Eugène Stanislas Oudinot de la Faverie artiste peintre-verrier (1827-1889) et le renouveau du vitrail civil au XIXe siècle

Amélie Duntze-Ouvry

▶ **To cite this version:**

Amélie Duntze-Ouvry. Eugène Stanislas Oudinot de la Faverie artiste peintre-verrier (1827-1889) et le renouveau du vitrail civil au XIXe siècle. Histoire. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2016. Français. NNT : 2016CLF20021 . tel-01693889

HAL Id: tel-01693889
https://theses.hal.science/tel-01693889

Submitted on 26 Jan 2018

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.

UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL – CLERMONT II

Eugène Stanislas Oudinot de la Faverie artiste peintre-verrier (1827-1889) et le renouveau du vitrail civil au XIX^{e} siècle

Doctorat en Histoire de l'art contemporain

présenté par

Amélie Duntze-Ouvry

Préparé sous la direction de Jean-Paul Bouillon et de Jean-François Luneau

JURY :
Laurent Baridon, professeur d'histoire de l'art Université Lumière Lyon 2
Jean-Paul Bouillon, professeur émérite d'histoire de l'art Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand
Michel Hérold, conservateur général du patrimoine HDR Centre André Chastel Paris Sorbonne
Jean-François Luneau, maître de conférences HDR en histoire de l'art Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand
Christine Peltre, professeur d'histoire de l'art Université Marc-Bloch Strasbourg

En première de couverture : *Atelier d'Eugène Oudinot*, c. 1883, photographie d'Adolphe Giraudon, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, (Ph 7701), tirage de Jean-Michel Lapelerie

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS p. 9

INTRODUCTION p. 17

PREMIÈRE PARTIE
Eugène Oudinot de la Faverie : l'homme et le peintre-verrier

1. LE MILIEU FAMILIAL ET LES ANNÉES DE FORMATION p. 25

2. LES ATELIERS DE PEINTURE SUR VERRE FRANÇAIS DANS LES PREMIÈRES ANNÉES DU SECOND EMPIRE p. 39

3. LES PREMIERS ATELIERS D'OUDINOT À PARIS, 1853-1860 p. 50

4. L'ATELIER DU 6 RUE DE LA GRANDE-CHAUMIÈRE (1861-1889) p. 62

5. LES RÉCOMPENSES ET HONNEURS ATTRIBUÉS AU PEINTRE-VERRIER p. 91

6. LA MORT D'EUGÈNE OUDINOT ET LA VENTE DE L'ATELIER p. 95

DEUXIÈME PARTIE
Artiste peintre-verrier, expérimentateur et historien

1. LA COMMISSION D'ENQUÊTE SUR LA SITUATION DES OUVRIERS ET DES INDUSTRIES D'ART DE 1881 p. 103

2. La présence d'Oudinot aux expositions **p. 126**

3. Les innovations : un enjeu pour l'avenir du métier **p. 147**

4. L'historien de la peinture sur verre **p. 175**

5. Artiste décorateur ou artiste industriel ? **p. 189**

TROISIÈME PARTIE
La question du vitrail civil de 1851 à 1889 en France

1. Les balbutiements du vitrail d'appartement, 1851-1862 **p. 199**

2. Le développement du vitrail d'appartement, 1863-1871 **p. 221**

3. Le véritable engouement pour le vitrail d'appartement, 1872-1878 **p. 235**

4. La décennie 1879-1889 **p. 248**

QUATRIÈME PARTIE
L'œuvre d'Eugène Oudinot

1. Présentation du corpus étudié. Géographie et chronologie des œuvres **p. 273**

2. Eugène Oudinot et les architectes **p. 283**

3. Les cartonniers **p. 304**

4. La clientèle d'Oudinot **p. 329**

5. La typologie des vitraux **p. 355**

6. Les éléments ornementaux **p. 360**

7. Les styles de prédilections de l'atelier **p. 379**

8. LES SIGNATURES DE L'ATELIER OUDINOT **p. 386**

CONCLUSION p. 393

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE p. 401

INDEX DES NOMS DE LIEUX p. 427

INDEX DES NOMS DE PERSONNES p. 437

TABLE DES ILLUSTRATIONS, TABLEAUX ET GRAPHIQUES p. 453

AVERTISSEMENTS

Sauf mention contraire, les clichés photographiques, les tableaux et graphiques ont été réalisés par Amélie Duntze-Ouvry.

Sauf mention contraire, tous les plans présents dans les volumes constituant le catalogue sont mis au net par Luc Mermillod-Blondin d'après les plans esquissés sur le terrain par Amélie Duntze-Ouvry.

La *Bible* utilisée pour l'identification et les explications iconographies est la traduction œcuménique parue en 2004 aux éditions du Cerf. La graphie des noms bibliques est donc empruntée à la TOB ; elle est parfois légèrement différentes des ouvrages iconographiques.

TABLE DES SIGLES ET DES ABRÉVIATIONS

Arch. dép.	Archives départementales (suivi du numéro du département)
Arch. du pèlerinage	Archives du pèlerinage de Sainte-Anne-d'Auray
Arch. mun.	Archives municipales (suivi du nom de la ville)
Arch. Musées Nationaux	Archives des Musées Nationaux
Arch. nat.	Archives nationales
Arch. Oudinot	Archives Oudinot
Arch. privées	Archives privées
BM	Bulletin Monumental
COARC	Conservation des Œuvres d'art religieuses et civiles de la Ville de Paris
CAC	*Chronique des arts et de la curiosité*
GBA	*Gazette des Beaux-arts*
L. H.	Légion d'honneur
JPV	*Journal de la peinture sur verre*
RAD	*Revue des Arts Décoratifs*
TOB	Traduction œcuménique de la Bible
UCAD	Union centrale des arts décoratifs

AVANT-PROPOS

Durant les deux années de mon master mention Culture, Territoires et Patrimoine spécialité Histoire des créations artistiques, architecture et images, préparé sous la direction du professeur Jean-Paul Bouillon et du maître de conférences Jean-François Luneau, j'ai établi la biographie et le catalogue de l'œuvre du peintre-verrier clermontois Lucien Chatain (1846-1886). Au cours de ce travail, j'ai cherché, dépouillé, classé et synthétisé des archives afin de reconstituer la carrière de l'artiste. Pour réaliser le catalogue de son œuvre, j'ai inventorié ses vitraux dans une cinquantaine d'édifices situés dans treize départements français. Ces recherches ont été entreprises uniquement à partir de publicités produites par l'atelier. Aucun fonds d'archives n'avait été conservé.

Les compétences acquises au cours de ce travail de recherche m'ont permis, il y a cinq ans, de pouvoir entreprendre une thèse de doctorat. En étudiant l'œuvre de Lucien Chatain et plus particulièrement le vitrail de la cité Chabrol de Clermont-Ferrand, des questions sur le vitrail civil ont surgi. Cette première expérience dans le domaine de la recherche a confirmé mon envie de persévérer dans cette voie : l'étude de l'histoire de la peinture sur verre du XIX^{e} siècle axée plus particulièrement sur le vitrail civil.

À partir de ce choix s'est posée la formulation du sujet de thèse. En accord avec Jean-François Luneau, j'ai entamé des premières investigations sur Eugène Stanislas Oudinot de la Faverie, peintre-verrier parisien au XIX^{e} siècle. Ce dernier a, d'après les listes des cartons de l'atelier, réalisé de nombreux vitraux civils.

Ce sujet de thèse s'inscrit dans le premier thème de l'Axe 2 - Dynamiques culturelles et artistiques - du projet quinquennal 2012-2016 du Centre d'histoire « Espaces et Cultures » (CHEC). Ce premier thème porte sur « l'étude des peintres et des arts du décor : un rapport privilégié depuis la Renaissance jusqu'à nos jours ». Nous verrons dans ce travail de doctorat, qu'Oudinot a travaillé avec et pour de nombreux collaborateurs (peintres-décorateurs,

d'histoire, de paysage, et portraitistes…). Il a entretenu tout au long de sa carrière un « rapport privilégié » avec ces artistes. C'est dans cette optique d'intégration au premier thème de l'Axe 2 du CHEC. que j'ai préparé, en juin 2011, les oraux de sélection aux allocations ministérielles. Lors de ces entretiens préliminaires, les membres du laboratoire ont contesté l'aspect trop monographique de mon futur travail, ne le considérant pas comme suffisant pour une thèse et suggérant de mieux faire apparaître la problématique.

Il fallait évidemment aller au-delà de la monographie qui relève de l'« histoire-récit » ; la vie de l'artiste, « dans 99 % des cas, n'a strictement aucun intérêt. Il reçoit une formation chez des maîtres, il mène une carrière, il se marie, il a des enfants et des maîtresses, ou il n'en a pas, il meurt riche ou il meurt pauvre »[1]. Cependant, si l'intérêt du chercheur se porte sur un artiste « c'est parce qu'il a produit quelque chose qui est autre que sa vie »[2]. La monographie devient alors une « histoire-problème », ou ce que Jean-Marc Poinsot appelle une « monographie problématisée »[3]. La transversalité de ce genre de sujet recouvre plusieurs problématiques issues des sciences humaines. Ainsi, ce sont des questions économiques, stylistiques et techniques qui se sont posées à moi.

Afin de répondre au mieux aux exigences du jury et d'obtenir l'allocation ministérielle, j'ai choisi, en accord avec mes directeurs, d'axer mon travail sur le vitrail civil de la seconde moitié du XIX^{e} siècle et d'y observer la place occupée par l'œuvre d'Eugène Oudinot. Toujours en accord avec mes directeurs de recherche, j'ai défini les aires géographiques sur lesquelles je souhaitais travailler pour constituer mon catalogue raisonné, c'est-à-dire la France et les États-Unis.

Eugène Oudinot a beaucoup exporté ses œuvres en dehors de la France. Elles sont présentes dans de nombreux pays : Algérie, Belgique, Roumanie, Allemagne, États-Unis, Argentine, Chili. En dehors du choix de la France qui s'imposait, mon intérêt s'est porté sur les États-Unis pour des raisons scientifiques : la majorité des œuvres américaines d'Oudinot est des vitraux d'appartement, ce qui permettait d'enrichir ma problématique sur le vitrail civil.

En juillet 2011, j'ai présenté, devant un jury d'enseignants-chercheurs ne comportant pas d'historiens de l'art, mon sujet de thèse ainsi problématisé, ainsi que les méthodes de

[1] Christian Michel, « Un genre à renouveler, une formule à renouveler ? », *Perspective, La revue de l'INHA*, 4-2006, p. 518-533, notamment p. 525-526.
[2] *Idem*, p. 526.
[3] Bernard Vouilloux, « Un genre à renouveler, une formule à renouveler ? », *Perspective, La revue de l'INHA*, 4-2006, p. 525. Bernard Vouilloux reprend, lors ce débat sur la monographie, l'expression de Jean-Marc Poinsot.

recherche envisagées. J'ai obtenu une des deux allocations ministérielles allouées au CHEC pour une période de trois années.

Les objectifs de ce travail de recherche ont été définis de la façon suivante :

- rédaction de la biographie du peintre-verrier Eugène Oudinot. Cette biographie a pour but de montrer qui était Oudinot, en tant qu'homme et artiste, et de faire comprendre le fonctionnement de son atelier ;

- établissement du catalogue des œuvres ;

- analyse de l'œuvre à partir du corpus étudié dans le catalogue ;

- rédaction d'un état de la question du vitrail civil entre 1851 et 1889 venant enrichir cette monographie d'artiste et tenter de contextualiser l'œuvre civile d'Eugène Oudinot.

Durant la première année de doctorat (2011/2012), je me suis consacrée au recueil des données biographiques sur Eugène Oudinot et sa famille, ainsi qu'au dépouillement des différents documents d'archives permettant d'appréhender le fonctionnement de l'atelier de peinture sur verre. L'étude de la vie et de l'œuvre d'Oudinot n'a pas été réalisée à partir d'un fonds d'archives mais uniquement à partir de reliquats ; de nombreuses pièces d'archives n'ont pas survécu au rachat de l'atelier par Félix Gaudin. Ces reliquats sont essentiellement constitués des listes des cartons des vitraux de l'atelier. Ces listes sont nombreuses : trois listes sur feuilles volantes de format A3 inventoriant tous les cartons de l'atelier par styles et genres (dont deux listes pour le vitrail religieux et une pour le vitrail d'appartement), et un cahier relié de format A4, dans lequel dix listes répartissent les cartons par casiers, selon des critères stylistiques. Ces archives privées ont été complétées par quelques archives publiques comme des actes notariés (contrat de mariage, inventaire après décès, procuration). L'analyse de certains romans d'Hermine Lecomte du Noüy, fille aînée d'Oudinot, a permis aussi de formuler quelques hypothèses biographiques.

J'ai aussi commencé, lors de cette première année, le long et fastidieux travail de dépouillement des annuaires commerciaux (Sageret et Didot-Bottin) pour l'étude sur le vitrail civil de la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Enfin, j'ai établi une liste des différents édifices à étudier selon des critères bien précis. En effet, les renseignements contenus dans ces listes sont denses et le temps qui nous était imparti pour ce doctorat, soit trois ans, ne nous permettait pas de réaliser un catalogue exhaustif. J'ai donc choisi, pour économiser un temps précieux, d'exclure les mentions trop imprécises sur la localisation (ville ou église), ainsi que celles qui ne donnaient que des indications stylistiques. Les données de ces listes ont été recoupées avec les bases de données Palissy et Mérimée du ministère de la Culture ainsi

qu'avec les différents recensements effectués par le *Corpus vitrearum*. 95 sites à visiter, dont sept aux États-Unis ont été inventoriés dans cette première étape de la recherche.

Les deuxième et troisième années, (2012/2013-2013/2014) ont été pour moi les années de déplacements *in situ*. Je me suis rendue sur chaque site afin de procéder aux relevés de terrain : photographies des vitraux, réalisation du plan de l'édifice. Les archives communales, départementales et nationales ont été systématiquement consultées, avec, dans la plupart des cas, très peu de résultats. Ce manque de ressources archivistiques est toutefois compensé par l'œuvre abondante du peintre-verrier Oudinot.

En août 2012, je me suis rendue sur la côte est des États-Unis. Certains des vitraux d'Oudinot sont conservés dans des institutions. J'ai été chaleureusement reçue au sein de la paroisse de Riverdale dans le Bronx, au Musée de la Ville de New York, au Metropolitan Museum de New York et à The Preservation Society of Newport dans le Rhode Island afin de photographier les vitraux et de consulter les archives et/ou dossiers d'œuvres. À Boston, ma visite de Trinity Church a été guidée par Virginia Raguin, membre du comité américain du *Corpus vitrearum*.

Ces déplacements en France et aux États-Unis ont, en amont, nécessité dans de nombreux cas des prises de rendez-vous. Cela a été systématiquement le cas pour les États-Unis ou le Palais-Royal ou le château d'Eu. J'ai aussi été tributaire des horaires d'ouverture des archives qu'il fallait faire coïncider avec ceux des églises. Toutefois, j'ai été confrontée à un phénomène qui tend à prendre de l'ampleur : la fermeture des églises au public. Trouver qui détient la clé n'a pas toujours été aisé ! La frustration a aussi parfois été au rendez-vous lorsque, arrivée sur place, j'ai dû constater la disparition des vitraux. À l'issue de ce travail, je regrette de ne pas avoir photographié les baies ne contenant plus les vitraux d'Oudinot. Cette lacune dans mon approche ne permet pas de donner au lecteur une représentation de la taille et de la forme des verrières d'origine. Je regrette aussi de n'avoir pas approfondie mes recherches dans les fonds de la Ville de Paris pour découvrir les quelques maquettes de vitraux éventuellement conservées.

Durant ces deux années, 873 vitraux créés par Oudinot ont été documentés et pris en photographie et 204 œuvres disparues ont pu être étudiées. Seuls les chantiers de création d'Oudinot ont des notices développées. Après discussion avec Messieurs Bouillon et Luneau, j'ai pris la décision de réaliser des notices succinctes pour les chantiers de restauration. Cette catégorie d'œuvres réalisées par Oudinot mériterait une étude approfondie qui ne pouvait être envisagée dans le cadre de ce travail de doctorat. Seule la notice concernant la chapelle du

château de Vincennes a été développée : grâce à une documentation importante, ce chantier de restauration est riche d'enseignements sur la conception, la pratique et les doctrines de la restauration d'Eugène Oudinot.

Pendant ces trois années de recherches, le département d'Histoire de l'art de l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand m'a confié un monitorat. J'ai été en charge, depuis septembre 2011, des Unités d'Enseignements suivantes : Méthodologie du Travail Universitaire et Maîtrise des Outils Fondamentaux. Ces travaux dirigés consistent à inculquer les bases méthodologiques nécessaires à la discipline Histoire de l'art (dissertation, commentaire d'œuvres, commentaire comparé, etc.) et à les mettre en application grâce à des travaux écrits et oraux, notamment par des exposés *in situ* au Musée d'art Roger Quilliot de Montferrand. Cette charge d'enseignement, source d'enrichissement considérable pour la carrière d'enseignant-chercheur que je souhaite embrasser, a occupé mon emploi du temps, ne me permettant pas de réaliser mon catalogue en trois années.

Une quatrième année, 2014-2015, m'a permis de terminer la rédaction complète de mon catalogue ainsi que les autres parties du volume de synthèse. Nous avons choisi d'adopter un plan en quatre parties afin d'équilibrer mon travail et de répondre précisément à la problématique du vitrail civil dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle et d'analyser le rôle qu'Oudinot a joué dans ce développement. Une première partie est consacrée à la biographie du peintre-verrier retraçant l'histoire de l'atelier, une deuxième à son travail d'artiste, d'expérimentateur et d'historien de la peinture sur verre, une troisième partie au vitrail civil entre 1851 et 1889, et enfin une quatrième et dernière partie à l'analyse de l'œuvre d'Oudinot.

De nombreuses biographies ont été rédigées dans cette dernière partie afin d'éclairer les carrières et les personnalités de certains des différents protagonistes ; en effet, la création d'un vitrail sous-entend la participation de nombreux acteurs : le vitrail est une œuvre collective. Les commanditaires, les architectes, les cartonniers, les employés de l'atelier ainsi que le peintre-verrier, chef de l'atelier, participent à la création d'un vitrail. Enfin, j'ai aussi choisi, dans cette quatrième partie, de ne pas réaliser de synthèse iconographique : dans la grande majorité des cas, Oudinot n'est pas responsable du choix iconographique. Le client est roi en ce domaine même si ses choix sont souvent guidés par ceux de son architecte. Les études iconographiques des œuvres sont donc uniquement développées dans les notices du catalogue, comme cela est le cas pour les notices du vitrail de *La Danse des Fiançailles* (Cv 784) ou de *La Fortune* (Cvd 190) et de *L'Occasion* (Cvd 191).

L'inscription à une cinquième année (2015-2016) a dû être effectuée pour mettre au point la mise en page et pour permettre d'achever la relecture de mon travail.

Ces années de recherches ont été enrichies par des journées d'études et colloques internationaux qui ont engendré des échanges fructueux. Les journées d'études sur la restauration au XIX^{e} siècle et sur les représentations des noces, qui se sont déroulées au sein du CHEC, en 2013 et 2014, ont permis à mon travail de progresser grâce aux échanges avec les enseignants-chercheurs et doctorants du laboratoire. De même les colloques internationaux du *Corpus Vitrearum Medii Aevi* et de l'ICOMOS. ont donné lieu, en 2014, 2015 et 2016, à de nouvelles rencontres avec les historiens et professionnels du vitrail permettant ainsi de nouvelles réflexions.

Les objectifs fixés dès la première année de doctorat ont été remplis. Ainsi, mon travail de recherche se présente sous la forme suivante :

- un premier volume de synthèse ;
- un second volume d'annexes ;
- un troisième volume de catalogue. Ce travail, de grande ampleur, a dû être divisé en trois tomes afin d'en faciliter la consultation.

Enfin si la rédaction d'une thèse peut parfois avoir les allures d'une vie ascétique, je me rends bien compte, en terminant ce doctorat, que je n'y serai pas arrivée seule. En effet, sans le soutien indéfectible de mes proches, ce travail de recherche n'aurait pas pu aboutir. Ainsi, avant toute chose, je souhaite adresser mes remerciements aux personnes suivantes.

En premier lieu, je remercie mes deux directeurs de thèse, Jean-Paul Bouillon et Jean-François Luneau. Je les remercie tous les deux pour la confiance qu'ils m'ont accordée en acceptant de diriger ce doctorat, pour tous les conseils et les critiques constructives qu'ils m'ont prodigués tout au long de ces cinq années. Je tiens, tout particulièrement, à remercier Jean-François Luneau pour son soutien et ses encouragements constants ainsi que pour ses nombreuses relectures. Je lui suis profondément reconnaissante pour sa confiance, sa grande exigence et sa constante sollicitude à mon égard.

En second lieu, je remercie Laurent Baridon, Michel Hérold et Christine Peltre de siéger dans mon jury. Mes remerciements s'adressent également à l'École doctorale LSHS et le CHEC ainsi qu'au ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche pour m'avoir octroyé un contrat d'allocataire durant trois ans. Ma gratitude revient aussi au ministère de la

Culture et de la Communication qui m'a généreusement attribué une bourse de recherche en fin de doctorat.

J'exprime ma profonde gratitude à Michel Blanc-Garin qui m'a fait parvenir le précieux cahier de format A4, pièce d'archives quasi unique de l'atelier Oudinot.

J'adresse mes plus sincères remerciements à mes collègues du *Corpus Vitrearum* et du département d'Histoire de l'art de l'Université Blaise Pascal pour leur soutien et leurs encouragements, ainsi que pour leurs enrichissantes discussions qui ont permis de faire progresser mes recherches. Je souhaite remercier tout particulièrement Laurence Riviale, Bruno Phalip et Véronique Nizieux. Je remercie aussi Annick Texier, du pôle Métal du Laboratoire de Recherche des Monuments historiques et Claudine Loisel, du pôle Vitrail, qui m'ont éclairée sur des questions techniques. Mes remerciements s'adressent à Paul Miller, conservateur de The Preservation Society of Newport, qui m'a fait découvrir, grâce au patrimoine architectural et décoratif de Newport (Rhode Island), l'histoire américaine de cette fin du XIX^{e} siècle. Je remercie très chaleureusement Marc Bertola, maître verrier à Vichy, de m'avoir ouvert les portes de son atelier il y a plusieurs années pour me faire partager sa passion du vitrail qui m'a piqué au vif. Je lui suis reconnaissante de m'avoir appris son métier ainsi que de m'avoir aidée au sujet de l'iconographie et de la liturgie catholique. Mes remerciements s'adressent aussi au pasteur Isabelle Bousquet de la Fondation John Bost qui m'a apporté ses lumières dans l'interprétation de certains textes bibliques. Je tiens à adresser ma reconnaissance à celles et ceux qui ont porté un intérêt ou une aide toute particulière à ce travail de recherche : Christelle Blin, Fanny Bauchau, Gilles Maschio, Morgane Gibert, Christine et Hervé Mousty.

Je suis heureuse de remercier tous ceux et celles qui m'ont permis d'avoir accès à la documentation et aux œuvres en France et aux États-Unis : conservateurs de musées, responsables de réserves, conservateurs des cimetières de Paris, documentalistes et archivistes, propriétaires de vitraux, desservants des églises et des synagogues, etc. De peur d'en oublier, je préfère ne citer personne. Je les remercie de leur disponibilité et du temps qu'ils m'ont accordés.

Ma profonde reconnaissance va à ceux qui ont assuré un soutien logistique ainsi qu'un soutien affectif infaillible dans les moments agréables comme dans les profonds moments de doute. Ainsi, j'adresse le plus grand des remerciements à mes proches, Luc Mermillod-Blondin et sa famille, Estelle Duntze-Ouvry, Alice Duntze et Pierre Mousty, pour avoir

supporté les contraintes qu'engendre un doctorat. Un grand merci à Annie Mordant pour son précieux rôle de relecteur du document final. J'adresse toute ma gratitude à mes amis les plus chers pour leurs encouragements incessants : Sarah Brossard et Antoine Rodet, Bertrand et Anne Dhelens, Danièle et Bertrand Carteron et Gwenn Gayet.

Enfin, il m'est précieux de dédier ce travail de recherche au docteur Jean-Edmond Ouvry et sa femme Colette Ouvry.

INTRODUCTION

« Parlez du verre, autant parlez de cailloux, n'est-ce pas ? (…) Cette substance cristalline, diaphane, où la lumière se joue avec une sorte de volupté et s'éparpille en faisceaux de vives couleurs, c'est la même que ce sable, grossier, que vous foulez aux pieds avec indifférence. Oui, le verre c'est la terre (…). La découverte du verre est certainement une des inventions les plus fécondes en bienfaits pour l'humanité – les riches cristaux où pétillent nos liqueurs vivifiantes, les émaux qui décorent les palais, les verres qui, en réfractant la lumière, rendent pour ainsi dire la vue aux aveugles, augmentent la puissance de notre œil, nous font assister aux merveilles d'un monde invisible et forcent à descendre jusqu'à nous les globes de la voûte des cieux ; les vitraux, qui en tamisant les rayons du soleil, répandent dans nos temples ces lueurs mystiques si propres au recueillement et à la méditation : tels sont les principaux produits de l'art du verre, et cependant aucun nom illustre ne se rattache à cet art »[4].

Ce « nom illustre » pourrait bien être celui de l'auteur de ces propos : Eugène Stanislas Oudinot de la Faverie. Ce dernier a souvent été cité de son vivant, ainsi que par les historiens du vitrail de ces trente dernières années. Toutefois, l'ensemble de sa carrière est ignoré. La biographie semble donc inévitable pour remettre en lumière la vie et l'œuvre de ce peintre-verrier du XIX^e^ siècle. Elle doit aussi nous permettre de comprendre la place et le rôle d'Oudinot, ainsi que l'incidence de sa production, dans l'art de la peinture sur verre de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. L'exercice monographique n'a, en effet, d'intérêt que si

[4] (II/1.2) OUDINOT, 1867-2, p. 3.

« l'individu [est] au cœur [du] processus de production »[5]. Cette « production », comme on l'a indiqué dans l'avant-propos, ne peut être inventoriée dans un catalogue exhaustif. Les listes des cartons de vitraux exécutés par l'atelier reflètent une production abondante, réalisée en 38 ans de carrière. De plus, la dispersion des œuvres et le caractère laconique des listes ne permettent pas un inventaire exhaustif. Toutefois, des choix, essentiellement géographiques, ont rendu possible la constitution d'un catalogue raisonné.

Ce présent travail monographique s'inscrit dans la continuité des travaux universitaires menés depuis 32 ans. Quelques rares thèses achevées ont ainsi mis en lumière des ateliers du XIX^e^ siècle : Lucien Bégule par Martine Villelongue, l'atelier du Carmel du Mans par Stéphane Arrondeau et Félix Gaudin par Jean-François Luneau[6]. D'autres travaux, de maîtrise et de master, existent également, mais sont plus difficilement accessibles[7]. Si au cours des années 1980 et 1990 le travail monographique était encouragé, les laboratoires de recherche souhaitent aujourd'hui que leurs doctorants aillent au-delà de la monographie afin d'éviter l'écueil de « l'histoire-récit »[8]. La thèse d'Élisabeth Pillet est la première étude thématique sur le vitrail du XIX^e^ siècle publiée en 2010 par le comité français du *Corpus Vitrearum*. Ce travail nous offre une meilleure connaissance des vitraux anciens de Paris par le biais du travail de restauration de certains peintres-verriers du XIX^e^ siècle, et notamment à travers celui de Prosper Lafaye[9]. Nos recherches s'inscrivent dans cette veine, où la monographie d'un artiste permet d'éclairer un pan de l'histoire du vitrail du XIX^e^ siècle : la biographie relève alors plus d'une « histoire-problème »[10].

Les données bibliographiques, peu nombreuses, permettent d'assoir les bases d'une biographie d'Eugène Oudinot. En 1880, Oudinot apparaît dans le Vapereau, le *Dictionnaire universel des contemporains*[11]. Cette courte notice fournit des renseignements fondamentaux pour pouvoir entreprendre de plus amples recherches. Le nom et les œuvres d'Oudinot sont par ailleurs souvent cités dans les comptes rendus d'expositions ainsi que dans les ouvrages d'histoire de la peinture sur verre, rédigés par ses contemporains. Son travail est loué et

---

[5] Francis Prost, « La monographie d'artiste dans l'Antiquité grecque. Pratiques, apories, adaptations », *Perspectives. La revue de l'INHA*, 4-2006, p. 536-553, notamment p. 538.
[6] (III/1.3) VILLELONGUE, 1983. (III/1.3) ARRONDEAU, 1997. (III/1.3) LUNEAU, 2006.
[7] Se reporter à la bibliographie de ce présent volume de synthèse. Ces références sont classées dans la partie concernant les études monographiques sur les ateliers.
[8] Nabila Oulebsir, « La monographie d'artiste : une contrainte, un modèle, un schéma adaptable ? », *Perspectives. La revue de l'INHA*, 4-2006, p. 504-512, notamment p. 504.
[9] (III/2.3) PILLET, 2010.
[10] Nabila Oulebsir, *op. cit*., p. 504.
[11] (III/1) VAPEREAU, 1880, p. 1393.

mentionné pour ses nombreuses qualités, et cela même plusieurs années après son décès. Seul Édouard Didron modère son enthousiasme face aux œuvres d'Oudinot : concurrent de ce dernier, ses critiques peuvent cependant s'apparenter à de la mauvaise foi. Son œuvre est reconnue au-delà des frontières françaises : Oudinot exporte son travail notamment outre-Atlantique. Sa carrière, féconde, est jalonnée par de nombreuses récompenses ; il est nommé chevalier de l'ordre de Saint-Grégoire-le-Grand en 1866, chevalier de la Légion d'honneur en 1878 et reçoit les palmes d'officier d'académie en 1883. Ces marqueurs de réussite sont rappelés dans les sept nécrologies dont il fait l'objet en 1889 et 1890 en France et aux États-Unis[12]. En 1896, Léon Ottin rédige encore une notice biographique succincte de l'artiste à la fin de son ouvrage *Le vitrail*[13].

La recherche sur le vitrail du XIX^e^ siècle ne remonte guère au-delà des années 1980. Jean Taralon est pourtant le premier à en proposer une synthèse dès 1958[14]. Dans cet ouvrage, Oudinot est nommé sept fois[15] pour ses travaux de restauration ou de création, mais l'auteur nuance les qualités généralement accordées au travail du peintre-verrier parisien. Ce texte sera, jusqu'en 2014, la référence sur le vitrail du XIX^e^ siècle. Il faut aujourd'hui nous fier à la récente édition du *Vitrail V^e^-XXI^e^ siècle*[16] et aux chapitres consacrés à la peinture sur verre du XIX^e^ siècle[17], dans lesquels l'œuvre d'Oudinot est plus largement commentée.

Dès 1978, les historiens du vitrail évoquent régulièrement le peintre-verrier dans leurs études sur le vitrail français ancien[18]. Les dictionnaires biographiques lui consacrent aussi de courtes notices, reprenant les informations données par Gustave Vapereau en 1880[19]. Les études monographiques de ces trente dernières années sur des peintres-verriers ou des édifices du XIX^e^ siècle citent fréquemment le travail du peintre-verrier. Un premier article sur Oudinot est publié en 1994, à l'occasion du séminaire international de Philadelphie sur le vitrail du

[12] (II/1) ANONYME, 1889-2, p. 3. (II/1) ANONYME, 1889-4, p. 3. (II/1) ANONYME, 1889-3, p. 2. (II/1) ANONYME, 1889-1, p. 286-287. (II/1) CHAMPIER, 1889, p. 259. (II/1) ANONYME, 1890-1, p. 81. (II/1) ANONYME, 1890-2, p. 64.
[13] (III/1.1) OTTIN, 1896, p. 326.
[14] (III/2.2) TARALON, 1958.
[15] *Idem.*, p. 277, deux fois p. 278, p. 279, d'autres textes sur les vitraux antérieurs à la Révolution évoquent Oudinot aux p. 238, p. 254, p. 255.
[16] (III/2.2) DAVID, HÉROLD, 2014.
[17] (III/2.2) PILLET, 2014, p. 299-322. (III/2.2) LUNEAU, 2014, p. 323-354. (III/2.2) CAPRONNIER, 2014, p. 353-370. (III/2.2) HÉROLD, LUNEAU, 2014, p. 371-408.
[18] (III/2.2) GRODECKI, PERROT, TARALON, 1978. (III/2.2) BLONDEL, PRACHE, TARALON, 1986. (III/2.2) CALLIAS BEY, CHAUSSÉ, GATOUILLAT, HÉROLD, 2001. (III/2.2) GATOUILLAT, HÉROLD, 2011.
[19] (III/1) KAREL, 1992, p. 603-604. (III/1) BÉNÉZIT, 2006, tome 8, p. 59. (III/1) THIEME ET BECKER, tome 24, 2008, p. 97.

XIX^e siècle en Amérique[20]. Enfin, l'étude sur l'atelier de Félix Gaudin, successeur d'Oudinot, apporte quelques informations neuves sur l'atelier parisien[21].

Eugène Oudinot, en sa qualité de peintre-verrier, est donc connu des historiens de la peinture sur verre ; cependant sa vie et son œuvre n'ont jusqu'à présent bénéficié d'aucun travail de recherches approfondies.

Quelles sont les autres sources disponibles, en plus des quelques données bibliographiques évoquées, qui nous permettent de comprendre à la fois la personnalité du peintre-verrier, le fonctionnement de son atelier et sa place dans l'évolution du vitrail de la seconde moitié du XIX^e siècle, particulièrement du vitrail civil ? Comme nous l'avons écrit dans l'avant-propos, nous avons travaillé à partir de reliquats d'archives et non à partir d'un fonds complet. Ceux-ci ainsi que le catalogue de l'œuvre d'Oudinot sont les supports principaux de notre étude. L'histoire économique de l'atelier est évoquée principalement à partir de l'inventaire dressé après le décès du peintre-verrier, car aucun autre document, comme des livres de comptes et de commandes, n'a été conservé. Les patentes, les annonces publicitaires de l'atelier dans les annuaires commerciaux ainsi que quelques lettres concernant des chantiers, conservées dans des dépôts d'archives publiques, ont complété les données recueillies. Ces quelques archives nous révèlent le chef d'une petite entreprise familiale. Cette première partie permettra de comprendre la formation d'Oudinot ainsi que le contexte dans lequel il évolue et le fonctionnement de son atelier. Elle donne aussi un aperçu de ses réseaux familiaux, amicaux et professionnels.

Dans un deuxième temps, nous tentons de montrer l'importance du rôle d'Oudinot dans l'art de la peinture sur verre. Ainsi, nous avons souhaité nous intéresser à la condition d'Oudinot : comment est-il perçu par ses pairs, mais aussi comment lui se considère-t-il ?

Un premier document, des plus précieux, apporte des réponses précises à nos questionnements. Il s'agit de la déposition d'Eugène Oudinot lors de la Commission d'enquête menée par Antonin Proust, en 1881. Le peintre-verrier parle longuement de son métier, de son entreprise ainsi que de sa conception du vitrail. L'analyse de sa prise de position permet de saisir sa pensée sur son métier et sur l'avenir de la peinture sur verre. Enfin, le contraste révélé par la confrontation de cette déposition avec celle d'Emmanuel Champigneulle, un capitaine d'industrie, permet de mieux appréhender la position d'Oudinot.

[20] (III/2.3) LUNEAU, 1994, p. 76-78.
[21] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 149-159.

Cependant, les questionnements récents des chercheurs sur les arts industriels et les arts décoratifs ont élargi notre réflexion en nous suggérant d'explorer trois sources[22].

Tout d'abord, les rapports des expositions provinciales et internationales nous offrent une idée de la place occupée par Oudinot dans le monde de la peinture sur verre. Participer à ce type de manifestations permet au peintre-verrier d'entrer en compétition avec ses confrères. Il s'agit aussi d'une vitrine pour ses œuvres et les succès remportés lui ouvrent les voies de la notoriété.

D'autre part, les brevets qu'Oudinot dépose permettent de formuler certaines hypothèses. Ces brevets protègent les techniques de décorations du verre mises au point afin de proposer des œuvres aux effets originaux à sa clientèle française et américaine. Leurs différentes versions nous amènent à nous interroger sur l'importance et la nécessité pour les petits ateliers de protéger leur propriété intellectuelle. L'étude de ces brevets nous dépeint une des réalités du XIX^{e} siècle : la production industrielle en série a mis à mal les ateliers des artistes peintres-verriers, qui doivent trouver des solutions pour se démarquer de la concurrence et survivre.

En outre, nous avons analysé la production écrite d'Oudinot : comme bon nombre des peintres-verriers de son époque, il s'est essayé à l'exercice de l'écriture d'une histoire de la peinture sur verre.

Une troisième partie sera entièrement consacrée à un état de la question du vitrail civil du XIX^{e} siècle. Ce type de vitrail est soit une œuvre qui se situe dans un édifice privé, soit une œuvre placée dans un édifice qui reçoit du public.

Le XXVIII^{e} colloque international du *Corpus Vitrearum*, qui s'est tenu en juillet 2016 à Troyes, a choisi d'aborder la question du vitrail civil en traitant le thème suivant : « Le vitrail dans la demeure, des origines à nos jours. Vitrer et orner la fenêtre ». Un état de la question du vitrail du XIX^{e} siècle s'insère donc parfaitement dans la recherche actuelle menée par les historiens de la peinture sur verre.

Le vitrail civil du XIX^{e} siècle n'a jamais fait l'objet d'études approfondies : la bibliographie est limitée à quelques références. Laurence de Finance a consacré un chapitre sur ce type de vitrail dans l'ouvrage collectif *Un patrimoine de lumière*[23]. Toutefois, il ne s'agit que d'une courte synthèse régionale qui ne donne pas un aperçu général de la question.

[22] (III/2.2) LUNEAU, 2012-2. (III/2.2) LUNEAU, 2013. (III/3.3) FROISSART PEZONE, 2004.
[23] (III/2.2) FINANCE, 2003-2, p. 153-169.

Deux thèses, de Sabine Mathias[24] et de Jean-Jacques Michaud[25], traitent du vitrail civil de la seconde moitié du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ siècle, dans des aires géographiques bien précises : la première étudie le vitrail civil lyonnais, la seconde celui de Bordeaux. Ces travaux ne proposent pas d'état de la question à l'échelle nationale, mais inventorient les œuvres civiles de leurs terrains d'enquêtes respectifs. Ces recensements sont assez pauvres, car les œuvres majeures ont toutes disparu. Enfin, le marché de l'art propose depuis plusieurs années de nombreux vitraux civils du XIX^e^ siècle. Malheureusement, ce sont bien souvent des œuvres décontextualisées dont la datation et l'attribution restent généralement incertaines. En raison des disparitions des œuvres originales, de la décontextualisation de celles qui passent par le marché de l'art, notre approche du vitrail civil du XIX^e^ siècle ne peut pas être une histoire par les œuvres, mais par d'autres sources.

Le choix de la délimitation chronologique pour cette étude du vitrail civil du XIX^e^ siècle est crucial : 1851-1889, deux dates d'égale importance. Eugène Oudinot ouvre son premier atelier de peinture sur verre en 1853, juste après la première Exposition universelle, et son activité cesse avec son décès, en 1889. L'Exposition universelle londonienne de 1851 est riche d'enseignements en ce qui concerne l'apparition du vitrail d'appartement chez les peintres-verriers français. En 1889, Oudinot décède juste après le succès de ses vitraux à l'Exposition universelle de cette même année. Cette Exposition est également d'une grande importance en ce qui concerne l'avenir du vitrail civil. L'étude du vitrail civil en France sera donc bornée par ces deux grandes Expositions universelles, celles de 1851 et de 1889.

La création française, à son commencement, a-t-elle été influencée par la création outre-Manche toujours plus innovante ? Comment le vitrail civil français se développe-t-il durant cette quarantaine d'années ? Quels sont les techniques et les styles proposés à la clientèle ? Le vitrail civil entretient-il un rapport privilégié avec la décoration d'intérieur ? Quelle place occupe l'œuvre civile d'Eugène Oudinot dans cette production ? Le dépouillement systématique des annuaires et des almanachs commerciaux, comme le Sageret et le Didot-Bottin, ainsi que les rapports et catalogues des différents Salons et des Expositions universelles, apportent les premières réponses, complétées par des sondages dans la littérature du XIX^e^ siècle pour noter les occurrences du vitrail d'appartement. Les manuels de savoir-vivre ou de décoration ainsi que les recueils d'architecture constituent aussi de précieuses ressources pour l'étude des styles et de la place du vitrail dans l'espace architectural.

[24] (III/2.2) MATHIAS, 1999.
[25] (III/2.2) MICHAUD, 2011.

La quatrième et dernière partie présentera aux lecteurs une synthèse sur la production de l'atelier et sur les différents protagonistes intervenant dans le processus de création d'un vitrail.

L'analyse de la documentation et des œuvres étudiées en détail dans le catalogue raisonné permet de comprendre les relations entre Eugène Oudinot et les architectes, les cartonniers et les clients. Nous avons répertorié 95 chantiers de création, soit 859 vitraux, ainsi que 18 chantiers de restauration, soit 73 vitraux[26]. Oudinot commence sa carrière en travaillant principalement pour le vitrail religieux ; la fonction de peintre-verrier officiel de la Ville de Paris, qui lui est accordée en 1862, lui permet d'ailleurs de vitrer un grand nombre d'églises parisiennes. Lors de l'Exposition universelle de 1878, Eugène Oudinot remporte la médaille d'or pour les œuvres, essentiellement civiles, qu'il y a présentées. À partir de cette date cruciale, il oriente sa production artistique exclusivement vers le vitrail civil. L'artiste collabore avec 28 architectes différents. Ces derniers sont soit architectes diocésains ou attachés aux Monuments historiques, soit architectes de la Ville de Paris, ou encore pour d'autres, des architectes municipaux, départementaux voire étrangers. Ses relations avec eux ont-elles favorisé l'obtention de chantiers ? De plus, les collaborations d'Eugène Oudinot avec 26 cartonniers – pour la grande majorité portraitistes, peintres d'histoire et décorateurs – permettent-elles d'établir un rapport entre le vitrail et la peinture de grands décors ? Les dessins fournis au peintre-verrier sont adaptés à chaque commande, et plaisent à la clientèle. Celle-ci est constituée d'hommes et de femmes de lettres, d'hommes politiques et de financiers français et américains. Les demandes et les œuvres sont-elles différentes en fonction de la nationalité et de l'activité professionnelle du client ? L'analyse du catalogue met en lumière certaines caractéristiques de son œuvre, à savoir qu'Oudinot est à la tête une entreprise familiale qui propose un artisanat de luxe.

Avec ce travail monographique inédit, nous espérons resituer Eugène Oudinot dans l'histoire de la peinture sur verre du XIX^{e} siècle, et plus précisément situer sa place dans le renouveau du vitrail civil. Le fonctionnement de son atelier, les choix des techniques expérimentées, la réorientation de sa carrière ainsi que sa vision du métier sont autant d'éléments qui lui permettent d'être un peintre-verrier singulier. L'étude de la vie et de l'œuvre d'Oudinot, ainsi associées, offrent la possibilité d'une synthèse générale sur le vitrail civil de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, tout en ouvrant des perspectives sur l'histoire des

[26] Se reporter aux tomes 1, 2 et 3 du volume catalogue.

techniques de décoration du verre, mais aussi sur l'histoire des petites entreprise d'artisanat de luxe sous le Second Empire et le début de la Troisième République : ce sont là, comme nous espérons le montrer, les bienfaits de la monographie.

PREMIÈRE PARTIE

Eugène Oudinot de la Faverie : l'homme et le peintre-verrier

1. LE MILIEU FAMILIAL ET LES ANNÉES DE FORMATION

1.1. La famille Oudinot de la Faverie

1.1.1 *Ascendance et fratrie*

Eugène Amédée Stanislas Oudinot de la Faverie naît le 3 avril 1827 à Alençon, au domicile parental situé Grande rue[27]. Il est le fils de François Michel Stanislas Oudineau de la Faverie et de Rosalie Julie Guérin, sans profession[28]. Le père d'Oudinot, François Michel Stanislas est né en 1770 à Rânes dans l'Orne[29] ; il est baptisé le 20 mai 1770. L'acte de baptême nous apprend qu'il est le fils de François Oudineau, chirurgien et d'Alexandrinne Gibaud[30]. François Michel Oudineau occupe de multiples fonctions : il semble avoir été sous-préfet dans une des sous-préfectures de l'Orne pendant les Cent-Jours, en 1815, « conseiller membre du Conseil de Préfecture du Département de l'Orne, (…) Chevalier de l'Ordre royal de la Légion d'honneur » et « chef de division aux Invalides » puis, semble-t-il, maire de

[27] Arch. dép. 61, Registre d'état civil d'Alençon : 3 NUMECEC1/3E2_001_132 année 1827, image 40-41. Se reporter à l'annexe 1.
[28] Le nom de famille Oudineau est écrit ainsi jusqu'à la naissance de leur cinquième enfant Achille François Oudinot. Cependant pour faciliter la lecture nous écrivons le nom de famille Oudinot avec l'orthographe adoptée à partir de la naissance d'Achille Oudinot en 1820.
Arch. dép. 61, Registre paroissial de Rânes années 1755-1777 :3 NUMECRP344/3E2_344_2 image 322. La date de naissance du 20 mai 1770 est inscrite dans l'arbre généalogique qui nous a été fournit par Madame Malville. Nous n'avons pas retrouvé l'acte de naissance d'Oudinot père, cependant, il est baptisé le « 20 may 1770 » ; il est peu probable que la date de naissance soit la même que celle du baptême.
[29] *Ibidem.*
[30] *Ibidem.*

Rânes[31]. Rosalie Julie Guérin naît sans doute en 1795 et épouse très jeune François Michel Stanislas, puisqu'elle a son premier enfant à l'âge de seize ans, en 1811.

Fig. 1 : *Eugène Stanislas Oudinot de la Faverie*, ca. années 1880, Arch. privée

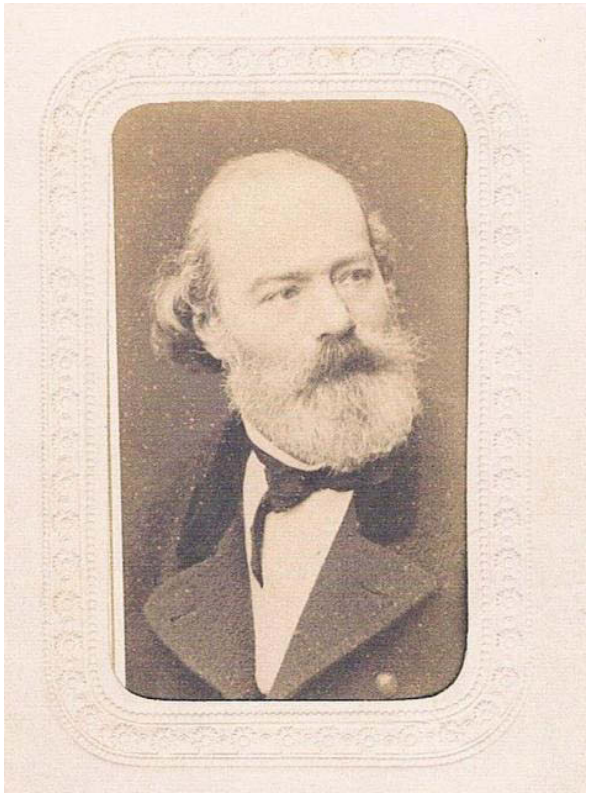


Fig. 2 : *Achille Oudinot de la Faverie*, ca. années 1880, Arch. privée

Nous ne sommes pas en mesure de préciser le train de vie de la famille qui demeure dans un premier temps rue Saint-Blaise à Alençon, mais les différentes fonctions professionnelles du père doivent sans doute apporter un certain confort. Les époux Oudinot ont huit enfants de 1811 à 1830[32]. Le premier de cette grande famille est Pierre Victor Louis François, né le 25 décembre 1811. Il épouse le 17 juin 1843, à l'église Saint-Laurent dans le X^{e} arrondissement de Paris, une certaine Charlotte Gabrielle Brunet[33]. Il semble qu'il soit condamné lors de la Commune en 1871[34]. Les trois enfants qui viennent au monde ensuite se succèdent : Victoire Henriette Rosalie naît le 12 juin 1813, Édouard Stanislas le 12 août 1814

[31]. Arch. des Musées Nationaux, DE 5, lettre du député Dalloz au Comte de Nieuwerkerke en date du 19 juin 1855. Nous n'avons pas réussi à trouver la sous-préfecture dont il est question lors des Cent-Jours.
[32] Se reporter à l'arbre généalogique de l'annexe 2.
[33] Arch. dép. 75 : État civil reconstitué de Paris 1798-1860, V3E / M771.
[34] L'arbre généalogique de Madame Maleville mentionne que Pierre Victor Louis Oudineau de la Faverie a été « condamné par la Commune ».

et Achiles Léon le 11 octobre 1815[35]. Les parents Oudinot attendent 1820 pour avoir leur cinquième enfant : Achille François naît le 17 avril à Damigny. L'acte de naissance précise que son père a cinquante ans et que sa mère en a vingt-cinq[36]. Cet enfant est sans doute, à ce jour, le membre de la famille Oudinot le plus connu. Nous reviendrons plus tard sur sa vie et sa carrière.

La seconde fille des Oudinot, Élisabeth Rosalie, vient au monde la 6 juin 1823. Elle décède l'année de son deuxième anniversaire. Eugène Stanislas naît en 1827 ; puis la famille a enfin son dernier enfant : Clémentine Irma (1830-1899). Cette dernière épouse François Frédéric Antoine Duriau à Paris, en l'église Notre-Dame de Lorette, le 18 juin 1857[37].

1.1.2 Le mariage et les enfants Oudinot

Le 9 juin 1853, Eugène Oudinot épouse Virginie Saulin. Mineure, cette dernière reçoit le consentement de sa mère Augustine Hollande, veuve d'Amédée-Eugène Saulin[38]. Virginie vit avec sa mère au 51 de la rue de Charenton dans le VIII^{e} arrondissement de Paris. Oudinot a vingt-six ans ; il demeure au 15 de la rue des Grands Augustins dans le XI^{e} arrondissement.

Les archives donnent quelques renseignements sur le patrimoine des futurs époux. Le 6 juin 1853, en l'étude du maître Meunier notaire à Paris, est signé un contrat de mariage entre les deux parties[39]. Étant mineure, Virginie est représentée par sa mère Augustine Hollande veuve Saulin. Celle-ci s'engage à lui donner la veille du mariage la somme de 3 000 francs qui est l'héritage de son père. La jeune femme apporte donc en dot la somme de 3 500 francs. Eugène Oudinot n'apporte au ménage que la petite somme de 500 francs ainsi que des meubles, habits, linges et bijoux. Le couple s'engage sous le régime de la communauté des biens, ce qui au décès d'Oudinot, en 1889, s'avèrera être un choix judicieux.

Il est important de s'arrêter sur la vie des enfants Oudinot : leur vie, leurs relations ainsi que leurs écrits respectifs nous apportent des éclairages sur la carrière paternelle. Ainsi, douze

---

[35] Arch. dép. 61, Registres d'état civil d'Alençon :
- Victoire Henriette Rosalie 3 NUMECEC1/3^{E}2_001_118 année 1813, image 45.
- Édouard Stanislas 3 NUMECEC1/3^{E}2_001_119 année 1814, image 81.
- Achiles Léon 3 NUMECEC1/3^{E}2_001_120 année 1815, image 75.

[36] Arch. dép. 61, Registre d'état civil de Damigny : 3 NUMECEC143/3^{E}2_143_8 années 1817-1837, image 37.

[37] Arch. dép. 75 : État civil reconstitué de Paris 1798-1860, V3E / M350.

[38] Arch. dép. 75 : État civil reconstitué de Paris 1798-1860, V3E / M772.

[39] Arch. Nat. : étude Meunier, minutier central, ET/XCVI/793, contrat de mariage du 6 juin 1853. Se reporter à l'annexe 3.

mois après leur mariage, Eugène et Virginie Oudinot ont leur premier enfant[40] : le 10 mars 1854 naît Hermine Augustine Eugénie[41]. Puis en 1860, le couple Oudinot a son deuxième enfant, un fils : Camille Jules naît le 31 janvier au domicile parental du 48 rue de l'Ouest dans le 6e arrondissement de Paris[42]. Hermine Oudinot rencontre son futur époux, l'architecte Émile André Lecomte du Noüy, dans l'atelier de son père. Ce dernier est chargé des vitraux de la cathédrale de Cahors (Cv 194), chantier de restauration que le futur gendre dirige[43]. Elle l'épouse le 10 février 1877. Elle mène ensuite une existence d'écrivaine entre Paris et Étretat[44]. La famille Oudinot se rend très régulièrement dans le village balnéaire : la grand-mère maternelle, Madame Saulin, a en effet une propriété sur les hauteurs du village. Hermine et André Lecomte du Noüy ont un fils Pierre André Léon. Il naît à Paris, le 20 décembre 1883[45].

Fig. 3 : *Hermine Lecomte du Noüy*, photographie d'Henri Manuel pour la *Revue Illustrée*, n°11, 15 mai 1905, p. 47

[40] Se reporter à l'arbre généalogique de la descendance d'Eugène et Virginie Oudinot, annexe 5.
[41] Arch. dép. 75 : 5 Mi 1/806, acte de naissance d'Hermine Oudinot. Se reporter à l'annexe 4.
[42] Arch. dép. 75: V4E627, acte de naissance de Camille Oudinot. Se reporter à l'annexe 4.
[43] (III/3.3) POPESCU, 1998, p.287-308.
[44] Arch. dép. 75: acte de mariage, V4E3189, n°77. Au moment du mariage, le nom de famille de l'époux est simplement Lecomte, le nom paternel. Dans la marge de l'acte, une annotation est rajoutée en 1884. Suite au décret du Président de la République du 14 juillet 1883, le jugement du Tribunal de la Seine en date du 12 novembre 1884, le nom de famille Lecomte devient Lecomte Dunouy. Le nom de famille de la mère d'André Lecomte est rajouté au patronyme paternel. L'orthographe de ce nom de famille varie. Nous le trouvons généralement écrit « Lecomte du Noüy ». Nous choisissons cette orthographe.
[45] Arch. dép. 75: V4E5845, acte de naissance de Pierre Lecomte du Noüy. (III/3.3) LECOMTE DU NOÜY (Mary), 1955. Pierre Lecomte du Noüy est un éminent mathématicien, biophysicien et philosophe du début du XXe siècle. Il travaille notamment comme attaché puis membre associé à l'Institut Rockefeller à New York ainsi qu'à l'Institut Pasteur. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, il s'installe définitivement à New York avec sa seconde épouse Mary. Il décède dans cette même ville en 1947.

Fig. 4 : *La Bicoque*, Étretat (Seine-Maritime), carte postale, n.d.

La santé fragile de Pierre oblige Hermine à résider plusieurs années de suite dans la maison familiale d'Étretat. Hermine définit la station estivale comme un « nid de verdure, entre deux falaises escarpées et découpées en décor d'opéra-comique, plein de villas fleuries et boisées »[46]. Virginie Oudinot hérite, en 1887, du terrain et de la maison de sa mère. Contiguë à cette habitation, les Oudinot font construire, d'après les plans de Lecomte du Noüy, une grande demeure. La famille nomme cette maison La Bicoque[47]. Hermine passe alors la plupart de son temps seule à Étretat ou dans l'appartement du 6 place de Rennes à Paris. André Lecomte du Noüy vit en Roumanie où il mène sa carrière d'architecte restaurateur. Dans les premiers temps, Hermine l'accompagne puis, après y avoir contracté la malaria, elle décide de rester définitivement en France. C'est à Étretat, en 1881, qu'Hermine rencontre Guy de Maupassant. Elle partage avec son fils Pierre et l'écrivain de nombreux après-midi à de La Guillette, la demeure de Maupassant[48].

[46] Viviane Manase, « Les villégiatures familiales de la côte d'Albâtre (du Tréport au Havre) », *In Situ*, n°13, 2010, p. 15.
[47] Sur la carte postale, nous pouvons deviner des baies pourvues de vitreries à losanges, ces dernières existent encore partiellement. Certaines baies sont encore aujourd'hui décorées de vitrerie à fleurs.
[48] (III/3.3) JOHNSTON, 2012, p. 534.

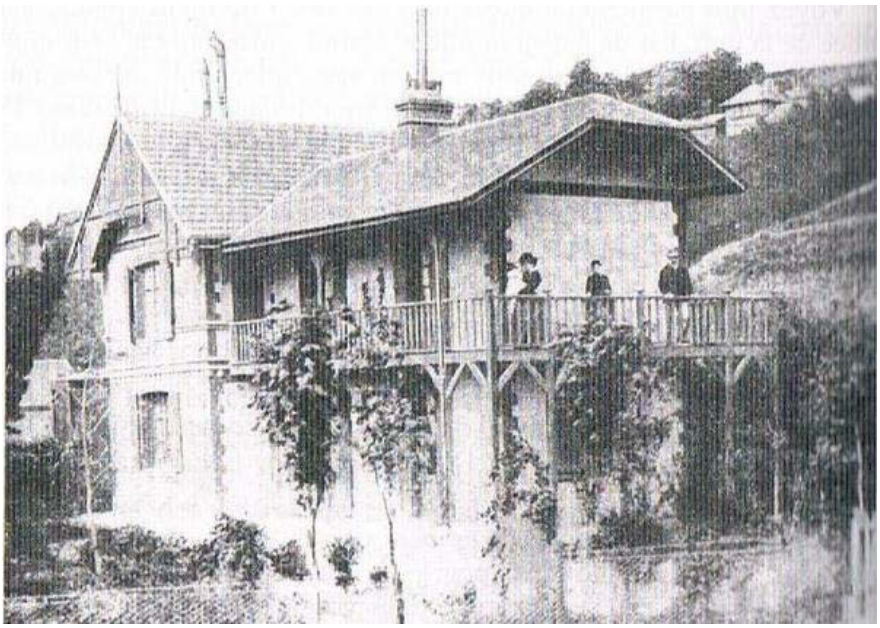


Fig. 5 : *Guy de Maupassant, Clémence Brun, Hermine Oudinot et le jeune Pierre à La Guillette*, ca. 1884, Étretat, Seine-Maritime, photographie publiée dans Marlo Johnston, *Guy de Maupassant*, Paris, éd. Fayard, 2012, p. 534.

Cette relation est la source d'inspiration tant chez Maupassant que chez Hermine. Ainsi le conte *Le Baiser*, publié en 1882, met en scène une jeune femme délaissée par son époux. À cette même époque, deux femmes délaissées gravitent dans le cercle intime de Maupassant, ses « deux Gardes du Corps » : Hermine Lecomte du Noüy et Clémence Brun[49]. Le valet de chambre de Maupassant, François Tassart, dans son deuxième ouvrage de souvenirs sur l'écrivain, dresse le portrait d'Hermine :

> « *Elle était blonde, le teint très clair ; sa chevelure légèrement crépue jetait des étincelles au moindre contact du peigne ; ses oreilles étaient plutôt grandes et peu roulées ; son front était haut et plein, ses yeux étaient bleus et il y passait par instants certaines couleurs d'arc-en-ciel. J'ai entendu dire qu'elle avait des yeux de Lynx ou d'Argus ; le nez fort à la base prenait parfois une forme aquiline ; des lèvres assez fortes et bien roses naturellement ; son menton bien rond avançait sur son coup d'albâtre comme s'il cherchait à atteindre les rondeurs de sa poitrine. Son ensemble avait beaucoup de grâces.*
>
> *Pour sa voix, Monsieur de Maupassant disait : Cette femme a une voix à faire la joie des plus insensibles et à émouvoir l'être le plus rebelle… Sa diction est parfaite ; elle lit les vers avec une maîtrise supérieure ; que ce soit du Molière, du Lamartine ou du*

[49] (III/3.3) JOHNSTON, 2012, p. 480. C'est ainsi que François Tassart, valet de chambre de Maupassant, s'amuse à appeler ces deux femmes.

Racine, elle est Maître dans son sujet, elle vous l'infuse et vous l'imprègne jusqu'au plus profond de votre être. …

En a-t-elle récité et lu des Classiques dans la charmille couronnée d'un cerisier, dans le jardin de la Guillette. …

Enfin cette Dame n'était pas qu'une lectrice parfaite ; toute sa personne inspirait le charme ; en plus de cette attirance naturelle elle possédait les dons de la Fourmi, la plus parfaite qu'il soit ; elle butina avec une adresse sans nom auprès de l'Auteur de Bel Ami *; elle en épousa la science ; elle sut lui faire sortir les plus intimes secrets de son âme d'homme et de littérateur…* »[50].

Les deux amis ont une correspondance épistolaire très soutenue. Non seulement, ils passent le plus clair de leur temps libre ensemble, mais Maupassant est aussi le mentor d'Hermine : en effet, elle souhaite devenir écrivain et Maupassant lui enseigne l'art de l'écriture. Elle explique brièvement cet enseignement dans l'article que la *Revue Illustrée* de 1905 lui consacre :

« *Est-il utile que l'on sache que je suis la fille du peintre-verrier Eugène Oudinot, élève d'Eugène Delacroix ? Et que Guy de aupassant a été mon ma tre ? Ayant découvert en moi ce qu'il appelait l'esprit littéraire , il m'apprit à écrire. Il m'enseigna à grouper mes idées, à soigner l'attaque et la chute de la phrase, et s'efforça de m'inculquer l'art de composer un roman. J'ai travaillé pendant trois ans sous sa direction géniale avant de rien produire, lui faisant des devoirs de style sur des sujets choisis par lui. … Bref, il fit pour moi ce qu'avait fait pour lui Gustave Flaubert* » [51]

Les conseils de Maupassant commencent peu après la mort d'Eugène Oudinot en 1889. Nous verrons plus loin dans le texte que le peintre-verrier laisse sa famille dans de grandes difficultés financières. L'atelier du numéro 6 rue de la Grande-Chaumière et tous les biens de la famille doivent être vendus. C'est à cette époque qu'Hermine et son fils louent à Maupassant l'appartement rue Montchanin. L'écrivain est arrangeant sur le prix du loyer. Hermine s'installe en février chez Maupassant avec son fils Pierre et sa mère. André Lecomte du Noüy refuse que sa femme s'installe avec sa mère et la menace de ne plus lui verser de pension. L'architecte met ses menaces à exécution, il est donc nécessaire pour Hermine de

[50] (III/3.3) JOHNSTON, 2012, p. 480.
[51] (III/3.3) CASELLA, 1905, p. 47-52, notamment p. 47-48. Marlo Johnston explique dans sa biographie de Maupassant qu'Hermine, en 1905, est un auteur connue et qu'elle manque, un tant soit peu, de modestie pour se faire de la publicité.

subvenir à ses besoins par ses propres moyens[52]. L'écriture semble un choix tout trouvé. Maupassant, avec ses connaissances dans le milieu de l'édition, l'aide à publier son premier livre en 1891 : un livre pour enfants intitulé *Bons amis*[53]. Peu avant la parution de son deuxième ouvrage, *L'Erreur d'aimer*, en 1893, Hermine justifie le choix de ce nouveau métier dans une lettre adressée à la mère de Maupassant, Laure :

> « *… Si je désire réussir c'est pour acquérir un peu d'indépendance vis-à-vis de mon mari, et qu'il soit obligé de compter avec moi ; c'est aussi parce que un peu plus d'argent m'est nécessaire pour élever mon fils comme je le veux* »[54].

Les romans d'Hermine sont des portraits de femmes de personnalités très différentes mais toutes tourmentées par l'amour. Ce thème revient sans cesse dans chacun de ses ouvrages dont les titres sont évocateurs : *L'Amour est mon péché, ater Dolorosa*, *Maudit soit l'amour*, etc. En 1893, Maupassant décède. Mais Hermine continue de correspondre avec la mère du romancier défunt. Leur amitié est telle que Laure de Maupassant lui offre des lettres et récupère très vraisemblablement celles écrites à Maupassant. En 1897 la parution de son nouvel ouvrage *Amitié amoureuse* rencontre un immense succès. Il s'agit d'un roman épistolaire entre Denise et Philippe, deux jeunes âmes torturées cherchant l'amour[55]. Ce livre est à l'origine d'une brouille entre Hermine et la mère de Maupassant : en effet, ce roman épistolaire est écrit d'après la correspondance entre Hermine et Maupassant sans le consentement de ce dernier. Quelques années plus tard, en 1902, Hermine écrit *Hésitation sentimentale*[56]. Ce roman à l'eau de rose emprunte des personnages et des lieux à la vie réelle d'Hermine. Le personnage principal, Jean Durand, est un jeune orphelin qui est recueilli par Paul Aubry de Chanzelles, patron d'« une grande verrerie (avec) beaucoup d'ouvriers ». Jean devient alors un brillant peintre-verrier. Paul Aubry, dont l'aïeul se nomme Eugène-Stanislas, a appris le métier de peintre-verrier auprès d'un certain Monsieur Bontemps. La famille Aubry, tout comme les Oudinot, part en vacances dans la maison familiale d'Étretat. Paul Aubry tombe gravement malade à la fin de l'ouvrage, mais cela ne lui est pas fatal. Il rencontre aussi de sérieux ennuis financiers qui mettent à mal la famille et son entreprise,

[52] (III/3.3) JOHNSTON, 2012, p. 877. (III/3.3) LECOMTE DU NOÜY (Mary), 1955, p. 26.
[53] (III/3.3) JOHNSTON, 2012, p. 878.
[54] (III/3.3) JOHNSTON, 2012, p. 1095.
[55] (II/3) LECOMTE DU NOÜY, 2011. La première édition date de 1897. Elle dédie son livre à la mère de Guy de Maupassant, Laure de Maupassant.
[56] (II/3) LECOMTE DU NOÜY, 1902. Elle dédicace ce roman à Marie-Claire Albert Ballu, fille de l'architecte Albert Ballu. Les Oudinot sont de bons amis de la famille Ballu.

mais ces problèmes se résolvent et la verrerie n'est finalement pas vendue. Nous verrons qu'il n'en est pas de même pour Eugène Oudinot.

Enfin l'amitié entre Guy de Maupassant et Hermine, quoique des plus ambiguës, est très certainement une aide précieuse pour Eugène Oudinot dans les dix dernières années de sa carrière. Nous reviendrons sur ce réseau de connaissances dans la partie sur les commanditaires de l'atelier.

Camille Oudinot, le frère cadet d'Hermine, se considère avant tout comme un homme de lettres. Il « a publié trois romans chez Charpentier et de nombreuses nouvelles dans les journaux littéraires »[57]. En parallèle de sa carrière de « romancier et auteur dramaturge non recommandable »[58], Oudinot occupe des fonctions au ministère des Beaux-arts. En 1881, il entre à la direction des Beaux-arts. En 1884-1885, Camille Oudinot demande la main de Kitty Hunt, la fille des très bons amis américains de ses parents Catherine et Richard Hunt. Catherine Hunt raconte, dans les mémoires sur son mari, qu'ils furent très embarrassés par cette demande. Camille n'est vraisemblablement pas un jeune homme très fréquentable à cette époque ; elle le qualifie de « very decadent young Frenchman ». Son excuse est alors la suivante : ils ne peuvent concevoir le mariage de leur fille avec un catholique[59]. Intime de Maupassant, il vit aussi en 1889, à la mort de son père, au 10 de la rue Montchanin avec sa mère, sa sœur Hermine et son neveu Pierre. En 1891, il devient secrétaire à la direction des Beaux-arts. Deux années plus tard, il est nommé sous-chef du bureau des Théâtres, de la conservation des Palais Nationaux et du Garde-Meuble. En janvier 1896, il se marie avec Hélène Aleiew[60]. En 1901, il termine sa carrière en tant qu'inspecteur général des Palais Nationaux et du Garde-Meuble. Sa fille Jacqueline naît en 1902. Il divorce rapidement de son épouse et élève son enfant avec l'aide de sa mère et de sa sœur[61]. Il est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1902 puis devient officier en 1929. Il épouse en seconde noce Marie Eugénie Louise Ternisien en 1912[62]. Il se rend en villégiature à Étretat assez souvent et

[57] Arch. nat., L.H. 19800035/260/34624, résumé de la carrière de Camille Oudinot écrit par lui-même. Les titres de ces trois romans sont : *Filles du monde*, *Adultère sentimentale* et *Noel bavare*.
[58] « Nécrologie de Camille Oudinot », *Revue des lectures*, n°5, 15 mai 1931, p. 657.
[59] (I/B) HOWLAND HUNT, manuscrit transcrit par Alan Burnham, conservé à The Preservation Society of Newport County à Newport dans le Rhode Island (USA), p. 155.
[60] (III/3.3) LECOMTE DU NOÜY (Mary), 1955, p. 32. Arch. dép. 75 : publication des bans de marriage de Paris et de l'ancienne Seine, PM 1893-02.
[61] *Ibidem.* Jacqueline Oudinot meurt en 1922, un peu avant ses vingt-deux ans.
[62] Arch. dép. 75: V4E627, acte de naissance de Camille Oudinot.

fréquente le même cercle d'amis que sa sœur aînée[63]. Ils dînent plusieurs fois par semaine à la Guillette, la maison de Maupassant située dans la grande rue principale du village qui mène à la mer. De grandes fêtes mémorables sont aussi organisées dans lesquelles les convives, comme Camille Oudinot ou sa sœur, n'hésitent pas à se costumer[64]. Le dernier des Oudinot meurt à soixante et onze ans dans un accident de voiture le 1er avril 1931[65].

1.2. Les années de formations

Les nécrologies ainsi que le *Dictionnaire universel des contemporains*, nous apprennent qu'Eugène Oudinot intègre à l'âge de quinze ans, en 1842, la manufacture de Choisy-le-Roi puis en 1849 l'atelier d'Eugène Delacroix[66].

1.2.1 Georges Bontemps (1799-1883), directeur de la manufacture de Choisy-le-Roi

Né à Paris en 1799, Georges Bontemps passe le concours pour intégrer l'École Polytechnique à l'âge de dix-huit ans. Le jury rejette sa demande car « il est (un) enfant naturel non encore reconnu »[67]. Cette décision est assez surprenante : Danielle Velde nous apprend en effet que « plusieurs polytechniciens célèbres ont été enfants illégitimes, avant d'être reconnus » et qu'il n'est pas rare à la fin du XVIIIe d'être le fruit d'une union illégitime[68]. Son jeune âge, tout juste dix-huit ans, peut-être une raison du refus de la part du jury de l'École Polytechnique. Les études que réalise ensuite Bontemps sont mal connues. Scientifique et attaché à la chimie, il semble qu'il réalise plusieurs stages dans différentes verreries notamment celle de Baccarat. Sans doute, grâce à ses expériences et à une « vive admiration » pour les techniques verrières, la direction de la manufacture de Choisy-le-Roi lui est confiée alors qu'il n'a que vingt-quatre ans[69]. Il est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1844, puis officier en 1867[70]. Bontemps est l'auteur de plusieurs ouvrages notamment de *Peinture sur verre au XIXe siècle. Les secrets de cet art sont-ils retrouvés ?* publié en 1845 et de son célèbre *Guide du verrier*, véritable livre de recettes pour les peintres-verriers paru en

[63] (III/3.3) JOHNSTON, 2012, p. 712.
[64] *Idem*, p. 777. (II/6) OUDINOT, 1893, p. 12-13.
[65] (III/3.3) LECOMTE DU NOÜY (Mary), 1955, p. 142.
[66] (II/1) ANONYME, 1889-1, p.286-287, et (II/1) CHAMPIER, 1889, p. 259-264. (III/1) VAPEREAU, 1880, p. 1384.
[67] (III/2.3) VELDE, 2009-1, p. 10.
[68] *Idem*, p. 13.
[69] *Idem*, p. 14.
[70] Arch. nat., LH/291/55.

1868[71]. Cet ouvrage est le reflet de ce qu'était la manufacture de Choisy-le-Roi, c'est-à-dire un grand laboratoire de recherches dont Bontemps était la tête pensante.

1.2.2 La manufacture de Choisy-le-Roi

Choisy-le-Roi, ville située dans l'actuel département du Val-de-Marne, abrite dès 1820 une verrerie connue sous le nom de la manufacture de Choisy-le-Roi[72]. À l'origine, la manufacture est avant tout une fabrique de faïence que les frères Paillart ont créée en 1805[73]. La verrerie, quant à elle, est fondée par un certain Ponce Grimblot. L'homme n'en est pas à sa première verrerie : il en a fondé deux dans les Bouches-du-Rhône à la toute fin du XVIII[e] siècle. En 1823, des ennuis financiers l'obligent à quitter la verrerie de Choisy-le-Roi. Georges Bontemps et Antoine Claudet reprennent l'affaire. Les associés défilent, mais Bontemps reste le pilier de l'entreprise.

La production de la verrerie est variée. Véritable laboratoire d'expériences verrières, la manufacture permet à Bontemps de perfectionner certaines techniques et de retrouver des savoir-faire. Dès ses débuts à la manufacture, Bontemps s'attèle au perfectionnement de la mise en œuvre du flint-glass, autrement dit du cristal[74] : les imperfections comme les bulles ou les stries ne sont pas tolérées. La verrerie produit aussi un bon nombre de carafes, de verres et de gobelets. Cette production est vendue sous le nom de « verre fin » et remporte des succès lors des expositions de l'industrie française, notamment celles de 1834 et de 1839[75]. Les expérimentations de Bontemps permettent également à la manufacture de perfectionner les techniques du verre filigrané[76]. La manufacture semble même atteindre la qualité d'exécution des verres de Venise, rendant aujourd'hui l'attribution de certaines pièces difficile.

La prouesse de Bontemps, qui concerne directement notre sujet, est d'avoir retrouvé les techniques de fabrication de verres de couleur pour les vitraux. L'art du vitrail réapparaît en France en ce début de XIX[e] siècle, et la manufacture de Choisy-le-Roi et Georges Bontemps comptent parmi les principaux acteurs de cette « renaissance ». Nous ne parlerons pas de « secrets retrouvés », car comme l'écrit Bontemps dans son *Guide du verrier*, la notion de

---

[71] (III/2.1) BONTEMPS, 1845. (III/2.1) BONTEMPS, 1868, notamment livre VII, p. 691-747.
[72] (III/2.3) VELDE, 2009-2, p. 37-43.
[73] (III/2.2) FINANCE, 2003-1, p. 35.
[74] David Whitehouse, *Glass : a pocket dictionary of terms commonly used to describe glass and glassmaking*, New York, The Corning Museum of Glass, 1993, p. 34. (III/2.1) BONTEMPS, 1868, p. 24. « Le *flint-glass* est le verre dans lequel entre l'oxyde de plomb et que nous nommons cristal [en France] ».
[75] (III/2.3) VELDE, 2009-2, p. 38-39.
[76] *Exposition publique des produits de l'industrie française de 1844*, *Rapport du jury central*, tome 3, Paris, Impr. de Fain et Thunot, 1844, p. 487.

secret est un « préjugé populaire »[77]. Les techniques de l'art de la peinture sur verre ont été, faute de pratique durant les XVII[e] et XVIII[e] siècles, simplement oubliées. Bontemps explique aussi que pour faire des vitraux de qualité égale à ceux du Moyen-Âge, il est nécessaire de savoir fabriquer des verres colorés d'une grande finesse. Et dans ce domaine, Bontemps excelle puisqu'il a lui-même, à la suite du concours lancé par la Société d'encouragement en 1826, réussi à fabriquer à nouveau « les premiers verres rouges » « obtenus par le cuivre »[78]. La manufacture de Choisy-le-Roi est alors en capacité, dès 1826, de fournir les ateliers de peinture sur verre français en plaques de verre coloré. En 1844, 112 nuances sont disponibles dans le catalogue de la verrerie[79].

Un atelier de peinture sur verre ouvre à la verrerie en 1829. Edward Jones en prend la direction[80]. Edwards Jones, est un artiste anglais que le préfet de la Seine le comte de Chabrol fait venir en France en 1825. Ce dernier souhaite que Jones monte une nouvelle fabrique de peinture sur verre, concurrent direct de la manufacture de Sèvres dirigée par Alexandre Brongniart. Ce projet ne voit pas le jour. Jones intègre la verrerie de Choisy-le-Roi. Le vitrail est sans doute la plus grande passion du directeur de la verrerie. L'atelier devient le vivier de jeunes talents, futurs peintres-verriers de la place parisienne. Nous pouvons remarquer les frères Gérente, Alfred (1821-1868) et Henri (1814-1848) ainsi que Gaspard Gsell (1814-1904)[81]. Le paysagiste Louis François Français y travaille trois années entre 1829 et 1832[82]. Si les trois peintres-verriers, Gsell et les frères Gérente, ouvrent leur atelier lorsque qu'ils quittent la manufacture, entre 1845 et 1846 pour le premier[83] et un peu avant 1848 pour les seconds[84], il en va autrement pour Eugène Oudinot. Il travaille à l'atelier de peinture sur verre de 1842 jusqu'à la fermeture de la manufacture en1848, mais n'ouvre pas son atelier de suite. À Choisy-le-Roi, Oudinot apprend les techniques du métier de peintre-verrier : l'application des émaux, le choix du verre, la coupe, la peinture à la grisaille, la cuisson puis la mise en plomb. En somme, les fondements du métier. Son goût pour la recherche de nouvelles techniques appliquées au verre lui a sans doute été transmis par Georges Bontemps lui même[85].

---

[77] (III/2.1) BONTEMPS, 1868, p. 699. (III/2.1) BONTEMPS, 1845, p. 17.
[78] (III/2.1) BONTEMPS, 1868, p. 701. (III/2.3) VELDE, 2009-2, p. 40.
[79] *Exposition publique des produits de l'industrie française de 1844,* p.489. (III/2.3) VELDE, 2009-2, p. 40.
[80] (III/2.2) CABEZAS, 1998, p. 263-264.
[81] *Ibidem*. (III/2.2) CABEZAS, 1996, p. 163-173. (III/2.2) FINANCE, 2003-1, p. 35-39.
[82] (III/2.1) OTTIN, 1896, p. 92.
[83] (III/2.2) CABEZAS, 1996, p. 169. (III/1) THIEME ET BECKER, 2008, vol. 52, p. 91-92.
[84] (III/2.3) GATOUILLAT, 2008, p. 151-162.
[85] Nous reviendrons sur ce point dans la partie consacrée aux brevets déposés par Oudinot.

Le roman *Hésitation sentimentale* d'Hermine Lecomte du Noüy, nous l'avons déjà écrit, mêle très probablement faits réels et la fiction : la verrerie dans laquelle le jeune Jean apprend le métier se situe à Créteil, ville voisine de Choisy-le-Roi. La description de la verrerie que narre l'auteur est vraisemblablement issue des témoignages de son père, Eugène Oudinot, et reflète sans doute ce qu'était la verrerie de Choisy-le-Roi. Elle évoque :

> « *(…) ces grands fours rouges qui ne s'éteignaient jamais, et qui l'avaient jeté dans une si grande stupeur la première fois qu'il les avait vus. Il ne se lassait pas d'admirer les lourdes petites portes en terre réfractaire s'ouvrant, semblait-il, sur l'enfer, et rien, pour lui, n'égalait l'adresse de l'ouvrier qui soufflait sa bouteille au bout d'un bâton, ou moulait d'un geste habile le verre en fusion. Toutes les opérations diverses, où passait cette matière transparente, irisée et liquide, l'intéressaient passionnément, et ainsi grandissait en lui une âme de verrier, éprise de son art* »[86].

Si nous nous en tenons à ce qu'affirme Adolphe Didron dans son article des *Annales archéologiques* de 1849, ce n'est sans doute pas à l'atelier de Choisy-le-Roi qu'Oudinot a appris à dessiner puisque les dessins sont de piètre qualité selon lui[87]. En plus des peintres, des coupeurs de verres, des dessinateurs, des metteurs en plombs et des chauffeurs de moufle travaillent à l'atelier de peinture sur verre de Choisy-le-Roi. Si la verrerie compte 250 ouvriers à la date de 1845, le nombre des ouvriers de l'atelier de peinture sur verre ne semble pas connu[88]. Les vitraux de la manufacture sont saluées lors d'expositions, mais la célébrité n'est jamais atteinte. Les critiques reprochent à la manufacture « l'absence totale d'une direction artistique »[89]. Bontemps et Jones maîtrisent à la perfection la matière première, mais fournissent « des sujets fort laids »[90]. À partir de 1848, l'atelier périclite doucement et le 3 juin de cette même année, Georges Bontemps quitte la France et part pour Smethwick, village du centre de l'Angleterre près de Birmingham où se situe la verrerie Chance. La verrerie de Choisy-le-Roi ferme définitivement en 1851. Lucas Chance (1782-1865) qui dirige la verrerie homonyme et Bontemps se sont rencontrés dans les années 1830[91]. Dès son arrivée à la verrerie anglaise, Bontemps signe un contrat dans lequel il accepte de superviser les départements des couleurs et des ornements et de mener à bien la fabrication du verre optique

[86] (II/3) LECOMTE DU NOÜY, 1902, p. 51.
[87] (III/2.1) DIDRON, 1849, p. 351-356, notamment p. 352.
[88] (III/2.3) VELDE, 2009-2, p. 42. (III/2.2) FINANCE, 2003-1, p. 35-36.
[89] (II/4.1) HALPHEN, 1845, p. 227.
[90] (III/2.1) DIDRON, 1849, p. 352.
[91] (III/2.3) VELDE, 2009-2, p. 43.

dont le procédé de fabrication a été breveté par Lucas Chance, en 1838[92]. Bontemps reste en Angleterre jusqu'en 1855, puis retourne en France.

Les nécrologies d'Oudinot, le *Dictionnaire* de Vapereau et le témoignage de sa fille Hermine affirment qu'il a été un élève d'Eugène Delacroix ; mais rien ne nous permet de savoir quand. La notice biographique de Vapereau affirme qu'il entre chez Delacroix en 1849. Cependant Oudinot a très bien pu suivre des cours chez Delacroix en même temps que sa formation à Choisy-le-Roi. Quoiqu'il en soit la période de la vie de l'artiste, entre 1848 et 1853, est incertaine.

Dans le roman d'Hermine Oudinot, le directeur de la verrerie fictive envoie son jeune apprenti dans les verreries de Bohême et d'Angleterre pour « le familiariser avec tous les genres de fabrication ». Charles Martin, architecte du département de l'Ain, en 1874, indique qu'Eugène Oudinot « a étudié en France et à l'étranger »[93]. La question suivante se pose alors : Georges Bontemps a-t-il envoyé Oudinot dans des manufactures étrangères pour parfaire ses connaissances ? Il est possible qu'Oudinot ait visité d'autres manufactures de Bohème, d'Allemagne et d'Angleterre afin d'améliorer son savoir-faire[94]. Oudinot est-il parti avec Georges Bontemps en Angleterre au sein de la verrerie des frères Chance ? Cela pourrait être une explication pour ces cinq années de vide dans la formation du peintre-verrier parisien. Cette hypothèse, non confirmée par les archives de la verrerie anglaise ni par celles d'Oudinot, est cependant séduisante et pourrait expliquer pourquoi Oudinot commande son verre chez les frères Chance tout au long de sa carrière et aussi pourquoi il est en relation avec les peintres-verriers anglais d'après son témoignages de 1881. La qualité du verre anglais est certainement la meilleure des explications, mais une affinité particulière avec les frères Chance peut aussi être une éventualité plausible. Toujours est-il qu'il faut attendre 1853 pour qu'Eugène Oudinot ouvre son premier atelier à Paris.

Il nous semble ici opportun de présenter une synthèse du contexte économique de la peinture sur verre dans lequel s'inscrit l'atelier d'Eugène Oudinot : tout d'abord lors de sa création, en 1853 puis lors de sa première participation à une exposition internationale, l'Exposition universelle parisienne de 1855.

---

[92] (III/2.3) VELDE, 2009-2, p. 43.
[93] (III/2.1) MARTIN, 1874, p. 370.
[94] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 137.

2. Les ateliers de peinture sur verre français dans les premières années du Second Empire

Si les techniques de la peinture sur verre ont sombré dans l'oubli durant le XVIII^e^ siècle, elles sont à nouveau employées au début du XIX^e^ siècle. En effet, le comte de Chabrol (1773-1843), préfet de la Seine, encourage la création de vitraux dans les églises parisiennes afin de remplacer les vitreries de verres blancs. Le *Christ en croix* de Mortelèque, en l'église Saint-Roch de Paris, est un de ces premiers vitraux du début du XIX^e^ siècle. Le XIX^e^ est aussi le siècle de « la résurrection de l'Église en France » [95]. La Révolution a laissé à l'abandon les églises. Une politique de reconstruction et d'aménagement est amorcée sous l'Empire, mais c'est la Restauration, la Monarchie de Juillet et le Second Empire qui la mènent à bien. Aux quatre coins de la France, les architectes érigent des églises néo-classiques, néo-gothiques et néo-romanes. Ce regain de foi s'accompagne du renouveau de la peinture religieuse. En effet, la peinture religieuse est plus que jamais présente dans les Salons et a les faveurs des commandes de l'État. L'art chrétien revitalisé participe grandement aux campagnes de décoration des églises de France. Cette renaissance s'accompagne d'une profonde réflexion. De nombreux ouvrages sur la question de l'art chrétien sont publiés. Le *Génie du Christianisme* (1802) de Chateaubriand « restaure simplement la dignité et l'intérêt des sujets chrétiens » selon Bruno Foucart. Rio et Montalembert avec leurs écrits respectifs, *L'art chrétien* (1835) et *L'état actuel de l'art religieux en France* (1839), proposent une doctrine qui comporte une esthétique, une histoire et une morale. Tout ceci ne repose sur aucune originalité, mais reprend la théologie même du christianisme. Les notions du beau et de l'idéal sont christianisées. De nombreux artistes, tels Hippolyte Flandrin et Claudius Lavergne, occupent le devant de la scène de la peinture religieuse et la font vivre.

Dans ce renouveau religieux, les peintres-verriers ne sont pas en reste. Les ateliers de peinture sur verre des manufactures de Sèvres (1827-1854) et de Choisy-le-Roi (1829-1848) fournissent des vitraux peints dès les années 1830 aux églises parisiennes et provinciales. Ces manufactures emploient de nombreux peintres-verriers qui ouvrent peu à peu leur propre atelier de peinture sur verre. Ainsi, dès les années 1850, plusieurs ateliers voient le jour à Paris et en province, ouvertures favorisées par un nouveau contexte politique et religieux.

Lorsque Oudinot ouvre son premier atelier, en 1853, le Paris dans lequel il vit est en pleine mutation. En soixante ans, de 1800 à 1860, la population parisienne explose. Elle passe

[95] (III/3.3) FOUCART, 1987, p. 4.

d'environ 500 000 à 1 million d'habitants[96]. Cette croissance démographique entraîne une augmentation du nombre des paroisses de la petite banlieue, soit la zone qui va être annexée à Paris, en 1860[97]. Pour certaines d'entres elles, le lieu de culte, chapelle ou église, devient vraiment trop exiguë. Construire de nouvelles églises est alors primordial. De plus, la politique de Napoléon III permet d'augmenter considérablement le budget des cultes afin d'obtenir le soutien du clergé. La municipalité de Paris « consacre plus de deux millions de Francs à l'entretien et la mise en valeur des édifices de culte » durant le Second Empire [98]. Ce budget est largement supérieur à celui que l'État consacre pour les cathédrales de France : entre 1850 et 1872, il augmente de 31%[99]. À Paris, entre 1848 et 1857, le clergé est représenté par l'archevêque M^{gr} Sibour. Vers 1857, lors d'un entretien avec Georges Eugène Haussmann, préfet de Paris de 1853 à 1870, l'archevêque l'informe de la pressante nécessité de construire de nouvelles églises dans la capitale et la proche banlieue[100]. Un budget de 45 millions de Francs est alors alloué au diocèse de Paris en 1856[101].

Dans ses travaux d'aménagement de Paris, Haussmann dirige la construction de vingt-trois nouvelles églises paroissiales[102]. Jacques Boudon, dans son ouvrage *Paris capitale religieuse sous le Second Empire* propose une carte de situation de ces nouvelles églises paroissiales parisiennes, carte que nous reprenons ci-après (fig. 6).

---

[96] R. Le Mée, « La statistique démographique officielle de 1815 à 1870 en France », *Annales de démographie historique*, 1978, p. 252-279.
[97] (III/2.2) CALLIAS BEY, 2009, consulté le 15 juillet 2014. URL : http://insitu.revues.org/7052. (III/3.2) BOUDON, 2001, p. 269.
[98] (III/3.2) LENIAUD, 2007, p. 79. (III/3.2) MOISSET, 2007, p. 99-100.
[99] (III/3.2) LANGLOIS, 2007, p. 71.
[100] Georges Eugène Haussmann, *Mémoires du Baron Haussmann*, tome 2, Paris, éd. Havard, 1890, p. 135. (III/3.2) BOUDON, 2002, p. 217-229.
[101] (III/3.2) MOISSET, 2007, p. 97-105, notamment p. 103.
[102] (III/3.2) BOUDON, 2001, p. 289-312.

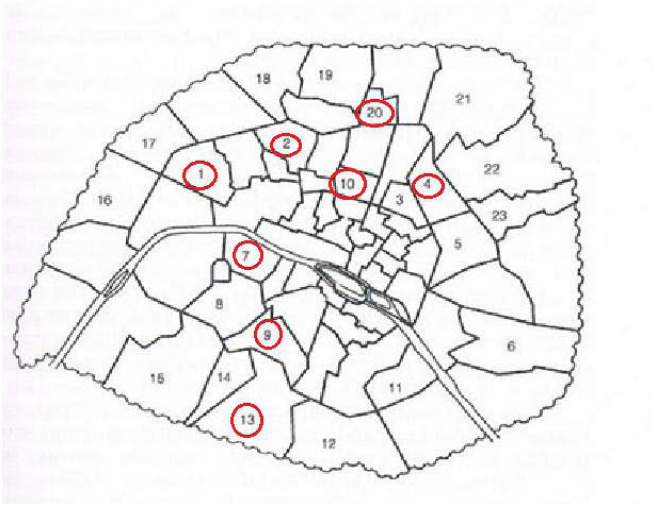


Fig.6 : Situation des nouvelles églises paroissiales parisiennes sous le Second Empire[103]

1/ Saint Augustin
2/ La Trinité
3/ Saint Martin-des-Champs
4/ Saint Joseph
5/ Saint Ambroise
6/ Saint Éloi
7/ Sainte Clotilde
8/ Saint François-Xavier-des-Missions-Étrangères
9/ Notre-Dame-des-Champs
10/ Saint Eugène
11/ Saint Marcel
18/ Saint Michel-des-Batignolles
12/ Notre Dame-de-la-Gare
13/ Saint Pierre-du-Petit-Montrouge
14/ Notre Dame-de-Plaisance
15/ Saint Lambert-de-Vaugirard
16/ Saint Honoré-d'Eylau
17/ Saint Ferdinand-des-Ternes
19/ Notre Dame-de-Clignancourt
20/ Saint Bernard-de-la-Chapelle
21/ Saint Jacques-Saint-Christophe-de-la-Villette
22/ Saint Jean-Baptiste-de-Belleville
23/ Notre Dame-de-la-Croix-de-Ménilmontant

Si cette campagne de construction entraîne un renouveau de la peinture religieuse, elle encourage aussi l'art de la peinture sur verre. Ainsi, durant les vingt années du Second Empire, les ateliers parisiens récemment créés vitrent ces nouvelles églises : Léon Ottin, Laurent-Gsell, Claudius Lavergne, Paul-Charles Nicod, Prosper Lafaye, Nicolas Hesse, Émile Hirsch, Antoine Lusson (parisien à partir de 1865) et Eugène Oudinot[104]. Ce dernier réalise des vitraux dans huit de ces vingt-trois nouvelles églises[105].

Certains ateliers provinciaux, comme ceux de Charles Laurent Maréchal de Metz, Baptiste Petit-Gérard de Strasbourg, Émile Thibaud et Étienne Thevenot de Clermont-

[103] (III/3.2) BOUDON, 2001, p. 309. Les églises pointées et écrites en rouge sur la carte et dans la légende sont celles pour lesquelles Oudinot a exécuté des vitraux.
[104] Informations recueillies à partir des tomes 1 à 3 de *l'Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, monuments religieux*, Paris, éd. Plon et Cie, 1876.
[105] Nous reviendrons sur la question plus tard dans le deuxième chapitre.

Ferrand, Auguste de Martel de Saint-Quentin dans l'Aisne, participent aussi activement à cette campagne de vitrerie.

2.1. Les peintres-verriers parisiens en 1853 et 1855

En 1853, avec l'atelier d'Eugène Oudinot, dix-sept ateliers de peinture sur verre sont en activité. La plupart de ces ateliers sont situés dans les XI^{e} et VIII^{e} arrondissements, soit les 6^{e} et 11^{e} arrondissements actuels (fig. 7). Les concurrents les plus sérieux d'Oudinot, à cette époque, sont alors Gérente, Laurent-Gsell, Lafaye, et Coffetier.

Alfred Gérente et Jules-Gaspard Gsell ouvrent leurs fabriques respectives après avoir appris leur métier au sein de l'atelier de peinture sur verre de la manufacture de Choisy-le-Roi[106]. Gérente remporte à l'Exposition de New York en 1853 la médaille de bronze pour des « vitraux peints pour églises, sujets du XVI^{e} siècle »[107]. Nicolas Coffetier, élève de Maréchal de Metz, installe son atelier dès 1846 dans le VI^{e} arrondissement de Paris. La même année, Prosper Lafaye, après avoir débuté avec Joseph Veissières en Bourgogne, se met à son compte à Paris. *L'enquête sur les peintres-verriers du XIX^{e} siècle ayant travaillé en France* et le *Répertoire des peintres-verriers du XIX^{e} siècle* référencent d'autres artistes actifs en 1853 : notamment Émile Bouvières, Bruin Aîné, Jacques Eugène Marchand et Cie, et Joseph Meunier[108]. Cette même année Charles-Laurent Maréchal laisse l'atelier messin à son beau-frère Louis-Napoléon Gugnon et ouvre sa propre fabrique à Paris. Le Didot-Bottin de 1853 recense aussi les peintres-verriers Cartissier et Meyer, Didron aîné, Auguste Galimard, Joseph Vigné ainsi que les ateliers Dubois-Hachette et Hachette Veuve[109].

En deux ans, le nombre d'ateliers parisiens double (fig. 8). Tout d'abord, entre 1853 et 1855, deux ateliers parisiens ferment : Dubois-Hachette et Hachette Veuve. Ainsi sur les dix-sept ateliers actifs en 1853, quinze le sont encore en 1855. À cette même date, dix-neuf nouveaux ateliers sont créés à Paris. Cette hausse considérable peut s'expliquer par l'augmentation des campagnes de restaurations des vitraux anciens français engagées depuis 1850, ainsi que par la fermeture de la Manufacture de Sèvres en 1854[110] : de nombreux

[106] (III/2.2) CALLIAS BEY, 2003, p. 78. (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1853, p. 873.
[107] *Exposition universelle de New York en 1853. es ures prises par l'administration française : résultats de l'exposition*, Paris, Impr. Libr. Administratives de Paul Dupont, 1854, p. 17.
[108] (III/2.2) ANONYME, 1986, p. 67-90. (III/2.2) ANONYME, 1989.
[109] (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1853, p. 873. (II/5) SAGERET, 1853, p. 224 et p. 334.
[110] (III/2.3) PILLET, 2010, p. 111. (III/2.2) CALLIAS BEY, 2003, p. 78.

peintres-verriers issus de ce grand atelier, dont François Fialeix, ouvrent alors leur propre affaire et sont en capacités d'honorer les commandes à Paris et en province.

Les nouvelles fabriques parisiennes sont les suivantes : Baudry, Bourgerie-Villette, Brisson, Castille, A. N. Cornuel, Cornut, Lurzen, H. Moreau, Paul Nicod, Roussel, Rouvières Frères, L. Samson, Séchan, P. Séguin, Soulier et les frères Achille et Antoine Ullman.

Certains ateliers, existant en 1853, se sont associés à de nouveaux collaborateurs : Nicolas Coffetier travaille avec Léonard, et Henri Harpignies prend part à l'activité de l'atelier d'Eugène Oudinot. Le frère de ce dernier, Achille Oudinot, a son propre atelier en 1855. Son activité ne semble durer qu'une seule année, après quoi il s'associe avec son frère Eugène dès 1860[111]. Enfin, Auguste Galimard apparaît dans les annuaires commerciaux de l'année 1855 et il s'y définit comme étant « peintre de vitraux ». Pourtant *Le répertoire des peintres-verriers du XIX^e^ siècle* s'interroge et le qualifie de cartonnier. Il en va de même pour Chancel, Lamotte et Auguste Ledoux qu'il est préférable de considérer comme des cartonniers.

Comme en 1853, la grande majorité des ateliers se situe dans le XI^e^ arrondissement, soit le 6^e^ de nos jours. L'autre majorité des peintres-verriers délaisse le VIII^e^ arrondissement (actuellement le 11^e^) pour s'installer dans le II^e^, soit aujourd'hui le 9^e^ arrondissement.

[111] Toutefois, Achille Oudinot a encore son propre atelier au 66 rue Martyrs, dans le 9^ème^ arrondissement de Paris, et ce jusqu'en 1861. « Peintres-verriers (Artistes) », (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1861, p. 957.

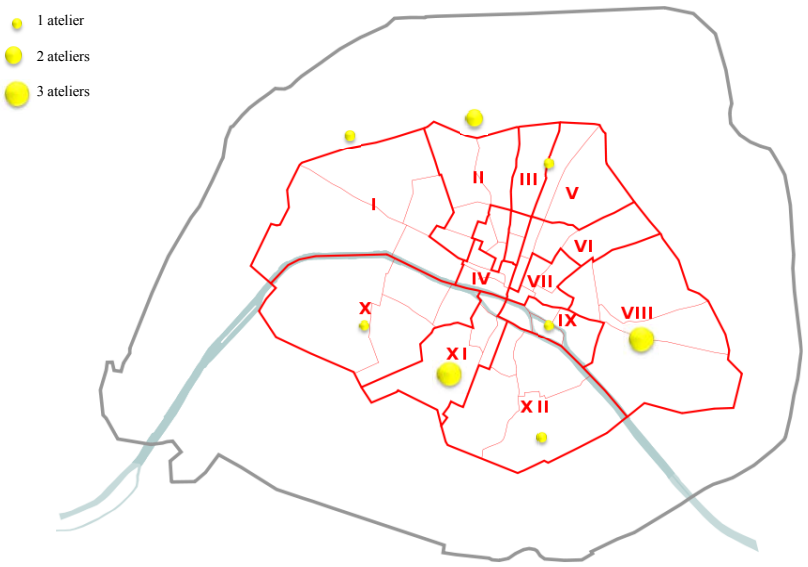


Fig. 7 : Répartition des ateliers de peinture sur verre en 1853 à Paris

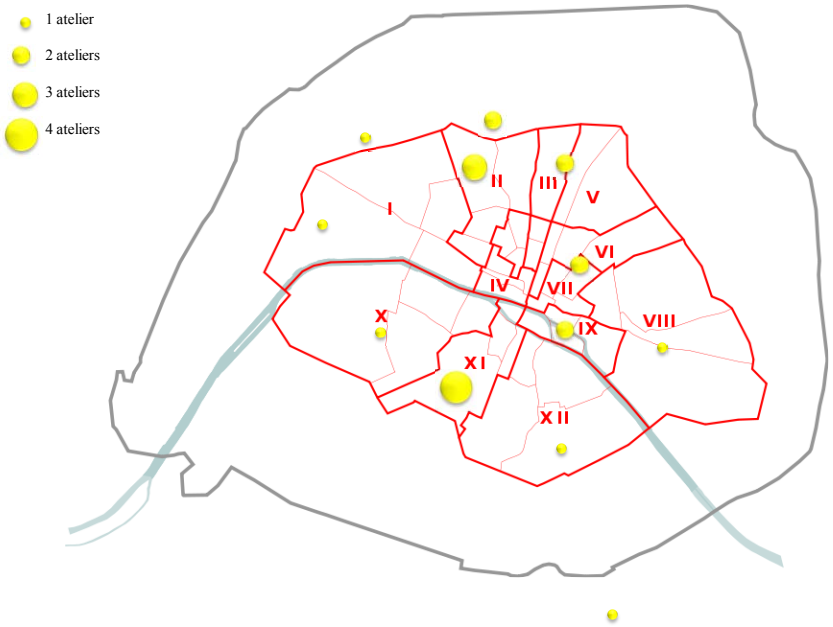


Fig. 8 : Répartition des ateliers de peinture sur verre en 1855 à Paris

2.2. Les peintres-verriers provinciaux en 1853 et 1855

En 1853, 47 peintres-verriers sont actifs en province. Ces ateliers sont situés dans des villes dont les grandes cathédrales conservent leurs vitraux anciens. Cela sous entend donc une source de revenus assurés par l'entretien[112].

La liste des peintres-verriers établis en provinces en 1853 est plus importante que celle de Paris. L'analyse de la carte (fig. 9) nous montre qu'une grande majorité des ateliers de peinture sur verre, à cette époque, est concentrée dans le département de la Sarthe. Le peintre-verrier François Fialeix ouvre un atelier à Mayet (Sarthe) après avoir été formé à la manufacture de Sèvres[113]. Eugène Hucher, les Lusson père et fils, Édouard Bourdon, ainsi que l'atelier du Carmel produisent dans la ville du Mans[114]. Léopold Charles a son atelier de vitraux à La Ferté-Bernard. Le sixième et dernier atelier sarthois est celui de Chatel installé à Mamers.

L'autre foyer de création est concentré dans la Haute-Garonne, à Toulouse. Gesta, Lami de Nozan, Jules-Louis Artigues, Antoine Bordieu aîné et Raymond Bordieu dirigent chacun leur propre fabrique au sein de la ville rose. Le département du Rhône accueille le même nombre d'ateliers que la Haute-Garonne, soit cinq : Pierre Auguste Baron, Jean-Baptiste Sauris et Claude Corporat ont chacun un atelier à Lyon. Josephus Veyrat et Jean-Baptiste Barrelon sont, quant à eux, installés à Grigny.

À Clermont-Ferrand, les anciens associés Thibaud et Thevenot gèrent chacun leur entreprise. L'atelier d'Émile Thibaud, un des plus anciens de France, est doté d'un dépôt à Paris dans le 6^{e} arrondissement. Cela nous montre l'importance de la création et de la commercialisation de cet atelier provincial. Guillaume Fabre a lui aussi son propre atelier dès 1849 dans la capitale auvergnate, atelier actif jusqu'en 1890[115].

Au Mesnil-Saint-Firmin, dans l'Oise, Gabriel Boniface Bazin dirige un atelier au sein de sa ferme école, faisant appel à Jules Leclerq[116]. Émile Remy, Pierre Harfort ainsi que Pierre-Napoléon Rives officient à Nancy. Isidore Ott et Baptiste Petit-Gérard sont à cette époque les deux seuls ateliers recensés à Strasbourg. Louis-Napoléon Gugnon, Charles-Laurent et Charles-Raphaël Maréchal collaborent tous les trois au sein de l'atelier du 4 rue de Paris à Metz. Les peintres-verriers Colin et Lecomte officient chacun de leur côté à Rennes. À Troyes Vincent-Larcher et Martin-Hermanowska ont chacun une fabrique.

---

[112] (III/2.2) CALLIAS BEY, CHAUSSÉ, FINANCE, 1986, p. 55.
[113] (III/2.3) ARRONDEAU, 1997.
[114] (III/2.2) ANONYME, 1986. (III/3.3) ALLIOU, 1998.
[115] (III/2.2) LUNEAU, 1992, p. 40-41.
[116] (III/2.3) DEVRED, LUNEAU, 1995, p. 33.

Enfin nous remarquons les ateliers suivants : Baudouin à Rouen, Antoine Bessac à Pont-d'Ain, A. Brun et l'abbé J. Goussard à Condom, René Échappé à Nantes, Lucien Léopold Lobin à Tours, Alexandre Mauvernay à Saint-Galmier, Gaspard-André Poncet à Givry, Thierry père à Saint-Georges-sur-Loire, Joseph Aventin Veissières à Seignelay dans l'Yonne, Henri Audoynaud à Périgueux et Joseph Villiet à Bordeaux.

Donc, en 1853, si nous faisons les comptes, 65 ateliers sont en activité en France (fig. 9). Et si nous mettons en parallèle la cartographie des ateliers de peinture sur verre avec celle du développement ferroviaire en 1850, nous pouvons remarquer que la grande majorité des foyers de créations actifs sont desservis par le train (fig. 11), ce qui permet aux ateliers de livrer leurs créations ou restaurations sur des chantiers éloignés. La Compagnie du Midi permet ainsi aux chemins de fer de l'Aquitaine de se développer dès 1853, assurant alors l'exportation des créations des ateliers du sud-ouest de la France[117].

En 1855, 60 ateliers de peinture sur verre sont en activité en province. Tout comme en 1853, cette activité est d'une grande importance dans la région de la Sarthe (fig. 10), ainsi que dans le Rhône. En deux ans, dix-neuf nouveaux ateliers se sont ouverts en province. Et cela pas uniquement dans les régions où l'activité de peinture sur verre est déjà bien implantée. Auguste de Martel ouvre son atelier à Saint-Quentin dans l'Aisne, A. Jubinal et Hawke s'installent à Dinan et Marette père et fils créent leur fabrique à Évreux. À Lille, H. Evolders ouvre son atelier. Frédéric Martin s'installe à Avignon et N.-A. Pailleux-Salats à Chatou dans la Seine-et-Oise (actuelles Yvelines). Un certain Retter crée son commerce à Strasbourg, H. Girard à Mayet puis Carl Kuchelbecker et Eugène Hucher au Mans où ils collaborent avec l'atelier du Carmel. Jules Laurand ouvre son atelier à Blois[118]. Enfin Antoine Lusson ouvre une succursale à Rouen où Théodore Bernard y ouvre sa propre fabrique. Quelques peintres-verriers déménagent leurs ateliers, soit dans le même département soit dans une autre région.

Entre 1853 et 1855, le nombre des ateliers de peinture sur verre en France a été multiplié par 1,5. Il est passé de 64 à 94. L'augmentation la plus remarquable se situe au sein de Paris même. La concurrence pour Oudinot est donc bien présente dès le début de son activité.

[117] (III/3.2) BOUNEAU, 1990, p. 95-112.
[118] (III/2.3) GIRAULT, 2008, p. 40-41.

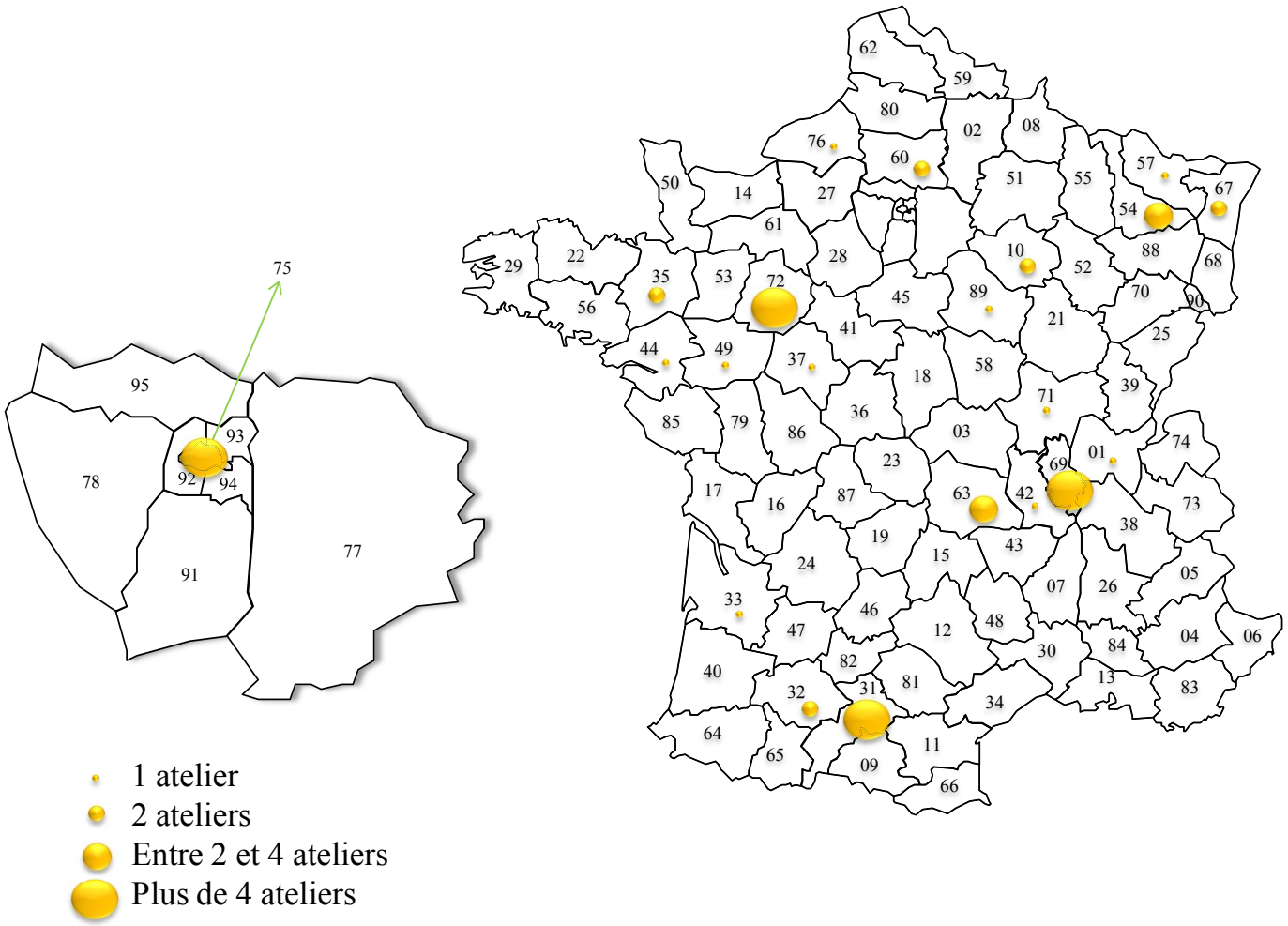


Fig. 9 : Répartition des ateliers de peinture sur verre en 1853 en France

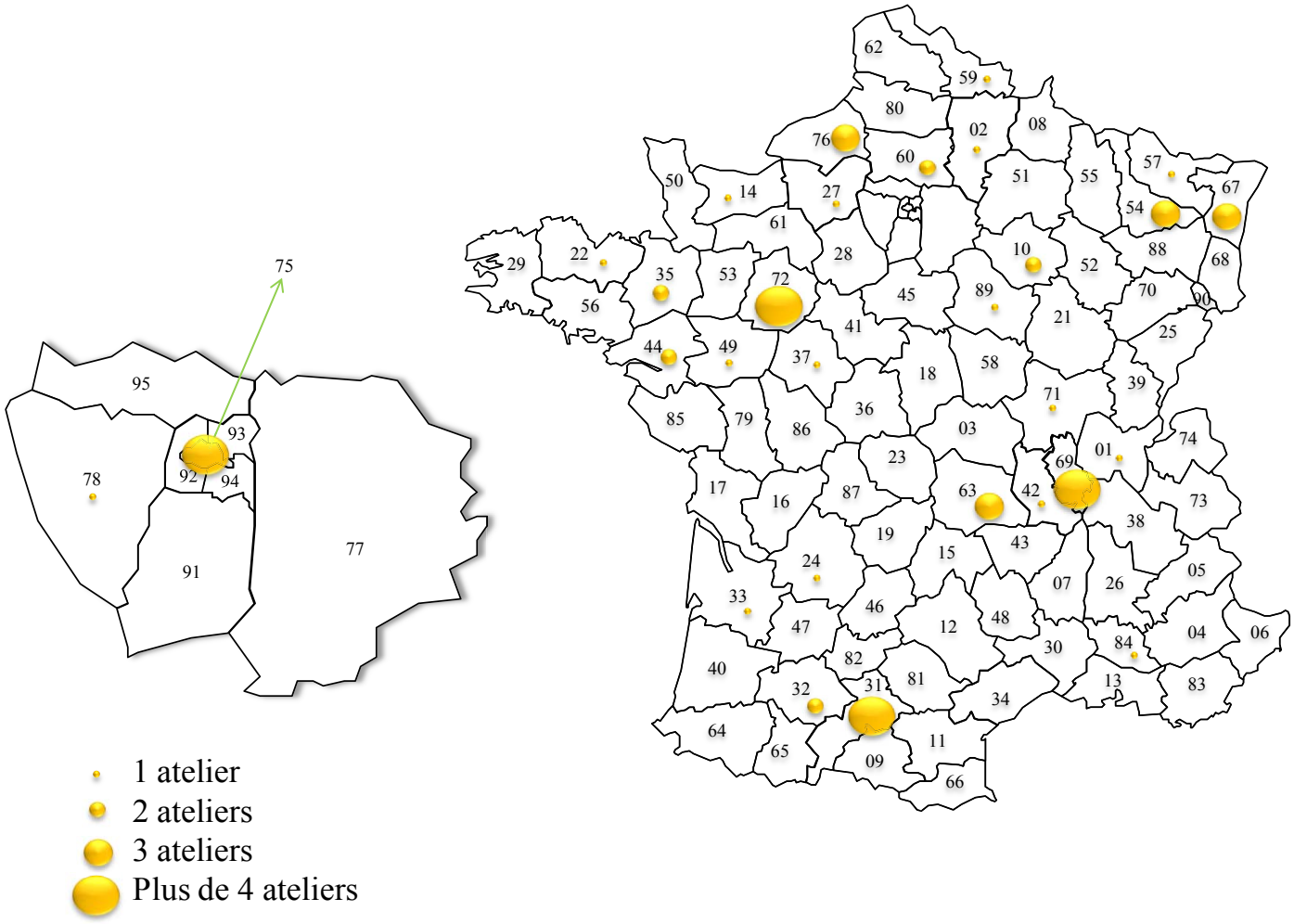
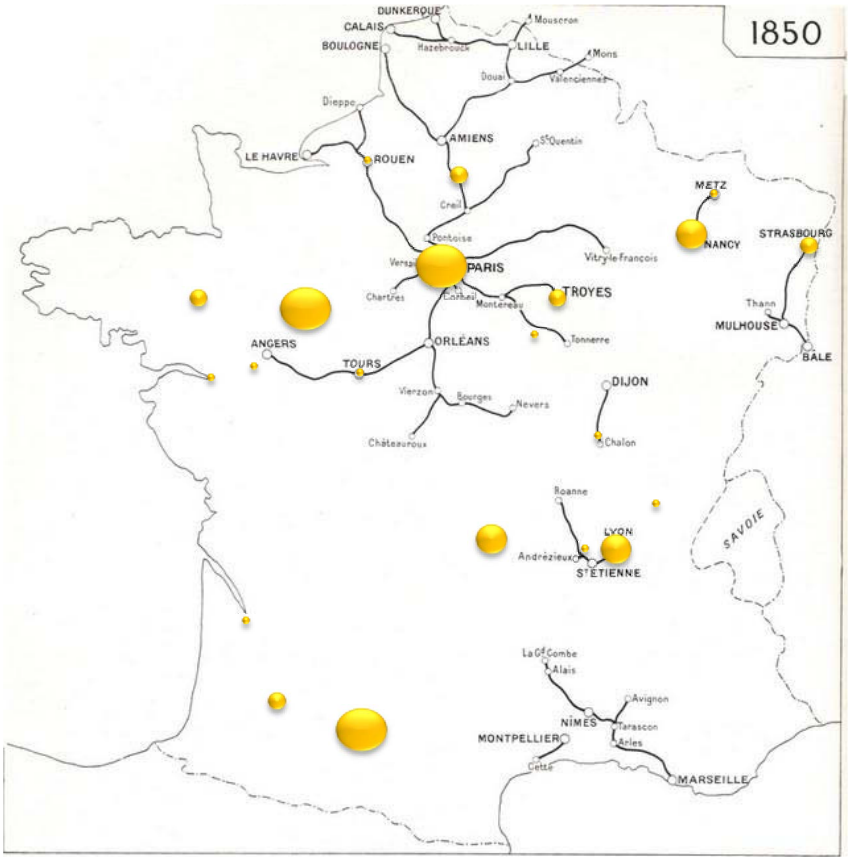


Fig. 10 : Répartition des ateliers de peinture sur verre en 1855 en France



1 atelier
2 ateliers
Entre 2 et 4 ateliers
Plus de 4 ateliers

Fig. 11 : Répartition des ateliers de peinture sur verre français en 1853, avec la cartographie du réseau ferroviaire de 1850

3. LES PREMIERS ATELIERS D'OUDINOT À PARIS, 1853-1860

Eugène Stanislas Oudinot, fort de son apprentissage chez Bontemps, ouvre son propre atelier de peinture sur verre en 1853 : la dot du mariage de 3500 francs avec Virginie Saulin lui permet sans doute de s'installer à son compte.

Dans la biographie rédigé par son petit fils, Pierre Lecomte du Noüy, nous apprenons qu'Oudinot ouvre son atelier de peinture sur verre car il a « abandonné la peinture et les émaux pour le vitrail »[119]. Certes Oudinot n'est pas devenu peintre d'histoire ou de paysages comme son frère Achille, pour autant il n'a pas cessé de manipuler tout au long de sa carrière pinceau et émaux sur le verre.

3.1. L'atelier du 12 rue du Regard (1853-1858)

Oudinot reste six années dans l'atelier du 12 rue du Regard dans le XI^{e} arrondissement (actuel 6^{e} arrondissement). Située dans le quartier de Notre-Dame-des-Champs, la rue du Regard débute vers le milieu de la rue de Rennes et débouche sur la rue du Cherche-Midi. À cette même époque, le peintre-verrier Coffetier est installé au 92 de la rue Notre-Dame-des-Champs et un certain Everaert, spécialiste du châssis et des armatures pour vitraux, a son atelier au numéro 2 de la rue du Regard. Le numéro 12 de cette rue est un grand immeuble bourgeois occupant une parcelle et ayant une grande cour intérieure. En ce qui concerne le nombre d'employés, nous ne pouvons donner de chiffres exacts. Néanmoins, nous sommes sûrs de l'association du peintre Henri Harpignies et d'Oudinot, même si nous ne pouvons clairement en expliquer les circonstances, ainsi que de l'apprentissage de Charles Joseph Vantillard.

Henri Joseph Harpignies (1819-1916), originaire de Valenciennes, grandit dans une famille d'industriels et de négociants. Son père, Alexandre Henri Harpignies, dirige, avec son frère, une entreprise de « roulage accéléré Valenciennes-Paris » ainsi qu'une fabrique de sucre[120]. Henri Harpignies étudie dès le collège les arts et la musique[121]. Vers 1838, il termine ses études « fort médiocres ». Durant deux mois, Harpignies fait le tour de la France avec un

[119] (III/3.3) LECOMTE DU NOÜY (Mary), 1955, p. 15.
[120] (III/2.3) GOSSET, 1982, p. 9. Cet ouvrage sur le peintre Harpignies a pour principales sources les mémoires du peintre, mémoires non publiées et conservées en collection particulière, ainsi qu'un manuscrit d'après les mémoires du peintre écrit par Édouard Désiré Fromentin.
[121] (III/2.3) GOSSET, 1982, p. 10.

ami de son père, lui-même ami du peintre Jules Achard. Ce voyage, qui le confronte à des paysages variés, conforte le futur peintre dans son goût pour la peinture de paysage. Cependant cette disposition pour les arts reste à cette époque un loisir. Harpignies doit travailler dans les entreprises familiales ainsi de 1839 à 1846. Il écrit d'ailleurs dans ses mémoires :

> « *Je fis ce qu'on m'ordonna de faire, c'est-à-dire du sucre d'abord et du fer ensuite. J'eus une teinte de tout mais je n'approfondis rien : 1839, 1840, 1841, 1842, 1843, 1844, 1845 et 1846 se passèrent à faire ce joli métier ! Temps perdu que j'aurais pu passer sur les bancs de l'école des Beaux-arts et que je regretterai toute ma vie* »[122].

Harpignies intègre, à l'École des beaux-arts de Paris, l'atelier de Jules Achard dès 1846 et y demeure durant deux années. En 1848, il voyage en Italie où il retrouve Corot et d'autres artistes. Il rentre en France en 1850 et expose son premier tableau trois années plus tard, sans succès. Ayant côtoyé Corot, lors de son apprentissage italien, Harpignies rencontre probablement Eugène Oudinot par le biais d'Achille Oudinot. Ce dernier est lui-même un élève et ami intime du grand maître du paysage. Ainsi Harpignies s'associe à Oudinot dès 1854. Cependant aucun document administratif décrivant les statuts de cette association n'est conservé. Seules, les archives de l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas, datant de 1854, une signature des deux artistes sur un des vitraux de l'église de Marigny-sur-Yonne (Cv 235 à 249), ainsi que les annonces des annuaires commerciaux de 1855 attestent de cette collaboration. L'annonce parue dans le Sageret est la suivante : « Oudinot (Eugène) et Harpignies, *peintres-verriers*. r. du regard, 12 »[123]. La même année, dans le Didot-Bottin, l'atelier Oudinot-Harpignies développe son annonce : « Oudinot (Eugène) et Harpignies, peintres sur verres, vitraux, style du moyen-âge et de la renaissance, restaurations et fac-simile des anciens vitraux, vitraux d'appartement, paysages, verres-Mousselines, Regard, 12 »[124].

Avant d'être reconnu comme un « peintre de talent, (un) aquarelliste distingué », Harpignies pratique donc l'art de la peinture sur verre[125]. Le premier vitrail de l'atelier Oudinot-Harpignies, connu à ce jour, est *La Vierge et l'Enfant Jésus* pour la chapelle des Catéchismes de l'église parisienne Saint-Jacques-du-Haut-Pas (Cvd 63). Ce vitrail est exécuté

---

[122] (III/2.3) GOSSET, 1982, p. 12.
[123] (II/5) SAGERET, 1855, p. 319.
[124] (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1855, p. 775. Nous reviendrons plus en détail sur ces annonces plus loin dans le texte.
[125] *Autographes*, Carton 16 : peintres Gud-Her, p. 380. http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/13450-autographes-carton-16-peintres-gud-her/, consulté le 22 mai 2013.

d'après un carton de Louis Joseph César Ducornet[126]. Ce carton est lui-même inspiré d'une œuvre éponyme d'Ingres. Malheureusement, ce vitrail est détruit en 1871 lors de l'explosion de la poudrière du Luxembourg. En 1855, Oudinot réalise, d'après les cartons de Jean-Alfred Gérard-Séguin, le chemin de croix de l'église Saint-Eugène-Sainte-Cécile située dans le II^{e} arrondissement de Paris (actuel 9^{e} arrondissement) (Cv 401 à 415). Ces vitraux sont très certainement, en raison de la date du chantier, aussi l'œuvre commune d'Harpignies et d'Oudinot.

Cette même année les deux hommes concourent à l'Exposition universelle. Ils exposent dans le pavillon Nord-Ouest « une vitre imitée de celle de la cathédrale de Chartres, dans le style fin du XII^{e} siècle »[127]. Ils remportent, grâce à ce vitrail, « un des meilleurs de l'Exposition », la mention honorable[128]. Ils exposent aussi deux vitraux lors de l'exposition artistique de Caen, dont ils sont également les commissaires[129]. Toujours la même année, l'atelier Oudinot-Harpignies exécute les vitraux de l'église Saint-Léger de Marigny-sur-Yonne (Cv 235 à 249)[130].

Après 1855, nous n'avons pas trouvé d'autres vitraux issus de la collaboration entre Oudinot et Harpignies. Nous supposons que les artistes se séparent à la fin de l'année 1855. Harpignies expose dans les Salons dès 1859. Mais ce n'est qu'en 1861 qu'il connaît son premier succès en tant que peintre paysagiste avec l'œuvre *Lisière de bois sur les bords de l'Allier*. Il entame alors une longue et riche carrière de peintre paysagiste. Il remporte sa première récompense au Salon de 1866 puis en reçoit d'autres en 1868 et 1869. En 1865, Harpignies épouse Marguerite Vantillard, la sœur du peintre-verrier Charles Joseph Vantillard (1836-1909)[131]. Nous reviendrons sur cet artiste plus loin dans le texte. Fait chevalier de la Légion d'honneur en 1875, Harpignies remporte la médaille de 2^{e} classe à l'Exposition universelle de 1878, celle de 1^{e} classe en 1889, et la médaille d'honneur à celle d'Amsterdam en 1883. À l'issue de cette exposition, il est fait Officier de la Légion d'honneur. En 1884, il rejoint François-Louis Français et Adrien Moreau au sein de la Société d'aquarellistes français[132]. Cinq ans avant son décès, en 1910, Harpignies est décoré de la médaille de Grand

[126] COARC, dossier Saint-Jacques-du-Haut-Pas, 5^{e} arrondissement, Paris. Pour Louis Joseph César Ducornet (1806-1856) se reporter à la notice biographique dans la partie « cartonniers occasionnels ».
[127] (II/4.1) CAUMONT, 1856, p. 955.
[128] *Ibidem*.
[129] (II/4.1) ANONYME, 1855, p. 622.
[130] « Consécration de l'église de Marigny-sur-Yonne », *BM*, Tome 1, vol. 21, 1855, p. 622.
[131] (III/2.3) GOSSET, 1982, p. 67. Arch. dép. 75 : V4E 670, acte de mariage en date du 19 mars 1863.
[132] Société d'aquarellistes français, *Catalogue, 6^{e} exposition*, Paris, Impr. Jouaust et Signaux, 1884.

Officier de la Légion d'honneur[133]. La carrière d'Harpignies en tant que peintre paysagiste est longue, il décède en 1916.

Ces deux années au sein de l'atelier de peinture sur verre de la rue du Regard ne sont sans doute pas d'une grande importance pour Harpignies. En revanche, cette association au tout début de la création de l'atelier est probablement très utile à Oudinot et lui permet de lancer son entreprise. Cependant le rôle d'Harpignies n'est pas très clair. Harpignies ne semble pas être le cartonnier puisque l'atelier Oudinot-Harpignies fait appel aux peintres Ducornet et Gérard-Seguin. Harpignies réalise-t-il la peinture sur verre et/ou la mise en plomb, tout comme Oudinot ? Dans sa biographie, Harpignies n'aborde pas une seule fois son expérience de peintre-verrier et son association avec Oudinot[134]. Considère-t-il ce travail comme purement alimentaire lui permettant de vivre en attendant le succès d'une de ses œuvres au Salon ? Cela est fort probable.

Durant ses premières années d'activité, Oudinot engage un apprenti, **Charles Joseph Vantillard (1836-1909)**. Il naît le 19 mars 1836 à Montcel-sur-Seille en Meurthe (actuelle Meurthe-et-Moselle). Les circonstances d'arrivée de Vantillard chez Oudinot à Paris sont aujourd'hui inconnues. Il s'agit du seul apprenti, entre 1853 et 1856, connu à ce jour : en 1903, il se dira même « élève de Messieurs Harpignies et Oudinot »[135]. Il n'est donc pas étonnant de constater que le collaborateur d'Oudinot, Henri Harpignies, épouse la sœur aînée de Vantillard. Vraisemblablement toujours en apprentissage chez Oudinot, Vantillard signe un vitrail d'appartement dès 1856. Lors de son mariage avec Marie Joséphine Neouhen en 1868, Joseph Vantillard se dit peintre-verrier mais n'est toujours pas à son compte. Ce n'est qu'en 1874 qu'il prend la succession du peintre-verrier Ména au 12 rue Tlemcen dans le 20e arrondissement de Paris[136]. Il propose à ses clients des « vitraux pour églises et appartements » ainsi que de la « gravure à l'acide et [des] décorations sur verre en tous genres »[137]. Les années suivantes, il propose à sa clientèle de la gravure sur « glace nue et entamées pour porte, fenêtres d'escaliers et devantures de magasins »[138] ainsi que des « mises en plombs en verre français, anglais granulés et civés »[139]. Vantillard est présent aux Expositions universelles de 1878, 1883, 1889 et 1900, ainsi qu'à plusieurs expositions

[133] Arch. nat., LH/ 1269 /8.
[134] (I/A) HARPIGNIES, [188 ?].
[135] (III/1) SANCHEZ, 2005, p. 1676.
[136](II/5) SAGERET, 1874, p. 433.
[137] (II/5) SAGERET, 1874, p. 433.
[138] (II/5) SAGERET, 1877, p. 710.
[139] (II/5) SAGERET, 1885, p. 668.

régionales entre 1882 et 1887 où il remporte de nombreuses décorations. Au cours de sa carrière, Vantillard exécute des vitraux religieux pour des églises ou des chapelles de cimetières. Ses œuvres sont notamment visibles à Paris ainsi qu'en région parisienne (Yvelines, Essonne, Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis et Seine-et-Marne). Il œuvre aussi dans plusieurs départements français comme, entres autres, l'Allier, l'Aube, la Manche, la Meuse, ou encore l'Yonne. Vantillard exécute de nombreux vitraux civils. Plusieurs de ses vitraux d'appartement sont, actuellement, régulièrement mis en vente sur les marchés de l'art français, américain ou anglais. Il exporte d'ailleurs son travail Outre-Manche. Après une abondante carrière de 35 ans, Vantillard décède en 1909

3.2. L'atelier de la rue de l'Ouest (1859-1860)

En 1859, Oudinot déménage son atelier au 56 de la rue de l'Ouest toujours, dans le XI^{e} arrondissement (actuel 6^{e} arrondissement). Sa famille et lui vivent au 46 de cette même rue. Cette rue n'existe plus aujourd'hui. Elle se trouvait, avant l'agrandissement de Paris en 1860, dans la continuité de la rue d'Assas. Oudinot ne quitte donc pas le quartier de Notre-Dame-des-Champs. L'atelier Bitterlin s'installe au numéro 50 de la même rue en 1860. Nous verrons, dans la troisième partie de ce travail, que l'activité de Paul Bitterlin n'est pas en concurrence avec celle d'Eugène Oudinot. Ce dernier pratique la peinture sur verre, l'autre la gravure sur verre. Les deux hommes ont une conception de leur métier bien différente : le premier fait de l'art, le second du commerce.

Lors de la naissance de Camille Oudinot en 1860, les deux témoins de l'acte de naissance sont deux peintres-verriers qui ne possèdent pas d'atelier personnel, très vraisemblablement des employés d'Oudinot[140]. Le premier est Prosper Jean Tulliez âgé de vingt-neuf ans. Il demeure aussi au 56 rue de l'Ouest, l'adresse même de l'atelier. Le second se nomme Jean-Baptiste Émile Caron, âgé de vingt-quatre ans et habitant au 38 de la rue de l'École-de-Médecine.

[140] Arch. dép. 75 : V4E627, acte de naissance de Camille Oudinot. Se reporter à l'annexe 4.

3.3. Achille Oudinot (1820-1896), une collaboration occasionnelle (1860-1879)

Né le 17 avril 1820 à Damigny (Orne), Achille est le cinquième des enfants de la famille Oudinot. Peintre et architecte, il étudie dans les ateliers parisiens de Jean-Baptiste Camille Corot et de l'architecte Jean-Nicolas Huyot. Ses nécrologies le définissent comme l'« un des plus intimes amis et meilleurs élèves de Corot » « dont il avait saisi [la peinture] et reproduisait, souvent avec bonheur, la manière »[141]. Il est aussi considéré, dans les dictionnaires biographiques, d'« imitateur » de Corot[142].

Il est aussi un ami intime du peintre Charles-François Daubigny[143]. Achille Oudinot a une « facilité de conception et une souplesse d'exécution rares »[144]. C'est un artiste qui semble être doué en tout domaine : « architecture, sculpture, peinture, peinture sur verre, pastel, aquarelle, dessin au crayon et à la plume »[145]. L'auteur de la « Nécrologie » parue dans le *Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne* nous informe que les « nécessités de la vie » n'ont pas permis à Oudinot de se consacrer réellement à un seul de ses talents afin de rencontrer le succès. En effet, même si aujourd'hui Achille Oudinot est plus connu comme peintre de paysage, il s'avère qu'il a commencé sa carrière, en 1839, comme architecte au sein du cabinet de l'architecte municipal d'Alençon, M. Lebart. Il devient alors décorateur d'intérieur de certaines maisons d'Alençon et se voit confier la réalisation de la maison de son ami le graveur sur bois Pierre-François Godard[146].

---

[141] « Nécrologie », *La Chronique des Arts*, 1892, p. 6. « Nécrologie », *Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne*, Tome 11, Alençon, éd. Société historique et archéologique de l'Orne, 1892, p. 135-139. The American Art Galleries, *Catalogue of the private collections of modern paintings belonging to Mr. Beriah Wall and Mr. John A. Brown, of Providence*, *(R.I)*, New York, 1886, p. 93. Henri Dumesnil, *Corot: souvenirs intimes*, Paris, éd. Rapilly, 1875, p. 97 et 117. Les deux hommes sont si proches que lorsque Corot tombe malade en 1865, il part vivre plusieurs mois chez Achille Oudinot afin de se rétablir. À l'enterrement de Corot, Achille Oudinot ainsi que les peintres Eugène Lavieille, Jules Dupré et Karl Daubigny tiennent « les cordons du poêle ».

[142] (III/1) THIEME ET BECKER, 2008, t.12, p. 97. (III/1) BÉNÉZIT, 2006, p. 452. Louis Jourdan, *Les peintres français : Salon de 1859*, Paris, éd. A. Bourdilliat, 1859, p. 113 : « M. Achille Oudinot, élève de Corot, fera bien de se défier à l'avenir de son maître, le plus perfide des maîtres ! Vouloir copier Corot, vouloir imiter sa manière inimitable, c'est se vouer à une mort certaine. Devant la nature, il faut oublier les maîtres. M. Oudinot a fait mou et noir, deux péchés mortels. Les eaux dans lesquelles une jeune fille se mire coquettement n'ont pas de transparence, et tout cela parce que M. Oudinot s'est trop préoccupé de son maître. Allons, jeune homme, - est-ce un jeune homme ? - vous avez une belle revanche à prendre ».

[143] « Nécrologie », *Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne*, 1892, p. 135.

[144] *Ibidem.*

[145] *Ibidem.*

[146] Edmond Richard, *Trois Graveurs Ornais. Les Godard d'Alençon, graveurs sur bois, 1735-1864. Contribution à l'histoire de la gravure avec dix gravures tirées sur les bois originaux*, Domfront, éd. Hamonnet, 1921, p. 33-49. Fils de Pierre-François Godard, dit Godard II (1768-1838), Pierre-François Godard ou Godard III (1797-1864) est un graveur sur bois comme son père. Il s'installe à Alençon, après des études à Paris, en tant que

Oudinot s'investit dans la vie artistique de sa ville, en organisant notamment la première Exposition d'Alençon en 1842, dont il est un des commissaires. En 1858, il expose six toiles mais ne remporte aucun prix. La critique n'est pas très enthousiaste pour ses œuvres :

> « *M. Auguste (sic) Oudinot est certainement un paysagiste distingué, qui cherche encore un peu sa voie. Quoique les disparates ne soient pas choquantes, il n'y a pas toutefois une uniformité complète dans sa palette* »[147].

En 1860-1861, il reprend ses activités d'architecte et conçoit les plans de la maison-atelier de Daubigny à Auvers-sur-Oise[148]. Il réalise en plus la cheminée sculptée en bois et les dessus de porte. En 1872, Corot exécute les croquis des décorations murales pour l'atelier de Daubigny. Ne pouvant plus monter aux échelles, Corot laisse l'exécution de ces paysages à Oudinot ainsi qu'à Daubigny et à son fils Karl[149]. Oudinot n'abandonne pas pour autant ses activités de peintre. L'exposition de 1865 est bien meilleure en termes de qualité, aux dires du jury. En effet, il expose deux tableaux dont un paysage, *Les bords de l'Oise*. Oudinot se voit décerner la médaille de vermeil pour cette œuvre : « le jury est heureux de pouvoirs féliciter M. Oudinot des progrès qu'il a fait et de lui décerner une de ses premières médailles »[150]. Il expose ainsi ses œuvres de 1845 à 1876 aux Salons parisiens, sans toutefois recevoir de distinctions particulières.

Durant toutes ces années, entre 1842 et 1876, Oudinot fait des allers et retours entre Paris et l'Orne. Il tente tant bien que mal de survivre de sa peinture. Sa nécrologie nous informe qu'« il travaille beaucoup » et qu'il rencontre « de rudes moments de détresse ». N'ayant pas le même succès que son frère cadet Eugène Oudinot, Achille Oudinot se voit obligé d'écrire à l'Empereur Napoléon III afin d'obtenir une commande de sa part. Bonapartiste et un brin opportuniste, Oudinot explique à l'Empereur que par ses prises de position, les risques encourus pour sa cause, ce dernier lui doit bien une commande de peinture sur verre[151]. En effet, Achille Oudinot semble s'être investi personnellement au

---

libraire. De 1824 à 1847, il expose aux Salons et rencontre un franc succès. De nombreux artistes lui confient les gravures de leurs œuvres : Gustave Doré, Achille Oudinot, Horace Vernet…

[147] (II/4.1) LE VAVASSEUR, 1858, p. 33-34. L'auteur se trompe et nomme Oudinot, Auguste Oudinot.

[148] Douglas Cooper, « The painters of Auvers-sur-Oise », *The Burlington Magazine*, n°625, Avril 1955, p. 100.

[149] De son vrai nom Charles Pierre Daubigny, il est le fils du peintre Charles François Daubigny. Henri Dumesnil, *Corot: souvenirs intimes*, Paris, éd. Rapilly, 1875, p. 74. Compagnie de Jésus, *Études (1897)*, Tome 70, Paris, éd. V. Retaux, 1897, p. 449. Sophie Monneret, « Oudinot Achille », *L'impressionnisme et son époque*, tome 2, Paris, éd. Denoël, 1979, p. 110.

[150] (II/4.1) LA SICOTIÈRE, LE VAVASSEUR, 1865, p. 23.

[151] Arch. des Musées Nationaux, DE 5, lettre d'Achille Oudinot à Napoléon III en date du 22 mai 1855.

service de la cause de l'empereur, à la suite de 1851, en publiant notamment des tracts ayant pour but de diffuser la pensée napoléonienne[152].

« *Le plus grand nombre de ceux qui furent fidèles aux gloires Impériales, sont aujourd'hui récompensés de longs sacrifices ou des prompts dévouements qui les attachent à votre Auguste personne, quelques-uns sans doute végètent dans l'oubli faute d'assez de hardiesse ou trop remplis d'un sentiment qui pourrait être taxé d'orgueil si la conviction d'avoir bien fait ne leur laissait l'espérance de n'être pas oubliés.*

Je crois être de ce nombre Sire !

J'eus l'insigne honneur d'être présenté à votre ajesté dès son arrivée à Paris par mon père, ancien officier, ancien conseillé (sic) de préfecture, s-Préfet pendant les 100 J et Ch^er^ de la légion d'honneur, j'étais alors capitaine de la garde nat^le^ de Paris, l'accueil bienveillant de Votre ajesté en exaltant les sentiments dans lesquels j'avais été élevé m'engagea à diriger tous mes efforts vers le but auquel tenait Votre Altesse Impériale, aussitôt je cherchai les occasions de soutenir les luttes utiles, parfois dangereuses et fus assez heureux pour obtenir des succès qui me firent des ennemis puissants dans le même temps je fis publier avec l'assentiment de Votre ajesté une brochure devant ramener à sa cause des hommes connaissant mal la valeur des Idées que vous apportiez à la France. Ensuite sur l'avis du Comité Napoléonien, je partis pour la Normandie ou j'accomplis un voyage aussi heureux que difficile. Enfin arriva le jour du Triomphe, j'eus l'extrême honneur d'être des premiers à en féliciter votre ajesté.

Dans mes efforts j'étais soutenu Sire, par la seule conviction que vous seriez le bonheur de la France. N'ayant pas de fortune, pour servir l'Illustre cause j'empruntai ou aliénai le peu que je possédais.

Votre ajesté voudra bien permettre que j'expose ici ce qu'il m'advint.

La calomnie me signala comme un instrument mercenaire brisé ; persécuté lâchement, je dus subir des humiliations et des misères capables d'abattre tout autre.

Une de ces déterminations comme en enfantent les grandes douleurs, éloigna de la pensée de revendiquer ce que j'avais su faire. J'entrepris de me créer une position honorable dans la carrière des arts et cette année un vitrail composé dessiné et exécuté par moi a été admis à l'Exposition universelle. ais j'use toute mon énergie à lutter contre les besoins de la vie, le manque de travail serait de nouveau la misère, mon isolement m'y expose.

J'oserai demander à votre ajesté qu'elle veuille bien prendre intérêt à ma situation en m'accordant un travail important de peinture sur verre ou une position me

[152] Nous n'avons pas retrouvé ces documents.

donnant la possibilité de développer les idées, les sentiments et les connaissances que je possède qui s'accro teraient (sic) à coup sûr sous une si haute influence.

Dieu Inspire et Protège votre Majesté

A Oudinot 15 rue basse, Passy »[153].

La présente lettre est appuyée le 22 mai 1855 par Édouard Dalloz, secrétaire au Corps Législatif. Il s'adresse directement à Napoléon III :

« *J'ose prendre la liberté d'appeler la bienveillante sollicitude de sa ajesté l'Empereur sur la demande par laquelle . Oudinot, Peintre en vitraux, demeurant à Passy, rue Basse 15, sollicite de l'inépuisable bonté de Sa ajesté d'être chargé de quelque important travail sur verre soit dans une église soit dans une chapelle. M. Oudinot, qui est fils d'un ancien Sous-Préfet de l'empire, a consacré avec bonheur en 1851 le peu qu'il possédait à faire triompher la cause Napoléonienne. Sa position aujourd'hui, faute de travaux, est des plus précaires* »[154].

Le 19 juin 1855, Édouard Dalloz réitère sa requête auprès du Comte de Nieuwerkerke, Directeur Général des Musées Impériaux.

« *(...) . Oudinot est le fils d'un ancien officier de l'empire, Sous-Préfet dans les Cents Jours : il s'est montré fort dévoué à la cause Impériale en 1849. J'ajouterai que cet (sic) un homme d'un talent réel, ainsi que vous pourrez en juger par la composition de la verrière que je lui ai fait faire et qui figure à l'Exposition sur le premier Palier de l'escalier de l'aile gauche à l'angle du bâtiment en entrant par la G^de^ Porte. M. Oudinot, qui a femme et enfant, a grand besoin de travailler et je crois que la commande qu'on lui confierait serait un encouragement donné à la fois à l'art et à l'artiste. (...)* »[155].

Achille Oudinot écrit aussi une lettre, non datée, au Comte de Nieuwerkerke. Il formule la demande d'une commande de tableau[156]. Le comte de Nieuwerkerke écrit dans un coin de la lettre la réponse suivante : « Lui dire que je ne fais jamais de commande mais que je puis présenter une de ses œuvres à S. M. ». Une réponse plus formelle est adressée à Oudinot le 15 février 1860[157]. Ce dernier propose alors de montrer au Comte deux de ses œuvres afin que l'empereur ait le choix. Le 28 février 1860, Oudinot apprend du Directeur Général des

[153] Cette rue est aujourd'hui la rue Raynouard dans le 16^e^ arrondissement de Paris.
[154] Arch. Musées Nationaux, DE 5, lettre du député Dalloz à Napoléon III en date du 22 mai 1855.
[155] Arch. Musées Nationaux, DE 5, lettre du député Dalloz au Comte de Nieuwerkerke en date du 19 juin 1855.
[156] Arch. Musées Nationaux, DE 5, lettre non datée d'Achille Oudinot au Comte de Nieuwerkerke.
[157] Arch. Musées Nationaux, DE 5, lettre de l'intendant des Beaux-arts de la Maison de l'Empereur à Achille Oudinot en date du 15 février 1860.

Musées Impériaux que l'Empereur a décidé d'acheter un « de ses paysages pour une somme de quinze cents francs »[158].

Ces difficultés financières poussent sans doute Achille Oudinot à collaborer avec son frère cadet Eugène. Le monogramme ÆO et la devise « EMULATIO SINE INVIDIA » des deux frères sont imprimés à l'encre rouge sur le papier à lettre de l'atelier[159]. Signifiant littéralement « émulation sans jalousie », cette devise peut nous laisser penser que les deux frères travaillent à armes égales, sans hiérarchie établie entre eux. Ce monogramme apparaît sur les œuvres de l'atelier Oudinot dans onze chantiers connus à ce jour. La collaboration débute dès 1860 et cesse à partir de 1879. Elle est occasionnelle mais continue durant cette période de dix-neuf ans. Un des premiers chantiers des frères Oudinot, daté de 1860, est sans doute celui de la restauration de la verrière *La Visitation et Décollation de saint Jean-Baptiste* de l'église Saint-Pierre-es-Liens de Panazol (Rv 48-49). En 1864, « ÆO » est lisible sur trois verrières de l'église Saint-Pierre-du-Queyroix de Limoges (Cv 687 à 689). Une quatrième baie dans cette même église est signée en 1865. Une verrière non datée et signée par les frères Oudinot est en place dans la cathédrale Saint-Étienne à Limoges (Cv 695) : sans doute pouvons-nous la dater entre 1864 et 1865, en même temps que le chantier de Saint-Pierre-du-Queyroix. Toujours en 1864, les frères Oudinot vitrent entièrement l'église de Saint-Bénigne dans l'Ain (Cv 5 à 28) ainsi que la chapelle du château de Bort à Saint-Priest-Taurion (Cv 707 à 714). En 1866, ils signent ensemble les baies de l'église Saint-Clodoald à Saint-Cloud (Cv 715 à 727). Un an après, ils réalisent les verrières pour l'église de la Trinité de Paris (Cv 398 à 400). À Prémery, en 1868, la verrière au-dessus de la porte d'entrée de l'église Saint-Marcel est signée « Æ. OUDINOT. » (Cv 254). En 1872, ils exécutent trois baies au sein de l'église Saint-Pierre de Preuilly-sur-Claise (Cv 173 à 175). Enfin, les frères exécutent la verrière pour l'hôtel particulier d'Abraham de Camondo en 1879 (Cv 397). Un dernier chantier associant les deux frères est connu mais non daté : il s'agit de la verrière de la *Trinité* de l'église Saint-Denis à Sainte-Adresse (Cv 650). Au regard des capacités de dessinateur d'Achille Oudinot, c'est sans doute lui qui dessinait certains cartons. Eugène Oudinot devait se réserver la partie technique de l'exécution des vitraux, même si nous savons qu'Achille

[158] Arch. Musées Nationaux, N6, lettre de l'intendant des Beaux-arts de la Maison de l'Empereur à Achille Oudinot en date du 28 février 1860.
[159] Arch. mun. Saint-Denis : 2 M 22/23.

Oudinot est capable d'exécuter un vitrail dans son ensemble puisque qu'il expose en son nom des vitraux à l'Exposition universelle de 1855[160].

Au printemps 1871, les évènements qui secouent Paris amènent certains artistes à s'engager auprès de la Fédération des artistes de Paris. Sous la direction de Gustave Courbet, cette fédération entend « confier aux artistes seuls la gestion de leurs intérêts »[161]. Les membres de ce comité d'artistes sont élus. Seize peintres, dix sculpteurs, cinq architectes, six graveurs lithographes, et dix représentants des arts décoratifs forment le comité. Achille Oudinot est un des cinq architectes élus[162]. La fédération des artistes souhaite que « les monuments, au point de vue artistique, les musées et établissements de Paris renfermant des galeries, collections et bibliothèques d'œuvres d'art, n'appartenant point à des particuliers, [soient] confiés à [leur] conservation et à [leur] surveillance administrative »[163]. De ce fait le 16 mai 1871, à la suite d'un rapport sur l'administration du Louvre lu par Ottin fils, la Commune ordonne la démission des conservateurs du musée. Le 17 mai, le comité propose alors « le citoyen Oudinot, architecte et peintre, (…) comme administrateur provisoire des musées du Louvre »[164]. Le peintre Jules Héreau et le sculpteur Aimé Dalou sont nommés comme adjoints « pour l'assister dans ses fonctions provisoires »[165]. Le 19 mai certains membres de la commission soulèvent le problème de la protection des œuvres lors des combats. Achille Oudinot décide donc de « rester au Louvre pour être en mesure d'empêcher son invasion par les communards »[166]. Ainsi Maxime Du Camp écrit d'Oudinot en 1883 :

> « *Il est impossible d'avoir été plus convenable et d'avoir donné preuve des meilleures intentions que M. Oudinot. Dès la première heure, on fut assuré qu'il n'avait accepté ses fonctions que dans le but de protéger les employés et de sauver les collections. Son autorité fut des plus douces et exercée avec une réserve à laquelle les gens de la Commune n'avaient accoutumé personne* »[167].

Cependant, Oudinot est rapidement destitué de sa place d'administrateur en chef du musée du Louvre. En effet, le 20 mai, il est remplacé par M. Brives.

---

[160] (II/4.1) CAUMONT, 1856, p. 954. (II/4.1) ARNOUX, 1856, p. 265.
[161] *Journal officiel de la République Française sous la Commune*, 15 avril 1871, p. 273.
[162] *Journal officiel de la République Française sous la Commune*, 17 avril 1871, p. 342.
[163] *Idem.,* p. 273.
[164] *Journal official de la République Française sous la Commune*, 17 mai 1871, p. 585.
[165] *Ibidem.*
[166] (III/3.2) TILLIER, 2004, p. 110.
[167] (II/6) DU CAMP, 1883, p. 154 à 155.

> « *Oudinot n'était point l'homme qui convenait à la commune ; il était, non pas bienveillant, mais respectueux envers les conservateurs et les avait secrètement prévenus, le vendredi 19 mai, qu'un mandat d'arrêt collectif, signé contre eux, serait probablement mis à exécution le 22* »[168].

En prévenant les conservateurs, Achille Oudinot semble renier ses attachements politiques antérieurs. Ce qui n'a pas plu de toute évidence à la Fédération des artistes de Paris. Les textes ne nous indiquent pas si Achille Oudinot a été complètement exclu du comité[169], mais cette possibilité est cependant fort probable. Le comité n'avait sans doute pas grand intérêt à garder un ancien bonapartiste trop loyal envers ses anciens camarades politiques. Cette erreur lui a sans doute sauvé sa carrière. En effet, la Commune terminée, une période de répression s'abat sur les artistes ayant participé aux activités de la Fédération des artistes. L'administration des beaux-arts du marquis de Chennevières s'applique à refuser les demandes de « subventions, d'achats ou de secours » des artistes du comité, et fait en sorte que les œuvres qu'ils proposent aux Salons soient refusées[170]. Certains d'entre eux séjournent même en prison comme ce fut le cas pour Courbet. Achille Oudinot ne semble pas rencontrer de difficultés pour exposer ses œuvres aux Salons : entre 1872 à 1876, il expose deux ou trois toiles chaque année. Et il continue de travailler avec son frère dans l'atelier de peinture sur verre. Malgré tout, les difficultés financières et politiques rencontrées amènent Achille Oudinot à immigrer aux États-Unis. Il quitte la France après le Salon de 1876 pour aller vivre à Boston[171]. Devenu bostonien, Oudinot enseigne l'art dès 1877 et se crée une clientèle américaine[172]. Il dit à cette époque à un journaliste de la ville que « l'étude du paysage, quand elle est sincère, est la source des plus grandes vertus ». Il conclut ses propos en affirmant qu'un « homme qui aime vraiment la nature ne peut-être qu'un honnête homme »[173]. Durant l'absence de l'artiste, son épouse Marie-Thérèse et sa fille Marthe tiennent le bureau de poste de Montmorency pour subvenir à leurs besoins et rembourser les dettes[174]. Le 12 juillet 1881, Marthe Oudinot épouse Hector Malot en la mairie de Fontenay-sous-Bois. Ne pouvant être

---

[168] (II/6) DU CAMP, 1883, p. 156.
[169] Aucune des nécrologies d'Achille Oudinot ne relate « l'erreur » qu'il a commise. Mais il est présenté comme le héros qui a sauvé les œuvres du Musée du Louvre d'un « odieux et stupide vandalisme ». « Nécrologie », *Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne*, 1892, p. 139.
[170] (III/3.2) TILLIER, 2004, p. 149.
[171] (III/1) KAREL, 1992, p. 603.
[172] «Notes on art and artists», *The New York Times*, 8 juillet 1883.
[173] *Ibidem.*
[174] (III/3.3) THOMAS-MALEVILLE, 2000, p. 192. Achille Oudinot et Marie-Thérèse Apprédéris ont une fille unique Marie Angèle Marthe née le 11 mai 1850, Arch. dép. 93, 1mi EC 51/ 6.

présent, Achille Oudinot envoie son consentement depuis Boston[175]. Les témoins de Marthe sont ses oncles Eugène Oudinot et Frédéric Duriau[176]. Achille Oudinot ne rentre en France qu'en 1886. Il décède le 24 décembre 1891 à l'âge de soixante-douze ans en son domicile parisien au 104 rue la Trémoille dans le 8e arrondissement[177].

4. L'ATELIER DU 6 RUE DE LA GRANDE-CHAUMIÈRE (1861-1889)

Dès la fin mars 1861, Eugène Oudinot et sa famille louent le numéro 6 de la rue de la Grande-Chaumière dans le 6e arrondissement de Paris.

Oudinot sera resté moins de deux ans dans la rue de l'Ouest. La brièveté de cette installation est-elle due à la concurrence de l'atelier Bitterlin ? Vraisemblablement non, car nous l'avons déjà évoqué les deux hommes ont des compétences assez différentes. Bitterlin déclare avoir une « fabrique de gravure sur verre à l'acide » alors qu'Oudinot propose des « *fac simile* de vitraux du Moyen-Âge et de la Renaissance »[178].

Entre 1861 et 1889, le 6e arrondissement accueille de nombreux ateliers de peinture sur verre. Nous avons listé les peintres-verriers suivants : Nicolas Coffetier puis Charles Champigneulle rue Notre-Dame-des-Champs, Auguste Galimard rue de Cassette, Claudius et Noël Lavergne rue de l'Ouest puis rue d'Assas, Mathieu rue du Four, Léon Tournel, Gustave Bourgeois et Louis Steinheil rue de Vaugirard, Victor Gesta rue de Rennes, Paul Nicod rue du Regard, Georges Bœringer, F. Delangle et J. Rouvière boulevard Montparnasse[179]. Ce troisième et dernier atelier d'Oudinot se situe donc au cœur du quartier principal des peintres-verriers parisiens. La rue de la Grande-Chaumière est également le lieu de vie de plusieurs artistes tout au long des XIXe et XXe siècles[180]. Le sculpteur italien Filippo Colarossi ouvre son académie dès 1880.

---

[175] (III/3.3) THOMAS-MALEVILLE, 2000, p. 194.
[176] Arch. dép. 94, 1 MI 783 3 : acte de mariage en date du 12 juillet 1881.
[177] Arch. dép. 75, V4E 6153 : acte de décès daté du 24 décembre 1891.
[178] (II/5) SAGERET, 1861, p. 362-363.
[179] (II/5) SAGERET, 1861-1889.
[180] (III/1) HILLAIRET, 1997, p. 596.

4.1. La configuration de l'atelier

Pour avoir une idée de ce à quoi ressemble le 6 rue de la Grande-Chaumière en 1861, nous devons nous fier à la description proposée par Jean-François Luneau dans son ouvrage sur Félix Gaudin[181]. Nous avons aussi à notre disposition l'inventaire après décès d'Oudinot qui date de 1889 ainsi qu'une photographie non datée (fig. 12) mais qui révèle de grandes différences par rapport à aujourd'hui (fig. 13).

Fig. 12 : *6 rue de la Grande-Chaumière, 75006 Paris*, n.d., Arch. Gaudin

[181] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 154-155.

Fig. 13 : *6 rue de la Grande-Chaumière, 75006 Paris*, 30 avril 2012

Sur la photographie en noir & blanc (fig. 12), nous pouvons observer deux murets surmontés de grilles qui encadrent une ouverture dont le linteau porte l'inscription « VITRAUX ». Nous pénétrons alors dans un jardin au fond duquel se trouve la maison d'habitation ainsi que, sur la gauche, des bâtiments en appentis dans lesquels se trouvent les ateliers. Aujourd'hui, le jardin et le grand arbre ainsi que la demeure principale et les ateliers n'existent plus. Le bâtiment actuel couvre l'ensemble de la parcelle.

Les constructions en appentis sont sans doute la raison d'un litige entre le photographe Charles Marville et Oudinot. Charles Marville (1816-ca 1879)[182] est, dans un premier temps, peintre-graveur. Les premières photographies connues de l'artiste sont publiées par le chimiste et imprimeur-photographe Louis Blanquart-Evard en 1851. Photographe du musée impériale du Louvre en 1855, il collabore aussi avec plusieurs architectes comme Paul Abadie et Eugène Viollet-le-Duc, pour lesquels il réalise de nombreux clichés des chantiers de restaurations. D'après l'acte de litige rédigé en 1861, Oudinot est le seul locataire de la propriété du 6 rue de la Grande-Chaumière ; néanmoins cette location est « pour le compte et au profit collectif » de Charles Marville et Oudinot[183]. Les deux artistes travaillent et vivent à cette même adresse. Un accord oral semble avoir été passé entre les deux hommes : ainsi si l'un des deux érige une construction au sein de la propriété, elle doit être divisée en deux et son usage doit être commun aux deux parties. Pourtant Charles Marville a élevé seul une construction et pour son propre usage. Les deux artistes se retrouvent devant le notaire, Maître Trépagne, pour mettre par écrit leur accord oral et éviter ainsi, à l'avenir, tout litige. Cet accord n'est pas couché sur le papier, le notaire ajourne la demande. Charles Marville et Eugène Oudinot semblent avoir trouvé un accord à l'amiable du moins jusqu'en 1862, lorsque Charles Marville s'installe au numéro 86 du boulevard Saint-Jacques, dans le 14^{e} arrondissement de Paris[184].

Cette construction de métal et de brique, fermée par de grandes verrières, donne sur le jardin et la rue, et renferme après le départ de Marville, « l'atelier de M. Oudinot » ainsi qu'un atelier de peinture, deux ateliers de mise en plomb et un de cuisson.

[182] (III/3.3) KENNEL, 2013.
[183] Arch. Nat. : MC/ET/XXXVI/930 en date des 20 et 25 mars 1861. Se reporter aux annexes 6 et 7.
[184] (III/3.3) KENNEL, 2013, p. 224.

« L'atelier de M. Oudinot » est, lors de l'inventaire après décès, la pièce qui semble contenir le plus de mobilier. Nous disposons d'une photographie (fig. 14) de cette pièce nous permettant de nous faire une idée plus précise du lieu.

Fig. 14 : *Atelier d'Eugène Oudinot*, c. 1883, photographie (Ph 7701) d'Adolphe Giraudon, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, tirage de Jean-Michel Lapelerie.

Haute sous plafond et très lumineuse, du fait des grandes verrières, la pièce semble d'une surface au sol assez importante. La photographie est prise dans un angle, permettant d'observer deux murs sur quatre. Les deux autres, non visibles, sont : celui qui est derrière le photographe et celui qui est entièrement vitré, à gauche de la photo. Malgré les six ans qui séparent la photographie de l'inventaire après décès d'Eugène Oudinot, nous pouvons retrouver dans la photographie de nombreux objets prisés lors de l'inventaire. Au centre de la pièce, Eugène Oudinot, pose en train de lire assis à son « bureau moderne [en] acajou ». Le buffet renaissance prend place derrière le peintre-verrier. Nous retrouvons sur le haut du buffet la sculpture d'un « Dieu chinois satzouma (sic) » ainsi qu'une Vénus de Milo et une autre statuette féminine qui n'apparaissent pas dans l'inventaire[185]. En effet, dispersés, sur les meubles de la pièce, de nombreux bustes, bougeoirs, vases, statuettes, ne sont pas inventoriés précisément. L'inventaire notifie leur existence par la phrase suivante : « Un lot de potiches vitraux cristaux porcelaines et objets divers ne méritant pas descriptions ». Certains objets ont pu aussi être déplacés entre la prise de la photographie et l'inventaire. Sur l'autre mur, nichée dans une petite alcôve, un buffet se dresse. Les portes de la partie basse du meuble sont ornées de vitreries à chaînons. Sont posés sur cette partie inférieure du buffet la « paire de bouteille Delft bleu ancien », [aux] cols écornés », ainsi que le « broc à glace avec [son] plateau ». Ces derniers trônent sur le « coffret en bois sculpté ». La partie supérieure du meuble est une bibliothèque vitrée. Les ouvrages constituant cette bibliothèque ne sont malheureusement pas inventoriés un à un. Cependant la prisée du mobilier de l'atelier de M. Oudinot nous permet de savoir qu'Oudinot possède « quatorze volumes du Dictionnaire de Viollet-le-Duc (Mobilier et architecture) », d'« environ quarante volumes, mélanges d'archéologie, dictionnaire d'architecture, encyclopédie théologique etc. » puis d'« environ deux cents volumes [des revues] *Le Magasin pittoresque*, *Jeanne d'Arc*, [et] *les Verriers* ». L'analyse de la bibliothèque permet de supposer que la mention « *Jeanne d'Arc* » fait référence à l'ouvrage d'Henri Wallon : l'édition de 1876 est une source iconographique importante pour les peintres-verriers[186]. Quant à celle « *Les Verriers* », elle renvoie très certainement au livre de Pierre Pelletier, le directeur de la verrerie de Saint-Just-sur-Loire et fournisseur de l'atelier Oudinot[187]. Pour avoir une idée plus concrète des ouvrages de la bibliothèque d'Eugène Oudinot, nous devons nous référer à l'inventaire dressé par Jean-François Luneau lors de son

[185] Stasuma et non « satzouma », comme il est écrit dans l'inventaire après décès, est une sorte de porcelaine japonaise.
[186] Henri Wallon, *Jeanne d'Arc*, Paris, éd. Firmin-Didot, 1876.
[187] Pierre Pelletier, *Les verriers dans le Lyonnais et le Forez*, Paris, chez l'auteur, 1887.

étude sur Félix Gaudin[188]. Certains livres conservés dans l'atelier de Gaudin, après 1889, faisaient sans doute partie de la bibliothèque d'Oudinot. Mais nous sommes clairement dans l'incapacité de préciser lesquels étaient déjà dans la bibliothèque à l'époque d'Oudinot.

Dans la suite de notre description de l'atelier d'Eugène Oudinot, sur le haut du buffet trône le « samovar » ainsi qu'une statuette de Vierge. Dans cette pièce, le peintre-verrier conserve aussi un « tuyaux de poêle [en]faïence émaillée », un « écran en bois avec vitrerie », écran semble t-il « incomplet » ainsi qu'« écran moderne en bois », sans doute celui que l'on voit derrière lui sur la photographie. Cet écran a des similitudes avec le panneau de verre églomisé que conserve le Musée Adrien Dubouché à Limoges (Cv 706). Il s'agit vraisemblablement d'une mise en œuvre de son deuxième brevet[189]. L'« écran en bois avec vitrerie » est placé devant le grand buffet vitré. Il semble qu'il soit composé de quatre panneaux qui se replient sur eux-mêmes ne formant ainsi plus que deux panneaux. La particularité de ces panneaux réside vraisemblablement dans le choix du verre utilisé. Même si la photographie est couleur sépia, les pétales des fleurs et les feuilles des iris peuvent avoir été réalisés à partir des verres de couleur qu'il fait venir des États-Unis dès 1882[190].

À gauche du cliché, nous devinons des châssis de bois supportant des vitraux. Enfin les murs de l'atelier sont recouverts de tapisseries, et de cadres. Derrière Oudinot, le mur est orné de « tapisserie avec figures et bordure Renaissance » ainsi que de « tapisserie [de] verdure avec bordure ». Sur cette partie-là de la pièce, sont accrochés une assiette peinte et neuf tableaux. La photographie, de bonne qualité, ne nous permet pas cependant d'identifier les œuvres et de les relier à celles inventoriées au moment du décès d'Oudinot. Toutefois, parmi toutes celles mentionnées dans l'inventaire, nous pouvons reconnaître le dessin *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Luc-Olivier Merson, ainsi qu'une « frise peinte imitation de bas relief ». C'est d'ailleurs le dessin des *Pèlerins d'Emmaüs* qui nous permet de dater la photographie postérieurement à 1883. D'après l'inventaire après décès, Oudinot expose dans son atelier « un dessin de Leloir père [représentant] s^{t} Joseph et l'Enfant », une « aquarelle » et un « grand dessin d'Émile Bayard » illustrant le *Camp du Drap d'Or* (Cvd 179), une « esquisse » de La Danse des Fiançailles (Cv 784) ainsi que le *s^{t} Georges* et le « dessin du vitrail Belmont » de Merson (Cv 788). Les seize cartons de Reiber pour les Vanderbilt à New York ainsi que les *Léonard de Vinci*, *Michel Ange* et la *Sancta Marguerite* (Cvd 178) de Merson

[188] (III/2.3) LUNEAU, 2006, annexe 18, p. 613-620.
[189] Se reporter à la partie sur les brevets.
[190] Se reporter à la partie sur le verre américain.

sont aussi présentés sur les murs de l'atelier. Oudinot possède encore, parmi sa collection de dessins et de peintures, des œuvres de son frère Achille Oudinot, de Delacroix, Harpignies, Français, Carolus Duran, Lavidière, Falguière, de Chenavard, Deschamps, Lafage, et enfin de Watteau, Reynolds et Villain. D'autres œuvres sont attribuées à Lesueur, Prud'hon, et Constable.

Enfin, sur la partie haute de l'alcôve, sont suspendues de grandes estampes japonaises qui ne figurent pas dans l'inventaire. À la gauche de l'alcôve, nous pouvons remarquer la « rampe d'escalier » qui semble desservir une porte dérobée.

D'autres éléments inventoriés ne sont pas visibles sur la photographie. Nous pouvons citer, entre autres, « une armoire normande avec fronton », « une table de travail à coulisse style Gothique », « un chevalet double face mécanique », « un porte carton », « un poêle américain », « un canapé rouge capitonné », « un divan avec trois coussins », « quatre chaises », puis « une étagère roulante ». Ces éléments de mobilier sont soit situés derrière le photographe, soit ont été mis en place après la prise de vue.

L'inventaire après décès nous permet d'avoir aussi une petite idée, non pas de l'agencement dans l'espace des différents ateliers, mais des étapes de fabrication d'un vitrail chez Oudinot. L'atelier de peinture sur verre se divise en quatre pièces. Il y a un atelier de peinture, un atelier de cuisson et deux ateliers de mise en plomb.

Les employés d'Oudinot disposent, dans l'atelier de peinture, de quatre tables à tréteaux, ainsi que de trois chevalets leur permettant de peindre les maquettes et les pièces de verre. Pour que les ouvriers d'Oudinot puissent s'exercer au dessin, l'atelier possède « un fort lot de modèles en plâtre » ainsi que des vitraux servant d'exemples. Les grisailles sont préparées au préalable à l'aide de la palette à broyer. Les verres sont rangés dans deux grands casiers à rayons et environ cinq cents cartons « ayant servi à la conception de vitraux » sont rangés dans un autre casier. Les verres de l'atelier sont variés : deux casiers renferment des « verres blancs, bleus, violets, etc. », un autre du « verre Anglais multicolores [et] simples ». Un autre casier conserve cent trente feuilles de grand format de « verres anglais crocodile » et autre, ainsi qu'un lot de verre anglais et français bleu et du verre à vitre vert. L'atelier conserve aussi de nombreux morceaux de « verre anglais, français et autre » ainsi que des « morceaux et débris de plomb pour la confection des vitraux ». Les fournisseurs de ces verres sont recensés dans l'inventaire du passif de l'atelier. Oudinot achète son verre auprès de « Pelletier à Saint-Just-sur-Loire et à Paris boulevard saint Germain n°176 » et de « MM. Chance et Compagnie, fabricants de verre pour vitraux à Osbury (Angleterre) », verrerie pour qui

Bontemps a travaillé peut-être en compagnie d'Oudinot. Au sein de l'atelier, le verre anglais est utilisé quasiment autant que le verre ordinaire. Il s'agit de 40% du stock de marchandise lors de la prisée pour l'inventaire.

Les cartons ont la possibilité d'être photographiés à l'aide de l'appareil photographique de l'atelier et d'être produit grâce à la « lanterne à agrandissement ». La présence du photographe Charles Marville, au moins durant quelques mois au sein du 6 rue de la Grande-Chaumière, laisse supposer qu'Oudinot a pu apprendre les techniques de la photographie avec lui. Les photographies et clichés sont ensuite gardés dans un « lot de boite » servant alors d'archives à l'atelier. Les cartons ou les vitraux peuvent être exposés sur les trois châssis que l'atelier possède. Puis à la fin de la journée de travail, le matériel de l'atelier de peinture est rangé dans deux armoires. Oudinot dispose de deux fours à vitraux avec des accessoires comme des plaques de fer qui permettent la cuisson des pièces de verres peintes au préalable.

L'étape suivante de la création se déroule dans l'atelier de mise en plomb. Sept tables sont à la disposition du personnel de l'atelier pour le montage et la mise en plomb des vitraux. Les plombs sont fabriqués au sein même de l'atelier. Les moules à plomb, les cinq creusets, le laminoir accompagné de son jeu de matrices ainsi que le four à plomb permettent cette fabrication. Les panneaux montés ou restaurés sont ensuite entreposés dans des casiers ou sur des plateaux en attendant leur pose définitive. Ils sont alors envoyés à destination dans de solides caisses en bois. L'atelier dispose aussi de quatre échelles qui permettent soit la pose ou la dépose des vitraux, soit la réalisation des cartons à grandeur d'exécution. Puis pour un minimum de confort les ateliers de peinture et de mise en plomb sont équipés de calorifères.

La maison d'habitation est construite sur deux niveaux : au rez-de-chaussée se trouvent la cuisine, la salle à manger, et deux chambres à coucher. Deux autres chambres sont aussi disponibles à l'étage supérieur, ainsi qu'une chambre de bonne dans les combles. Le mobilier de la demeure est simple, tout comme le mode de vie des Oudinot qui avaient l'habitude de « [pratiquer] l'hospitalité la plus gaie. [Virginie Oudinot], non seulement très cultivée mais d'un caractère doux et calme, parvenait toujours à offrir d'excellents repas même quand l'argent était rare, ce qui arrivait souvent. Corot, Leloir, Sully Prudhomme, Massenet étaient au nombre des intimes qui se réunissaient fréquemment autour du gros poêle de l'atelier pour discuter jusque tard dans la nuit »[191]. Ainsi Oudinot reçoit fréquemment de nombreux amis,

[191] (III/3.3) LECOMTE DU NOÜY (Mary), 1955, p. 25.

artistes et intellectuels, et s'assure de leur réserver le meilleur des accueils ; une autre lettre, qu'il adresse en 1870 à Francis Garnier, explorateur de métier, atteste de sa bienveillance :

« *Monsieur,*

Je reçois une lettre de votre frère Léon qui me dit que vous voulez bien me faire l'honneur de venir passer la soirée chez moi le samedi 19 courant. Je vais courir le ban et l'arrière ban de mes amis et je tâcherai de vous faire un auditoire digne de vous »[192].

Les débats nocturnes s'animent entre autres à propos des secrets perdus ou non de la peinture sur verre[193] :

« *La note grave était venue un soir, il m'en souvient : c'était dans l'atelier de notre excellent peintre en vitraux, M. Eugène Oudinot ; le portrait de l'artiste, peint par lui-même et habillement éclairé, posait au milieu de nous avec ses tons roux et ardents, comme une vieille figure du Titien ou du Schiavone (...). Chacun disait son mot. Un musicien exprima le regret que le secret des vives couleurs de nos anciens vitraux fût perdu. Sur cela les artistes se récrièrent : - Ce secret, disent-ils, n'a jamais été perdu ni retrouvé, comme ont essayé de le faire croire quelques habiles qui voudraient bien se faire passer pour les restaurateurs d'un art qui tout simplement était tombé en discrédit. Si nos vitraux modernes, supérieurs aux anciens par le dessin, la perspective, le jeu des ombres, les demi-teintes, n'atteignent point, en quelques parties, l'éclat de ton de ceux-ci, il faut l'attribuer uniquement au poli et à l'homogénéité des verres dont aujourd'hui se servent les artistes. Les irrégularités d'épaisseur du verre accroissent l'intensité de la lumière. En somme, si notre industrie était moins perfectionnée, nous aurions surpassé les anciens de toute manière. Les œuvres d'art s'accommodent volontiers de quelques imperfections de détail. Les anglais, si adroits et si soigneux dans tout ce qui tient à l'industrie, ont contre eux, dans les beaux-arts, ces qualités mêmes* ».

En effet, nous verrons lors de l'entretien d'Oudinot par la Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art en 1881 que le peintre-verrier est constamment à la recherche d'un verre munis d'irrégularités afin de s'approcher au mieux des vitraux anciens[194].

---

[192] BnF, Richelieu, MFILM SG COLIS 200 (5232), lettre d'Eugène Oudinot à Francis Garnier en date du 8 févier 1870.
[193] Edmond Castellan, « Les artistes *», Revue Cosmopolite*, n°4, 1867, p. 29.
[194] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 133-139

4.2. La gestion de l'entreprise

Les rares témoignages que nous avons de cette époque, nous dépeignent Eugène Oudinot comme un homme « artiste et bohème »[195]. C'est aussi un homme généreux.

Catherine Hunt, dans la biographie de son mari, décrit Eugène Oudinot comme un homme d'une générosité sans limites[196]. L'intérêt d'un tel texte justifie sa citation *in extenso* :

> « *J'ai passé la journée à l'exposition et à Notre-Dame et j'ai fini avec une visite à la famille Oudinot où j'ai trouvé adame assise sous un arbre dans la cour. Elle s'est dirigée dans la cuisine et a sorti un canard cru et gras pour me montrer quelles bonnes choses j'aurais pour le dîner si seulement je restai. Plus tard, ils nous ont donné un beau dîner sur la longue table dans le grand atelier avec les servants de Sully Prudhomme, empruntés pour l'occasion et que Madame Oudinot dirigeaient par des apartés : « Mon ami » disait-elle au servant, « Donnez des truffes à Monsieur »*[197]*. Je pense aussi qu'ils empruntaient le serviteur de Maupassant, avec qui ils étaient très intimes, et oh ! que de si bonnes choses à manger ! Cela est impossible à Paris sauf dans un tel environnement bourgeois et bohème. Plus que tous les autres français que je n'ai jamais connus, les Oudinot, Monsieur et Madame, combinent une bonhomie simple et une attitude sincère envers la vie, avec des qualités intellectuelles et d'affaires les plus aiguës. Ils écrivent tous les deux de la même façon et d'une belle main pour que leurs lettres puissent être signées Eugène, mais elles ont été assez souvent écrites par Eugénie (sic).*
>
> *Eugène Oudinot avait une place particulière parmi les artistes et servait souvent d'intermédiaire entre eux et des acheteurs américains. Il était un peintre sur verre doté d'une grande appréciation de la couleur et a été principalement distingué comme un des restaurateurs de vitraux anciens dans les cathédrales. Il a fait beaucoup de travail en Amérique, notamment une fenêtre commémorative pour M. Pyne dans une église à Riverdale, une fenêtre décorative pour Madame Isaac Bell, une grande baie représentant le* Camp du drap d'or *dans la maison de W. K. Vanderbilt ; des baies dans la bibliothèque des Marquand ; Et une fenêtre commémorative pour une chapelle dans le cimetière de Newport consacrée à la fille aînée de Madame Belmont. Ces trois dernières commandes ont été possibles grâce à Richard et Oudinot lui a toujours été très affectueux et reconnaissant pour cela. Il était "un bon enfant" au sens propre du mot pour sa femme, qui s'est occupé de lui comme un enfant, et pour ses amis à qui il donnait toujours un*

[195] (III/3.3) LECOMTE DU NOÜY (Mary), 1955, p. 25.
[196] (I/B) HOWLAND HUNT, p. 150, manuscrit transcrit par Alan Burnham, conservé à The Preservation Society of Newport County à Newport dans le Rhode Island (USA). Nous avons fait la traduction en français de ce passage du manuscrit. En raison de sa taille, le texte original est transcrit en annexe 8.
[197] En français dans le texte original.

coup de main. Un certain client américain, s'exprimant généralement de manière exagérée, exprima un jour le désir de posséder une relique du grand Napoléon. Oudinot lui a alors donné un objet d'une très grande valeur auquel il était très fortement attaché : le mouchoir avec lequel Napoléon a effacé la brume de ses yeux au moment de sa mort. Il lui avait été donné par un ami proche, un général qui a été debout au chevet de Napoléon. Il avait une merveilleuse faculté pour trouver des choses et quand j'ai exprimé le désir d'ajouter à la collection de G.W.V des souvenirs Napoléoniens, il a été capable de me trouver une petite breloque, donnée par Napoléon à une dame arrogante, quand il était premier consul, que j'ai achetée au petit-fils de ce dernier. Monsieur McHenry lui avait déjà donné la table dans laquelle le cœur de Napoléon avait été placé dans le tiroir à Sainte-Hélène. Quand Monsieur Oudinot est mort il y avait trop peu de choses de valeur d'argent dans le grand atelier ou dans la maison de la rue de la Grande-Chaumière, ainsi Richard et moi avons levé une somme suffisante parmi ses clients dans ce pays afin de garder sa femme dans un confort raisonnable. La seule personne a qui nous nous sommes adressés et qui a refusé de donner est l'homme à qui Oudinot avait généreusement donné le mouchoir ».

De plus, Oudinot aide financièrement sa fille Hermine et son petit-fils Pierre jusqu'à sa mort. Si la bienveillance et la générosité sont des qualités certaines chez cet artiste, la gestion financière de l'atelier est par contre un souci majeur. L'inventaire après décès dresse une liste de dettes impressionnantes relatives aux dépenses de la vie quotidienne, ainsi qu'à des emprunts contractés auprès de clients très certainement amis d'Oudinot, mais aussi auprès d'huissier et de syndic de faillites[198]. Mary Lecomte du Noüy écrit dans la biographie de son mari que Virginie Oudinot « tenait la maison et assumait la charge complète de la famille »[199]. Nous pouvons donc nous étonner qu'avec ce « bon sens et [cet] esprit économe » de Madame Oudinot, l'atelier aille si mal au moment du décès d'Oudinot[200].

Tout au long de son histoire, l'atelier Oudinot a été confronté à des difficultés de gestion. En 1863, cela fait dix ans qu'Oudinot a ouvert sa fabrique de vitraux. Le carnet de commandes ne désemplit pas depuis les débuts, et l'année 1861 est particulièrement chargée : Oudinot ne réalise pas moins de quatre chantiers cette année-là. Ainsi l'activité de l'atelier ne cesse d'augmenter depuis son installation rue de la Grande-Chaumière et le titre de peintre-verrier de la ville de Paris obtenu en 1862 va profiter au carnet de commandes du peintre-

[198] Arch. Nat. : Minutier central, Étude LI, 1666, inventaire après décès d'Eugène Oudinot. Se reporter à l'annexe 13.
[199] (III/3.3) LECOMTE DU NOÜY (Mary), 1955, p. 26.
[200] *Ibidem.*

verrier. Il est logique qu'Eugène Oudinot ait besoin de son épouse pour l'aider dans la gestion de l'atelier. En juillet 1863, le peintre-verrier octroie donc une procuration à son épouse qui lui permet d'exécuter les actions suivantes :

> « *Recevoir toutes les sommes qui peuvent et pourront être dues au comparant soit par des particuliers, soit par la ville de Paris, soit par les Ministères, et principalement par les ministères d'État et des finances, pour prix des travaux exécutés par lui ;*
>
> *Régler et arrêter tous les comptes, marchés et mémoires et d'en fixer les reliquats ;*
>
> *Faire toutes les locations, ou sous locations, aux prix et conditions que la mandataire jugera convenables ; faire à ces effets tous baux, les résilier, toucher tous loyers ;*
>
> *Faire tous traités et transactions avec tous créanciers ou débiteurs, faire & accepter toutes remises de dettes partielles ou totales ;*
>
> *À défaut de paiement ou en cas de difficulté quelconque exercer toutes les poursuites nécessaires ; citer à comparaitre devant tous juges de paix ; se concilier, sinon assigner et défendre devant tous tribunaux compétents, obtenir tout jugement, le faire mettre à exécution par tous les moyens et (?) de droit* »[201].

L'épouse d'Oudinot peut donc entièrement et légalement s'occuper des questions financières et juridiques de l'atelier. En 1867, l'échange épistolaire au sujet des vitraux de l'église Saint-Denys-de-l'Estrée nous apprend qu'Eugène Oudinot se rend chez certains donateurs et que ces derniers refusent de payer (Cv 728 à 777, Cvd 81 à 83). Virginie Oudinot est alors obligée de faire du porte à porte pour percevoir l'argent[202]. Ce genre de désagrément est certes une perte de temps mais cela engendre surtout un défaut de trésorerie non négligeable. Si l'argent ne remplit pas les caisses de l'atelier, il est donc difficile d'honorer les créances professionnelles et personnelles.

Les années 1870 et 1871 ne doivent pas arranger la situation financière de l'atelier. La guerre et la Commune obligent Oudinot à fermer son atelier. En mars 1871, il explique dans une lettre adressée à l'abbé de la basilique de Sainte-Anne-d'Auray la situation dans laquelle il s'est trouvé durant les évènements[203] :

> « *Paris, ce 10 mars 1871*
>
> *onsieur l'abbé,*

[201] Arch. Nat. : MC/ET/LXXIX/757, procuration en date du 1er juillet 1863. se reporter à l'annexe 9.
[202] Arch. Mun. Saint-Denis (95) : 2 M 22/23.
[203] Arch. du pèlerinage, S1, *Construction de la basilique de Ste Anne*, p. 377-378.

Je reçois aujourd'hui même votre excellente lettre datée du 6 courant.

En effet, depuis six mois mes ateliers sont fermés ; mes jeunes artistes dispensés – l'un est prisonnier, l'autre est mort, un autre blessé. De plusieurs je n'ai point encore de nouvelles.

Moi-même j'ai quitté le pinceau pour le mousquet et tous les quatre jours j'étais soldat pendant 24 heures – mangeant ce qu'il plaisait à Dieu de nous donner : chiens, chats et rats. On eût voulu souffrir davantage et arriver au résultat qui, malheureusement, n'a pas été atteint.

En ce qui concerne mes propres affaires, je n'ai pas eu de découragement, votre bonne lettre est venue tout à l'heure me donner raison. (...).

E. Oudinot »

Les pertes humaines sont accompagnées de lourds dégâts matériels. Oudinot en fait une brève description dans une lettre adressée au chanoine de Sainte-Anne-d'Auray en date du 3 juillet 1871[204] :

« *Monsieur le Chanoine,*

En effet, j'ai été préservé du pilage et de l'incendie, mais non de la destruction.

J'aurais pu être englouti si l'explosion de la poudrière du Luxembourg avait été complète au lieu d'être partielle.

J'ai eu beaucoup de dégâts qui sont, maintenant, presque entièrement réparés. Depuis une huitaine de jours j'ai pu faire reprendre le travail dans mes ateliers. (...).

E. Oudinot »

Durant ces deux années seulement deux chantiers, Dol-de-Bretagne et Rambouillet, en plus de celui de la basilique de Sainte-Anne-d'Auray viennent remplir les caisses de l'atelier qui doit déjà faire face à des difficultés financières comme en témoignent les échanges épistolaires entre Virginie Oudinot et l'abbé Guillouzo de la paroisse de Sainte-Anne-d'Auray (Cvd 29 à 40 et Cv 216 à 231). La situation est vraiment délicate et voici les mots qu'elle utilise pour la décrire[205] :

« *Je comprends que les difficultés d'argent conduisent quelques fois les hommes au suicide! Il faut des âmes fortes et véritablement chrétiennes pour supporter certaines sévérités de la vie des affaires.*

[204] Arch. du pèlerinage, S1, *Construction de la basilique de S^te^ Anne*, p. 379.
[205] *Idem*, p. 390-391.

Que deviendrais-je si samedi je ne pouvais pas payer mes ouvriers ? Je suis littéralement désespérée et je serai dans l'angoisse jusqu'à votre réponse en laquelle pourtant j'ai bien confiance ».

L'angoisse de Virginie Oudinot est légitime. Le peintre-verrier trouve alors d'autres solutions pour alimenter les comptes de l'entreprises. Entre 1881 et 1882, il effectue un travail de sous-traitance pour le peintre-verrier Hirsch, ce qui lui permet d'obtenir des revenus en plus. Avant 1883, Oudinot réalise dix-sept cartons pour l'atelier Bazin-Latteux vraisemblablement pour réaliser quelques rentrées d'argent supplémentaires. Dans le cahier relié, quasi unique source d'archives de l'atelier Oudinot, des données importantes sont consignées[206]. Il s'agit majoritairement d'essai de cuisson d'émail que nous verrons plus loin dans le texte. Toutefois, sous le numéro d'ordre 3 est indiquée la mention suivante : « panneau de M. Hirsch pour le Café de Paris » ; il s'agit certainement du peintre-verrier Émile Hirsch qui sous-traite une partie de son travail à l'atelier Oudinot. Cela a déjà été le cas en 1869 pour une des verrières de la cathédrale de Quimper (Cv 125). Hirsch a dû fournir à Oudinot une maquette et ce dernier réalise les autres étapes de création.

Oudinot commence par réaliser, les 6, 7, 8 et 9 décembre 1881, un dessin, sans doute le carton à grandeur d'exécution. Un mois plus tard, les 5, 6, 7, 8, 9 et 10 janvier 1882, il exécute sur verre les traits pour 50 francs. Oudinot attend cinq mois avant de procéder à l'émaillage du panneau ; ainsi, le 6 juin, il estime à 6,25 francs les cinq heures d'émaillage réalisées. Le lendemain, il exécute un nouvel émaillage qui coûte 10 francs. Le 8 juin une cuisson est faite. Cette étape primordiale dans la création d'un vitrail a un prix fixe, soit 10 francs. La seconde étape, l'emmouflage ou l'enfournée, a un prix variable en fonction du nombre de pièces à cuire, soit 10 francs ou 6,25 francs. Elle est parfois non facturée. La défournée coûte 10 francs, 6,25 francs ou 3,75 francs en fonction de la quantité de pièces présentes dans le four. Si le numéro d'ordre 3 n'est pas indiqué pour la phase de cuisson, nous supposons quand même que le panneau pour Hirsch fait partie de cette fournée. Pour la défournée, la somme de 3,75 francs est indiquée. Le panneau d'Hirsch a donc permis à Oudinot de gagner environ 130,25 francs.

[206] Se reporter à l'annexe 25.

Jours de travail en 1881 et 1882	Nature du travail	Nombre d'heures ou jours travaillées	Coût en Francs
6, 7, 8 et 9 décembre 1881	dessin	4 jours	40
5, 6, 7, 9 et 10 janvier 1882	exécution sur verre traits	5 jours	50
6 juin 1882	exécution sur verre émaillage	5 heures	6,5
7 juin 1882	exécution sur verre émaillage	1 jour	10
8 juin 1882	enfournée	1 jour ou 5 heures	10 ou 6,25
	cuisson	1 jour	10
9 juin 1882	défournée	3 heures	3,75
Total		**13 jours (environ 65 heures)**	**130, 25**

Tabl. 1 : Étapes consignées dans le cahier de l'atelier pour le numéro d'ordre 3

Cependant, cette sous-traitance ne semble pas suffisante pour améliorer la santé financière de l'entreprise familiale. Virginie et Eugène Oudinot contractent de nombreux emprunts auprès, entre autres, de leurs riches clients et amis. Hortense Thayer, Paul et Gaston Chandon ainsi que Charles Bessand lui ont prêté, en tout, la somme de 71 000 Frs. Oudinot demande aussi des avances sur les paiements de ses œuvres notamment, en 1886, auprès de l'américain Henri Gurdon Marquand, qui ne lui offre que 1000 $ d'avance sur les 4000 demandés (Cp 1-2). Oudinot emprunte les sommes de 10 000 Frs et 1500 Frs à un syndic de faillite et un huissier[207]. Le crédit à un syndic de faillite signifie que des démarches judiciaires avaient été entamées à l'encontre d'Oudinot. En effet, le syndic a pour but de traiter les « litiges commerciaux », d'assurer l'entente et le règlement de créances entre les commerçants[208]. La correspondance de Merson et de son épouse nous apprend qu'Oudinot a demandé un poste à la Manufacture de Sèvres en 1887. Cependant, sa candidature n'a pas été retenue. Cette information nous laisse à penser qu'à cette date Oudinot est bien conscient des difficultés financières dans lesquelles son atelier ainsi que sa famille sont empêtrés. Devenir

[207] Ces emprunts sont listés dans l'inventaire après décès d'Oudinot cependant nous n'avons trouvé aucune trace de ces deux emprunts aux archives du Tribunal de commerce de la ville de Paris.
[208] (III/3.2) PRAQUIN, 2008, p. 379.

un salarié est sans doute pour le peintre-verrier un moyen sûr d'avoir de l'argent régulièrement.

Les Oudinot sont mariés sous le régime de la communauté de biens réduite aux acquêts avec exclusion des dettes. En 1889, Virginie Oudinot n'accepte la succession de son mari qu'à la condition qu'un inventaire soit dressé. Il s'agit d'une sage décision. En effet, les Oudinot doivent 182,20 Frs de « frais de dernière maladie », 2536,45 Frs de « frais funéraires », ainsi que les 4353,30 Frs des derniers salaires dus aux « ouvriers et employés ». La succession Oudinot doit aussi de l'argent aux fournisseurs de « marchandises » de l'atelier. Cette dette est due aux fabricants, marchands de verres et de plombs, ainsi qu'à un papetier. Elle s'élève à 6759,30 Frs. Pour de nombreux travaux comme de la serrurerie, de la peinture, d'électricité, de couverture et plomberie, de la maçonnerie ou encore des travaux de décorations (papier peint), la somme due est de 6082,48 Frs. La cinquième et dernière catégorie de dettes est nommée « Réclamations diverses ». Émile Delalande réclame 1365 Frs. Il s'agit sans doute d'un travail de cartonnier non payé. Merson, dans une de ses lettres adressées à son épouse, se plaint aussi des retards de paiement d'Oudinot[209]. Mais les réclamations ne proviennent pas seulement de collaborateurs mécontents. La famille Oudinot doit beaucoup d'argent aux commerçants : marchand de volailles, de beurre et œufs, de bois et de charbons, marchand de chaussures, tailleur, modiste, teinturier, blanchisseuse, boulanger, boucher, marchand de vin, de poissons, de journaux, etc. Même si au XIX^{e} siècle, les notes chez les commerçants se paient à terme, la créance des dépenses de la vie quotidienne s'élève à 13049,60 Frs, ce qui nous semble assez élevé. Cependant, l'inventaire après décès ne nous indique pas s'il s'agit d'une note pour un, deux ou trois mois. Les difficultés financières de l'atelier sont donc une réalité bien présente au quotidien et non pas une mauvaise surprise découverte à la mort d'Oudinot. À tout cela, il faut ajouter les 3000 Frs qu'Oudinot doit au « liquidateur de la maison M. Gombois et M. Payen » ainsi que les 95 650 Frs empruntés auprès de ses amis et clients[210]. Si nous additionnons toutes les créances et les emprunts énumérés, la succession Oudinot doit 131 613,33 Frs.

En comparaison, les actifs de l'atelier sont bien minces voire ridicules. Les « deniers comptants » à la date du décès d'Oudinot s'élèvent à 26 Frs et les paiements des derniers travaux se montent à 7695,76 Frs. De plus, les Oudinot doivent aux fournisseurs, dessinateurs et employés la somme de 14 918,55 Frs. Les calculs sont rapides : il manque 5032,79 Frs pour

[209] Anne-Blanche Stévenin nous a communiqué ces informations qui proviennent de la correspondance familiale de Luc Olivier Merson. Il s'agit d'une lettre écrite en 1888.
[210] Nous n'avons pas réussi à identifier plus précisément ces liquidateurs.

que la comptabilité de l'entreprise Oudinot soit équilibrée. Mais que s'est-il réellement passé pour que les comptes de l'atelier soient aussi déficitaires alors que l'on décrit Virginie Oudinot ayant un « bon sens [et] esprit économe » ? Les retards et les non paiements de certaines commandes peuvent-elles à ce point mettre en difficulté une entreprise ? Oudinot, qui se lance dans le vitrail d'art dès 1878, met-il en difficulté son entreprise en mettant au point des nouveaux procédés décoratifs qui utilisent des matériaux coûteux tels que l'or, l'argent ou le platine ? Oudinot avance t-il les frais qui permettent la création d'un nouveau vitrail créant ainsi un vide dans la trésorerie de l'atelier ? Ses voyages aux États-Unis lui coûtent-ils à ce point de l'argent ? Ou sont-ce les conséquences d'une crise économique entamée depuis 1873 ? Dans le roman d'Hermine Lecomte du Noüy, le peintre-verrier patriarche de la famille de Chanzelles a placé son argent dans les « affaires ». Il perd une grosse partie de sa fortune car la banque dans laquelle il a placé ses liquidités fait faillite[211]. Cet événement est-il un des faits réels déguisés dans le roman de la fille Oudinot ? Cela pourrait expliquer les difficultés de paiement ainsi que les emprunts successifs. Nous ne pouvons malheureusement pas donner de réponses précises, mais une chose est sûre l'atelier de peinture sur verre d'Oudinot est en très grande difficulté financière en cette fin de l'année 1889.

4.3. Les annonces des annuaires, 1861 et 1878

L'analyse des techniques de commercialisation de l'atelier Oudinot révèlent trois phases distinctes de l'activité d'Oudinot : deux grandes inflexions marquent l'histoire de l'atelier.

Les premiers temps révèlent une certaine instabilité de l'atelier : brève association avec Harpignies, déménagements successifs, tâtonnement dans le choix de la spécialité.

Dès 1855, Oudinot fait la réclame de son entreprise. Ainsi dans l'annuaire Sageret, il fait publier deux lignes : « Oudinot (Eugène) et Harpignies, *peintres-verriers*. r. du regard, 12 »[212]. La même année, dans le Didot-Bottin, l'atelier Oudinot-Harpignies développe son annonce : « Oudinot (Eugène) et Harpignies, peintres sur verres, vitraux, style du moyen-âge et de la renaissance, restaurations et fac-simile des anciens vitraux, vitraux d'appartement, paysages, verres-Mousselines, Regard, 12 »[213]. L'atelier énonce simplement ce qu'il est capable de proposer à sa clientèle. La mention « paysage » est intéressante. Il s'agit de la spécialité artistique d'Henri Harpignies. Lorsque ce dernier quitte la fabrique, Oudinot ne

[211] (II/3) LECOMTE DU NOÜY, 1902, p. 284-285.
[212] (II/5) SAGERET, 1855, p. 319.
[213] (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1855, p. 775.

propose plus la confection de « paysages » peints sur le verre[214]. Oudinot ne mentionne plus, non plus, « vitraux d'appartement » et « verres-Mousselines » : seul au sein de son entreprise, Oudinot semble limiter son activité. Ainsi, à partir de 1856, Oudinot est un peintre-verrier qui situe son art dans la continuité de celui des anciens. Il est uniquement spécialiste du « style du moyen-âge et de la renaissance », et des « restaurations et fac-simile des anciens vitraux ». Oudinot ajoute aux quelques lignes publiées dans les annuaires commerciaux les récompenses remportées aux différentes expositions ainsi que le titre de peintre-verrier de la commission des monuments historiques[215]. Ainsi dès 1856, il fait paraître sa médaille d'honneur obtenue à l'Exposition universelle de 1855 à Paris et une médaille de vermeil à Caen[216]. Les médailles obtenues lors de ces expositions et notamment les Expositions Universelles confèrent une légitimité à l'artiste et à l'atelier. Elles sont un puissant « outil de stratégie commerciale nécessaire aux industriels » puisqu'elles permettent une « (diffusion) de l'innovation » ainsi qu'une validation de la qualité du travail[217]. Recevoir une récompense est donc un gage de qualité ; c'est aussi une garantie importante pour le futur client. L'atelier de la rue du Regard est quitté dès 1858 pour celui de la rue de l'Ouest. En 1861 Oudinot déménage dans celui de la rue de la Grande-Chaumière, atelier probablement plus vaste pour assurer dans de bonnes conditions les commandes. 1861 est donc une année qui marque une nouvelle phase dans la carrière d'Oudinot : l'entreprise d'Oudinot se stabilise et se spécialise dans les vitraux religieux.

De 1862 à 1865, Oudinot ne publie que l'adresse de son atelier. Nommé peintre-verrier officiel de la ville de Paris en 1862, il estime sans doute que la notoriété de son seul nom suffit à assurer une clientèle à l'atelier. Mais en 1865, une annonce détaillée est à nouveau publiée[218] :

> « *Oudinot (Eug.), vitraux du moyen âge et de la renaissance. Médaille de bronze, Paris. édaille d'argent, Alençon. Deux médailles vermeil. .H. expos. Univ. 1855.* r. de la Grande-Chaumière, 6 ».

[214] (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1856, p. 769.
[215] (II/5) SAGERET, 1877, p. 716.
[216] (II/4.1) ANONYME, 1855, p. 622. (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1856, p. 769.
[217] (III/3.3) VASSEUR, 2005, p. 574-578.
[218] (II/5) SAGERET, 1865, p. 288.

Il faut attendre 1879, après l'Exposition universelle de 1878, pour noter un changement de direction dans la carrière d'Oudinot. Changement que reflète une longue annonce publicitaire parue dans le Sageret[219].

> « *Oudinot (E.), [pictogramme de la croix de la Légion d'honneur et de la croix de Saint-Grégoire-le-Grand]. Peintre-verrier de la ville de Paris et attaché à la commission des monuments historiques. Seule méd. d'or à l'Exp. univ. De 1878. – Chevalier de la Légion d'honneur à l'Exp. de 1878. – Vitraux du moyen âge, de la Renaissance ; vitraux d'appartement et d'édifices civils – Émaux sur verre et sur glaces (breveté). Application nouvelle du verre aux décorations architecturales ; r. de la Grande-Chaumière, 6* ».

Oudinot n'est plus seulement le peintre attaché à la commission des Monuments historiques qui réalise des vitraux de styles. Le peintre-verrier insiste bien sur le fait d'avoir reçu l'unique médaille d'or de la classe 19 à l'Exposition universelle de 1878. C'est la preuve de la reconnaissance de la qualité de son œuvre en France et à l'étranger. Il s'agit de la consécration ainsi que d'une nouvelle phase de sa carrière.

Oudinot, dans son annonce commerciale, se positionne aussi comme un artiste innovant. Ses premières recherches menées sur les émaux l'ont conduit, comme on le verra plus loin, à déposer un brevet. Il ne se prive pas de mentionner cette nouvelle pratique des émaux sur verre et sur glace, ainsi qu'une « application nouvelle du verre aux décorations architecturales »[220]. De plus, la mention « vitraux d'appartements et d'édifices civils » est précisée. Ces quelques lignes supplémentaires dans l'annonce publicitaire d'Oudinot sont le reflet d'un tournant décisif dans sa carrière ainsi que dans le petit monde des peintres-verriers français du XIX^{e} siècle. En effet, nous verrons plus loin dans le texte que 1878 est l'année durant laquelle le vitrail d'appartement est officiellement reconnu lors de l'Exposition universelle.

En 1881, les mentions « vitraux du moyen âge et de la Renaissance » et « vitraux d'appartement et d'édifices civils » n'apparaissent plus dans l'annonce commerciale[221]. La première n'est plus nécessaire ; son travail est à présent orienté vers l'avenir. Oudinot souhaite proposer de nouvelles perspectives pour la peinture sur verre. La seconde mention, « vitraux d'appartement et d'édifices civils » est sous-entendue à travers l'évocation de ses brevets dont l'application est essentiellement destinés aux vitraux civils.

[219] (II/5) SAGERET, 1879, p. 534.
[220] (II/5) SAGERET, 1879, p. 534.
[221] (II/5) SAGERET, 1881, p. 572.

« *Oudinot (E.), [pictogramme de la croix de la Légion d'honneur et de la croix de Saint-Grégoire-le-Grand]. Peintre-verrier attaché à la commission des monuments historiques. Seule édaille d'or à l'Exposit. univ. De 1878. – Chevalier de la Légion d'honneur à l'Exp. de 1878. – Vitraux à triple effet, diurne et nocturne, brev. s.g.d.g ; Émaux sur verre et sur glaces (breveté). Application nouvelle du verre aux décorations architecturales ; brev. s.g.d.g., r. de la Grande-Chaumière, 6* ».

Si les encarts publicitaires illustrés pour la peinture sur verre fleurissent dans les annuaires à partir de 1876, Oudinot ne semble pas en publier[222]. Il ne publie pas non plus de prospectus publicitaires indiquant les prix qu'il pratique, ni de planches de gravures illustrant le genre de vitraux qu'il exécute. Toutefois, certains chantiers, mieux renseignés, permettent d'avoir une idée des tarifs pratiqués par l'atelier parisien. Ce sont, essentiellement, les chantiers parisiens, ainsi que celui de la basilique Sainte-Anne-d'Auray, qui nous informent. Le tableau ci-dessous reprend les données fournies par ces archives.

Nom du chantier	**Prix du carton**	**Prix de la baie (en francs)**	**Nbre de baie**	**Prix au m² (en francs)**	**Typologie de la baie**	**Total (en francs)**
Cathédrale de Bayeux (Cv 46 à 48)	?	?	3	?	Figurée	4556,19
Grand séminaire de Bayeux (Cv 49 à 59)	?	?	5	?	Figurée	7693,56
Sainte-Anne-d'Auray (Cvd 29 à 40) (Cv 216 à 231)	?	1600	4	170	Figurée	38 800
		1800	8		Figurée	
		1000	14		Figurée	
		200	2		Figurée	
		1800	2		Figurée	
Cathédrale d'Autun (Cv 282 à 283)	?	2000	2		Ornements	4000
Hôtel de Ville de Paris (Cv 306 à 311)	?	?	6	0,60	Cives	?
Cathédrale de Montauban (Cv 685 à 686)	?	2400	2	?	Figurée	4800

[222] Publicités du peintre-verrier Henri Chabin, (II/5) SAGERET, 1876, p. 1308-1309.

Église Saint-Leu-Saint-Gilles (Cvd 56 à 58 / Cv 318)	1500 (2 cartons d'Hyppolite Dupuis-Colson)	1450	2	?	Figurée	14 500
	4000 (2 cartons de Charles Lefèvre)	3050	2		Figurée	
Église Saint-Nicolas-des-Champs (Cvd 60 à 62)	?	6000	1	316	Figurée médaillons, paysage grisaille	1er devis : 13 000
		3500	2	184,20	Figurée	
		5000 (carton compris dans le prix)	1	312,5	Figurée	2e devis : 11 000
		3000 (carton compris dans le prix)	2	187,5	Figurée	
Synagogue Paris	?	8655	5	?	Ornements	14 200
		5545	5			
Église Saint-Joseph-des-Nations (Cv 436 à 441 / Cv 474 à 480)	?	190	6	40	Ornements	1140
		903	7	150	Mosaïque colorée	6319,50
Église Saint-Pierre-de-Montrouge (Cv 518 à 520 / Cv)	?	?	?	3	Médaillons	1er devis : 11 000 2e devis : 10 890
				51	Grisailles	
Église Saint-Jacques-du-Hauts-Pas (Cv 367 à 371/ Cvd 63)	?	500 (carton compris dans le prix)	5	?	Figurée	3500
	1000 (carton de Ducornet)	1035	1		Figurée	2035

Tabl. 1 bis : Indication des prix des cartons donnée par le catalogue

Il est rare d'avoir une idée du prix du carton. Seuls deux chantiers, celui de l'église Saint-Leu-Saint-Gilles et celui de l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas, fournissent cette information : deux cartons de Dupuis-Colson coûtent 1500 francs soit 750 francs le carton et deux cartons de Lefèvre coûtent 4000 francs soit 2000 francs le carton. Le prix du carton varie donc entre 750 et 2000 francs

Le prix de la verrière dépend du prix au mètre carré ; ce dernier est soit fixé par le commanditaire, comme c'est le cas à Sainte-Anne-d'Auray, soit établit par Oudinot. Les archives de Trinity Church à Boston nous indiquent qu'Oudinot applique les prix de 350 et 400 francs le mètre carré aux commandes effectuées par le Ministère des Beaux-arts, des Arts et des Travaux publics. La somme de 400 francs du mètre carré n'est demandée que pour les très riches et exceptionnelles verrières. Les chantiers de l'Hôtel de Ville de Paris et de l'église Saint-Leu-Saint-Gilles nous renseignent sur les prix suivants : une baie composée de cives en verre anglais coûte 0,60 franc du mètre carré et une composition avec personnages en pied, paysage, architecture et grisaille coûte 316 francs du mètre carré. Ainsi pour les compositions des personnages, Oudinot n'est pas plus cher que l'atelier Clermontois de Félix Gaudin[223]. Par contre, les mosaïques colorées d'Oudinot coûtent 150 francs le mètre carré : elles sont moins bon marché que celles de Gaudin, qui les facture entre 90 et 125 francs le mètre carré.

On peut aussi se reporter à un article sur les vitraux du XII^{e} siècle de l'église d'Aubazine pour avoir une idée des prix proposés par le peintre-verrier[224] (Rv 4 à 7). Nous apprenons alors que des « vitraux des XII^{e} et XIII^{e} siècles, grandes figures, avec bordures de couleurs et pinacles » coûtent au « mètre superficiel de 200 à 250 francs ». Les « sujets légendaires, même style » sont plus chers. Il faut débourser, toujours au mètre superficiel, entre 350 et 400 francs. Les « grisailles avec bordures et filets de couleurs coûtent 80 francs, ni plus ni moins. Enfin les « verrières, genre Obazine » ont un prix compris entre 50 et 60 francs le mètre superficiel. Si nous comparons ces prix avec ceux d'ateliers comme celui de Félix Gaudin à Clermont-Ferrand, Oudinot est un peu plus cher pour les vitraux dits à « sujets légendaires », ainsi que pour ceux à « grandes figures »[225]. Cependant, en raison des prix qu'il demande pour les grisailles ou les « verrières genre Obazine », Oudinot est meilleur marché que le Clermontois Gaudin. Les chantiers de Saint-Denys-de-L'Estrée (Cv 728 à 777) et de Sainte-Anne-d'Auray (Cvd 29 à 40 et Cv 216 à 231) nous l'ont montré, Oudinot s'adapte au

[223] (III/2.3) LUNEAU, CD-ROM, annexe 13, p. 573.
[224] (III/2.1) BONNAY, 1879-1880, p. 206.
[225] (III/2.3) LUNEAU, CD-ROM, annexe 13, p. 573.

prix que le client fixe. Cette façon de procéder lui permet d'obtenir les chantiers, mais les conséquences pour la trésorerie de l'atelier sont parfois fâcheuses. Cela a été le cas pour les vitraux de Sainte-Anne-d'Auray, pour lesquels Oudinot a dû payer lui-même une bonne partie de leur confection, mettant ainsi en grande difficulté financière l'atelier.

En ce qui concerne les vitraux civils, ou dits d'appartements, nous avons aussi un aperçu des prix grâce à un article paru deux ans après la mort d'Oudinot évoquant un de ses chantiers privés[226]. Il s'agit du coût des vitraux bénéficiant d'une application d'or brevetée. Les plus richement décorés peuvent atteindre 350 francs le mètre superficiel. Les plus simples sont moins chers : 200 francs le mètre superficiel. Nous reviendrons sur ce genre de vitraux plus loin dans le texte.

Enfin, aucun effort typographique n'est réalisé dans ses annonces comme peuvent le faire les peintres-verriers Léon Lefèvre, Coffetier père et fils ou les frères Champigneulle[227]. Pour Oudinot, la sobriété et la discrétion sont de mise.

Les archives de l'atelier ne nous ont pas livré de papier à en-tête avec une allégorie du peintre-verrier du XIX^{e} siècle, comme nous avions pu le constater pour le peintre-verrier Lucien Chatain. Nous avons évoqué précédemment l'existence d'un papier à lettre qui atteste de l'association des deux frères Oudinot grâce au monogramme AEO inscrit dans un blason et la devise : « EMULATIO / SINE / INVIDIA »[228]. Néanmoins ce papier à lettre ne précise pas l'adresse de l'atelier, et encore moins la fonction de peintres-verriers des deux frères ce qui n'est pas la meilleure manière de promouvoir l'atelier.

Fig. 15 : Blason et devise des frères Oudinot

[226] (II/6) BOILEAU, 1891, p. 210.
[227] (II/5) SAGERET, 1879, p. 534-535. (II/5) SAGERET, 1887, p. 702-703.
[228] Arch. Mun. Saint-Denis : 2 M 22/23.

Ce monogramme blasonné et couronné de la croix de chevalier de Saint-Grégoire-le-Grand ne constitue donc pas en soi un moyen très efficace pour vendre des vitraux. En réalité, l'atelier Oudinot n'a sans doute pas besoin d'éditer de fascicule publicitaire détaillant les prix et les possibilités d'exécution. Le fait d'être attaché à la commission des monuments historiques, de travailler avec Viollet-le-Duc, d'être nommé comme peintre-verrier de la ville de Paris lui assure une publicité certaine. De plus, le réseau amical d'Oudinot composé de grandes personnalités de la seconde moitié du XIX^{e} siècle comme Guy de Maupassant et Sully Prudhomme, mais aussi d'architectes étrangers comme Richard Morris Hunt, lui permet très certainement de recevoir des commandes privées d'une clientèle aisée française et américaine.

Enfin, ne pas publier de tarif est un choix. Un tarif connote l'industrie, or Oudinot se veut artiste, il ne propose pas des produits standardisés, il crée des œuvres sur mesure. son travail relève plus de la haute couture que du prêt-à-porter.

4.4. Le personnel

L'atelier d'Eugène Oudinot est un atelier de petite taille qui fonctionne au maximum avec quatre ou cinq ouvriers[229].

Lors de l'audition d'Eugène Oudinot pour la Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art de 1881, Alfred Darcel, directeur de la manufacture nationale des Gobelins, le questionne sur le recrutements des artistes et des ouvriers pour le bon fonctionnement de son atelier[230] :

« *M. DARCEL. Comment recrutez-vous vos artistes et vos ouvriers ?*

. OUDINOT. J'aurais bien des choses à vous dire sur ce point douloureux de notre profession : aujourd'hui on ne fait plus d'élèves. Nous en sommes réduits à prendre des « apprentis ordinaires ». Au bout d'un an ou deux, quand ils savent à peu près leur état, matériellement parlant, c'est-à-dire faire un trait au pinceau et broyer la couleur, sous un prétexte quelconque et même sans prétexte, ils quittent leur patron et s'en vont chez un

[229] Arch. dép. 75 : D9P2/502, Matrice des contributions mobilières et des patentes, quartier Notre-Dame-des-Champs, 1877 : Oudinot déclare quatre ouvriers.

[230] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 133-139, notamment p.135.
En 1882, lors de son entretien pour la Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art, Oudinot exprime son point de vue quant à la situation de la peinture sur verre en France. Se reporter à la partie consacrée à cette Commission.

autre qui les paye de trois à quatre francs par jour. Je dois vous avouer, Messieurs, que quand il s'en présente un chez moi, jamais je ne l'accueille.

Quand, par hasard, je rencontre un enfant un peu doué, j'essaye par tous les moyens en mon pouvoir de lui faire son éducation artistique ; vains efforts. Il est un jeune homme, entres autres, que j'envoyais dessiner tous les après-midi chez un professeur de mes amis, M. Leloir père, qui lui donnait ses conseils gratuitement ; - cet enfant a fait comme les autres : sacrifiant l'intérêt de l'avenir de l'intérêt immédiat, il s'en est allé chez un de mes confrères pour gagner 3 fr. par jour. Évidemment, je ne désire pas le retour des maitrises , mais je voudrais qu'il existât entre les patrons une entente à cet égard, afin de ne plus accepter des enfants possédant à peine quelques bribes de leur métier ».

La question suivante est posée par Claude-Anthime Corbon, sénateur et président de la séance et aussi ancien ouvrier typographe. Il souhaite savoir si Oudinot fait des contrats d'apprentissage. La réponse du peintre-verrier est sans appel :

« *Je n'en ai jamais fait parce que cela ne sert à rien ; on ne peut pas garder un enfant de force ; il ne fait rien de bien, et dans notre métier de verre il peut faire beaucoup de mal. Nos meilleurs peintres-verriers nous viennent de provinces, où les contrats sont plus respectés, peut-être parce que la vie y est plus facile et peut-être aussi parce que la vie extérieure y subit moins d'entrainements.*

J'ai en ce moment chez moi deux ouvriers excellents ; ce sont des artistes, j'ai du plaisir à les nommer : ce sont . Loubens et . Ader. Ils ont fait leur apprentissage dans l'une des plus mauvaises maisons de France, mais ils l'ont fait consciencieusement et, sachant bien le fond du métier, ils ont pu ensuite ne s'occuper que du côté artistique et ils ont réussi ».

Il est donc difficile pour les peintres-verriers parisiens, ou tout du moins pour Oudinot, de recruter des bons éléments au sein de son atelier. Un apprentissage en province dure cinq ans. Envisager cela à Paris est impensable. La vie dans la capitale est plus difficile qu'ailleurs et les apprentis veulent rapidement gagner de l'argent en dépit de la qualité de leur savoir-faire.

Au moment du décès d'Eugène Oudinot, en 1889, l'atelier compte cinq employés. Effectivement, la succession doit les salaires de trois peintres et deux metteurs en plombs. Les trois peintres sont Émile Ader, Marcel Delon et Auguste Loubens. Tous trois ont été des élèves d'Oudinot avant de devenir des collaborateurs permanents.

Émile Ader (1854-1931)

Nous ne savons que peu de choses sur ce toulousain, mis à part le fait qu'il « fait son apprentissage dans l'une des plus mauvaises maisons de France »[231], soit l'atelier Gesta de Toulouse. Nous supposons qu'il intègre l'atelier Oudinot au moins dès 1881. En effet, Oudinot parle de son ouvrier lors de sa déposition pour l'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art en 1881 et évoque une « enfournée de pièces de Guignon et d'Adder (*sic*) » dans le tableau du mois de juillet 1882, dans lequel Oudinot notifie certaines activités de l'atelier entre décembre 1881 et juillet 1882. Ader est actif en tant que peintre-verrier de 1890 à 1921. En 1897, au Salon des arts décoratifs, il expose « un sujet d'aujourd'hui : la promenade d'une jeune femme en robe violette et d'un jeune homme en complet gris jaunâtre, en béret violet, portant l'ombrelle de sa compagne, avec leur chien tondu à mi-corps et coupé par le cadre, au bord d'une rivière »[232]. Il est membre du comité d'installation de la classe 67 à l'Exposition universelle de 1900. Enfin il présente, au salon de 1902, un vitrail *Portrait de lle Catherine Beaux, de l'Opéra-comique*[233]. « Grand maître verrier », Ader enseigne sa discipline notamment à Alexandre Maheu « artiste verrier [et] distingué secrétaire de l'École des beaux-arts de Rennes »[234].

Marcel Delon (1860-1914)[235]

Les renseignements sur Delon ne sont guère plus nombreux. Avant d'intégrer l'atelier Oudinot, Delon est élève à l'école nationale des Arts Décoratifs. En 1880, il remporte le deuxième prix du concours de composition dans la catégorie des moins de vingt ans[236]. En 1884, lors des concours spéciaux, Delon obtient le prix de la section verre. Il a été demandé pour ce concours un « vitrail coloré pour édifice civil ou habitation ». Le travail du jeune peintre-verrier, toujours élève de l'école nationale des Arts Décoratifs, se caractérise par « le goût et la distinction »[237]. Nous pouvons donc supposer que Marcel Delon rentre chez Oudinot après l'année 1884. Il travaille à l'atelier de la Grande-Chaumière cinq ans jusqu'au décès d'Oudinot. Il ouvre ensuite son propre atelier de 1890 à 1917. C'est très certainement chez Oudinot que Delon apprend l'art d'utiliser le verre américain. C'est à lui que nous devons les cartons du vitrail *Paon* exécuté par Oudinot et exposé à l'Exposition universelle de

[231] (II/2) OUDINOT, 1884, p.135.
[232] « Les arts décoratifs aux salons », *Revue des arts décoratifs*, Tome 17, 1897, p. 233.
[233] (II/6) RUFFLE, 1902, p. 6.
[234] « La belle carrière de M. Alexandre Maheu », *L'Ouest-Éclair*, 19 juin 1935, p. 6.
[235] Arch. dép. 75 : VE11492, acte de décès en date du 6 septembre 1914.
[236] « Concours des écoles », *RAD*, Tome 1, 1880, p. 364.
[237] René Ménard, « Rapport des concours spéciaux, 1884 », *RAD*, Tome 5, 1884-1885, p. 221.

1889[238] (Cvd 67-68). « [Delon] emploie [le verre américain] avec mesure, le combinant très judicieusement avec des antiques » pour le vitrail des *Attributs de la ville de Saint-Junien*, vitrail commandé par le Musée Adrien Dubouché de Limoges[239]. Considéré en son temps comme un artiste au « talent sûr et [au] goût parfait », Delon signe pourtant une de ces restaurations en se qualifiant d'« ouvrier »[240].

Auguste Loubens (1850-1896)[241] est, comme Émile Ader, d'origine toulousaine. Il arrive à Paris vers 1876 et apprend le métier de peintre-verrier « sous l'habile direction d'Oudinot » après avoir également fait son apprentissage au sein de l'atelier de Gesta[242]. Delalande ajoute dans son oraison funèbre que « ce maître eut l'art de développer les talents en germe ». C'est à Loubens que nous devons l'exécution de la verrière des *Pèlerins d'Emmaüs* exposée lors de l'Exposition universelle de 1889 (Cv 281) ainsi que les verrières de l'église de la Sainte Trinité à Philadelphie. Lors de la succession Oudinot, Loubens réclame 2190 Frs que son ancien patron lui doit depuis le 1er juillet 1884. La succession conteste vivement cette réclamation, suggérant alors un conflit entre l'ancien employé et la famille Oudinot.

Les trois peintres Delon, Loubens et Ader s'associent dès le décès d'Oudinot et s'installent au numéro 95 de la rue Vaugirard, dans le 6e arrondissement de Paris. Ils publient leur première annonce en 1891 dans l'annuaire Sageret[243]. En 1894, Ader quitte l'atelier, sans doute pour se mettre à son compte, mais aucune annonce ne figure dans les almanachs commerciaux de l'époque. Delon et Loubens remportent la médaille d'or à l'Exposition universelle de Lyon en 1894[244]. Loubens est décrit dans un article du *Journal de la peinture sur verre* comme « l'alter ego », « le frère siamois » de Delon « tant leurs talents se

[238] « Au Champs de Mars (1895) », *Le Journal de la peinture sur verre,* 1er juin 1896*, p. 5.*
[239] « Les vitraux aux salons de 1897 », *Le Journal de la peinture sur verre*, 1er juillet 1897, p. 4. *Mémoires de la société des Sciences naturelles et archéologiques de la Creuse*, Tome 25, 1931-1934, p. 206.
[240] « Au Champs de Mars (1895) », *op. cit.,* p. 5. Il s'agit de la signature de Delon sur le panneau inférieur de la verrière de *La Passion* de l'église Saint-Mériadec-de-Stival à Pontivy, dans le Morbihan lors de la restauration de 1908.
[241] Arch. dép. 75 : V4E8521, acte de décès en date du 13 mai 1896. Les peintres-verriers Marcel Delon et Jean-Baptiste Anglade sont les témoins de cet acte.
[242] Émile Delalande, « Auguste Loubens », *Le Journal de la peinture sur verre, 1er juin 1896,* p. 3. (II/2) OUDINOT, 1884, p.135. Se reporter à l'annexe 19.
[243] (II/5) SAGERET,1891, p. 799 et p. 1151.
[244] « Classe 26, Céramique, cristaux, verrerie et vitraux », *Bulletin officiel de l'Exposition de 1894*, 4 octobre 1894, p. 6.

complètent »[245]. Les deux hommes continuent leur association artistique jusqu'à la mort de Loubens en 1896.

Les autres employés sont les metteurs en plombs. Il s'agit d'Auguste Hubert Tiercelin et Auguste Frangville. Ce sont les seuls qui restent dans l'atelier Oudinot lors du rachat par Félix Gaudin en 1890. Le nom de Tiercelin n'est pas inconnu dans le petit monde des peintres-verriers parisiens. En effet, dès 1869, l'atelier Tiercelin, Chabin et C^ie^ propose la confection de « vitraux d'églises et d'appartements de tous styles », ainsi que de l'« ornementation et de la gravure sur verre »[246]. Tiercelin et Chabin, en 1870, fondent chacun leur atelier de peinture sur verre et gravure[247]. Tiercelin reste en activité jusqu'en 1899. Ce Tiercelin est sans doute un parent de l'ancien employé d'Oudinot. Auguste Frangville rentre à l'âge de dix-neuf ans, c'est-à-dire en 1868, dans l'atelier de la rue de la Grande-Chaumière[248]. Et nous ne savons rien d'autre sur cet homme.

D'autres élèves font leur apprentissage chez Oudinot puis quittent l'atelier afin de fonder le leur. Henri Carot est l'un d'eux. Dans sa biographie, écrite à la troisième personne du singulier, Carot affirme les propos suivants :

> « *Il a dessiné des vitraux pour Gsell et Oudinot. Ce dernier l'engage à exécuter sur verre ses cartons, après avoir travaillé dans différentes maisons pour se perfectionner, il retourne chez Oudinot qui lui confie la restauration des vitraux de la Sainte-Chapelle de Vincennes. C'est là qu'il devait apprendre véritablement à peindre sur le verre. L'Exposition de 1878 arrive, il peint pour Oudinot les deux verrières qui lui font obtenir la médaille d'or* »[249].

Nous n'avons connaissance que d'une seule de ces deux verrières, soit *Les grands céramistes* (Cvd 172). Carot semble quelque peu exagérer. Au lendemain de cette exposition, il fonde sa propre affaire. Nous ne savons pas si Carot quitte l'atelier Oudinot à cause d'un conflit.

Quatre autres élèves sont connus : Joseph Vantillard, E. Testau, Pierre Campagne et E. Guignon[250]. Nous avons vu précédemment que Vantillard, dès 1853, apprend le métier de

---

[245] « Au Champs de Mars (1895) », *op. cit.*, p. 5.
[246] (II/5) SAGERET, 1869, p. 360 et p. 517.
[247] (II/5) SAGERET, 1870, p. 299-390.
[248] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 162.
[249] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 161.
[250] Base de données Palissy : E.Testau PV 005477 et Pierre Campagne PV 004110. Arch. Oudinot, cahier -envers- « Essais de cuisson de décembre 1881 à juillet 1882 » : le nom de Guignon apparaît dans le tableau de juillet 1882 : « Enfournée pièces de Guignon et Adder (*sic*) ». Se reporter à l'annexe 25.

peintre sur verre auprès d'Oudinot avant de s'installer vraisemblablement à son compte en 1874. Campagne et Guignon semblent faire leur apprentissage chez Oudinot avant 1875. Puis Testau s'installe à Orléans et Campagne ouvre son atelier d'abord à Paris puis ensuite à Lyon. Les informations sur E. Guignon sont aussi éparses. Il officie au sein de l'atelier Oudinot au moins en 1882, puis ouvre un atelier à Rouen et à Nantes dans les années 1890[251].

5. LES RÉCOMPENSES ET HONNEURS ATTRIBUÉS AU PEINTRE-VERRIER

5.1 Peintre-verrier officiel de la ville de Paris

Eugène Oudinot reçoit de nombreuses distinctions tout au long de sa carrière. Il semble, au vu des nécrologies, que la première de ces distinctions soit celle de « Peintre-verrier officiel de la ville de Paris ». Elle lui est décernée dès 1862[252]. Nous n'avons aucune information plus précise sur cette fonction. Elle lui a sans doute été attribuée à la suite de l'Exposition universelle de 1862 et de son travail dans de nombreuses églises et édifices parisiens depuis 1854. Les vitraux qui lui sont commandés dans les premières années de sa carrière sont essentiellement pour des églises parisiennes. Entre 1854 et 1861, il exécute 107 verrières pour la ville de Paris.

Date du chantier	Églises / Édifice civil	Nombre de verrières
1854	Saint-Jacques-du-Haut-Pas	1
	Tour Saint-Jacques de la Boucherie	45
1855	Saint-Eugène-Sainte-Cécile	15
1856	Sainte-Clotilde	8
1859	Saint-Leu-Saintt-Gilles	2
1861	Saint-Leu-Saint-Gilles	2
	Tour Saint-Germain-l'Auxerrois	3
	Saint-Bernard-la-Chapelle	31
		TOTAL : 107

Tabl. 2 : Liste des édifices vitrés par Oudinot entre 1854 et 1861 à Paris

Entre 1862 et 1884, Oudinot réalise 225 verrières à Paris. Cette distinction lui permet très probablement d'être prioritaire pour d'autres chantiers parisiens. Parfois, tout le chantier lui revient comme cela est le cas pour les églises Saint-Pierre-de-Montrouge et Saint-Joseph-des-Nations. En 1864, Oudinot et son frère Achille, signent les premières verrières de l'église

[251] (III/2.2) ANONYME, 1986, p. 78. Base de données Mistral : IM 56001566.
[252] (II/1) ANONYME, 1889-1, p. 286-287.

Saint-Pierre-de-Montrouge (Cv 518 à 577) ; en 1865, Oudinot termine les roses des fenêtres supérieures de l'église Saint-Augustin (Cv 380 à 396). Il exécute des vitraux pour la Trinité entre 1864 et 1867 (Cv 398 à 400). En 1868, Oudinot vitre toute l'église Saint-Joseph-des-Nations, soit 89 verrières (Cv 429 à 517). L'année suivante, les frères Oudinot terminent le chantier de Saint-Pierre-de-Montrouge qu'ils ont commencé quatre ans plus tôt. La guerre Franco-prussienne de 1870, la Commune de Paris l'année suivante sont autant d'évènements qui ralentissent l'activité de l'atelier Oudinot. Il faut attendre 1873 pour que le peintre-verrier reprenne des chantiers parisiens : soit Saint-Nicolas-des-Champs (Cvd 60 à 62), Saint-Jacques-du-Haut-Pas (Cv 367 à 371), Notre-Dame-des-Champs et la synagogue de la rue de la Victoire (Cv 416 à 428). Le dernier chantier religieux parisien est celui de l'église Saint-Pierre-de-Chaillot en 1876 (Cvd 71 à 73). Toutefois il exécute encore un chantier civil : 26 verrières pour l'Hôtel de Ville de Paris entre 1882 et 1884 (Cv 290 à 315).

Date du chantier	Églises / Édifice civil	Nombre de verrières
1862	Chapelle Palais Royal	3
1864-1867	Trinité	3
1865	Saint-Augustin	25
1864-1869	Saint-Pierre-de-Montrouge	56
1868	Saint-Joseph-des-Nations	89
1873	Saint-Nicolas-des-Champs	3
1874	Synagogue Victoire	13
1874-1876	Notre-Dame-des-Champs	indéterminé
1875	Saint-Jacques-du-Hauts-Pas	5
1876	Saint-Pierre-de-Chaillot	2
1882-1884	Hôtel de Ville de Paris	26
		TOTAL : 225

Tabl. 3 : Liste des édifices vitrés par Oudinot à partir de 1862 à Paris

Au regard des résultats donnés par les deux tableaux, nous formulons le constat suivant : avant l'obtention de ce titre, Oudinot travaille sur sept chantiers à Paris ; après 1862, il œuvre sur 11 chantiers. Ce n'est pas beaucoup plus, surtout si on rapporte ces chiffres aux périodes d'activité : les sept premiers chantiers sont répartis sur huit ans, les 11 derniers sur 27 années de carrières. Toutefois si l'on considère que ces 12 chantiers sont concentrés de 1863 à 1876, alors la période est quasiment identique, mais le nombre de verrières est guère plus élevé après l'obtention du titre. Il s'agit sans doute d'un titre honorifique plus que d'une fonction officielle.

5.2. Les décorations

Oudinot se voit octroyer les insignes de Chevalier de l'Ordre de Saint-Grégoire-le-Grand en 1866. Cet ordre pontifical est remis par le Saint-Siège à des militaires ou des civils ayant œuvré pour le Vatican. Le Pape Pie IX, ou tout du moins l'administration du Vatican, commande à Oudinot quatre vitraux pour les appartements du pape, deux sont à l'effigie des saints Pierre et Paul (fig. 16 et 17) et deux autres représentant la relation du clergé français avec le Pape Pie IX, puis le Pape Pie IX sur le trône en la basilique Saint-Pierre[253]. Notons d'ailleurs que les gestes des saints Pierre et Paul reprennent ceux de Platon et Aristote de la fresque *L'École d'Athènes* de la Chambre de la Signature des musées du Vatican. Cet emprunt de la part d'Oudinot n'est pas anodin puisqu'il s'agit d'une commande pour le Vatican. Fiers de la distinction obtenue grâce à ces vitraux, les frères Oudinot l'ajoutent au-dessus de leur monogramme qu'ils apposent sur leur papier à lettres.

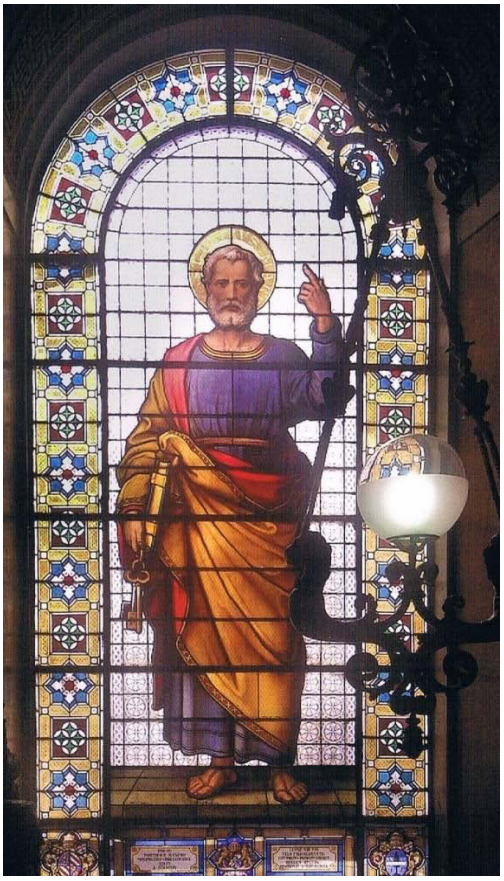


Fig. 16 : *Saint Pierre*, escalier noble du Palais Apostolique, Vatican, © Musée du Vatican

Fig. 17 : *Saint Paul*, escalier noble du Palais Apostolique, Vatican, © Musée du Vatican

[253] Ces informations iconographiques nous été aimablement communiquées par Antonio Paolucci, directeur des musées du Vatican.

Le 30 juillet 1869, une première demande de décoration à la Légion d'honneur est envoyée par le sénateur Ernest Arrighi, Duc de Padoue, au Ministère de la maison de l'Empereur et des Beaux-arts. La réponse, en date du 11 août de la même année, précise que la demande a bien été entendue, mais que peu de distinctions sont à la disposition des Beaux-arts et qu'« il semble difficile d'attribuer des décorations aux peintres-verriers »[254]. Ce qui signifie que, aux yeux de l'administration des Beaux-arts, les peintres-verriers ne sont pas considérés comme des artistes.

Le 20 octobre 1878, quelques jours avant la fin de l'Exposition universelle de cette même année, Eugène Oudinot est nommé, par décret, chevalier de la Légion d'honneur[255]. Cette nomination est le résultat d'une carrière rondement menée depuis 1853 et de la récompense reçue à l'Exposition universelle qui s'est déroulée la même année :

> « *Il a fait des travaux pour presque toutes les cathédrales de France : les plus remarquables sont ceux de l'Abbaye S^t^ Denis et la restauration complète des vitraux de Jean Cousin à la S^te^ Chapelle de Vincennes. / L'énumération de ses autres travaux à Paris, en France et à l'Étranger, pour les monuments religieux et pour les monuments civils, serait trop longue pour une simple note de justification de services* »[256].

Cette nomination est aussi consécutive à l'obtention de la médaille d'or lors de l'Exposition universelle de 1878. Mise en avant dans les annonces publicitaires, cette récompense lui permet de légitimer davantage sa présence sur le marché français et international de la peinture sur verre.

Une autre distinction est ensuite remise à Eugène Oudinot. Il s'agit des palmes d'officier d'académie. Cette décoration est décernée au peintre-verrier à la fin de l'année 1883 à la suite des résultats de l'Exposition internationale d'Amsterdam.[257]. Si les palmes d'officier d'académie sont en règle générale décernées aux enseignants et universitaires, Napoléon III, dès 1866, permet aux non enseignants de recevoir cette distinction en reconnaissance de leur action rendue à l'éducation. Si Oudinot n'a jamais été enseignant, a-t-il, par l'intermédiaire de son travail pour le pavillon de l'UCAD lors de cette exposition à Amsterdam, permis la

[254] Arch. nat. F/21/489, dossier nominatif de demande de décoration à la Légion d'honneur.
[255] Arch. nat., LH/2027/1. (II/4.1) ANONYME, 1878-2, p. 2.
[256] Arch. nat., LH/2027/1 : Résumé des travaux exécutés par Eugène Oudinot.
[257] (II/4.1) ANONYME, 1883, p. 4. Le dossier des officiers d'académie concernant la lettre O aux Archives nationales (F/17/40270) ne contient aucun dossier au nom d'Oudinot.

promotion de la peinture sur verre française auprès des jeunes élèves de l'école nationale des arts décoratifs ?

6. La mort d'Eugène Oudinot et la vente de l'atelier

6.1. Le 22 novembre 1889

Le vendredi 22 novembre Eugène Oudinot décède en son domicile à l'âge de soixante-deux ans[258]. Son fils Camille Oudinot ainsi qu'un certain Casimir Mongaud, chef de bureau à la Préfecture de la Seine, ont déclaré le décès d'Oudinot à la mairie du 6e arrondissement de Paris. L'officier d'état civil qui prend acte du décès est l'éditeur et l'adjoint au maire du même arrondissement Louis-Jules Hetzel. Cette mort survient brusquement : des chantiers sont en cours et Oudinot doit rédiger le rapport de l'Exposition universelle de 1889. Les frais de « dernière maladie », de 182,20 francs, sont pour le médecin qui se déplace à la suite du malaise d'Oudinot[259]. Néanmoins si nous nous fions aux actes de décès de la mairie du 6e arrondissement, nous pouvons constater que, jusqu'au matin du jour de son décès, Oudinot, en qualité d'adjoint au maire du 6e arrondissement[260] et d'officier d'état civil, enregistre les actes[261]. À la lecture du témoignage de son épouse Virginie Oudinot, cela semble plutôt étrange ; en effet, elle raconte qu'il agonise toute la journée du vendredi, avant de s'éteindre en début de soirée. Virginie Oudinot écrit à son amie Catherine Hunt la lettre suivante dans laquelle elle décrit les dernières heures de la vie de l'artiste :

> « *Je vous dois à mon cher disparu, de vous donner quelques détails sur ses derniers jours et appelle à moi tout mon courage pour vous écrire ce mot. Il y a environ six semaines mon pauvre mari a senti de violentes douleurs à la tête. Nous étions si loin de prévoir une chose grave. Nous nous attendions si peu à sa fin prochaine. Lui qui n'avait jamais été malade. Lui dont le père était mort à 89 ans et la mère à 83 ans. Toujours est-il que Jeudi 21 [Novembre] après le dîner, où il avait mangé (?). Chez François il eut des frissons, on lui donna une chaufferette, on lui fit du thé et François voulut absolument le reconduire. A dix heure et demi, Eugène entra dans sa chambre ; il eut un vomissement – on vint me prévenir. Je me levai à la hâte, sans prendre le temps de mettre des bas, je*

[258] Arch. dép. 75, acte de décès, V4E 5956. Se reporter à l'annexe 10.
[259] Arch. nat., Minutier central, Étude LI, 1666, inventaire après décès d'Eugène Oudinot. Se reporter à l'annexe 13.
[260] Aucun élément d'archive n'a été retrouvé afin de pouvoir donner une date à laquelle il devient adjoint au maire du 6e arrondissement.
[261] Arch. dép. 75, acte de décès de Bernard Therves, V4E 5956. Acte de décès enregistré le 22 novembre 1889.

montai et trouvai mon pauvre mari étendu, inerte-- il venait d'être frappé d'apoplexie, résultat d'une hémorragie cérébrale.

Cette nuit-là, je n'oublierai jamais—j'envoyai une des bonnes chercher le médecin, une autre chercher un voisin, le mari de ma blanchisseuse, pensant que le médecin ne pourrait avec notre seule aide remettre le pauvre cher dans son lit. Mais, la respiration continuait stridente et cette agonie continua jusqu'à Vendredi huit heure du soir. A la demi sonnante, il rendait son âme à Dieu.

Vous voyez notre désespoir, mes enfants et moi nous ne l'avons pas quitté un seul instant, et c'est ma fille qui a voulu lui faire sa dernière toilette et le mettre dans son cercueil. On lui a fait une chapelle mortuaire dans son atelier. C'est là que tous nos amis, tous ceux à qui il avait rendu service, sont venus lui rendre un dernier hommage. Il paraît aux obsèques ce n'était qu'un cri, une explosion de regrets.

Le pauvre cher est mort dans son triomphe ! Il est auprès de Dieu car il ne connaissait pas le mal. Et, cependant, j'ai charge d'âmes et de grandes responsabilités d'affaires. Tout le monde est bon pour moi, mais que de courses, que de démarches, que d'inquiétudes : car tout payé, et je veux tout payer, il ne me restera rien.

Tous les journaux de Paris et de province ont mentionné sa mort et ses mérites, pauvre cher !

Mes bons amis, qui pleurez avec nous, je vous embrasse de tout mon cœur.

Virginia Oudinot »[262]

La famille Oudinot enterre l'artiste le lundi 25 novembre au cimetière Montparnasse. Les « frais funéraire » s'élèvent à 2536,45 francs. La tombe, en granit poli, est d'une grande sobriété. Les lettres gravées dans la pierre sont rehaussées à la peinture dorée. La famille, ruinée, a vraisemblablement fait le choix d'un produit funéraire pas trop onéreux mais décent (fig. 18).

[262] (I/B) HOWLAND HUNT, p. 190-191.

Fig. 18 : *Tombe de la famille Oudinot de la Faverie*, Cimetière Montparnasse, 75014 Paris, le 9 mars 2013

La Lettre de décès est publiée dans la *Revue de l'art français ancien et moderne* :

« *E.-A.-S. OUDINOT DE LA FAVERIE, PEINTRE- VERRIER*

Vous êtes prié d'assister au convoi, service et enterrement de M. Eugène-Amédée-Stanislas Oudinot de la Faverie, adjoint au maire du VI^e^ arrondissement, chevalier de la Légion d'honneur, chevalier de l'ordre de Saint-Grégoire-le-Grand, officier d'Académie, décédé le 22 novembre 1889, muni des sacrements de l'Église, en son domicile, rue de la Grande-Chaumière, n°6, dans sa soixante-deuxième année, qui se feront le lundi 25 courant, à midi très précis, en l'Église Notre-Dame-des-Champs, sa paroisse (boulevard Montparnasse). — De Profundis. — On se réunira à la maison mortuaire. De la part de Madame Oudinot de la Faverie, sa veuve, de M. Camille Oudinot de la Faverie, son fils, de M. et M^me^ Lecomte du Nouy, ses gendre et fille, de M. Pierre Lecomte du Nouy, son petit-fils, de M. le docteur Frédéric Duriau, chevalier de la Légion d'honneur, et de M^me^ Frédéric Duriau, ses beau-frère et sœur, de M. et M^me^ Achille Oudinot de la Faverie, ses frère et belle-sœur, de . le docteur Gustave Duriau, de essieurs Gustave Duriau et leur fils, de M. Charles Duriau, de M. et M^me^ François Trystram, de M. et M^me^ Hector Malot, ses neveux et nièces, de Mme veuve A. Hollande et ses enfants, de M. Jules Hollande, chevalier de la Légion d'honneur, de M. Jules Hollande et leurs enfants, de M^me^ veuve Viguès, de M. et M^me^ A. Mathérion et leurs enfants, de M. Ernest Mathérion et ses enfants, de M^me^ veuve A. Méder et ses enfants, ses cousins et cousines et de toute la famille. Et de la part de la municipalité du VI^e^ arrondissement. — L'inhumation aura lieu au cimetière Montparnasse »[263].

[263] *Revue de l'art français ancien et moderne*, Paris, éd. Charavay (Paris), 1890, p. 254.

Le cortège funèbre est mené par Camille Oudinot. Les cordons du poêle sont tenus par ses amis Sully Prudhomme, le peintre Français, l'éditeur et adjoint au maire du 6e arrondissement Louis-Jules Hetzel, le maire du 6e arrondissement Henri Defert, l'anatomiste Georges Pouchet et un certain Després. Henri Defert prononce un discours qui émeut toute l'assistance[264].

Nous avons recensés sept nécrologies qui paraissent à la suite de son décès. Toutes sont unanimes pour affirmer qu'Oudinot était un grand artiste et que la communauté va regretter son art et son savoir-faire. La première est publiée le 24 novembre 1889 dans le journal *Le Gaulois*[265]. Le 25 novembre le *Journal des débats politiques et littéraires* publie une nécrologie qui retrace les grands évènements de la vie d'artiste d'Oudinot[266]. La troisième paraît le 28 novembre 1889 dans le journal *Le Rappel*[267]. La quatrième est publiée dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* du 30 novembre[268]. Cette nécrologie reprend mot pour mot celle parue dans le *Journal des débats politiques et littéraires*. Victor Champier rédige la plus personnelle des nécrologies ; elle paraît dans le tome 10 de la *Revue des Arts Décoratifs*[269]. Les deux dernières nécrologies sont publiées au début de l'année 1890 aux États-Unis[270].

6.2. La vente de l'atelier

Lorsqu'Oudinot décède en novembre 1889, l'atelier n'est pas loin de la faillite et la famille Oudinot est en grande difficulté financière. Nous avons vu que le passif personnel des Oudinot et celui de l'atelier s'élèvent respectivement à 131 613,33 Frs et à 14 918,55 Frs. La vente de l'atelier est inéluctable. Rappelons aussi que les époux Oudinot ont eu la clairvoyance de se marier sous le régime de la communauté des biens réduite aux acquêts avec exclusion des dettes. Virginie Oudinot acceptera la succession uniquement sous bénéfice d'un inventaire après décès afin de vendre l'atelier. La procédure va durer sur trois mois.

Le 20 décembre Hermine Lecomte du Noüy, représentée par son époux, renonce « purement et simplement » à la succession de son père[271] ; le 23 décembre Camille Oudinot

[264] (II/1) ANONYME, 1889-3, p. 2.
[265] (II/1) ANONYME, 1889-2, p. 3.
[266] (II/1) ANONYME, 1889-4, p. 3.
[267] (II/1) ANONYME, 1889-3, p. 2.
[268] (II/1) ANONYME, 1889-1, p. 286-287.
[269] (II/1) CHAMPIER, 1889, p. 259.
[270] (II/1) ANONYME, 1890-1, p. 81. (II/1) ANONYME, 1890-2, p. 64.
[271] Arch. nat., Minutier central, Étude LI, 1667, renoncement d'Hermine Oudinot à la succession. Se reporter à l'annexe 11.

accepte la succession « sous bénéfice d'inventaire »[272] ; le jeudi 26 décembre est alors établie la prisée de tous les biens de la famille Oudinot qui se situent dans les ateliers et la maison. L'ensemble de ces biens est estimé à 21 202 Frs[273] ; le 23 janvier 1890 le Tribunal civil de première instance de la Seine autorise cette vente « vu l'urgence » de la situation de la famille Oudinot[274]. Le cahier des charges est ensuite dressé par le notaire maître Gieules[275]. Le 28 janvier une annonce parait dans *Les Petites Affiches*[276] ; le 10 février Virginie Oudinot renonce à la communauté, seul Camille Oudinot est héritier de son père et la vente se déroule.

La vente a lieu en l'étude de maître Lefebvre, au numéro 34 de la rue Tronchet dans le 8e arrondissement de Paris. C'est une vente à la bougie. La première enchère est fixée à 24000 Frs mais lorsque les bougies s'éteignent aucune offre n'a été faite. Une deuxième cession est alors organisée et des bougies sont à nouveau allumées. La mise à prix est abaissée à 20000 Frs.

Félix Gaudin est le seul peintre-verrier à faire une offre. Le procès-verbal de la vente aux enchères ne mentionne pas le nombre d'acheteurs potentiels présents ce jour-là. Félix Gaudin offre 20100 Frs pour l'atelier, la clientèle, l'achalandage ainsi que le droit au bail. « L'établissement d'artiste peintre-verrier que faisait valoir feu M. Oudinot de la Faverie, rue de la Grande-Chaumière, n°6 » est alors adjugé au peintre-verrier clermontois Félix Gaudin. Il paie « en bonne espèces de monnaie ayant cours » le total de l'adjudication et s'oblige à « prendre les marchandises » et à « rembourser la somme de 1500 Frs, montant des loyers versés d'avance » par Virginie Oudinot.

Après cette vente, il reste 1102 Frs à payer par la famille Oudinot pour que l'entreprise familiale n'ait plus de dettes. Virginie Oudinot l'a dit à son amie Catherine Hunt, une fois que tout est payé il ne lui reste rien.

Cette vente opportune pour Gaudin n'est sans doute pas le fruit du hasard. C'est ainsi que l'explique Jean-François Luneau dans sa thèse sur le peintre-verrier clermontois. Il a très certainement été prévenu par son représentant parisien A. Vadon qui a pignon sur rue dans le même quartier, au numéro 56 du boulevard Montparnasse.

---

[272] Arch. nat., Minutier central, Étude LI, 1667, acceptation de Camille Oudinot à la succession. Se reporter à l'annexe 12.
[273] Arch. nat., Minutier central, Étude LI, 1666, inventaire après décès d'Eugène Oudinot. Se reporter à l'annexe 13.
[274] Arch. nat., Minutier central, Étude LI, 1667, autorisation de la vente par adjucation de l'atelier d'Eugène Oudinot. Se reporter à l'annexe 14.
[275] Arch. nat., Minutier central, Étude LI, 1667, vente par adjucation de l'atelier d'Eugène Oudinot. Se reporter à l'annexe 15.
[276] *Les Petites Affiches. Journal général d'affiches*, n°28, 28 janvier 1890, p. 7, n°4987.

Virginie Oudinot annonce alors aux clients de l'atelier Oudinot que ce dernier est racheté par le peintre-verrier Félix Gaudin. Sur un papier à en-tête de l'atelier Gaudin, elle rédige une lettre circulaire :

« *Paris, le 20 février 1890,*
6, rue de la Grande-Chaumière.

MONSIEUR,

Nous avons l'honneur de vous informer que, par suite à la mort de r Eugène OUDINOT, nous avons cédé la aison qu'il avait fondée en 1853 à r Félix GAUDIN, ancien officier d'artillerie, depuis dix ans peintre-verrier à Clermont-Ferrand, puis à Paris.

Notre choix s'est porté sur r GAUDIN à cause de l'originalité de ses œuvres, et de ce fait particulier qu'ayant entrepris des voyages d'études en Europe et en Amérique presque en même temps que Mr OUDINOT, il marchait pour ainsi dire dans la même voie que lui.

Nous vous prions donc de vouloir bien continuer à Mr F. GAUDIN votre confiance, certains que vous trouverez en lui non seulement le successeur nominal, mais encore le digne continuateur du maître que vous avez connu.

Recevez, onsieur, l'assurance de nos sentiments très distingués.

V. OUDINOT. Camille OUDINOT. »

Virginie et Camille Oudinot ont, très certainement, écrit cette lettre à la demande du peintre-verrier acquéreur[277]. En effet, les informations que fournit Gaudin pour la rédaction de cette lettre arrangent quelque peu la vérité : il n'a jamais été peintre-verrier à Paris mais simplement représenté par un agent. Les « voyages d'études » ne sont en réalité que des voyages commerciaux car Gaudin ne semble pas avoir voyagé en Europe. En ce qui concerne « l'originalité des ses œuvres » il est peu envisageable que Virginie Oudinot et son fils aient vu une œuvre de Gaudin. Enfin, son travail manque d'originalité durant sa période d'activité clermontoise, c'est pourquoi il décide d'aller à Paris[278].

Ces informations légèrement enjolivées permettent de préciser que Félix Gaudin, par ses voyages à l'étranger et par sa création, emprunte la voie de l'innovation pour une conquête d'un marché plus important, comme l'a fait Oudinot à partir de 1878. Gaudin a donc le profil idéal pour reprendre l'atelier et pour inscrire son art dans la continuité de celui d'Oudinot. De plus, les signatures de Virginie et de Camille Oudinot agréent de la véracité des informations.

[277] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 153.
[278] *Ibidem.*

Cette lettre est donc un moyen de rassurer et de conserver la clientèle de l'atelier. Certains chantiers, notamment celui de la chapelle des Belmont dans le cimetière de Newport (Rhode Island, Cv 835 et 836, Cvd 199 à 201), sont ainsi terminés par Félix Gaudin après 1890.

DEUXIÈME PARTIE
Artiste peintre-verrier, expérimentateur et historien

Contrairement à la première partie de ce travail qui établit des faits d'après des sources archivistiques, cette deuxième partie tente de montrer qu'elle était la situation d'Oudinot vis-à-vis de ses pairs. Quatre documents permettent d'avancer certaines réponses : la déposition d'Oudinot lors de la Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art de 1881, les brevets français et américains déposés entre 1878 et 1882, les données consignées par Oudinot dans le cahier A4 concernant des essais d'émaillage et enfin les articles sur l'histoire de la peinture sur verre rédigés par le peintre-verrier pour la revue l'*Ornementation usuelle* de Rodolphe Pfnor.

1. La Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art de 1881

Cette commission, dirigée par Antonin Proust dès 1881, a pour but de recueillir les témoignages d'ouvriers et d'industriels d'art français sur la situation de leur métier. La déposition d'Eugène Oudinot lors de cette commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art est un document extraordinaire. Ce texte permet de connaître l'opinion d'Oudinot sur son métier et sur l'avenir de ce dernier.

En 1851, après l'Exposition universelle qui s'est déroulée à Londres, Léon de Laborde rédige le rapport destiné au gouvernement français, rapport qu'il remet sous le titre officiel *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des*

nations publiés par ordre de l'Empereur. Tome VIII. VI^e groupe. XXX^e jury. Application des arts à l'industrie[279]. Scrupuleusement, Laborde « [rend] compte au Gouvernement français des progrès des beaux-arts des nations concurrentes attestés par l'exposition, et aussi présente [ses] vues sur les moyens de perfectionnement suggérés par ce parallèle »[280]. Les « nations concurrentes » sont l'Angleterre, l'Allemagne composée de la Prusse, la Bavière et de la Saxe, et les États-Unis, etc.[281]. Le constat est le suivant : ces pays font de gros efforts pour réunir les deux entités que sont l'art et l'industrie, et leurs gouvernements les soutiennent dans cette démarche. La France se trouve face à de sérieux concurrents en la matière, dont le principal est l'Angleterre. Si elle ne fait pas d'effort au niveau industriel et si elle ne met pas en place rapidement des réformes pour éduquer à la fois le public et les ouvriers, le bon goût « à la française » ne suffira plus pour que la France conserve sa suprématie. Ainsi Laborde propose que l'État français soutienne « les commandes d'œuvres d'art publiques » et « le développement de l'enseignement des arts »[282]. L'apprentissage du dessin est primordial et doit être obligatoire dès qu'un enfant est scolarisé. De nouvelles instances administratives doivent être organisées, comme une surintendance des arts, ce qui s'apparente à un ministère des beaux-arts[283]. Les artistes doivent se former à l'École des beaux-arts, tête d'un réseau d'écoles régionales doit être développé dans toute la France, et les maîtres de dessin dans une école normale des arts. En ce qui concerne l'apprentissage, avant toute chose il faut que le patron soit lui-même éduqué pour pouvoir former un bon apprenti. Enfin, Léon de Laborde insiste sur l'importance de la création d'une grande manufacture qui doit être le reflet de l'engagement du gouvernement pour unir l'art et l'industrie[284].

À la suite du rapport de Laborde, le gouvernement prend quelques mesures qui semblent retomber comme un soufflet. Prosper Mérimée en rédigeant en 1862 ses *Considérations sur les applications de l'art à l'industrie* prévient à nouveau le Gouvernement français des mesures à prendre avant que les industries d'art françaises ne soient complètement dépassées par celles des pays concurrents étrangers[285]. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863, pensée par Viollet-le-Duc, reprend quelques idées de Laborde. Les critiques publiées lors de l'Exposition universelle de 1862, de l'exposition des arts industriels de 1863 puis de

[279] Léon de Laborde, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'Empereur. Tome 8. VI^e groupe. XXX^e jury. Application des arts à l'industrie*, Paris, Impr. impériale, 1856, 1039 p.
[280] *Idem.*, p. 1.
[281] (III/2.2) LUNEAU, 2012-2, p. 195-204.
[282] *Idem*, p. 445.
[283] *Idem*, p. 294-295.
[284] *Idem*, p. 303-307.
[285] (II/4) MÉRIMÉE, 1862.

l'exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie en 1865 mettent en cause l'enseignement du dessin. Il n'est pas constant malgré la réforme.

Dans la continuité des recommandations de Laborde, une surintendance des beaux-arts est créée en 1863 pour mieux disparaître après la chute de l'Empire. Un grand ministère des arts, organe si cher à Laborde, est enfin créé par le député Antonin Proust en 1881 sous la présidence de Léon Gambetta, mais pour une durée quasi éphémère car il ne durera que trois mois, de novembre 1881 à janvier 1882[286]. Proust regroupe dans une seule direction tout ce qui concernait l'encouragement des arts (Monuments historiques, enseignement dont l'École des beaux-arts, etc.).

Pour tenter de remédier à l'« insuffisance des moyens d'enseignements »[287], Antonin Proust alerte le Président de la République et lui propose la création d'une commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art en France[288]. Nous l'avons dit en préambule, cette commission a pour but de recueillir les témoignages de ces ouvriers et industriels d'art sur les « causes d'un mal » pour ensuite tenter de mettre en place des réformes.

Antonin Proust ajoute dans son rapport que, même si des syndicats, des écoles d'arts et métiers et des musées sont créés dans les années 1860, ces initiatives sont dues « aux actions privées » et non à l'État. Au lendemain de l'Exposition universelle de 1878, Pierre Edmond Teisserenc de Bort, un des organisateurs de l'évènement international et également client d'Oudinot en 1864 (Cv 707 à 714), propose d'ouvrir des écoles et musées dans les bâtiments, alors inoccupés, du Champ de Mars. Malheureusement ce projet n'a pas abouti. Ces échecs et les progrès en demi-teinte de réformes des arts industriels permettent tout de même à Proust de présenter, en 1884, « un projet de loi qui permettra de constituer, de fortifier et de développer l'enseignement des principes élémentaires et généraux de l'art dans les écoles spéciales et non spéciales, sur lesquelles peut s'exercer l'action directe ou indirecte de l'État »[289]. Cette réforme est devenue plus que nécessaire : les corporations n'existent plus, abandonnées au profit du « régime de patronage » et de « l'enseignement par l'apprentissage (…), c'est-à-dire l'enseignement limité à un petit nombre d'élèves, mais transmis avec un accent très personnel »[290], où l'ouvrier se contente de répéter une tâche et n'a pas la « notion d'ensemble » de l'objet qu'il fabrique. Proust insiste sur cet « inconvénient » et souhaite

[286] (III/3.3) DUBOIS, 2001.
[287] (II/6) PROUST, 1884, p. 6.
[288] *Idem,* p. 5-60.
[289] *Idem,* p. 9.
[290] (II/6) PROUST, 1884.

vivement que l'ouvrier, par le biais d'un enseignement en école, ait des « notions d'ensemble » qui lui sont « indispensables » pour être un « ouvrier complet »[291].

La nécessité d'un enseignement professionnel est aussi réclamée à l'étranger et ce dès le lendemain de l'Exposition universelle de 1851. À ce sujet, les instances politiques étrangères réagissent plus rapidement que celles de la France. Et tout comme Léon de Laborde en 1851 et Prosper Mérimée en 1862, Antonin Proust place dans son rapport une synthèse sur l'industrie et les moyens mis en œuvre pour vulgariser l'art dans les pays étrangers après l'Exposition universelle de 1851[292]. Le constat est toujours le même que celui de ses prédécesseurs : les Anglais règnent en maîtres. La Prusse, la Bavière, l'Autriche et la Belgique ne sont pas en reste. Tous ces pays ont réorganisé leurs enseignements artistiques grâce à des écoles et des musées ; les résultats escomptés sont visibles aux différentes expositions.

En France, le développement de l'enseignement professionnel est dû à quelques institutions, les unes sous la tutelle du Ministère du Commerce, les autres sous celle du Ministère chargé des beaux-arts. Ainsi, au moment où Antonin Proust lance la Commission d'enquête, la situation de l'enseignement professionnel est la suivante :

Le Ministère du Commerce a sous sa tutelle :

- le Conservatoire des Arts et Métiers auquel Proust suggère d'enseigner les arts appliqués à l'industrie afin de compléter l'enseignement professionnel ;

- les écoles d'arts et métiers qui ont pour but de « former des contremaîtres » pour l'industrie et ce dès le primaire en laissant une large place à l'enseignement des arts mécaniques ;

- l'école spéciale de Cluses ;

- puis enfin les encouragements à l'enseignement technique dont Proust dénonce le manque réel de crédits qui leurs sont alloués de la part de l'État.

Le Ministère chargé des beaux-arts quant à lui subventionne et encourage :

- l'École des beaux-arts qui a judicieusement institué un cours d'art décoratif ;

- les écoles municipales de dessin de Lyon, Dijon et Toulouse, dans lesquelles Proust regrette l'absence de l'enseignement des arts décoratifs.

Le Ministère public a aussi sous sa tutelle les Manufactures des Gobelins, de Sèvres et de Beauvais qui, selon Antonin Proust, sont devenues des « conservatoires de traditions limités » à défaut d'être de véritables écoles. L'administration des Beaux-arts permet aussi

[291] (II/6) PROUST, 1884, p. 9-10.
[292] (II/6) PROUST, 1884, p. 30-35.

l'enseignement artistique dans les écoles municipales en les subventionnant et ouvre des concours pour le diplôme de professeur de dessin.

Les vœux formulés en 1884 par la Commission sont la synthèse des différentes dépositions recueillies au cours des deux années 1882 et 1883 :

> « *1° Impulsion à donner à l'enseignement du dessin dans les écoles normales d'instituteurs et d'institutrices et, par suite, dans les écoles primaires ;*
>
> *2° Participation plus grande des écoles manuelles d'apprentissage aux subventions de la caisse des écoles ;*
>
> *3° Créations d'écoles et musées d'art industriel et encouragements à donner aux écoles et musées d'art industriel créés par l'initiative privée, au moyen d'une dotation spéciale de cinq millions ;*
>
> *4° Nécessité d'unifier les programmes qui se rapportent à l'enseignement des arts à tous les degrés et dans toutes leurs applications, et d'unifier la direction à donner à cet enseignement par la constitution d'un conseil choisi par les administrations intéressées et l'organisation d'une seule et même inspection pour tous les établissements qui donnent l'enseignement des arts* »[293].

Des projets de lois sont ainsi formulés : le premier consiste en l'institution d'une « caisse pour la construction des écoles spécialement destinées à l'enseignement des arts », le second projet de loi est celui qui « confond dans une même organisation toutes [les] écoles d'art, depuis les écoles dites des beaux-arts jusqu'aux écoles primaires »[294].

C'est donc dans le cadre de cette commission d'enquête que de nombreux acteurs des industries d'art sont entendues. La première déposition débute le 11 janvier 1882 à Paris : il s'agit de celle du président de la chambre syndicale de la sculpture M. Hamel. La dernière se déroule le 9 juin 1883 : Émile Gallé, céramiste, graveur et décorateur sur verre, secrétaire de la commission de surveillance de l'école régionale des beaux-arts de Nancy, envoie par écrit sa déposition à la Commission. Les 151 personnes interrogées ne sont pas choisies au hasard : ce sont des professionnels des industries d'art, qui ont tous un intérêt pour la situation de l'industrie d'art et de l'enseignement professionnel en France.

Sans doute en raison de son récent succès à l'exposition de 1878, Oudinot est un des premiers artistes invités à répondre à la Commission d'enquête. Le 25 janvier 1882, sous la présidence de Claude-Anthime Corbon (1808-1891) sénateur amovible dès 1875 et fortement

[293] (II/6) PROUST, 1884, p. 34-35.
[294] *Idem*, p. 6.

attaché aux valeurs de l'enseignement professionnel[295], les personnalités suivantes sont présentes pour entendre Oudinot : Alfred Darcel (1818-1893), directeur de la Manufacture des Gobelins, Henri Bouilhet (1830-1910) vice-président de l'UCAD dont il sera président en 1910, Pierre Edmond Teisserenc de Bort (1814-1892) homme politique et ingénieur spécialisé dans les chemins de fer et ancien client d'Oudinot[296], et enfin Félix-Élie Régamey (1844-1907) artiste peintre parisien et inspecteur de dessin de la ville de Paris dès 1881[297]. Corbon, président de la séance, est le premier à prendre la parole et demande à Oudinot de dresser le diagnostic de l'état de santé de l'art de la peinture sur verre français[298] :

« *M. LE PRÉSIDENT. Vous savez pourquoi vous êtes convoqué ?*

M. OUDINOT. Je viens de parcourir sommairement le questionnaire qu'on me remet à l'instant.

. LE PRÉSIDENT. Il s'agit aujourd'hui des arts décoratifs, et comme vous êtes un artiste décorateur, je vous prie de nous dire à ce titre, ce que vous pensez de l'état artistique de votre spécialité ; je crois avoir entendu dire à l'Exposition, en 1878, que vous aviez trouvé un procédé nouveau de décoration pour les vitraux.

. OUDINOT. En effet, c'est une application nouvelle du verre, pouvant donner des résultats d'une richesse remarquable ; si vous le voulez bien, je vous parlerai d'abord de mon industrie en général. L'art de la peinture sur verre est essentiellement français ; c'est en France que les premiers vitraux ont été fabriqués. Le plus ancien vitrail est à l'église de Vendôme ; il date du XI^e^ siècle.

. DARCEL. Théophile, dans son livre sur les divers arts, livre qu'on fait remonter au XI^e^ siècle, donne la supériorité à la France pour les vitraux.

M. OUDINOT. Nos sociétés savantes de province ont retrouvé des comptes, des inventaires et jusqu'à la description des procédés de fabrication, enfouis dans les archives des villes où ils pratiquaient leurs recherches. Ces documents y seraient toujours restés sans le zèle de ces modestes savants. Pour confirmer la proposition de M. Darcel, permettez-moi de citer le nom de feu J. Houdoy, notre contemporain, qui a retrouvé, dans les archives de la ville de Lille, les mémoires établissant d'une façon certaine que les Vénitiens venaient acheter, dans les Flandres, des verres de couleur en plateau pour la fabrication des vitraux ».

---

[295] Claude-Anthime Corbon publie ses idées dans son ouvrage *De l'enseignement professionnel*, Paris, éd. G. Baillière, 1859.
[296] (III/1) ROBERT ET GOUGNY, 1889, p. 377.
[297] (III/1) KAREL, 1992, p. 681-682.
[298] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 133-139. Se reporter à l'annexe 19.

Oudinot fait référence à l'ouvrage de Jean Houdoy, paru en 1873, sur la fabrication flamande de verres[299]. Oudinot continue en affirmant que la fabrication du verre par les verreries françaises est « admirablement faite ». Voire trop bien faite. Il reproche au verre français d'être sans impuretés. Cela est un véritable problème pour le peintre-verrier surtout en ce qui concerne le verre de couleur. Eugène Oudinot précise qu'il doit acheter du verre de couleur aux verreries anglaises pour avoir un verre avec des irrégularités de surface et d'épaisseur. C'est le seul verre qui, selon lui, s'approche le plus des verres anciens. Même si les verreries françaises, celles des frères Appert à Clichy et de Pelletier à Saint-Just (Loire), font des efforts dans leurs procédés de fabrication, cela ne convient pas à Oudinot. Les verreries françaises ne semblent pas vouloir fabriquer le verre qu'il souhaite. Là encore les industries anglaises dominent les françaises.

> « *Aussi ai-je chez moi du verre de tous les pays du monde, puisque je cours toujours à la recherche de cette pierre philosophale. Lorsque j'ai fait la restauration de l'abbaye Saint-Denis, sous la direction du grand Viollet-le-Duc, mon ma tre et ami, j'ai dû m'adresser à des verriers anglais ; ces derniers me paraissent donc en progrès sur nous, malgré la perfection de la fabrication de nos verres français : perfection qui a son intérêt au point de vue commercial, mais qui constitue une grave erreur au point de vue de l'art des vitraux* »[300].

Lors de l'étude de l'inventaire après décès, Jean-François Luneau a remarqué que 40% du stock de verre de l'atelier Oudinot sont d'origine anglaise[301]. Oudinot se fournit de « verre anglais multicolores [et] simples » chez MM. Chance et Compagnie dont la verrerie est située à Smethwick en Angleterre, verrerie dans laquelle Georges Bontemps a œuvré entre 1848 et 1855 lors de son exil en Angleterre et où Oudinot a aussi probablement travaillé. En lisant le début de cette déposition, nous comprenons qu'Eugène Oudinot aime à utiliser le verre anglais pour les restaurations des verrières anciennes, comme il le fait pour les vitraux de l'abbaye Saint-Denis. Cependant, aucun élément ne nous permet de savoir s'il utilise également ce verre anglais pour les créations de vitraux du style XII^{e} et XIII^{e} siècles, afin d'être au plus près des vitraux de cette époque.

---

[299] Jean Houdoy, *Verres à la façon de Venise. La fabrication flamande d'après des documents inédits*, Paris, éd. A. Aukty, 1873.
[300] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 133-134.
[301] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 158.

La question suivante que pose Corbon est relative à l'avenir du métier de peintre-verrier en France. Les églises seront un beau jour toutes vitrées et les commandes se feront plus rares. Oudinot explique alors qu'à cette date, 1882, il a déjà anticipé ce changement.

> « . *LE PRÉSIDENT. L'art du verrier ne s'est guère appliqué jusqu'à présent qu'à la décoration des édifices religieux ; ce débouché se fermera plus ou moins, tôt ou tard. Avez-vous en perspective une autre application de votre art ?*
>
> . *OUDINOT. En effet, onsieur, l'art du peintre sur verre ne s'est guère appliqué jusqu'ici qu'à la décoration des monuments religieux, et ce débouché se ferme tous les jours, tant parce qu'on a inondé la France de vitraux store que parce que le courant des idées a changé. Mais il est possible de trouver de nouvelles applications de cet art dans la décoration des édifices civils* »[302].

La définition du « vitrail store » ne semble pas évidente à la première lecture de l'expression, d'autant plus qu'Eugène Oudinot ne l'explique pas à son auditoire. C'est pourtant une expression qui est régulièrement utilisée pour illustrer les dérives du vitrail au XIX^{e} siècle. Dès 1876-1877, le critique d'art Philippe Burty dénonçait les dérives des peintres-verriers dans son *Rapport du jury des classes VIII et IX* pour l'exposition de l'Union Centrale de 1877 :

> « *Une partie de l'école actuelle du vitrail s'égare (...) en usant, pour les chairs, d'un modelé qui dénature complètement la qualité expresse du verre, la transparence, et arrive à la semi-opacité pâteuse du store ou du papier collé* »[303].

L'expression est aussi utilisée par Magnier dans la réédition du nouveau manuel complet de la peinture sur verre de Reboulleau publiée en 1883[304]. Il emploie le mot « store » pour évoquer l'effet rendu par les vitraux des tribunes de Notre-Dame-de-Paris. Ce ne sont pas des « vitraux peints » mais ce qu'il appelle des « verres peints en tons légers dits grisailles » qui transmettent une lumière trop blanche, effet qui rappelle celui rendu par le store[305].

Le « vitrail store » est donc un vitrail qui ôte toute la transparence, essence même du support verre, et tend à diffuser une lumière trop crue. René Ménard formule le même reproche au sujet de l'Exposition de l'UCAD de 1884. Le peintre-verrier ne doit en aucun cas

---

[302] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 134.
[303] (II/4.1) BURTY, 1876, p. 249.
[304] (III/2.1) REBOULLEAU, MAGNIER, 1883, p. 29-30.
[305] *Ibidem*.

« dissimuler complètement la matière employée » ou son œuvre prendra « les allures d'un store, au lieu de celles d'un vitrail »[306]. En somme le vitrail doit éclairer et ne pas être l'imitation d'un « store de fil ou de soie »[307].

Eugène Oudinot continue son explication sur les nouvelles applications de son art en distinguant vitraux civils et vitraux d'appartement. Il est nécessaire de préciser que le vitrail d'appartement est, pour Oudinot, le vitrail commandé par une clientèle aisée qui utilise le vitrail domestique comme signe ostentatoire. La conception du vitrail d'appartement par Oudinot est très différente de celle de bon nombre de ses concurrents qui proposent soit des verres mousseline, soit des vitreries de verres colorés, produits qui ne s'apparentent en rien à l'art de la peinture sur verre et s'adressent au grand public.

> « *M. OUDINOT. (suite) Je ne parle pas ici des vitraux d'appartements ; il est à la mode aujourd'hui d'en mettre partout ; mais je ne crois pas que ce soient ces vitraux-là qui fassent faire un pas à notre art. Tout au contraire, nous assistons à une débauche de verres de couleur fort inquiétante pour l'art, et nous touchons, par ce point, à une décadence inévitable.*
>
> *M. DARCEL. Vous avez fait quelques applications de vitraux civils au Trocadéro ?*
>
> *. OUDINOT. Oui, onsieur. Ce que j'avais fait pour ce monument était tout à fait différent du vitrail d'église. J'avais cherché une disposition décorative bien à l'échelle du monument, voulant m'éloigner de l'éternel vitrail légendaire ressemblant aux vignettes des artistes de 1830. Ce n'était qu'une tentative faite à la hâte, en moins de trois mois et consentie presque gratuitement. Cette tentative n'a pas été comprise par les architectes du Trocadéro et mon vitrail a dû prendre place dans la galerie de l'Exposition réservée aux vitraux, où il a obtenu du jury la plus haute récompense accordée aux vitraux. Je suis donc autorisé à penser qu'il y a, dans les vitraux civils, une voie nouvelle, à la condition expresse qu'on fasse de l'art et non du commerce* »[308].

Nous analyserons plus loin l'épisode du vitrail pour le Trocadéro lors de l'Exposition universelle de 1878. Nous relevons seulement la dernière phrase d'Eugène Oudinot : « Je suis donc autorisé à penser qu'il y a, dans les vitraux civils, une voie nouvelle, à la condition expresse qu'on fasse de l'art et non du commerce »[309]. Dans le cas présent, il faut entendre par « civil » ce qui n'est pas religieux. L'exemple du vitrail du Trocadéro, utilisé par Oudinot

[306] (II/4.1) MÉNARD, 1884, p. 79.
[307] (II/4.1) MÉA, 1884, p. 3.
[308] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 134.
[309] *Ibidem.*

dans son propos, est un vitrail pour un édifice civil, qui a finalement trouvé place dans un appartement : il a été acheté par Léon Grus, éditeur de musique parisien.

Cependant, d'après les vitraux civils ou dits d'appartements que nous avons recensés à ce jour, il semble y avoir une légère contradiction entre les propos du peintre-verrier et son œuvre. Certes, Oudinot ne tombe pas dans le travers de faire du vitrail en série, « du commerce », qui est selon lui la source d'une « décadence inévitable ». La situation financière de l'atelier aurait pu amener Oudinot à produire ce genre de vitrail en série. Nous entendons par là qu'il aurait pu se contenter d'exécuter des vitraux à la composition géométrique ou simplement ornés d'une élégante bordure, sans trop de peinture sur verre, ni d'ajout d'émail, ou encore de gravure et dont l'exécution est accélérée par l'utilisation massive de pochoirs. Au contraire, Oudinot trouve sa place auprès d'une clientèle aisée qui assure la survie de son entreprise à partir de 1878. Le peintre-verrier ne réalise pas de produits, mais vend à sa clientèle une œuvre d'art unique. Pour cela, Oudinot fait appel à d'illustres cartonniers, Luc-Olivier Merson ou Richard Morris Hunt, qu'il faut rémunérer pour leur travaux préparatoires (esquisses, cartons). Le vitrail est donc une pièce unique, une œuvre d'art exécutée pour le client. Oudinot pratique un travail sur-mesure, aux dimensions artisanales, qui s'oppose aux produits industriels réalisés en série. De plus, Oudinot met en application sur ces vitraux ses recherches brevetées qui sont coûteuses en temps et en argent, ce qui renforce le caractère unique de son travail.

La déposition reprend avec une question du président de séance M. Corbon :

« *M. LE PRÉSIDENT. Pensez-vous que l'art du verrier puisse s'appliquer au mobilier ?*

. OUDINOT. Certainement, onsieur. Si j'avais eu la connaissance des questions que vous voulez bien m'adresser, je serais venu muni de notes qui eussent donné un bien meilleur cours à ma déposition. Mais je vais vous dire que, dès le début du XIII[e] *siècle, on s'est servi de verre pour faire des revêtissements* [sic] *qui laissent, comme effet et comme solidité, la faïence et les verres vernissés à un plan bien secondaire. À Saint-Denis, j'ai trouvé des revêtissements de sarcophages tous garnis de verres dorés à la feuille, avec des réserves faites avec du bitume, parfaitement intacts et d'une beauté surprenante. Et, en somme, Messieurs, les mosaïques de Sainte-Sophie, de Ravenne et de Saint- arc ne sont que des vitraux réfléchissant au lieu d'être transparents ; ce sont les mêmes matières employées et presque les mêmes moyens de fabrication. Au XVI*[e] *siècle, en Italie et en Espagne, on a essayé de faire des applications de verres de couleur à la*

décoration des meubles ; il est presque pénible de parler de soi, cependant, pour donner plus de force à mon affirmation, j'oserai vous dire que j'ai fait quelques essais de décoration de meubles en verre émaillé et doré ; ces spécimens m'ont été achetés à l'Exposition de 1878 par les usées industriels de Vienne, Varsovie, Buda-Pesth [sic] *et oscou. Le jury du mobilier m'a accordé une médaille d'argent, le jury de ma classe n'ayant pas voulu (je ne sais pour quelle cause) juger cette partie de mon exposition. Je dois ajouter que, depuis, j'ai eu beaucoup de contrefacteurs à Paris et à l'étranger ; ce qui me fait supposer que cette affaire, montée industriellement, peut donner des bénéfices* »[310].

Oudinot avoue clairement envisager son art de verrier dans le mobilier de manière commerciale. Cependant, il ne semble pas poursuivre cette expérience débutée en 1878 et pourtant prometteuse financièrement. Là encore, Oudinot se considère comme un artiste pour qui le gain ne semble pas avoir d'importance et non comme un industriel qui doit réaliser un certain chiffre d'affaires pour pouvoir vivre de son industrie. Sans doute aurait-il eu moins de difficultés financières s'il s'était comporté un peu plus en chef d'entreprise et non en artiste.

Oudinot est ensuite interrogé sur son activité actuelle, à savoir le chantier de la grande galerie des blasons de l'Hôtel de Ville de Paris qu'il vient de commencer.

« *M. LE PRÉSIDENT. Faites-vous quelque chose pour l'Hôtel de Ville ?*

M. OUDINOT. Oui, Monsieur ; j'ai été chargé de faire quelques vitraux pour les deux grandes galeries conduisant à la salle du Conseil municipal, et c'est là une des premières applications modernes des vitraux civils. Au XVI^e^ siècle, il était de mode de mettre des vitraux dans les habitations privées ; les vitraux d'Anet nous en sont une preuve. Des artistes de premier ordre composaient ces vitraux et les peignaient sur verre. Bernard Palissy, Jean Cousin, Enguerrand le Prince ne dédaignaient pas de signer les verrières qui sont aujourd'hui nos meilleurs modèles.

. LE PRÉSIDENT. C'était du vitrail modelé ?

M. OUDINOT. Modelé et merveilleusement dessiné »[311].

La déposition d'Oudinot aurait pu continuer plus longuement sur l'actualité de son atelier et ses productions, mais rappelons que ces auditions de la Commission ont pour but de dresser la situation de l'enseignement professionnel dans les différentes filières des industries d'art françaises. Il est donc logique que la discussion menée par Corbon s'engage sur la

[310] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 135.
[311] *Ibidem.*

question du choix des différents collaborateurs d'Oudinot, artistes et ouvriers pour ensuite aborder la question épineuse de l'apprentissage. Nous avons étudié précédemment, dans la partie sur le personnel de l'atelier, la question du choix de ses collaborateurs. Oudinot n'engage pas d'apprentis, car ces jeunes gens ne respectent jamais, selon lui, leur contrat. La question de l'apprentissage en province est ensuite abordée par Corbon. La réponse d'Eugène Oudinot est sans équivoque :

> « *. OUDINOT. Je crois que le temps donné par l'enfant est plus long, - cinq années.*
>
> *. BOUILHET. Pourquoi n'agissez-vous pas comme la province ?*
>
> *M. OUDINOT. On pourrait le faire si on trouvait une famille qui voulut faire l'abandon de cinq années au profit de l'apprentissage de l'enfant ; mais, comme on obtient difficilement deux ans, on se garde d'en exiger davantage ; la vie est aussi plus dure à Paris qu'en province pour les parents ; de là, probablement, la désertion des enfants de leur atelier d'apprentissage, dès qu'ils pensent pouvoir gagner quelque argent dans un autre atelier* »[312].

Oudinot emploie au sein de sa fabrique deux bons peintres-verriers, Ader et Loubens, qui ont été formés en province. Il s'agit, pour lui, d'une exception :

> « M. LE PRESIDENT. *Tous les jeunes gens qui sortent des maisons de province ne sont pas aussi capables ?*
>
> M. OUDINOT. *Malheureusement non. Nos jeunes ouvriers, aujourd'hui ne se doutent pas qu'il soit nécessaire d'apprendre leur état, et les exemples qu'ils ont sous les yeux ne sont point faits pour stimuler leur désir d'apprendre ; en effet, la plupart des chefs de maisons sont absolument étrangers à l'art du peintre-verrier* »[313].

Les réalités de la vie rattrapent les jeunes ouvriers et ne leur laissent pas le temps ni le désir de devenir des artistes. Ils ne sont pas suffisamment formés par des gens véritablement compétents ; ces « chefs de maisons » à qui Oudinot fait ici référence sont vraisemblablement Gesta de Toulouse, Champigneulle de Bar-le-Duc fabricant de statues religieuses à l'origine ou Gaudin de Clermont-Ferrand, ancien militaire. C'est cette incompétence que regrette amèrement Oudinot. La question de l'enseignement sera à nouveau abordée lors de la déposition. Mais avant cela, Pierre Edmond Teisserenc de Bort souhaite aborder la question de « l'exécution du dessin sur le verre ».

---

[312] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 135.
[313] *Ibidem.*

« *. TEISSERENC DE BORT. L'exécution du dessin sur le verre est, en quelque sorte, la partie technique de votre profession ; mais, ce qui concerne l'exécution du dessin lui-même, qui le fait ? – je comprends très bien que vous conceviez le plan général de votre vitrail ; mais quand la composition représente douze cents figures, il me paraît difficile que vous soyez obligé de les exécuter vous-mêmes.*

. OUDINOT. L'exécution du dessin sur le verre est spécialement technique ; mais si l'exécutant n'est point artiste, il fait de la besogne fort médiocre. Il ne faut pas croire non plus qu'on puisse faire un bon vitrail si l'on est seulement habile dessinateur ; il faut autre chose qui ne s'apprend pas : les conditions de vision d'un vitrail ne sont pas celles d'un tableau ou d'une tapisserie. Il faut donc composer spécialement son dessin, avoir une perspective toute différente de celle adoptée par les peintres pour leurs tableaux. L'éclairage doit être différent et la recherche d'un effet quelconque doit être absolument bannie ; ce sont des conditions contraires à celles que l'on réclame dans la conception d'un tableau ; aussi est-il fort difficile d'astreindre un artiste de talent à toutes ces exigences. De là, pénurie de bonne collaboration. C'est ce qui explique pourquoi il y a tant de mauvais vitraux. Quelques peintres sur verre font eux-mêmes leurs cartons ; ils ne font pas pour cela de meilleurs vitraux, soit parce qu'ils n'ont pas assez de talent comme dessinateurs, soit parce qu'ils n'ont pas la parfaite connaissance de leur art.

. TEISSERENC DE BORT. De sorte qu'il y a là une profession, je ne dirai pas indépendante ; mais ordinairement ces artistes ne font pas partie du personnel verrier ?

M. OUDINOT. Non ; mais, quand le dessinateur a du talent, il suffit de la direction du peintre-verrier pour obtenir de beaux résultats. En Angleterre, la collaboration est immédiate sous forme d'association ; aussi nombre de vitraux y sont de véritables œuvres d'art ; mais les vitraux anglais sont beaucoup plus chers que les nôtres : en France, aucun homme de talent ne voudrait se consacrer exclusivement aux dessins de vitraux ; en admettant qu'il y obtint autant de réputation que dans son art, il n'y gagnerait pas sa vie »[314].

Dans sa première réponse à Teisserenc de Bort, Oudinot donne la définition du vitrail décoratif opposé au vitrail tableau ou tableau vitrail qu'exécute Maréchal. On ne peut concevoir un vitrail comme on conçoit un tableau. Le peintre-verrier ne doit pas rechercher un effet pictural de son œuvre mais un effet purement décoratif. Le vitrail doit être un « élément décoratif » dans lequel le « trait de redessiné » a une grande importance[315].

[314] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 135-136.
[315] (III/3.3) VAISSE, 1995, p. 176 et p. 266.

Si Oudinot affirme que l'on ne peut pas « se consacrer exclusivement aux dessins de vitraux » ni même en vivre et acquérir une excellente réputation, une exception confirme pourtant la règle : il s'agit de celle Louis Charles Auguste Steinheil[316]. À ce jour, nous n'avons recensé pas moins de vingt-six peintres, architectes ou dessinateurs ayant réalisé des cartons pour l'atelier Oudinot. Toutefois, mis à part Steinheil, ces artistes ne sont pas des cartonniers de vitraux à plein temps et leurs biographies ne font que très rarement mention des créations pour l'art de la peinture sur verre.

La réalisation de cartons de vitraux est la plupart du temps un travail d'appoint qui permet aux artistes en mal de commandes de pouvoir vivre. Ainsi Henri-Joseph Harpignies, associé d'Oudinot durant deux années, ne fait aucune mention de sa courte carrière de peintre-verrier dans sa biographie. Les vitraux qui comportent les signatures d'illustres artistes, comme Luc Olivier Merson, Richard Morris Hunt et Eugène Viollet-le-Duc, sont rares. Néanmoins, ces trois hommes n'ont pas exécuté de cartons de vitraux par nécessité. La réaction des artistes français par rapport à ces collaborations avec les peintres-verriers permet à Oudinot de confirmer, devant la Commission, que la peinture sur verre anglaise est toujours supérieure à celle de France en 1881.

> « *M. LE PRÉSIDENT. Nous avons fait des progrès de ce côté* [en parlant de l'industrie de la peinture sur verre] *et, du côté artistique, avançons-nous ?*
>
> *M. OUDINOT. Non ; je ne le crois pas.*
>
> *M. LE PRÉSIDENT. Il y a donc un arrêt ? Nous sommes donc en décadence ?*
>
> *. OUDINOT. Il n'y a pas d'arrêt par rapport à nous-mêmes ; nous travaillons avec plus de soin, nous connaissons mieux la fabrication.*
>
> *M. LE PRÉSIDENT. Nous faisons des progrès chez nous ; seulement les Anglais nous sont supérieurs ?*
>
> *M. OUDINOT. Oui ; c'est mon sentiment, comme industriel et comme artiste ; ils nous sont supérieurs dans la fabrication, dans l'exécution et le choix des compositions* »[317].

Les raisons de cette supériorité tiennent à la nature même du caractère du Français qui, très sûr de lui, se croit toujours supérieur à ses voisins européens. Oudinot tente d'expliquer cela à la Commission :

> « *. OUDINOT. (...) À côté de nos grandes qualités nous avons, hélas ! quelques défauts ; entres autres, celui de nous croire toujours les premiers. Nous n'acceptons pas*

[316] (III/2.3) ANTHONIOZ, 2008.
[317] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 137.

aisément les conseils et voyons la plupart du temps que la superficie des choses ; et puis nous nous isolons trop ; nous aimons tant notre pays, nous nous y trouvons si bien, que nous avons peine à le quitter, tandis que les étrangers, Anglais, Américains et Allemands, s'en vont aisément d'un pays dans un autre et font, par ce seul fait, des études comparatives qui nous manquent. Il n'est point jusqu'aux ouvriers étrangers qui n'émigrent, même sans subsides, pour venir surprendre dans nos ateliers les secrets de notre fabrication ou de notre art. Ce que l'on dit de nos expositions universelles, qui profitent surtout aux étrangers, est malheureusement la vérité : nos expositions sont visitées, étudiées avec un soin scrupuleux par des hommes spéciaux de tous les pays ; ces hommes, revenus chez eux, sont écoutés religieusement par les intéressés ; et il est admirable de voir les conséquences faites par les hommes ayant pour seuls auditeurs des ouvriers et des patrons. J'ai eu la bonne fortune d'assister, en Allemagne, en Angleterre et en Amérique, à ces causeries instructives et j'en ai été bouleversé, tant j'en ai compris l'importance »[318].

Oudinot continue son discours en rappelant que ces pays ouvrent des musées industriels au service des « travailleurs » où chaque œuvre est source d'inspiration : « Tout ce qui paraît être nouveau ou perfectionné trouve place dans ses musées, source d'étude constante pour l'industrie »[319]. Oudinot se souvient aussi de la médiocrité des arts industriels anglais lors de l'Exposition universelle de 1855 ainsi que de ses propos au sujet des vitraux anglais tenus à Didron : « Si nous ne nous tenons pas bien, nous serons bientôt dépassés »[320]. Cela est chose faite ; les Anglais se sont remis en question, ils ont voyagé et observé le travail des Français, notamment lors des Expositions Universelles, et en 1881 « ils sont supérieurs (aux Français) ». Après plusieurs visites dans les verreries de Bohême, Munich, Dresde, dont nous ignorons les dates, et de Vienne, certainement en 1873, Oudinot constate que « les Allemands sont aussi en plein progrès ». Les ouvriers Allemands et Anglais séjournent à l'étranger afin d'améliorer leur savoir-faire en étudiant les « industries étrangères ». Les ouvriers Français « ni curieux ni voyageurs » ne profitent guère de cette émulation internationale.

La discussion s'oriente ensuite sur la situation de la verrerie aux États-Unis et sur la question de l'exportation. C'est l'occasion pour le peintre-verrier parisien d'aborder le sujet du nouveau verre, dont il est vraisemblablement le premier importateur en France et qu'il est le premier à utiliser pour une clientèle privée dès 1883.

---

[318] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 137.
[319] *Idem*, p. 137.
[320] *Idem,* p. 139.

« *La verrerie américaine manifeste de tels efforts qu'elle a presque réussi à fabriquer les fameux verres inégaux d'épaisseur et de coloration que je réclame en vain des verreries françaises. Elle a même dépassé un peu le but ; mais dès qu'elle conna tra son erreur ; elle pourra acquérir la perfection dans la fabrication du verre de couleur destinée aux vitraux. J'ai fait venir des verres de couleur d'Amérique avec lesquels j'obtiens de la vitrerie absolument inédite ; mais ces verres, étant trop alcalins, ne donnent pas de bons résultats au feu et ne peuvent servir à la* peinture sur verre »[321].

Oudinot oppose ici clairement la « vitrerie » pour laquelle les verres américains conviennent et la peinture sur verre. Nous le verrons plus loin dans le texte, Oudinot découvre ce nouveau verre lors d'un voyage aux États-Unis en 1882. L'utilisation de ce matériaux par Oudinot est précoce : le verre américain ne rencontre un véritable succès que sept ans après lors de l'Exposition universelle de 1889.

Puisque les Anglais surpassent les Français dans l'industrie de la verrerie tout comme les Américains qui avec leurs innovations révolutionnent l'art de la vitrerie, quelles sont les solutions à apporter à la peinture sur verre française ? Le Président de la Commission, Claude-Anthime Corbon, pose la question à Oudinot :

« *M. LE PRÉSIDENT. Selon vous, monsieur, que faudrait-il faire pour élever l'art dans votre industrie, qui, dites-vous, est inférieure à celles des Anglais. Il faudrait probablement donner aux ouvriers un enseignement dans des conditions spéciales ?*

M. OUDINOT. Oui. Il faut un enseignement ; mais l'organisation en est difficile.

M. LE PRÉSIDENT. Ne peut-on fonder des écoles ?

M. OUDINOT. On ne peut pas obliger les patrons à envoyer leurs élèves dans des écoles de dessin, et cependant il faut absolument leur apprendre à dessiner. Ce qu'il faut aussi leur enseigner, c'est l'histoire de l'art ; mais pour cela il faut du temps, et, comme je vous l'ai dit, les familles sont pressées de voir leurs enfants gagner leur vie et n'ont souvent ni la bonne volonté ni le moyen de sacrifier le présent à l'avenir.

. LE PRÉSIDENT. Cette histoire de l'art fait partie de l'enseignement de l'art.

. OUDINOT. L'histoire de l'art est la chose la plus utile à conna tre ; elle développe les connaissances, elle forme le goût, elle apprend à discerner. Quand on commence à faire un peu d'art, la première image passable qui vous tombe sous les yeux vous paraît parfaite et quelquefois admirable. ais quand l'éducation est plus complète, quand on a entendu des ma tres apprécier des œuvres d'art, même les critiquer, l'esprit d'examen se développe en soi, le goût se forme et on finit par distinguer le bon du moins bon, par

[321] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 138. Se reporter à l'annexe 19.

savoir choisir. Enfin, on voit mieux et l'on revient souvent sur ses admirations premières. Je voudrais qu'on pût donner à l'ouvrier une éducation morale en rapport avec sa profession : qu'on exerçât à la fois son intelligence, son œil et sa main. Apprendre le dessin ne suffit pas toujours ; et puis il est des professeurs de dessin qui ne voient dans leur mission qu'une tâche à remplir. A des heures déterminées ils commencent et finissent leurs leçons, sans trop s'inquiéter de savoir si leur leçon a profité. C'est l'enseignement de l'art, surtout, je le répète, qu'il importe de donner aux jeunes gens »[322].

Les articles rédigés par Oudinot dans la revue de Rodolphe Pfnor, que nous analyserons plus tard, montrent que l'histoire de l'art et en l'occurrence l'histoire de la peinture sur verre a une importance bien particulière pour l'artiste. La réponse qu'Oudinot donne à Corbon nous confirme ce souci de rattacher un art à son histoire ou à une histoire des arts.

L'ouverture d'une école de peinture sur verre n'est pas envisagée par Oudinot : les techniques de cet art s'apprennent au sein de l'atelier en règle générale et les jeunes gens ont besoin de rapidement gagner leur indépendance financière. La formation académique des élèves est problématique. Certains d'entre eux, comme Marcel Delon, suivent l'enseignement de l'École nationale des Arts Décoratifs où des concours de composition et de création sont organisés dans la section verre. Cependant, il semble que les ouvriers des ateliers de peinture sur verre soient peu nombreux à suivre ce genre de formation. Oudinot sollicite vivement la création de bourses pour que les « ouvriers intelligents » voyagent à l'étranger afin de s'instruire. Il va plus loin en proposant de faire « comme au Moyen Âge et à la Renaissance », c'est-à-dire d'exiger des élèves un chef-d'œuvre en fin d'études. Et ce n'est qu'à partir de la réception de cette pièce, « produit de leur intelligence et de leurs mains », qu'ils seraient envoyés six mois à Londres « pour les perfectionner dans leur industrie ». Oudinot ajoute à cela qu'il se « charge de faire ouvrir la porte des meilleurs ateliers anglais aux élèves qui seront envoyés à Londres. Ils verront, ils étudieront, ils travailleront ; et ils reviendront en France plus forts qu'au jour où ils seraient partis ». Peut-être Oudinot a-t-il envoyé lui-même ses ouvriers Ader, Loubens ou Delon à Londres afin qu'ils se perfectionnent ? Peut-être les a-t-il envoyés chez les frères Chance chez qui, comme nous l'avons supposé, Oudinot a travaillé entre 1848 et 1853 ?

Quoi qu'il en soit, si le système de bourse doit être initié par des instances privées, qui ne sont pas précisées par le peintre-verrier, l'État se doit, pour Oudinot, d'« appuyer et (de) subventionner (les) créations déjà faites ». De plus, Oudinot considère qu'il est inenvisageable

[322] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 138.

que « patrons et chefs d'industrie » de la peinture sur verre s'associent pour fonder des écoles de peinture sur verre, car selon lui « jamais les patrons ne pourraient s'entendre pour fonder ces écoles »[323]. Oudinot fait certainement référence à la création de l'école de la Réunion des fabricants de bronze ouverte en 1867 et qui offre alors un enseignement professionnel[324]. Le monde de la peinture sur verre est trop divisée entre artistes et industriels pour que ceux-ci et ceux-là s'unissent afin de fonder un enseignement.

Henri Bouilhet clôt l'audition en tentant de rassurer Oudinot sur les bourses de voyages : le premier salon des arts décoratifs ouvre le 1er mai de la même année et Bouilhet espère fortement que « le gouvernement (instituera et accordera) des bourses de voyages aux ouvriers-artistes ». D'autre part, l'École nationale des Arts Décoratifs a décerné en août 1881 une bourse de voyage à certains de ces élèves : le lauréat du concours a reçu une bourse de voyage de 450 francs et celui du prix d'honneur une gratification de 500 francs[325].

Bien que notre étude ne porte pas sur Emmanuel Champigneulle (1860-1942), l'analyse de sa déposition devant la Commission permet de mieux saisir la personnalité d'Eugène Oudinot, par des prises de position radicalement opposées[326]. Charles-François Champigneulle, propriétaire d'une fabrique de statues religieuses, rachète en 1868 l'atelier de Charles-Laurent Maréchal[327] . Au départ Champigneulle et Maréchal sont associés, mais rapidement le premier prend seul les commandes de l'entreprise. Après la guerre de 1870 et ayant fait le choix de rester en France, Champigneulle déménage l'atelier à Bar-le-Duc. Charles-François Champigneulle décède en 1882. Son troisième fils, Emmanuel, reprend alors la tête de la fabrique. Celle-ci compte de nombreux employés : un tiers se consacre à la fabrique des statues, le reste à l'exécution des vitraux, soit une trentaine d'employés. Emmanuel Champigneulle est un industriel provincial, qui dirige une des plus grandes entreprises en France : sa conception du métier diffère de celle d'Oudinot, artiste peintre-verrier parisien.

Le peintre-verrier meusien est questionné lors de la séance du 7 juin 1883. Celle-ci est présidée par Albert Kæmpfen (1826-1907), directeur des Musées nationaux[328]. Le président

[323] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 138.
[324] Elodie Voillot, *Créer le multiple : la Réunion des fabricants de bronze (1839-1870)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, Paris, Université Paris Ouest Nanterre-La défense, 2015, s. l. dir. de Ségolène Le Men et Cathérine Chevillot, p. 136-143.
[325] Henri Cieutat, « La distribution des prix à l'école nationale des Arts Décoratifs », *RAD*, tome 2, 1881-1882, p. 121.
[326] (II/6) CHAMPIGNEULLE, 1884.
[327] (III/2.3) ANONYME, sans date.
[328] « Nécrologie », *CAC*, n°28, 24 août 1907, p. 273.

de séance est accompagné d'Édouard Gerspach (1833-1904), chef du bureau des Manufactures nationales à la direction des Beaux-arts, de Nicolas Claude (1754-1888), directeur d'une filature à Saulxures-sur-Moselotte et sénateur des Vosges, de Louis Oustry (1822-1888), préfet de la Seine et membre de la commission des Monuments Historiques, et enfin d'Alfred Darcel.

Si le propos d'Oudinot est très axé sur l'histoire de la peinture sur verre et sur l'importance de la connaissance de l'histoire de l'art pour une bonne pratique des ouvriers, celui de Champigneulle est très différent. En effet pour ce dernier, les écoles d'art et notamment celles des arts industriels ne sont pas difficiles ni impossibles à créer ; la seule difficulté réside dans le recrutement de bons enseignants :

> « *L'installation des écoles ne nécessitera pas de mises de fonds considérables, les villes peuvent donner ou prêter les locaux nécessaires pour les cours ; l'État, les départements, les communes et même peut-être les grands industriels auxquels on ferait appel trouveraient aisément l'argent nécessaire aux aménagements, modèles et bibliothèques indispensables à l'enseignement.*
>
> *Là où l'on pourrait trouver de plus grandes difficultés, ce serait dans le professorat* »[329].

Ces écoles doivent être capables de former des professeurs eux-mêmes en capacité d'enseigner les arts industriels par la suite. Les écoles d'arts industriels formeraient alors des ouvriers meilleurs ce qui permettrait aux ateliers de peinture sur verre, entre autre, d'avoir une production de qualité supérieure. Champigneulle dispense lui-même la formation à ses ouvriers.

En ce qui concerne la supériorité des Anglais et des Allemands, Champigneulle tient le même discours que celui d'Oudinot : les Expositions universelles permettent aux étrangers de se perfectionner durablement, même si, comme Champigneulle le souligne, les Allemands n'ont jamais organisé d'Exposition universelle dans leur pays. L'art de la peinture sur verre allemande se porte bien aussi du fait de l'exportation de leurs œuvres dans les pays voisins comme l'Italie, l'Espagne et l'Autriche : « les Allemands (…) produisent à bien meilleur marché que (la France) ». Ils sont aussi supérieurs du fait de l'existence d'écoles d'arts industriels. Champigneulle précise qu'il lui arrive d'acheter des cartons de qualité « à très bon compte » à l'école des arts industriels de Munich. Il n'hésite pas non plus à dire à la Commission que les artistes étrangers, notamment ceux de Vienne en Autriche, « travaillent à

[329] (II/6) CHAMPIGNEULLE, 1884, p. 478.

des prix peu élevés ». La main-d'oeuvre étrangère est donc moins chère et de qualité supérieure à bon nombre d'ouvriers français qui ne sont pas formés dans des écoles d'art industriel.

À la différence d'Oudinot qui évoque très peu son personnel, Champigneulle aborde le sujet immédiatement, en décrivant les différents types d'employés et en abordant les questions salariales. Contrairement à ce qu'Antonin Proust affirmait en préambule des dépositions de la Commission, à savoir que les ouvriers doivent avoir des « notions d'ensemble », notions qui leur sont « indispensables » pour être un « ouvrier complet », Champigneulle insiste sur le fait que ses ouvriers sont employés pour une tâche bien spécifique ; l'ouvrier « est payé aux pièces » et n'a pas besoin d'être « intéress[é] » pour travailler, il exécute purement et simplement :

> « *(…) chaque ouvrier ne sait faire qu'une partie spéciale, et chaque travail passe par les mains d'une série d'ouvriers. De cette façon, nous avons des spécialistes qui sont obligés de rester dans notre maison, parce qu'ils ne trouveraient pas de travail ailleurs dans leur partie* »[330].

C'est une conception assez cynique de la fidélisation des ouvriers qui soulève une interrogation chez le président de séance, Albert Kæmpfen :

> « *. LE PRÉSIDENT. Au point de vue de la facilité qu'il vous donne de conserver cos ouvriers spécialistes, le moyen que vous venez d'indiquer peut être bon ; mais croyez-vous qu'au point de vue de l'instruction professionnelle et artistique, ce procédé ne présente pas des inconvénients ?*
>
> *. CHA P IGNEULLE. Au point de vue artistique, il peut être très heureux. J'ai, par exemple, des peintres ornemanistes ; il est certain que mon intérêt est de laisser chacun faire sa spécialité, où il acquiert toujours une plus grande perfection* »[331].

Ce mode de fonctionnement n'est réellement envisageable que dans une importante maison de peinture sur verre. Oudinot a une gestion du personnel différente : il paye les employés à la journée et non à la pièce, il souhaite que ses ouvriers soient aussi des artistes, comme cela est le cas pour Loubens et Ader. Être un bon exécutant technique ne suffit pas, il lui faut avoir l'œil attentif et aiguisé d'un artiste. Oudinot n'a que peu d'ouvriers : deux

[330] (II/6) CHAMPIGNEULLE, 1884, p. 479.
[331] *Ibidem.*

metteurs en plombs et trois peintres-verriers en 1889. Ces peintres-verriers sont capables de tout traiter, il n'est pas question d'avoir un peintre spécialisé uniquement en ornement.

Lorsque le président de séance demande à Champigneulle si la peinture sur verre française est en décadence, le peintre-verrier rejoint la position d'Oudinot et répond par l'affirmative en expliquant les causes du mal :

> « *Les produits ne se vendent plus aussi cher qu'autrefois ; il y a une diminution d'environ 50 pour 100. Cette industrie artistique s'est développée d'une façon considérable ; avant la guerre, il y avait peut-être en France 50 peintres-verriers, dont une dizaine de sérieux ; maintenant, rien qu'à Paris, il y en a 80. (…). Les maisons sont plus nombreuses ; mais aussi il y a une plus grande quantité de produits inférieurs. (…) Les architectes nous disent : Vous avez lancé le vitrail à bon marché, de façon à permettre aux cabarets d'en avoir ; les particuliers n'en prendront plus .*
>
> *Tout le monde peut vous dire que les chiffres d'affaires ont baissé considérablement, et les gains aussi ; pour moi, je m'en plains* »[332].

L'expression « industrie artistique » employée par Champigneulle s'oppose de prime abord au métier d'artiste peintre-verrier d'Oudinot.

Darcel demande quelques précisions ; en écoutant Champigneulle la Commission comprend que plus l'industrie de peinture sur verre française produit, plus elle est en décadence. Champigneulle rectifie ses propos et s'explique à nouveau : les vitraux produits en plus grand nombre sont moins chers et de moins bonne qualité. Cette réponse est assez paradoxale : Champigneulle est en quelque sorte responsable de cette décadence.

Cette décadence est renforcée par l'ouverture de nombreux ateliers de peinture sur verre souvent éphémères. Certains employés d'entreprises comme celle de Champigneulle ont cru qu'ils étaient capables d'ouvrir leur propre atelier. Or, leur formation partielle, qu'Oudinot dénonce dans sa déposition, ne suffit pourtant pas pour savoir exécuter un vitrail dans les règles de l'art. Les produits sortis de ces nouveaux ateliers ne peuvent être que de médiocre facture.

Les commandes de vitraux religieux, en baisse depuis la fin de la guerre de 1870, obligent la Maison Champigneulle à se lancer dans le vitrail d'appartement. Champigneulle

[332] (II/6) CHAMPIGNEULLE, 1884, p. 480.

affirme que pour pouvoir s'en sortir, il est « obligé de [se] restreindre » en proposant, paradoxalement, des « vitraux de luxe ».

Un autre membre de la Commission, Nicolas Claude, demande alors à Champigneulle s'il n'est pas envisageable pour lui de faire un « art laïque » aussi « brillant » et « célèbre » que son « art religieux ». Voici ce que le peintre-verrier lui répond :

> « *Nous n'aurions pas les mêmes débouchés. Le vitrage de toute une église représente un nombre considérable de mètres carrés ; ce n'est pas à comparer avec un appartement ; de plus, il faut en vitraux pouvoir user de la lumière et des couleurs vives, chose peu pratique dans un appartement* »[333].

À juste titre, un des membres de la Commission, Louis Oustry, affirme qu'« il y a plus d'appartements que d'églises », sous-entendu que faire fortune avec ce genre de vitraux ne semble pas impossible. Champigneulle, entrepreneur réaliste, lui répond que très peu de personnes « feront les frais de vitraux d'art ». Et que pour réellement gagner de l'argent avec les vitraux d'appartement « il faudrait (…) vitrer des propriétés comme celles de l'État, des châteaux, des mairies ». Toutefois, Champigneulle évoque alors le vitrail *L'Artiste* acheté par « le gouvernement à l'exposition de 1867 » pour le château de Fontainebleau. Ce vitrail, réalisé lorsque le peintre-verrier Maréchal dirigeait encore l'atelier meusien, semble, d'après Champigneulle, avoir été « un essai que, avec M. Viollet-le-Duc, nous voulions faire des vitraux d'art dans les grandes propriétés ; mais cela en reste là, parce qu'il faudrait beaucoup dépenser pour cette ornementation ». Didron, dans une critique de ce vitrail évoqué par Champigneulle, affirmait que ce vitrail était « surtout un échantillon, très complet de ce qu'on peut produire quand on s'est engagé dans une mauvaise direction » [334]. C'est sans doute pour cette raison que Champigneulle n'a pas poursuivi dans cette direction. Champigneulle se contredit cependant : quelques instants avant, il se plaignait d'être contraint de faire du vitrail de luxe pour pouvoir s'en sortir. Une fois de plus, Champigneulle et Oudinot adoptent une façon de penser et d'envisager leur métier très différente puisque le peintre-verrier parisien a fait du vitrail de luxe le fer de lance de son atelier à partir de 1878.

La déposition de Champigneulle est conclue par un des membres de la Commission dont l'identité n'est pas précisée : l'avenir de la peinture sur verre semble être le vitrail d'art et il paraît résider d'autre part au sein de l'École des arts décoratifs. Les élèves, futurs

[333] (II/6) CHAMPIGNEULLE, 1884, p. 480.
[334] (II/4.1) DIDRON, 1868, p. 11.

ouvriers des ateliers, sont une main-d'oeuvre formée et appliquée, de plus les cartons qu'ils réalisent sont une possible et précieuse base de données.

> « *Il est certain que le vitrail pour l'ornementation des appartements est en plein vogue. Depuis quatre ou cinq ans, l'École des arts décoratifs fournit des ouvriers vitriers d'art à de petites maisons qui, autrefois, n'en occupaient pas du tout. Ceci tend à prouver que, bien qu'il y ait une diminution de la production artistique – ce que je constate avec vous – votre art se généralise, il subit une modification dont, personnellement, vous pouvez être victime ; mais il semble qu'il y ait dans le public une tendance à absorber vos produits sous une autre forme que celle qui était en usage jusqu'à ce moment.*
>
> *Il serait très désirable que nous pussions retenir assez longtemps dans nos classes de dessins appliqués à la décoration les élèves dont les travaux seraient mis par l'État à la disposition de l'industrie ; ce serait aux industries à s'accommoder de la liberté donnée à tout le monde de consulter ces cartons (...)* »[335].

L'idée que les ateliers de peinture sur verre français aient le droit de consulter, de copier et reprendre pour leurs créations des cartons mis dans le domaine public, pose un réel problème à Champigneulle qui répond sèchement à la suggestion de la Commission par la phrase suivante :

> « *Oui, mais alors il n'y a plus de propriété industrielle possible, et par conséquent plus d'industrie* »[336].

Par l'expression « propriété industrielle » Champigneulle désigne la propriété de l'entreprise : lorsqu'un artiste fournit un carton à un atelier, son œuvre devient la propriété de ce dernier, à quelques exceptions comme celle de Steinheil qui conserve ses cartons[337]. Cette propriété du carton permet à l'atelier d'en avoir l'exclusivité et de pouvoir le réutiliser[338]. Comme on le verra Oudinot ne rentabilise pas son fonds d'atelier de cette manière à l'exception des trois reprises du carton de *Léonard de Vinci* dessiné par Luc-Olivier Merson en 1886 (Cv 44, Cv 705 et Cvd 198). Cette « liberté donnée à tout le monde de consulter » des collections de cartons va à l'encontre des pratiques d'un atelier de peinture sur verre du XIX[e] siècle : les cartons d'un atelier lui assurent son identité et son style.

---

[335] (II/6) CHAMPIGNEULLE, 1884, p. 480.
[336] *Idem*, p. 482.
[337] (III/2.2) LUNEAU, 1999-1, p. 122-123.
[338] *Ibidem.*

2. LA PRÉSENCE D'OUDINOT AUX EXPOSITIONS

Afin d'affirmer et de faire connaitre l'identité et le style de son atelier de peinture sur verre, et de se confronter à la concurrence, Eugène Oudinot est présent à différentes expositions, lesquelles constituent un enjeu crucial pour les peintres-verriers du XIX^{e} siècle.

Ainsi au cours de sa carrière de peintre-verrier, entre 1853 et 1889, Oudinot participe à de nombreuses expositions qui se déroulent en province ou à Paris. Il peut s'agir d'expositions artistiques, dans lesquelles les arts industriels sont mêlés aux beaux-arts, ou alors d'expositions d'arts industriels, manifestations dans lesquelles les beaux-arts n'ont pas leur place. De plus, Oudinot expose régulièrement au sein des Expositions universelles françaises ou européennes.

Nous l'avons vu précédemment, les prix et les médailles que remporte Oudinot au fil de ces manifestations artistiques et industrielles lui permettent d'asseoir sa notoriété. Ces récompenses sont un gage qui garantit la qualité de son œuvre.

Les enjeux de ces différentes expositions, qu'elles soient provinciales ou internationales, ne sont évidemment pas les mêmes. Lorsque Oudinot expose, en 1855, à l'exposition artistique de l'Institut des provinces de Caen et à l'Exposition universelle de Paris, il commence à peine sa carrière de peintre-verrier. Il doit donc montrer son savoir-faire pour démarcher de nouveaux clients. Rapidement, il se fait connaître sur le marché parisien ; présenter ses œuvres dans les expositions provinciales n'est donc plus une nécessité. Toutefois, il continue de participer aux Expositions universelles, ce qui va lui permettre de se faire connaître dans la France entière et à l'étranger.

2.1. Les expositions en province

2.1.1 L'exposition artistique de l'Institut des provinces de Caen en 1855

L'exposition artistique de l'Institut des provinces a lieu à Caen du 15 juin au 12 juillet 1855. Essentiellement consacrée à la peinture et la sculpture dite moderne, cette exposition laisse un peu de visibilité aux arts industriels « dont la forme [joue] un rôle important » et notamment à la céramique[339]. Les commissaires de cette exposition, Eugène Oudinot et Henri Harpignies, par leur activité de peintre-verrier, jouent très certainement un rôle important dans cette décision de mettre à l'honneur les arts industriels, notamment le vitrail. En effet, les

[339] (II/4.1) ANONYME, 1855, p. 617-641.

expositions artistiques sont à cette époque largement consacrées aux beaux-arts auxquels on ne mêle pas les arts industriels. Par cette décision, plutôt stratégique, Oudinot sert ses intérêts et ceux de la communauté des peintres-verriers français.

Lors de cette exposition, les arts industriels sont répartis en trois sections : la première est celle des gravures, dessins, lithographies en noir et en couleur et vitraux peints ; la seconde est celle des moulages en plâtre ; et la troisième et dernière section est consacrée aux sculptures sur bois et aux meubles.

Quatre ateliers de peinture sur verre exposent leur travail : l'atelier parisien d'Oudinot-Harpignies, Eugène Hucher, l'atelier du Carmel du Mans et celui du Toulousain Lami de Nozan. Ce dernier est d'ailleurs un des membres du jury de l'exposition. L'atelier parisien expose pour l'occasion un « beau vitrail style XVI^{e} siècle » *L'Assomption de la Sainte Vierge*, ainsi qu'un « charmant vitrail style XIV^{e} siècle » *Virgo mater Dei*. Ernest Lami de Nozan expose, quant à lui, un carton exécuté pour l'église parisienne Saint-Laurent, un vitrail « ornements, style mauresque » et « un fragment de vitrail », qui résulte de la « restauration des verrières de l'église de Fleurance », village du Gers[340].

Toujours en rapport avec l'art de la peinture sur verre, Eugène Hucher, peintre-verrier au Mans rattaché à l'atelier du Carmel, envoie pour l'occasion trois cartons de son employé Carl Küchelbecker. Il expose aussi une « photographie de vitrail en grisailles » réalisée par Gaumé, peintre manceau, ainsi que des planches extraites de l'ouvrage *Les vitraux de la cathédrale du Mans*. Enfin, l'atelier du Carmel du Mans expose en son nom un vitrail « commandé par M. Bazin pour l'église Saint-Jean de Caen », et des cartons de M. Franz de Rohden, de l'école d'Overbeck[341].

Le compte-rendu de l'exposition paru en 1855 dans le *Bulletin Monumental* ne fait aucune mention des récompenses attribuées, lesquelles ont pourtant bien été remises : l'atelier du Carmel du Mans reçoit une médaille, sans plus de précision, et Oudinot est quant à lui récompensé de la première médaille ou de la médaille de vermeil, selon les sources[342]. Dans tous les cas, il s'agit de la première récompense de sa carrière.

[340] (II/4.1) ANONYME, 1855, p. 622.
[341] (II/4.1) ANONYME, 1855, p. 631.
[342] (III/2.3) ARRONDEAU, 1997, p. 119. (II/5) SAGERET, 1856, p. 341. (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1856, p. 769.

2.1.2 L'exposition artistique d'Alençon en 1858

L'exposition d'Alençon se déroule en juin 1858. Intitulée « Les artistes normands », elle attire effectivement des artistes normands ou d'origine normande ainsi que de nombreux étrangers. L'auteur du compte-rendu de cette exposition, Gustave Le Vavasseur, insiste sur le fait qu'il s'agit d'une exposition, certes, provinciale, avec tous les clichés que cela engendre, mais qui attire les plus grands noms de la peinture française de son époque : Corot, Français, Hédouin, Duveau, Harpignies, etc.[343]. Et parmi ces artistes, un Normand de souche se distingue : Achille Oudinot. Selon Le Vavasseur, cette exposition a pour seul et unique but de « fixer une date et [d']apprendre, jusqu'à un certain point, aux rares et curieux amateurs normands quel [est] en 1858 l'état de l'art dans [cette] bien-aimée et féconde province »[344].

L'auteur du rapport analyse les œuvres exposées. Une partie de l'exposition est consacrée aux vitraux peints. D'origine normande, puisque né à Alençon même, Eugène Oudinot fait partie des peintres-verriers exposants. À ses côtés, les artistes Châtel et Defas du Mans, Ledien d'Argentan, et Langlois de Caen exposent leurs créations. Oudinot présente deux de ses vitraux. Le premier est celui qui illustre la vie de saint Étienne. Cette verrière posée en 1862 dans la cathédrale parisienne est réalisée d'après les cartons de Louis Steinheil (Cv 320). Elle est donc dans un style « archéologique » imitant les vitraux du XIII^{e} siècle. Le Vavasseur écrit au sujet de ce vitrail et du talent d'Oudinot : « M. Oudinot est un admirable comédien qui interprète un rôle à l'extrême satisfaction du public archaïque »[345]. La seconde verrière est celle qui est destinée à l'église Saint-Hilaire de Tillières-sur-Avre, dans l'Eure (Cvd 2). La critique de Le Vavasseur est encore bien plus chaleureuse que pour le premier vitrail exposé : « dans le second, c'est M. Oudinot, lui-même qui nous donne la mesure de sa force et de son talent ; et, certes peu de talents lui sont supérieurs »[346]. Ce vitrail, si remarquable semble-t-il, permet à Oudinot de remporter la plus haute récompense de la section « vitraux peints », soit la médaille d'argent, laquelle est aussi remportée par les peintres-verriers Châtel et Ledien. Langlois et Defas repartent de l'exposition avec chacun une mention honorable.

---

[343] (II/4.1) LE VAVASSEUR, 1858.
[344] *Idem*, p. 12.
[345] (II/4.1) LE VAVASSEUR, 1858. p. 41.
[346] *Ibidem*.

2.1.3 L'exposition générale de Bordeaux en 1859

Cette exposition se déroule au mois de juillet de l'année 1859. Sont attendus, lors de cette manifestation, tous les industriels français. Exclusivement « consacrée aux produits de l'agriculture, de l'industrie et des arts industriels », les beaux-arts n'y sont pas admis[347].

Dans la XVIII[e] classe, celle des « Arts céramiques », la seconde section est dédiée aux « vitraux peints ». Cinq peintres-verriers exposent leurs vitraux. Sans doute Oudinot fait-il partie de ces cinq artistes ? Malheureusement, le rapport de l'exposition bordelaise ne mentionne que deux peintres-verriers Jones et Lieuzère[348]. Néanmoins, Oudinot, dans l'annuaire Sageret de 1867, fait mention d'une médaille obtenue à Bordeaux[349].

Selon l'annuaire Sageret de 1865[350], une médaille de bronze est remportée par Oudinot lors d'une exposition parisienne. Il s'agit peut-être de l'exposition de la Société du progrès de l'art industriel qui s'est déroulée en 1863. Cependant les archives ou encore les comptes rendus, comme celui d'Adalbert de Beaumont, ne citent jamais le peintre-verrier Oudinot[351].

À partir de 1859, Oudinot ne participe plus à aucune exposition provinciale. Il est nommé peintre-verrier officiel de la Ville de Paris en 1862 et cette fonction le dispense sans doute d'exposer en province pour y obtenir des commandes. Il a aussi acquis suffisamment de notoriété pour que les architectes ou les fabriques fassent appel directement à lui. Mais il continue cependant à présenter ses œuvres aux Expositions universelles ; cela lui permet notamment de faire briller son talent outre-Atlantique.

2.2. Les Expositions Universelles et internationales de 1855 à 1889

Entre 1855 et 1889, Eugène Oudinot participe à six des quatorze Expositions Universelles qui se sont déroulées. Au fil de ces Expositions, Oudinot présente son travail au sein de la communauté des peintres-verriers. Il franchit les étapes du succès en remportant une mention honorable, une médaille d'argent puis une médaille d'or.

---

[347] (II/4.1) ANONYME, 1860, p. 2.
[348] (II/4.1) ANONYME, 1860, p. 46.
[349] (II/5) SAGERET, 1867, P. 457.
[350] (II/5) SAGERET, 1865, p. 410.
[351] Adalbert de Beaumont, « Les arts industriels en France et l'exposition de 1863 », *Revue des deux mondes*, tome 47, 1863, p. 986-1001.

2.2.1 L'Exposition universelle de 1855 à Paris

La première de toutes ces expositions, qui se déroule à Paris, est celle de 1855. Les « vitraux peints » sont exposés dans la deuxième section de la XVIII[e] classe « Industrie de la verrerie et de la céramique », classe rattachée au V[e] groupe « Manufacture des produits minéraux »[352]. Plusieurs peintres-verriers s'étonnent de voir que leurs œuvres sont exposées au sein du Palais de l'Industrie et non dans celui des beaux-arts[353]. Alfred Gérente rédige une lettre à l'attention du commissaire général de l'Exposition pour lui faire part de son mécontentement. Il espère que les employés qui doivent recevoir les œuvres se sont trompés, qu'ils ont « confond(u) peintres-verriers et peintres vitriers » et que les vitraux seront bien exposés au bon endroit[354]. Il s'agit de l'amorce d'un long débat qui va conduire les peintres-verriers à obtenir une classe spéciale en 1900, débat qui a été étudié ailleurs[355].

Lors de cette manifestation, nous dénombrons 40 exposants français : soit 20 Parisiens et 20 Provinciaux. Ce qui représente environ 41% des peintres-verriers français[356].

Eugène Oudinot et Henri Harpignies exposent un vitrail « bien dessiné, bien exécuté » et d'une « disposition heureuse »[357]. Il s'agit d'une verrière dans le style fin XII[e] siècle et dans le genre « de celles de la cathédrale de Chartres ». Cette « imitation » permet à l'atelier parisien de remporter une mention honorable. Les autres exposants du Palais de l'Industrie sont les peintres-verriers suivants :

Henri Audoynaud	Henri Evaldre	Prosper Lafaye	Charles Maréchal	H. de Saint-Amand
Jean-Baptiste Barrelon	François Fialeix	Vincent Larcher	P. Marquis	L. Samson
Gabriel Bazin	Alfred Gérente	Laurent-Gsell	Auguste de Martel	P. Séguin
Émile Bouvières	Hawke et A. Jubinal	Jules Leclerc	Frédéric Martin	Soulier
Bruin Aîné	Herbst et Gellin	Auguste Ledoux	Achille Oudinot	Émile Thibaut
Nicolas Coffetier	Martin-Hermanowska	Lucien Léopold Lobin	Oudinot-Harpignies	Thierry père et fils
Cornut	Carl Kuchelbecker	Antoine Lusson	Napoléon A. Paillieux-Salats	Achille et Antoine Ullman
Didron	Baptiste Petit-Gérard	Jacques Marchand et Cie	Retter	J-Aventin Veissières père et fils

[352] (II/4.1) CAUMONT, 1856, p. 954-955.
[353] (III/2.2) PILLET, 2007, p. 53-54.
[354] *Ibidem*.
[355] (III/2.2) LUNEAU, 2012-1, p. 254-256.
[356] *Idem*, p. 245. Jean-François Luneau compte 39 peintres-verriers participant à cette exposition ; nous en trouvons 40.
[357] (II/4.1) HERVÉ, 1856, p. 263-265, notamment p. 264.

La médaille de 1ere classe est remise à Charles-Laurent Maréchal de Metz qui est l'auteur des immenses verrières de la nef du Palais de l'Industrie : *La France convie les nations à l'Exposition* (Fig. 19) et *L'Équité présidant à l'accroissement des échanges*[358].

Fig. 19 : Vue intérieure du Palais de l'Industrie en 1864. *La France convie les nations à l'Exposition universelle*, verrière de Charles-Laurent Maréchal (Arch. nat., F/ 21/7636, planche n°26)

Plusieurs médailles de 2e classe sont décernées. Les lauréats français sont Didron, Coffetier, Veissières père et fils, et Petit-Gérard. Enfin, de nombreuses mentions honorables sont remises, notamment à Vincent-Larcher, Gérente, Kuchelbecker, Laurent-Gsell, Marchand et Cie, Martin et Lusson[359].

Même si les récompenses sont nombreuses, les auteurs des rapports sur les vitraux peints reprochent aux peintres-verriers français de rester dans « l'ornière exclusivement archéologique » et espèrent « qu'ils entreront dans la voie de l'avenir », celle de la création et non de l'imitation[360]. Arcisse de Caumont conclut son rapport de la manière suivante :

> « *Nous devons dire, en terminant, qu'elle a été la surprise de ne pas trouver un plus grand nombre d'œuvres importantes, et que (…) l'Exposition universelle ne renferme pas tout ce qu'on pourrait espérer* »[361].

Il s'agit « d'une incomplète représentation de l'art du verrier du XIXe siècle »[362]. Malgré tout, cette Exposition universelle de 1855 laisse entrevoir de nouvelles perspectives,

[358] Cette phrase est écrite dans la partie inférieure de la verrière, détruite avec le reste de la structure du Palais de l'Industrie en 1896. (III/2.2) LUNEAU, 2012-1, p. 246.
[359] (II/4.1) CAUMONT, 1856, p. 955.
[360] (II/4.1) HERVÉ, 1856, p. 265.
[361] (II/4.1) CAUMONT, 1856, p. 955.

certes encore timides, pour l'utilisation de la peinture sur verre dans l'architecture civile et privée, comme nous le verrons dans la troisième partie du présent travail.

Enfin, il semble que pour cette exposition, Eugène Oudinot soit également dessinateur pour le graveur-peintre-verrier Paul Bitterlin qui remporte pour son travail une médaille d'honneur[363]. En effet, l'annonce publicitaire de Bitterlin parue dans l'annuaire commercial Didot-Bottin de 1857 précise qu'Eugène Oudinot est un de ses dessinateurs lors de l'exposition universelle de 1855. À cette époque, Oudinot exerce à son compte seulement depuis deux ans et l'année 1855 est une année pauvre en chantiers ; il est donc tout à fait possible qu'Oudinot complète ses revenus en dessinant occasionnellement pour Bitterlin.

2.2.2 L'Exposition universelle de 1862 à Londres

Onze ans après l'Exposition universelle londonienne de 1851, les peintres-verriers français sont plus nombreux à présenter leurs œuvres sous la grande halle de verre et de métal. La manifestation ouvre ses portes le 1er mai 1862, les peintres-verriers exposent au sein de la classe XXXIV, « Vitraux, glaces, cristaux, verres et verreries diverses »[364]. Sous le numéro 3298, Eugène Oudinot montre ses vitraux dans la baie F1 de la grande nef de la halle[365]. Lors de cette exposition sont aussi présents dix peintres-verriers français :

- G. Bourgeois
- Nicolas Coffetier
- Didron aîné
- F. A. Höner
- Prosper Lafaye
- Laurent-Gsell
- Antoine Lusson
- Charles-Laurent Maréchal
- Charles-Raphaël Maréchal
- Paul Nicod

Ce qui fait tout de même 30 peintres-verriers de moins que lors de l'Exposition universelle de Paris en 1855. Le coût du voyage à Londres est sans doute une des raisons du peu d'exposants français. À titre de comparaison, les peintres-verriers anglais sont, au moins, une vingtaine[366].

Les œuvres d'Oudinot sont des « vitraux d'églises, styles des XIIe et XIVe siècles » ainsi que des « vitraux d'appartements » et des « verres à vitres en photographie

---

[362] (II/4.1) CAUMONT, 1856, p. 955.
[363] (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1857, p. 786. Il s'agit de la seule annonce de Bitterlin dans laquelle il précise cette information.
[364] (II/4.1) ANONYME, 1862-1, p. 216
[365] (II/4.1) ANONYME, 1862-1, p. 216.
[366] (II/4.1) BONTEMPS, 1862, p. 491. p. 486, p. 489, p. 491 et 494.

vitrifiées »[367]. Georges Bontemps, ancien maître d'Oudinot et rapporteur de la section I sur les vitraux de la classe XXXIV, fait ses « éloges au vitrail du *Mauvais Riche* »[368] (Cv 287). Il s'agit du vitrail exécuté par Oudinot d'après le carton de Louis Steinheil pour la tour de Saint-Germain-l'Auxerrois, dans le 1er arrondissement de Paris.

Un second vitrail d'Oudinot est remarqué par le rapporteur. Il s'agit d'un vitrail d'appartement « du style de la Renaissance allemande ». Ce travail, d'après Bontemps, ne mérite pas de « grandes éloges », mais « peut servir à montrer le parti qu'on peut tirer de la peinture sur verre pour les habitations »[369].

Nous nous étonnons de voir citer Oudinot dans une liste des récompensés, liste parue dans la *Gazette de l'industrie et du commerce* de juillet 1862[370]. En effet, Oudinot, d'après la revue, semble avoir reçu une récompense tout comme ses confrères Lafaye, Laurent-Gsell, Lusson, Maréchal père, Maréchal fils et Nicod. Gustave Vapereau dans sa notice biographique du peintre-verrier affirme aussi qu'Oudinot a reçu une médaille lors de cette Exposition universelle[371]. Or, cette récompense n'apparaît jamais dans les annonces commerciales du Sageret et du Didot-Bottin, et Oudinot n'est pas cité dans la liste officielle des récompensés[372]. Néanmoins, cette récompense, si elle a bien existé, pourrait être une des raisons de sa nomination comme peintre-verrier officiel de la ville de Paris en 1862.

2.2.3 L'Exposition universelle de 1867 à Paris

Lors de cette Exposition universelle, le nombre de peintres-verriers français présents a plus que doublé par rapport à celle de Londres en 1862. Trente artistes verriers, contre onze en 1862, exposent leurs vitraux au sein du Palais de l'Exposition installé sur le Champs-de-Mars[373]. Le fait que la manifestation se déroule à Paris est évidemment la raison de cette forte présence des peintres-verriers français.

Les peintres-verriers exposent leurs œuvres à divers endroits du Palais. Eugène Oudinot présente tout d'abord plusieurs vitraux vers la porte Rapp, à l'est du Palais. Certains peintres-verriers mécontents des emplacements qui leur sont octroyés, décident de construire leur propre bâtiment d'exposition. En effet, « les vitraux (sont) inondés de lumière sur leur surface

[367] (II/4.1) ANONYME, 1862-1, p.217.
[368] (II/4.1) BONTEMPS, 1862, p. 491.
[369] *Idem*, p. 495.
[370] (II/4.1) ANONYME, 1862-2, p. 4.
[371] (III/1) VAPEREAU, 1880, p. 1334.
[372] (II/4.1) ANONYME, 1862-3, p. 251.
[373] (II/4.1) BONTEMPS, BŒSWILWALD, 1868. (II/4.1) DIDRON, 1868.

intérieure », ce qui n'est pas la meilleure des conditions pour les mettre en valeur[374]. Charles Maréchal et son fils évitent cet inconvénient majeur en se faisant construire un « bâtiment spécial ». Un second peintre-verrier, Lévêque, a l'idée d'édifier une église miniature qui « (offre) des emplacements très convenables aux peintres-verriers »[375].

Parmi les œuvres d'Oudinot, les visiteurs peuvent remarquer une « copie fort réduite du fameux Christ de Prud'hon », vitrail aujourd'hui en place dans la nef de l'église de Saint-Bénigne (Cv 19)[376]. Édouard Didron est très critique à l'égard de ce vitrail. Cela n'a rien d'étonnant ; Didron est un concurrent d'Oudinot. Or, n'étant pas rapporteur officiel de l'exposition, il peut se montrer fort critique vis-à-vis du travail des autres peintres-verriers. Le rendu du clair-obscur est raté selon lui puisqu'il rend « un mauvais effet en vitrail » et la « bordure de circonstance, composée d'épines entrelacées d'un ruban blanc, n'offre rien de remarquable »[377]. Le second vitrail exposé est « une petite verrière à trois médaillons légendaires, en style du XIII^{e} siècle ». Didron est, de nouveau, peu satisfait du rendu du fond mosaïque typique de ce style. C'est « un effet peu agréable », et même les personnages peints à la grisaille dont le trait est trop maigre ne trouvent pas grâce aux yeux de l'archéologue. Malgré tout Didron arrive à formuler ce qui s'apparente à un compliment en affirmant que « la coloration des sujets est bonne »[378]. Le visiteur peut ensuite remarquer « trois petites croisées, en style du XII^{e} siècle, représentant le Christ, saint Pierre et saint Paul ». Si Didron qualifie le trait du dessin de « style pur », il affirme que « la coloration (…) laisse à désirer »[379]. Enfin, les derniers vitraux exposés par Oudinot sont ceux qu'il a réalisés d'après les cartons de Jean-Baptiste Auguste Leloir pour l'église parisienne de la Trinité. À leur sujet, Didron formule enfin un réel compliment sur le travail d'Oudinot :

> « *Depuis la clôture de l'Exposition, j'ai pu voir ces verrières à leur place définitives. Leur effet est satisfaisant et rappelle volontiers celui que donneraient des vitraux de la Renaissance disposés dans ces conditions analogues ; or je ne fais pas là à l'auteur de cette grande page un mince éloge, certes !* »[380].

Cependant, il n'est plus question de compliments dès la phrase suivante : Didron reproche en effet à Oudinot d'avoir osé soumettre au public des vitraux avec tant de défauts,

---

[374] (II/4.1) BONTEMPS, BŒSWILWALD, 1868, p. 91.
[375] *Idem*, p. 91-92.
[376] (II/4.1) DIDRON, 1868, p. 22.
[377] *Ibidem.*
[378] (II/4.1) DIDRON, 1868, p. 23.
[379] *Ibidem.*
[380] *Ibidem.*

défauts qui ne se voient que lorsqu'ils sont à la hauteur des yeux du visiteur. De plus, le style de Leloir est, semble-t-il pour Didron « celui de l'imagerie de piété, un des fléaux de notre époque ». L'iconographie biblique n'est guère lisible et compréhensible, et « la composition est assez médiocre ». Didron trouve que « la Vierge dans le temple est vulgaire » et que le saint Joseph du *Mariage de la Vierge* « ressemble à Charles Quint ». Enfin, le dernier détail qui déplaît complètement à l'archéologue est qu'aucun des personnages n'est couronné d'une auréole, sans aucune raison connue.

La seconde partie de l'exposition d'Oudinot se situe au sein même du Palais[381]. En réalité, il s'agit d'une seule verrière, la verrière de Pénicaud datant du XVI^{e} siècle, en place dans l'église Saint-Pierre-du-Queyroix de Limoges (Rv 46). Ce vitrail est une restauration, ce qui pose un problème de légitimité pour Didron. En effet, comment un artiste peut-il se permettre d'exposer une œuvre qu'il a restaurée en indiquant simplement son nom et en omettant de rappeler au spectateur qu'il s'agit d'un travail de restauration et non de création. Didron insiste d'ailleurs sur ce point :

> « *(...) le public, qui lit peu les réclames annexées à un livret et qui, d'ailleurs, n'est pas tenu d'être assez connaisseur pour distinguer un vitrail ancien d'un vitrail neuf, le public, dis-je, a dû s'y tromper. L'inconvénient résultant du malentendu est donc grave et flagrant* »[382].

Il est curieux de remarquer que Bontemps et Bœswilwald sont moins acerbes au sujet des œuvres d'Oudinot dans leur rapport sur les vitraux[383]. En effet, la restauration du vitrail du XVI^{e} siècle semble « bien faite » et ne soulève pas l'ire du jury. Les autres vitraux exposés vers la porte Rapp ne suscitent aucune critique. Et contrairement à ce que Didron affirme, Bontemps et Bœswilwald trouvent que le « panneau du Christ (du style XII^{e}) est d'une coloration supérieure à celle des autres »[384].

Malgré les critiques de Didron, Oudinot remporte une médaille d'argent pour l'ensemble de son œuvre à l'origine de laquelle le rapporteur Bontemps n'est peut-être pas étranger[385]. Il n'est pas le seul à repartir avec cette médaille : Maréchal père et fils

[381] (II/4.1) DIDRON, 1868, p. 31.
[382] *Ibidem.*
[383] (II/4.1) BONTEMPS, BŒSWILWALD, 1868, p. 93.
[384] *Ibidem.*
[385] (II/4.1) ANONYME, 1867, p. 92.

l'obtiennent, ainsi que les peintres-verriers Coffetier, Didron, Goglet, Lusson, et Laurent-Gsell.

2.2.4 L'Exposition universelle de 1873 à Vienne (Autriche)

En mai 1873, l'Exposition universelle ouvre au Prater de Vienne. Un bâtiment spécifique, avec de nombreuses baies, est édifié pour les œuvres de tous les peintres-verriers. Ces derniers exposent au sein du groupe XXIII « Objets pour les services religieux », section A « décors d'églises »[386]. Les artistes français sont au nombre de neuf. Ce qui est très peu par rapport à l'Exposition de 1867, où les peintres-verriers français étaient une trentaine mais ce chiffre est assez cohérent au regard du nombre d'exposants français lors de l'Exposition de Londres, en 1862, soit onze. Le fait que l'exposition se déroule à l'étranger est un facteur important qui justifie cette baisse : déplacer des verrières jusqu'en Autriche est certainement onéreux.

Eugène Oudinot est donc présent lors de cette nouvelle édition de l'Exposition universelle avec huit autres de ses confrères français : Besnard, Chabin, Didron, Des Granges, Lorin, Lusson, Ottin et Tiercelin. Il expose trois vitraux ainsi que trois aquarelles pour le compte de la ville de Paris[387]. Nous pouvons donc supposer que les frais engendrés (mise en caisse des vitraux, transport) par cette exposition sont pris en charge par la ville, ce qui lui permet d'être présent à Vienne.

Oudinot expose le *Christ*, *Saint Pierre* et *Saint Paul* de l'église Saint-Joseph-des-Nations de Paris ainsi que les aquarelles de vitraux de l'église de la Trinité (Cv 398 à 400). Ces œuvres lui permettent de remporter une des trois médailles de mérite décernées. Les deux autres médaillés sont Lusson et Ottin. En raison de la classe où les peintres-verriers sont placés, Oudinot ne présente pas de vitraux civils.

2.2.5 L'Exposition universelle de 1878 à Paris

La nouvelle l'Exposition universelle débute en mai 1878. À cette occasion, le Palais du Trocadéro a été construit sur la butte de Chaillot. Il est l'œuvre des architectes Gabriel Davioud et Jules Bourdais. Le palais est décrit dans son ensemble dans un ouvrage attribué à

[386] (II/4.1) BŒSWILWALD, 1873, p. 248-249. (II/4.1) ANONYME, 1873-1, p.504-505. Émile Boeswilwald dénombre sept peintres-verriers exposants français. Cependant le catalogue des produits industriels français cite neuf exposants pour les peintres-verriers français.
[387] (II/4.1) ANONYME, 1873-2, p. 75.

Davioud[388]. La partie centrale du bâtiment, une grande salle de fête, est flanquée de deux ailes surmontées à leurs extrémités de tours. Les cages des escaliers de ces tours sont dotées de verrières ainsi que les galeries qui y mènent et le pavillon dit « de tête »[389].

Davioud décide de faire appel aux peintres-verriers de la corporation des artistes peintres-verriers de France ainsi qu'à certains indépendants pour réaliser le programme décoratif des verrières[390]. Elles doivent représenter l'histoire des arts industriels. Les peintres-verriers retenus pour les treize premières verrières sont : Nicod, Queynoux, Hirsch, Roche et Hirsch, Bazin, Laurent-Gsell, Crapoix, Bourgeois, Lafaye et Levêque.

L'histoire de la commande de la quatorzième verrière, *La céramique*, sera racontée dans la partie sur Oudinot et les architectes. Néanmoins, grâce à cette « fort belle verrière », *Les grands céramistes*, dont le cartonnier n'est pas connu, et au reste de son œuvre exposée essentiellement consacrée à la décoration privée, Oudinot remporte la seule médaille d'or des peintres-verriers de l'Exposition universelle de 1878 (Cvd 172)[391].

> « *Cette verrière a été conçue d'après les meilleurs principes qui doivent régir un semblable système de décoration transparente, dont l'un des avantages est de ne pas absorber la lumière sensiblement plus que ne le ferait une simple vitre dépolie. La bonne ordonnance de la composition, le choix excellent des tons clairs employés, la perfection de l'exécution, ont attiré d'une manière spéciale l'attention du jury sur l'œuvre, d'une allure très distinguée, exposée par M. Oudinot, et lui a fait attribuer une médaille d'or. L'emploi du jaune d'argent est fort heureux dans ce vitrail, malgré un léger défaut d'équilibre dans sa distribution. Le ton bleuâtre du ciel, en harmonie parfaite avec les blancs dorés des figures, suffit pour donner au fond une valeur particulière, de la profondeur et de l'air à la composition. L'attitude un peu vulgaire du céramiste égyptien, le ton brun violacé introduit dans le motif de l'ornementation qui forme la base de la verrière, sont des défauts assez sérieux, mais insuffisants pour enlever à cette belle grisaille la valeur exceptionnelle que le jury lui a reconnue* »[392].

---

[388] (II/4.1) [DAVIOUD], 1878. L'ouvrage est attribué à Davioud lui-même par Barry Bergdoll, « L'école rationaliste entre dans le palais de l'éclectisme », *Le musée de sculpture comparée : naissance de l'histoire de l'art moderne* (Actes du colloque Le musée de sculpture comparée : l'invention d'un modèle au XIX[e] siècle, Paris, Musée des monuments français, 8-9 décembre 1999), Paris, éd. du patrimoine, 2001, p. 116-117, n. 7.
[389] (II/4.1) [DAVIOUD], 1878, p. 71-73, p. 101-102, p. 109-112. Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, *Gabriel Davioud Architecte 1824-1881*, catalogue de l'exposition de Paris, Délégation à l'action artistique, 1981. (III/2.2) LUNEAU, 2012-1, p. 249.
[390] (III/3.3) BAGUELIN, 2005, p. 131-139.
[391] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 68.
[392] *Idem*, p. 69.

Les autres vitraux de l'exposition sont exposés le long du promenoir et dans le vestibule de l'École militaire au sein du Palais du Champs-de-Mars ainsi qu'au Palais du Trocadéro. Ils relèvent du groupe III « Mobiliers et accessoires » de la classe 19 « Cristaux, verrerie et vitraux »[393]. Comme en 1867, les vitraux ne sont pas placés avec les Beaux-arts. Lors de cette Exposition, Maréchal s'était fait construire son propre pavillon s'assurant alors des conditions d'expositions meilleures que celles de ses confrères qui virent plusieurs de leurs verrières brisées par les visiteurs[394]. Dès 1876, un bâtiment particulier, avec de grandes baies, doit voir le jour afin que les peintres-verriers bénéficient de bonnes conditions d'expositions. Malheureusement, afin d'éviter une « mésaventure financière », le projet est abandonné[395]. Et ce qui avait voulu être évité se produit à nouveau : les peintres-verriers Champigneulle et Lorin édifient leur propre pavillon[396]. Certains des peintres-verriers admis à l'Exposition universelle se soulèvent et fondent alors la Corporation des artistes peintres-verriers de France en 1877[397]. Comme nous l'avons vu précédemment, Eugène Oudinot n'adhère pas à ce mouvement corporatiste.

En comptant le peintre-verrier parisien, une cinquantaine ateliers exposent leurs œuvres[398]. Il y a donc un peu plus d'une vingtaine de peintres supplémentaires par rapport à 1867. Onze ans après les critiques sévères sur le travail d'Oudinot à l'Exposition de 1867, Didron, rapporteur officiel en 1878, offre aux lecteurs une critique bien plus positive de l'œuvre du peintre-verrier parisien. Puisqu'il s'agit d'un texte officiel, il doit modérer ses propos envers ses collègues. Alfred Darcel donne également un compte rendu critique de cette exposition dans le journal *Le Temps*[399].

Dans un des promenoirs du Palais du Champs-de-Mars, Oudinot expose *La mort de la Vierge*, exécutée d'après un carton de Lechevallier-Chevignard. Ce vitrail dans le style de la Renaissance « rappelle la manière de cette époque et offre de brillantes qualités »[400]. Didron ne tarit pas d'éloges à l'égard de cette verrière :

> « *La décoration architecturale en grisaille qui encadre le sujet est remarquable, et restera un modèle du genre. Plusieurs figures sont exécutées avec beaucoup de science, une grande habileté de main et une entente parfaite des lois du vitrail. Toutefois, le fond*

[393] (II/4.1) DIDRON, 1880.
[394] *Idem*, p. 5.
[395] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 79.
[396] *Ibidem.*
[397] *Idem*, p. 80 et p. 82-87.
[398] (II/4.1) ANONYME, 1878-1, p. 157-160. Le catalogue dénombre 52 exposants français. (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 53. Didron en dénombre 56. Certains se sont sans doute inscrits après l'impression du catalogue officiel.
[399] (II/4.1) DARCEL, 1878.
[400] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 65.

blanc du sujet ne semble pas convenir à une scène vigoureusement colorée, dont le cadre considérable en grisaille suffisait pour introduire un élément clair et calme dans la composition »[401].

Cette verrière est sans doute celle de l'église Notre-Dame à Bourg-en-Bresse, dans l'Ain, exécutée d'après les cartons d'Edmond Lechevallier-Chevignard (Cv 3). La description faite par Didron correspond à ce vitrail posé en 1873, mais qui a vraisemblablement été déposé pour l'occasion.

Enfin, en plus de ces deux verrières, Oudinot expose « pour les maisons modernes »[402] « de petits panneaux, en styles persan et japonais, exécutés tantôt en verre coulé onduleux, tantôt en grandes cives blanches. Sur ces verres, des poissons, des plantes marines et des fleurs sont peints en émaux légers, et le fond est semé de poudre d'or broyée au bismuth, qui, en transparence, donne un joli ton brun. L'intérêt de cet or est de produire un effet particulier, quelque peu analogue à celui de l'aventurine, lorsqu'ils sont éclairés artificiellement »[403]. Alfred Darcel ajoute que les fleurs « sont jetées çà et là dans une sorte de marqueterie de verre blanc dont les plombs forment le motif principal »[404]. De plus les cives « ces verres à surface irrégulière laissent saillir à leur centre une loupe qui concentre la lumière et ajoute un accident de plus à la composition »[405]. Oudinot semble avoir compris l'aspect décoratif de ces genres de verre qui « jouent un grand rôle dans les vitraux anglais »[406].

L'Exposition de 1878 constitue un tournant dans la carrière d'Oudinot. Cette médaille d'or obtenue, pour l'ensemble de son œuvre exposée, dont des vitraux civils, le consacre comme le meilleur des peintres-verriers de son époque. À partir de cette date, les commandes qu'il reçoit sont majoritairement des vitraux d'appartements pour de riches particuliers. Nous l'avons vu précédemment, 1878 est aussi la date à partir de laquelle Oudinot modifie ses annonces commerciales : il n'y est plus question de vitraux des styles du Moyen Âge et de la Renaissance, ni de restaurations.

Lors de cette même Exposition, Oudinot présente des œuvres dans la galerie du mobilier du Palais du Champs-de-Mars, au sein de la classe 17 « Meubles à bon marché et de luxe »[407].

---

[401] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 69.
[402] (II/4.1) DARCEL, 1878, p. 3.
[403] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 75. Nous reviendrons sur ces effets spéciaux du verre dans la partie qui traite des brevets déposés par Eugène Oudinot.
[404] (II/4.1) DARCEL, 1878, p. 3.
[405] *Ibidem.*
[406] *Ibidem.*
[407] (II/4.1) ANONYME, 1878-1, p.137-138.

Dans le catalogue officiel de la classe 17, les objets exposés par le peintre-verrier sont qualifiés de « meubles artistiques ». De plus, il « expose collectivement avec M. de Lacheysserie », ébéniste originaire de Valence dans la Drôme[408]. Avec la collaboration de cet ébéniste, Oudinot réalise des « essais de décoration de meubles en verre émaillé et doré ». Le jury de la classe 17 apprécie et octroie une médaille d'argent à Oudinot et de Lacheysserie. Ces meubles incrustés de verres sont achetés à la suite de l'Exposition par « les Musées industriels de Vienne, Varsovie, Buda-Pesth (sic) et Moscou »[409]. Le succès de ces meubles artistiques est total puisqu' Oudinot affirme avoir « beaucoup de contrefacteurs à Paris et à l'étranger ». Le peintre-verrier conclut que « mont(er) industriellement » ces meubles pourrait avoir des retombées économiques importantes[410]. Néanmoins, Oudinot ne se lancera pas dans cette voie. Il n'y fait d'ailleurs pas référence dans ses annonces des annuaires commerciaux. La mention « meubles » est d'ailleurs rare dans les publicités : seuls les peintres-verriers Gilbert et Durrieu proposent ce genre de travaux en 1884, et ces productions ne sont pas documentées[411].

2.2.6 L'exposition internationale industrielle d'Amsterdam en 1883

À l'occasion de cette exposition, l'Union centrale des Arts décoratifs (UCAD) fait construire un pavillon dans lequel le savoir-faire français est exposé. Même s'il ne s'agit pas en soi d'un Salon des Arts décoratifs, l'UCAD réunit pour cette occasion tous les « artistes éminents, peintres, céramistes, verriers, mosaïstes, sculpteurs » pour la décoration extérieure et intérieure du pavillon français[412]. L'UCAD tend ainsi à assoir à nouveau la suprématie française dans les arts industriels. Elle « offre comme un résumé, comme un choix épuré, restreint et parfait de ce qui se fait actuellement en ce genre »[413].

Constitué d'un grand salon et d'une salle absidiale, le pavillon français est installé au centre de la section française. Il est l'œuvre de l'architecte de l'UCAD Paul Lorain (1835-1919 ?). La décoration extérieure du pavillon est due à la maison Boulenger pour la faïencerie, à la maison Christofle pour les orfèvreries et les bronzes, à Théodore Deck et Jules

---

[408] (II/4.1) ANONYME, 1878-1, p.137-138.
[409] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 135.
Nous avons écrit aux musées des beaux-arts et arts décoratifs de ces villes. Nous avons obtenu une réponse du Museum für angewandte Kunst de Vienne. Le musée a bien acheté cinq chaises et un fauteuil lors de l'Exposition de 1878. Cependant, ces œuvres ont été perdues par le passé et aucune photographie n'en existe. Le Musée Pouchkine nous a répondu mais ne possède rien de tel dans ses collections. Nous n'avons jamais obtenu de réponse de la part des musées de Budapest et de Varsovie.
[410] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 135.
[411] (II/5) SAGERET, 1884, P. 941.
[412] (II/4.2) CHAMPIER, 1883, p. 68.
[413] *Ibidem.*

Paul Lœbnitz pour la céramique. Les mosaïques sont l'œuvre de Giandomenico Facchina, le tympan est réalisé par le peintre François Ehrmann, etc. Si la vitrerie des plafonds du grand salon et de la salle absidiale est réalisée par Joseph Vantillard, les vitraux d'art sont exécutés par Eugène Oudinot. Il s'agit des cinq verrières ornementales de la salle absidiale. Victor Champier les décrit « comme des modèles accomplis, car elles tamisent sans dureté, véritable tapis de Smyrne lumineux, les rayons qu'elles épandent au travers de leurs cives violacées qu'encadrent des guirlandes de feuillages clairs, de cerises étincelantes et de prunes émeraude »[414]. Pour ces vitraux riches en couleurs, Oudinot ne reçoit aucun prix car, étant membre du jury, il est classé hors-concours[415]. Néanmoins, le pavillon, et plus particulièrement l'ameublement français, remporte un franc succès lors de cette exposition. C'est donc pour Oudinot et son savoir-faire une véritable vitrine publicitaire.

Lors de cette exposition internationale, Oudinot est également un des jurés de la classe 29 « Porcelaines, faïences, verreries, cristaux, céramique, terres cuites, glaces, etc. »[416]. Au sujet des arts industriels, le rapport de Victor Champier n'est guère encourageant : « Résultats négatifs. Peu d'espoir de nouveaux débouchés pour l'avenir »[417]. Ce manque de confiance en l'avenir est aggravé, en France, par le problème de l'apprentissage. Oudinot a, en 1882, évoqué ces difficultés pour le milieu de la peinture sur verre[418]. Le jury de la classe 29 de cette exposition industrielle rejoint son point de vue :

> « *L'apprentissage qui, dans les autres pays (Angleterre, Allemagne et Hollande), est de six ou sept ans et quelquefois plus, excède rarement [en France] deux ou trois ans, au bout desquels l'apprenti exige le salaire d'ouvrier, bien qu'il ne le mérite pas* »[419].

Un point positif se dégage cependant. En effet, si la main-d'œuvre française « représente environ 40% du prix de vente » pour la cristallerie, il n'est pas de même pour les émaux et les vitraux : « La main-d'œuvre n'a aucune influence sur les articles de luxe comme les émaux et les vitraux émaillés qui ne s'adressent qu'à la riche clientèle »[420]. La main-

[414] (II/4.2) CHAMPIER, 1883, p. 97.
[415] (II/4.1) POULLAIN, 1885, p. 306. Oudinot est classé hors-concours dans le groupe IV « Mobilier, ameublement et accessoire » de l'exposition.
[416] *Idem*, p. 259.
[417] (II/4.1) POULLAIN, 1885, P. 259.
[418] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 133-139, notamment p.135.
[419] (II/4.1) POULLAIN, 1885, p. 260.
[420] *Ibidem.*

d'œuvre dans cette industrie n'est donc pas une « entrave au développement des affaires »[421]. Nous avons vu aussi qu'Oudinot, lors de sa déposition devant la Commission d'enquête sur les industries et les ouvriers d'art, a bien compris que l'avenir de son métier est dans la production « d'articles de luxe ».

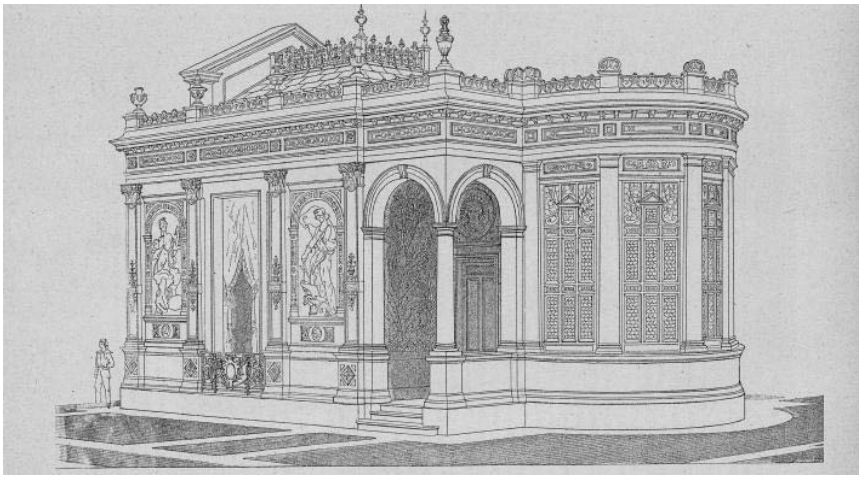


Fig. 20 : *Pavillon de la commission française à l'exposition d'Amsterdam*, fac-similé d'un dessin de Paul Lorain, architecte du pavillon (paru dans *RAD*, tome 4, 1883-1884, p. 71)

2.2.7 L'Exposition universelle de 1889 à Paris

Au printemps 1889, l'Exposition universelle se déroule à nouveau sur le Champ de Mars (rive gauche) et au Palais du Trocadéro (rive droite). Les vitraux sont exposés au sein de la Galerie des Machines. Cela provoque une fois de plus le mécontentement des peintres-verriers : les vitraux ne sont pas éclairés correctement, ils reçoivent la lumière « à rebours », soit par la face interne, ce qui pose un réel problème de mise en valeur des œuvres[422].

Au sommet de sa carrière de peintre-verrier, Oudinot est alors nommé rapporteur de la classe 19 « Cristaux, verrerie et vitraux ». En tant que membre du jury il est donc classé hors concours. Malheureusement, Oudinot décède avant d'avoir pu rédiger son rapport. Charles Champigneulle le remplace tant bien que mal dans cette tâche[423]. En effet, les notes prises par Oudinot ne sont pas retrouvées. Champigneulle rédige donc son rapport à partir de souvenirs[424]. Toutefois, il est remis à Oudinot, le 29 septembre 1889, un diplôme commémoratif en hommage à son travail.

---

[421] (II/4.1) POULLAIN, 1885, p. 260.
[422] (II/4.1) CHAMPIGNEULLE, 1889, p. 175.
[423] *Idem*, p. 175-183.
[424] (II/4.1) LUYNES, 1889, p. 143.

Fig. 21 : *Diplôme commémoratif en hommage à Eugène Oudinot*, 29 septembre 1889, Arch. Oudinot

Oudinot expose plusieurs verrières. Les premières sont celles qui sont situées dans la Galerie des Machines ; il s'agit des *Pèlerins d'Emmaüs* (Cv 281) et de *La Religion* exécutées d'après les cartons de Luc-Olivier Merson[425]. Champigneulle, dans son rapport, regrette qu'Oudinot ait utilisé un peu trop le verre opalescent pour le fond de la verrière *La Religion*, donnant alors « une impression fâcheuse ». Les autres vitraux réalisés par Oudinot sont ceux du pavillon de l'Argentine ainsi que certains panneaux du pavillon de l'Algérie.

Le pavillon de l'Argentine, dont les plans sont dessinés par l'architecte Albert Ballu, se situe aux pieds de la Tour Eiffel. Différents artistes français dont Tony Robert-Fleury, Luc-Olivier Merson, Charles Toché, Hector Leroux, entre autres, sont chargés de la décoration très luxueuse du pavillon[426]. Eugène Oudinot fait partie de ces artistes. Cela n'a rien d'étonnant, car la famille Oudinot entretient depuis plusieurs années des liens amicaux avec celle de l'architecte Ballu. Oudinot réalise plusieurs vitraux ornementaux pour les baies du pavillon. Les visiteurs peuvent alors remarquer des bouquets de fleurs et de végétaux d'Amérique du Sud, des compositions héraldiques ainsi que des paons dont « l'intensité et l'harmonie de coloration » sont non négligeables (Cvd 64 à 70)[427]. Pour ces vitraux, Oudinot utilise du verre américain produisant un « effet magnifique »[428].

[425] Le vitrail de *La Religion* est vraisemblablement le vitrail exécuté par Oudinot pour le comte Tyskievitch et autrement appelé *Le Christ en croix entre l'Église et la Synagogue*. Ce vitrail ne fait pas partie de notre corpus catalogué car il est commandé pour un édifice situé en Roumanie.
[426] (II/4.1) MONOD, 1890, p. 203.
[427] *Idem*, p.203-204.
[428] *Ibidem.*

Pour les vitraux de style mauresque placés au plafond de la galerie-vestibule du pavillon de l'Algérie, Oudinot use de ce nouveau verre dans « une large proportion » (Cvd 71)[429].

Didron commente et décrit précisément les œuvres d'Oudinot dans lesquelles il utilise le verre américain, mais il fournit aussi aux lecteurs des illustrations des vitreries réalisées par l'atelier américain Healy & Millet[430]. Deux autres artistes utilisent ce médium : Lucien Bégule de Lyon pour son vitrail *Saint Georges terrassant le dragon*[431] et Jac Galland pour le plafond en verre du salon de la maison Kriéger[432]. Didron trouve tout de même des limites à l'utilisation de ce verre nouveau et craint les conséquences d'un usage trop abusif :

> « *Le verre américain peut servir utilement à l'exécution de ces vitraux, mais sa nature même, qui lui laisse une insuffisante translucidité, ne saurait permettre d'en étendre beaucoup l'usage, sauf dans les contrées où l'intensité de la lumière en atténue ou en supprime les inconvénients. Et puis, ce verre opalin, nacré, aux tons changeants, souvent agréable aux yeux lorsqu'il est vu en transparence, est d'un effet bien différent à l'extérieur ; il ressemble alors trop fréquemment à une matière opaque qui n'est plus du verre et qui prend un aspect de porcelaine ou de terre cuite émaillée peu recommandable en pareil cas. Le verre véritable est, lui, d'un effet décoratif excellent à l'extérieur des édifices (...). Il convient de rester fidèle à ce principe (...)* »[433].

Quelques lignes auparavant, Didron a précisé que l'« application discrète et intelligente [du verre américain] charme les yeux en certaines circonstances, [et que] son emploi inconsidéré le rend insupportable »[434].

L'emploi de ce verre par Oudinot ne semble pas être « inconsidéré » d'après Didron. Les œuvres d'Oudinot sont même le reflet des « tendances esthétiques du vitrail contemporain et des moyens les meilleurs dont on dispose pour l'exécuter »[435].

2.3. Les Salons des Arts décoratifs de 1882 et de 1886

La France triomphe dans le domaine des arts industriels lors de l'Exposition universelle de Londres en 1851. Le comte de Laborde écrit notamment dans son célèbre rapport que « les

---

[429] (II/4.1) MONOD, 1890, p. 152. (II/4.1) LAMY, THAREL, 1889, p. 83-84 et p. 227.
[430] (II/4.1) DIDRON, 1889, p. 148 bis et 152 bis. (III/2.2) LUNEAU, 2015, p. 59.
[431] (III/2.2) LUNEAU, 2015, p. 59-60.
[432] (II/4.1) DIDRON, 1889, p. 146.
[433] (II/4.1) DIDRON, 1889, p. 152.
[434] *Idem*, p. 146.
[435] *Idem*, p. 149. (III/2.2) LUNEAU, 2015, p. 61.

arts [sont] désormais la plus puissante machine de l'industrie »[436]. Les pays européens voisins, comme l'Angleterre, ne tardent pas à concurrencer la France. En effet, les arts industriels anglais se distinguent considérablement lors de l'Exposition universelle de 1862. Ce succès inquiète de Prosper Mérimée :

> « *L'industrie anglaise, en particulier, très arriérée du point de vue de l'art lors de l'exposition de 1851 a fait depuis dix ans des progrès prodigieux, et, si elle continuait à marcher du même pas, nous pourrions être bientôt dépassés* »[437].

Afin de fédérer les artistes industriels, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie est créée en 1863. Elle adopte la devise explicite « le Beau dans l'utile »[438] que Victor Champier explique avec les mots suivants : « honorer, encourager, stimuler dans l'œuvre industrielle ce que celle-ci comporte d'art »[439]. Plusieurs expositions et conférences sont organisées par la société afin de promouvoir les artistes industriels français ainsi que leur savoir-faire. À côté de société, celle du musée des Arts décoratifs est créée en 1877. Les deux sociétés unissent leurs forces en 1882 pour former définitivement l'Union centrale des Arts décoratifs placée sous la présidence d'Antonin Proust.

Une des premières actions de l'Union centrale des Arts décoratifs (UCAD) est de créer, la même année, la première exposition consacrée aux arts décoratifs qu'elle appelle le « Salon des arts décoratifs »[440]. Cette exposition doit permettre la mise en lumière des œuvres des artistes dits industriels[441]. Cette action s'inscrit dans la continuité des expositions que l'Union centrale organise régulièrement depuis 1865[442]. En effet, les artistes industriels se voient depuis toujours refuser l'accès aux Salons organisés par l'État puis par la Société des Artistes français à partir de 1881. Seuls sont acceptés lors de ces Salons, les peintures, les sculptures, les gravures et les dessins d'architecture.

Les artistes qui travaillent le bois, les tissus, le papier, le métal et le verre sont alors mis à l'honneur et récompensés lors de ces Salons des Arts décoratifs. Des commissions ainsi que des comités d'organisation sont mis en place pour organiser les salons et expositions ainsi que choisir et juger les artistes exposants. En 1882, Eugène Oudinot fait partie de la commission consultative du Salon et du Musée des Arts décoratifs au même titre qu'Émile Bœswilwald,

---

[436] Léon de Laborde, *De l'Union des arts et de l'industrie*, tome 1, Paris, Impr. impériale, 1856, p. 382-383.
[437] (II/4) MÉRIMÉE, 1862, p. 247-262, citation p. 248.
[438] (II/4.1) ANONYME, 1866, p. 501.
[439] (II/4.2) CHAMPIER, 1883, p. 74.
[440] (II/4.2) MÉNARD, 1882, p. 1-11.
[441] *Ibidem.*
[442] (III/3.3) FROISSART PEZONE, 2004, p. 20-21.

Pierre Victor Galland, Puvis de Chavannes, Émile Vaudremer[443]. En 1883, Oudinot est appelé à siéger au sein de la commission consultative de l'industrie[444]. Il y retrouve son confrère Édouard Didron ainsi que le peintre Lechevallier-Chevignard et le céramiste Théodore Deck. Eugène Oudinot intègre le comité d'organisation de l'exposition des Arts décoratif de 1884, et plus précisément celui des groupes 3 et 4 « La Terre et Le Verre »[445].

Si Oudinot ne participe pas en personne à ces manifestations artistiques, et si ses vitraux ne sont pas exposés, les cartons de ces derniers sont montrés au public qui les apprécie. Le carton étant une étape importante de la création d'un vitrail, il nous paraît important d'évoquer ces derniers et ainsi que leur réception par le public et la critique.

2.3.1 Le Salon des Arts décoratifs de 1882

Panneaux décoratifs, maquette de cire, tapisseries, modèles de vase en plâtre, éventails, projets de décorations d'escaliers et de plafonds, et cartons de vitraux sont à l'honneur pour ce premier Salon des arts décoratifs de 1882.

Eugène Oudinot est présent lors cette exposition par le biais des cartons de l'architecte Émile Reiber pour les verrières commandées par l'homme d'affaires américain William Kissam Vanderbilt. Pour cette première édition du Salon des arts décoratifs, Reiber expose les cartons des huit verrières composées d'armoiries anglaises et françaises : il s'agit des six trophées d'armes et des deux trophées de musique guerrière (Cvd 182 à 190). La critique est courte mais positive : c'est une « décoration ornementale d'un caractère vraiment saisissant »[446].

2.3.2 Le Salon des Arts décoratifs de 1886

Quatre ans plus tard, ce sont deux cartons de Luc-Olivier Merson qui sont exposés lors du Salon des Arts décoratifs de 1886. Gustave Geffroy, auteur du rapport sur « Les œuvres décoratives au Salon de 1886 » indique qu'il faut voir les vitraux exécutés « pour les apprécier »[447]. Il s'agit des cartons de La Danse des Fiançailles (Cv 784) et des *Pèlerins d'Emmaüs* (Cv 783), deux œuvres exécutées pour des clients américains. Gustave Geffroy qualifie d'ailleurs le carton des *Pèlerins d'Emmaüs* d'une « religiosité coquette » et précise

[443] *Bulletin officiel de l'Union Central des Arts Décoratif*, 20 juin 1882 – 10 mai 1884, p. 14.
[444] *Ibidem*.
[445] *Idem*, p. 18.
[446] (II/4.2) MÉNARD, 1882, p. 8.
[447] (II/4.2) GEOFFROY, 1885, p. 323.

que ce « vitrail est destiné, sans doute, à une église hantée par des dévotes élégantes »[448]. Le public parisien pourra apprécier ce vitrail dont une réplique sera présentée lors de l'Exposition universelle de 1889 à Paris (Cv 281). La *Revue des Arts décoratifs* offre à ses lecteurs la reproduction d'un des trois volets du triptyque original de La Danse des Fiançailles [449]. Il s'agit de la partie gauche du carton représentant les musiciens du bal des fiançailles.

3. LES INNOVATIONS : UN ENJEU POUR L'AVENIR DU MÉTIER

Du point de vue d'Oudinot, l'avenir de son métier demeure dans l'art et non dans le commerce. Pour sortir du lot, il lui faut donc faire du vitrail d'art, du vitrail de luxe pour une clientèle richissime. Cependant, pour répondre aux désirs et besoins de cette clientèle particulière, Oudinot doit mettre en œuvre de nouveaux procédés décoratifs permettant de créer des œuvres originales et uniques. Nous allons donc tenter d'analyser ces nouveaux procédés tels qu'ils apparaissent dans les brevets qu'Oudinot dépose entre 1879 et 1882.

3.1. Les peintres-verriers et les brevets

Avant la Révolution française, les inventeurs et leurs inventions sont peu reconnus et peu protégés. Il faut attendre la fin du système corporatif pour voir paraître deux lois, celle des 7 janvier et 25 mai 1791, pour que « toute découverte ou nouvelle invention [soit] la propriété de son auteur, auquel la loi en garantit la pleine et entière jouissance »[450]. Tout brevet déposé est alors enregistré dès 1791 et consigné au Directoire des brevets d'invention où ils sont à priori consultables le temps de la protection, s'ils ne sont pas tenus secrets[451]. Ce dépôt garantit alors à l'inventeur une protection « juridique qui protège [sa] propriété intellectuelle, ou plus précisément [sa] propriété industrielle », pour une durée de cinq, dix ou quinze ans et en échange il lui est remis un certificat[452].

Rapidement les lois de 1791 doivent être réformées. Une première commission d'étude sur le régime des brevets est ouverte en 1828, puis une seconde en 1836. Une nouvelle loi est établie en le 5 juillet 1844. L'inventeur a alors « le droit exclusif d'exploiter à son profit » sa nouvelle invention alors que les lois de 1791 ne lui accordaient qu'une « jouissance »[453]. Les

[448] (II/4.2) GEOFFROY, 1885, p. 323.
[449] *Idem*, p. 325.
[450] (III/3.1) MARCHAL, 2009.
[451] (III/2.2) LOZANO CAJAMARCA, 2013, p. 39. (III/3.1) MARCHAL, 2009, p. 108.
[452] (III/3.1) AZUELOS, 2006.
[453] (III/3.1) MARCHAL, 2009, p. 110

durées de protection restent inchangées ainsi « l'inventeur bénéficie (…) d'un droit de propriété, qui lui donne un monopole pour exploiter son brevet, avec la protection des pouvoirs publics (…) »[454]. Le temps de protection expiré, l'invention appartient au domaine public.

Au XIX^e^ siècle, et notamment dans les années 1880, les différentes Expositions Universelles ainsi que l'amélioration des techniques d'espionnage industriel obligent les entreprises à breveter leurs procédés qui de ce fait ne sont plus secrets[455]. François Caron, dans son article sur l'économie des brevets, précise qu'au XIX^e^ siècle l'opinion générale pense que les brevets sont faits pour favoriser « le petit entrepreneur »[456]. Pour illustrer ses propos, il cite Charles Laboulaye :

> « *Le brevet a permis à plus d'un fabricant industrieux de grandir peu à peu et de résister aux tentatives injustes des concurrents auxquels ils portaient ombrage. Sans les brevets, tous ces petits fabricants ne pourraient résister à la concurrence* »[457].

Entre 1850 et 1889, certaines années sont plus riches que d'autres en dépôts de brevets relevant du domaine du vitrail. Nous avons tenté de faire le rapprochement entre ces années fastes et les différentes dates des Expositions Universelles. Cependant, il ne semble pas y avoir de réelles corrélations entre ces deux données (voir graphique 1). Au cours de ces quarante années, 39 peintres-verriers ou assimilés peintres-verriers déposent un ou plusieurs brevets. En effet, certains d'entre eux comme Gugnon, Dopter ou Bitterlin se considèrent comme des peintres-verriers alors qu'ils pratiquent plus l'impression et la gravure sur verre que la peinture sur verre. Néanmoins, nous les comptabilisons dans les données, car ils sont considérés commercialement comme des artistes peintres-verriers même s'ils ne font pas des vitraux d'art et qu'ils sont considérés par Oudinot comme responsables de la décadence du métier.

Sur ces 39 ateliers, 26 sont parisiens, les autres exercent essentiellement dans des villes de province où l'activité de peinture sur verre est bien développée dès les années 1850 (Lyon, Metz, Toulouse, Clermont-Ferrand, Nancy, Givry)[458]. Un seul peintre-verrier provincial, Guillaume Eugène, travaille et dépose son brevet dans la petite ville d'Arc-en-Barrois. Les

[454] (III/3.1) MARCHAL, 2009, p. 110.
[455] (III/3.1) CARON, 1984, p. 8.
[456] *Idem*, p. 12.
[457] *Ibidem*.
[458] (III/2.2) LOZANO CAJAMARCA, 2013, volume 2, p. 197-253. À partir des données recueillies par Mme Lozano Cajamarca, nous avons sélectionné uniquement les peintres-verriers ayant déposé des brevets entre 1850 et 1900. Ces peintres-verriers sont inventoriés dans les *Répertoires* réalisés en 1986 et 1989 : (III/2.2) ANONYME, 1986, p. 67-90. (III/2.2) ANONYME, 1989.

différentes techniques brevetées, qui vont être énuméré ci-dessous, sont représentées dans le graphique 2. Les résultats sont les suivants : les fils Maréchal et Gugnon sont les peintres-verriers qui déposent le plus de brevets durant leur carrière, six pour le premier et cinq pour le second. Les plus nombreux brevets concernent de nouveaux procédés de gravure sur verre à l'acide fluorhydrique ou autre, soit dix-sept brevets déposés en cinquante ans. Raphaël Maréchal, Mangin, Michel et Lézy, Paul Bitterlin, Jules Dopter, Gugnon père et Lamy partagent ce monopole des nouvelles applications de la gravure sur verre en France. Les techniques d'impressions sur verre sont les deuxièmes à être les plus brevetées, soit onze brevets en un demi-siècle. Engelmann et Durand développent la technique de la hyalochromie. Raphaël Maréchal, Lézy, Jules Dopter, Roussel, Michel et Lamy inventent chacun un procédé d'impression ; Lebrun dépose la « chromo-litho-graphie dite la diaphanie », Mangin la diaphanographie et Émile Pagnon Dechelette quant à lui brevète les procédés d'impression directe d'or et de couleurs ainsi qu'une impression par cylindre. Les procédés de fabrication du verre mousseline sont essentiellement détenus par Gugnon fils qui dépose quatre des six brevets qui concernent cette technique. Engelmann et Aubriot déposent aussi un brevet chacun. Aubriot développe en parallèle la technique du verre tulle. L'application de métaux tels que l'or, l'argent ou autres métaux sur le verre fait l'objet des brevets déposés par les peintres-verriers Louis-Rémy Robert, Eugène Oudinot, Léon Tournel et Eugène Guillaume, soit six brevets en tout. Six aussi sont déposés pour de nouvelles applications d'émail : Philippe Imberton, Lézy, Eugène Oudinot, Brocard, Ernest Stelzl et Louis Samson innovent en la matière. Les brevets concernant des procédés de peinture sur verre sont aussi au nombre de six. Trois brevets sont déposés pour de nouvelles applications de la photographie sur le verre ainsi que pour de nouveaux fours et moufles. Deux brevets concernent de nouveaux procédés de fabrication de verre. D'autres, uniques, sont aussi déposés ; il s'agit de peinture fixée sous verres, des systèmes de toitures, de châssis en fer, de verres doubles ou triples pour des nouveaux effets de nuances, de la colorographie, de vitraux-fonte et vitraux-vitrerie à bois orné, de vitraux métalliques et de céramo-cristal.

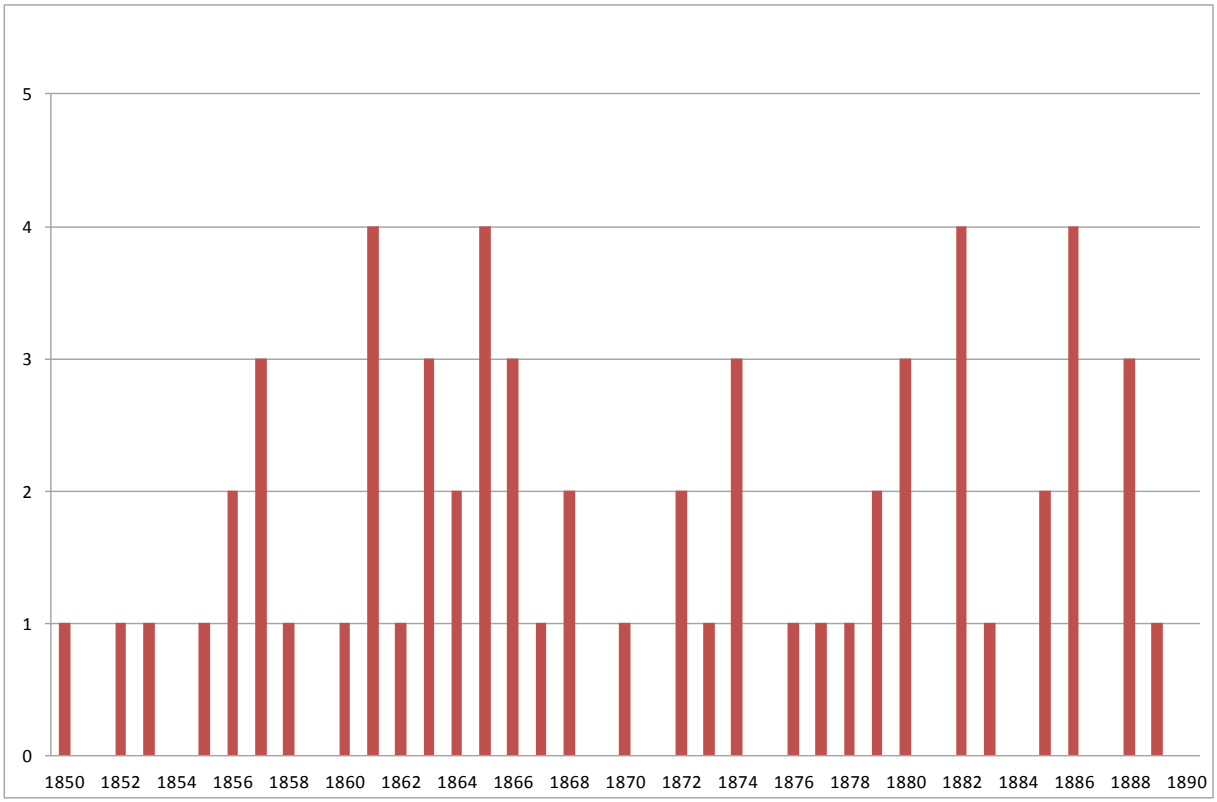
Si nous considérons le nombre important de peintres-verriers à Paris lorsque Oudinot dépose son premier brevet en 1879, soit 52[459], il semble qu'il soit nécessaire pour lui de se détacher du lot et de proposer un produit original. En brevetant de nouveaux procédés, les peintres-verriers se créent alors un monopole sur un marché assez étroit où la concurrence est rude. Cette même année seulement deux peintres-verriers, en plus d'Oudinot, mentionnent

[459] 52 peintres sont référencés dans le (II/5) SAGERET, 1879, p. 532-535. Cependant, il peut y en avoir plus. Tous les peintres-verriers ne publient pas forcément d'annonces dans les annuaires commerciaux.

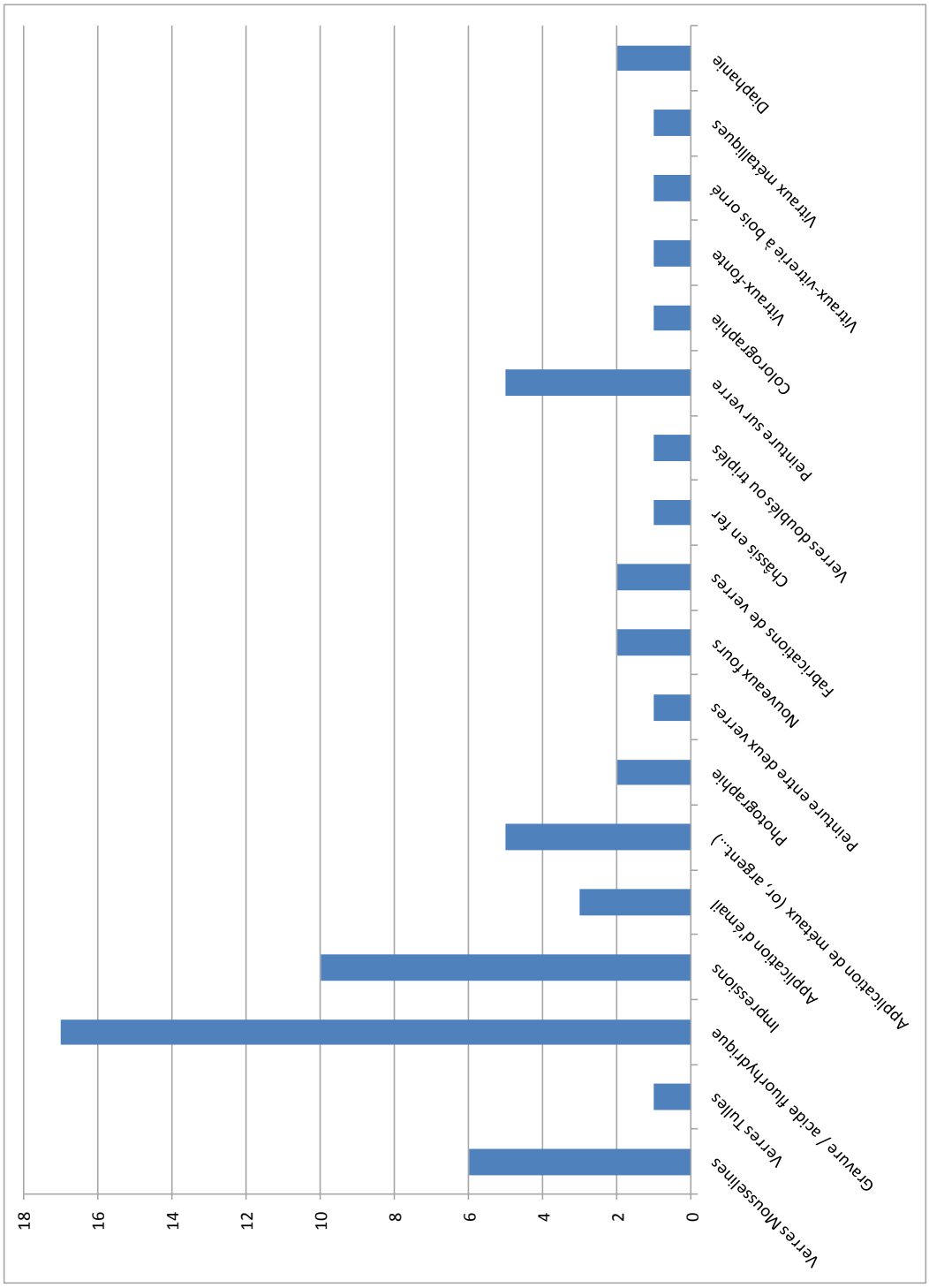
dans leur annonce publicitaire qu'ils utilisent des techniques brevetées ; il s'agit de Jules Dopter et de Michel.

Aux termes de la loi de 1844, mentionner un brevet est obligatoire pour le déposant : ainsi la mention « sans garantie du gouvernement » doit être signifiée « que ce soit sur une affiche publicitaire, une marque, une enseigne, sous peine de paiement d'une amende pouvant aller de 50 à 1000 francs »[460]. Oudinot va même jusqu'à peindre la mention « b.s.g.d.g » sur une des baies du portique du château d'Eu (Cv 617). Pour conserver le bénéfice de ses brevets, il a dû s'acquitter d'une taxe annuelle. Celle-ci est de 100 francs que cela soit pour cinq, dix ou quinze ans de protection[461]. Majoritairement, les peintres-verriers ayant déposé des brevets choisissent la durée de quinze ans[462]. C'est celle que choisit aussi Oudinot qui meurt cinq ans avant que la protection de son premier brevet n'arrive à échéance. Oudinot en déposant ses brevets a bien compris que ses innovations sont les « condition(s) de survie » de son modeste atelier. Le peintre-verrier semble avoir réussi à comprendre les demandes de ses clients puisque selon François Caron « [le brevet] résulte de cette étincelle qui se produit lorsque la recherche rencontre la demande des utilisateurs (le plus important étant le consommateur final) »[463].

[460] (III/3.1) MARCHAL, 2009, p. 110.
[461] *Ibidem.*
[462] *Ibidem.* (III/2.2) LOZANO CAJAMARCA, 2013, volume 2, p. 105-113.
[463] (III/3.1) CARON, 1984, p. 18.



Graphique 1 : Brevets déposés par des peintres-verriers (ou assimilés) entre 1850 et 1889 en France (d'après Lozano)



Graphique 2 : Brevets déposés pour différentes applications par des peintres-verriers (ou assimilés) en France entre 1850 et 1900 (d'après Lozano)

3.2. L'application du verre aux décorations architecturales et à l'ameublement

Pour déposer son premier brevet, Oudinot utilise les services du Cabinet de conseil en propriété industrielle de Maurice Sautter, au 6 de la rue de l'Oratoire dans le 1er arrondissement de Paris[464]. Le cabinet de conseil en propriété industrielle se charge du dépôt, de l'obtention et de la défense de la propriété industrielle, qu'il s'agisse des brevets, des marques ou des dessins et modèles. Oudinot dépose sa demande de brevet d'invention sans garantie du gouvernement le 21 janvier 1879, pour une durée de quinze ans pour l'« Application du verre aux décorations architecturales et à l'ameublement »[465]. Cette demande est accompagnée d'une description de l'invention. Il s'agit d'un nouveau produit applicable à l'architecture et à l'ameublement : Oudinot souhaite remplacer les « carreaux de faïence, dans l'architecture ornementale, [par] des carreaux de verres blancs ou de couleurs (..) ». Ce verre ornemental, ou « carreau de verre » comme l'appelle Oudinot, peut être plat, bombé ou même de toutes les formes, selon le projet ornemental. Le dossier de demande de brevet déposé, un arrêté, constituant le brevet d'invention, est alors remis au peintre-verrier le cinq avril 1879[466]. Son invention est désormais protégée pour quinze ans s'il s'acquitte annuellement de la taxe.

Ce nouveau produit du « carreau de verre » nous renvoie indéniablement à celui de Louis Comfort Tiffany qui développe vers 1881 des carreaux de verres opalescents. Il les utilise pour la décoration architecturale et l'ameublement. Les brevets concernant ces innovations de produits sont accordés à Tiffany en février 1881[467]. Oudinot dépose ses brevets aux États-Unis en octobre 1882 pour se placer en concurrence avec le peintre-verrier américain. Les carreaux de verre d'Oudinot sont différents de ceux de Tiffany mais leur application dans l'architecture et l'ameublement est similaire[468].

En traduisant les brevets américains, nous avons constaté qu'Oudinot donne bien plus de détails sur les procédés de fabrication que pour les brevets français. L'Office des brevets américains, l'équivalent du Directoire des brevets d'invention français, délivre donc les brevets aux inventeurs pour une durée de quatorze ans, durée qui peut être prolongée de sept

---

[464] Maurice Sautter (?-1894) d'origine suisse est un ingénieur conseil. Membre du Syndicats des Ingénieurs-Conseils français, chevalier de la Légion d'honneur, il est aussi vice-président de la délégation de l'Église réformée de Paris. « Nécrologies », *Le Matin*, 2 juin 1894, p. 2. « Décorations du 14 juillet », *Figaro*, 16 juillet 1891, p. 3.
[465] (I/B) BREVET N° 128 576. Se reporter à l'annexe 20.
[466] *Ibidem.*
[467] (III/2.2) LUNEAU, 2009.
[468] *Ibidem.*

ans à la demande de l'inventeur[469]. Bien que les brevets français doivent être publiés, la lenteur administrative provoque entre « dix et vingt ans de retard entre la délivrance d'un brevet et sa publication »[470]. L'administration américaine semble plus efficace en la matière. Créé en 1836, l'Office des brevets ouvre « dans chaque État des bibliothèques » dans lesquelles tous les brevets déposés sont consultables par tous[471]. Comme pour le brevet français, une description de l'invention est exigée, mais ce descriptif est, aux États-Unis, « suffisamment précis (…) pour que [la découverte] puisse être reproduite par un homme de l'art »[472]. Ainsi, Oudinot laisse planer le secret sur la fabrication de ces inventions dans ses brevets français et détaille absolument tout dans ceux qui sont déposés aux États-Unis. Lors du dépôt de brevet aux États-Unis, il semble que la présence de témoins soit requise. En effet, pour chacun de ses deux brevets, Oudinot a à ses côtés un certain Robert M. Hopper et Georges Walker pour le premier dépôt, et Gaston Chandon de Briailles, client et ami du peintre-verrier, pour le second.

La version de ce brevet, qu'il dépose le 24 octobre 1882 aux États-Unis, est intitulée « Ornamenting glass for architectural purposes »[473]. Grâce à cette version, il nous est permis de mieux comprendre cette invention. Ainsi dans un premier temps, Oudinot dessine son carton, coupe le verre et procède à une mise en plomb provisoire. Il reporte sur le verre, à l'aide d'un crayon vitrifiable, les contours des zones à émailler. Ces parties cernées sont couvertes par des émaux colorés. Les parties non cernées sont couvertes d'une mixture de poudre d'or et de fondant. Nous supposons que les pièces de verres sont desserties pour ensuite être passées au four afin de vitrifier les émaux et l'or. Une fois refroidies, les pièces de verres sont alors remises en plomb pour former la verrière finale, ou tout autre élément de décorations (écrans, bahuts, coffrets, etc.), « ou pour tout autre objet où l'on souhaite avoir la transparence ou la translucidité »[474]. D'autres possibilités de procédés sont précisées dans ce brevet, ce qui n'est pas le cas dans la version française de 1879. En effet, Oudinot ajoute, tout d'abord, qu'il n'est pas nécessaire que le verre soit transparent ou translucide pour la décoration architecturale ou autre. Pour cela, il réalise les différentes étapes décrites précédemment puis à l'arrière de la vitre il applique soit des feuilles d'or avec un flux, qui peut-être le bismuth, soit une préparation vitrifiable d'or liquide. Le tout est passé au feu et

[469] (III/3.1) AZUELOS, 2006., p. 8.
[470] (III/3.1) MARCHAL, 2009, p. 116.
[471] (III/3.1) AZUELOS, 2006., p. 7.
[472] *Ibidem.*
[473] (I/B) LETTERS PATENT N° 266,508. Se reporter à l'annexe 23.
[474] *Ibidem.*

Oudinot obtient alors un résultat comparable aux cuirs de Cordoue ou aux mosaïques vénitiennes, nous faisant songer alors au verre églomisé. Rappelons-nous alors qu'Oudinot a évoqué cet effet lors de son entretien avec la Commission en 1881 :

> « *À Saint-Denis, j'ai trouvé des revêtissements* [sic] *de sarcophages tous garnis de verres dorés à la feuille, avec des réserves faites avec du bitume, parfaitement intacts et d'une beauté surprenante. / Et, en somme, essieurs, les mosaïques de Sainte-Sophie, de Ravenne et de Saint-Marc ne sont que des vitraux réfléchissant au lieu d'être transparents ; ce sont les mêmes matières employées et presque les mêmes moyens de fabrications* »[475].

Par la suite, il indique que ce revêtement, mélange de poudre d'or et de fondant, donne au verre une apparence poudrée et antique. Ensuite, Oudinot précise que ce revêtement de poudre d'or ainsi que celui de feuilles d'or ou d'or liquide vitrifiable n'est pas non plus nécessaire. Il est possible d'appliquer simplement un émail sur toute la surface du verre. Cet émail peut aussi être transparent et translucide et avoir cet aspect poudré si nous nous fions aux résultats de ce procédé dont les verrières du Château d'Eu (CV 609 à 621), du Château Boulard (Cv 263 à 265) et d'Henri Gurdon Marquand (Cv 785-786 et Cvd 194 à 196) sont les exemples. Pour ces trois chantiers, un émail bleu, plus ou moins léger, est appliqué sur chaque carreau de verre blanc afin de le rendre opaque, comme un verre dépoli. Les parois vitrées ne laissent plus deviner l'extérieur même pas de manière floue, seule la lumière est doucement diffusée à travers l'émail. Edouard Didron écrit aussi les lignes suivantes au sujet du vitrail des *Grands Céramistes* :

> « *Cette verrière a été conçue d'après les meilleurs principes qui doivent régir un semblable système de décoration transparente, dont l'un des avantages est de ne pas absorber la lumière sensiblement plus que ne le ferait une simple vitre dépolie* »[476].

Cette « décoration transparente », ainsi que le résultat sur la lumière, nous renvoie inévitablement au résultat que produit cette nouvelle application de l'émail sur le verre au contact de la lumière naturelle. C'est très probablement cette nouvelle application qu'il utilise aussi pour les meubles artistiques qu'il crée pour l'Exposition universelle de 1878 en collaboration avec l'ébéniste De Lacheysserie. En effet, des verres émaillés et dorés parent les meubles de bois. Ces pièces d'ébénisterie rencontrent un beau succès puisqu'elles sont

[475] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 134.
[476] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 69.

achetées par les Musées industriels de Vienne, Budapest, Moscou et Varsovie. Le succès et les nombreux « contrefacteurs à Paris et à l'étranger » ont très certainement poussé Oudinot à déposer cette nouvelle application de l'émail dans l'ornementation.

Enfin, Oudinot ajoute à ces différents procédés une étape non négligeable pour l'aspect final de l'œuvre. Dans la version française du brevet, le peintre-verrier faisait allusion, en dehors de la mise en plomb traditionnelle à « tous autres procédés convenables » pour l'assemblage des verres. Le brevet américain les explicite : ainsi afin de ne pas altérer le dessin général de la composition, Oudinot utilise, pour assembler les pièces de verre, soit du ciment, soit une substance adhésive dont la composition n'est pas précisée[477], soit des petits clous ou punaises qui sont alors fixés dans les angles ou à des points isolés. De ce fait, les joints entre les pièces de verres seront quasiment invisibles. Nous pouvons alors imaginer une décoration murale ou un plafond de verre nous laissant l'impression d'être d'un seul tenant. Ce genre de décoration murale est encore visible aujourd'hui sur deux façades de La Bicoque, maison estivale des Oudinot à Étretat (Hc). Des carreaux de verre blanc émaillés et dorés sont fixés sur les murs extérieurs de la demeure avec du ciment. De petites fleurs en plomb sont placées aux quatre coins du carreaux pour apporter un peu de fantaisie à l'ensemble, qui devait rendre un effet semblable aux mosaïques vénitiennes dont Oudinot évoque le souvenir lumineux lors de sa déposition pour la Commission de 1881.

3.3. Le perfectionnement dans la décoration des vitraux

La seconde demande de brevet est déposée par Oudinot, toujours par l'intermédiaire du Cabinet de conseil de Maurice Sautter, le 12 juin 1879. L'intitulé de la nouvelle invention est « Perfectionnements dans la décoration des vitraux »[478]. Il s'agit d'une nouvelle création à part entière, indépendante du brevet précédent, sinon Oudinot aurait déposé un brevet d'addition ou un brevet de perfectionnement et non pas un brevet d'invention. Cette fois, Oudinot est plus prolixe quant aux procédés de fabrication mais tout en restant muet sur les quantités des différents ingrédients utilisés[479]. Il s'agit de l'application de métaux tels que l'or, le platine, l'argent ou d'autres tant qu'ils sont « convenables sur les vitraux ». Les métaux

[477] Il pourrait s'agir d'une variété de cire, comme pour les mises en plomb provisoires (avant peinture), ou d'une sorte de mastic.
[478] (I/B) BREVET N° 131 173. Se reporter à l'annexe 21.
[479] Pour une composition proche, Eugène Peligot dans son ouvrage sur *Le Verre* nous donne les « proportions approximatives » de fondant (minium et borax) à utiliser pour 10g d'or afin de procéder au mieux à la dorure sur verre. (III/2.1) PELIGOT, 1877, p.449.

appliqués permettent au vitrail d'être visible « aussi bien par transparence que par réflexion ». Les vitraux du portique du château d'Eu sont les témoins de cette nouvelle application décorative (Cv 609 à 619). Le procédé d'Oudinot est assez simple. La première étape est celle commune à toute création de vitrail : Oudinot peint à la grisaille des motifs sur des pièces de verre et les passe au four. Cette étape réalisée, le peintre-verrier passe au putois sur la surface vitrée une très fine couche d'or en poudre de manière régulière. La pellicule dorée est tellement fine qu'Oudinot affirme « que par transparence elle est absolument invisible à l'œil nu ». Il ne précise pas s'il mélange l'or avec un fondant afin le rendre vitrifiable pour la seconde cuisson : cela est sous-entendu. La fine couche dorée séchée, Oudinot s'emploie à hachurer la surface du verre pour faire ressortir « les contours et modelés des formes ». Puis il éclaire le reste du verre à l'aide de « brosses dures et de pointes d'oie pour laisser du moëlleux [sic] à l'enlevage ».

Pour cette technique d'application, Oudinot s'inspire clairement de celle des peintres-verriers du XV^e^ siècle. En effet, dans un de ses articles sur l'histoire de la peinture sur verre, il décrit de la même manière la méthode employée au XV^e^ siècle pour obtenir les demi-teintes et les modelés[480].

Revenons au brevet et aux étapes finales du procédé ; afin de fixer cette couche dorée, Oudinot passe au four une seconde fois ses pièces de verre. Un fondant est donc bien utilisé pour la vitrification. Pour terminer son œuvre, le peintre-verrier réalise l'étape finale du brunissage, pour faire briller l'or, l'argent ou le platine. Cependant, dans son brevet, Oudinot indique qu'il brunit pour faire « des effets d'or mat », ce qui est contraire à l'action puisque brunir signifie « rendre brillant par le poli »[481]. Néanmoins, une fois les effets mats obtenus, les fonds des pièces de verre ont des « nielles brillants », soit des parties plus noires qui contrastent par la couleur et l'aspect final avec le reste de l'ornementation. Ce procédé peut être exécuté sur les deux faces du vitrail, si nécessaire. Cette nouvelle application permet donc d'avoir un vitrail aux reflets métallisés (dorés, argentés, ou autre). Que la lumière traverse la surface vitrée ou qu'elle y soit réfléchie, ces reflets sont toujours visibles.

Le brevet est octroyé par un arrêté du 6 septembre 1879. L'invention d'Oudinot est alors protégée pour quinze ans. Quelques mois avant le dépôt de ce brevet, Oudinot a présenté à l'Exposition universelle de 1878 des pièces de verres dorés. Précédemment, nous avons

[480] (II/2) OUDINOT, 1868, p. 69.
[481] Catherine Arminjon, Michèle Bilimoff, *Métal Vocabulaire technique*, Paris, éd. du Patrimoine, 1998, p. 26. Brunissage : Finition à la main ou au tour, consistant à rendre brillante une surface de métal, en la frottant et l'écrasant de façon forte et répétée avec des brunissoirs de formes variées (…). Ces outils écrasent les molécules de métal sans les enlever, obtenant ainsi un effet brillant gras et légèrement facetté, différent du brillant luisant et uni produit par le polissage.

précisé que les verres pour les meubles étaient à la fois émaillés et dorés. Il évoque en effet dans son premier brevet un procédé d'application de « couches métalliques vitrifiées » qui suppose l'état doré ou argenté de ces verres émaillés. Ceci est ingénieux puisqu'un meuble n'est pas éclairé par l'intérieur, ce qui permet alors à la lumière de la pièce de se réfléchir sur cette fine pellicule dorée et de faire ressortir au mieux l'ornementation du verre. Lors de l'Exposition universelle de 1878, Oudinot expose aussi « (…) [des] verres [sur lesquels] des poissons, des plantes marines et des fleurs sont peints en émaux légers, et [dont] le fond est semé de poudre d'or broyée au bismuth, qui, en transparence, donne un joli ton brun. L'intérêt de cet or est de produire un effet particulier, quelque peu analogue à celui de l'aventurine, lorsqu'ils sont éclairés artificiellement »[482]. Sans doute faut-il faire le parallèle avec le verre aventuriné, verre opaque, qui « poli, offre (…) un aspect chatoyant » et scintillant grâce aux cristaux de cuivre piégés dans la matière vitreuse[483]. Les vitraux du salon blanc du château d'Eu rendent cet « effet particulier » dû à l'éclairage artificiel.

3.4. Les vitraux à triple effet

Toujours par l'intermédiaire du Cabinet de Conseil de Sautter, Oudinot dépose sa troisième demande de brevet d'invention le 8 juillet 1880[484]. Intitulée « Vitraux à triple effet » cette dernière invention est sans doute la plus audacieuse. Oudinot dépose aussi ce brevet le 24 octobre 1882 aux États-Unis sous l'intitulé « Stained-glass window »[485]. Si le peintre-verrier a déjà été clair quant aux procédés de fabrication de cette invention dans la version française du brevet, il précise néanmoins dans le brevet américain les résultats obtenus : l'effet nocturne. Cet effet permet à l'observateur de voir normalement le vitrail de jour, mais lorsqu'il est éclairé la nuit par l'intérieur il verra les traits dorés apparaître.

Dans un premier temps, Oudinot exécute les étapes traditionnelles de peintures sur verre : peindre à la grisaille les motifs de l'ornementation, passer au four les pièces de verre, et mettre en plomb provisoirement. Chaque panneau est ensuite couvert d'une fine couche de métal. Oudinot précise qu'il n'utilise « que des métaux qui peuvent supporter une grande chaleur sans se fondre et sans se transformer chimiquement » soit l'or, l'argent ou le platine, métaux au point de fusion très élevé. Les métaux additionnés à des fondants sont appliqués sur le verre soit à l'aide de blaireau, soit à l'aide d'« appareils spéciaux » qui permettent de

[482] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 75.
[483] (III/2.1) PELIGOT, 1877, p. 452-456, notamment p. 453.
[484] (I/B) BREVET N° 137 700. Se reporter à l'annexe 22.
[485] (I/B) LETTERS PATENT N° 266,507. Se reporter à l'annexe 24.

tamiser de la poudre d'or « impalpable » aussi fine que du sucre glace et de la répartir sur toute la surface vitrée. Ensuite Oudinot travaille la couche dorée avec une brosse, une plume ou un bois pour que le verre regagne en transparence à certains endroits. Il passe ensuite « un trait au métal » sur les grisailles et travaille les teintes plus ou moins prononcées grâce à un système de hachures. Une seconde cuisson est réalisée pour vitrifier la dorure. Oudinot procède alors au brunissage des pièces de verres « selon les effets » désirés, il s'agit de « l'effet nocturne ». Ainsi l'effet nocturne est expliqué de la manière suivante :

> « *Si le verre ainsi préparé est utilisé pour une fenêtre, le revêtement métallique étant à l'intérieur, alors un occupant de la pièce verra le dessin en couleurs pendant la journée ; mais la nuit, lorsque la pièce est éclairée, il verra le dessin en or ou de la couleur du métal utilisé, alors qu'un passant à l'extérieur verra le dessin en couleurs, la couleur du métal n'étant pas visible de l'extérieur* »[486].

Le deuxième effet, « l'effet diurne », est obtenu par la répétition des procédés sur la seconde face du vitrail et une troisième cuisson. Ces étapes réalisées, une mise en plomb définitive peut être faite ainsi qu'une dorure des plombs pour accroître l'éclat du vitrail. Que l'éclairage soit naturel ou artificiel, qu'il fasse jour ou qu'il fasse nuit, que nous regardions le vitrail de l'intérieur ou de l'extérieur, ce dernier révèle en permanence sa splendeur décorative. Oudinot explique cet effet de la façon suivante :

> « *Si le verre est enduit de métal des deux côtés puis est utilisé pour une fenêtre, un occupant de la pièce verra le vitrail en couleurs pendant la journée et en or ou de la couleur du métal utilisé dans la nuit, alors qu'une personne à l'extérieur verra le vitrail en or ou de la couleur du métal utilisé pendant la journée lorsque la lumière tombe sur la vitre de l'extérieur, et elle verra le vitrail en couleurs la nuit, quand la salle est éclairée* »[487].

Un dernier effet peut être obtenu ; il s'agit d'ôter la transparence au vitrail mais pas sa translucidité. Une fois les effets nocturnes et diurnes obtenus, Oudinot orne toute la seconde face du vitrail de feuilles de métal. Il s'agit donc du « triple effet ». Oudinot ne précise rien de plus, nous ne savons pas s'il procède à une cuisson supplémentaire. Nous supposons qu'il

---

[486] *Ibidem* : « If the glass thus prepared be used for a window, the metallic coating being on the inside, an occupant of the room will see the design in colors during the day; but at night, when the room is lighted, he will see the design in gold or the color of the metal employed, while an observer on the outside will see the design in colors, the color of the metal not being visible ».

[487] *Ibidem* : « If the glass coated with metal on both sides be used for a window, an occupant of the room will see the design in colors during the day and in gold or the color of the metal employed during the day when the light falls on the glass from the outside, and will see the design in colors at night when the room is lighted ».

brunit ou mate la couche de feuilles de métal pour obtenir un effet poli. Le résultat doit probablement se rapprocher de l'aspect du verre églomisé, c'est-à-dire un verre où l'application de métal « joue par rapport au verre (…) le rôle du tain dans un miroir (…) »[488].

En 1884, Oudinot applique ce nouveau procédé pour les cinq verrières de la bibliothèque de la demeure new yorkaise d'Henri Gurdon Marquand. Les deux faces des vitraux sont entièrement dorées permettant alors à la famille Marquand ainsi qu'aux passants de la Madison Avenue de profiter de jour comme de nuit de ces œuvres. Le peintre-verrier réalise aussi un vitrail aux effets nocturnes et diurnes pour la villa des Boucicaut à Fontenay-aux-Roses[489] : le commanditaire, pour obtenir un dessin aux traits et hachures entièrement dorés, doit débourser 350 francs du mètre superficiel pour les compositions les plus complexes et 250 francs du mètre superficiel pour les plus simples[490]. À l'aide de ce tarif, nous pouvons estimer la somme dont a dû s'acquitter Henri Gurdon Marquand ; la verrière conservée au Musée de la ville de New York mesure environ trois mètres carré. Le dessin est plutôt complexe donc nous estimerons à 350 francs le mètre carrés, ce qui nous donne un vitrail à 1050 francs. Puisque Marquand a commandé cinq verrières, cela lui a approximativement coûté 5250 francs uniquement pour la dorure du vitrail (Cv 835-836 et Cvd 195 à 197)[491]. Cette estimation ne comprend pas le prix des cinq cartons, dessinés par Hunt, ainsi que la confection et l'envoie de la verrière à New York. Enfin, notons qu'Oudinot nomme son brevet « vitraux à triple effet » ; néanmoins les effets « diurne » et « nocturne » ayant chacun deux effets, il y a donc cinq effets obtenus au total.

[488] Paul Rouaix, « Aiglomisé », *Dictionnaire des arts décoratifs à l'usage des artisans, des artistes, des amateurs et des écoles*, volume 1, Paris, éd. Librairie illustrée, [188 ?], p. 19.
[489] (II/6) BOILEAU, 1891, p. 290.
[490] *Ibidem*.
[491] D'après des photographies et dessins d'archives, les cinq verrières ont toutes le même gabarit.

Fig. 22 : *Ré* ew York

Cette nouvelle invention répond aux problématiques du vitrail dans un intérieur privé qui doit être vu de jour comme de nuit, et si possible aussi de l'extérieur. Le vitrail est alors visible pour les passants aussi bien la nuit que le jour et permet d'affirmer le rang social du commanditaire dans la société comme c'est le cas pour Henri Gurdon Marquand à New York.

En effet, les New Yorkais devaient être très surpris d'observer des vitraux entièrement dorés en pleine journée, et éclatants de couleurs la nuit. Les cinq verrières de Marquand sur Madison Avenue ont dû former un ensemble décoratif extraordinaire.

Quant à la manière de procéder du peintre-verrier pour mettre en application ses brevets nous n'en avons pas de témoignages. La biographie de Pierre Lecomte du Noüy, petit-fils d'Oudinot, nous informe juste que le peintre-verrier est très impliqué dans toutes les étapes de la fabrication de ses nouvelles pièces de verres et attentif aux résultats obtenus :

> « *Eugène Oudinot surveillait personnellement les différentes phases de fabrication du verre dans l'atelier attenant à sa maison, 6, rue de la Grande-Chaumière à Paris. Petit garçon, Pierre partageait les émotions de la famille et des ouvriers qui se rassemblaient dans la cour pour assister au démoulage d'une pièce importante. On ne pouvait savoir si elle serait réussie ou non, tant que l'opération n'était pas terminée* »[492].

[492] LECOMTE DU NOÜY (Mary), 1955, p. 15.

3.5. La découverte du verre américain

Les expérimentations d'Oudinot ne s'arrêtent pas au dépôt des brevets de nouveaux procédés d'application ou de produits. Curieux et soucieux des nouveaux effets décoratifs que peut apporter le verre, il ramène de ses voyages aux États-Unis un nouveau verre qui va bouleverser la peinture sur verre.

Ce nouveau verre aux aspects opalescents et aux surfaces irrégulières est mis au point vers 1880 par les verreries de Brooklyn pour les peintres-verriers John La Farge et Louis Comfort Tiffany[493]. John La Farge dépose un premier brevet pour l'usage du verre opalescent dans le vitrail en 1879, brevet qui lui est accordé l'année suivante[494]. Ce verre, aux effets irisés et laiteux, résulte du coulage de verres en fusion de plusieurs couleurs, mélangés aléatoirement sur la table ; la feuille de verre, laminée puis travaillée à l'outil, est ensuite recuite »[495]. Il offre aux artistes peintres-verriers de nouvelles possibilités décoratives pour les habitations particulières, bien plus audacieuses que celles permises par les verres mousseline dont les architectes ont usé à partir de 1851.

Nous avons, dans la partie sur la commission d'enquête dirigée par Antonin Proust en 1881, soulevé la question de l'utilisation de ce verre par Oudinot. Ce dernier tenait les propos suivants :

> « *La verrerie américaine manifeste de tels efforts qu'elle a presque réussi à fabriquer les fameux verres inégaux d'épaisseur et de coloration que je réclame en vain des verreries françaises. Elle a même dépassé un peu le but ; mais dès qu'elle conna tra son erreur, elle pourra acquérir la perfection dans la fabrication du verre de couleur destinée aux vitraux. J'ai fait venir des verres de couleurs d'Amérique avec lesquels j'obtiens de la vitrerie absolument inédite ; mais ces verres, étant trop alcalins, ne donnent pas de bons résultats au feu et ne peuvent servir à la* peinture sur verre »[496].

C'est donc lors de son deuxième voyage aux États-Unis en avril 1882 qu'Oudinot eut l'occasion d'observer le travail des Américains avec « le verre opalin ». Il ramène dans ses

[493] (III/2.2) LUNEAU, 2015, p. 59.
[494] (III/2.2) LUNEAU, 2009.
[495] (III/2.2) LUNEAU, 2015, p. 59.
[496] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 138.

bagages les premiers verres américains[497] et va devenir le premier importateur de ce nouveau verre en France[498] :

> « *Ayant eu à exécuter, en ces dernières années, quelques verrières en Amérique, [Oudinot] emprunta avec empressement et importa chez nous le verre américain dont l'aspect est si particulier, verre strié, froissé, pailleté, marbré, d'une transparence, il est vrai, opaline et comme gélatineuse, mais qui parfois se prête à des effets de lumière du plus séduisant éclat* »[499].

Rapidement, Oudinot saisit l'opportunité décorative qu'offre ce verre ; dès 1883, il réalise une « vitrerie américaine » pour Raoul Chandon[500]. C'est à ce jour la première utilisation référencée de ce verre. D'autres ont certainement été exécutées mais les listes des cartons de l'atelier ne sont pas précises quant au genre de verre utilisé. En 1888, Oudinot utilise également le verre américain pour les colonnes d'un dais d'architecture dans les deux baies du chœur de l'église de Saint-Flovier, en Indre-et-Loire (Cv 176-177).

Cependant, l'utilisation du verre américain est remarquée par le grand public et les critiques lors de l'Exposition universelle de 1889, notamment avec les travaux de vitrerie des américains Healy et Millet, ainsi qu'avec les vitraux de Jac Galland et d'Oudinot (Cvd 64 à 70)[501]. Elle est aussi remarquée et longuement commentée par Édouard Didron dans son article *Le vitrail depuis cent ans et à l'Exposition de 1889*[502]. Il en donne une définition très personnelle :

> « *Étant donné le besoin, qui caractérise l'époque actuelle, de faire du nouveau, n'en fût-il plus au monde, la faveur récente accordée au verre dit* américain *n'est pas surprenante. (…) ; de conception étrange, il conserve à peine l'apparence du verre. Strié profondément et de façon très irrégulière, froissé, tourmenté avec violence dans sa contexture, pailleté, marbré, nacré, ayant le minimum de translucidité qui lui est indispensable pour n'être pas une chose innommable, moucheté de tons variés qui l'irisent, de toutes les couleurs du prisme, ce verre est une curiosité par les effets qu'il est susceptible de produire* »[503].

---

[497] (III/1) KAREL, 1992, p. 603-604. Oudinot arrive à New York le 6 avril 1882. Il voyage sur le paquebot Labrador en provenance du Havre.
[498] (II/4.1) VALABRÈGUE, 1897, p. 258-259.
[499] (II/1) CHAMPIER, 1889, p. 259
[500] Arch. Oudinot, listes des cartons de l'atelier.
[501] (II/4.1) CHAMPIGNEULLE, 1891, p. 179. (III/2.2) LUNEAU, 2015, p. 59.
[502] (II/4.1) DIDRON, 1889, p. 147-153.
[503] *Idem*, p. 145-146.

Ce nouveau médium est décrit avec enthousiasme par Charles Champigneulle[504]. Ce dernier, plus favorable à l'évolution de la peinture sur verre et à la modernité, affirme que les Américains ont mis au point « une matière toute spéciale » et « incomparable ». Ce verre « avec ses irisations, ses opacités et ses transparences qui semblent faire jaillir l'or, le jaspe et l'onyx de la lumière par leurs heurtements fantastiques, si remplis d'imprévus et d'harmonies » doit être, selon Champigneulle, au plus vite maîtrisé par les peintres-verriers français. Sinon ils seront dépassés par les Américains comme ils l'ont été par les Anglais.

Si pour Didron le verre américain est une « curiosité » et pour Champigneulle une véritable opportunité, il est une réelle aberration pour Léon Ottin. Nous rapportons ci-dessous ses propos publiés dans son ouvrage *Le vitrail*[505]. Lorsqu'il évoque l'Exposition universelle de 1889 et notamment la qualité d'exécution du vitrail allégorique d'Oudinot, *La France recevant l'Argentine à l'Exposition universelle de 1889*, Ottin ne peut s'empêcher de présenter son point de vue face à l'utilisation de ce nouveau verre américain.

> « *(Ce) n'est pas là que nous avons vu pour la première fois appara tre ce fameux verre américain qui menace de nous envahir quoi qu'il semble un défi jeté au bon sens quand il n'est pas employé avec le discernement qui avait ce jour-là présidé à son emploi.*
>
> *Le verre américain est un verre nouveau qui offre généralement une intensité malheureuse. Il est si foncé qu'il ne peut supporter l'adjonction de la grisaille pour le modeler et qu'on est obligé de choisir dans les taches qu'il présente des similitudes avec les plis des draperies qu'il doit représenter. Aussi le vitrail devient-il, grâce à lui, quelque chose d'analogue à ces mosaïques de Florence pour lesquelles on est forcé de choisir, parmi un grand nombre de pierres, celles qui présentent à l'œil des accidents offrant l'apparence des objets qu'on veut représenter.*
>
> *Seules dans les vitraux américains, les chaires sont peintes et encore ?... La coupe de ce verre est des plus difficiles ; il met hors de service, en quelques jours, le meilleur outil. Enfin l'emploi et la fabrication du verre américain offrent une quantité de difficultés à vaincre qui rendent très cher son application, et qui n'aboutissent, en fin de compte, qu'à une translucidité relative. L'obscurité complète règne pour ainsi dire dans la pièce dont il décore les fenêtres. Est-ce là un mérite ?*
>
> *Nous en doutons* ».

[504] (II/4.1) CHAMPIGNEULLE, 1893, p. 1470.
[505] (III/2.1) OTTIN, 1896, p. 100-101.

Ce manque de translucidité est souvent reproché par d'autres peintres-verriers, dont Didron, Bégule ou Delalande. Mais l'association de ce verre américain et de l'électricité permettra de nouvelles applications dont les peintres-verriers sauront tirer avantages[506].

Si la maladie n'avait pas fait disparaître Oudinot si tôt, il est vraisemblable qu'il aurait activement participé au développement, dans les années 1890, de ce nouveau matériau dont l'usage est devenu commun à l'Exposition universelle de 1900.

3.6. Le savoir-faire en émaillage d'Oudinot

Il semble qu'Eugène Oudinot réalise au sein de son atelier des travaux pour d'autres artistes. Peu d'archives de l'atelier Oudinot sont conservées de nos jours, mais il y a tout du moins un cahier. D'un format proche de l'actuel A4, il recense les cartons de l'atelier. Si nous le retournons et que nous l'ouvrons à l'envers, nous pouvons découvrir plusieurs pages consignant, sous forme d'un tableau, de multiples informations. Chaque tableau fait référence à une période d'un mois ; le recueil de données commence en décembre 1881 et cesse en juillet 1882. Il s'agit en fait d'une sorte de tenue de comptes de l'atelier. Il n'est indiqué nulle part que les chiffres notés sont des francs, mais cela semble logique à la lecture des tableaux.

Oudinot référence chaque date ainsi que chaque jour et heure de travail. À ces informations, il donne un numéro d'ordre, de 1 à 50, chiffre qui doit, semble-t-il, correspondre à un projet. Sont ensuite répertoriées les données suivantes : maquette, dessin, exécution sur verre de trait et exécution sur verre d'émaillage, verre, émail et trait, cuisson, coupe et mise en plomb, frais industriels, observations, plus-value, et enfin le prix total. Toutes ces informations nous permettent de chiffrer en heures et jours de travail, ainsi qu'en francs, la réalisation d'une œuvre. Elles sont recueillies dans les tableaux des pages suivantes.

C'est à partir de février 1882 que trois noms de famille apparaissent dans les observations. Il s'agit de Valère, Longfried et Landfried[507]. Si nous n'avons trouvé aucun renseignement à propos de Longfried et/ou Landfried, nous sommes en mesure d'en dire plus sur James Valère. « Artisan en émail sur verre », James Valère est installé, à l'époque d'Oudinot, au 72 de l'avenue de la Grande Armée dans le 17^{e} arrondissement de Paris[508].

---

[506] (III/2.2) LUNEAU, 2015, p. 62-63.

[507] Les noms de Longfried et Landfried sont étrangement similaires. Il y a peut-être eu une erreur d'écriture, il s'agit très probablement du même homme. Nous ne connaissons pas les dates de naissance et de décès de James Valère.

[508] L'adresse à Paris est indiquée sur le brevet qu'il dépose au États-Unis le 25 novembre 1890 : Letters Patent n° 441,514, « Manufacture of translucent enamel ».

Le 29 mai 1883, James Valère dépose un brevet intitulé « Un nouveau genre de vitraux émaillés et un procédé de fabrication des mêmes », brevet qui propose l'application nouvelle d'émail sur verre qui rend translucide ou diaphane les dessins réalisés aux émaux[509].

D'après ce brevet, Valère procède à un savant mélange de différents ingrédients préalablement broyés : il s'agit de minium, d'acide borique, d'oxyde de zinc, d'oxyde d'étain, de silex, de feldspath, de carbonate de chaux, de sel de Saint-Gobain et de nitrate de soude, mélange qu'il fait fondre dans un four adéquat. Une fois la liquéfaction obtenue, Valère verse le mélange sur une plaque de fer et attend son refroidissement afin de pouvoir le broyer très finement. Il ajoute ensuite à cette poudre « un tiers de son poids (en) fondant alcalin » ainsi que des oxydes permettant la coloration souhaitée de l'émail[510]. Si ces oxydes de colorations ne sont pas précisés dans le brevet français, ils le sont dans la version américaine : « pour le brun, l'oxyde de manganèse noir ; pour le rose, pourpre de Cassius ; pour le rouge, l'oxyde de fer rouge ; pour le jaune, le chromate de plomb ; pour le bleu-noir, l'oxyde cobaltique ; pour le vert, l'oxyde de cuivre rouge ; pour le turquoise, l'oxyde de cuivre noir »[511]. Les teintes sont alors plus ou moins prononcées en fonction de la quantité d'oxyde utilisée. Afin d'appliquer cette poudre d'émail colorée, Valère la mélange à de l'eau et à un peu d'essence de lavande si nécessaire, jusqu'à obtenir une consistance permettant une application au pinceau. Par la suite, la cuisson s'effectue dans un four à une température équivalente à celle de la cuisson des vitraux, soit entre 550 et 600°C. Cette température varie en fonction de la nature de l'émail et peut, si besoin, provoquer des « effets d'iridescence ». Valère réalise cette technique nouvelle d'application d'émaux soit sur des morceaux de verre qui sont ensuite montés selon les règles traditionnelles du vitrail, soit sur des plaques de verres aux dimensions variables sur lesquelles des plombs sont peints.

Dans les tableaux du cahier d'Oudinot, au sein de la colonne « Observations », le nom de Valère est accompagné du nombre de plaques et d'autres renseignements que nous supposons relatifs à des essais de cuisson d'émaux. Nous comprenons donc que Valère réalise les essais de cuisson de ses plaques émaillées, avec l'aide matérielle et technique d'Oudinot, en vue de déposer son brevet en 1883. Mais Oudinot ne procède pas uniquement à la cuisson, il réalise aussi les dessins, les traits ainsi que l'émaillage. Nous ne sommes pas en mesure

[509] (I/B) BREVET N° 155,739. (I/B) LETTERS PATENT N° 441,514.
[510] (I/B) LETTERS PATENT N° 441,514.
[511] *Ibidem.* Texte original : « for brown, black oxide of manganese ; for pink, purple of cassius ; for red, red oxide of iron; for yellow, chromate of lead ; for blue-black, cobaltic oxide ; for green, red oxide of cooper; for turquoise, black oxide of cooper ».

d'expliquer pourquoi James Valère fait appel aux compétences d'Oudinot pour ces essais. James Valère ne possède-t-il pas un four d'assez grandes dimensions pour lui permettre de réaliser ses essais ? Un artisan émailleur sur verre ne doit-il pas, normalement, avoir les capacités et la structure adéquate pour réaliser seul ces différentes étapes ? Toutefois, les compétences acquises par Oudinot dans le domaine de l'émaillage, dont témoigne le dépôt de ses brevets, expliquent sans doute pourquoi Valère fait appel aux services du peintre-verrier parisien.

Quoiqu'il en soit, ces plaques émaillées sont une source de revenus supplémentaires pour Oudinot car chaque étape réalisée (dessin, émaillage, cuisson, emmouflage, défournée…) constitue une rentrée financière.

Le « projet Valère » débute à partir du 1er février 1882 sous le numéro d'ordre 47. Les premières étapes sont celles du dessin, de l'exécution sur verre des traits puis de l'émaillage. Le dessin, suivant son importance, coûte entre 3,10 et 5 francs. L'exécution sur verre des traits a aussi un prix variable selon les nombres de jours et d'heures passés à les réaliser, soit un prix pouvant aller de 1,90 à 100 francs ; ainsi le numéro d'ordre 47 demande à Oudinot 21 jours et au moins quatorze heures de travail. Oudinot n'a pas estimé son temps de travail pour 18 des 21 jours. Le peintre-verrier ne travaille jamais plus de cinq heures dans une même journée pour les essais de Valère : ces quatorze heures représentent donc trois jours supplémentaires. Ces 21 jours consacrés à Valère correspondent donc à environ 104 heures de travail. Les premières plaques d'échantillons sont réalisées dès le 3 février. Un émaillage peut vraisemblablement coûter entre 1,85 et 10 francs. Il n'est pas précisé sous le numéro d'ordre 47 mais cette étape a bien dû avoir lieu. Il semble aussi qu'Oudinot procède lui-même à l'étape du broyage, car cette information est mentionnée pour le 11 février. Jusqu'au 28 février, cinq plaques d'échantillons sont exécutées. Et en ce mois de février 1882, Oudinot a fait, en plus des plaques d'échantillons, 545 plaques d'émail pour Valère et 75 pour Landfried ou Longfried. Notons tout de même que la colonne « Observation » de ce mois de février ne comporte aucune information relative à l'étape cruciale de la cuisson. Or si Oudinot réalise 545 plaques d'émail, il est logique qu'elles soient passées au feu. Soit Oudinot a oublié de notifier ces cuissons de plaques, soit elles sont passées au four le mois suivant. Malheureusement, Oudinot n'indique pas le nombre de pièces enfournées.

Jours de travail en 1882	Nature du travail	Nombre d'heures ou jours travaillées	Coût en Francs
1er février	dessin	4 heures	5
03 févr	exécution sur verre traits	5 heures	6,25
4, 6, 7, 8, 9 et 10 février	exécution sur verre traits	6 jours	60
11 févr	exécution sur verre traits	5 heures	6,25
14 et 15 février	exécution sur verre traits	2 jours	20
16 et 17, 20 au 22, 23 au 25 et 27 février	exécution sur verre traits	10 jours	100
?	exécution sur verre émaillage	?	1,85 ou 10
Total		**21 jours (104 heures)**	**199,35 ou 207,5**

Tabl. 4 : Étapes consignées dans le cahier de l'atelier pour le numéro d'ordre 47

Le mois de mars est consacré aux numéros d'ordre 48 et 50. Oudinot a déjà réalisé les dessins des numéros 48 et 50 le 2 février.

Les dix premiers jours de mars ainsi que les sept jours allant du 16 au 23 mars sont dévolus à l'exécution des traits sur verre du numéro d'ordre 50[512]. Les 14 et 15 mars, Oudinot exécute les traits du numéro d'ordre 48. Les autres jours du mois, Oudinot procède à des émaillages sur verre, mais aucun numéro d'ordre n'est précisé. Il est vraisemblable que les numéros d'ordre 48 et 50 sont sous-entendus. En plus des travaux de peinture et d'émaillage sur verre, Oudinot réalise le 13 mars de la fonte d'émail. Pour Valère, au 15 du mois, il a déjà exécuté 440 plaques. Le 23 mars, 123 nouvelles plaques sont fournies à l'artisan émailleur. Le lendemain, Oudinot indique qu'il a réalisé des « préparations de produits pour fonte d'émail et p[l] (plaques) d'échantillons ». Il précise ensuite que, pour la fonte d'émail, les « produits bruts » coûtent 1,55 francs le kilo et qu'il a fallut utiliser 25 kilos et 470 grammes, soit un total de 39,50 francs. Quelques jours après, Oudinot indique le montant au kilo de l'émail en cristaux, ainsi « 17 kilos et 700 grammes coûtent 2,24 (francs) le kilo » soit un total de 39,65 francs. Les informations suivantes qu'Oudinot écrit sont « Montemp et coke / frs 89,50 p[r] 17,700 ». Le coke est très certainement utilisé comme combustible pour le four de l'atelier, cependant le terme « montemp » est sans doute mal orthographié. Il s'agit certainement du

[512] Oudinot ne travaille pas le dimanche 19 mars 1882.

mot « montant ». Eugène Oudinot indique un « total avant broyage » de 5,05 francs. Il précise ensuite les pourcentages de perte des cristaux d'émail en poudre qui ont sans doute lieu lors des différents broyages, soit une première perte de 30% puis une seconde de 12,5%. Le 28 mars, le peintre-verrier procède à nouveau à un broyage ainsi qu'à la réalisation de nouvelles plaques d'échantillons. En fin de mois, le 31, Oudinot nous apprend que le kilo de cristaux broyé vaut 0,60 francs, et qu'il a réalisé 5,65 francs de broyage. Il a donc broyé environ 9 kilos de cristaux d'émail durant le mois de mars 1882.

Le mois d'avril 1882 est surtout consacré à la réalisation de nouvelles plaques d'échantillons et à la cuisson de ces dernières. Puisque Oudinot débarque à New York en avril pour livrer les verrières aux familles Vanderbilt et Bell, ce n'est certainement pas lui qui a réalisé les différentes phases de création des plaques d'émaillées : ce sont sans doute ses employés, coupeurs de verre ou metteurs en plomb, qui les exécutent. Ils commencent le mois en allant acheter 10 francs de fournitures chez M. Lacroix, marchand de couleurs et crayons vitrifiables, au numéro 146 de l'Avenue Parmentier dans le 11^{e} arrondissement de Paris[513]. Du 3 au 11 avril, ils procèdent à l'émaillage sur verre. Les 12 et 13 du mois ils exécutent des traits sur verre et ils recommencent du 20 au 22. Les 6, 7, 8 et 11 avril, les employés réalisent un « broyage et mélange avec un nouveau fondant ». Les 14 et 15 avril de nouvelles plaques et de nouveaux mélanges sont effectués, ils procèdent à des émaillages sur verre pour la somme de 20 francs. Le 17 avril sont à nouveau exécutés sur les numéros d'ordre 48 et 50 des nouveaux traits. La première cuisson et l'emmouflage débutent le 18 avril. Le lendemain, ils procèdent à la défournée. Durant quatre jours, les peintres-verriers de l'atelier Oudinot recommencent les trois étapes successives de la cuisson, l'emmouflage et de la défournée. À la fin du mois d'avril, Valère a sous-traité 168 plaques émaillées et l'atelier réalise une recette de 230 francs.

[513] (III/1) BLONDEL, 2004, p. 277.

Jours de travail en 1882	Nature du travail	Nombre d'heures ou jours travaillées	Coût en Francs
02 févr	dessin	5 heures et demi	6,85
1 au 4 et 6 au 11 mars	exécution sur verre traits	10 jours	100
13 mars	exécution sur verre émaillage	1 jour	10
14 -15 mars	exécution sur verre traits	2 jours	20
16 au 18, 20 au 23 mars	exécution sur verre traits	7 jours	80
24 mars	exécution sur verre émaillage	1 jour	10
25, 27 et 28 mars	exécution sur verre émaillage	3 jours	30
29-30 mars	exécution sur verre émaillage	2 jours	20
3 au 8 et 11 avril	exécution sur verre émaillage	7 jours	70
12-13 avril	exécution sur verre traits	2 jours	20
14-15 avril	exécution sur verre émaillage	2 jours	20
17 avril	exécution sur verre émaillage	1 jour	10
18 avril	emmouflage cuisson	1 jour	10
19 avril	défournée	1 jour	10
20 au 22 avril	exécution sur verre traits	3 jours	30
24 avril	emmouflage cuisson	1 jour	10
25 avril	défournée	1 jour	10
26 avril	emmouflage cuisson	1 jour	10
27 avril	défournée	1 jour	10
28-29 avril	exécution sur verre traits	2 jours	20
Total		**37 jours (185 heures)**	**506,85**

Tabl. 5 : Étapes consignées dans le cahier de l'atelier pour les numéros d'ordre 48-50

Le mois de mai est aussi exclusivement consacré aux numéros d'ordre 48 et 50. Nous supposons que le peintre-verrier Oudinot est rentré des États-Unis et que c'est à nouveau lui qui réalise les plaques émaillées. Ainsi, en ce mois de mai, il exécute essentiellement des traits sur verre ainsi que des cuissons et deux émaillages, pour un total de 233,75 francs de recette. En effet, Oudinot effectue cinq cuissons, emmouflages et défournées supplémentaires ce mois-ci. Cependant, contrairement au mois précédent, Oudinot fait payer l'emmouflage 10 francs. À la moitié du mois, il a déjà exécuté 165 plaques émaillées pour James Valère. Le 24 mai, 228 nouvelles plaques sont disponibles pour l'artisan émailleur. Ce qui fait un total de 1744 plaques émaillées réalisées en quatre mois, dont 1699 plaques émaillées réalisées pour le seul James Valère

Entre le 1er juin et le 15 juillet 1882, Oudinot réalise encore quinze cuissons et défournées toujours en adéquation avec les numéros d'ordre 48 et 50 pour un total de 125 francs. Toutes ne sont pas uniquement pour Valère puisque celle du 6 juillet précise que ce sont les « pièces de Guignon et Adder (*sic*) » qui sont mises au four. Pour cette même période, Oudinot totalise aussi un chiffre d'affaires de 228 francs pour l'exécution d'émaillage sur verre. Nous remarquons qu'à partir de la 9e cuisson la mention « 1er d'émaux » est écrite en tout petit et ce jusqu'à la 14e cuisson le 5 juillet. Cela est assez singulier puisque nous venons de voir qu'Oudinot effectue en quatre mois 1744 plaques émaillées, ce qui suppose des cuissons d'émaux. S'agit-il de ses propres nouveaux procédés d'application d'émaux dorés qu'il brevète à la même période aux États-Unis ? Malheureusement, nous ne pouvons ici que formuler des hypothèses.

Les mois de juin et juillet réunis permettent à Oudinot de gagner la somme de 328,75 francs.

Jours de travail en 1882	Nature du travail	Nombre d'heures ou jours travaillées	Coût en Francs
1-2 mai	exécution sur verre traits	2 jours	20
3-4 mai	emmouflage cuisson	2 jours	20
05 mai	exécution sur verre traits	1 jour	10
6-8 mai	emmouflage cuisson	2 jours	20
09 mai	exécution sur verre traits	1 jour	10
10 mai	défournée	1 jour	10
11 mai	emmouflage	1 jour	10
12 mai	cuisson	1 jour	10
13 mai	exécution sur verre traits	1 jour	10
15 mai	défournée	1 jour	10
16-19 mai	exécution sur verre traits	2 jours	20
20 mai	emmouflage cuisson	1 jour	10
22 mai	défournée	3 heures	3,75
	exécution sur verre traits	5 heures	6,25
23 mai	exécution sur verre traits	1 jour	10
24 mai	exécution sur verre traits	1 jour	10
26 mai	exécution sur verre traits	3 heures	3,75
27 mai	emmouflage cuisson	1 jour	10
29 mai	exécution sur verre émaillage	3 heures	3,75
	défournée	5 heures	6,25
30-31 mai	exécution sur verre émaillage	2 jours	20
Total		**24 jours (environ 120 heures)**	**233,75**

Tabl. 6 : Étapes consignées dans le cahier de l'atelier pour les numéros d'ordre 48-50

Jours de travail en 1882	Nature du travail	Nombre d'heures ou jours travaillées	Coût en Francs
1-3 et 5 juin	exécution sur verre émaillage	4 jours	40
06 juin	exécution sur verre émaillage	5 heures	6,25
09 juin	exécution sur verre émaillage	5 heures	6,25
12-13 juin	exécution sur verre émaillage	2 jours	20
14 juin	exécution sur verre émaillage	3 heures	3,75
	enfournée	5 heures	6,25
15 juin	cuisson	1 jour	10
16 juin	défournée enfournée	1 jour	10
17 juin	cuisson	1 jour	10
19 juin	défournée	3 heures	3,75
	exécution sur verre émaillage	5 heures	6,25
21 juin	exécution sur verre émaillage	1 jour	10
22 juin	exécution sur verre émaillage	5 heures	6,25
23 juin	exécution sur verre émaillage	1 jour	10
24 juin	cuisson	1 jour	10
26-juin	défournée	3 heures	3,75
	exécution sur verre émaillage	5 heures	6,25
27 juin	exécution sur verre émaillage	1 jour	10
28 juin	exécution sur verre émaillage	1 jour	10
29 juin	enfournée	1 jour	10
30 juin	exécution sur verre émaillage	1 jour	10
Total		**21 jours (environ 105 heures)**	**208,75**

Tabl. 7 : Étapes consignées dans le cahier de l'atelier pour les numéros d'ordre 48-50

Jours de travail en 1882	Nature du travail	Nombre d'heures ou jours travaillées	Coût en Francs
1er juillet	cuisson	1 jour	10
03 juillet	défournée	3 heures	3,75
	exécution sur verre émaillage	5 heures	6,25
04 juillet	exécution sur verre émaillage	1 jour	10
05 juillet	cuisson	1 jour	10
06 juillet	exécution sur verre émaillage	1 jour	10
07 juillet	enfournée	1 jour	10
08 juillet	cuisson	1 jour	10
10 juillet	défournée	3 heures	3,75
	exécution sur verre émaillage	5 heures	6,25
11 au 13 juillet	exécution sur verre émaillage	3 jours	30
15 juillet	exécution sur verre émaillage	1 jour	10
Total		**13 jours (environ 65 heures)**	**120**

Tabl. 8 : Étapes consignées dans le cahier de l'atelier pour les numéros d'ordre 48-50

Durant cette période de huit mois, les plaques d'émail réalisées pour James Valère permettent à l'atelier Oudinot de faire recette de 1268,70 ou de 1276, 85 francs.

Les tableaux et recueils de données cessent à partir du 15 juillet. Ils sont tous liés à cette période de quelques mois durant laquelle Oudinot fait de la sous-traitance. L'atelier Oudinot ne réalise que deux chantiers au cours de l'année 1882 à savoir les vitraux pour William Kissam Vanderbilt et le portrait de Bertrand Faugères Bell. Cette sous-traitance permet d'assurer une rentrée d'argent pour le fonctionnement de l'atelier. Si Oudinot, à partir du 15 juillet cesse de consigner des informations, c'est vraisemblablement que la collaboration avec James Valère est terminée.

La sous-traitance chez les peintres-verriers du XIXe siècle est un procédé peu visible, mais bien réel. Ce fonctionnement est remarquable pour l'atelier Latteux-Bazin qui a très souvent employé d'autres peintres-verriers, comme Eugène Oudinot, pour la fourniture des cartons[514].

[514] (III/2.3) DEVRED, LUNEAU, 1995, p. 40-41.

4. L'HISTORIEN DE LA PEINTURE SUR VERRE

Eugène Oudinot n'est pas le premier peintre-verrier qui s'essaie à l'histoire de la peinture sur verre. Bien d'autres de ses confrères ont rédigé des ouvrages sur le sujet dans la première moitié du XIX[e] siècle. Nous pouvons citer Eustache-Hyacinthe Langlois en 1832, Émile Thibaut en 1835 et 1842, Étienne Thevenot en 1837, Joseph Vigné en 1840, Georges Bontemps en 1845. Même si Ferdinand de Lasteyrie n'est pas peintre-verrier mais historien, il faut cependant tenir compte des deux volumes qu'il publie entre 1853 et 1857[515]. Dans son ouvrage *Quelques mots sur la théorie de la peinture sur verre* paru en 1852, il présente à son lecteur une bibliographie sélective et commentée, la « Bibliothèque du peintre-verrier », dont une des rubriques, « Ouvrages généraux », recense les essais historiques sur la peinture sur verre[516]. Nous verrons par la suite qu'Eugène Oudinot a lu et possédé certains de ces ouvrages théoriques.

Si Oudinot ne publie pas d'ouvrage historique sur la peinture sur verre, il rédige pour la revue de Rodolphe Pfnor, *Ornementation usuelle dans les arts industriels et en architecture*, entre juillet 1867 et mars 1868, plusieurs articles intitulés « La peinture sur verre ».

Rodolphe Pfnor (1824-ca 1909) est un architecte et un graveur d'origine allemande[517]. Élève de Rauch à Berlin puis de Visconti à Paris, il est l'auteur des monographies sur le palais de Fontainebleau, les châteaux d'Heidelberg, Anet, etc[518].

Dès 1866, Rodolphe Pfnor fait paraître « les cinq premiers numéros (de sa) publication périodique *Ornementation usuelle dans les arts industriels et en architecture* »[519]. Cette nouvelle revue mensuelle a pour vocation l'étude de l'art industriel : ainsi des érudits ou des artistes présentent des techniques, des œuvres ou encore des musées. L'*Ornementation usuelle* n'est pas un « journal d'amateur » mais « prétend à être un journal de travailleur »[520]. Il doit servir à inspirer les artistes et les « ouvriers artistes » : il s'agit d'un « guide pratique » selon

[515] (III/2.1) LANGLOIS, 1832. (III/2.1) THIBAUD, 1835. (III/2.1) THIBAUD, 1842. (III/2.1) THEVENOT, 1837, p. 385-465. (III/2.1) VIGNÉ, 1840. (III/2.1) BONTEMPS, 1845. (III/2.1) LASTEYRIE, 1853.
[516] (III/2.1) LASTEYRIE, 1852, p. 131-150, notamment p. 131-138.
[517] (III/1) VAPEREAU, 1880, p. 1437.
[518] Rodolphe Pfnor, *Histoire et guide artistique au palais de Fontainebleau*, Paris, éd. André Daly fils et Cie, 1889. Rodolphe Pfnor, Daniel Ramée, *o nographie du château d'Heidelberg*, Paris, éd. A. Morel, 1859. Rodolphe Pfnor, *o nographie du château d'Anet construit par Philibert de l'Orme en DXLV III*, Paris, chez l'auteur, 1866.
[519] *CAC*, 11 novembre 1866, p. 256. (III/3.3) FROISSART PEZONE, 2015.
[520] (II/6) PFNOR, 1867-1, p. 48.

les propres mots de Pfnor[521]. La *Chronique des Arts et de la Curiosité* formule une critique positive sur la revue[522] :

> « *Le nom de Pfnor auteur des remarquables monographies de Fontainebleau, Heidelberg, Anet, etc., est une garantie pour un journal qui doit donner aux artistes aussi bien qu'aux artisans et à tous ceux qui s'occupent de l'art dans toutes ses branches, des modèles choisis dans les monuments, au mobilier de la couronne et dans les collections publiques et particulières* ».

De plus, le positionnement de Pfnor sur l'étude des arts industriels est des plus clairs :

> « *(...) il ne suffit pas de se borner seulement à l'étude de la forme, une étude de l'histoire de telle et telle branche de l'Art Industriel nous apprendra par quelle voie, par quels procédés nos prédécesseurs sont arrivés à leur grandeur, par quels chemins ils sont arrivés à l'apogée de leur art, comment et de quelle façon les formes se sont modifiées, et comment par des modifications, les styles différents sont nés* ».

C'est dans cette logique que Rodolphe Pfnor fait appel à « un de nos artistes les plus distingués », Eugène Oudinot, pour narrer l'histoire de la peinture sur verre[523]. Nous avons vu, lors de l'entretien d'Oudinot avec la Commission d'enquête, que l'enseignement de l'histoire de l'art est, pour le peintre-verrier, primordial pour parfaire l'apprentissage des futurs peintres-verriers[524]. Les articles rédigés par Oudinot intitulés « La peinture sur verre » paraissent dès le 1er juillet 1867. Au nombre de sept, ils sont publiés à intervalles plus ou moins réguliers jusqu'en mai 1868. Après cette date, Pfnor semble avoir arrêté la publication de son périodique et Oudinot n'a pas pu achever son histoire de la peinture sur verre.

Dans le numéro du 1er juillet 1867 de l'*Ornementation usuelle* Oudinot publie son introduction[525]. Il explique aux lecteurs la découverte du verre, non sans un certain humour, ainsi que la naissance de l'art de la vitrification.

> « *Parlez du verre, autant parlez de cailloux, n'est-ce-pas ? (...) Cette substance cristalline, diaphane, où la lumière se joue avec une sorte de volupté et s'éparpille en faisceaux de vives couleurs, c'est la même que ce sable, grossier, que vous foulez aux*

[521] (II/6) PFNOR, 1867-1, p. 1.
[522] *CAC*, 11 novembre 1866, p. 256.
[523] (II/6) PFNOR, 1867-1, p. 2.
[524] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 133-139.
[525] (II/2) OUDINOT, 1867-1, p. 3-4. Se reporter à l'annexe 26 p. 129.

pieds avec indifférence. Oui, le verre c'est la terre ; c'est-à-dire de la silice, de la craie, de la chaux et des cendres de plantes marines que le feu a fondues. (…) La découverte du verre est certainement une des inventions les plus fécondes en bienfaits pour l'humanité (..) les vitraux, qui en tamisant les rayons du soleil, répandent dans nos temples ces lueurs mystiques si propre au recueillement et à la méditation : tels sont les principaux produits de l'art du verre (…) »[526].

Pour dresser cet historique, Oudinot a incontestablement lu l'*Essai sur l'art de la verrerie* de Loysel publié en 1799[527]. Eugène Oudinot cite les références de l'essai de Loysel et reprend certains de ses propos dans le troisième paragraphe de son introduction. Ce livre est la source de bien d'autres peintres-verriers qui s'essaient à l'écriture de l'histoire de la peinture sur verre. Cela est le cas pour le Clermontois Émile Thibaud qui publie en 1842 ses *Considérations historiques et critiques sur les vitraux anciens et modernes et sur la peinture sur verre*[528]. Le passage que les deux peintres-verriers empruntent à Loysel est celui qui concerne les Phéniciens, qui « il y a plus de trois mille ans », faisaient déjà commerce du verre « dont l'entrepôt était à Sidon et à Tyr »[529]. Oudinot lit vraisemblablement l'ouvrage de Thibaud et s'en inspire très largement ; il reprend le déroulement chronologique utilisé par le peintre-verrier clermontois et cite exactement les mêmes références. Toutefois, nous pouvons également suggérer que les deux hommes ont emprunté l'anecdote directement à Pline, puisque cet auteur fait partie de la culture classique des hommes du XIX^{e} siècle[530]. Tous les deux se réfèrent au *Voyage en Italie* de l'abbé Barthélémy[531]. Thibaud, dont l'ouvrage est plus ancien que celui d'Oudinot, est le premier à citer Barthélémy mais il ne le recopie pas mots à mots. En lisant Oudinot nous nous rendons compte qu'il n'a probablement pas ouvert le livre de l'abbé Barthélemy, mais repris plusieurs lignes de Thibaud. Voici ce qu'écrit Oudinot :

« *(…) le monopole de fabrication des verreries : celles d'Alexandrie alimentaient presque à elles seules les besoins de luxe à Rome ; les vases de verre, à cette époque, rivalisaient avec les vases d'or, et l'empereur Aurélien obligeait les Égyptiens à fournir tous les ans une certaine quantité des produits de verrerie* »[532].

Et voici les quelques mots de Thibaud :

---

[526] (II/2) OUDINOT, 1867-1, p. 3.
[527] (III/2.1) LOYSEL, 1799-1800.
[528] (III/2.1) THIBAUD, 1842, p. 3.
[529] (III/2.1) LOYSEL, 1799-1800, p. 1. (III/2.1) THIBAUD, 1842, p. 3. (II/2) OUDINOT, 1867-1, p. 3.
[530] Pline l'Ancien, « LXV. Origine du verre », *Histoire naturelle*, tome 2, Livre 36, Paris, éd. Dubochet, Le Chevalier, 1850.
[531] Les deux auteurs citent Jean-Jacques Barthélemy, *Voyage en Italie*, Paris, chez Buisson, 1802.
[532] (II/2) OUDINOT, 1867-1, p. 4.

> « *(…) le monopole de cette fabrication. Les verreries d'Alexandrie alimentaient presque à elles seules les besoins de luxe à Rome et les vases de verre, à cette époque, rivalisaient avec les vases d'or. L'empereur Aurélien obligeait les Égyptiens à fournir tous les ans une certaine quantité des produits de verrerie* »[533].

Les modifications de ponctuations ne suffisent bien évidemment pas à masquer le plagiat. Oudinot n'a même pas la décence de citer son aîné. L'inventaire de la bibliothèque de l'atelier Oudinot-Gaudin n'indique pourtant pas l'ouvrage d'Émile Thibaud, mais le peintre-verrier l'a évidemment lu[534].

Pour revenir à l'article d'Oudinot et à ses théories sur la naissance de la vitrification, il situe cette dernière « dans les ombres de l'antiquité »[535]. Aucune date précise ne peut être donnée, cela « a dû naître avec la fabrication des poteries ou la préparation des métaux ». Les Phéniciens manient avec expertise les oxydes métalliques vitrifiables, tout comme les Égyptiens qui sont longtemps les maîtres dans l'art de la verrerie. Les vases de verres d'Alexandrie sont les éléments essentiels du commerce de luxe romain. Si les Grecs, les Romains connaissent les secrets de fabrication du verre et en font bon usage, Oudinot s'interroge sur l'emploi du verre pour les vitres. À partir de quand remonte cet usage ? Le peintre-verrier avance l'hypothèse que cela serait à l'époque de Sénèque que le verre est utilisé pour le vitrage des édifices. Les vestiges de verres et de châssis retrouvés lors des fouilles de Pompéi et Herculanum attestent de cet usage. L'histoire du verre laisse entendre que les premières verreries romaines sont ouvertes sous le règne de Néron. Oudinot réfute cette idée :

> « *Par des fragments de verres que nous avons eu le rare bonheur de toucher, nous avons acquis la certitude qu'antérieurement à cet empereur, on fabriquait à Rome du verre à vitre : dans le musée du Vatican et dans les collections particulières, il y a des pièces qui remontent bien au-delà de cette époque et qui sont de la plus merveilleuse exécution* »[536].

En effet, à l'époque de la rédaction de cette introduction, Oudinot vient tout juste de rentrer de Rome où il a réalisé quatre verrières pour les appartements du Pape Pie IX. Le

[533] (III/2.1) THIBAUD, 1842, p. 4.
[534] (III/2.3) LUNEAU, 2006, annexe 18, p. 615.
[535] (III/2.1) THIBAUD, 1842, p. 3.
[536] (II/2) OUDINOT, 1867-1, p. 4.

peintre-verrier a très certainement, à cette occasion, visité le musée du Vatican lui permettant de contempler des pièces archéologiques de grande importance pour l'histoire du verre.

Eugène Oudinot reprend son récit historique au IV^e^ siècle, époque à laquelle le verre à vitre est utilisé pour fermer les baies des églises. Avec des exemples à l'appui, Oudinot continue son essai en évoquant les V^e^, VI^e^, puis VII^e^ siècles. Il existe alors à ces différentes époques des « vitraux colorés ». Les Anglais font venir de France « les vitres et les vitriers », comme cela est le cas pour certains des vitraux de la cathédrale d'York. Les verrières à figures sont rares avant le XI^e^ siècle. Puis du XII^e^ au XVI^e^ siècle, « on vit naître les belles productions d'un art qui faillit ensuite disparaître et dont on peut encore admirer les restes aujourd'hui ; restes souvent magnifiques et qui sont les meilleurs sujets d'étude pour les peintres-verriers modernes »[537].

C'est sur ces propos que l'introduction d'Oudinot, retraçant succinctement les grandes lignes de l'histoire du verre, se termine. En guise de conclusion, le peintre-verrier propose à son lecteur d'« expliquer [dans ses futurs articles] les procédés modernes de la fabrication des vitraux et de (…) montrer, par des dessins accompagnant le texte, les types les plus caractérisés de cet art qu'[il] cultive avec prédilection »[538].

Le second article est une analyse technique et stylistique des vitraux des XII^e^, XIII^e^ et XIV^e^ siècles. Il paraît dans le numéro du 1^er^ août 1867 de l'*Ornementation usuelle*[539]. L'art de la peinture sur verre, selon Oudinot, se développe dès le début du XII^e^ siècle puis, franchissant de nombreuses étapes, il « [arrive] à son apogée ». Dans les premiers temps, le vitrail se loge dans une baie en plein cintre de petite envergure. Les figures, à l'échelle de la baie, prennent place dans un monde de verre à la tonalité « généralement bleue ». Ces figures sont mises en scène dans des « médaillons circulaires losangés et carrés » et les bordures de la verrière présentent des filets perlés en abondance. Eugène Oudinot tient à souligner, à propos des verres bleus, qu'il est difficile d'obtenir à son époque des couleurs aux tonalités aussi soutenues.

Au fil du XII^e^ siècle, les baies vont s'agrandir et s'orner davantage. Cette nouvelle ornementation a pour origine l'imagerie des enluminures qui permet aux peintres-verriers d'illustrer l'Ancien et le Nouveau Testament. Le canon des personnages est d'ailleurs tout aussi trapu que sur les manuscrits enluminés de cette époque. L'élégance sera plus tardive.

---

[537] (II/2) OUDINOT, 1867-1, p. 4.
[538] *Ibidem.*
[539] (II/2) OUDINOT, 1867-2, p. 11-12. Se reporter à l'annexe 26 p. 131.

Pour illustrer ses propos, Oudinot utilise les exemples des vitraux des cathédrales de Chartres, du Mans, de Lyon, de l'église de Vendôme et de l'abbatiale Saint-Denis. Il insiste d'ailleurs sur « l'ornementation des fenêtres » de cette dernière.

Eugène Oudinot continue son récit historique en suivant une logique chronologique : le XIII^e^ siècle est source d'évolutions qui suivent celles de l'architecture. Les baies en plein cintre se transforment en « ogive ou arc au tiers-point » et les roses fleurissent « [encadrant] bientôt de brillantes verrières ». Les médaillons des vitraux épousent des formes plus complexes : elles sont alors « triangulaires, trilobées, quadrilobées, elliptiques, assez rarement circulaires ou carrées ». La tonalité bleue se transforme en rouge ou violet, car « le bleu n'a plus les qualités de celui du douzième siècle, mais plutôt la nuance bleu d'outre-mer que donne l'oxyde de cobalt ». Les changements architecturaux des édifices religieux permettent aux « grandes figures » de s'installer dans les baies supérieures. Puis « un verre blanc légèrement teinté » est utilisé pour égayer les grisailles qui permettent d'« éclairer vivement les églises riches en sujets légendaires ». Pour Oudinot, le vitrail du XIII^e^ siècle est surtout marqué par un certain renouveau dans « l'ornementation des fenêtres des églises » ; renouveau rendu possible grâce à l'intervention d'« artistes laïques » qui « affranchissent » l'art de la peinture sur verre d'« idées traditionnelles » héritées des siècles précédents. Oudinot partage donc la même vision laïque du gothique que son « maître et ami » Eugène Viollet-le-Duc[540].

Cette émulation est malheureusement freinée par la « décadence [de] la peinture et de l'architecture ». Le XIV^e^ siècle offre une architecture à la hauteur démesurée dans laquelle la peinture sur verre ne semble plus avoir sa place. Les propos d'Oudinot qui concluent son deuxième article sont sévères :

> « *Il devait arriver [à la peinture sur verre] ce qui arriva en effet : qu'elle devint stérile et monotone jusqu'à l'époque la plus rapprochée de nous (…). ais alors, après avoir été la sœur de l'architecture, puis sa servante, elle se mit à vouloir être sa maîtresse. C'était méconna tre les rôles, et l'architecte ne put se ployer à ses exigences qu'en sacrifiant le génie de l'ensemble* »[541].

Par cette dernière phrase, Oudinot souligne le rôle de l'architecte, maître du chantier de construction et de décoration. Il rejoint ici la conception du chantier défendue par Viollet-le-Duc.

---

[540] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 133-134. Le point de vue de Viollet-le-Duc sera développée dans la partie consacrée aux collaborations d'Oudinot avec les architectes.
[541] (II/2) OUDINOT, 1867-2, p. 12.

Le vitrail n'est donc plus cette « mosaïque si riche de coloration du XIII^e^ siècle et en comparaison avec les XII^e^ et XIII^e^ siècles, « le quatorzième siècle est un temps de décadence, c'est incontestable » ; c'est un siècle de « transition ». Ainsi débute le troisième article d'Oudinot, paru le 1^er^ septembre 1867[542]. Nous l'aurons compris, le peintre-verrier Oudinot n'est pas « un grand admirateur » du XIV^e^ siècle. Mais en bon historien, il nous donne quand même les caractéristiques de la peinture sur verre de cette époque :

> « *Le quatorzième siècle ne procède pas comme l'art ancien par sentiment, par inspiration ; il semble s'éloigner de Dieu et se rapprocher des hommes : il cherche à imiter la nature et, dans cette imitation, perd une grande partie de son effet décoratif et même du sentiment religieux qui domine dans les compositions des siècles précédents. / Au lieu de procéder, comme le douzième et le treizième siècles, par des traits qui accusent la forme énergiquement, quelquefois brutalement, la seconde moitié du quatorzième siècle commence à modeler au moyen de demi-teintes et emploie, pour obtenir les lumières, un procédé qui les circonscrit sur des points déterminés au détriment de l'effet général.*
>
> *Pour me faire comprendre : Dans un tableau, si l'on met toute la lumière d'un côté et toute la masse d'ombre de l'autre, on concentrera l'effet sur un point unique au lieu de le répartir sur l'ensemble du tableau.*
>
> *Au contraire, les mosaïstes des siècles précédents visaient à un effet diffus, partout riche et brillant. Ces artistes ne cherchaient pas le côté dramatique, mais exclusivement le côté décoratif et ils l'obtenaient parfaitement* »[543].

Pour soutenir ces propos, Oudinot admet que certains ensembles vitrés du XIV^e^ siècle ont toutefois « du mérite ». Les vitraux des cathédrales de Beauvais, Limoges, Évreux, Carcassonne et Narbonne sont alors cités comme exemples. Il admet, d'ailleurs, s'être largement inspiré de ces vitraux pour les restaurations qu'il a effectuées sur des vitraux de Beauvais et de Limoges. L'art des vitraux de ce siècle « de décadence » est pourtant encouragé avec bienveillance par le roi Charles V, qui « accord[a] sa faveur particulière à l'art de la peinture sur verre et assura de grands privilèges à ceux qui cultiveraient cet art »[544].

Ce soutien royal permet à la peinture sur verre du XV^e^ siècle, dont le dessin et la composition recherchent la perfection, d'attirer à elle de grands artistes peintres comme Van

---

[542] (II/2) OUDINOT, 1867-3, p. 20-21. Se reporter à l'annexe 26 p. 132.
[543] *Idem*, p. 20.
[544] *Ibidem.*

Eyck, « plus connu sous le nom de Jean de Bruges ». Oudinot souligne que l'histoire de la peinture sur verre a bien trop souvent désigné « à tort » cet artiste comme l'inventeur des « émaux colorants ». L'occasion est toute trouvée pour Eugène Oudinot d'instruire le lecteur sur la technique de ces « émaux colorants ». Ces émaux, Oudinot les appelle « la teinture du verre » et regrette son « usage abusif » durant le XV^e^ siècle. Il donne aux lecteurs la définition suivante :

> « *Un émail se compose d'une matière vitrifiable qu'on appelle fondant et d'un oxyde colorant, qui s'appliquent sur une surface métallique ou argileuse.*
>
> *Le caractère distinctif des émaux colorants est de faire relief, d'augmenter l'épaisseur de la substance émaillée et non point de subir une sorte de diffusion à travers les molécules du verre comme la matière tinctoriale qui imprègne les tissus* »[545].

Oudinot précise que d'autres techniques ont été malencontreusement confondus avec les « émaux colorants » : le jaune d'argent et les verres doublés. Dans un premier temps, Eugène Oudinot souligne le fait que le jaune d'argent « colore le verre, le teint ». Il n'a pas la vocation ni les propriétés des émaux, c'est-à-dire « de faire relief ». Dans un second temps, Oudinot, de manière pédagogique et très claire, explique aux lecteurs de la revue la technique de fabrication du verre doublé et les différences évidentes qui le distinguent des émaux :

> « *S'il m'était permis d'emprunter une analogie à une autre industrie, je comparerais le placage du verre au placage d'acajou sur un bois d'une autre essence. Dans les verres doublés, en effet, on étend une couche mince de verre coloré sur une couche de verre blanc, de telle façon que les deux couches soient adhérentes, mais distinctes par une sorte de stratification. Dans les émaux colorants, l'émail est appliqué sur le verre blanc au moyen d'un pinceau comme la peinture sur toile, et la cuisson (non point la cuisson du verrier qui fabrique le verre, mais celle du peintre sur verre qui le peint), en le vitrifiant, le fait adhérer intimement au verre sur lequel il est apposé et où il fait saillie* »[546].

Enfin, Oudinot détaille les étapes de fabrication d'un verre doublé et l'usage que les « anciens » en ont fait :

> « *Les verres doublés (…) se forment dans une seule cuisson, celle du verrier ; on cueille une masse de verre blanc dans un creuset, on la souffle en une boule que l'on plonge dans un autre creuset de verre coloré en fusion ; la première boule s'enveloppe alors*

[545] (II/2) OUDINOT, 1867-3, p. 21.
[546] *Ibidem.*

d'une couche de couleur ; on continue le soufflage, et les deux couches, l'enveloppée et l'enveloppante, se développent simultanément. La lame produite présente une surface rouge, verte, bleue et une autre blanche (...) Les anciens usaient cette première feuille mince au moyen du grès, poinçon, pour faire reparaître en certains endroits le verre blanc, et composaient ainsi des dessins variés en opérant en creux »[547].

Si l'usage de la gravure des verres doublés est toujours d'actualité au XIX^e^ siècle, Oudinot précise que les techniques ont évolué. La chimie est responsable de ces évolutions. Les peintres-verriers utilisent l'acide fluorhydrique afin de dissoudre la couche de verre colorée créant ainsi « des sillons qui forment les contours du dessin »[548].

Oudinot conclut cet article sur le XIV^e^ siècle et les émaux en précisant que ce n'est réellement qu'à la fin du XV^e^ et du début du XVI^e^ siècle que les peintres-verriers utilisent les émaux dans l'élaboration de leur peinture sur verre. Les notions techniques très précises nous rappellent qu'Oudinot a reçu sa première formation auprès du chimiste et fabricant de verre Georges Bontemps.

Dans son troisième article, Eugène Oudinot continue son essai sur les émaux dans la peinture sur verre[549]. Les peintres-verriers du XIX^e^ siècle doivent les émaux sur verre « aux émailleurs limousins ». C'est sur cette considération qu'Oudinot débute sa petite leçon sur les émaux. Il existe deux catégories d'émaux : les opaques qui sont les grisailles et les translucides qui sont les couleurs rouges, vertes, bleues et violettes. Oudinot précise à nouveau que le jaune d'argent n'est pas un émail mais une « matière de teinte » soit une couleur de cémentation[550]. Au contraire des émaux, le jaune d'argent n'a pas besoin d'un fondant puisqu'il s'agit d'une couleur de cémentation. Le cément, généralement de l'ocre, assure un bon échange entre les ions et les sels métalliques, en l'occurrence des sels d'argent. Ces derniers pénètrent lors de la cuisson la couche supérieure du verre et donne une couleur jaune, plus ou moins prononcée, à la surface. Grâce à la restauration de certaines verrières à Limoges et à « quelques échantillons » de sa propre collection, Oudinot précise que le jaune d'argent est utilisé dès le XIV^e^ siècle.

---

[547] (II/2) OUDINOT, 1867-3, p. 21
[548] *Ibidem.*
[549] (II/2) OUDINOT, 1867-4, p. 28-29. Se reporter à l'annexe 26 p. 134.
[550] Cette expression « couleur de teinte » est probablement inspirée du guide du verrier de Georges Bontemps qui considère le jaune d'argent comme une « teinture » ou bien des *Considérations* d'Émile Thibaud qui lui appelle le jaune d'argent, « substance teignante ». (III/2.2) BONTEMPS, 1868, p. 739. (III/2.1) THIBAUD, 1842, p. 42.

Enfin, contrairement à ce qui a été écrit « par beaucoup d'écrivains distingués », Oudinot tient à souligner que les émaux translucides ne font leur apparition dans l'art de la peinture sur verre qu'au XVI^e^ siècle. Eugène Oudinot cite un long passage de l'ouvrage *Histoire de la peinture sur verre en Limousin* de l'abbé Texier afin de souligner l'erreur anachronique faite à propos des émaux translucides[551]. L'extrait de l'ouvrage de Texier choisi par Oudinot permet au lecteur de saisir les différences techniques entre les émaux sur verre et les émaux sur métaux. L'article d'Oudinot se termine par une liste des « vitraux les plus remarquables du onzième au quinzième siècle ». Cette liste est extraite du livre *Quelques mots sur la théorie de la peinture sur verre* de Ferdinand de Lasteyrie publié en 1852[552]. En effet, de Lasteyrie offre au lecteur une liste détaillée « des vitraux les plus célèbres de tous les temps et de tous les genres » des XI^e^ au XVIII^e^ siècles. La liste reproduite par Oudinot, qu'il dit avoir « complét[é] autant qu'[il] pouvait », est largement simplifiée puisqu'il ne détaille pas les éléments remarquables, mais reprend seulement les grands édifices religieux cités par de Lasteyrie. Le seul complément qu'il ajoute se trouve dans la section du XII^e^ siècle. Il cite, comme éléments remarquables, les vitraux du massif occidental de la cathédrale de Chartres qu'il qualifie d'« admirable exemple », ainsi que les verrières de la cathédrale du Mans. Peut-être aurait-il été préférable, pour que son article soit complet, qu'il reprenne aussi certaines des explications de Ferdinand de Lasteyrie afin que le lecteur ait une idée plus précise des genres de vitraux dont il était question.

Le lecteur doit ensuite patienter trois mois avant de pouvoir lire le quatrième article du peintre-verrier parisien, qui paraît le 1^er^ janvier 1868[553]. Jusqu'à présent Oudinot a réalisé un historique de la peinture sur verre en France claire et concis. Il débute ce quatrième article en concluant son historique avec un aperçu de la peinture sur verre « à la grande époque de la Renaissance ». C'est à cette période que « la peinture sur verre se transforme et devient véritablement un art de premier ordre ». Au regard du nombre de cartons de style Renaissance inventoriés dans les listes de l'atelier, il s'agit de la période préférée d'Oudinot. La peinture sur verre du XVI^e^ siècle est une concurrente féroce de la peinture à fresque. Les vitraux sont de véritables tableaux qui ne se soucient en aucune façon de l'architecture des baies. Oudinot affirme fermement que « cette époque est l'apogée de la peinture sur verre » et cite quelques exemples d'édifices qui renferment ces trésors du XVI^e^ siècle : à savoir les cathédrales ou

[551] (III/2.1) TEXIER, 1847, p. 100.
[552] (III/2.1) LASTEYRIE, 1852, p. 153-165.
[553] (II/2) OUDINOT, 1868-1, p. 53-54. Se reporter à l'annexe 26 p. 138.

églises de Rouen, Alençon, Conches, Beauvais, Paris, Vincennes, Bourges, Limoges, Brou, etc. Le peintre-verrier parisien propose ensuite d'aborder la technique de fabrication des vitraux du XII^e^ au XVIII^e^ siècle, tout en précisant que les « fameux secrets de fabrications » n'ont en réalité jamais été perdus comme certains l'attestent dans leurs essais historiques sur la peinture sur verre[554].

Oudinot continue son article par une explication des techniques de « fabrication des vitraux [aux] douzième et treizième siècles ». À ces époques, et rien a changé au XIX^e^ siècle, le peintre-verrier, pour vitrer un édifice neuf, se doit de prendre les mesures de la baie qu'il doit clôturer. Il schématise ensuite l'armature qui va permettre au vitrail de tenir au sein de l'architecture de la baie. L'étape suivante est celle de la création du carton. Dans un souci personnel du détail historique, Oudinot précise qu'aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, les cartons sont dessinés, non pas sur du « papier, car c'est un support trop onéreux et rare, mais « sur des planches de bois ajustées et blanchies à la colle »[555]. En effet, au XII^e^ et XIII^e^ siècles, le papier n'a pas encore fait son apparition en Europe ; il faut attendre le XV^e^ siècle et l'apparition de l'imprimerie pour voir son usage se développer.

Eugène Oudinot souligne justement que si les peintres-verriers avaient utilisé du papier, certains de ces cartons nous seraient parvenus puisque de nombreux manuscrits ont traversé les âges « dans la plus parfaite conservation ». La parenthèse historique refermée, Oudinot enchaine son enseignement sur les techniques de fabrication des vitraux en parlant de la découpe du verre. Réalisé à l'époque à l'aide d'un égrisoir, sorte de stylet métallique, le verre est découpé sous la surveillance du peintre-verrier. Toutefois l'égrisoir est l'ancêtre de la pince à gruger qui permet de régulariser la coupe du verre. Oudinot oublie de préciser que le verre, avant d'être grugé, est coupé grâce à l'utilisation d'un fer rouge.

Le carton est ensuite « décalqu(é) avec de la couleur vitrifiable ». Rien n'a beaucoup changé au XIX^e^ siècle, mise à part l'utilisation de papier pour l'exécution du carton. Oudinot explique alors les étapes de fabrication d'un vitrail à son époque, étapes très certainement pratiquées au sein de son atelier :

> « *Le dessin fait, le peintre-verrier le décalque lui-même pour arrêter la coupe du verre, sa forme et la coloration. Il choisit le verre qu'il veut employer parmi les*

[554] (III/2.1) BONTEMPS, 1868, p. 699.
[555] (II/2) OUDINOT, 1868-1, p. 53.

échantillons de toutes nuances et épaisseurs, tous numérotés au moyen du diamant dont on se sert comme un style (...) »[556].

Le peintre-verrier procède ensuite à un « assemblage des nuances » afin de s'assurer que le vitrail final aura les couleurs correspondant à son idée de départ. Le verre choisi, le peintre-verrier dessine ses « calques » et découpe le verre en suivant les contours de ce calibre. Oudinot précise que c'est l'ouvrier qui réalise l'étape de la découpe et que ce n'est qu'ensuite qu'« apparaît le travail du peintre ».

Les techniques de peinture sur verre des XII^e^ et XIII^e^ siècles n'ont pas changé et les peintres-verriers du XIX^e^ siècle les pratiquent encore. Le peintre, à l'aide d'un long et fin pinceau, applique sur la surface du verre une grisaille. Afin que l'application soit idéale, « le pinceau doit être effilé ». Ainsi « la couleur, qui est très-lourde et relativement très-épaisse, coule facilement au bout du pinceau, attirée par son propre poids, et s'étend sur le verre en y laissant une certaine épaisseur. – Ceci s'appelle la peinture au trait ; elle est spéciale au Moyen Âge. La couleur employée par les peintres de cette époque [est] composée de fondant, dit rocaille pour la rendre fusible, et de battiture de fer pour la colorer ; le tout mêlé et broyé très longtemps – de 30 à 40 heures pour 30 grammes environ, – (trois parties de fondant rocaille pour une partie de battiture ou d'oxyde de fer) »[557]. Enfin, on laisse sécher la peinture puis on applique une seconde couche de grisaille, plus délavée, afin de créer le modelé[558].

La question de la cuisson de pièces de verre est ensuite expliquée par Eugène Oudinot. Une fois encore, les techniques du Moyen Âge et celles de l'époque de l'auteur ne sont guère différentes. Les pièces de verre sont placées sur des plaques de fer couvertes de chaux. Une fois les pièces de verre positionnées, elles sont recouvertes de chaux afin qu'elles ne puissent ni « gondoler » ni « adhérer » entre elles lorsque le verre atteint la température de ramollissement. Les plaques sont ensuite placées dans le moufle, « boîte en fer ouverte d'un seul côté ». La porte du moufle comporte une petite ouverture qui permet au « chauffeur » de surveiller la cuisson. Ce moufle est ensuite placé dans une enceinte de brique « distante d'elle de vingt centimètres environ » afin de laisser la flamme le lécher entièrement et permettre une cuisson régulière. Eugène Oudinot ajoute à ses propos deux dessins : celui d'un moufle rempli

[556] *Idem*, p. 53-54.
[557] (II/2) OUDINOT, 1868-1, p. 54.
[558] Viollet-le-Duc citant Théophile dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture* évoque trois couches de grisailles pour créer le modelé. (III/1) VIOLLET-LE-DUC, 1868, tome 9, p. 410.

des plaques de fer, et un autre représentant la porte du moufle et ses petites ouvertures. Il conclut ce quatrième article en ajoutant que les seules différences notables entre les techniques du Moyen-Âge et celles du XIX^e^ siècle sont « l'emploi (…) du diamant à la place de l'égrisoir (…) et du plâtre sec au lieu de la chaux pour la séparation des couches de verre pendant la cuisson ». Il nous semble qu'Oudinot manque d'exactitude sur le point suivant : l'égrisoir ne coupe pas le verre, il le gruge. Oudinot aurait plutôt dû rappeler que le fer rouge est remplacé par le diamant à partir du XVI^e^ siècle. L'égrisoir est finalement toujours d'usage ; seule la dénomination de l'outil change, pour devenir la pince à gruger.

Le cinquième et avant-dernier article sur la peinture sur verre paraît le 1^er^ mars 1868[559]. Le lecteur a dû à nouveau patienter deux mois avant de connaître la suite de l'histoire de cet art. Si les techniques de fabrication des vitraux restent les mêmes jusqu'à la seconde moitié du XIV^e^ siècle, il semble que les peintres-verriers soient incertains quant à leur exécution : « ils cherchent une voie nouvelle ». Recherchant le naturalisme, les peintres-verriers de cette époque n'exécutent plus les mosaïques de verre des siècles précédents. L'architecture prend une part importante dans les compositions. La couleur générale des verrières est largement dominée par un « blanc verdâtre » et « pour réchauffer un peu ce ton de verre, froid par lui-même, le peintre emploie le jaune d'argent ». Les peintres-verriers réalisent alors une peinture sur verre transitoire annonçant « les merveilles de la Renaissance ». Ces « merveilles » se révèlent dès la fin du XV^e^ siècle : « ce sont des médaillons dont les fonds sont bleus ou rouges et les figures blanches, rehaussées de jaune ». Eugène Oudinot apprécie tout particulièrement cette « innovation ». Il montre au lecteur que ces « procédés nouveaux » sont utilisés, notamment, à Troyes alors qu'à la même époque à Strasbourg et en Allemagne les peintres-verriers « [suivent] encore religieusement les traditions du treizième siècle ». Faisant suite à ces considérations stylistiques, Oudinot revient aux techniques de fabrication des vitraux : ce sont celles du XV^e^ siècle qui vont être décrites aux lecteurs.

> « *Dès le commencement du quinzième siècle, les procédés changent : ce n'est plus, comme aux époques antérieures, le trait plein et un autre trait formant demi-teinte, appliqué immédiatement au-dessus du premier, en suivant exactement ses contours ; c'est, maintenant, le modelé ; le modelé, dans l'acceptation vraie du mot. (...) Le modelé du quinzième siècle, le vrai modelé, composé d'ombre, de demi-teinte et de lumière, réparti suivant les règles de l'art, était, supposons-nous, obtenu de la manière suivante :*

[559] (II/2) OUDINOT, 1868-2, p. 68-69. Se reporter à l'annexe 26 p. 142.

pour avoir l'ensemble de son travail, le peintre faisait ajuster provisoirement, dans les plombs laminés, tous les morceaux de verre qui devaient composer sa verrière, et après avoir, au préalable, calqué à l'aide de la transparence de chacun de ces morceaux de verre, les principaux traits du carton ou dessin qu'il avait à reproduire. (...) Ce calque fait par le peintre lui-même, et le contour de chaque pièce parcouru par un trait de pinceau, ces pièces étaient reprises par le vitrier et ajustées dans le plomb, panneau par panneau. Ces panneaux étaient ensuite réunis dans des châssis ou placés sur un chevalet pour que l'artiste pût avoir l'ensemble de son travail. Les morceaux de verre ainsi montés et occupant chacun leur véritable place, l'artiste appliquait une demi-teinte générale, soit avec une éponge, soit avec un putois, selon qu'il voulait obtenir un grain plus ou moins gros. Cette couche légère, étant uniforme, ne lui donnait qu'une valeur neutre, sans modelé. Pour arriver à modeler, à faire tourner ses draperies, à donner la vie à ses personnages, voici comment le peintre procédait : au moyen d'un pinceau chargé de la même couleur que celle employée pour la couche de dessous, il venait former ses ombres soit par des points ou par des petites hachures en demi-teinte. Le peintre ne revenait sur ce premier travail que lorsqu'il était parfaitement sec et ainsi de suite à chaque couche de peinture, parce que, se servant d'émail broyé et délayé à l'eau gommée, il n'aurait jamais pu, sans cette précaution, conserver la parfaite régularité de son grain ou des hachures, qui sont aujourd'hui un sujet d'admiration pour les peintres-verriers modernes. (...) Il lui restait donc plus que les lumières à placer, et les teintes de chair à appliquer sur ses figures, visages, mains, pieds, etc. Pour obtenir ses lumières, il enlevait avec de petites brosses faites de fil d'archal et un corrigeoir en bois, certaines parties déterminées de sa demi-teinte générale. Pour appliquer les teintes de chair et autres émaux, il faisait démonter le vitrail, désajuster les verres du plomb par le vitrier, et, à l'aide d'un pinceau pour poser l'émail colorant sur le verre, et d'un blaireau pour l'y étendre, il enduisait très légèrement le côté du verre opposé au côté peint ; cela fait, c'est-à-dire le trait, la demi-teinte, l'ombre, la lumière et les teintes de chair appliquées, le travail du peintre est accompli »[560].

Oudinot achève son article en expliquant au lecteur que le peintre-verrier peut enrichir son vitrail en réalisant des damassés et en ajoutant des touches d'or. Pour cela, il utilise le fameux jaune d'argent ou « le jaune aux sels d'argent » comme il le nomme. Pour conclure, Eugène Oudinot donne la composition de cette « matière de teinte»[561] :

[560] (II/2) OUDINOT, 1868-2, p. 69.
[561] (II/2) OUDINOT, 1867-4, p. 28.

> « *Douze parties d'ocre pour une partie de sulfure ou de chlorure d'argent ; le tout broyé à l'eau. L'ocre n'est ici que pour diviser les molécules colorantes du sel d'argent et pour faciliter l'emploi. On s'en sert communément aujourd'hui ; il s'emploie assez épais, et s'applique directement au pinceau et non point, comme les émaux, par couches plates étendues au blaireau* »[562].

Enfin, Oudinot insiste à nouveau sur le fait que le jaune d'argent n'est pas un émail, au cas où le lecteur ne l'aurait pas encore saisi, mais se retient de ne pas ajouter une fois de plus que les peintres-verriers du XV^e^ siècle en ont usé et abusé.

Le dernier article d'Oudinot paraît le 1^er^ mai 1868. Ce dernier article se termine, comme tous les autres, par la mention entre parenthèses « La suite prochainement ». Il semble donc que Rodolphe Pfnor ait dû cesser brusquement la publication de sa revue.

La présentation de cet article est légèrement différente de celles des précédents. Le texte, moins important, laisse plus de place à de nombreuses figures. Celles-ci sont placées dans l'article, cependant elles ne correspondent pas au texte. En effet, toutes les figures, au nombre de neuf, sont relatives aux XII^e^ et XIII^e^ siècles. Elles illustrent donc l'article paru dans le numéro de l'*Ornementation usuelle* du 1^er^ août 1867.

Ces six articles retraçant l'histoire de la peinture sur verre sont donc les seules publications historiques d'Eugène Oudinot. Ils ne constituent pas, cependant, la seule prise de parole d'Oudinot dans le débat public puisque nous avons vu qu'en 1881, lors de sa déposition pour la Commission, Oudinot avait exprimé son point de vue sur la situation de la peinture sur verre en France.

5. ARTISTE DÉCORATEUR OU ARTISTE INDUSTRIEL ?

5.1. La question des arts industriels et des arts décoratifs au XIX^e^ siècle

Afin de déterminer le positionnement d'Eugène Oudinot, quelques précisions terminologiques sont nécessaires. Devons-nous parler d'Oudinot en tant qu'artiste industriel ou tout simplement artiste peintre-verrier ? Faut-il employer les termes d'art décoratif ou d'art industriel pour évoquer ses œuvres ?

Dans son article « Art et industrie au XIX^e^ siècle » Jean-François Luneau prend soin de définir les mots « art » et « industrie » ; art signifie « méthode de bien faire un ouvrage selon certaines règles », et industrie « dextérité, adresse à faire quelque chose » puis « se dit

[562] (II/2) OUDINOT, 1868-2, p. 69.

quelquefois d'une profession mécanique ou mercantile, d'un art, d'un métier que l'on exerce pour vivre »[563]. C'est d'ailleurs dans ce sens « d'un art » qu'il faut prendre le mot « industrie » prononcé par Eugène Oudinot lors de sa déposition à la commission d'enquête en 1881[564].

L'expression « art industriel » est employée dès 1834 par Claude-Aimé Chenavard[565]. Cette formule soulève certaines réactions ; la première est celle de Léon de Laborde en 1856 qui s'exclame que « l'art industriel (…) n'existe pas », et de ce fait l'artiste industriel non plus[566]. En 1863, Viollet-le-Duc affirme haut et fort l'unité de l'art[567]. Il n'existe qu'un seul art, « seules ses manifestations (sont) multiples »[568]. Les propos d'Eugène Viollet-le-Duc dans ce débat entre art industriel et art « tout court » sont proches de ceux de Laborde : l'« union des deux mots » est une « union malheureuse, (une union) de convenance »[569].

L'artiste industriel ne fait pas forcément de l'industrie d'art. Il va utiliser les moyens mécaniques d'un système de production pour réaliser une œuvre, qui par la suite ne sera pas forcément exécutée en série. L'artiste industriel ne fabrique pas un produit. Dans le monde la peinture sur verre de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, il faut distinguer l'artiste industriel, à la tête d'une petite industrie d'art, qui exécute des œuvres d'art et celui qui, plus industriel qu'artiste, réalise un produit en série. La différence entre Eugène Oudinot et Paul Bitterlin illustre nos propos : ce dernier se considère commercialement comme un peintre-verrier, mais produit en série des verres mousseline ; à l'inverse, Oudinot propose un vitrail unique à chacun de ses commanditaires.

La seconde expression « art décoratif » n'est utilisée qu'à partir de 1860 pour devenir une expression courante en 1877 avec la création de la Société du musée des arts décoratifs[570]. Viollet-le-Duc s'insurge en 1863 à propos de ce nouveau terme : aucune distinction ne doit être faite entre art « pur » et art « décoratif », seule « l'unité des arts » prime[571]. Cet art décoratif est mis à l'honneur durant l'exposition de 1865 intitulée « Musée rétrospectif » et

---

[563] (III/2.2) LUNEAU, 2013, p. 17-24, citation p. 17. Les définitions sont tirées du *Dictionnaire de l'Académie française* des années 1798 et 1835.
[564] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 133-139.
[565] (III/2.2) LUNEAU, 2012-2, p. 110-111.
[566] Léon de Laborde, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'Empereur. Tome VIII. VI^{e} groupe. XXX^{e} jury. Application des arts à l'industrie*, Paris, Impr. impériale, 1856, p. 408. D'après (III/2.2) LUNEAU, 2013, p. 19.
[567] (II.6) VIOLLET-LE-DUC, 1994, p. 11.
[568] (III/3.3) FROISSART PEZONE, 2004, p. 21.
[569] (II/6) VIOLLET-LE-DUC, 1867, repris partiellement dans la *Gazette des architectes et du bâtiment*, t.ome 5, n° 15, 1867, p. 14-157. (III/2.2) LUNEAU, 2012-2, p. 424.
[570] (III/2.2) LUNEAU, 2013, p. 20.
[571] (II.6) VIOLLET-LE-DUC, 1994, p. 11.

organisée par l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie[572]. Des objets de l'antiquité à la Renaissance sont exposés aux « yeux du public d'une manière digne et utile pour tous, [afin de] favoriser par leur réunion l'étude des temps anciens et le développement des industries qui relèvent de l'art »[573]. L'Union centrale souhaite que les industries s'inspirent du passé pour se perfectionner et que les ouvriers s'instruisent en l'observant. Des conférences sur l'histoire des arts décoratifs sont organisées. L'Union centrale s'applique à « rattacher systématiquement la création contemporaine à ses racines historiques afin de mieux en revendiquer le statut d'œuvre d'art »[574]. Ferdinand de Lasteyrie donne ainsi une conférence sur l'histoire de la peinture sur verre. Nous savons que cette histoire de l'art, cette histoire des savoir-faire est importante pour Eugène Oudinot.

En 1882, la Société du musée des arts décoratifs et l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie s'associent pour ne faire plus qu'une seule société : l'Union centrale des arts décoratifs (UCAD). Elle continue à tout mettre en œuvre pour défendre et promouvoir un art décoratif du XIX^{e} siècle issu des industries contemporaines.

5.2. Eugène Oudinot : artiste décorateur, artiste industriel ou artiste peintre-verrier ?

Dès 1867, les rapporteurs de la section II « Vitraux », Émile Bœswilwald et Georges Bontemps, maître d'Oudinot, sont très clairs quant au statut du peintre-verrier[575] :

> « *On a souvent dit que les vitraux appartenaient plutôt aux beaux-arts qu'à l'industrie ; que des œuvres telles que celles des Pinaigrier, des Jean Cousin, des Bernard de Palissy, du XIV^{e} siècle, des Maréchal de Metz, de nos jours, ne devaient être classées que dans les beaux-arts. Il est assez difficile, en effet, de tracer une limite rigoureuse entre les productions qui sont du domaine de l'art et celles qui appartiennent à l'industrie. S'il s'agissait cependant d'établir cette démarcation, nous dirions que l'œuvre d'art est celle entièrement exécutée par l'artiste lui-même, tel un tableau, une statue, une gravure. Le modèle d'un bronze, le carton d'un vitrail sont aussi bien des œuvres d'art, mais l'exécution d'un dessous de table en bronze, celle d'une pendule, d'un candélabre, d'un vitrail, sont réellement des productions industrielles. Le ciseleur pour le bronze, le*

[572] (III/3.3) FROISSART PEZONE, 2004, p. 21. (II/4.1) UCAD, 1867.
[573] (II/4.1) UCAD, 1867, p. 6.
[574] (III/3.3) FROISSART PEZONE, 2004, p. 22.
[575] Lors de l'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art en 1881 (p. 136), Eugène Oudinot parle de Georges Bontemps en ces termes : « mon cher et vénéré maître ».

peintre (pour certains vitraux), ont bien un certain mérite artistique ; mais le fondeur, l'ajusteur pour le bronze, le coupeur de verre, le metteur en plomb, etc., sont des ouvriers ayant coopéré à une œuvre industrielle, et les juges d'un vitrail doivent pouvoir apprécier toutes les parties d'exécution qui ont concouru à la production d'une œuvre qui doit d'ailleurs être conçue dans des conditions spéciales »[576].

Le discours de Bontemps et de Boeswilwald est des plus évidents : un vitrail est une œuvre d'art industrielle et un peintre-verrier un artiste industriel. Cependant comment les peintres-verriers voient-ils cette « limite rigoureuse entre les productions qui sont du domaine de l'art et celles qui appartiennent à l'industrie » ? Et surtout comment Oudinot la considère-t-elle ?

Si nous avons clairement établi que l'atelier Oudinot est une structure de taille modeste ne comprenant pas plus de quatre ou cinq employés, le statut d'Oudinot en tant que peintre-verrier est moins évident à définir.

Lors de la vente de l'atelier en 1890, le notaire le qualifie d'« établissement d'artiste peintre-verrier »[577]. Oudinot est donc considéré comme un artiste. De plus, Oudinot se considère réellement comme un artiste ; il l'écrit lui-même en 1872 dans une lettre adressée à l'abbé Guillouzo de Sainte-Anne-d'Auray[578] :

« *Vos vitraux sont exécutés, non point par des peintres sur verre, mais par des artistes peintres : cela se paie cher et se paie immédiatement* ».

Il est aussi qualifié d'artiste par son entourage ; François Tassart, fidèle valet de Guy de Maupassant, déclare dans ses *Souvenirs* qu'« Oudinot est un artiste dans l'âme »[579].

Néanmoins s'il se considère et qu'il est clairement considéré par certain comme un artiste peintre-verrier, il n'adhère pas pour autant à la Corporation des artistes peintres-verriers de France. Claudius Lavergne et Lucien Lobin sont les initiateurs de la renaissance de cette corporation[580]. Le 22 février 1877, une corporation des peintres-verriers de France est fondée. Elle est annoncée dans la *Chronique des arts et des curiosités* dans le numéro du 3

[576] (II/4.1) BONTEMPS, BŒSWILWALD, 1868, p. 88.
[577] Arch. nat., Minutier central, Étude LI, 1667, vente par adjucation de l'atelier d'Eugène Oudinot.
[578] Arch. du pèlerinage, S1, p. 384-387. Lettre d'Eugène Oudinot à l'abbé Guillouzo en date du 4 mai 1872.
[579] François Tassart, *Souvenirs sur Guy de Maupassant (1883-1893)*, Paris, 5e édition, éd. Plon-Nourrit et Compagnie, 1911, p. 37.
[580] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 82. (III/2.2) LUNEAU, 2012-1, p. 245-257, notamment p. 249-251.

mars 1877[581]. Elle a pour but de rétablir « une erreur et une injustice » qui cantonnent le peintre-verrier dans les rangs des industriels aux différentes Expositions universelles passées. Les signataires de ce projet sont les Parisiens Claudius et Georges Lavergne, Louis Charles Auguste Steinheil, Paul Nicod, Laurent-Gsell, Émile Hirsch, Léon Auguste Ottin, Joseph Félon, Gustave Bourgeois, Charles Leprévost et Claude Riquier, ainsi que le Clermontois Lucien Chatain et le Tourangeau Lucien Lobin[582]. Claudius Lavergne souligne que dans les signataires du règlement de la corporation, nous ne remarquons pas la présence d'industriels, seulement celle des artistes qui ont contribué à des travaux de restaurations et d'archéologie importants. Tous peintres de formation, ils établissent le règlement de leur corporation en six articles : ils sont écrits par des artistes pour des artistes. Les statuts de cette corporation sont publiés dans le *Bulletin monumental* et dans la *Revue de l'art chrétien*[583]. Chaque membre de la corporation ou toute autre personne peut aussi lire le règlement qui est édité dans un tiré à part[584].

Premièrement, le peintre-verrier doit être capable de créer un vitrail dans « un style libre » ou dans un style adapté à l'architecture de l'édifice. Deuxièmement, même si le peintre-verrier n'a pas acquis une notoriété fondée sur ses travaux en tant que peintre d'histoire et qu'il n'a reçu aucune récompense dans des expositions des beaux-arts, il peut être admis ou refusé selon le vote des membres de la corporation. Troisièmement, l'artiste s'il n'est pas peintre d'histoire mais capable de peindre une verrière historiée pourra intégrer la corporation. Quatrièmement, l'artiste ne peut être admis que s'il sait exécuter lui-même un vitrail ce qui légitime son titre de peintre-verrier. Le seul fait de payer la patente n'est pas valable. Cinquièmement, si le peintre-verrier n'exerce pas son métier dans les règles de l'art, la corporation se réserve le droit de l'en exclure définitivement. Le sixième, et dernier article, explique que le siège de la corporation est à Paris et qu'elle est administrée par quatre syndics, soit Claudius Lavergne, Lucien Lobin, Steinheil et Paul Nicod. En province, les membres de la corporation correspondront avec le délégué Georges Lavergne pour toutes les formalités d'usage[585].

En raison de ces définitions limitatives on comprend que Charles ou Emmanuel Champigneulle ne puissent pas adhérer à cette corporation. Pourtant d'après ses restaurations, ses travaux et le court apprentissage auprès de Delacroix, il semble étonnant qu'Oudinot n'en

[581] (II/4.1) GONSE, 1877, p. 82.
[582] (II/5) SAGERET, 1878, p. 516.
[583] (II/6) NICOD, 1877-1, p. 573-575. (II/6) NICOD, 1877-2, p. 491-493.
[584] (II/6) LAVERGNE, [1877].
[585] (II/6) LAVERGNE, 1877, p. 271-277.

fasse pas partie. En effet, Oudinot est tout à fait capable de créer un vitrail en suivant toutes les étapes traditionnelles de fabrication, soit de la création du carton à la pose du vitrail. De plus, en 1877, lors de la création de la corporation, il a déjà reçu de nombreuses récompenses et titres honorifiques. Oudinot n'est pas peintre d'histoire, mais il est cependant capable de peindre une verrière historiée. Il a appris son métier auprès de Georges Bontemps et il ne tient pas son titre de peintre-verrier uniquement parce qu'il s'acquitte annuellement d'une patente. Enfin, il nous semble qu'Eugène Oudinot exerce son métier dans les règles de l'art. Notre peintre-verrier parisien répond en tout point aux critères exigés par la corporation. Toutefois, il ne signe pas le règlement et ne fera jamais partie de la Corporation des artistes peintres-verriers de France. Peut-être n'a-t-il pas souhaité intégrer cette corporation après 1877 ? Mais les membres l'ont aussi peut-être tout simplement refusé. Plusieurs raisons expliquent cette absence ; premièrement Claudius Lavergne[586] et Oudinot sont des concurrents. Lavergne, un des deux initiateurs de la corporation, vit au 16 de la rue de l'Ouest lorsqu'Oudinot s'installe au 56 de cette même rue entre 1859 et 1860. Les deux hommes sont donc voisins et se connaissent très certainement. Deuxièmement, Lavergne n'apprécie pas Eugène Delacroix[587], dont Oudinot a suivi les enseignements, et encore moins Eugène Viollet-le-Duc, « ami et collègue » du peintre-verrier. Il critique « les malins du style de Viollet-le-Duc », qui voient dans le Moyen Âge et le style gothique une « mine très féconde à exploiter » [588]. Enfin, sa formation auprès du chimiste Bontemps ne fait pas d'Oudinot un artiste aux yeux de Lavergne. Son apprentissage à la manufacture de Choisy-le-Roi fait aussi de lui un industriel : il a appris des techniques verrières plus ou moins mécanisées et le savoir-faire d'un art manuel, la peinture sur verre. Dès 1878, Eugène Oudinot procède à des expérimentations et dépose des brevets concernant des applications nouvelles pour la décoration du verre. Cela confère à Oudinot un autre statut que celui de peintre-verrier traditionnel qui se contente de créer des vitraux dans les styles du Moyen Âge et de la Renaissance. Il n'est donc certainement pas considéré par ses pairs de la corporation comme un artiste peintre-verrier et les inimitiés de Lavergne avec Delacroix et Viollet-le-Duc lui ferment définitivement les portes de la corporation.

---

[586] Auriane Gontrand, *Claudius Lavergne (Lyon 1815-Paris 1887)*, master d'histoire de l'art, 2016, Université Paris-Sorbonne, s. l. dir. Bathélémy Jobert et Thierry Laugée. Auriane Gontrand, *Peinture, Vitrail, Critique d'art, Le parcours d'un artiste chrétien : Claudius Lavergne (1815-1887)*, thèse en cours, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand Paris-Sorbonne, s. l. dir. Michel Hérold et Jean-François Luneau.

[587] Claudius Lavergne, *La Chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice*, peintures de M. Eugène Delacroix. Compte-rendu extrait du journal *Le Monde*, Paris, impr. de Divry, 1861, 32 p. cité par (III/3.3) SAINT-MARTIN, 2015, p. 134-135.

[588] (III/2.3) LAVERGNE, 1910, p. 60.

Tout au long de sa carrière, Oudinot collabore avec pas moins d'une vingtaine de peintres d'histoires, de peintres de paysages, de portraitistes, d'architectes, etc. Il est à la tête d'une industrie d'art qui fait appel à des artistes pour les cartons, ainsi qu'à des metteurs en plombs, des coupeurs de verre qui eux sont des ouvriers. En effet, rares sont les peintres-verriers qui exécutent entièrement seuls leurs œuvres. Nous pouvons donc qualifier Oudinot d'artiste industriel, ce qui semble des plus légitimes quant à sa filiation avec Bontemps et sa manière d'exercer son art. Ce n'est toutefois pas ainsi qu'Oudinot se désigne lui-même.

Didron, dans son rapport sur l'Exposition universelle de 1878, met en garde sur la dérive commerciale dans laquelle peut verser l'art de la peinture sur verre si le peintre-verrier se qualifie d'industriel : exercer un art industriel ne signifie pas qu'il faille en faire « une industrie condamnée à produire beaucoup, rapidement et à bon marché »[589]. Nous savons que le peintre-verrier parisien a choisi, à partir de 1878, de produire des vitraux de luxe, c'est-à-dire des vitraux uniques pour une riche clientèle. Ces œuvres sont des vitraux d'art pour Oudinot qui tente de faire comprendre lors de la Commission d'enquête de 1881 qu'il est bel et bien un artiste et non un industriel. Le bon marché, le produit en série ne caractérisent pas son œuvre. La limite entre industrie et art est donc très claire pour Oudinot : il est un artiste.

Un dernier point doit être souligné : lors de sa déposition en 1881, Oudinot est également désigné « artiste décorateur »[590]. Cette expression est employée car il s'agit d'une enquête sur les « arts décoratifs » comme l'annonce Claude-Anthime Corbon, président de la séance du peintre-verrier. C'est la seule fois, à notre connaissance, que cette expression est employée au sujet d'Oudinot. Par son « application à l'architecture religieuse et civile » le vitrail fait partie des arts décoratifs[591] ; le peintre-verrier est un acteur des décors religieux et civils.

Pour résumer, Eugène Oudinot rejette la production bon marché et en série. Il produit peu d'œuvres, pratique des prix sur-mesure et travaille lentement. Oudinot est attaché à l'innovation technologique pour créer de nouveaux produits et proposer des œuvres uniques à sa clientèle. Cet intérêt pour l'innovation ne lui permet pas d'adhérer à la Corporation des artistes peintres-verriers de France. Oudinot est trop industriel pour elle. Cependant au regard des conceptions d'Emmanuel Champigneulle nous avons constaté qu'Oudinot est loin d'être un industriel.

---

[589] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 87.
[590] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 133.
[591] (II/4.1) DIDRON, 1867, p. 1.

Il est donc, de son point de vue, un « artiste peintre-verrier » qui exerce son industrie ou son art, dans le domaine des arts décoratifs français de la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

TROISIÈME PARTIE
La question du vitrail civil de 1851 à 1889 en France

Pour dresser un état de la question sur le vitrail civil de 1851 à 1889, quelques précisions chronologiques et terminologiques sont nécessaires.

La carrière d'Oudinot débute en 1853 et se termine avec sa mort qui survient en 1889. Nous pourrions commencer cet état de la question à partir de 1853, mais il nous semble préférable de débuter notre analyse en 1851 : la toute première Exposition universelle, qui se déroule cette année-là à Londres, montre en effet quelques prémices du vitrail civil, et les commentaires de Georges Bontemps, rapporteur de l'Exposition, ne manquent pas d'intérêt pour notre étude[592]. La date de 1889 s'impose en raison de la coïncidence de l'Exposition universelle et du décès d'Eugène Oudinot. C'est aussi à partir de cette date que le vitrail civil s'engage dans une nouvelle voie qui mène à l'Art nouveau et cela est un tout autre sujet[593].

Le terme vitrail civil est employé en opposition au vitrail religieux. Ce type de vitrail se trouve donc dans un édifice civil. Le *Vocabulaire du vitrail* emploie les expressions suivantes pour désigner les vitraux placés dans des édifices civils : « vitrail domestique », « vitrail de maison », « vitrail d'appartement » et « vitrail civil »[594]. De ces quatre appellations, nous conservons celle de « vitrail d'appartement » et celle de « vitrail civil ».

Le vitrail d'appartement, qui évoque les verrières des habitations (appartement, maison, demeure, château, etc), est un vitrail que les particuliers possèdent chez eux comme décor d'intérieur. Il peut s'agir de fenêtres donnant sur l'extérieur ou de fenêtres de portes, d'impostes, de cages d'escaliers, de jardins d'hiver, de plafonniers, ou même de meuble, etc.

[592] (II/4.1) BONTEMPS, 1851, p. 5-63.
[593] (III/2.2) LUNEAU, HÉROLD, 2014, p. 373-387.
[594] (III/1) BLONDEL, 2004, p. 20.

Le vitrail civil est en revanche une œuvre que nous pouvons trouver dans des édifices qui accueillent du public (gares, mairies, postes, banques, grands magasins, tavernes, cabarets, etc.) et qui sont parfois le fruit de commandes officielles. L'iconographie peut être historique, héraldique, voire religieuse, comme le vitrail du *ariage d'Anne de Bretagne et de Charles VIII* visible à l'Hôtel de Ville de Vannes (Louis-Charles Champigneulle, 1885) et le vitrail d'*Aliénor d'Aquitaine* de l'Hôtel de Ville de Poitiers (Claude Riquier-Vellaud d'après un dessin de Louis Steinheil, 1874)[595].

Nous avons construit cette étude à partir des rapports et des catalogues des expositions ou des salons, et des annuaires commerciaux comme le Sageret et le Didot-Bottin. Nous avons pratiqué quelques sondages dans la littérature du XIX^e^ siècle, mais nous sommes conscients que cette littérature est vaste et que certaines données nous ont vraisemblablement échappé.

Le vitrail religieux est largement évoqué par les romanciers du XIX^e^ siècle. Gautier, Flaubert, Zola, Huysmans, ou encore Bloy se servent de ce genre de vitrail pour créer une atmosphère spirituelle et lumineuse unique. Le vitrail religieux dans la littérature du XIX^e^ siècle est aussi le reflet de l'intérêt de ce siècle pour le Moyen Âge. En 1877, Flaubert s'inspire d'un vitrail légendaire du XIII^e^ siècle de la cathédrale de Rouen : la représentation de la vie de saint Julien lui permet d'écrire la nouvelle *La légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Zola publie en 1888 *Le Rêve*, roman centré autour de l'ouvrage *La légende dorée* et d'un vitrail représentant saint Georges. Les études récentes sur cette question du vitrail dans la littérature du XIX^e^ siècle ne traitent d'ailleurs que du vitrail religieux[596].

Il est surprenant de constater le peu de références faites au vitrail civil et d'appartement dans la littérature du XIX^e^ siècle alors qu'un véritable engouement se manifeste à partir des années 1870 et notamment lors de l'Exposition universelle de 1878. Cet étonnement est d'autant plus légitime lorsque l'on sait qu'Émile Zola apporte un soin tout particulier à la décoration de sa demeure de Médan ; il commande la création de plusieurs vitraux au peintre-verrier Henri Babonneau. De même Guy de Maupassant, qui fréquente assidument la famille Oudinot et qui possède des vitraux d'appartement du peintre-verrier parisien chez lui, n'évoque ce genre de vitrail que dans sa nouvelle intitulée *L'Endormeuse*, parue dans *L'Écho de Paris* du 16 septembre 1889. Nous reviendrons bientôt sur ce texte.

---

[595] (III/2.2) LUNEAU, 2014, p. 350.
[596] (III/2.2) MOORE GLASER, 2001, p. 215-228. (III/2.2) NAAR, 2011, p. 175-190. (III/2.2) CAPRONNIER, 2014, p. 355-368, notamment p. 362-368.

Fig. 23 : *Verrière au paon*, Henri Babonneau, 1886, Villa d'Émile Zola, Médan (78), © Jean-Bernard Vialles

1. LES BALBUTIEMENTS DU VITRAIL D'APPARTEMENT, 1851-1862

1.1. Le vitrail civil avant 1851

Le vitrail d'appartement est rarement évoqué dans les romans du début du XIX^e^ siècle. Et quand c'est le cas, les auteurs décrivent les couleurs et la lumière mais jamais l'iconographie. Celle-ci importe peu.

Honoré de Balzac, dans *La peau de Chagrin*, roman paru en 1831, évoque des vitraux colorés et précieux placés dans un boudoir, mais ne donne pas plus de détails sur l'iconographie[597]. Théophile Gautier, dans *Fortunio* publié en 1837, décrit les fenêtres d'une salle de bains qui sont « vitrées de carreaux bleu d'azur et vert pâle (…) ne laissant pénétrer (…) qu'un jour tamisé et voluptueusement affaibli »[598]. En 1847, Honoré de Balzac, dans son roman *Le Cousin Pons*, évoque les vitraux suisses[599]. Il ne les décrit pas, mais affirme que ces vitraux sont placés dans la baie de la chambre, que le rondel vaut 1000 francs et que « les amateurs » le recherchent vivement. En lisant *Le Cousin Pons* le lecteur peut se faire une idée plus précise du style de ces vitraux. Rappelons cependant qu'il ne s'agit pas de vitraux contemporains, mais de vitraux de collection.

Les peintres-verriers de cette première moitié du XIX^e^ siècle, comme Émile Thibaud, considèrent en règle générale que « le vitrail est à la peinture ce que l'orgue est aux instruments ; sa place est dans nos temples, et ne peut se trouver qu'accidentellement dans nos

[597] (II/3) BALZAC, 1831, p. 257.
[598] (II/3) GAUTIER, 1838, p. 63.
[599] (II/3) BALZAC, 1848, p. 554.

salons »[600]. Pourtant, en 1839, l'architecte Félix Duban et le peintre-verrier Joseph Vigné réalise des vitraux de style mauresque et Renaissance, d'après les ornements de l'architecte Félix Duban pour l'appartement parisien de la comtesse Marie d'Agoult[601]. La même année, les deux hommes exécutent plusieurs vitraux pour le château de M. d'Espeuilles à Saint-Honoré-les-Bains (Nièvre). De plus, au moment où Thibaud publie ses *Considérations*, il exécute des vitraux d'appartement pour orner la salle à manger du rendez-vous de chasse d'Adélaïde d'Orléans en forêt de Randan, au château de Maulmont[602]. Ces vitraux préfigurent les pratiques des années à venir. La salle à manger du pavillon de chasse est pourvue de huit baies. Thibaud réalise les quatre baies qui donnent sur la cour avec du verre mousseline, encadrés par des bordures peintes, afin d'occulter la vue tout en laissant pénétrer la lumière dans la pièce. Pour les quatre autres baies, les bordures peintes encadrent du verre à vitre normal. Cette configuration du vitrail permet de mettre en scène le paysage des monts du Forez. Chaque baie est surmontée d'un tympan ornemental dans lequel des masques et des cuirs retournés sont exécutés grâce à des émaux et à la gravure sur verre.

Certaines productions de la première moitié du XIX^{e} siècle sont certainement semblables aux vitraux actuellement en place au Musée parisien de la Vie Romantique (fig. 24 et 25)[603]. Il s'agit de petites scènes figuratives délicatement peintes sur verre double suivant le procédé de Dihl. En 1838 pour l'Exposition des manufactures nationales, la manufacture de Sèvres exécute pour le Louvre *Le vitrail de la Renaissance*, un vitrail civil monumental[604]. En 1849, à l'expositions des produits de l'industrie, Prosper Lafaye présente des vitraux suisses et Achille Ullman des verres gravés destinés à la décoration d'appartement[605].

Toutefois, cet usage domestique du vitrail reste occasionnel pour de nombreux peintres-verriers français[606]. L'Exposition universelle londonienne de 1851 va doucement mais sûrement leur ouvrir de nouveaux horizons.

---

[600] (III/2.1) THIBAUD, 1842, note 1, p. 104.
[601] Françoise Gatouillat, « L'architecte et les peintres-verriers », *Félix Duban. Les couleurs de l'architecte*, Paris, éd. Gallimard/Electa, 1996, p. 233.
[602] Jean-François Luneau (s. dir.), « Château de Maulmont », *Canton de Randan, Puy-de-Dôme*, Images du patrimoine n° 226, Clermont-Ferrand, E.PA., 2003, p. 46-52, notamment p. 50-52.
[603] (III/2.2) CABEZAS, 1991, p. 33-58.
[604] (III/3.3) UN ÂGE D'OR…, 1991, p. 416-417.
[605] Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849, Tome 2, Paris, impr. Nationale, 1851, p. 881 et p. 882-883.
[606] Françoise Gatouillat, *op. cit.*, 1996, note 1, p. 233. Des esquisses de Gaspard Gsell et Prosper Lafaye attestent qu'ils exécutent des vitraux d'appartement dans les années 1840.

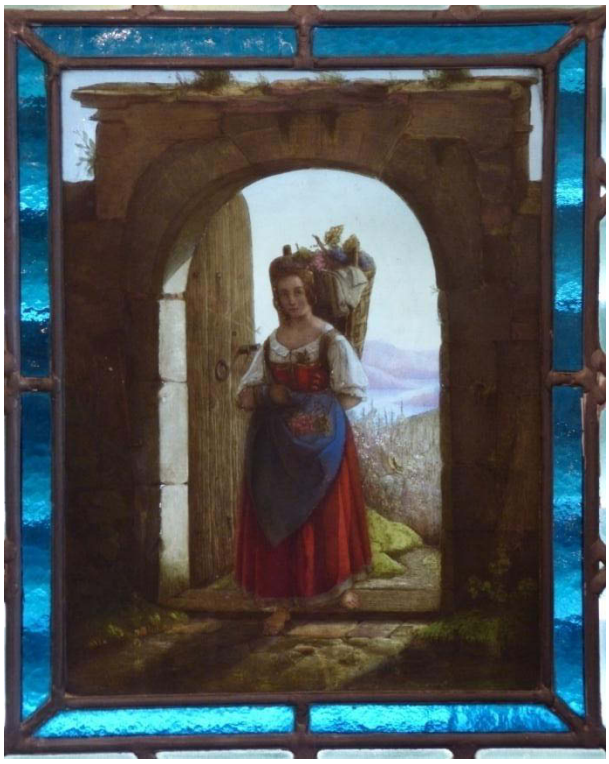


Fig. 24 : Anonyme, *Jeune fille à la hotte*, 1ere moitié du XIXe siècle, Musée de la vie romantique, Paris, cliché d'Alice Duntze

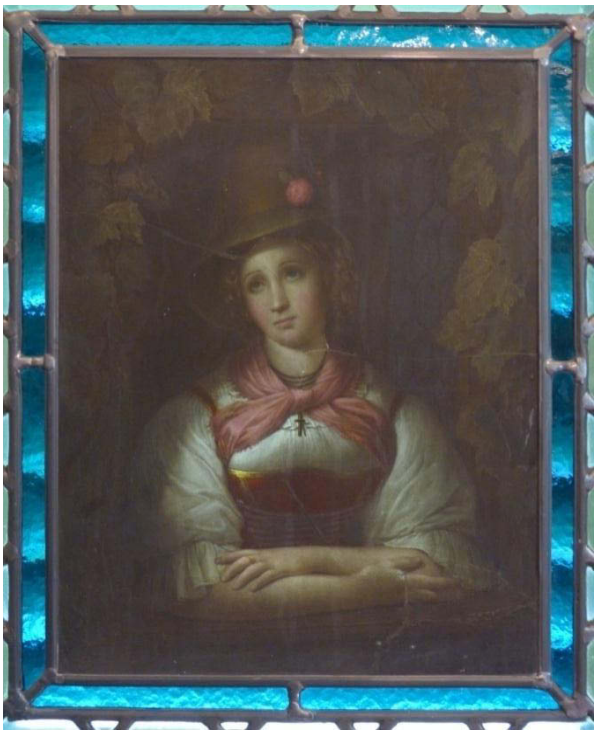


Fig. 25 : Anonyme, *Jeune fille*, 1ere moitié du XIXe siècle, Musée de la vie romantique, Paris, cliché d'Alice Duntze

1.2. La lente diffusion d'un modèle anglais

1.2.1 Les vitraux « à usages domestiques » à l'Exposition universelle de 1851

Les frères Chance de Birmingham, les employeurs de Georges Bontemps à cette époque, présentent, lors de l'Exposition universelle de 1851, une fenêtre d'escalier avec un paysage au centre, une fenêtre avec des fleurs, ainsi que des verres mousseline[607].

Ce verre mousseline, appelé à bel avenir, tient son nom du fait que les motifs représentés « imit[ent] les dessins des rideaux en mousseline, tulle ou dentelle »[608]. Cet effet est obtenu grâce à l'application d'un émail blanc « à base de plomb et d'étain »[609] additionnée à de l'eau gommée sur du verre, sur lequel on pose une « plaque mince en laiton percée à jour »[610], soit un pochoir. Après en avoir appliqué une première couche sur toute la surface du verre, l'émail, dans les zones « percées à jour », est enlevé à l'aide d'une « brosse dure ». Le verre et l'émail sont vitrifiés à basse température. Le résultat obtenu est un dessin translucide à fond transparent. Si l'on souhaite rendre le fond mat, une seconde couche d'émail, additionnée d'essence, est appliquée sur toute la surface du verre. Une fois le pochoir retiré : « le dessin qui n'a reçut qu'une seul couche d'émail se détache [alors] sur le fond qui en reçu deux »[611]. Bontemps précise dans son *Guide du verrier* que de la couleur peut venir rehausser les dessins ; pour cela il suffit d'ajouter des petites quantités d'émaux de couleurs à l'émail blanc. Le jaune d'argent peut aussi être utilisé. Nous avons vu que le pochoir est une plaque de laiton ajouré ; cependant, du tulle ou de la dentelle sont bien souvent utilisés, selon la technique de la sérigraphie : les tissus sont tendus sur un châssis, et l'émail saupoudré vient se déposer « sur les parties du verre laissées à nu »[612]. Bontemps affirme que cette technique n'offre pas un rendu aussi idéal que celle qui utilise un pochoir de laiton et un émail dilué.

Le verre mousseline est un « système simple, modeste, peu coûteux et assurément utile » et Didron le qualifie de fabrication « industriel[le] » en 1880[613]. En effet, les motifs sont réalisés à la chaîne sur les plaques de verre. La création n'occupe pas une place importante dans ce procédé. Pour Bontemps, ce genre de verre « rempli(t) le but du verre dépoli sans être aussi nu »[614].

---

[607] (II/4.1) BONTEMPS, 1851, p. 54.
[608] (III/1) BLONDEL, 2004, p. 203-204.
[609] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 79.
[610] (III/2.1) BONTEMPS, 1868, p. 736-737.
[611] *Idem*, p. 736.
[612] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 80.
[613] *Idem*, p. 79.
[614] (II/4.1) BONTEMPS, 1851, p. 53.

L'influence anglaise sur le vitrail « à usages domestiques » est affirmée par Bontemps en 1868 dans son *Guide du verrie*r [615]:

> « *En acquérant à la verrerie de Choisy le concours de M. Jones, nous n'avions pas seulement pour but de faire des vitraux d'église, nous voulions aussi créer une industrie qui était pratiquée sur une grande échelle en Angleterre, et qui n'existait pas en France, celle de la décoration des vitres d'appartement, depuis le simple verre mousseline jusqu'aux peintures d'arabesques, bouquets de fleurs, etc. Cette industrie n'a pas encore pris un très grand développement chez nous, toutefois elle est déjà pratiquée dans plusieurs ateliers ; qu'il lui arrive d'être favorisée par un caprice de la mode, sous l'influence d'artistes habiles, et ces ateliers devront bientôt augmenter dans une grande proportion leurs moyens d'action* ».

Lors de l'Exposition universelle de 1851, deux des sept ateliers de peinture sur verre français présentent des vitraux civils ; Prosper Lafaye propose « des essais de vitraux suisses » et Laurent-Gsell un « vitrail chinois ». Bontemps reproche aux peintres-verriers parisiens de ne pas s'être assez inspirés des paravents chinois. L'effet rendu aurait sans doute été plus apprécié par le rapporteur si l'exécution du vitrail chinois avait eu un rendu similaire aux stores qui ornent les demeures chinoises et dont le *Manuel de la peinture sur verre* fait la description en 1883 : les peintures et la transparence du store chinois lui permettent d'établir un parallèle avec ce que « l'art moderne » de la peinture sur verre propose pour les décorations civiles[616].

1.2.2 La permanence du vitrail suisse

Le vitrail suisse est en quelque sorte l'ancêtre des vitraux d'appartement. Il s'agit de petits panneaux de verre blanc peints avec des émaux. L'utilisation de verre teinté dans la masse est très rare. Ces vitraux de petits formats se démocratisent dans les habitations privées au XV^{e} siècle en Suisse, aux Pays-Bas, en Allemagne et en Angleterre[617]. L'iconographie des vitraux suisses emprunte des thèmes principalement à l'héraldique, mais aussi à la mythologie, à la Bible, aux histoires nationales. Ces vitraux suisses, très prisés des collectionneurs, sont mentionnés par Bontemps, dans le rapport de l'Exposition universelle de 1851, et il fait le même constat que Balzac dans le *Cousin Pons* : les « vitraux suisses (…)

[615] (III/2.1) BONTEMPS, 1868, p.712.
[616] (III/2.1) REBOULLEAU, MAGNIER, 1883, p. 23. Dans l'édition de 1866 de son manuel, Reboulleau n'évoque ni les stores chinois ni les vitraux civils.
[617] (III/1) BLONDEL, 2004, p. 95.

sont très recherchés des amateurs, parce qu'ils ont un réel mérite d'exécution et d'harmonie »[618].Les vitraux à « usages domestiques »[619] de l'Exposition universelle de 1851 sont composés de bordures peintes et de « quelques sujets d'ornements dans le centre des carreaux » et ornent les « fenêtres d'escalier, des impostes, des fenêtres de bibliothèque et de salle à manger »[620]. En 1880, Édouard Didron les décrit encore de la manière suivante : « des petits vitraux, sortes de miniatures, composés d'hommes d'armes, d'emblèmes et d'armoiries aux lambrequins luxuriants, couverts de nielles et peints avec des émaux, dont la fine exécution est si séduisante »[621]. Certains peintres-verriers français de la seconde moitié du XIX^{e} siècle vont proposer régulièrement ce genre de vitraux.

Le rapporteur vient ensuite à disserter sur le peintre-verrier anglais et sa lubie de « l'ornementation des habitations »[622]. Il explique que ce genre de vitrail n'est pas en réalité de l'art, mais plus une manière comme une autre d'exercer un « métier » même si « les principaux procédés techniques se conservent ». Le vitrail destiné à « l'ornementation des habitations » n'est donc pas du vitrail d'art comme l'entendront Oudinot et Champigneulle dans leur entretien pour la Commission d'enquête de 1881. Ce genre de vitrail semble être pour Bontemps ce qui pour Oudinot ressemble à du commerce, soit le reflet d'une décadence.

Ferdinand de Lasteyrie, dans son ouvrage *Quelques mot sur la théorie de la peinture sur verre* publié en 1852, consacre aux vitraux d'appartement un court chapitre de deux pages[623]. Selon lui la peinture sur verre n'a de raison que si elle est religieuse. Cependant, elle peut, exceptionnellement, décorer des habitations civiles. Il propose des sujets iconographiques qui « conviennent le mieux » au cas où l'occasion de faire des vitraux d'appartement se présenterait. Cela peut être le chiffre du commanditaire, des attributs, des fleurs, des blasons comme pour les vitraux suisses, des trophées ou alors les saints patrons de la famille commanditaire. Pour Ferdinand de Lasteyrie les vitraux civils s'apparentent à « de la peinture de chevalet » ; il n'est pas très favorable à son développement. À cette même date, Maréchal réalise un vitrail de ce type : *Le Duc de Guise*, actuellement exposé dans le salon des Mariages de l'Hôtel de Ville de Metz (fig. 26)[624]. Il s'agit du portrait en pied du duc pour lequel il peine à se défaire de ses habitudes picturales de peintre d'histoire. Usant de la

[618] (II/4.1) BONTEMPS, 1851, p. 47.
[619] (II/4.1) BONTEMPS, 1851, p. 53.
[620] *Idem*, p. 47.
[621] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 73-74.
[622] *Ibidem.*
[623] (III/2.1) LASTEYRIE, 1852, p. 28-29.
[624] (III/3.3) PELTRE, 2014, p. 75.

technique de la gravure à l'acide et de la superposition des verres, Maréchal « se libère des contraintes du vitrail traditionnel » en exécutant un « vitrail-tableau »[625].

Fig. 26 : Laurent-Charles Maréchal, *Le Duc de Guise*, salon des mariages de l'Hôtel de Ville de Metz, © Thea Goldring

1.3. Les mentions dans les annuaires

En 1851, les Annuaires Sageret présentent les peintres-verriers sous deux catégories. La première est intitulée « Peinture vitrifiée sur verre et sur lave pour édifices religieux et civils », la seconde « Peinture sur verre et cristaux ». Mise à part la mention « édifices civils » et « sujets à dessins et de fantaisie », rien n'indique que les peintres-verriers cités réalisent des vitraux d'appartements[626]. Les annuaires Didot-Bottin classent les peintres-verriers dans la catégorie « Peintres artistes pour décorations d'églises et de monuments, peintures de vitraux, sur lave, à fresque et à l'huile »[627]. Seul Laurent-Gsell propose, dans son annonce publicitaire parue dans le Didot-Bottin, des verres mousseline et des vitraux à usages domestiques, ce qui corrobore sa présentation londonienne.

[625] (III/2.2) HÉROLD, 1981, p. 19. (III/2.2) LUNEAU, 1999-2, p. 68.
[626] (II/5) SAGERET, 1851, p. 208.
[627] (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1851, p. 773.

En 1852 et 1853, les peintres-verriers sont répertoriés dans deux catégories différentes : « Peintres, doreurs et graveurs sur verre et cristaux » et « verres et vitraux peints et dorés »[628]. Rien ne nous indique qu'il soit question de vitraux d'appartements. L'annuaire Didot-Bottin utilise aussi deux appellations pour les peintres-verriers en 1853 : « Peintres artistes pour décorations d'églises et de monuments, peintures de vitraux, sur lave, à fresque et à l'huile » et « Peintres et doreurs sur verre, cristaux »[629]. Mais, si certains peintres-verriers proposent des verres mousseline, aucun ne mentionne « vitrail d'appartement » ou « édifices civils ».

En 1854, dans la catégorie « verres et vitraux peints et dorés » du Sageret, le peintre-verrier Depierre dit Lafond mentionne qu'il réalise des vitraux de bâtiments[630]. Et les associés Coffetier et Léonard proposent du « tulle brodé, [du] verre mousseline blanc et de couleurs pour décorations d'appart[ements] »[631]. C'est la première fois qu'un atelier précise dans son annonce publicitaire qu'il fait de la décoration verrière pour appartement, même s'il s'agit de créations bon marché.

L'année suivante, en 1855, les peintres-verriers cités dans le Sageret font partie de la catégorie « peintres-décorateurs » et non plus de celle des « peintres-experts » comme pour les années précédentes. Et ils sont répertoriés dans la sous-catégorie « peintres-artistes verriers, pour décorations d'églises et de monuments, peinture de vitraux et de sur lave, etc. »[632]. Pour la deuxième fois, le terme « appartement » est mentionné dans la description des spécialités de certains ateliers. Ces annonces ne concernent pas des créations bon marché en verre industriel, mais des vitraux. Il s'agit, d'une part, de l'atelier Marchand et Cie, « peintres-verriers de M^{gr} l'archevêque de Paris », qui propose des « vitraux anciens et modernes pour églises et appartements »[633]. Il s'agit, d'autre part, de F.-S. De Sussex et Cie, « de la manufacture de Javel et de Sèvres », qui réalise des « décors vitrifiés pour décoration d'appartements, […] palais, salles de théâtres ». L'année 1855 marque aussi le début de l'association entre Eugène Oudinot et Henri Joseph Harpignies. Leur annonce est publiée dans le Didot-Bottin : « Oudinot (Eugène) et Harpignies, Peintres sur verres, vitraux, style du

[628] (II/5) SAGERET, 1852, p. 220.
[629] (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1851, p. 873.
[630] (II/5) SAGERET, 1854, p. 398.
[631] (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1851, p. 884.
[632] (II/5) SAGERET, 1855, p. 319.
[633] (II/5) SAGERET, 1855, p. 398. (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1855, p. 775.

moyen-âge et de la renaissance, restaurations et *fac-similé* des anciens vitraux, vitraux d'appartements, paysages, verres mousselines »[634].

1.4. L'Exposition universelle de 1855

L'Exposition universelle de Paris de 1855 est l'occasion pour Arcisse de Caumont, rapporteur sur les vitraux peints, de constater que « [leur] fabrication a fait des progrès considérables depuis quelques années »[635]. De plus, le développement des constructions publiques ou privées à ossature métallique permet « de laisser une grande place au verre en diminuant les surfaces en maçonnerie ». Le vitrail, jusque-là réservé aux églises, s'applique, selon le rapporteur, à la décoration des édifices civils. Certes, le vitrail religieux est majoritairement exposé, mais le vitrail civil n'est pas en reste pour autant. Le constat, que formule Arcisse de Caumont, fait référence au palais de l'industrie qui présente aux visiteurs deux immenses verrières en demi-lune en guise de décoration. Maréchal de Metz a placé à l'est *La France convie les nations à l'Exposition universelle* (fig. 27) et à l'ouest *L'Équité présidant à l'accroissement des échanges* (fig. 28) ; Arcisse de Caumont conclut que ces deux verrières « tiennent une place considérable comme élément décoratif de ce palais »[636]. C'est, en effet, la première fois que des verrières de cette dimension sont exposées. Peintes sur de grandes surfaces de verres, montées aux carreaux, ces deux verrières contrastent nettement avec le vitrail plus traditionnel. Les deux vitraux de Maréchal rencontrent quelques problèmes de luminosité à certaines heures de la journée. La surface est telle que pour « modérer le trop grand éclat du jour » des toiles sont tendues à l'extérieur sur la grande verrière de la toiture[637]. Nous pouvons les observer sur la photographie du palais, prise lors du Salon de 1865 (fig. 29). Les vitraux de Maréchal peuvent alors révéler tout leur éclat. Philippe Burty, en 1866, réfute l'idée que ces verrières soient un « élément[638] décoratif ». La divergence d'opinion entre de Caumont et Burty réside dans le sens qu'ils donnent chacun au mot « décoratif ». Pour le premier, en 1856, « décoratif » est à saisir dans le sens de « qui sert à décorer, à orner »[639] ; les verrières de Maréchal sont ornementales. Dix ans plus tard, ces verrières ne sont pas considérées comme des œuvres décoratives dans le sens où la « conformité à la destination »

[634] (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1855, p. 775.
[635] (II/4.1) CAUMONT, 1856, p. 954-955, citation p. 954.
[636] *Idem*, p. 954.
[637] Arch. nat. F 21 1499 : rapport du 9 mai 1855. D'après (III/3.3) PILLET, 2007, p. 53.
[638] (III/3.3) VAISSE, 1995, p. 176.
[639] « Décoratif », *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e édition, version en ligne consultée le 25 janvier 2016, http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/d%C3%A9coratif

n'est pas respectée selon Burty. « La conformité à certaines exigences de composition, de dessin, de couleur », qui est impartie au vitrail, ne confère pas aux œuvres de Maréchal « la qualité d'œuvres décoratives ». Elles sont, pour Burty, trop picturales : Maréchal imite « la peinture à l'huile »[640]. Au regard de sa formation de peintre d'histoire, il n'est pas étonnant de constater que sa peinture sur verre s'apparente souvent, pour les critiques, à de la peinture de chevalet : ce qui est le cas pour ces deux grandes verrières du palais de l'industrie.

Fig. 27 : *La France convie les nations à l'Exposition universelle,* gravure parue dans *L'Illustration : journal universel,* 19 mai 1855, p. 317 d'après la verrière de Maréchal de Metz

Fig. 28 : *L'Équité présidant à l'accroissement des échanges,* gravure parue dans *L'Illustration : journal universel,* 19 mai 1855, p. 317 d'après la verrière de Maréchal de Metz

[640] (II/6) BURTY, 1866, p. 313.

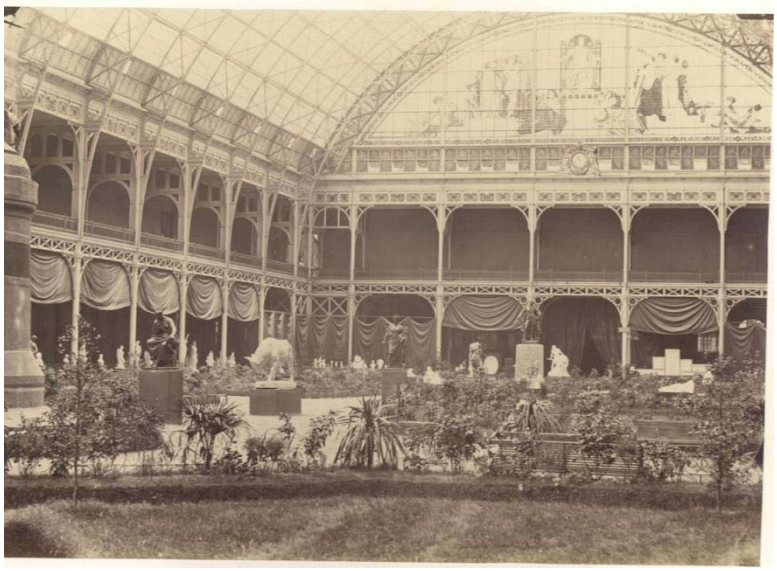


Fig. 29 : *La France convie les nations à l'Exposition universelle,* Salon de 1865, Arch. nat. F/21/7636

Fig. 30 : *L'Équité présidant à l'accroissement des échanges,* Salon de 1865, Arch. nat. F/21/7636

Sur les 40 peintres-verriers exposants, seuls 11 proposent des vitraux d'appartements[641]. Prosper Lafaye expose des petits médaillons dont *Un seigneur chevauchant à cheval* dans le style des vitraux suisses du XVI^e^ siècle[642]. Ces vitraux sont particulièrement appréciés ; Lafaye « réussit parfaitement les petits vitraux d'appartements »[643]. Il est d'ailleurs d'après Edmond Lévy plus doué dans ce style que pour les vitraux religieux. Achille Oudinot expose des vitraux en son nom. Il s'agit de paysages peints sur le verre « encadrés de motifs

[641] Ce nombre est donné d'après un dénombrement effectué à partir du rapport d'Arcisse de Caumont et du chapitre X de l'*Histoire de la peinture sur verre* d'Edmond Lévy paru en 1860. (III/2.1) LÉVY, 1860, p. 241-249. Edmond Lévy est architecte et professeur d'archéologie en Belgique.
[642] (II/4.1) CAUMONT, 1856, p. 954. (III/2.1) LÉVY, 1860, p. 245.
[643] (III/2.1) LÉVY, 1860, p. 245.

renaissance » destinés à la décoration de cabinet[644]. Le peintre-verrier Barrelan présente au public plusieurs vitraux aux motifs floraux qui conviennent, selon Arcisse de Caumont, « à la décoration des maisons privées ». Edmond Lévy ne dit rien sur ce genre de vitraux, car il préfère « garder le silence devant les noms qui ne (semblent) pas mériter un intérêt suffisant »[645]. Son silence reflète son point de vue général sur les vitraux civils. Célèbre pour seurs vitraux religieux, l'atelier Laurent-Gsell se fait remarquer à cette Exposition universelle grâce à un « joli vitrail de salon » ainsi que par des paysages peints sur verre et des émaux sur glaces[646]. Ce « joli vitrail » représente les quatre saisons et Arcisse de Caumont regrette que le prix de 400 et 500 francs le mètre soit trop élevé[647]. Edmond Lévy ne manque pas de rappeler l'essai de l'atelier Laurent-Gsell « aussi bizarre que disgracieux » de vitrail « pseudo-chinois » d'appartement exécuté quatre ans plus tôt[648]. Le peintre-verrier Cornut expose « quelques jolis vitraux d'appartement en camaïeu »[649], Paul Nicod présente aussi des vitraux d'appartement, mais de petit format, qui ne déméritent pas et Achille et Antoine Ullman présentent de « charmants vitraux gravés pour appartements »[650]. Le chimiste et photographe Samson expose des vitraux photographiques dont il a déposé la technique en 1854[651]. Soulier et Clausard quant à eux présentent des « daguerréotypes sur verre ». La technique de photographie sur verre n'apparaît cependant dans les annonces commerciales des peintres-verriers qu'à partir de 1873 ; nous y reviendrons plus loin. Les derniers peintres-verriers qui exposent des vitraux d'appartement à l'Exposition universelle sont Peter Hawke et Achille Jubinal[652]. Ils présentent au public de petits vitraux dont les scènes illustrent la traduction de Rabelais réalisée en 1837 par Jubinal. Pour Edmond Lévy, ces vitraux sont destinés uniquement à l'habitation privée et sont « complètement en dehors du genre sérieux » dont il se préoccupe.

En 1855, le vitrail d'appartement apparaît donc timidement, mais reste toutefois marginal dans la création des principaux ateliers de peinture sur verre français. Ce style de vitrail se cantonne à la fantaisie et à la décoration intérieure. Il est vraisemblable que la plupart des productions sont des compositions géométriques à base des verres teints dans la masse comme cela semble le cas de la fenêtre de l'atelier de Charles Delahaye (fig. 31).

---

644 (II/4.1) CAUMONT, 1856, p. 954.
645 (III/2.1) LÉVY, 1860, p. 241.
646 (II/4.1) CAUMONT, 1856, p. 955.
647 *Ibidem.*
648 (III/2.1) LÉVY, 1860, p. 245.
649 *Idem*, p. 242.
650 *Idem*, p. 248 et p. 249.
651 (III/2.2) LOZANO CAJAMARCA, 2009.
652 (III/2.1) LÉVY, 1860, p. 244.

Fig. 31 : *Charles Delahaye dans son atelier,* 27 rue Saint-Dominique, ca. 1855. Sarah Kennel (dir.), *Charles Marville photographer of Paris*, Chicago, The University Chicago Press, 2013, p. 45.

Fig. 32 : Arthur Henry Roberts, *Vue intérieure d'une des pièces de l'appartement de Monsieur Sauvageot, 56 fbg Poissonnière, avant la translation de sa collection au Louvre*, 1856, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris

Comme Lévy, certains auteurs ne signalent pas l'existence du vitrail d'appartement à l'Exposition universelle ; Charles Laboulaye dans son essai sur l'art industriel ne traite que des vitraux religieux lorsqu'il parle de vitraux peints[653]. À la fin de l'Exposition universelle de 1855 le vitrail d'appartement semble bien être au vitrail religieux ce que la nature morte est à la peinture d'histoire : un genre très subalterne.

Le collectionneur Alexandre-Charles Sauvageot (1781-1860) lègue à l'État en 1857 sa collection d'œuvres d'art. Le peintre Arthur Henry-Roberts exécute, en 1856, la peinture sur toile représentant le collectionneur parmi ses œuvres dans une des pièces de son appartement parisien (fig. 32). C'est la plus ancienne et une des rares représentations de plafonds de verre dans un intérieur du XIX^{e} siècle connue à ce jour.

Dans cette peinture d'Henry-Roberts, nous pouvons observer un vitrail installé dans le plafond de la pièce. L'inventaire de la collection dressé au moment de la donation à l'État fait mention de 63 vitraux[654]. Plusieurs de ces vitraux sont des grisailles teintées avec des médaillons présentant des scénettes. En observant plus attentivement ce vitrail, nous remarquons qu'il s'agit d'une grisaille teintée avec en son centre un médaillon dans lequel un

[653] (II/4.1) LABOULAYE, 1856, p. 326-238.
[654] Donation par M. Sauvageot à l'État français, 6 mars 1857, Maître Guérin, notaire à Paris, http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/5777-donation-par-m-sauvageot-a-l-etat-fran/?n=&filemedia_id=5789&viewer=image&open_viewer=1&current_image_id=1&dbk=&menu_left_visible=0&menu_left_type, consulté le 24 septembre 2015.

personnage semble se tenir debout. Le vitrail ne semble pas être à l'origine un plafonnier ; en effet, un médaillon circulaire est visible sous la scène figurée. Il semble contenir une inscription. De plus, le grand médaillon central a été coupé au 2/3 afin d'intégrer la suspension. Ce vitrail, vraisemblablement ancien et destiné à clôturer une baie murale, a été placé dans un plafond pour apporter un éclairage diffus à la pièce.

La possibilité d'installer des vitraux dans cette partie d'une pièce permet de nouvelles possibilités d'éclairage que les architectes ont certainement proposées à leurs clients. Ainsi, dès 1856, le peintre-verrier Chaignon affirme pouvoir réaliser des plafonds en verre[655]. Il vante le côté pratique de ce genre de vitraux :

> « *Ce nouveau système de plafonds en verre à joints vifs peut se poser et se déposer à volonté en très peu de temps, sans être exposé à casser aucun verre, comme cela a lieu aujourd'hui ; ce qui est très avantageux en cas de fuite de gaz ou d'eau, et pour la réparation des plafonds* »[656].

Fig.33 : Joseph Vantillard, *Vitrail d'appartement*, 1856, Paris, © Maison de ventes Conan Hôtel d'Ainay

[655] (II/5) SAGERET, 1856, p. 340.
[656] *Ibidem.*

Toujours, en 1856, Joseph Vantillard réalise un vitrail d'appartement (fig. 33). L'artiste peintre-verrier n'apparaît dans aucun des annuaires commerciaux de l'époque : à cette date, il est encore vraisemblablement apprenti chez Oudinot. Cela ne l'empêche pas cependant de signer la verrière. Celle-ci adopte une composition assez simple, mais la qualité d'exécution annonce celle de ses futures œuvres pour les habitations privées.

L'année suivante, en 1857, les artistes Bougerie-Villette et Achille Oudinot déposent leurs annonces dans l'annuaire commercial Didot-Bottin[657] ; le premier propose l'exécution de « vitraux peints pour appartement tel que fleurs, sujets, paysages, armoiries, etc. » et le second des « verrières d'appartement ». En 1858, un nouveau peintre-verrier, Delapierre, propose à sa clientèle des « vitraux de fantaisie à sujets et à arabesques pour décorations de maisons particulières, kiosques, etc. ». C'est la première fois qu'un peintre-verrier décrit le style de vitraux d'appartements qu'il propose. La même année, le peintre-verrier Marchand indique qu'il peut exécuter des « décoration[s] d'appartement[s], figures, fleurs, arabesques » et qu'il est spécialisé dans les armoiries.

1.5. Le développement de techniques concurrentes

En cette année 1858, les peintres-verriers proposant explicitement des vitraux d'appartements sont au nombre de deux, ce qui est relativement peu comparé au nombre de peintres-verriers qui ont exposé des vitraux de ce type à l'Exposition universelle de 1855. Le vitrail d'appartement ne semble pas encore la priorité des particuliers car il sans doute trop cher dans sa forme et sa conception traditionnelle. En revanche les peintres-verriers, ou assimilés peintres-verriers, rivalisent d'efforts pour mettre au point des techniques concurrentes qui permettent une intégration du vitrail dans les foyers français à des prix raisonnables.

À partir de 1858, le « peintre et graveur sur verre » Gugnon fait son apparition dans l'*Annuaire du bâtiment Sageret*[658]. Louis Napoléon Gugnon (1808-ap. 1868), originaire de Metz tout comme son beau-frère et ancien associé Charles-Laurent Maréchal[659] est à la tête d'un atelier qui exécute des « vitraux peints et ornements de tous styles » ainsi que des

[657] (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1857, p. 785.
[658] (II/5) SAGERET, 1858, p. 333.
[659] (III/3.3) PELTRE, 2014, p. 74.

« verres mousselines, verres gravés et inscriptions ». Cette fabrique se situe 4 rue Doudeville à La Chapelle-Saint-Denis, commune annexée à Paris en 1859. Un dépôt est présent à Paris au numéro 50 de la rue d'Enghien. Le fils de Gugnon, Auguste Raphaël (1835- ap. 1877), lui succède à partir de 1864[660]. Il a à cœur de préciser qu'il est le « seul successeur » de son père,[661] car à partir de cette même année, un second atelier empruntant le nom de famille Gugnon apparaît : il s'agit de celui d'Aubriot-Gugnon[662]. Joséphine Claire Gugnon (1835- ?), fille cadette de Louis Napoléon, épouse depuis 1860 de Joseph Aubriot, ouvre avec son mari une nouvelle fabrique dans le faubourg Saint-Denis. Ils proposent à leur clientèle des verres mousseline, des verres gravés ainsi que des vitraux et des grisailles[663]. L'atelier Aubriot-Gugnon ferme ses portes dès 1870. La fabrique de Gugnon fils demeure en activité jusqu'en 1878, année durant laquelle Lémal et Raquet reprennent l'atelier et le font valoir jusqu'en 1910[664].

Ainsi, en 1858, Louis Napoléon Gugnon propose à la clientèle des « vitraux peints et ornements de tous styles, verre mousseline, verres gravés et inscriptions ». Mena, un autre peintre et graveur sur verre réalise des « bordures peintes et gravées, dépoli à dessins, […] Fleurs, sujets et paysages. Verre mousseline à 1 Fr. 75 la feuille, 50 dessins variés ».[665].

Le commerce de ce genre de vitraux se développe considérablement dès 1858, si l'on prend en compte les publicités des artisans peintres-graveurs sur verre. En 1880, Didron affirmera encore que le verre mousseline « rend des services réels dans l'architecture domestique »[666]. Voici ces propos [667] :

> « *Sans son secours, par exemple, les escaliers des maisons modernes ne pourraient prendre le jour sur les horribles "courettes" qui entrent dans l'économie de leur construction. Certaines portes et cloisons vitrées, ainsi que de nombreuses devantures de magasins qui exigent une opacité lumineuse, en ont également rendu l'emploi indispensable* ».

L'emploi du verre mousseline est souvent préféré à d'autres techniques par les architectes, car son coût de fabrication est bien plus faible que la gravure à l'acide fluorhydrique. Le résultat est plus lumineux, la variété des motifs et des zones mates,

---

[660] (II/5) SAGERET, 1864, p.577.
[661] *Idem*, p. 451.
[662] *Idem*, p.427.
[663] *Idem*, p. 1339.
[664] (II/5) SAGERET, 1878, p. 517.
[665] (II/5) SAGERET, 1858, p. 333 et 334.
[666] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 79.
[667] *Idem*, p. 80.

transparentes et opaques rend ce système très populaire auprès de la clientèle. Certaines fabriques, comme celle de Gugnon, en font une véritable spécialité.

En 1859, l'atelier d'Engelmann et Graf fait son apparition dans l'*Annuaire*. Il dépose le brevet d'invention de la diaphanie. Engelmann et Graf ne sont cependant pas à l'origine même de la création de ce procédé de collage. En effet, dès 1854 les frères Susse rédigent et publient les *Nouvelles instructions sur la potichomanie*[668]. La potichomanie permet d'imiter des potiches chinoises avec des vases de verre, à l'intérieur desquels on colle des images en papier découpé[669]. Les frères Susse nous expliquent en préambule que « la potichomanie n'a pas pour but unique l'imitation des vases chinois ou japonais connus sous le nom de potiches, elle embrasse l'imitation de toutes les porcelaines et toutes les formes usitées par les produits de l'art céramique […] »[670]. Cependant, la potichomanie ne résiste « ni à la chaleur ni à l'humidité »[671]. L'invention d'Engelmann et Graf consiste à appliquer la potichomanie aux verres des fenêtres :

> « *La potichomanie s'appliquant sur verre, comment se fait-il qu'on n'ait pas pensé jusqu'ici à l'appliquer à la décoration des vitres de nos appartements ? Aujourd'hui qu'on décore avec tant de luxe les intérieurs des maisons, meubles, les étoffes, tous ces mille petits objets qui meublent les habitations élégantes, comment se fait-il que les vitres restent toujours nues, surtout lorsque le goût moderne a remis en si grand honneur les anciens vitraux si splendides, si intéressants ?* »[672].

Pour appliquer cette technique aux fenêtres, on utilise un vernis « happant » sur lequel on dépose le papier humide découpé à la forme de son choix et épousant parfaitement le support. Le papier est ensuite marouflé et « on [le] laisse sécher jusqu'au lendemain ». On passe ensuite une couche de « la liqueur diaphane »[673]. Cette opération est renouvelée une fois. Après un séchage de plusieurs jours, une dernière couche de vernis est appliquée. Cette nouvelle technique de diaphanie rend plus résistant le verre et n'empêche pas le nettoyage, « [l'] application ne craignant ni l'eau de l'éponge, ni l'eau de la buée des appartements, ni même la gelée de l'hiver »[674]. La diaphanie semble avoir un avantage non négligeable : elle permet d'avoir chez soi des vitraux à un moindre coût. En effet, « les feuilles se vendent à très

[668] (III/2.1) SUSSE, 1854.
[669] Définition de potichomanie publiée dans le *Littré* (version numérique 2.0).
[670] (III/2.1) SUSSE, 1854, p. 6 et 7.
[671] (III/2.1) ENGELMANN ET GRAF, 1855, p. 2.
[672] (III/2.1) ENGELMANN ET GRAF, 1855, p. 1 et 2.
[673] *Idem*, p. 5.
[674] *Idem,* p. 6.

bas prix »[675]. Engelmann et Graf formulent en 1866 le slogan suivant : « richesse, durée, économie », indiquant au client que la diaphanie est le choix le plus judicieux à faire pour sa décoration d'intérieur[676]. Cette technique préfigure les vitraux adhésifs de la fabrique de glaces parisienne de Levens, qui propose en 1886 des vitraux à un coût défiant toute concurrence (fig. 34).

Fig. 34 : *Annonce publicitaire de la fabrique Levens*, 1886, Gallica.bnf.fr

Ainsi, à partir de 1858, le client a le choix entre trois techniques de décorations différentes plus ou moins onéreuses : la peinture sur verre, le verre mousseline et la diaphanie. Celle-ci, ainsi que la vitromanie sera vivement critiquée par Léon Ottin dans son histoire du vitrail en 1896[677] :

> « *Enfin, comme coup de grâce, la vitromanie, ou pour mieux dire la vitrologie, comme l'appelle lui-même l'inventeur, ne nous laisse que l'ombre puisqu'elle remplace le plomb par du papier d'étain, et le verre dans la masse par de la gélatine colorée. La chromolithographie, que la maison Engelmann et Graff a mise à la mode autrefois jouie d'un regain d'actualité, elle envahit tout, elle aussi, et il n'est pas une maison bourgeoise qui se respecte aujourd'hui dans laquelle on ne rencontre pas de haut en bas des vitraux factices* ».

[675] J.-B. Noirel, « La Diaphanie », *Le Propagateur, Presse des beaux-arts et des faits religieux. Journal de musique pratique*, Paris, n°1, 1859, p. 12. La notice explicative d'Engelmann et Graf se vend à 1 Fr. 20 en 1859.
[676] (II/5) SAGERET, 1866, p. 308.
[677] (III/2.1) OTTIN, 1896, p. 100.

En 1860 une quatrième technique vient s'ajouter aux trois précédentes : cette année-là, le « peintre-artiste verrier » Paul Bitterlin annonce dans l'*Annuaire du bâtiment Sageret* qu'il a breveté la technique de la gravure à l'acide fluorhydrique dite oxaloglyphie[678]. Le procédé est assez simple : de l'acide fluorhydrique, plus ou moins concentré, est appliqué sur le verre[679]. L'acide attaque alors la silice contenue dans le verre et dévitrifie ce dernier, créant ainsi une entaille. Celle-ci est à l'image du motif dessiné par le peintre-verrier graveur. Le reste du verre ayant été protégé par un corps gras reste intact. Cette technique est utilisée sur du verre blanc ainsi que sur du verre teinté dans la masse ou plaqué. Sur du verre plaqué, cela permet de créer des dégradés mais aussi des enlevés de couleurs pour rendre la qualité et la finesse d'un textile, comme de la dentelle[680].

Cette technique, aux effets variés, est souvent délaissée au profit du verre mousseline car l'emploi de l'acide est dangereux et plus onéreux. Cependant, Bitterlin, dans l'*Annuaire* de 1860 n'hésite pas à affirmer que le verre gravé à l'acide est « supérieur au verre mousseline et meilleur marché que celui-ci ou tous autres verres décorés »[681]. Il propose son savoir-faire « pour décoration d'appartement, boudoirs, serres, etc. ». Son *Vitrail au mousquetaire* de 1883 démontre son savoir-faire et la maîtrise de la technique de gravure à l'acide (fig. 35). Bien qu'il soit spécialisé dans la gravure sur verre à l'acide fluorhydrique, Bitterlin réalise aussi des vitraux peints « pour intérieurs ».

Fig. 35 : Paul Bitterlin, *Vitrail au mousquetaire*, détail, 1883, © Maison de vente Marc Masson

[678] (II/5) SAGERET, 1860, p. 362.
[679] (III/2.1) BITTERLIN, 1878.
[680] (III/2.1) REBOULLEAU, MAGNIER, 1883, p. 132-135.
[681] (II/5) SAGERET, 1860, p.362.

Alors que les Gugnon, Engelmann et Graf exercent toujours en 1861, un nouvel artiste, Frédéric Hengendörfer propose des « vitraux anciens ou modernes pour […] appartements et chalets » sans plus de détails[682]. Un certain Petit réalise aussi « des gravures sur verres blancs et colorés pour kiosques et appartements ».

1.6. Un premier bilan en 1862

En 1862, les annuaires révèlent un nouveau peintre-verrier, Maille, qui tient un « atelier de peinture sur verre pour églises et appartements », dont la spécialité est les « vitraux peints et autres de tous styles pour églises et pour monuments publics »[683]. Lusson « artiste peintre-verrier de la Sainte-Chapelle de Paris » fabrique aussi des « vitraux pour appartements »[684].

1862 est aussi l'année de la troisième Exposition universelle qui se déroule à Londres. Nous avons vu dans la deuxième partie de ce travail que 11 peintres-verriers français exposent dans la classe 34 « Objets de verrerie ». Le catalogue permet d'obtenir une idée assez précise du type des vitraux exposés et de la position des peintres-verriers par rapport au vitrail civil[685].

Vitraux civils ou d'appartements	
Peintres-verriers parisiens	**Peintres-verriers provinciaux**
Prosper Lafaye	Charles-Laurent Maréchal (Metz)
	Charles-Raphaël Maréchal (Metz)[686]

Tabl. 9 : Peintres-verriers parisiens et provinciaux présentant à l'Exposition universelle de 1862 des vitraux civils ou d'appartement

[682] (II/5) SAGERET, 1861, p. 367.
[683] (II/5) SAGERET, 1874, p. 1339.
[684] (II/5) SAGERET, 1862, p. 368.
[685] (II/4.1) ANONYME, 1862-4, p. 217-218.
[686] Charles-Laurent et Charles-Raphaël Maréchal font parti de la même maison de peinture sur verre mais exposent chacun sous leur propre nom.

Vitraux religieux	
Peintres-verriers parisiens	**Peintres-verriers provinciaux**
Laurent-Gsell	Gustave Bourgeois (Reims)
Adolphe-Napoléon Didron	
Antoine Lusson	
Nicolas Coffetier	

Tabl. 10 : Peintres-verriers parisiens et provinciaux présentant à l'Exposition universelle de 1862 des vitraux religieux

Vitraux religieux et vitrail civil ou d'appartement	
Peintres-verriers parisiens	**Peintres-verriers provinciaux**
Eugène Oudinot	Höner (Nancy)
Paul Nicod	

Tabl. 11 : Peintres-verriers parisiens et provinciaux présentant à l'Exposition universelle de 1862 des vitreux religieux et des vitraux civils ou d'appartement

Même si lors de cette exposition, le vitrail religieux reste majoritairement exposé, le vitrail civil ou d'appartement retient l'attention du rapporteur officiel Georges Bontemps au point que ce dernier consacre une partie bien distincte aux « vitraux destinés à la décoration des édifices publics »[687]. Un nouveau « champ bien vaste », celui du vitrail civil et d'appartement, s'offre aux peintres-verriers. Si les habitations privées demandent plus de luminosité qu'une église, l'emploi des vitraux peut parfois être opportun dans certaines situations. Bontemps explique qu'il est parfois nécessaire de couper la vue tout en laissant la lumière pénétrer. Le vitrail lui semble une excellente solution[688] :

> « *On peut alors employer des verres cannelés, des verres dépolis, s'il s'agit d'une garde-robe, d'un bureau, d'un magasin ; mais dans les chambres d'un appartement, quand il y a lieu d'ôter aux vitres leur transparence, on peut les recouvrir d'un émail incolore ou légèrement teinté, sur lequel se détachent des arabesques, des ornements héraldiques, des fleurs, des oiseaux, en harmonie avec la décoration de l'appartement* ».

Le vitrail civil, dédié à la décoration d'un édifice public, doit avoir une « ornementation de grand style, en rapport avec l'édifice ». Georges Bontemps précise que pour ce genre de vitraux il faut avoir recours au peintre-verrier, ce qui sous-entend que le vitrail d'appartement n'est pas uniquement du ressort de ce dernier. Les techniques concurrentes, évoquées

[687] (II/4.1) BONTEMPS, 1862, p. 493-496.
[688] *Idem*, p. 494.

précédemment, permettent à des vitriers, des émailleurs, ou des graveurs sur verre de fournir aussi des vitraux à usage domestique. Bontemps ajoute, qu'une fois encore, les Anglais produisent ce genre de décoration depuis quelques années. Il l'avait déjà constaté lors de son rapport sur l'Exposition universelle londonienne de 1851[689]. Jusqu'alors « appliquée d'une façon industrielle assez vulgaire », Bontemps espère que l'Exposition de 1862 permettra à la peinture sur verre de se développer dans les habitations privées et les bâtiments publics car aucune limite technique et matérielle ne peut venir freiner ce développement.

Le travail des peintres-verriers français pour l'Exposition de 1862 semble satisfaire le rapporteur. Prosper Lafaye, comme pour les Expositions universelles précédentes, présente de nouveaux petits vitraux « très artistement touchés »[690] dont la qualité n'a rien à envier aux vitraux suisses. Paul Nicod expose « deux petites vitres en style de Pompéi, d'un effet très gracieux »[691]. Höner produit un vitrail émaillé composé de fleurs et de fruits que Bontemps verrait bien dans une salle à manger de campagne. Eugène Oudinot expose un vitrail d'appartement du « style renaissance allemande »[692]. Georges Bontemps ne le trouve pas exceptionnel, mais il précise que c'est un bon exemple de ce que peut être un vitrail pour une habitation privée.

Si le catalogue mentionne que les peintres-verriers Maréchal père et fils n'exposent que des « vitraux pour maisons particulières et pour édifices publics », Georges Bontemps n'évoque pas ces vitraux dans le chapitre de son rapport consacré aux vitraux civils. Il mentionne cependant le travail des deux peintres-verriers meusiens dans la partie sur les vitraux religieux. Pourtant, Maréchal père expose en 1862 le vitrail intitulé *L'Artiste*, actuellement conservé au Musée de la cour d'or à Metz. Pas un seul mot n'est dit sur cette verrière, exemple même de l'application de la peinture sur verre pour une habitation privée.

Bontemps lance un appel final aux architectes : c'est à eux de se servir de leur imagination et des possibilités d'ornementations qu'offre le verre afin d'inventer de nouvelles décorations. Ils pourront ainsi permettre le développement d'une « branche utile de l'art » et « occuper un assez grand nombre d'artistes » à un « utile emploi »[693].

---

[689] (II/4.1) BONTEMPS, 1851, p. 5-63.
[690] (II/4.1) BONTEMPS, 1862, p. 495.
[691] *Idem*, p. 495.
[692] *Ibidem.*
[693] (II/4.1) BONTEMPS, 1862, p. 496.

2. LE DÉVELOPPEMENT DU VITRAIL CIVIL, 1863-1871

2.1. Le décor vitré domestique

À partir de 1863 à Paris, trois fabriques nous donnent l'exemple de ce qui se fait en matière de décorations vitrées domestiques. Il s'agit de celles de Bitterlin, de Gugnon, et d'Engelmann et Graf. Cependant, leurs réalisations ne sont pas des œuvres d'art mais des productions du type industriel. Certains peintres-verriers publient, à partir de 1863, dans *l'Annuaire du bâtiment Sageret* des pages entières de publicité pour leurs ateliers, comme l'atelier Bitterlin qui vante les mérites de son savoir-faire en matière de gravure à l'acide auprès de « MM. les Architectes »[694].

L'année suivante est bien plus riche de publicités d'ateliers. Bitterlin complète ses deux pages de publicité avec des dessins d'exemples de gravures à l'acide sur verre. Ce sont des motifs géométriques répétitifs rappelant les damassés des vitraux religieux ou encore des monogrammes. Bitterlin nous offre un « aperçu des prix » qu'il pratique en 1864[695]. Si dès 1860, il déclare réaliser des œuvres « meilleurs marchés », les prix qu'il présente quatre années plus tard sont assez élevés. Les mousselines gravées, suivant la surface, coûtent entre 16 et 22 francs. Le dépoli à l'acide varie entre 40 et 60 francs le mètre carré. La « gravure ordinaire » peut valoir jusqu'à 150 francs. Si elle est satinée avec « plusieurs effets », le client débourse entre 140 et 350 francs le mètre carré. Enfin, pour 120 francs à 250 francs le mètre carré, le client peut commander une « décoration alhambra, mise en plomb, nuances feuille morte, jaunâtre, bleu et violet, vert d'eau, etc. »[696]. Le coût d'une décoration Louis XV sera compris dans le même écart de prix.

À la même époque la fabrique de verre mousseline Aubriot-Gugnon propose des prix bien plus compétitifs : la gravure sur verre dépoli double coûte 15 à 25 francs le mètre superficiel, et seulement 5 francs pour le verre mousseline[697]. Aubriot-Gugnon accompagne la planche des prix d'une gravure représentant l'atelier. Nous sommes loin de l'image du petit atelier parisien de peinture sur verre du 6 rue de la Grande-Chaumière : la fabrication du verre mousseline de la maison Aubriot-Gugnon est effectuée à l'échelle industrielle.

---

[694] (II/5) SAGERET, 1863, p. 1186-1187.
[695] (II/5) SAGERET, 1864, p. 1336.
[696] Cette « décoration alhambra » est illustrée dans (II/5) SAGERET, 1864, p. 1134. Il s'agit d'une architecture aux influences arabes complétée d'un fond orné de motifs floraux et géométriques.
[697] (II/5) SAGERET, 1864, p. 1339.

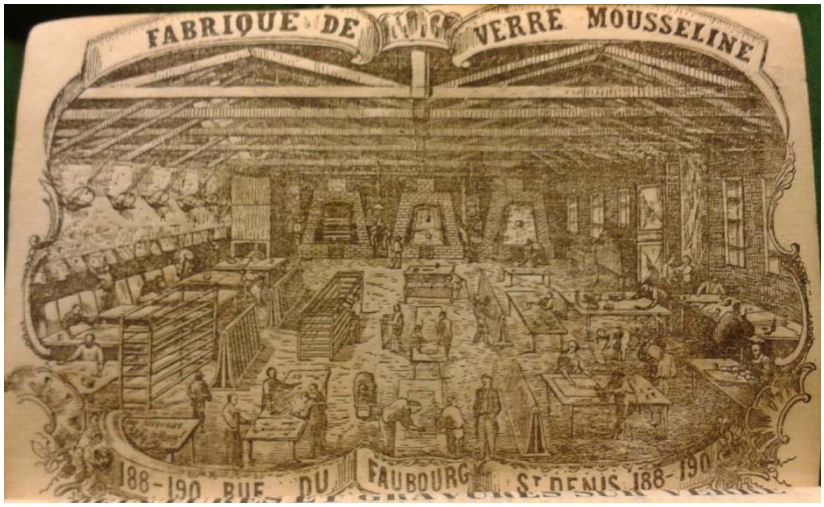


Fig. 36 : Atelier de fabrication du verre mousseline de la Maison Aubriot-Gugnon en 1864, Sageret, 1864, p. 1338.

L'atelier Louis Freulon propose une « vitrification inaltérable » à « des prix très modérés […] pour chapelles, kiosques, cabinets de toilette, salles de billard, etc. ». Les prix pratiqués sont raisonnables : 15 à 25 francs le mètre superficiel « pour appartement, grisaille ou coloré, paysages, fruits, fleurs, oiseaux » ; 5 francs pour des « cadrilles de portes à sujets ou à fleurs » ; 75 centimes le mètre de « bordures de mousselines pour encadrement, de 0,10^{c} (sic) de large » et 6 francs le mètre de « bordures gravées sur verre de couleurs » [698]. Gugnon Fils ne donne pas le détail de ses prix, mais offre un aperçu des motifs qu'il réalise pour le verre mousseline mat, transparent ainsi que pour la « gravure brillante à fond dépoli ». Il s'agit de compositions florales à motifs géométriques répétitifs et de végétaux tels des rinceaux, des palmettes, des fleurs et des feuilles plus stylisées[699].

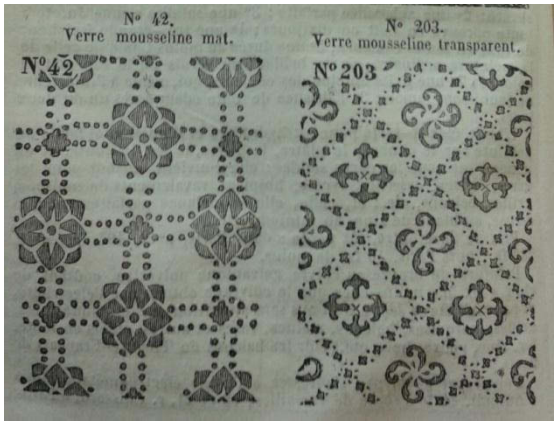


Fig. 37 : Motifs de verre mousseline proposé par l'atelier Gugnon fils en 1864, Sageret, 1864, p. 450.

[698] (II/5) SAGERET, 1864, p. 43.
[699] *Idem*, p. 450-451.

En 1865, Bitterlin décore non seulement des appartements et des serres mais aussi des hôtels, des théâtres, des magasins et des kiosques. Sa fabrique produit des « verres spéciaux unis et décorés pour plafonds lumineux, salle des séances du Corps législatif, théâtre impérial du Châtelet, théâtre de la Gaité, théâtre Lyrique, etc. ». Bitterlin produit aussi et revend de l'acide fluorhydrique[700]. Son annonce est la plus longue de la catégorie « peintres artistes verriers ». De nouveaux dessins de modèles de verres gravés à l'acide sont consultables par les clients à la fin de l'*Annuaire du bâtiment Sageret*. Les prix n'ont pas varié depuis l'année précédente.

Gugnon donne une idée des prix qu'il applique à ses créations en 1865. Le verre mousseline coûte 5 francs le mètre carré. Les gravures sur verres de couleur s'élèvent à 100 francs le mètre carré et le verre mousseline gravé est un peu moins cher que chez Bitterlin, soit 15 francs le mètre carré. Des planches des « spécimens de verres à dessins » accompagnent les prix[701].

Dans les annuaires commerciaux de 1867, Jules Dopter précise qu'il réalise des décorations pour « kiosques, chalets, boudoirs, portes, vestibules, plafonds, lanternes, etc. »[702]. De plus, il est l'auteur d'un brevet déposé pour des verres gravés à l'acide par impressions. Ce procédé permet de reproduire mécaniquement donc de faire plus en un minimum de temps ; ce qui permet à Dopter de pratiquer des prix raisonnables. Le verre mousseline coûte entre 22 francs et 25 francs le mètre carré. Cela reste tout de même relativement plus cher que chez Gugnon. Les gravures sur verres blancs ou colorés oscillent entre 25 et 90 francs le mètre carré. C'est en effet meilleur marché que chez Bitterlin. Dopter fait publier des planches des créations qu'il propose : ce sont d'élégantes compositions de guirlandes de fleurs avec des couronnes végétales, des amphores, des grotesques antiques, ainsi que des planches de bordures végétales ou géométriques et de modèles pour des compositions plus grandes alliant géométries et végétaux stylisés[703].

En ce qui concerne Gugnon et ses prix, nous avons constaté qu'il réalisait, en 1865, de la gravure sur verre de couleur à 100 francs le mètre carré. Trois ans plus tard, il propose le même savoir-faire pour seulement 4 francs le mètre carré. C'est une baisse de prix considérable qui peut s'expliquer par le fait que la concurrence est de plus en plus nombreuse sur le marché du verre gravé parisien.

---

[700] (II/5) SAGERET, 1865, p. 287.
[701] (II/5) SAGERET, 1865, p. 292.
[702] (II/5) SAGERET, 1867, p. 312. (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1867, p. 1143.
[703] (II/5) SAGERET, 1867, p.1072bis et p. 1079.

En 1868, un nouvel atelier publie son annonce : Reverdy et Cie. Contrairement à Bitterlin, il ne propose pas à sa clientèle autre chose que de la gravure sur verre. Les prix sont raisonnables mais pas plus compétitifs que ceux de Gugnon. Il crée des verres gravés « pour hôtels, appartements, chalets, kiosques, serres d'intérieur […] pour plafonds lumineux ». Il est capable de reproduire : « objets d'art, chiffres, sujets, blasons, paysages, marines, figures, [et] fantaisies artistiques de tous styles sur blanc et couleurs »[704].

2.2. Le vitrail d'appartement, un genre un plein essor

2.2.1 L'augmentation des annonces publicitaires

L'année 1865 marque un tournant dans l'histoire du vitrail d'appartement. Les peintres-verriers Laurent-Gsell et Antoine Lusson, des peintres-verriers travaillant traditionnellement dans le vitrail religieux, mentionnent pour la première fois qu'ils réalisent des vitraux pour appartements. Paul Nicod indique, également pour la première fois, qu'il exécute des « vitraux décoratifs pour galeries et appartements »[705]. Nicod, lors de l'Exposition universelle de 1862, a exposé un vitrail civil, mais n'a jusqu'à présent pas proposé à la vente ce genre de création. Lusson et Laurent-Gsell n'ont pas exposé récemment ce genre de vitrail. Il s'agit d'un point marquant dans cette histoire du vitrail d'appartement : les peintres-verriers traditionnels ou les « vétérans de la peinture sur verre » comme l'écrit Édouard Didron[706], c'est-à-dire ceux qui ne font que du vitrail à la manière des anciens et qui ne sont ni graveurs ni glaciers, se mettent aussi à proposer à une future clientèle des vitraux pour leurs habitations.

L'année suivante, en 1866, le nombre de peintres-verriers qui exécutent des créations pour appartement augmente considérablement. Aux sept artistes cités jusqu'à présent viennent s'ajouter : Gustave Bourgeois, Évrard et Ristroph, Gesta de Toulouse, et Charles Leprévost. Aucun d'eux ne précise le style de vitraux d'appartements qu'ils proposent.

Durant l'année 1867, deux autres peintres-verriers s'ajoutent à la longue liste d'annonces : Rouvière fils aîné et Léon Tournel. Le premier, malgré sa spécialité pour des « petits sujets religieux pour cimetières de tout style », réalise des vitraux pour

[704] (II/5) SAGERET, 1868, p. 1159. (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1868, p. 1161.
[705] (II/5) SAGERET, 1865, p. 287-288.
[706] (II/4.1) DIDRON, 1868, p. 67.

« appartements, kiosques et belvédères, etc. ». Le second propose des « vitraux pour monuments […] civils »[707].

2.2.2 L'Exposition universelle de 1867

L'engouement pour le vitrail civil progresse et l'Exposition universelle de 1867 confirme cet enthousiasme.

Lors de cette Exposition, 12 des 34 exposants (peintres-verriers et assimilés) présentent au public des vitraux d'appartements ou civils dans la classe 16 « Cristaux, verrerie de luxe et vitraux » du groupe III. Seuls trois artistes assimilés peintres-verriers exposent uniquement des techniques pour la décoration du verre ; il s'agit de Dopter, Gugnon et Bitterlin. Mais aucun des artistes peintres-verriers n'expose uniquement des vitraux d'appartements comme cela avait été le cas pour Prosper Lafaye et les Maréchal père et fils à l'Exposition universelle de 1862.

En 1867, Maréchal père et fils exposent à nouveau des vitraux pour habitations ; Maréchal père présente un petit vitrail, destiné au cabinet de Viollet-le-Duc, représentant deux moissonneuses encadrées par une architecture[708]. Didron en donne la description : il s'agit de deux paysannes qui tiennent des gerbes de blé dans leurs bras. Il reproche à Maréchal d'avoir réalisé ce vitrail essentiellement à partir de verre blanc peint avec des émaux. L'utilisation de verres teintés dans la masse aurait, semble-t-il, permis un meilleur rendu. Le second vitrail exposé par le peintre-verrier messin est celui de *L'Artiste*, dont une version était déjà présente à l'Exposition universelle de 1862[709]. Cette seconde version du vitrail a été réalisée, avec le concours de l'architecte Eugène Viollet-le-Duc, pour le château de Fontainebleau. Si Maréchal décrit son œuvre comme un « spécimen de portraits sur verre pour la décoration des palais », Didron ne l'entend pas de même. C'est à son avis « un échantillon très complet de ce que l'on peut produire quand on est engagé dans une mauvaise direction »[710]. Les pièces de verre sont de trop grandes dimensions, ce qui tend à fragiliser le vitrail. La manie de dissimuler les plombs et cette volonté de s'appliquer dans le traitement des chairs sont pour Didron les raisons qui éloignent le vitrail de sa véritable nature. C'est pour lui plus un « tableau transparent » qu'un véritable vitrail[711]. Maréchal, peintre d'histoire avant tout, a peint *L'Artiste* sur le verre comme il aurait pu le peindre sur une toile. Il est loin des vitraux

[707] (II/5) SAGERET, 1867, p. 322.
[708] (II/4.1) DIDRON, 1868, p. 9.
[709] (III/3.3) L'ART EN FRANCE…, 1979, p. 244-245.
[710] (II/4.1) DIDRON, 1868, p. 11.
[711] *Idem*, p. 11.

mosaïques produits durant le Moyen Âge. Il use de la gravure à l'acide sur des verres plaqués pour multiplier les demi-tons et utilise de grandes pièces de verre : Maréchal n'est pas sur la voie du progrès avec ce genre de vitrail mais bien sûr celle de l'égarement. Le point de vue de Didron est sévère, mais il ne faut pas oublier qu'il est un peintre-verrier archéologue : pour lui il n'y a point de salut en dehors du vitrail du Moyen Âge et de la Renaissance.

Fig. 38 : Charles-Laurent Maréchal, *L'Artiste,* 1862, Musée de la cour d'or, Metz

Fig. 39 : Charles-Laurent Maréchal, *L'Artiste*, 1867, Château de Fontainebleau

Charles-Raphaël Maréchal expose des vitraux photographiques qui n'ont aucun intérêt pour Didron. Léon-Auguste Ottin présente deux vitraux d'appartement de taille réduite intitulés *La roue de la Fortune* et *La Rencontre*. Ces deux vitraux représentent pour Didron le parfait exemple de la possibilité, pour la peinture sur verre, de s'adapter à la décoration des habitations. La petite taille des vitraux justifie, pour Didron, l'usage de la gravure et d'émaux et non de pièces de verres teintés dans la masse. Paradoxalement, ce sont ces mêmes usages qu'il a reprochés à la verrière *Les moissonneuses* de Maréchal ! Paul Nicod expose des médaillons peints à la grisaille destinés à un salon de musique : certains panneaux représentent l'*Harmonie* et la *Mélodie* et d'autres des musiciennes ou musiciens[712]. Toutefois, Édouard Didron reconnaît le « très sérieux talent » de Paul Nicod qui fait de ces petits vitraux « de véritables chefs-d'œuvre »[713].

[712] (II/4.1) BONTEMPS, BŒSWILWALD, 1868, p. 94.
[713] (II/4.1) DIDRON, 1868, p. 26.

Les rapporteurs Bontemps et Bœswilwald reprennent l'appel aux architectes lancé par Bontemps lui-même lors de l'Exposition universelle de 1862 : « c'est un genre d'ornementation dont il serait à désirer que les architectes fissent un bien plus grand usage. Cet emploi de la peinture sur verre, de la gravure et du dessin sur glace et verre à vitres sont des mines fécondes d'ornementations »[714]. Il est amusant de constater l'enthousiasme et les encouragements de Bontemps et Bœswilwald pour le vitrail d'appartement et la modération plus conservatrice de Didron. Ce dernier admet la qualité d'exécution, mais regrette la destination des œuvres. Les vitraux d'appartements d'Antoine Lusson sont « très bien exécutés », mais ses « carreaux variés (…) représentant de petits sujets, des armoiries, des fleurs, des paysages » sont des « choses assez insignifiantes »[715].

Comme à son habitude, Prosper Lafaye expose de petits vitraux dans le style des vitraux suisses, dont il s'est fait une spécialité[716]. Jean-Baptiste Émile Bourières réalise de petits carreaux de grisailles dans lesquels figurent soit des « très petites figures en bustes », soit une Vénus et des amours « gravés sur du verre bleu ». D'autres carreaux sont ornés d'oiseaux, d'écureuils et d'ornements en tout genre[717]. Deux artistes associés, Erdmann et Kremer, présentent au public de l'Exposition des petites scènes dans le style du XVI^{e} siècle. Nicolas, peintre-verrier à Morlaix, expose un vitrail civil représentant l'entrée de la Reine Anne, duchesse de Bretagne, dans la ville de Morlaix. Victor Gesta, de Toulouse, réalise des portraits gravés sur verre « dans le genre des camées ». Didron conseille à tous les peintres-verriers de « renoncer » aux portraits qu'ils ont une « tendance fâcheuse » à rater.

Enfin quatre peintres-verriers graveurs exposent leurs travaux ; Gugnon fils présente des bouquets gravés sur verre et rehaussés d'émaux, ainsi que des verres mousseline, Paul Bitterlin expose des gravures sur verres, tout comme un certain Petit[718], alors que Jules Dopter présente au public des impressions sur verre[719].

Nombreux sont les ateliers qui se mettent à faire des vitraux d'appartements ou civils à partir de 1870. Le public a vu ce que les peintres-verriers proposent comme genre de vitraux d'appartement lors de l'Exposition universelle de 1867. La demande se fait sans doute de plus en plus pressante, car c'est réellement à partir de cette année-là que le phénomène se démocratise chez les particuliers mais aussi chez les « peintres artistes verriers ». J. Rouvière,

[714] (II/4.1) BONTEMPS, BŒSWILWALD, 1868, p. 94.
[715] (II/4.1) DIDRON, 1868, p. 29.
[716] (II/4.1) BONTEMPS, BŒSWILWALD, 1868, p. 93.
[717] (II/4.1) DIDRON, 1868, p. 24.
[718] (II/4.1) DIDRON, 1868, p. 30. (II/4.1) BONTEMPS, BŒSWILWALD, 1868, p. 94.
[719] (II/4.1) BONTEMPS, BŒSWILWALD, 1868, p. 94.

Henri Chabin, Delangle, Tiercelin, proposent des vitraux pour châteaux, des vitraux civils et « d'appartements de tous styles »[720].

2.3. La multiplication des destinations possibles

Les localisations des vitraux dans les habitations particulières et édifices publics se multiplient. Il semble y en avoir partout. Néanmoins les illustrations des ouvrages sur la décoration intérieure du XIX^e^ siècle, qu'ils soient contemporains de notre époque ou de celle d'Oudinot, offrent rarement des illustrations d'intérieurs avec des vitraux. Ainsi, certaines planches des volumes de César Daly l'*Architecture privée au XIX^e^ siècle sous Napoléon III*, paru en 1869, et l'*Architecture privée au XIX^e^ siècle*, paru en 1872, présentent des vitraux[721]. Il s'agit de vitraux de kiosques, de chalets ou de « villa suburbaine » de la région de Paris sur lesquels nous reviendront plus tard. Les aquarelles d'intérieurs des collections de Mario Praz et Chigi ne nous montrent aucun vitrail ou plafond de verre[722]. *L'époque et son style. La décoration intérieure au XIX^e^ siècle*, publié par Charlotte Gere en 1989, ne présente aucune illustration d'un intérieur français entre 1850 et 1889 avec un vitrail ou un plafond de verre[723]. L'ouvrage sur le style du Second Empire de Gabriel Badea-Päun[724], paru en 2009, traite des papiers peints, des tissus et du mobilier dans la décoration intérieure de cette époque, mais pas une seule fois l'auteur n'évoque le vitrail d'appartement.

En 1865, une nouvelle annonce apparaît ; il s'agit de celle de Jean, de la manufacture de Sèvres. Il est le dépositaire d'un brevet pour des produits vitrifiés inaltérables. Il produit des « vitraux décorés pour […] boudoirs, salles à manger, kiosques, salles de billard, antichambres, vestibules, lanternes, bureaux, serres chaudes »[725]. Avant la suppression des taxes imposées au verre en 1845, les serres chaudes sont réservées à une clientèle des plus aisées[726]. À partir de 1865, la plupart des peintres-verriers, ou assimilés peintres-verriers, propose des vitraux pour des serres d'intérieur, des kiosques, des chalets, etc. Dans le roman

[720] (II/5) SAGERET, 1870, p. 389-390. (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1870, p. 1215.
[721] (II/6) DALY, 1872. (II/6) DALY, 1869.
[722] (III/3.3) SCÈNES D'INTÉRIEUR…, 2002.
[723] (III/3.3) GERE, 1989.
[724] (III/3.3) BADEA-PÄUN, 2009.
[725] (II/5) SAGERET, 1865, p. 287.
[726] (III/3.3) BADEA-PÄUN, 2009, p. 129.

La Curée publié en 1871, Émile Zola décrit la verrière d'une serre à l'architecture métallique dont le décor est végétal[727] :

> « *Autour d'elle, la serre chaude, pareille à une nef d'église, et dont de minces colonnettes de fer montaient d'un jet soutenir le vitrail cintré, étalait ses végétations grasses, ses nappes de feuilles puissantes, ses fusées épanouies de verdure* ».

César Daly présente dans l'*Architecture privée au XIX^e siècle*[728] plusieurs exemples de vitraux de kiosques (fig. 42), de chalets (fig. 40 et 41) ainsi que des vitraux pour une cage d'escalier (fig. 43), une chambre à coucher (fig. 44) et un cabinet de travail (fig. 45). Il s'agit de simples vitreries, de verres mousseline, de vitrerie de cives ou de losange avec un médaillon central représentant des armoiries ou des anges. Dans tous les cas, il ne s'agit pas de vitrail d'art, mais de vitrail bon marché d'une grande simplicité d'exécution.

[727] (II/3) ZOLA, 1871, p. 354.
[728] (II/6) DALY, 1872.

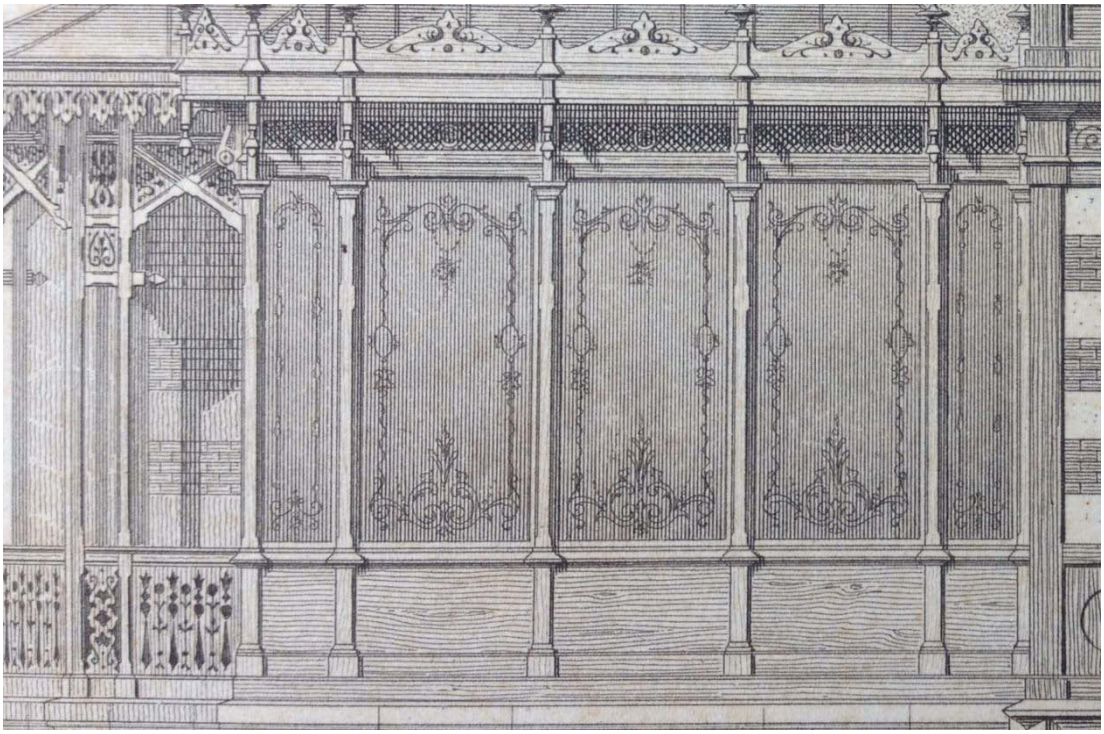


Fig. 40 : César Daly, Chalet construit au Champs de Mars, Exposition universelle de 1867, détail, planche 16, section 1, *L'architecture privée au XIX^e siècle*, tome 2, Paris, éd. Ducher & Cien 1872

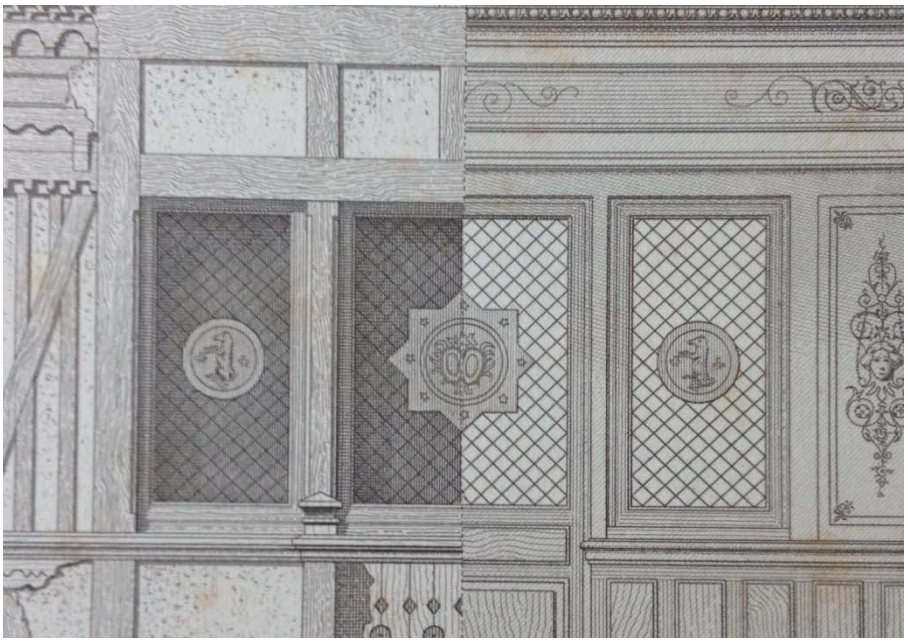


Fig. 41 : César Daly, Chalet à Saint Maur (près de Paris), par l'architecte M. P. Manguin, détail, planche 16, section 3, *L'architecture privée au XIX^e siècle*, tome 2, Paris, éd. Ducher & Cien 1872.

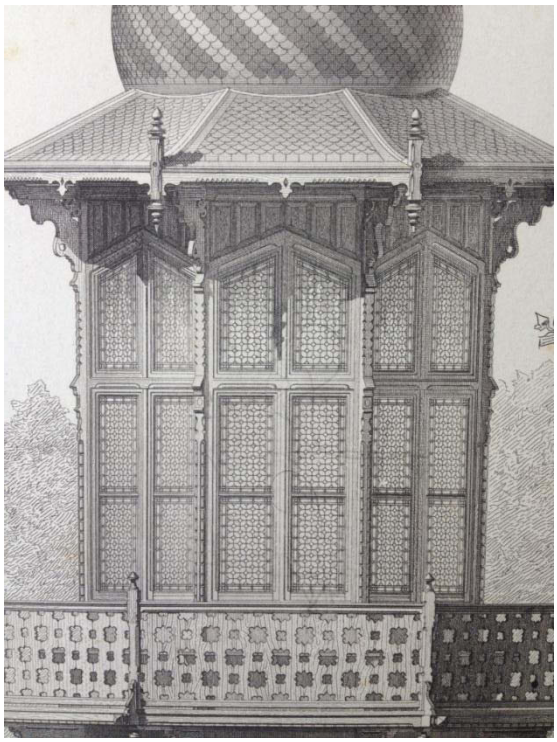


Fig. 42 : César Daly, *Kiosque au bois de Boulogne, par l'architecte . Davioud,* détail, planche 16, section 1, *L'architecture privée au XIX*^{e} *siècle*, tome 2, Paris, éd. Ducher & Cien 1872.

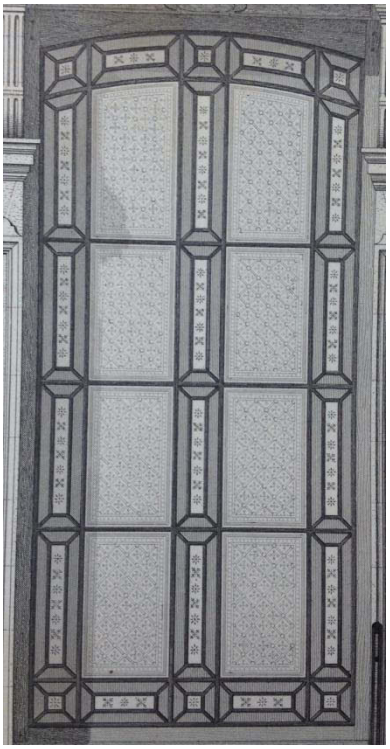


Fig.43 : César Daly, *Cage d'escalier, hôtel boulevard o nceaux à Paris par l'architecte . Borel*, détail, planche 16, section 2, *L'architecture au XIX*^{e} *siècle. Nouvelles maisons de Paris et ses environs*, 3^{e} volume, Paris, éd. Ducher & Cie, 1872.

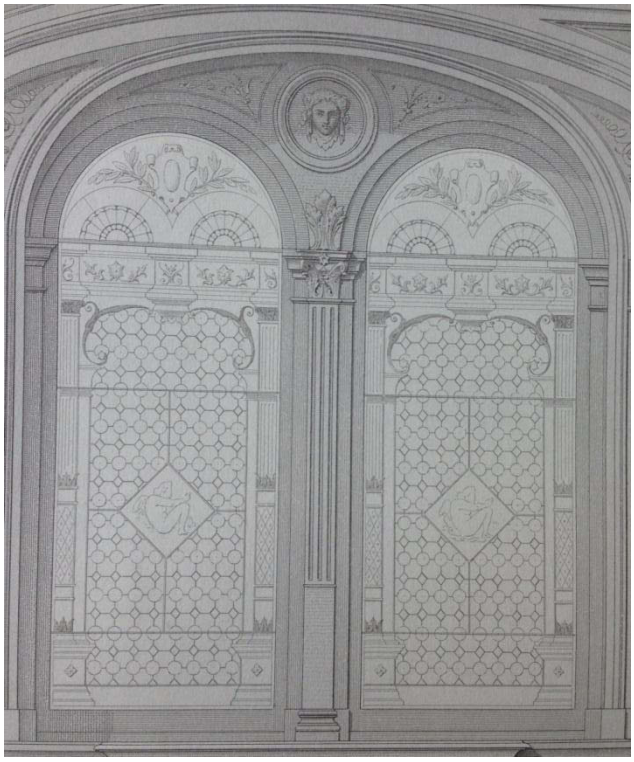


Fig. 44 : César Daly, *Chambre à coucher, villa Saint a ur (près de Paris) par l'architecte . P. Manguin*, détail, planche 19, section 3, *L'architecture au XIX^e siècle. Nouvelles maisons de Paris et ses environs*, 3^e volume, Paris, éd. Ducher & Cie, 1872.

Fig.45 : César Daly, *Cabinet de travail d'un hôtel, boulevard Arago, n°103, à Paris*, par l'architecte Huguelin détail, planche 22, section 3, *L'architecture au XIX^e siècle. Nouvelles maisons de Paris et ses environs*, 3^e volume, Paris, éd. Ducher & Cie, 1872.

La chambre à coucher est la pièce que prend comme exemple Georges Bontemps pour expliquer l'utilisation de la peinture sur verre dans des habitations particulières. En effet, il consacre quelques lignes à la « peinture sur verre appliquée aux vitres » dans son *Guide du verrier* paru en 1868[729]. Les vitres peuvent dans certains cas être traitées de telle sorte qu'elles occultent une vue désagréable sans pour autant diminuer « le bienfait de la lumière ». Ainsi Bontemps explique que le verre dépoli ou le verre mousseline peut être utilisé avec « une ornementation en rapport avec la décoration même de l'appartement ». Il peut être « employé un émail légèrement teinté » et « diverses couleurs » pour orner les verres d'« arabesques, (de) dessins grecs, arabes ou autres, (…) (de) bordures, (de) rosaces, (de) bouquet de fleurs, (d')oiseaux ». Ces vitres, issues de « la fantaisie de l'artiste », peuvent décorer « des fenêtres de boudoirs, de petits salons, (et) de chambre de bain ». Gabriel Badea-Paün précise dans son ouvrage que chaque pièce de la demeure bourgeoise reçoit une décoration d'un style défini par « un décret mystérieux »[730] : le grand salon est souvent de style Louis XV et plus rarement de style Louis XVI, la chambre à coucher est de style Louis XVI, le boudoir de style Louis XV, la bibliothèque de style Louis XIII, la salle à manger de style Henri II, les serres ont une décoration japonisante et les fumoirs un style orientalisant[731]. Nous pouvons supposer, en toute logique, que les vitraux installés dans ces différentes pièces adoptent les mêmes styles. Louise d'Alq confirme cette hypothèse dans son manuel de savoir-vivre, qu'elle publie pour la première fois vers 1876, en écrivant la phrase suivante : « Les vitraux peints assortissent le style de la pièce »[732]. Nous verrons plus loin que des vitraux des différents styles énumérés précédemment seront présentés lors de l'Exposition universelle de 1878.

Cette multiplication des destinations des vitraux dans les habitations privées est accompagnée d'une initiative « pédagogique » de la part du peintre-verrier clermontois Charles des Granges. Il publie en 1871 *Le vitrail d'appartement. Conseils pour pratiquer la peinture sur verre, pour la comprendre, pour la juger*. Si le lecteur s'attend certainement, à la lecture des trois premiers mots du titre, à un ouvrage historique et explicatif du vitrail d'appartement, il n'en est rien. Charles des Granges n'explique pas ce qu'est à son époque ce genre de vitrail ; il écrit une histoire de la peinture sur verre et prodigue des conseils et instructions relatifs à l'exécution d'un vitrail par un amateur. Il fournit même à cet amateur, qui ne sait pas forcément dessiner, le modèle d'un porte-étendard inspiré de la gravure *Le*

[729] (III/2.1) BONTEMPS, 1868, p. 713.
[730] (III/3.3) BADEA-PÄUN, 2009, p. 120.
[731] Henri Alexandre, « L'art et l'industrie en France », *L'Ingénieur civil* : *journal d'application et de vulgarisation des découvertes les plus récentes*, 1er février 1895, p. 1496.
[732] (II/6) ALQ, 1887, p. 30.

porte-étendard d'Hendrick Goltzius (1558-1617). Des Granges propose trois mises en plomb différentes : l'une sans gravure qui comporte 31 pièces de verre, une deuxième avec gravure et émaux de 18 pièces et la dernière, également avec gravure et émaux, mais de seulement 15 pièces de verres. L'amateur a donc le carton et les instructions nécessaires à l'exécution d'un vitrail suisse[733].

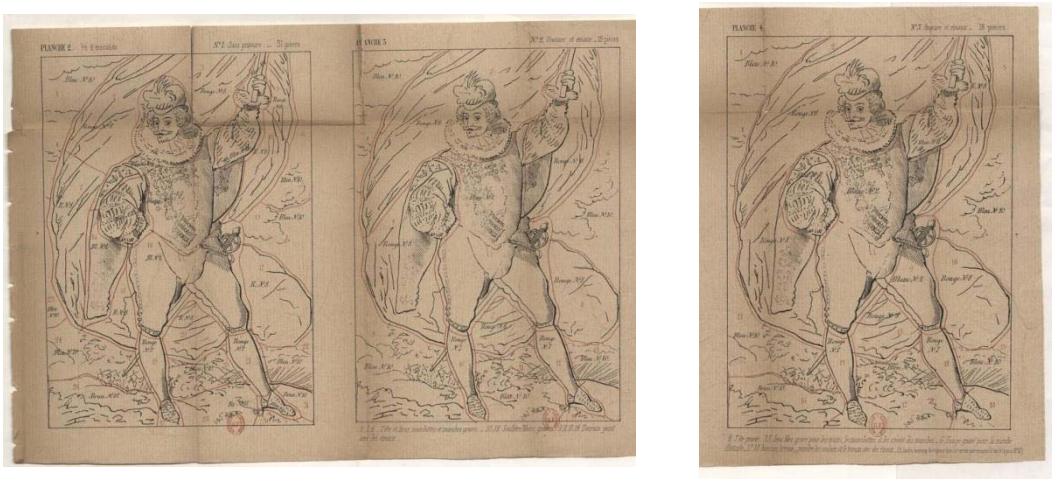


Fig. 46 : Charles des Granges, *Le vitrail d'appartement. Conseils pour pratiquer la peinture sur verre, pour la comprendre, pour la juger*, Moulins, 1871, pl. 2, 3 et 4 : différents modèles d'un vitrail suisse.

2.4. Les cartons exposés au Salon

1865 est aussi l'année où un carton de vitrail, qui semble être d'appartement, est exposé au Salon pour la première fois dans la section « Dessins. Aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaine, cartons de vitraux »[734]. Avant cette date-là, les cartons exposés au Salon sont exclusivement religieux. Le peintre-verrier Joseph Félon présente un « carton de vitrail avec portraits ». Rien n'indique qu'il s'agisse réellement d'un vitrail d'appartement. Cependant, comme aucun thème iconographique religieux n'est précisé, nous pouvons supposer que Félon expose le carton d'un vitrail pour une habitation privée. Jean-Baptiste Émile Bourières présente au Salon de 1868 le deuxième carton de vitrail d'appartement de l'histoire des Salons. Il s'agit d'une grisaille style Renaissance pour une chambre à coucher[735].

Lors du Salon de 1869, Joseph Félon expose encore deux cartons de vitraux : l'un représente Marie de Médicis, l'autre le portrait d'une demoiselle inconnue. Léon-Auguste

[733] (III/2.2) LUNEAU, 2006, p. 261-274.
[734](II/4.2) ANONYME, 1865, p. 323.
[735] (II/4.2) ANONYME, 1868, p. 337.

Ottin quant à lui présente le carton du vitrail d'appartement, *La roue de la Fortune*, dont le vitrail figurait à l'Exposition universelle de 1867[736]. Ce n'est qu'à partir de 1870 que Ottin et Félon indiquent dans les annuaires commerciaux leur possibilité de faire des vitraux d'appartements : pourtant, comme on vient de le voir, ils en ont déjà présenté lors de l'Exposition universelle de 1867 et du Salon de 1869.

3. L'ENGOUEMENT POUR LE VITRAIL CIVIL, 1872-1878

Ce sont les sept années précédant l'Exposition universelle de 1878 qui vont être décisives quant à l'avenir du vitrail civil et de certains ateliers de peinture sur verre.

3.1. L'accroissement des annonces publicitaires

Durant l'année 1872 Claude Riquier, François Pé, et Léon Parvillée s'ajoutent à la longue liste de créateurs de vitraux civils, d'appartements[737]. Parvillée précise dans son annonce qu'il réalise des « vitraux de couleur genre oriental sur arabesque en plâtre sculpté et découpé », ce qui n'est pas étonnant puisque l'artiste est un historien de l'art oriental[738].

En 1873, Léon Ottin précise dans son annonce « spécialité appartements ». C'est la première fois qu'un peintre-verrier indique qu'il s'agit de sa « spécialité ». Il expose d'ailleurs des vitraux d'appartement lors de l'Exposition universelle de 1873 à Vienne en Autriche[739]. Lorin, de Chartres, présente aussi à cette Exposition des « vitraux de décorations et d'appartement », tout comme Tiercelin, Paul Nicod et Prosper Lafaye. Ce dernier précise même qu'il présente des « vitraux de luxe ». C'est la première fois que cette formule est employée avant qu'Emmanuel Champigneulle ne la reprenne lors de la commission d'enquête de 1881. Toutefois, aucune précision n'est donnée au sujet de l'iconographie et du style de ces vitraux d'appartements exposés.

La même année, un certain L. Reygeal associé à J. Michon propose des verres de couleur gravés et des « photographies gravées et vitrifiées » : cette nouvelle technique n'est

[736] (II/4.2) ANONYME, 1869, p. 371 et 417.
[737] L'année 1871 est manquante.
[738] (II/5) SAGERET, 1872, p. 567. (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1872, p. 1207.
Arch. nat. LH/2059/7 : Léon Parvillée (1830-1885) est un céramiste décorateur. Il médaillé quatre fois (or, argent et bronze) à l'Exposition Universelle de 1867. Voir Elsa Schneider-Manuch, « Léon Parvillée (1830-1887), parcours d'un pionnier de la céramique architecturale », *Recherches en Histoire de l'art*, n°1, 2002, p. 115-132.
[739] (II/4.1) ANONYME, 1873-3, p. 317-323.

jusqu'alors pas proposée par les « peintres artistes verriers » signalés par les annuaires commerciaux[740]. Le procédé consiste à « impressionner le verre par solarisation à travers un calotype posé sur une émulsion et à le graver ensuite à l'acide »[741]. Cette même année, Chabin publie deux pages de réclames : il réalise de la « peinture sur verre de style & de fantaisie pour églises et appartements depuis les prix les plus modérés ». Les vitraux d'appartements peuvent coûter aux clients entre 50 et 1000 francs, ce qui ne semble pas des plus « modéré ». L'atelier a aussi toute une gamme de verres gravés entre 16 et 25 francs le mètre pouvant atteindre les 70 francs si le dessin possède « deux tons ». Enfin, les « dessins artistiques » sont « faits à la demande de 100 à 500 francs »[742].

En 1874, le même Chabin enrichit son encart publicitaire par la formule suivante : « Dessins riches pour appartements artistiques et de fantaisies à des prix très modérés ». Il accompagne son annonce par la gravure d'un exemple de vitrail d'appartement dont la légende est « Vitrail style pompéien » (fig. 46). Il s'agit d'une baie à six panneaux avec quatre médaillons à personnages et deux paysages, le tout étant relié par un réseau végétal[743]. Vraisemblablement vers la même époque, Gustave Bourgeois réalise un vitrail qui reprend la composition générale de celui de Chabin (fig. 47). Le décor de rinceaux diffère : le style est renaissance au lieu d'être pompéien.

[740] (II/5) SAGERET, 1873, p.594. (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1873, p. 1221
[741] (III/1) BLONDEL, 2004, p. 307.
[742] (II/5) SAGERET, 1873, p. 1308-1309.
[743] (II/5) SAGERET, 1874, p. 4336.

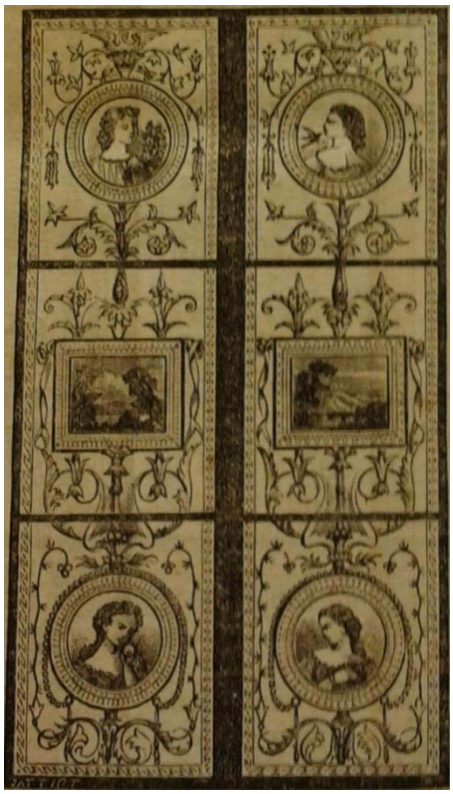


Fig. 47 : Henri Chabin, *Vitrail style pompéien*, 1874

Fig. 48 : Gustave Bourgeois, *Vitrail style renaissance*, Villa Roman-Gros, Storkensohn, 2e moitié du XIXe siècle, photographie Marie-Philippe Scheurer © Inventaire général, ADAGP

La construction de nouveaux hôtels particuliers est l'occasion pour la presse spécialisée de réaliser des monographies de la décoration intérieure. Le numéro de la *Revue de Paris* de janvier 1874 présente ainsi l'hôtel particulier de style Renaissance de son propre directeur, Arsène Houssaye[744]. Deux petits salons sont éclairés par des « vitraux peints (qui) portent le chiffre A. H. ». L'auteur de l'article, Eugène Chapus, ajoute que « la vitre peinte est redevenue à la mode ».

1875 est une année riche en nouveaux ateliers. Durrieu prend la succession de l'atelier de son beau-père M. Petit qui, dès 1861, a proposé de la gravure sur verre à usage domestique. Durrieu continue la création de « verres gravés pour appartements ». J. Fuchs et H. Crapoix réalisent à leur tour des « vitraux d'appartements » et des « décorations en gravure ou peinture dans tous les styles sur […] verre, blanc ou de couleur, et pour toutes les exigences de la décoration, soit sur un dessin donné ou composé ». Le peintre-verrier Henri Mathieu exécute

[744] Eugène Chapus, « Les belles demeures de Paris », *Revue de Paris*, janvier 1874, p. 44. Laurent Houssais, « Houssaye, Arsène », *Dictionnaires critique des historiens de l'art*, 2009, http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/houssaye-arsene.html. Arsène Houssaye (1815-1896) est un homme de lettres français et historien d'art. Officier de la Légion d'honneur en 1856, il dirige notamment les revues *L'Artiste* et la *Revue de Paris*.

des « vitraux artistiques pour appartement ». Enfin, Joseph Vantillard, successeur de Ména, publie pour la première fois une annonce commerciale et propose des « vitraux pour appartement » ainsi que de la « gravure à l'acide et décoration sur verre en tous genres »[745].

L'année suivante, des « vitraux d'appartements » sont proposés par les ateliers des peintres-verriers Ch. Gebel et Émile Remy. Émile Lair réalise aussi des « vitraux de tous styles pour palais, appartements, kiosques et serres »[746]. Crapoix ne semble plus collaborer avec Fuchs. Seul le nom de Crapoix figure dans l'*Annuaire* de 1876. Lusson, qui dès 1862 réalise des « vitraux d'appartements », s'associe avec Léon Lefèvre : ils fabriquent ensemble des « vitraux peints pour monuments civils ».

L'année 1877 nous réserve une publicité surprenante. Il s'agit de celle de la Fabrique du 24 rue Ravignan dans le 18^{e} arrondissement de Paris. Il s'avère que c'est une fabrique de « faïence d'art appliquée au bâtiment et à l'industrie ». Cependant, entre des « urinoirs, des cuisines en faïence » et des « intérieurs de cheminée en fonte émaillée », cette fabrique propose des « vitraux genre oriental et des verres décorés en relief pour vitraux »[747]. Il est fort probable que ce travail de peinture sur verre est sous-traité à de véritables peintres-verriers. Ces menus travaux sont des sources de revenus supplémentaires non négligeables pour un atelier. Des « vitraux artistiques d'appartements » sont également exécutés par les ateliers d'Henri Babonneau et de Nicolas Coffetier (père et fils). Enfin, Tiercelin, dont la première annonce remonte à 1869, propose en 1877 des « vitraux décoratifs » selon un nouveau procédé breveté : le « système Queynoux ». Il s'agit de l'« application de métaux découpés, bronzés ou dorés produisant le double et heureux effet d'une décoration intérieure et extérieure ». Le peintre-verrier tient à préciser que « la maison Tiercelin est seule autorisée à produire ce genre de vitraux ». De plus, Tiercelin crée aussi des « vitraux d'appartements de tout style et genre fantaisie ». L'année suivante, Queynoux, qui ne collabore plus avec Tiercelin, propose à l'exécution des « vitraux peints pour appartements avec monture en métal découpé ».

L'étude des annuaires commerciaux entre 1872 et 1877 nous montre donc une nette augmentation du nombre d'ateliers de peinture sur verre proposant du vitrail d'appartement. L'usage du vitrail pour la décoration intérieure semble bien établie dans les mœurs. Pourtant, aux Salons de 1872 à 1875, aucun carton de vitrail d'appartement n'est exposé. Les cartons ne

[745] (II/5) SAGERET, 1875, p. 460-461.
[746] (II/5) SAGERET, 1876, p. 1411.
[747] (II/5) SAGERET, 1877, p. 1392.

sont admis dans la section « Dessins » que lors du Salon de 1874. À partir de l'année 1875, les vitraux sont également admis dans la section « Dessins, cartons, aquarelles, pastels, miniatures, vitraux, émaux, porcelaines, faïences ».

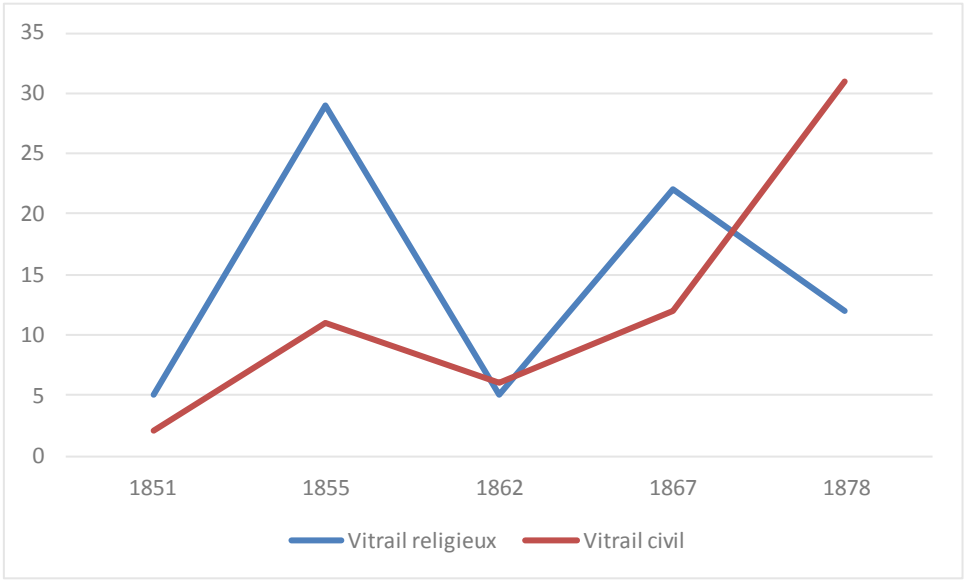
Il faut cependant attendre 1876 pour voir Jean-Baptiste Émile Bourrières exposer au Salon des vitraux d'appartements représentant des danseuses et génies ainsi qu'une allégorie de *La Musique*[748]. Un certain Philibert-Théodore Deleville expose aussi une grisaille sur verre représentant le portrait de M^me^ B[749]. Nicolas expose une peinture sur verre représentant le portrait de M. T.[750]. Enfin, Claude Riquier présente lors de ce Salon une nymphe et un zéphyr, vitrail exécuté d'après une œuvre de Prud'hon[751].

3.2 La reconnaissance officielle lors de l'Exposition universelle de 1878

En 1878, Antoine Lusson décède et Lefèvre continue seul l'activité de l'atelier[752]. La publicité qui paraît cette même année précise que Lefèvre réalise des « vitraux pour édifices civils, châteaux et appartements »[753]. Les annuaires commerciaux s'enrichissent de deux nouveaux ateliers proposant des « vitraux d'appartements de tous les styles » : il s'agit de ceux de Jean-Baptiste Émile Bourières, qui exécute pourtant des vitraux d'appartement depuis l'Exposition universelle de 1862, et de E. Fêvre.

Avant d'analyser l'importance du vitrail civil à l'Exposition universelle de 1878, il nous semble nécessaire de faire une synthèse chiffrée de l'évolution de ce type de vitrail depuis la première Exposition universelle de 1851.

[748] (II/4.2) ANONYME, 1876, p. 273.
[749] *Idem,* p. 291.
[750] *Idem,* p. 339.
[751] *Idem,* p. 362.
[752] (III/2.2) ANONYME, 1986, p. 82.
[753] (II/5) SAGERET, 1878, p. 517.



Graphique 3 : Évolution du nombre de vitraux civils ou d'appartement ainsi que du nombre des vitraux religieux aux Expositions universelles de 1851 à 1878

Le graphique n°3 présente deux courbes : en ne considérant que les Expositions universelles parisiennes, une courbe est à la baisse et l'autre à la hausse. Les Expositions universelles de 1851 et 1862 se déroulent à Londres et peu de peintres-verriers français y exposent leurs œuvres. Cela explique la faible représentation de la production du vitrail français religieux ainsi que celle du vitrail civil et d'appartement. Néanmoins, en ce qui concerne ce dernier genre de vitraux entre 1851 et 1878 la hausse est constante et explose entre 1867 et 1878, alors que la tendance générale pour le vitrail religieux, est à la baisse.

Pour Ottin l'Exposition universelle de 1878 est « comme une résurrection complète de l'art du vitrail »[754]. Il affirme ensuite que les peintres-verriers « fabriqu(ent) autant de vitraux civils que de religieux » ; néanmoins, nous allons voir que cette affirmation doit être nuancée. Sur les 52 peintres-verriers participant de l'Exposition universelle de 1878, 31 présentent du vitrail civil. 27 d'entre eux n'exposent d'ailleurs que des vitraux d'appartements ou civils et la majorité de ces peintres-verriers exerce à Paris. Seulement 12 peintres-verriers présentent uniquement des vitraux religieux et ils sont pour la plupart installés en province. Les autres exposent les deux genres de vitraux. Et, là encore, la majorité des ateliers confectionnant ces deux genres est parisienne.

[754] (III/2.1) OTTIN, 1896, p. 98.

D'après les données recueillies à l'occasion de l'Exposition universelle, le vitrail civil semble donc être une activité parisienne. La taille de l'agglomération parisienne ne cesse d'augmenter pendant la seconde moitié du XIX^{e} siècle. L'hausmannisation débutée durant le Second Empire accompagne cette extension urbaine dont les nouvelles constructions sont le reflet. La demande de vitraux d'appartement pour ces nouveaux intérieurs bourgeois ne cesse de s'accroître. Les nouveautés sont très souvent lancées dans la capitale avant de gagner par la suite la province. Alfred Darcel, dans son article « Exposition universelle. Les vitraux », rend compte de cette engouement pour le vitrail d'appartement :

> « *Les fabricants de vitraux, on le voit, tendent à faire entrer l'emploi des vitraux dans la vie civile moderne, et de fait les vitraux peuvent remplacer avec grand avantage et plus de gaieté le verre dépoli, aujourd'hui en usage dans une foule de pièces, comme les escaliers, les vestibules et les plafonds lumineux* »[755].

Ottin est plus pessimiste et se rappelle en 1896 que « ce bel enthousiasme » ne dura pas longtemps et que de nombreux ateliers de peintures sur verre coururent à la perte :

> « *(Les commandes) deviennent tous les jours plus nombreuses pour les fenêtres d'appartement ; mais comme ce dernier genre ne peut rivaliser, comme importance, avec l'autre (le genre religieux), la moitié des maisons de peinture sur verre sont obligées de dispara tre faute d'ouvrage. Il s'en faut de peu pour que la concurrence ne les amène à s'entre-dévorer* »[756].

La situation ne semble donc pas si claire au moment de l'ouverture de l'Exposition universelle de 1878. Nous y reviendrons plus loin.

Les trois tableaux qui suivent répertorient les peintres-verriers parisiens et provinciaux en fonction de leurs productions, lors de l'Exposition, à savoir le vitrail civil et/ou le vitrail religieux.

---

[755] (II/4.1) DARCEL, 1878, p. 3.
[756] (III/2.1) OTTIN, 1896, p. 99.

Vitraux civils ou d'appartements[757]	
Peintres-verriers parisiens	**Peintres-verriers provinciaux**
Paul Bitterlin	Jean-Baptiste Anglade (Condom)
Jean-Baptiste Émile Bourières	J. Frémotte (Neufchâteau)
E. Carton	Lucinge-Faucigny (Troyes)
V. Chateteau	J. Pomès (Bordeaux)
F. Dandois	Bazin (Mesnil-Saint-Firmin)
Émile Delalande	C. Lévêque (Beauvais)
Durrieu	
E. Fêvre	
A. Guernet	
Henri Mathieu	
Léon Auguste Ottin	
J. A. Ponsin	
M. P. Queynoux	
Rémon	
Reyen	
Reygeal frères, Michon et Veysset	
Claude Riquier	
Joseph Vantillard	
J. Vincent	
Henri Crapoix	
Laurent-Gsell	

Tabl. 12 : Peintres-verriers parisiens et provinciaux présentant à l'Exposition universelle de 1878 des vitraux religieux et des vitraux civils ou d'appartement

Vitraux religieux[758]	
Peintres-verriers parisiens	**Peintres-verriers provinciaux**
Bruin	H. Élly (Nantes)
Henri Chabin	Guilbert-d'Anelle (Avignon)
Nicolas Coffetier	F. Haussaire (Reims)
E. Tiercelin	Höner père et fils (Nancy)
	Hucher et Rathouis (Le Mans)
	Marquant-Vogel (Reims)

Tabl. 13 : Peintres-verriers parisiens et provinciaux présentant à l'Exposition universelle de 1878 des vitraux religieux

[757] Les données de ce tableau ont été recueillies à partir du Catalogue officiel de l'Exposition universelle de 1878. (II/4.1) ANONYME, 1878-1, p. 157-160. Les noms des peintres-verriers surlignés sont ceux qui ont réalisé des vitraux pour la décoration du Palais du Trocadéro sous les instructions de l'architecte Davioud.
[758] *Ibidem.*

Vitraux religieux et Vitraux civils ou d'appartements[759]	
Peintres-verriers parisiens	**Peintres-verriers provinciaux**
Henri Babonneau	D. Frutieaux (Reims)
Gustave Bourgeois	Nicolas Lorin(Chartres)
Didot et Balencie	D. Rigaud (Toulouse)
Édouard Didron	Champigneulle (Bar-le-Duc-Salvanges)
Erdmann	
L. Lefêvre	
C. Leprévost	
Paul Nicod	
Eugène Oudinot	

Tabl. 14 : Peintres-verriers parisiens et provinciaux présentant à l'Exposition universelle de 1878 des vitraux religieux et des vitraux civils ou d'appartement

Comme nous l'avons vu dans l'analyse de la participation d'Oudinot à l'Exposition universelle de 1878, certains des peintres-verriers, majoritairement membres de la Corporation des peintres-verriers artistes de France, exécutent des vitraux civils pour le palais du Trocadéro (fig. 48). D'ailleurs, lors du Salon de 1878, l'artiste Athanase Alexandre Grellet expose le carton d'un vitrail civil représentant l'*Entrevue du camp du drap d'or* et l'*Entrée de la reine Isabeau de Bavière à Paris*[760] : ce vitrail, exécuté par Bazin, était destiné à l'escalier latéral du palais du Trocadéro.

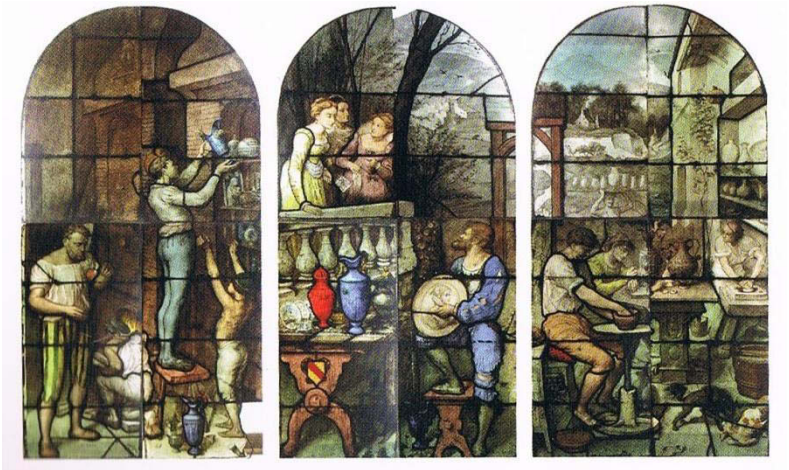


Fig. 49 : *Le travail du céramiste et l'évolution des arts du feu*, vitrail de Steinheil, Exposition universelle de 1878, Paris, musée des Monuments français, Véronique David et Michel Hérold (s. dir.), *Vitrail V^e^-XXI^e^ siècle*, 2014, p. 351.

[759] Les données de ce tableau ont été recueillies à partir du Catalogue officiel de l'Exposition universelle de 1878. (II/4.1) ANONYME, 1878-1, p. 157-160.
[760] (II/4.2) ANONYME, 1878, p. 266-267.

Édouard Didron, rapporteur de la classe 19 du Groupe III de l'Exposition universelle[761], ne rédige pas deux chapitres distincts pour le « vitrail religieux » et le « vitrail civil » comme l'a fait Bontemps dans le rapport de l'Exposition de 1867. Didron débute son rapport en rappelant le rôle décoratif d'un vitrail et précise que ce dernier ne doit pas essayer d'imiter la peinture à l'huile. Il rejoint donc l'avis de Philippe Burty donné en 1866 ou celui d'Oudinot exprimé en 1881 lors de la Commission d'enquête[762]. Les règles d'exécution d'un tableau et d'un vitrail ne sont pas les mêmes. La perspective est selon Didron, difficilement applicable dans un vitrail même s'il y a des exceptions. Les « jeux des lumières et des ombres » et la composition doivent être exécutés avec précision. Et surtout le vitrail doit être « en parfaite harmonie avec le caractère architectural de l'édifice qu'il est appelé à décorer »[763]. L'exercice de rédaction du rapport officiel exige que Didron modère son point de vue sur les vitraux à usage domestique : dans son article sur les vitraux à l'Exposition de 1867, Didron avait bien fait comprendre à ses lecteurs que le vitrail, qu'il soit de qualité ou non, n'avait pas sa place dans les habitations privées[764]. Il rejoignait l'avis d'Edmond Lévy en 1860 pour qui le vitrail civil n'était pas le « genre sérieux » dont il fallait se préoccuper[765].

La fonction de rapporteur officiel oblige donc Didron à rendre compte des vitraux « d'ordre domestique » à l'Exposition[766]. Son premier constat est d'affirmer qu'il existe entre les vitraux religieux et les vitraux d'appartement une catégorie intermédiaire qui est celle des vitraux de « collections publiques ou privées ». Il semble que Didron réserve cette catégorie au seul Maréchal de Metz. Le premier exemple de cette nouvelle catégorie a été le vitrail *L'Artiste* en 1867. Il renouvelle l'expérience en présentant à l'Exposition de 1878 deux vitraux *La Châtelaine* et *La Fille des champs*. Pour Didron, il s'agit de « tableaux transparents », travers dans lequel tout peintre-verrier doit éviter de tomber. Le réseau de plomb est aussi pour lui un réel problème dans ce genre de vitraux : il ne sert plus qu'à tenir les pièces de verres entre elles et ne souligne plus le dessin. Avec une certaine diplomatie Didron qualifie les deux vitraux de Maréchal d'« objets curieux » et assure que leur intérêt réside dans le « talent dépensé » et les « moyens ingénieux employés » par l'artiste. Toutefois, il précise que ces deux vitraux ont pour unique destination une institution muséale, dont nous ignorons l'identité.

---

[761] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 51-80.
[762] (II/6) BURTY, 1866, p. 313. (II/2) OUDINOT, 1884, p. 135-136.
[763] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 59.
[764] (II/4.1) DIDRON, 1868, p. 26.
[765] (III/2.1) LÉVY, 1860, p. 244.
[766] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 71.

La suite du rapport est une énumération des différents vitraux exposés. Nous avons répertorié les différents styles de vitraux d'appartements des trente et un peintres-verriers exposants afin d'avoir une idée des goûts de la clientèle (graphiques 5 et 6). Néanmoins, le catalogue officiel et le rapport de l'Exposition Universelle n'indiquent pas systématiquement une iconographie précise qui permette de classer correctement les vitraux.

Le style Renaissance est très en faveur auprès des artistes peintres-verriers. Il est très prisé dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle tant pour le mobilier que pour les arts décoratifs (papiers peints, textiles, céramiques, joaillerie, etc.)[767]. S'il n'est guère représenté lors de l'exposition de 1867 dans le mobilier[768], il a eu le temps de s'épanouir en dix ans. Le style Henri II envahit ainsi les intérieurs bourgeois et atteint son apogée entre 1867 et 1878[769]. Le style Renaissance représente 56 % de l'iconographie des vitraux civils à l'Exposition universelle de 1878. Sous le Second Empire et la III^e^ République, la salle à manger digne de ce nom ne peut être que de style néo-Renaissance[770]. Comme nous l'avons constaté plus haut, les vitraux sont assortis à la décoration générale de la pièce dans laquelle ils se situent.

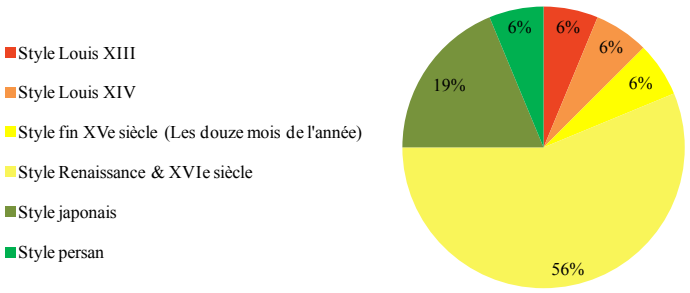
Le style japonais commence à être « à la mode » dès l'Exposition universelle de 1867[771]. Ernest Chesneau, dans son article sur le *Japon à Paris* paru en 1878, reproche aux peintres-verriers français d'avoir fait sombrer leur art dans une « immuable routine » et « apathie générale »[772]. Il les accuse de ne pas réussir à s'affranchir des styles anciens. Chesneau souligne enfin que seuls les peintres-verriers anglais semblent être plus « artistes » à ce sujet. À l'en croire, les peintres-verriers n'ont donc pas cédé au japonisme ambiant. Pourtant le rapport, rédigé par Édouard Didron, ainsi que le catalogue de la classe 19 du Groupe III, nous montrent que le japonisme est une tendance qui apparaît dans le vitrail décoratif lors de cette Exposition. C'est d'ailleurs, après le style Renaissance, le style le plus représenté, soit 19 % des styles mentionnés. Les peintres-verriers utilisent des cives colorées sur lesquelles ils peignent des plantes ou des insectes ou font « grimper » des fleurs comme des « bégonias » et des « roses trémières »[773] sur des carreaux de verres « pâles »[774]. Delalande expose « une figure de femme » peinte sur un « fond de cives bleuâtres » et

[767] (III/3.3) BADEA-PĂUN, 2009.
[768] (III/3.3) LENIAUD, 2003, p. 319-336, notamment p. 322.
[769] *Idem*, p. 333.
[770] Cycles de conférences organisés par le Musée des Arts décoratifs à Paris, 2015-2016, *Questions de style : l'historicisme. La Renaissance dans les arts décoratifs français au XIX^e^ siècle*.
[771] (II/6) CHESNEAU, 1878, p. 386-397, notamment p. 387.
[772] *Idem*, p. 396.
[773] (II/4.1) DARCEL, 1878, p. 2.
[774] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 74.

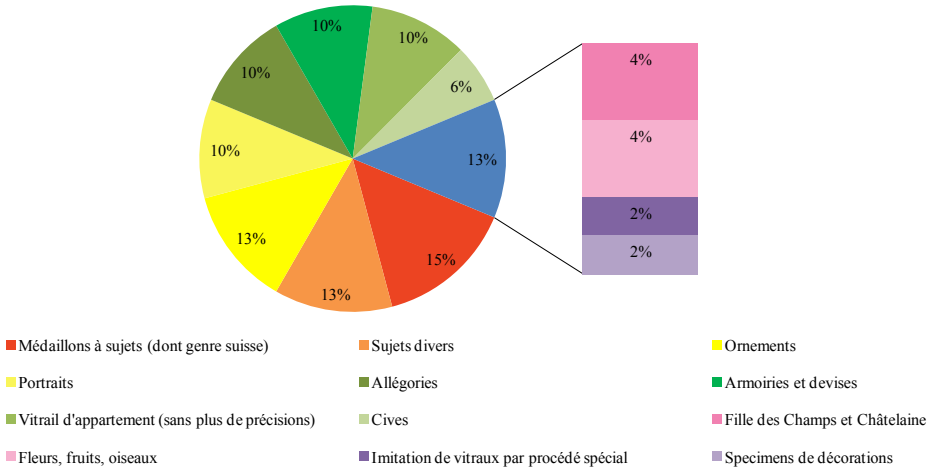
Oudinot présente toujours dans un style japonais des panneaux exécutés « en verre coulé onduleux » ou « en grandes cives blanches ». Didron lui-même produit ce genre de vitrail pour la « décoration des fenêtres de vestibules et escaliers ». Il semble que le rapporteur ait finalement compris que l'évolution de l'application domestique de la peinture sur verre est inévitable en ce troisième tiers du XIX^{e} siècle.

Didron conclut ce paragraphe sur le vitrail d'appartement en affirmant que c'est un art dont le développement est considérable et que les peintres-verriers ont « le souci de l'introduire d'une manière sérieuse dans [leurs] usages modernes ». L'art du vitrail reflète l'éclectisme recherché par la clientèle qui a malgré tout une nette préférence pour le style néo-Renaissance.

Les autres styles mentionnés (persan, Louis XIII, Louis XIV, fin XV^{e} siècle) sont plus négligeables : ils ne représentent, chacun, que 6% des mentions.



Graphique 4 : Styles des vitraux d'appartement à l'Exposition universelle de 1878



Graphique. 5 : Sujets des vitraux d'appartement à l'Exposition universelle de 1878

Les sujets utilisés par les peintres-verriers sont divers et les résultats ne font pas ressortir d'informations précises. Les vitraux suisses sont toujours très appréciés des peintres-verriers qui les exposent en nombre mais ils n'égalent pas « la perfection ancienne »[775]. Les portraits sont aussi souvent utilisés pour le vitrail d'appartement et la tendance est confirmée par la présentation au Salon de 1878, des cartons de vitraux représentant des portraits. Le premier est exposé par Nicolas Lorin[776] et le second par un dénommé René Trivier[777].

Dans la suite de son rapport, Didron aborde la question délicate des verres décorés grâce à la technique de la gravure à l'acide fluorhydrique. Le rapporteur affirme que ce « système de décoration de fenêtres (est) tout à fait spécial et nouveau ». Il faut nuancer les propos de Didron. La technique de la gravure à l'acide est loin d'être un nouveau « système de décoration » en 1878. Les peintres-verriers, ou assimilés peintre-verriers, pratiquent cette technique au moins depuis 1851. Ces panneaux de verres gravés à l'acide peuvent être rehaussés d'émaux colorés[778]. Bitterlin et Dopter, entre autres, rivalisent d'imagination pour proposer au public toutes sortes de styles de décorations : russe, byzantin, arabe, persan, égyptien et même français. Ce système décoratif a des limites : son prix et sa fragilité. Et Didron se réserve le droit de « douter de la légitimité du rôle que l'on fait remplir au verre gravé »[779]. La légitimité de l'utilisation du verre mousseline est plus évidente pour Didron. En effet, Didron trouve que ce « système (est) simple, modeste, peu coûteux et assurément utile »[780]. Voici comment le rapporteur justifie l'utilité de ce genre d'application verrière :

> « *Dans toutes les circonstances où il est nécessaire d'obtenir de la lumière en isolant de l'extérieur, le verre mousseline a une fonction bien définie* »[781].

Mais ce genre de production, qui est plus de l'ordre industriel que de l'art, est responsable de la décadence de la peinture sur verre. Léon Ottin, en 1896, s'exprime sur ce phénomène de la manière suivante :

> « *(...) malheureusement, la peinture a cédé le pas à la vitrerie. Au lieu de s'élever en décorant nos édifices publics et nos palais, elle s'est diminuée dans l'estime du public en*

[775] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 74.
[776] (II/4.2) ANONYME, 1878, p. 287.
[777] *Idem*, p. 342.
[778] (II/4.1) DARCEL, 1878, p. 3.
[779] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 79.
[780] *Ibidem.*
[781] *Ibidem.*

se gaspillant en menue monnaie dans les brasseries et les casinos, à l'Eden-Théâtre, au Comptoir de l'Escompte, au Casino de Paris, au oulin-Rouge, (...) au Figaro, etc., etc. (…) *En réalité, nous ne voyons pas d'inconvénient à ce que se répande le goût du vitrail. Nous constatons seulement que, pour entrer aussi communément dans les constructions d'ordre inférieur, il a dû se fabriquer à bon marché , par conséquent déchoir* »[782].

C'est ce genre de vitraux qu'Émile Blavet décrit rapidement dans ses chroniques de la vie parisienne publiées entre 1884 et 1885[783]. Les vitraux des tavernes sont multicolores et filtrent « une lumière prismatique »[784]. Il décrit ces endroits « fort mal éclairés » à cause des « vitraux en culs de bouteilles »[785]. Nous avons bien affaire à une vitrerie bon marché comme le déplore Léon Ottin.

Enfin Alfred Darcel soulève une question très juste à propos de ce genre de réalisation. Peut-on réellement les considérer comme de la peinture sur verre ? En effet, le terme est « impropre dans la pratique ordinaire » du vitrail ; il ne s'agit que de verres teintés dans la masse rendus « solidaires » par un réseau de plomb[786].

Le point de vue de Darcel est partagé par certains peintres-verriers, comme Oudinot et Champigneulle, qui s'insurgent lors de la Commission d'enquête de 1881 contre ces productions commerciales.

4. LA DÉCENNIE 1879-1889

4.1. Un secteur commercial attirant

Durant cette période, la vogue du vitrail civil en fait un secteur commercial attirant. Les annuaires révèlent une foule de noms d'ateliers nouveaux, parfois éphémères. Par ailleurs, les publicités pour ces entreprises se multiplient.

L'*Annuaire du bâtiment Sageret* propose deux sections dans lesquelles les peintres-verriers publient leur annonce. Il y a la section « Verres et vitraux peints (metteurs en plombs et restaurateurs de) » et la section « Peintre artistes verriers (Pour décorations d'églises et de monuments, peinture et gravures sur verres et vitraux) ». Il est cependant rare de rencontrer un nom dans la première section qui n'apparaisse pas ensuite dans la seconde. Une seule exception est notable en 1882 : Marius Tamoni, qui n'est référencé que dans la section

[782] (III/2.1) OTTIN, 1896, p. 100.
[783] (II/6) BLAVET, 1884-1885
[784] *Idem*, p. 346.
[785] *Idem*, p. 347.
[786] (II/4.1) DARCEL, 1878, p. 3.

« Verres et vitraux peints (metteurs en plombs et restaurateurs de) », et qui propose des « vitraux artistiques de tous styles, spécialité de petits sujets pour appartements »[787].

Plusieurs ateliers expérimentés se lancent dans le vitrail d'appartement. Le succès remporté lors de l'Exposition universelle de 1878 permet à Oudinot d'indiquer, dans les annuaires commerciaux, qu'il réalise des « vitraux d'appartements et d'édifices civils ». Il prend aussi la peine de préciser qu'il a breveté le procédé des « émaux sur verre et sur glace ». C'est une « application nouvelle du verre aux décorations architecturales »[788].

D'autre part, nombreux sont les peintres-verriers qui exécutent des « vitraux d'appartements » sans plus de précisions stylistiques : nous pouvons noter l'apparition des ateliers de Casset-Delas, Fabert, et Lagrange. Un nouvel atelier précise qu'il fait des « vitraux de tous les styles de toutes les époques » : il s'agit de Léon Avenet, architecte peintre-verrier, qui exécute des vitraux pour « châteaux, hôtels privés, villas et appartements ». Tiercelin, dont l'atelier fonctionne depuis une dizaine d'années, indique qu'il réalise des « vitraux moyen âge, renaissance, moderne pour appartements ». Ce genre de précision stylistique dans les annuaires commerciaux est assez rare en ce qui concerne les vitraux d'appartements.

Enfin, nous remarquons que, mis à part Henri Chabin qui utilise la même publicité depuis 1873, aucun atelier n'indique une gamme de prix en fonction des produits proposés. Les annuaires commerciaux sont destinés aux architectes. Ces derniers travaillent généralement avec les mêmes ateliers et connaissent les prix pratiqués. Les ateliers proches de la production industrielle pratiquent en revanche des prix au mètre superficiel ou au mètre linéaire. En revanche, des ateliers comme celui d'Oudinot établissent des prix sur-mesure en fonction des clients et produisent ainsi des œuvres uniques pour ces derniers.

D'autres ateliers précisent la destination de leurs travaux d'art : Nicolas Coffetier réalise des « vitraux pour palais, hôtels et maisons », Durrieu exécute des « verres gravés pour kiosques, vérandas, chalets, appartements, marquises » ainsi que des « vitraux d'appartements de tous styles ». Ces vitraux destinés aux habitations particulières, notamment aux pièces de distributions, sont présents dans le roman *Nana* de Zola, publié en 1880 ; la jeune Nana meuble et décore son hôtel particulier avec « un vitrail aux verres jaunes et roses, d'une pâleur blonde de chair (qui) éclair(e) le large escalier »[789].

---

[787] (II/5) SAGERET, 1882, p. 854. (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1882, p. 1566.
[788] (II/5) SAGERET, 1879, p.771.
[789] (II/3) ZOLA, 1880, p. 341.

En 1881, un nouvel atelier publie une annonce commerciale. Il s'agit du peintre-verrier Charles Lévêque de Beauvais. C'est un atelier de grande envergure, car il précise qu'il a des « succursales en Angleterre et en Belgique » ainsi que des « correspondants dans les principales villes de France dont Paris »[790]. Lévêque propose de la « peinture décorative vitrifiée sur verre », une « décoration artistique et commerciale appliquée aux extérieurs et intérieurs des monuments civils, et maisons particulières ». Il reproduit « tous les dessins » pour des vitraux d'appartements. De nouveaux ateliers apparaissent : celui de Mathieu qui précise être un « artiste peintre-verrier » et qui réalise sans plus de précisions des « vitraux d'appartements », celui de Michel et Lezy qui exécute « vitraux et dorure sur verre » ainsi que des « verres mousselines » et de la « gravure »[791]. Les peintres-verriers Néret, Blenner et Hardelay[792], tous les trois au sein du même atelier[793], proposent de la « vitrerie artistique » sans préciser la destination, église, appartement, ou monuments civils.

Un autre atelier, celui de Jean-Baptiste Anglade, voit le jour dans la capitale. Auparavant installé à Condom dans le Gers, le peintre-verrier transfère son atelier sur le boulevard Montparnasse. Il réalise des « vitraux peints et vitreries artistiques pour appartements » et de la « gravure sur verre ». Dans cette annonce peu originale, il précise avoir eu la « première récompense accordée aux vitraux d'appartements ». Cette information est donnée sans plus de précisions, mais elle fait sans doute allusion à l'Exposition Universelle de Paris en 1878. Didron écrit en effet dans le rapport sur les vitraux de la classe 19 :

> « . *Anglade a envoyé au Champ de ars de très beaux vitraux d'appartements, formés de médaillons d'après Goltzius et Albert Dürer, qui sont exécutés avec une habileté exceptionnelle. Ces médaillons, appliqués sur un fond de vitrerie finement mise en plomb, constituent la plus charmante décoration que l'on puisse figurer* »[794].

Le catalogue de la « division des vitraux » de la classe 19 du Groupe III nous informe qu'Anglade n'a exposé que des vitraux d'appartements : « Vitraux pour appartements, style du XVI^{e} siècle : Le Retour de la Chasse ; Médaillons à sujets ; Portraits »[795]. Jules Brunfaut,

---

[790] (II/5) SAGERET, 1881, p. 4601.
[791] (II/5) SAGERET, 1881, p. 815. (II/5) DIDOT-BOTTIN 1881, p. 1500.
[792] (II/5) SAGERET, 1881, p. 815. (II/5) DIDOT-BOTTIN 1881, p. 1500.
[793] (III/2.3) FINANCE, 2000, p. 76-77. Laurence de Finance suggère que les collaborateurs de Georges Néret, Blenner et Hardelay, ont seulement apporté une aide financière à l'atelier car aucune œuvre signée des trois hommes n'a été recensée à ce jour. Toutefois, Blenner est aussi un fabriquant d'enseignes gravées sur métal et sur verre. Son savoir-faire a peut-être été utile à Georges Néret, dont l'entreprise est naissante.
[794] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 74.
[795] (II/4.1) ANONYME, 1878-1, p. 157.

rédacteur en chef de *L'Exposition Universelle de 1878 illustrée* a remarqué « les médaillons à sujets de M. Anglade, de Condom »[796].

Après Ottin en 1873, d'autres peintres se proclament aussi spécialistes de ce domaine en 1882. Henri Covin et Seigneret mentionnent dans leurs annonces une « spécialité des vitraux d'appartement »[797]. F. Dandois propose des « vitraux d'appartement suisses et autres » et le « peintre artiste verrier » Carlo Pizzagalli réalise des « vitraux d'appartement »[798].

En 1883, la maison Coffetier est reprise par Charles Champigneulle qui propose lui aussi, dans une publicité très sobre, des « vitraux d'appartement »[799]. Le successeur d'Henri Chabin, Henri Garnier continue de réaliser des « vitraux d'appartement de tous styles ». Un nouvel atelier, celui de Ruton, propose la même chose « avec ou sans armoiries »[800].

L'année 1884 est riche en création de nouveaux ateliers. Ferrari et Deséve[801] proposent des « vitraux d'appartements ». Deséve précise juste qu'il peut exécuter en plus des « verrières pour grandes décorations, sujets pour médaillons, écussons, armoiries et initiales ». L'atelier Casassus, Godon et Petit réalise des « vitraux d'art pour appartements ». Gilbert et Schwartz mentionnent que leur atelier exécute des « vitraux artistiques pour appartements », Jules Mangin également. La fabrique Reygeal et Michon propose des « verres mousselines dépolis et gravés » ainsi que des « vitraux d'appartements ». Tiercelin quant à lui se targue d'une « spécialité de vitraux d'appartement ». Le peintre-verrier Revon ne propose que des « vitraux américains ». Aucune indication supplémentaire n'est précisée : utilise-t-il du verre américain ? Toutefois, c'est peu probable à cette date. Les années suivantes, l'annonce publicitaire de Revon disparaît du Sageret. Enfin, Lapalus, le successeur de Duquêne, est « spécialiste de peinture et dorure sous verre »[802].

Les encarts publicitaires dans l'*Annuaire du bâtiment Sageret* de 1884 s'enrichissent. Durrieu encadre sa publicité d'une riche architecture néogothique montrant ainsi l'habilité de sa plume pour les détails architecturaux[803]. Actif depuis 1875, Durrieu précise qu'il exécute des « vitraux artistiques pour appartements, kiosque, etc ». Notons aussi qu'il fait de la

[796] (II/4.1) ANONYME, 1878-3, p. 2.
[797] (II/5) SAGERET, 1882, p. 853-854. (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1882, p. 1566.
[798] (II/5) SAGERET, 1882, p. 853 (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1882, p. 1566.
[799] (II/5) SAGERET, 1883, p. 910. (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1883, p. 1734.
[800] (II/5) SAGERET, 1883, p. 912.
[801] (III/2.2) LUNEAU, 1992, p. 43. Les seules œuvres de Desève connues à ce jour datent de 1887 et sont conservées dans un immeuble de la rue Audollent à Clermont-Ferrand.
[802] (II/5) SAGERET, 1884, p. 651.
[803] *Idem*, p. 1766.

« vitrerie artistique pour meubles ». Dans la section « Peintres artistes verriers », Durrieu vante ses « vitraux artistiques spécialité pour meubles et appartements ».

Un nouvel atelier publie à cette date une publicité. Il s'agit de l'atelier clermontois de Félix Gaudin[804]. Rares sont les ateliers provinciaux qui se manifestent dans l'*Annuaire du bâtiment Sageret*. L'atelier Gaudin a un représentant sur Paris, un certain Quinet. Cette publicité est assez originale et s'éloigne du côté conventionnel des autres encarts publicitaires comme celui de Bitterlin ou Durrieu : un soldat florentin brandit un étendard sur lequel la Maison Gaudin indique son nom et sa localisation ainsi que sa spécialité, des « vitraux d'art ». De part et d'autre du soldat, Gaudin indique son savoir-faire. Il propose des « vitraux de tout genre pour appartements » à l'aide de « verres anglais, granuleux, cives, etc. ». Il réalise aussi des « personnages de tous styles, des armoiries, végétations japonaises, fantaisie, etc. ». Malheureusement, l'écriture cursive utilisée ne sert pas la maison Gaudin. Cela rend la publicité, réalisée vraisemblablement par Charles Beylard[805], particulièrement illisible.

Les Nancéiens Höner Père et fils publient, en 1885, leur première publicité dans les annuaires commerciaux. Ils réalisent des « vitraux artistiques et de fantaisie pour appartements » et proposent une « mise en plomb pour appartement à prix modérés »[806]. Ce qui doit permettre d'attirer un peu plus les clients car le vitrail d'appartement, même s'il est pratiqué à cette date par de nombreux ateliers, n'est à la portée que d'une riche clientèle. La publicité du Clermontois Gaudin a gagné en lisibilité : l'annonce est structurée et les caractères d'imprimerie utilisés rendent désormais les informations plus accessibles.

D'autres nouveaux ateliers publient leurs annonces : alors que Charles Champigneulle a repris l'atelier de Coffetier père, Coffetier fils semble s'être installé à son compte. Il réalise des « vitraux pour palais, hôtels et maisons »[807]. Fêvre et C^{ie} précise qu'ils font des vitraux d'appartements une spécialité, Eugène Pochard exécute de la « vitrerie artistique pour appartement », et Magniadas revendique sa « spécialité de portraits sur verre gravé et vitrifié ». Gilbert, qui ne collabore plus avec Schwartz comme en 1884, propose des « vitraux artistiques, anciens et modernes pour appartements, meubles et bâtiments ». La mention « meubles » est encore rare. Avec Durrieu, les peintres-verriers proposant ce genre de travaux dans leur annonce sont alors au nombre de deux.

---

[804] (II/5) SAGERET, 1884, p. 1773.
[805] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 125.
[806] (II/5) SAGERET, 1885, p. 965.
[807] *Idem*, p. 964.

En 1886, Georges Bardon, « successeur de Lefèvre et Georges Bardon de la maison Lusson », propose des « vitraux civils » et des « vitraux et vitreries d'appartements »[808]. De nouveaux ateliers sont spécialistes de « vitraux artistiques pour appartements » comme l'atelier Lecat et Larié[809]. L'Entreprise générale parisienne de vitrerie d'art et peinture décorative, dont A. Diamant est le directeur, propose aussi des vitraux pour appartements[810].

Gaudin, en 1887, change l'iconographie de sa publicité et ajoute qu'il réalise aussi, en plus des vitraux d'appartements, des « plafonds lumineux »[811]. En dix ans, Gaudin est le premier atelier provincial à proposer à nouveau ce genre de travaux. La pratique de ces derniers est jusqu'à présent uniquement revendiquée par des ateliers plus spécialisés dans la gravure sur verre que dans la peinture sur verre. Bitterlin réalise depuis 1865 des « verres spéciaux unis et décorés pour plafonds lumineux (…) », Dopter poursuit la réalisation de plafonds depuis 1867 ; Chaignon, précurseur en 1856, n'exerce plus. Lémal et Raquet exécutent toujours des « plafonds lumineux pour cage d'escaliers ou magasins, en émaux, en relief, gravure ou vitraux »[812]. En plus des plafonds, ils proposent des « vitraux peints ou émaillés pour appartements, verendhas [sic], serres, meubles, etc. ». Ils sont en plus spécialistes « de médaillons peints, isolés ou montés en mosaïque, tels que personnages anciens, armoiries, chiffres ou sujets de fantaisie ».

Toujours en 1887, un grand atelier provincial, Latteux-Bazin, place une publicité dans laquelle il annonce pouvoir exécuter des « vitraux artistiques et archéologiques de tous genres et tous styles pour châteaux, palais, hôtel,…. »[813]. Boisset et C^{ie} réalise des « travaux [pour] hôtels, mairies et particuliers » sans plus de précisions. Enfin, l'atelier Laurent-Gsell, actif depuis 1847, indique seulement en 1887 qu'il réalise de la « peinture sur verre pour appartements »[814].

Henri Chabin, tout comme Bitterlin deux années auparavant, intègre sa publicité au sein des annonces de la section « Vitraux et verres peints, gravés et dorés ». En cette année 1888, cinq ateliers se créent. J. Huet réalise des « vitraux d'appartements et de la gravure sur verres pour hôtels, bâtiments ou magasins ». Kæppelin, quant à lui, propose des « vitraux de tous styles pour appartements et bâtiments ». F. Nouet précise qu'il fabrique des « vitraux

[808] (II/5) SAGERET, 1886, p. 1001.
[809] *Idem,* p. 1003.
[810] *Idem,* p. 1012.
[811] (II/5) SAGERET, 1888, p. 1458.
[812] *Idem,* p. 1016. (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1888, p. 1754.
[813] (II/5) SAGERET, 1888, p. 1458.
[814] *Idem,* p. 1016. (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1888, p. 1754.

artistiques, anciens et modernes pour appartements, meubles et bâtiments ». Enfin, Tamagni réalise des « vitraux d'art, spécialité pour lanternes artistiques, meubles et appartements ».

4.2. La persistance des techniques concurrentes

En 1879, Lémal et Raquet reprennent la maison Gugnon. C'est la publicité de l'atelier qui nous l'apprend[815]. Ils sont toujours spécialisés dans les « verres à vitres de toutes sortes unis et décorés ». La maison « Lémal, Raquet et C^{ie} » continue aussi à fabriquer des verres mousselines, des verres gravés ainsi que des vitraux d'appartement « de tous styles ».

Bitterlin est, en 1880, toujours extrêmement présent sur le marché de la décoration verrière. La description de son activité dans les annuaires commerciaux ne cesse d'augmenter au fur et à mesure des années, mais son encart publicitaire est réduit : il occupe une demi-page et met en avant les médailles gagnées lors de différentes Expositions universelles et industrielles. Bitterlin ne publie plus d'exemple de gravure à l'acide comme en 1864. La production de la fabrique est toujours tournée essentiellement vers la peinture et gravure sur verre pour des « décorations d'appartements, hôtels, serres etc. ». Il réalise aussi des « verres spéciaux unis et décorés pour plafonds lumineux ».

Les artistes Tabouret et Willeput, quant à eux, ouvrent aussi leur atelier et exécutent de la « peinture et gravure sur verre de tous styles pour appartement » avec « chiffres et armoiries ». L'atelier Michel et Lezy change les termes de son annonce. Les « vitraux et dorure sur verre », « verres mousseline » et « gravure » deviennent « vitraux artistiques ». Le choix de l'adjectif « artistique » n'est pas anodin : ces fabricants se considèrent comme des artistes. Enfin Tamoni fait sa première apparition dans la section « Peintres artistes verriers ». Lui aussi a changé son annonce : il se qualifie de spécialiste « de vitraux genre suisse » en plus d'exécuter des « armoiries, chiffres et décorations de tous style ».

En 1886, l'annonce de Bitterlin change de forme. Il maintient sa publicité en fin d'annuaire, et place deux encarts publicitaires dans la partie des annonces dans la section « Vitraux et verres, peints, gravés et dorés (Metteurs en plombs et restaurateurs de) ». Le premier encart indique qu'il réalise des « vitraux pour appartements » et liste toutes les récompenses qu'il a reçues depuis 1863. Le second encart nous apprend qu'il fait des

[815] (II/5) SAGERET, 1879, p. 771

« vitraux artistiques, avec émaux en relief, par des procédés nouveaux ». Ces nouveautés semblent produire des « effets de jour et de nuit »[816]. Ces procédés sont-ils similaires aux effets diurnes et nocturnes qu'Oudinot a mis au point entre 1879 et 1882 ? La seule différence visible entre les procédés des deux artistes est que ceux d'Oudinot sont brevetés au contraire de ceux de Bitterlin. Picard et C[ie] fabriquent du « verre mousseline à l'acide » et des « gravures sur verre pour appartements, devantures et réclames ». Plus original, l'atelier Cathérine propose des « verres dépolis au grès vitrifiés de toutes couleurs avec filets de tons, ne se tachant pas au contact de corps gras » ; cette technique est brevetée. Enfin, un atelier dénommé Vitraux « Glacier » affirme réaliser « la plus parfaite imitation des vitraux peints » dont les « prix très modérés » n'empêchent pas une « beauté remarquable »[817].

En 1887, un certain P. Giovanola propose la réalisation de « gravure sur verre, de vitrerie artistique pour châteaux, appartements, vérandas, bureaux, monuments funèbres » et dit avoir une « spécialité pour meubles »[818]. Dans son manuel de savoir-vivre, paru en 1887, Louise d'Alq informe ses lecteurs qui ont la possibilité « de suppléer (au vitrail) à l'aide de stores en toiles peintes ; des applications de morceaux de soie ou de cretonne, de couleurs vives, sorte de diaphanie, avec bandes en papier de plomb pour les joints, produisent les plus merveilleux effets »[819].

En 1889, nous ne recensons pas de nouveaux ateliers. Néanmoins, Engelmann et Armand Durand proposent une nouvelle technique brevetée : la « hyalochromie, vitraux cuits par un procédé spécial »[820]. Cette nouvelle application vient enrichir les différentes possibilités, déjà nombreuses, disponibles pour imiter les vitraux.

[816] (II/5) SAGERET, 1886, p. 1833.
[817] *Idem*, p. 1004.
[818] (II/5) SAGERET, 1887, p. 702.
[819] (II/6) ALQ, 1887, p. 30.
[820] *Vitraux. Modèles de fenêtres décorées par la hyalochromie. Nouveau procédé d'application & de cuisson des couleurs vitrifiables breveté en France et à l'étranger*, Paris, Rosey & Engelmann, 1890.

4.3. Techniques et conseils pour l'emploi du décor vitré domestique

En 1880, l'anglais E. Campbell Hancock publie l'ouvrage *The amateur pottery & glass painter*[821]. Un court chapitre est consacré à la « Domestic decoration » ; Campbell Hancock prodigue ses conseils au sujets de l'utilisation des vitraux dans les habitations : les vitraux sont plus adaptés aux pièces de réceptions et aux cages d'escaliers. Ils ont pour but d'aider à la décoration artistique de la pièce tout restant dans le style de la décoration ; mais les vitraux ne doivent pas, par leurs couleurs, devenir l'objet le plus important. Pour les budgets plus réduits, il est possible d'installer des sortes de vitraux mobiles suspendus devant les fenêtres ou les impostes, jouant alors le rôle de stores. Les conseils de Campbell Hancock rejoignent ceux donnés par Bontemps dans son *Guide du verrier* publié en 1868.

En France, l'historien et théoricien d'art Charles Blanc publie en cette année de 1882 une *Grammaire des arts décoratifs* consacrée à la décoration intérieure d'une maison[822]. Blanc rédige une petite section intitulée « le besoin d'orner a conduit l'homme à transformer la nécessité des vitres en une décoration lumineuse »[823]. Comme Georges Bontemps, dans son *Guide du verrier*, Charles Blanc explique les différentes techniques de la gravure à l'acide et du verre mousseline pour conclure que c'est un moyen économique de décorer du verre et d'ôter une vue disgracieuse[824]. Il évoque aussi la possibilité pour les foyers les plus modestes de décorer leur fenêtre grâce à la technique de la diaphanie. Ainsi, ils auront le « mirage d'une verrière » dans leur habitation.

Si Bontemps et Blanc sont d'accord sur le principe d'orner les vitrages d'une maison ou d'un appartement, Blanc expose une théorie très personnelle sur l'utilisation des couleurs pour la décoration d'une fenêtre. En effet, la couleur est à choisir en fonction du sentiment qu'elle inspire[825]. Les couleurs chaudes sont synonymes de « gaieté », d'« expansion » et d'« opulence orgueilleuse ». Les couleurs froides font référence à la « tristesse », la « concentration » et à la « modestie aimable ». Ces conseils chromatiques prodigués, Blanc donne à son lecteur une vision romantique d'un vitrail :

> « *Du fond de son boudoir, où elle rêve peut-être les yeux ouverts, telle femme élégante peut voir la lumière exalter les couleurs dont s'est imbibé le vitrage, éclairer en les*

[821] (III/2.1) CAMPBELL HANCOCK, 1880, p. 106-109. Voir la thèse en préparation de Tom Küpper, *19th Century amateur Art in place of christian work*, à l'université de Lincoln (Grande-Bretagne).
[822] (II/6) BLANCS, 1882.
[823] *Idem*, p. 271-277.
[824] *Idem*, p. 273.
[825] *Idem*, p. 274.

traversant des figures fantastiques ou naturelles, fabuleuses ou historiques, des dragons menaçants, des monstres vaincus, des Andromède. Elle y voit apparaître tantôt des pages d'autrefois, des écoliers et des chevaliers du moyen âge, tantôt des scènes d'intérieur qui se passent dans les airs, à la hauteur des nues ; puis des casques ailés à visière, des cerfs, des léopards, et les animaux du blason, et ceux des contes de fées »[826].

Son héroïne rêve vraisemblablement de vitraux suisses !

En 1883, c'est au tour de l'auteur Émile Caron de donner des conseils sur l'utilisation des vitraux pour un usage domestique[827]. Les gens peuvent décorer leurs vitrages avec des vitraux suisses ou allemands « ou bien encore par des essais personnels, plus ou moins fantaisistes, de décalcomanie »[828]. Il est aussi possible d'ôter une vue disgracieuse comme une cour intérieure ou des communs par « l'emploi de vitraux de couleurs ». Caron indique à ses lecteurs que le verre anglais a des propriétés occultantes qui laissent tout de même passer la lumière. Il propose de faire dans ces cas-là « un simple arrangement de losanges composés de verres teintés légèrement et de colorations différentes, avec un filet de verre rouge ou vert ». Il affirme que cela est « d'un effet très satisfaisant » et aussi très économique.

En 1884, le critique et historien de l'art Henry Havard se montre prudent face au décor vitré dans les habitations domestiques. Dans les deux tomes de son ouvrage *L'art de la maison : grammaire de l'ameublement*, il ne consacre aucune partie bien distincte à l'art du vitrail, comme il le fait pour la tapisserie ou la céramique[829]. Pour lui, les vitraux créent un « demi jour funeste » et il est préférable d'éviter d'abuser des « vitraux de couleur qui diminuent la puissance du jour »[830]. Pourtant, il offre à ses lecteurs deux planches qui illustrent différents modèles de vitraux pour les habitations privées. La première planche donne au lecteur une idée d'un vitrail de style Louis XIII (fig. 50)[831] : une cariatide et un atlante engaînés soutiennent une architecture ornée d'angelots. Ils encadrent la partie centrale de la baie qui est montée au carreau et non peinte. La seconde planche (fig. 51) propose quatre sortes de mises en plomb pour de simples vitreries que nous pouvons imaginer réalisées à partir de verres anglais légèrement teintés[832]. La première mise en plomb est le « fond cluny », la seconde le « fond gothique », la troisième le « fond Renaissance ». Le nom donné

[826] (II/6) BLANCS, 1882, p. 274-275.
[827] (II/6) CARON, 1883.
[828] *Idem*, p. 36.
[829] (II/6) HAVARD, 1884.
[830] *Idem*, tome 2, p. 229.
[831] *Idem*, tome 1, planche 1, p. 1.
[832] *Idem*, tome 2, planche 1, p. 1.

au quatrième fond est illisible, mais nous pouvons le rapprocher du fond « du dé » de la planche XLII du traité d'architecture d'André Félibien[833]. Les illustrations sont similaires, malgré l'écart chronologique des deux traités.

Ces deux planches ne sont rattachées à aucune explication dans le texte. Enfin, Havard illustre sa partie sur la salle à manger par deux petits médaillons représentant *L'hiver et l'été* (fig. 52) mais il ne précise pas l'emplacement requis pour ce genre de vitraux dans une salle à manger[834].

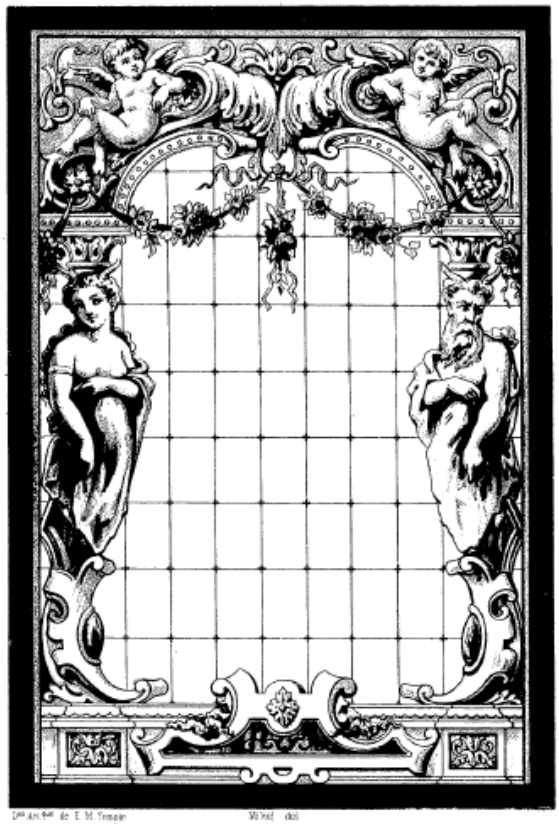


Fig.50 : Mikel, *Vitrail de style époque Louis XIII*, 1884, Henry Havard, *op. cit*., tome 1, planche 1, p. 1.

[833] André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent*, Paris, Chez Jean-Baptiste Coignard, 1676, planche XLII p. 169-170.
[834] (II/6) HAVARD, 1884, tome 2, p. 157.

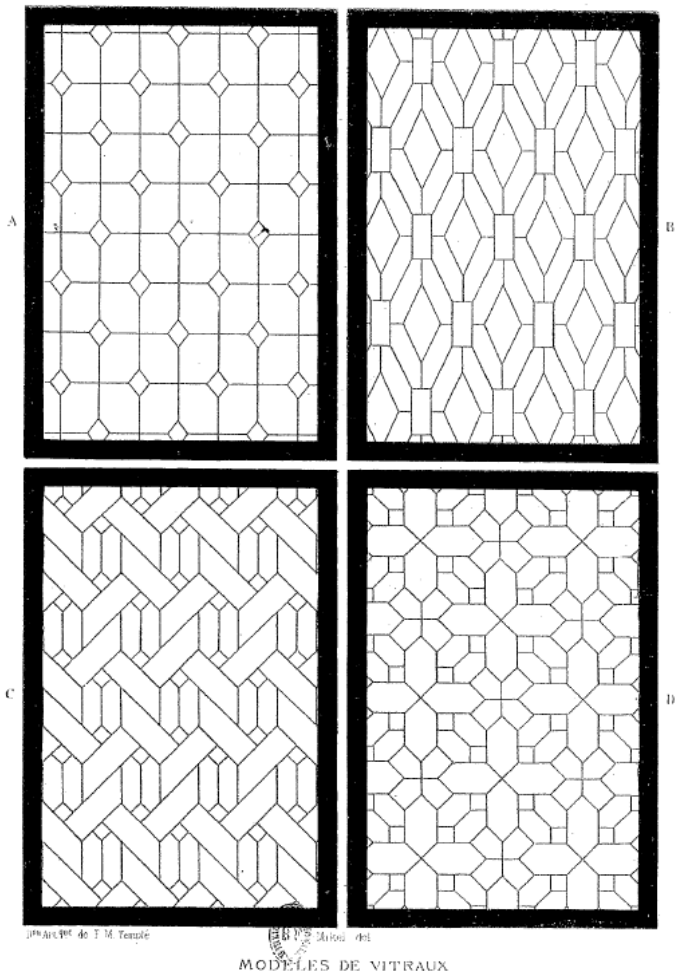


Fig.51 : *Modèle de vitr* D/ (illisible), Henry Havard, *op.cit*., tome 2, p

Fig.52 : *L'hiver et l'été*, 1884, Henry Havard, *op. cit*., tome 2, 1884, p. 157.

4.4. Les cartons et les vitraux aux Salons

Dans les Salons, seuls les artistes exposent leurs vitraux. En effet, ni les verres mousseline, ni les verres gravés de Bitterlin, Gugnon ou Dopter ne sont présentés lors de ces expositions.

Aucun vitrail d'appartement et aucun carton ne sont présentés lors des Salons de 1877 et 1878. Les peintres-verriers semblent s'être consacrés uniquement à l'Exposition universelle de 1878. Entre 1879 et 1889, l'exposition des cartons et des vitraux d'appartement, au sein des Salons, n'est pas systématique chaque année.

Les cartons et vitraux d'appartements sont présents au Salon de 1879. Le peintre-verrier Babonneau expose une grisaille représentant *La France et l'Italie*[835] ; Lorin présente deux portraits[836] et Dandois deux vitraux *La Musique* et *La Peinture*, précédemment exhibés lors de l'Exposition universelle de 1878[837].

Toutefois, si le vitrail d'appartement est majoritairement présenté à l'Exposition universelle de 1878 cela n'est pas le cas au Salon de 1880. En effet, les vitraux religieux sont encore majoritaires. Seuls trois artistes, Joseph Besnard[838], Paul Campagne et René Damon[839] exposent des vitraux d'appartements : il s'agit du portrait des docteurs de L. de N. pour Besnard, d'un vitrail représentant *Le printemps* et *L'été*[840] pour Campagne et de portraits peints sur le verre pour Damon. Jean-Baptiste Anglade expose « deux têtes XVI^{e} siècle », « Roméo et Juliette d'après Makart » et « Faust et Marguerite XVI^{e} siècle »[841].

4.4.1 Salon de la Société des Artistes Français

En 1881, l'organisation du Salon est reprise par la toute jeune Société des artistes français. Cette société est chargée d'organiser les Salons à la place de l'État. Aucun carton de vitrail d'appartement n'est exposé durant les années 1882 et 1883.

---

[835] (II/4.2) ANONYME, 1879, p. 262.
[836] *Idem*, p. 350.
[837] *Idem*, p. 290. (II/4.1) ANONYME, 1878-1, p. 158.
[838] (II/4.2) ANONYME, 1880, p. 404.
[839] *Idem*, p. 432.
[840] *Idem*, p. 418.
[841] *Idem*, p. 392.

Anglade, Damon et Besnard exposent à nouveau lors de ce Salon. Damon et Anglade présentent des vitraux représentant des portraits[842] et Besnard un « vitrail style Louis XV » et un autre qu'il qualifie de « fantaisie »[843]. Le peintre-verrier Henri Mathieu expose un vitrail représentant des « paysans, nobles, soldats »[844] dont nous pouvons supposer un usage plus domestique que religieux. Enfin, Nicolas Lorin présente deux portraits[845].

Au Salon de 1884, Henri Carot expose des vitraux d'appartements, mais le catalogue ne donne pas d'indication iconographique[846]. Ce qui n'est pas le cas pour Henri Mathieu qui présente un vitrail, *Les quatre saisons*[847]. En 1885, seul Henri Babonneau expose un *Départ pour la chasse* dans un style Renaissance[848].

Au Salon de 1886 sont exposés cinq vitraux et cartons de vitraux ; Jean-Edmond Bornat présente une peinture sur verre intitulée *L'ami des fleurs*[849], Henri Carot expose le vitrail *Une partie de campagne*[850], et Alphonse Reyen un portrait « gravé à la roue »[851]. Luc-Olivier Merson expose les cartons des vitraux *Les pèlerins d'Emmaüs* et *La Danse des Fiançailles* destinés à Oudinot [852]. Lors du Salon de l'année suivante pas moins de sept vitraux sont exposés. C'est le premier Salon où l'art du vitrail et plus particulièrement le vitrail d'appartement est autant représenté. Les deux élèves d'Oudinot Ader et Delon exposent, pour le premier, le *Bois de Gonards* et pour le second la *Forêt de Fontainebleau*[853]. Cécile Lobin, fille aînée du peintre-verrier tourangeau Lucien-Léopold Lobin, expose un portrait appartenant au vicomte Pailhon[854]. Henri Babonneau et Blanche Pauline Brichet, élève de Jean-Baptiste Anglade, présentent aussi tous deux des portraits[855]. Enfin, Lobin père expose le vitrail *Le jour et la nuit* qui appartient aussi au vicomte Pailhon[856].

---

[842] (II/4.2) ANONYME, 1881, p. 227 et 245.
[843] *Idem*, p. 232.
[844] *Idem*, p. 286
[845] *Ibidem*.
[846] (II/4.2) ANONYME, 1884, p. 233.
[847] *Idem*, p. 266.
[848] *Idem*, p. 230.
[849] *Idem*, p. 215.
[850] (II/4.2) ANONYME, 1886, p. 219.
[851] *Idem*, p. 273.
[852] *Idem*, p. 261. (II/4.2) GEOFFROY, 1885, p. 323 et 325.
[853] (II/4.2) ANONYME, 1887, p. 208 et 230.
[854] *Idem*, p. 263.
[855] (II/4.2) ANONYME, 1887, p. 211 et p. 219. (III/2.2) L'ATELIER LOBIN…, 1994, p. 36 et 43.
[856] (II/4.2) ANONYME, 1887, p. 263.

Cécile Lobin expose lors du Salon suivant un vitrail intitulé *L'hiver et l'été* et Pierre Mezzi présente le vitrail *Dans un coin de sellier*[857]. Au Salon de 1889, trois des quatre peintres-verriers présents exposent des vitraux d'appartements : Henri Babonneau présente quatre médaillons[858], Lucien Lobin expose le vitrail représentant *L'Agriculture et la Métallurgie* destiné au château de la Donneterie à Neuillé-Pont-Pierre en Indre-et-Loire[859], Pierre Mezzi, déjà présent au Salon de l'année précédente, expose le vitrail intitulé *La palme au plus hardi*[860].

4.4.2 Salon des Arts Décoratifs

En 1882, l'UCAD lance son premier Salon dénommé « Salon des Arts Décoratifs ». Cette exposition s'inscrit dans la continuité de celles organisées par l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Elle se déroule, chaque année, en même temps que le Salon annuel de la Société des artistes français. Il est donc consacré aux arts industriels qui n'ont pas leur place dans le Salon « officiel », réservé à la peinture et à la sculpture. À défaut de catalogue, La *Revue des Arts Décoratifs*, organe de presse quasi officiel de l'UCAD, commente les différents Salons et expositions.

Comme nous l'avons vu plus haut, des cartons de vitraux exécutés par Oudinot sont exposés au « Salon des Arts Décoratifs » de 1882. Il s'agit de ceux dessinés par l'architecte Émile Reiber pour la demeure new yorkaise de William Kissam Vanderbilt. Ils représentent des trophées d'armes et de musiques guerrières[861]. Si d'autres cartons sont exposés lors de ce Salon, l'homme de lettres et peintre René Ménard (1817-1887)[862], auteur de l'article sur le Salon de 1882, n'en dit pas un mot.

---

[857] (II/4.2) ANONYME, 1888, p. 267 et p. 272.
[858] (II/4.2) ANONYME, 1889, p. 213.
[859] *Idem*, p. 269.
[860] *Idem*, p. 273.
[861] (II/4.2) MÉNARD, 1882, p. 9 et planche 9.
[862] Véronique Dumas, « MÉNARD, René », *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/menard-rene.html, consulté le 1er octobre 2015.

4.5. Les expositions de l'UCAD en 1884 et 1887

Durant l'année 1884, l'UCAD organise sa 8e exposition. Elle est consacrée à la pierre, au bois (de construction), à la terre et au verre[863]. La classification primitive de l'exposition place les vitraux dans le troisième groupe « La Terre et le verre »[864]. La classe 26 est dédiée aux vitraux et uniquement aux « vitraux de monuments et d'appartement ». Il est précisé qu'il s'agit de « vitres en cives », de « vitres mises en plomb » et de « vitres de couleurs ou peintes ». Il n'est en aucun cas question d'exposer des vitraux religieux. Dans le supplément au règlement général, nous remarquons que l'exposition a finalement été divisée en cinq groupes au lieu de trois[865] ; les vitraux sont classés dans le quatrième, intitulé « La verrerie, la cristallerie, les émaux, la mosaïque et les applications de la photographie à ces industries », dont le jury est présidé par Louis Steinheil. Un de ses cartons de vitraux d'appartements sert d'ailleurs d'illustration à l'article d'Edmond Bazire consacré à la 8e exposition de l'UCAD, montrant ainsi aux lecteurs une des possibilités de décoration intérieure (fig. 53)[866]. Jean-Baptiste Anglade est aussi membre de ce jury[867]. Le rapporteur de ce quatrième groupe, Edmond Bazire, rend compte de l'engouement pour les vitraux d'appartement et fait part de son opinion[868] :

> « *(…) le verre (…) s'est, pour ainsi dire, laïcisé ; il est destiné à parer les édifices qui n'ont rien de religieux et même des appartements privés ; ce qui exige, de la part des spécialistes qui le manipulent, une recherche constante de transparence. Le vitrail religieux ne peut avoir aucun rapport avec le vitrail des demeures particulières, et le confesserai-je ? Je pense que, si le premier doit être conservé comme document historique, c'est vers le second que doivent se porter avec ténacité les études et les efforts des artistes verriers du présent et de l'avenir* ».

Bazire donne les noms des peintres-verriers qui se tournent vers l'avenir en exposant du vitrail d'appartement, mais ne donne aucune indication sur le style ou l'iconographie, ne nous permettant pas de nous faire une idée de la tendance en 1884. Lavergne, Carot, Henri Garnier, Bastard et Bruyn, Bardon, Hirsch, Bégule, Charles Champigneulle et Champigneulle veuve

---

[863] (II/4.1) ANONYME, 1884-1.
[864] *Idem,* p. 80.
[865] *Idem*, p. 104.
[866] (II/4.1) BAZIRE, 1884, p. 192
[867] (II/4.1) ANONYME, 1884-1, p. 106.
[868] (II/4.1) BAZIRE, 1884, p. 195-196.

sont les ateliers exposants de cette classe 26[869]. Ces peintres-verriers sont pour Bazire les témoins que « l'art du vitrail se modifie dans le sens de la clarté, se modernise et s'échappe des traditions »[870]. Enfin, Lucien Bégule remporte une médaille d'argent pour les cartons de vitraux d'appartement qu'il expose[871].

Fig. 53 : *Carton d'un vitrail composé par . Steinheil*, Edmond Bazire, *op. cit*., 1884, p. 192.

[869] (II/4.1) BAZIRE, 1884, p. 195.
[870] *Ibidem.*
[871] (II/4.2) ANONYME, 1884-2, p. 220.

Le rapport général de cette 8e exposition n'est pas très encourageant pour les œuvres exposées[872]. Le rapporteur dénonce un manque d'originalité ainsi qu'une trop grande tendance, de la part de certains peintres-verriers, notamment de la veuve Champigneulle, de faire de l'industrie et de l'imitation de tapisserie. Cette vulgarisation du vitrail sépare ainsi deux groupes distincts dans le monde de la peinture sur verre : il y a le « camp des industriels » et le « camp des artistes »[873].

Indépendamment de l'exposition sont organisés des concours spéciaux permettant aux artistes et industriels de montrer leur talent et savoir-faire. Le quatrième groupe présente dix concours dont trois sont destinés à l'art du vitrail. Le concours 24 concerne le « vitrail coloré pour édifice civil ou pour habitation », le concours 25 le « vitrail en grisaille pour édifice civil ou habitation » et le concours 26 est réservé au « vitrail pour édifice religieux, coloré ou en grisaille »[874].

Pour René Ménard, les peintres-verriers et notamment ceux qui sont « partisans exclusifs » du vitrail ancien, ne prennent pas assez en compte « un besoin tout nouveau qui se fait sentir »[875]. Il expose au lecteur de la revue *Le génie civil* son point de vue sur le vitrail d'appartement, dont l'idée principale est que le peintre-verrier doit à tout prix éviter d'assombrir la pièce et de tomber dans le piège du « tableau vitrail » :

> « *Les vitraux d'appartement semblent très prisés du public, et les architectes font souvent des commandes importantes à nos verriers. Or, un vitrail d'appartement doit être conçu dans un mode tout autre que les vitraux de nos anciennes églises. Ceux-ci, malgré leurs couleurs éblouissantes, laissent peu de prise à la lumière, et l'obscurité même de l'église contribuait à l'aspect magique des vitraux. (...). Nos vitraux d'appartement peuvent certainement être colorés, mais s'ils produisaient exactement l'effet des anciens vitraux, les pièces ne seraient pas suffisamment éclairées. La difficulté est donc de joindre la nécessité où nous sommes d'avoir de la lumière, au désir que nous avons de réjouir nos regards par de riches couleurs. La solution n'est pas dans le tableau vitrail, parce qu'un tableau a nécessairement des ombres et que toute partie sombre intercepte la lumière. Trop d'hommes de talent s'occupent aujourd'hui de résoudre ce problème, pour que nous n'ayons pas la certitude de voir assez promptement une rénovation dans l'art*

[872] (II/4.2) ANONYME, 1884-3, p. 261-262.
[873] *Idem*, p. 262.
[874] (II/4.1) ANONYME, 1884-1, p. 86.
[875] (II/4.1) MÉNARD, 1884, p. 79.

du vitrail. C'est le propre de l'art décoratif de se transformer sans cesse, parce qu'il est chargé de satisfaire des besoins qui varient à chaque époque ».

Toujours en 1884, en parallèle de l'exposition de l'UCAD, une conférence sur le vitrail est prononcée par l'architecte Lucien Magne[876]. Passionné par les vitraux anciens, Magne centre sa communication sur l'histoire de la peinture sur verre du Moyen Âge et de la Renaissance. Ce n'est que dans sa conclusion que l'architecte évoque la possibilité d'adapter l'art du vitrail dans les habitations particulières et dans l'architecture « moderne », qui, grâce à l'utilisation du fer, a de « grandes surfaces vides » à vitrer[877].

L'année 1887 est marquée par l'organisation de la 9e exposition de l'UCAD. Le rapport du quatrième groupe « La terre et le verre » rassemble les classes 12 à 17. Le rapporteur, Lucien Magne, fait le triste constat que la crise commerciale et industrielle ainsi que la préparation de l'Exposition universelle de 1889 provoquent l'absence d'un grand nombre d'artistes. Les résultats de l'exposition des vitraux ne semblent pas avoir soulevé l'enthousiasme du jury mis à part une innovation de l'artiste Brocard. Ce dernier « applique l'or à des verres transparents » de manière « ingénieuse » pour la décoration des vitraux d'appartements. Brocard ne semble pas avoir breveté cette innovation qui n'en est pas une puisque Eugène Oudinot a déposé cette nouvelle application de métaux tels que l'or sur le verre dès 1879. Le rapporteur souligne aussi le fait que le jury a constaté une hausse de l'emploi des « émaux opaques et transparents » dans la décoration des bâtiments civils. Il suggère d'étendre l'emploi de ces émaux aux revêtements muraux puisque cela « se pratique avec succès pour le meuble ». Mais, là encore, ce sont ces applications qu'Oudinot brevète en 1879. Il est important de noter que le rapporteur utilise l'expression « vitraux d'art » pour parler des vitraux religieux. Cela sous-entend qu'il ne considère pas le vitrail civil ou d'appartement comme de l'art, mais sans doute comme une simple application industrielle au sein de l'architecture.

[876] (II/4.1) MAGNE, 1884, p. 451-468.
[877] *Idem*, p. 468.

4.6. L'exposition de 1889 et l'apparition du verre américain

Guy de Maupassant dans le conte *L'endormeuse* paru en 1889 évoque les vitraux d'une serre par leurs couleurs et non pas par leur iconographie[878]. Il ne déroge pas à cette habitude des auteurs du XIX^e^ siècle d'utiliser le vitrail pour créer une sensation lumineuse et poétique :

> « *C'était une délicieuse galerie, une sorte de serre, que des vitraux d'un bleu pâle, d'un rose tendre, d'un vert léger, entouraient poétiquement de paysages de tapisseries* ».

La même année, de nombreux vitraux sont présentés à l'Exposition universelle. le catalogue officiel n'est pas plus prolixe que le conte de Maupassant en ce qui concerne leur iconographie. Ce catalogue n'est pas détaillé comme l'était celui de 1878. Les peintres-verriers de la classe 19 « Cristaux, verrerie et vitraux » du groupe III « Mobilier et accessoires » réalisent tous des « vitraux peints », sans distinction entre vitrail religieux, vitrail civil et vitrail d'appartement : les vitraux pour habitations privées ou pour édifices civils ont dû suffisamment entrer dans les mœurs pour que cela ne soit plus nécessaire de préciser le genre de vitraux exposé. Il faut se référer au long article d'Édouard Didron intitulé *Le vitrail depuis cent ans et à l'Exposition de 1889*, ainsi qu'au rapport rédigé par Charles Champigneulle pour se faire une idée des œuvres exposées[879].

Selon Didron, l'évolution du vitrail civil et d'appartement est due, à juste titre, à l'évolution de la « matière vitreuse » et à l'utilisation que les peintres-verriers peuvent en faire :

> « *L'emploi des cives et des cabochons se généralisa et devint abusif, mais il produisit des effets imprévus. La pâte du verre fut torturée pour l'obliger à satisfaire les caprices de l'imagination parfois déréglée des artistes et la mettre au service de combinaisons innombrables* »[880].

Si les Anglais ont été avant-gardistes en la matière, les Français ont suivi, non sans mal, les Américains qui, depuis le début des années 1880, proposent des matières nouvelles et tentent d'investir le marché européen de la peinture sur verre. L'Exposition universelle de 1889 est la vitrine de ces innovations américaines[881]. Nous avons déjà cité le point de vue de

---

[878] (II/3) MAUPASSANT, 1889, p. 248.
[879] (II/4.1) DIDRON, 1889, p. 145-154. (II/4.1) CHAMPIGNEULLE, 1893, p. 1470-1473.
[880] (II/4.1) DIDRON, 1889, p. 145.
[881] (III/2.2) LUNEAU, 2015, p. 59-60.

Didron à propos du verre américain[882]. Nous n'en rappellerons que les points essentiels. L'utilisation de ce nouveau médium est largement développée aux États-Unis. Pour Didron, la « conception » de ce verre est « étrange ». Les reflets et reliefs sont multiples, proposant ainsi des combinaisons ornementales et décoratives infinies. Didron précise toutefois que son usage doit être fait avec parcimonie afin de conserver un ensemble harmonieux à la verrière[883].

Les peintres-verriers français ne se sont donc pas privés d'utiliser ce verre. Le fabricant de meubles Kriéger expose ainsi un plafond de verre américain, exécuté par Jac Galland, « qui éclaire doucement » et qui ferait presque changer l'avis de Didron sur le verre américain. Le peintre-verrier en donne la description suivante[884] :

> « *Sur un fond blanc très doux, des lignes de petites cives jaunâtres et blanches aux bords brunis rayonnent et diminuent de dimension à mesure qu'elles se rapprochent du centre. Des motifs de style oriental, aux tons variés d'une belle harmonie pourprée, occupent la plus grande partie de la surface du vitrail. La composition est excellente ; l'exécution, qui comporte une mise en plomb compliquée, est à l'abri de toute critique, et l'effet général, très velouté, est ravissant* ».

Oudinot utilise aussi ce verre dans ses créations pour le pavillon de l'Argentine. Paon et compositions florales viennent illuminer le pavillon, comme ils pourraient le faire dans un intérieur particulier (Cvd 64 à 69). Un autre vitrail, plus destiné à un édifice civil que privé, est placé dans une des baies du pavillon ; il s'agit de l'allégorie de *La France accueillant l'Argentine à l'Exposition* (Cvd 70). Certains éléments de la composition ce vitrail, comme le ciel ou les colonnes, sont également en verre à reliefs opalescent.

Dans son rapport, Champigneulle mentionne d'autres vitraux à usage domestique ou civil, mais ses descriptions restent sommaires. La veuve Lorin expose un vitrail, le *Char du Soleil* (fig. 53) : c'est une grande composition civile, créée pour un palais de l'Exposition internationale de Nice de 1883, qui ne plaît pas vraiment au rapporteur. Jean-Baptiste Anglade ne déroge pas à ses habitudes et présente « une œuvre très sérieuse », *Apollon et les Muses*. Bourgeois expose dans le pavillon de Monaco des vitraux d'appartements, mais Champigneulle n'en dit pas davantage à leur sujet si ce n'est que la décoration est « toujours distinguée ». Henri Carot s'illustre dans l'art des vitraux suisses. Il expose aussi un *Arlequin* « trop bariolé » pour Champigneulle ainsi qu'« une fenêtre inspirée des illustrations anglaises

[882] Se reporter à la deuxième partie de ce volume, 3F.5, p. 162.
[883] (II/4.1) DIDRON, 1889, p. 145-146.
[884] *Idem*, p. 146-147.

de Greeneway » et un « tout petit panneau, (…) reproduction d'une fresque de Pompéi ». Le peintre-verrier Tamoni expose un vitrail représentant l'*Industrie de la soie*. Dupin présente deux portraits dans lesquels l'art de la gravure à l'acide est maîtrisé. D'autres peintres-verriers ont, sans doute, montré au public leur savoir-faire en matière de vitraux domestiques, mais la documentation à leur sujet demeure lacunaire.

Fig. 54 : *Le Char du Soleil*, publicité, archives de l'atelier Lorin (actuellement atelier Hermet-Juteau), Chartres, ©Laurence De Finance

4.7. Bilan

L'exposition universelle de 1889 et l'utilisation du verre américain offrent de nouvelles possibilités d'évolution au vitrail civil. Pourtant, cet avenir prometteur est nuancé par Félix Gaudin, dans une conférence prononcée en 1894 devant un public d'architecte[885]. Il souligne cette dégénérescence du vitrail d'appartement que les peintres-verriers commercialisent à tout prix en oubliant la part d'art de leur métier :

> « *(Le) vitrail domestique, son histoire serait tout à fait amusante s'il n'était attristant de constater sa médiocrité.*
>
> *Au lieu de dériver d'une conception logique, de refléter des goûts ou des besoins particuliers, il doit, paraît-il, tout comme un chapeau ou une cravate, varier suivant les caprices de la mode, et les fluctuations qu'il a subies de la sorte sont au moins étranges.*

[885] Félix Gaudin, « Vitraux d'hier et de demain », *Union syndicale des Architectes français. Bulletin et compte rendu des travaux de l'association*, n° 20, août 1894, p. 325-342. (III/2.1 GAUDIN, 1896. Cette citation est tirée de cette version imprimée en 1896.

Ce fut d'abord d'un engouement pour les cives et les imitations – oh combien médiocres – des petits médaillons suisses ; cela dura peu, les mousquetaires, reîtres allemands, porte-étendard se partagèrent ensuite la vogue avec les bergers de Watteau et autres bucoliques, puis à peine les producteurs commençaient-ils à les savoir convenablement exécuter, le vent tourna et l'on fut tout à la Chine et au Japon – j'entends aux étrangetés que l'on offrit au public sous ce vocable. Aujourd'hui, tout cela a cessé de plaire et de la « Végétation » règne en souveraine maîtresse. « Végétation », cela veut dire des sortes de paysages où il y a généralement beaucoup d'eau et de ciel, quelquefois de la terre ou même des arbres, toujours des oiseaux et d'autres animaux fantastiques. Exécutées à grands renforts d'émaux sur des verres pâles coupés en rectangles, d'un dessin ultra-fantaisiste, d'une coloration fausse et terne, ces décorations (?) donnent assez l'idée de mauvais stores qu'on n'a pas, hélas, la facilité d'écarter. Une chose doit pourtant nous consoler, c'est qu'avec le peu de résistance des émaux sous notre climat on doit espérer qu'avant peu d'années il ne restera de tout cela que le verre. Peut-être alors reviendra-t-on à des vitraux vraiment raisonnés et construits, c'est-à-dire durables et d'un aspect séduisant ».

Félix Gaudin formule ainsi une opinion proche de celle qu'Oudinot défendait en 1881 : il craint cette décadence de la peinture sur verre. Toutefois, cette crainte est un peu exagérée. 1889 est en effet une date clé pour l'art du vitrail. Nous le savons aujourd'hui, l'utilisation du verre américain lui ouvre une porte qui le conduit sur une nouvelle voie. Ce nouveau matériau, qui ne tolère guère la peinture, permet aux peintres-verriers de s'affranchir des pastiches historicistes et de créer un art du vitrail original. L'importance de la ligne, l'harmonie des formes et des couleurs donnent au vitrail cette qualité d'œuvre décorative, au sens où l'entendait Philippe Burty en 1866[886]. La primauté de la forme et du matériau relève aussi de la pensée rationaliste de Viollet-le-Duc pour qui la décoration « tient à l'édifice, non comme le vêtement, mais comme les muscles et la peau tiennent à l'homme »[887]. Cet art, dans lequel la forme fusionne avec l'architecture et le matériau, permet aux peintres-verriers de se détacher des principes esthétiques et stylistiques du vitrail du XIX^{e} siècle que ce soit pour des œuvres civiles ou religieuses.

Au terme de cette analyse du vitrail civil de 1851 à 1889, nous constatons que deux voies ont été suivies, deux types de vitrail proposés, en plus des techniques concurrentes liées à l'industrie : le vitrail pictural et le vitrail décoratif.

---

[886] (II/6) BURTY, 1866, p. 313.
[887] (II/6) VIOLLET-LE-DUC, 1872, tome 2, 15^{e} entretien, p. 205.

Maréchal apparaît comme le chef de file du vitrail pictural : dès 1852 avec le vitrail du *Duc de Guise*, en 1855 avec les verrières du Palais de l'Industrie, en 1862 et 1867 avec les deux versions du vitrail de *L'artiste,* et enfin en 1878 avec les deux vitraux *La Châtelaine* et *La Fille des champs.* Pour chacune de ces œuvres, Maréchal ne s'est pas affranchi de sa formation de peintre sur toile. D'ailleurs, et toutes les expérimentations techniques qu'il réalise, notamment la superposition des verres gravés à l'acide, servent à créer des demi-tons, des passages, pour rendre les effets de la peinture à l'huile. Ses œuvres sont donc des « tableaux transparents » trop picturaux pour être décoratifs[888].

En revanche, le vitrail décoratif s'affranchit progressivement des techniques de la peinture de chevalet, dont il n'a pas pour vocation d'imiter les effets. Le vitrail décoratif utilise de nouveaux matériaux comme le verre américain ainsi que de nouvelles techniques brevetées. Il valorise des effets de surfaces comme les cives peintes que l'on retrouve dans les japonaiseries et pratique le morcellement des fonds comme pour la mosaïque.

Oudinot pourrait être le chef de file de ce vitrail décoratif de la fin des années 1880. Dès 1881, il est conscient du potentiel décoratif du verre américain pour exécuter de la « vitrerie » et non pour réaliser de la « peinture sur verre », comme nous l'avons vu, dans la partie consacrée à sa déposition lors de la Commission d'enquête de 1881. L'ancienne demeure estivale de la famille Oudinot, la Bicoque à Étretat, conserve un exemple de vitrerie, mal datée, avec quelques inclusion de verre opalescent (fig. 55 et 56). Pour les œuvres, qu'il expose en 1889 au pavillon de la République argentine, il utilise le verre américain, et, à lire la description rédigée par Édouard Didron[889], il joue avec la matière et les reflets pour créer la forme et les harmonies de couleurs. Ainsi, en 8 ans, Oudinot a pris conscience des possibilités décoratives qu'offre le verre américain : les vitraux du chœur de l'église de Saint-Flovier exécutés en 1888 (Cv 176 et 177) ainsi que ceux réalisés pour le Pavillon de l'Argentine (Cvd 64 à 70) ne sont plus de simples vitreries mais de véritables compositions dans lesquelles le verre américain joue pleinement son rôle décoratif.

[888] (II/4.1) DIDRON, 1880, p. 71.
[889] (II/4.1) DIDRON, 1889, p. 147.

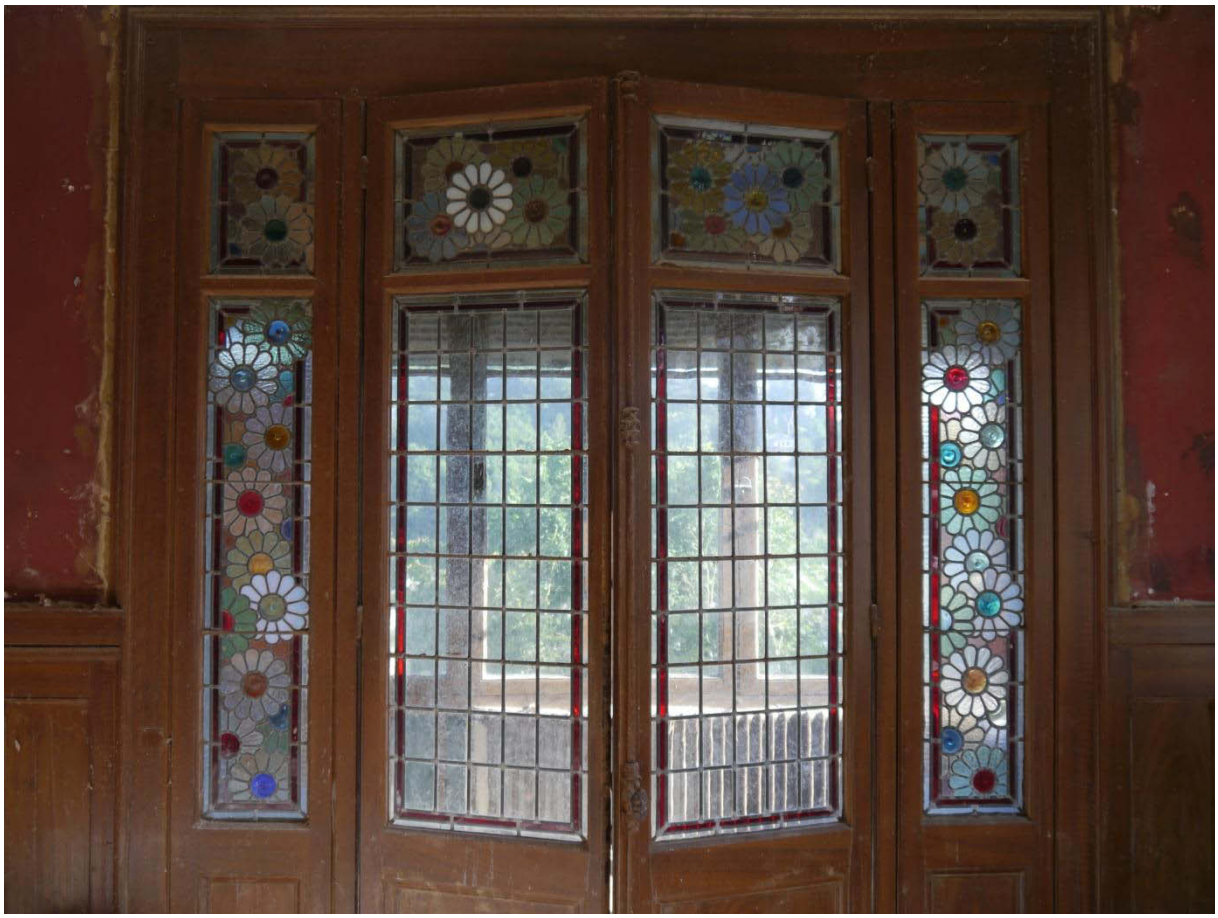


Fig. 55 : *Vitrerie avec verre américain*, c. 1881-1889, La Bicoque, Étretat

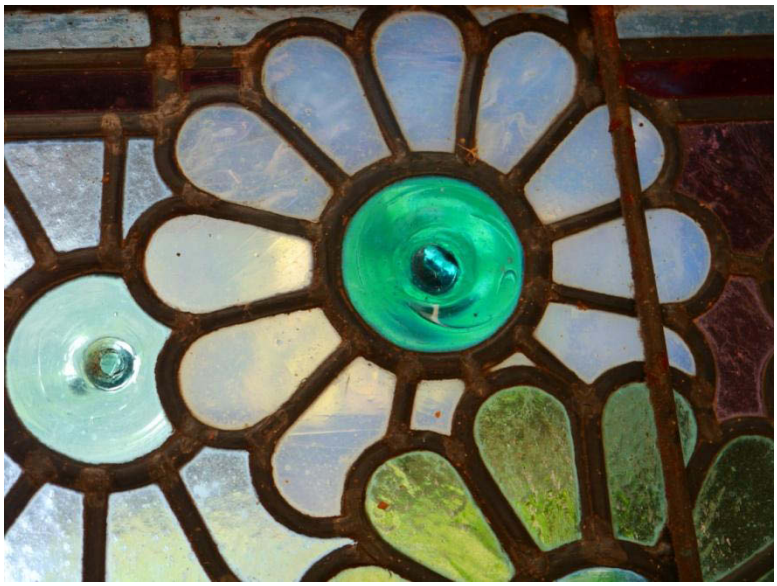


Fig. 56 : *Vitrerie avec verre américain*, c. 1881-1889, détail, La Bicoque, Étretat

QUATRIÈME PARTIE
L'œuvre d'Eugène Oudinot

1. Présentation du corpus étudié. Géographie et chronologie des œuvres

La quatrième et dernière partie de ce travail de doctorat est une analyse de l'œuvre d'Oudinot réalisée à partir du corpus décrit dans le catalogue.

Les données recueillies nous permettent d'établir les tableaux ci-dessous, présentant l'ensemble du corpus étudié.

Type d'édifice	Création	
	Chantiers	Vitraux
Religieux	87 85%	789 90%
Civils	15 15%	84 10%
Totaux	**102**	**873**

Tabl. 15 : Proportion des chantiers et des vitraux en fonction du type d'édifice

Type d'édifice	Restauration	
	Chantiers	Œuvres
Religieux	20	74
Civils	0	0
Totaux	**20**	**74**

Tabl. 16 : Proportion des chantiers et des vitraux en fonction du type d'édifice

Techniques		Total Création	Création Disparues	% des créations disparues
Vitrail	Religieux	789	178	22%
	Civil	85	35	41%
Email sur verre		1	0	
Peinture		2	2	
Totaux		**886**	**204**	**23%**

Tabl. 17 : Proportions des œuvres créées et disparues par techniques

Nous avons donc recensé 98 chantiers de créations en France et sept aux États-Unis. Un chantier est un édifice, civil ou religieux, dans lequel Oudinot exécute une ou plusieurs œuvres. Il réalise dans ces chantiers 873 verrières ; 789 vitraux sont religieux, soit 90 % du corpus étudié. Sur ce résultat 10 % sont des créations de vitraux civils et d'appartements. 23 % de l'œuvre créée par Oudinot a aujourd'hui disparu, mais il y a suffisamment d'éléments pour pouvoir dresser un inventaire. Dans l'échantillon de vitraux civils, 41 % des œuvres ont disparu contre 22 % pour le vitrail religieux. En effet, nombreux sont les vitraux d'appartements qui ont été détruits au cours du temps en fonction des changements de propriétaires et de l'évolution des goûts. La liste des cartons des vitraux d'appartements, comme nous le verrons plus loin dans le texte, nous laisse toutefois entrevoir les tendances de la mode en création de vitraux de ce genre.

Enfin, le travail de restauration des vitraux représente 8,35 % de l'ensemble de l'œuvre d'Oudinot. Deux autres techniques, l'émail sur verre et la peinture, sont parfois utilisées par Oudinot, mais cette production est marginale au regard de la production de vitrail.

1.1. Les chantiers en France et aux États-Unis

L'étude du corpus des œuvres d'Eugène Oudinot peut être réalisée à trois échelles différentes. La première est l'échelle locale, soit l'aire géographique proche de son atelier. Elle comprend Paris ainsi que l'actuelle région Île-de-France. La seconde est l'échelle nationale et la troisième est l'internationale. Cette dernière est réduite aux États-Unis d'Amérique pour des raisons que nous avons déjà expliquées dans l'avant-propos de ce travail.

1.1.1 La situation géographique des chantiers en France à l'échelle locale et nationale

Le tableau ci-dessous indique la répartition des chantiers de créations et d'œuvres disparues ou non par départements. Les cartes suivantes permettent de visualiser les résultats de ces chantiers à l'échelle locale et nationale.

Départements	**Chantiers**	**Œuvres**
Ain (01)	2	27
Allier (03)	1	15
Aube (10)	1	2
Calvados (14)	2	14
Cher (18)	2	6
Corrèze (19)	2	13
Côte-d'Or (21)	2	43
Eure-et-Loir (28)	1	2
Finistère (29)	1	2
Haute-Garonne (31)	2	5
Hérault (34)	1	3
Indre (36)	3	58
Indre-et-Loire (37)	3	7
Landes (40)	1	4
Loir-et-Cher (41)	2	11
Lot (47)	1	1
Marne (51)	1	1
Haute-Marne (52)	2	5
Morbihan (56)	6	50
Nièvre (58)	3	19
Nord (59)	?[890]	[22]
Oise (60)	3	9
Pyrénées-Atlantiques (64)	2	20
Paris (75) (anciennement Seine)	23	313
Seine-Maritime (76)	3	62
Yvelines (78) (anciennement Seine-et-Oise)	2	19
Lot-et-Garonne (82)	1	2
Haute-Vienne (87)	4	28
Hauts-de-Seine (92) (anciennement Seine et Seine-et-Oise)	2	14
Seine-Saint-Denis (93) (anciennement Seine)	1	49
Val-de-Marne (94) (anciennement Seine)	1	4
Val-d'Oise (95) (anciennement Seine-et-Oise)	2	90
Non localisé	1	1
TOTAL	**87**	**899**

Tabl. 18 : Nombre des chantiers de créations et des œuvres dans les départements français

[890] Le nombre de chantiers, pour le département du Nord, puisque indéterminé, n'a pas été cartographié (Fig. 54).

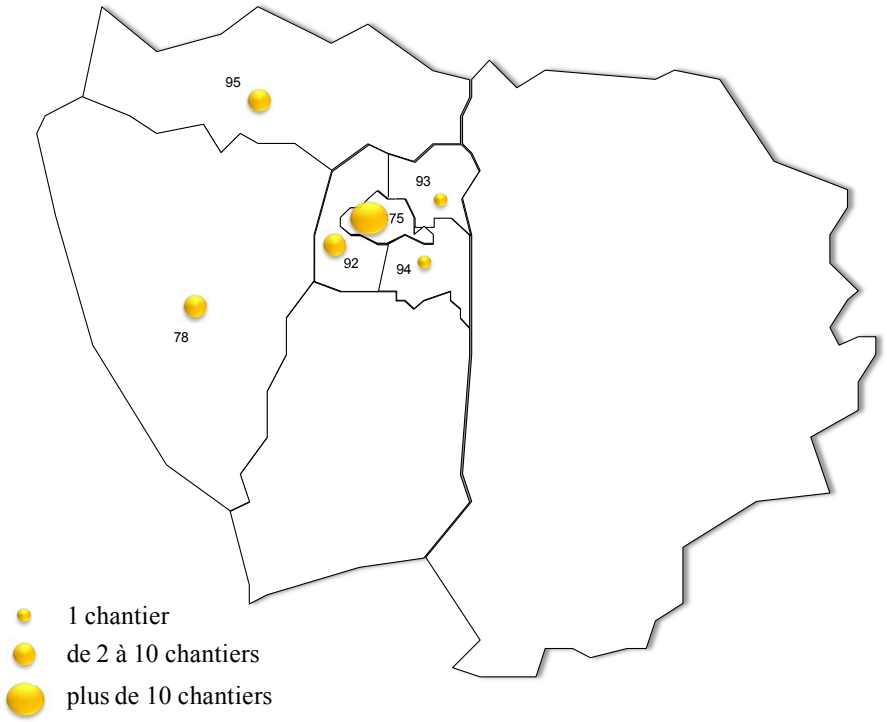


Fig. 57 : Répartition des chantiers en région Île-de-France

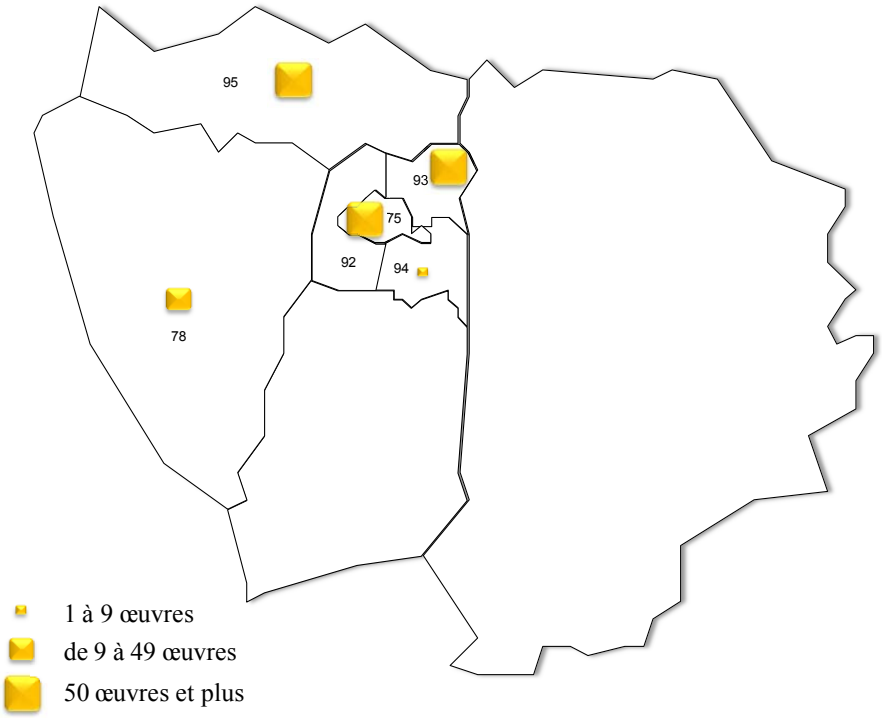


Fig. 58 : Nombre d'œuvres exécutées dans les départements d'Île-de-France

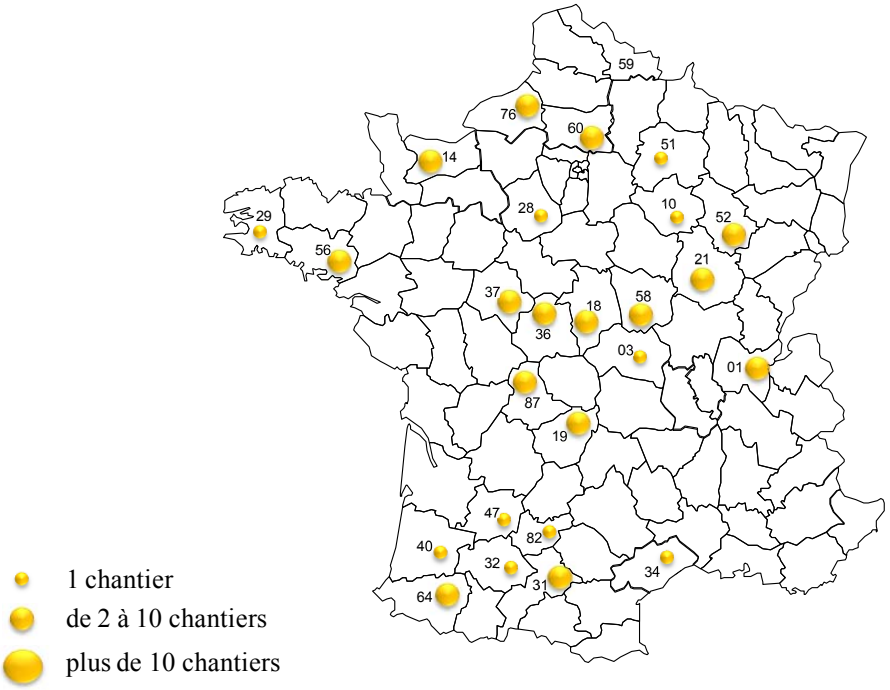


Fig. 59 : Répartition des chantiers en France

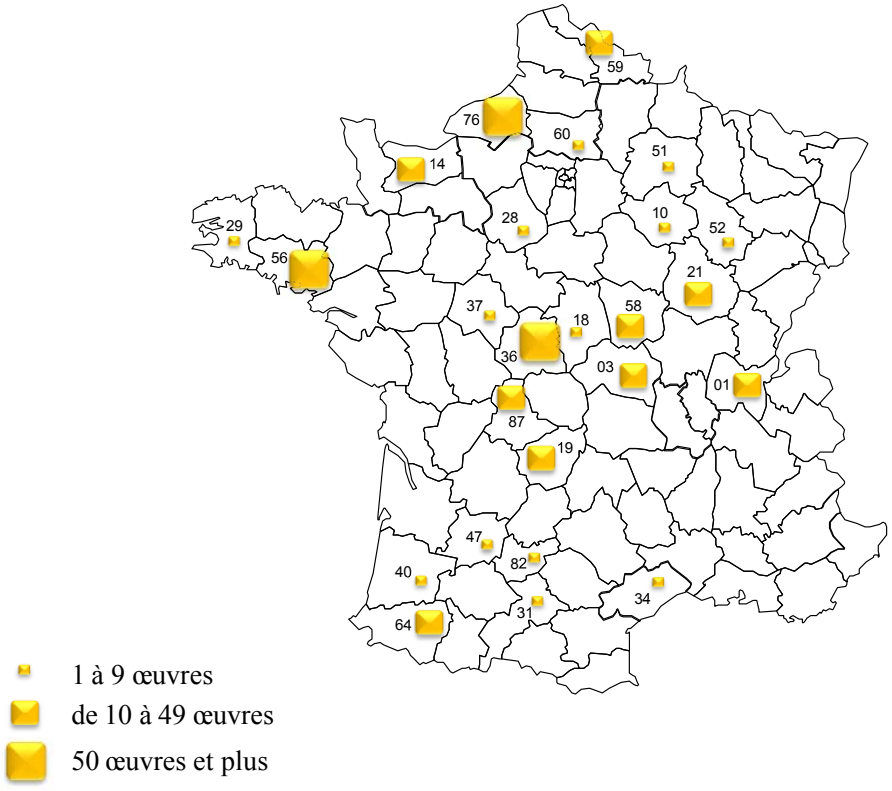


Fig. 60 : Nombre d'œuvres exécutées dans les départements de France

Avant la réorganisation de la région parisienne en 1964, seuls deux départements existaient : la Seine et la Seine-et-Oise. Le département de la Seine est aujourd'hui remplacé par ceux de Paris, des Hauts-de-Seine, de la Seine-Saint-Denis et du Val-de-Marne. Le département de la Seine-et-Oise est remplacé par l'Essonne, les Yvelines et le Val-d'Oise.

Les cartes de la région Île-de-France (fig. 57 et 58) nous montrent indéniablement que Paris est à la fois la ville et le département pour lequel Oudinot a le plus travaillé. Le fait qu'il soit nommé en 1862 peintre-verrier officiel de la ville de Paris est en grande partie responsable de ces résultats : 23 chantiers et 313 œuvres.

En deuxième place vient le Morbihan (56) : Oudinot travaille sur six chantiers et exécute en tout 50 vitraux. C'est évidemment un résultat bien moins considérable que celui de Paris. C'est toutefois le deuxième département où Oudinot travaille le plus en terme de chantiers et d'œuvres. Vient ensuite la Haute-Vienne (87) qui se classe en troisième position avec 4 chantiers et 28 œuvres.

La suite des résultats est un peu plus disparate. Oudinot réalise entre un à trois chantiers dans les départements français suivants : l'Ain, l'Allier, l'Aube, le Calvados, le Cher, la Corrèze, la Côte-d'Or, l'Eure-et-Loir, le Finistère, la Haute-Garonne, l'Hérault, l'Indre, l'Indre-et-Loire, les Landes, le Loir-et-Cher, le Lot, la Marne, la Haute-Marne, la Nièvre, l'Oise, les Pyrénées-Atlantiques, la Seine-Maritime, les Yvelines, le Lot-et-Garonne, l'ancien département de la Seine et le Val d'Oise. Ce qui représente 1 à 90 œuvres. Cette importante différence entre le nombre de chantiers et le nombre d'œuvres est due au fait qu'Oudinot est amené à vitrer certaines églises dans leur totalité. Ainsi, il ne travaille que sur un seul chantier en Seine-Saint-Denis (93) pour l'église Saint-Denys-de-L'Estrée (Cv 728 à 777 et Cvd 81 à 83), mais exécute au moins 49 vitraux. En Val-d'Oise (93), Oudinot travaille sur deux chantiers, à savoir les églises de Pontoise et d'Argenteuil. Dans cette dernière, le peintre-verrier réalise 89 des 90 vitraux qu'il exécute dans le département. Le département de l'Indre (36) se positionne en troisième place du plus grand nombre d'œuvres exécutées : 58 œuvres pour trois chantiers. Les départements suivants sont : la Seine-Maritime (76) avec 62 œuvres pour trois chantiers, et la Côte-d'Or (21) avec 43 œuvres pour deux chantiers.

Il ne semble pas, cependant, qu'Oudinot choisisse ses chantiers en fonction de la distance. Les commandes résultent pour la plupart du souhait du commanditaire, de l'architecte, du cartonnier dans certains cas, qui connaissent personnellement l'artiste ou tout du moins connaissent la qualité de son travail et n'hésitent pas à lui faire confiance. C'est le « bouche-à-oreille » et la réputation de l'artiste peintre-verrier qui font fonctionner l'atelier.

En effet, Oudinot n'utilise pas, à notre connaissance, de brochure publicitaire en dehors des petites annonces publiées dans les annuaires commerciaux *Sageret* et *Didot-Bottin*.

Enfin, la carte des chantiers réalisés en France (fig. 59) montre qu'Oudinot œuvre peu, ou pas du tout, dans les zones de grands foyers de créations suivantes : le nord-est (Metz, Bar-le-Duc, Nancy), l'Auvergne-Rhône-Alpes (Clermont-Ferrand, Lyon), et l'ouest (Le Mans, Chartres). Dans ces zones, des ateliers importants monopolisent le marché local. Oudinot travaille dans les zones géographiques où le rayon d'action de ces grands ateliers est peu perceptible : il s'agit de l'Île-de-France, de la Seine-Maritime, région où se trouve la résidence secondaire de la famille, des départements limitrophes de l'Auvergne, la Bretagne sud ainsi que le sud-ouest de la France. Dans cette dernière zone géographique, un atelier toulousain détient pourtant un monopole : il s'agit de l'atelier Gesta. La production de cette fabrique propose des vitraux à bas prix, d'une moindre qualité. Les architectes comme Viollet-le-Duc et de Baudot préfèrent alors appeler Eugène Oudinot pour les chantiers de Toulouse et de Cahors. Ils connaissent et apprécient la qualité d'exécution du peintre-verrier parisien. Nous reviendrons plus loin sur l'importance de la relation entre l'architecte et le peintre-verrier qui permet à celui-ci d'obtenir certains chantiers.

1.1.2 La situation géographique des chantiers aux États-Unis

Des relations amicales et professionnelles permettent à Oudinot d'exporter son savoir-faire aux États-Unis dès 1877.

Villes / États	Chantiers	Œuvres
Boston (Massachusetts, MA)	1	3
Newport (Rhode Island, RI)	2	7
New York (New York, NY)	4	24
TOTAL	**7**	**34**

Tabl. 19 : Nombre des chantiers et des œuvres aux États-Unis

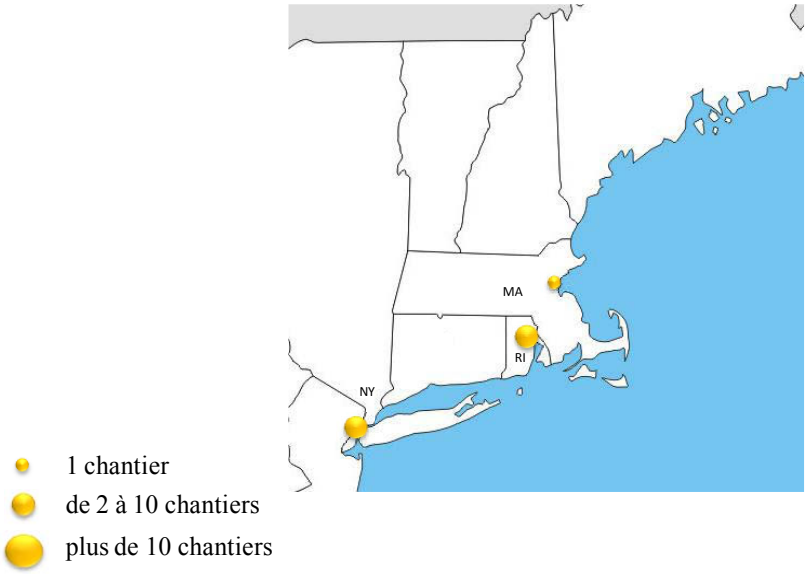


Fig. 61 : Répartition des chantiers sur la côte est des États-Unis d'Amérique

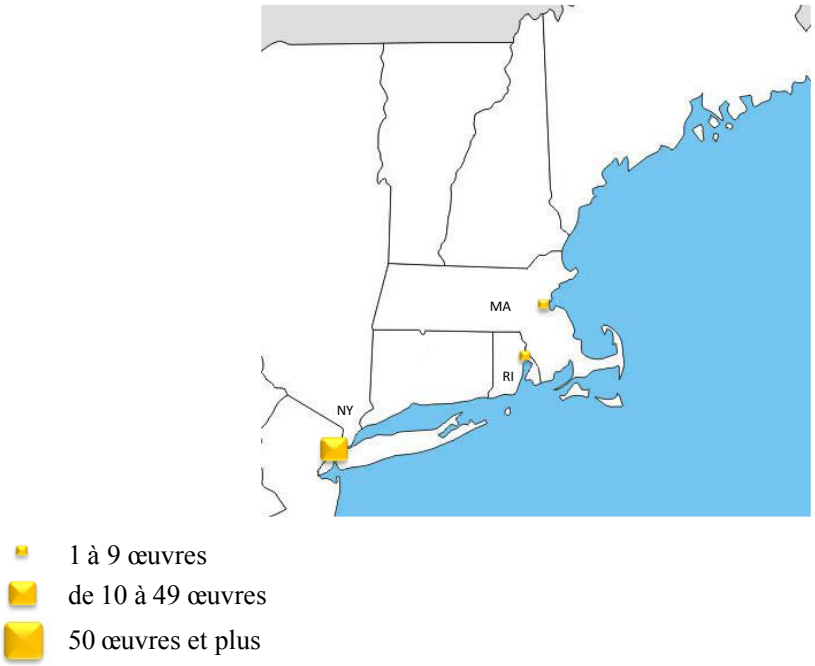


Fig. 62 : Nombre d'œuvres exécutées sur la côte est des États-Unis d'Amérique

Le lieutenant-colonel Harrisson Ritchie, qui vit à Paris depuis 1868, doit vraisemblablement connaitre la réputation d'Oudinot et exige que ce soit lui qui réalise le vitrail qu'il souhaite offrir à la paroisse de Trinity Church de Boston (Cv 780 à 782). Nous ne savons pas dans quelle mesure l'introduction du travail d'Eugène Oudinot a été facilitée par son frère Achille, installé à Boston depuis 1876. Néanmoins, le peintre-verrier n'a pas été en terre inconnue lors de son premier voyage à Boston durant l'été 1877.

Enfin, sa relation d'amitié avec l'architecte Richard Morris Hunt permet à Oudinot d'obtenir six des sept chantiers américains. Majoritairement, ces chantiers sont situés à New York où résident les plus grandes fortunes américaines en cette fin du XIX^{e} siècle. Hunt est aussi l'auteur de nombreuses villas de villégiature à Newport, port de vacances des richissimes new-yorkais. Ces contacts privilégiés permettent à Oudinot de réaliser un vitrail pour la famille Bell (Cv 784) et les vitraux de la chapelle funéraire des Belmont (Cv 788-789 et Cvd 200 à 202).

Ces travaux aux États-Unis sont essentiellement des commandes de vitraux d'appartements et sont une opportunité pour Oudinot de mettre en pratique les techniques qu'il brevète entre 1879 et 1882. Si ces chantiers lui ont certainement assuré un revenu important, les techniques utilisées pour l'exécution des vitraux lui ont sans doute aussi coûté beaucoup. Ces œuvres n'ont vraisemblablement pas amélioré la santé financière de l'atelier.

1.2. La chronologie des chantiers

Lors de l'établissement du catalogue, nous avons dû faire face au problème de la datation de certains vitraux difficile en raison de l'absence des archives. Ainsi, quelques chantiers restent non datés ou sont datés avec une date approximative.

En règle générale, seul un vitrail par édifice comporte la date et la signature de l'atelier, nous permettant, si les archives manquent, de dater l'ensemble des vitraux du chantier. C'est ainsi que nous avons pu dater la majorité des œuvres recensées dans le catalogue. Parfois les archives existantes nous apprennent que le chantier a duré plusieurs années. Ainsi, la date inscrite sur le vitrail n'est pas rigoureusement exacte. Cela est le cas des chantiers de la cathédrale de Limoges (Cv 691 à 704) et de la basilique de Sainte-Anne-d'Auray (Cvd 29 à 40 et Cv 216 à 231). Le premier chantier se déroule de 1861 à 1867 et le second de 1870 à 1872.

Les budgets insuffisants des commanditaires font que ces chantiers s'étalent parfois dans le temps. Ces commanditaires font généralement appel au même peintre-verrier pour un

même chantier. Il s'agit d'un signe de confiance de la part des architectes, des fabriques et même des cartonniers. Ainsi, le travail de création à Limoges s'étale sur sept années. Dans un premier temps, en 1861, Oudinot est engagé directement par la fabrique de la cathédrale pour les vitraux de la chapelle du Sacré-Cœur (Cv 691-692). En 1864, les frères Oudinot exécutent le vitrail de la chapelle des fonts baptismaux (Cv 695). À cette même date les peintres-verriers parisiens exécutent plusieurs vitraux de l'église à Saint-Pierre-du-Queyroix de Limoges (Cv 687 à 690) : ce chantier a vraisemblablement été obtenu après le succès de celui de la cathédrale. Enfin, en 1867, c'est le cartonnier Steinheil qui soumissionne et qui sous-traite une partie du travail à Oudinot pour les vitraux de la chapelle Sainte-Valérie de la cathédrale.

Certains des vitraux de la basilique de Sainte-Anne-d'Auray mentionnent la date de 1871. Toutefois le chantier débute dès 1870. Il s'interrompt durant les évènements de la guerre de 1870 et de la Commune puis reprend une fois la situation politique calmée. Oudinot travaille de 1870 à 1872 sur les vitraux de la basilique. Malgré les nombreuses anicroches avec l'abbé Guillouzo, le travail accompli par Oudinot, ainsi que le bouche-à-oreille, permettent aux fabriques et donateurs privés de la région de faire à nouveau appel au peintre-verrier parisien, très certainement vers 1872 pour l'église paroissiale de Saint-Nolff (Cv 732 à 734), en 1874 à Auray (Cv 200 à 204), en 1877 à Pluneret (Cv 210-211), en 1879 à Languidic (Cv 205 à 209) et enfin en 1885 pour la chapelle de Saint-Nolff (Cv 212 à 215).

Enfin, certaines années sont moins pourvues en chantier ; les premières années, entre 1853 et 1861, Oudinot ne réalise pas plus de deux chantiers par an. Les chantiers de Limoges lui apportent ensuite plus de travail, tout comme le titre de peintre-verrier officiel de la Ville de Paris. En effet, nous avons remarqué que ce titre lui permet d'obtenir de 12 nouveaux chantiers au sein de la capitale. En 1867, Oudinot n'œuvre que sur un seul chantier, celui d'Époisses (Cv 117 à 121). Cela peut être expliqué par le fait que l'année 1866 a été chargée en matière de réalisations : quatre chantiers dont celui de l'église de Saint-Denys-de-l'Estrée (Cv 728 à 777, Cvd 81 à 83). Entre 1868 et 1872, Oudinot n'exécute pas plus d'un à deux chantiers par an. La guerre de 1870 et la Commune en 1871 ne facilitent pas l'activité du peintre-verrier. Ainsi en mars 1871, la plupart de ses employés, dont l'identité n'est pas précisée, sont aux blessés ou bien décédés[891]. Oudinot raconte aussi qu'il prend les armes durant cette période. De plus, l'explosion de la poudrière du Luxembourg semble avoir fait de nombreux dégâts dans l'atelier qui ne fonctionne donc plus. Et pour finir le four est en panne au moment de la reprise des activités. Les vitraux de cette époque, les verrières hautes du

[891] Arch. du pèlerinage, Sainte-Anne-d'Auray, S1, *Construction de la basilique de S^te^ Anne*, lettre d'Oudinot à l'abbé Guillouzo en date du 10 mars 1871.

chœur et du transept de la basilique de Sainte-Anne-d'Auray (Cv 216 à 231), ainsi que ceux de l'église de Rambouillet (Cv 703 à 720), présentent d'ailleurs un important décollement de la grisaille certainement dû à un problème de cuisson.

Dès 1878, Oudinot oriente son activité vers le vitrail civil. De 1878 à 1889, 17 des 23 chantiers réalisés, soit pratiquement 74 %, concernent des vitraux d'appartements et civils. Entre 1882 et 1885 seulement cinq chantiers sur 12 concernent des vitraux religieux. Et encore, nous n'avons pu recenser qu'une infime quantité des vitraux d'appartements : ce genre de vitrail est plus difficilement conservé du fait des changements de propriétaire et de l'évolution des goûts. Il faut donc considérer, d'après la liste des cartons des vitraux d'appartements conservés dans l'atelier, que ce genre de création représentait bien plus de 74 % de l'activité de l'atelier.

2. Eugène Oudinot et les architectes

Au cours de sa carrière Eugène Oudinot collabore avec de nombreux architectes. La liste est longue et certainement pas exhaustive puisque notre catalogue n'a pas vocation à l'être. Ces architectes occupent des postes institutionnels : ce sont les architectes diocésains ou attachés aux Monuments historiques. Ils peuvent aussi travailler pour le service d'architecture d'une ville. Ils cumulent parfois les trois fonctions, ce qui est le cas pour Émile Vaudremer. Enfin, un architecte est américain, mais son œuvre est reconnue sur le territoire français. Oudinot entretient avec certains des relations privilégiées qui lui permettent d'obtenir plus aisément des chantiers.

À partir de 1848, les architectes diocésains sont chargés de l'entretien et des travaux des édifices du diocèse, soit les cathédrales, les séminaires ainsi que les évêchés. Les architectes des Monuments historiques sont, quant à eux, chargés de la restauration des édifices protégés. L'architecte est le maître d'œuvre du chantier et cette fonction lui permet de décider de tout. Le choix du peintre-verrier lui appartient : celui-ci est désigné directement ou sélectionné à la suite d'un concours. L'architecte a parfois déjà travaillé avec le peintre-verrier, ou bien il connaît la qualité de son travail pour pouvoir le choisir directement. Le peintre-verrier peut aussi être connu par d'autres artistes intervenants sur le chantier qui le conseillent à l'architecte : le réseau relationnel du peintre-verrier est donc primordial. La localisation de l'atelier a aussi un rôle important dans le choix de l'architecte. Situé à Paris, l'atelier Oudinot est d'accès facile pour les architectes de la ville de Paris. De plus, cette localisation au sein de

la capitale assure à l'atelier une relation étroite avec les architectes diocésains ou des Monuments historiques qui résident à Paris[892]. Ils peuvent alors plus facilement suivre l'avancement des travaux au sein de l'atelier du peintre-verrier.

2.1. Les principales collaborations avant 1862

Nous avons précédemment souligné le fait que le titre de peintre-verrier officiel de la Ville de Paris, obtenu en 1862, rend Eugène Oudinot prioritaire sur de nombreux chantiers réalisés par le service d'architecture de la ville. Toutefois, même avant cette date, Eugène Oudinot a su se rendre indispensable auprès des architectes de la Ville de Paris. Avant l'obtention de ce titre, Oudinot travaille sur sept chantiers à Paris ; après 1862, il œuvre sur 11 chantiers. Nous l'avons déjà vu, ce n'est pas beaucoup plus. Cependant les architectes confient plus facilement, pour certains chantiers, la totalité des verrières au seul atelier d'Oudinot : c'est le cas pour les églises Saint-Joseph-des-Nations (Cv 429 à 517) et Saint-Pierre-de-Montrouge (Cv 520 à 577).

Avant 1862, Oudinot travaille sous la direction des architectes suivants : Léon Vaudoyer, Victor Baltard, Théodore Ballu, Louis Auguste Boileau, Mathieu et Aymar Verdier[893], pour les chantiers répertoriés dans les tableaux suivant :

Nom	**Fonctions**	**Édifices (catalogue)**
Léon Vaudoyer (1803-1872)	Architecte du conservatoire national des Arts et Métiers Membre du Conseil des bâtiments civil Architecte des Monuments historiques	Chapelle des Arts et Métiers, Paris (Cv 317 à 319)
Louis Auguste Boileau (1812-1896)	Architecte	Église Saint-Eugène-Sainte-Cécile,Paris (Cv 401 à 415)
Victor Baltard (1805-1874)	Architecte de la ville de Paris Directeur des travaux de la ville de Paris Conservateur des édifices diocésains Architecte de l'Hôtel de Ville et des fêtes publiques Inspecteur général des bâtiments civils	Église Saint-Augustin, Paris (Cv 380 à 396) Église Saint-Jacques-du-Haut-Pas, Paris (Cvd 63) Église Saint-Leu-Saint-Gilles, Paris (Cvd 56 à 58 et Cv 316)

Tabl. 20 : Architectes collaborant avec Oudinot avant 1862

[892] (III/3.2) LENIAUD, 1993, p. 517. (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 303 et 311-312.
[893] Les biographies des architectes répertoriés dans les tableaux sont consultables dans le volume des annexes.

Nom	Fonctions	Édifices (catalogue)
Théodore Ballu (1817-1885)	Architecte en chef de la ville de Paris Inspecteur général des travaux d'architecture Inspecteur des édifices diocésains	Tour Saint-Jacques-de-la-Boucherie, Paris (Cv 321 à 366) Église Sainte-Clotilde, Paris (Cv 372 à 379) Église de la Trinité, Paris (Cv 398 à 400) Église Saint-Joseph-des-Nations, Paris (Cv 429 à 517) Tour Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris (Cv 287 à 289) Église d'Argenteuil (Cvd 82 à 168) Hôtel de Ville de Paris (Cv 290 à 315)
Mathieu (?)	?	Église de Marigny-sur-Yonne (Cv 235 à 249)
Aymar Verdier (1819-1880)	Architecte des Monuments historiques	Chapelle du château de Touvent (Cv 148 à 172) Cathédrale de Noyon (Rv 22 et 23) Abbatiale de Saint-Martin-aux-Bois (Rv 24 à 30) Église de Preuilly-sur-Claise (Cv 173 à 175)

Tabl. 21 : Architectes collaborant avec Oudinot avant 1862

De cette liste deux noms d'architectes ressortent avec lesquels Oudinot collabore régulièrement : Victor Baltard et Théodore Ballu.

Victor Baltard (1805-1874)[894] est un architecte parisien célèbre pour l'édification des Halles centrales. Toutefois, on ignore en général son implication dans l'art de la peinture sur verre. En effet, Baltard a « étudié en archéologue, en praticien et en théoricien, la peinture sur verre »[895]. Inspecteur des Beaux-arts dès 1840, Baltard occupe par la suite les fonctions d'architecte et directeur des travaux de la ville de Paris. Il construit de nombreux édifices parisiens et en supervise la décoration ; il attache une importance toute particulière au vitrail. Ainsi, lors de la restauration des vitraux du XVI^{e} de l'église Saint-Gervais, l'architecte apporte toute son attention au travail d'Henri Gérente et Gaspard Gsell, alors employés de la manufacture de Choisy-le-Roi. À partir de 1841, Baltard va au-delà de son rôle d'inspecteur, il conçoit les parties ornementales de certains des vitraux des chantiers dont il a la charge. Sa signature est lisible sur une des verrières de l'église parisienne Saint-Louis-en-l'Île. Elisabeth Pillet suppose que certains des vitraux du déambulatoire de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois ont été esquissé par l'architecte afin de donner un aperçu du projet ensuite réalisé

[894] (III/2.3) PILLET, 2012, p. 53-64.
[895] (III/2.1) LACROIX, 1865, p. 175-176.

par le cartonnier Jules Quantin et peintre-verrier Joseph Vigné[896]. Entre 1841 et 1848, Baltard est impliqué dans la création de nombreux vitraux d'église parisiennes : une des verrières de la chapelle des catéchisme de l'église Saint-Philippe-du-Roule, les cinq vitraux du chœur de l'église Saint-Pierre-de-Chaillot, la baie d'axe du chœur de l'église de Saint-Germain-des-Prés. En 1854, Baltard édifie la nouvelle chapelle des catéchismes de l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas. La critique félicite l'architecte pour le choix des artistes peintres-verriers Oudinot et Harpignies[897]. Élisabeth Pillet émet l'hypothèse d'une éventuelle attribution du dessin du vitrail, inspirédu *Vœu de Louis XIII* d'Ingres, à Victor Baltard ; le carton est en fait de l'artiste Louis Joseph César Ducornet. Le chantier de Saint-Jacques-du-Haut-Pas est le premier pour lequel Baltard fait appel à Oudinot, alors associé au peintre Harpignies. Jusqu'alors, l'architecte avait souvent choisi les peintres-verriers Henri Gérente, Auguste Hesse, Joseph Vigné ou encore Ernest Lami de Nozan. En 1854, l'activité d'Oudinot est très récente et on ne lui a pas encore confié de chantiers parisiens. Pourquoi Baltard choisit-il un jeune peintre-verrier qui n'a pas encore fait ses preuves ? Nous avons mentionné, plus haut, toute l'attention que l'architecte porte au travail de Gérente et de Gsell lors de la restaurations des verrières de l'église Saint-Gervais. Le journal tenu par Prosper Lafaye, atteste que l'architecte est sur tous les fronts, se rendant même dans les ateliers des peintres-verriers pour s'assurer de la bonne exécution de la commande. Est-ce lors de visites à Choisy que Baltard a rencontré le jeune Oudinot qui y travaille depuis 1842 ? L'architecte s'est peut-être souvenu de ce peintre-verrier formé par Georges Bontemps et a souhaité lui permettre de réaliser son premier chantier pour la ville de Paris. De plus, en choisissant un ancien élève de Bontemps, Baltard s'assure une collaboration avec un peintre-verrier ayant des connaissances précises sur les verres et les techniques de la peinture sur verre. Plusieurs témoignages de peintres-verriers comme Claudius Lavergne ou Prosper Lafaye, montrent que l'architecte peut se conduire de manière autoritaire[898]. Victor Baltard est semble-t-il très exigent quant au travail des peintres-verriers et d'autant plus lorsqu'il en fait intervenir plusieurs sur le même chantier. Pour les vitraux de l'église Saint-Leu-Saint-Gilles (Cvd 56 à 58 et Cv 316), Baltard engage les peintres-verriers Paul Nicod, Ernest Lami de Nozan, Prosper Lafaye et Eugène Oudinot. Il s'agit de la deuxième collaboration entre les deux hommes. L'harmonisation des vitraux de ces quatre peintres-verriers est un souci majeur pour l'architecte. Les verrières illustrent des saints ou des figures de l'Ancien Testament, mais le cartonnier est différent dans

[896] (III/2.3) PILLET, 2012, p. 54-55.
[897] Eugène de Fontaine, « Nouvelles et faits divers », *L'Ami de la religion*, 24 juin 1855, p. 625.
[898] *Correspondance de Madame Julie Lavergne*, t. 1, Paris, 1902, p. 192 (lettre à Louis Hallez du 24 juillet 1864) et p. 252 (lettre à sa fille su 17 mai 1867). Arch. privée de P. et S. Lafaye, 27 juin 1865 et 23 juillet 1868.

chacun des cas. Ainsi, Oudinot travaille à partir des dessins du peintre Dupuis-Colson. Pour que l'harmonie règne entre chacun des vitraux, Baltard envoie un à un les peintres-verriers dans l'atelier de Lafaye. Oudinot semble s'y rendre afin de voir « les jaunes », soit les jaunes d'argent, certainement dans le but d'accorder la tonalité de ses « jaunes » avec ceux de Lafaye. Malgré toutes ces mesures, Baltard convoque en 1860 tous les peintres-verriers dans l'église et leur fait remarquer que « c'est une affaire ratée, [et qu']il faut tout recommencer ! »[899].

Enfin, l'implication de Baltard dans l'art de la peinture sur verre est telle qu'il partage en 1864 son point de vue sur cet art lors de la séance publique des cinq Académies (française, Inscriptions et Belles-Lettres, Beaux-arts, Sciences et Sciences morales et politiques)[900]. L'architecte a un avis très critique sur le travail des peintres-verriers contemporains. Ces derniers n'égalent pas le travail des anciens, l'art est oublié au profit de la technique. Il souligne aussi une réalité qu'Oudinot aborde lors de sa déposition en 1881 : nombreux sont les peintres-verriers qui font du commerce et non de l'art. Ainsi, Baltard écrit[901] :

> « *Les procédés matériels et mécaniques se substituent aux inventions de l'art, lorsqu'ils n'en devraient être que les auxiliaires. Sous cette influence, l'art dispara t, il est dominé, et l'on voit parfois s'ouvrir un atelier de peintre verrier (sic) avec autant de facilité, sans aucune préparation et sans plus d'étude, qu'une boutique de commerce ou qu'un atelier d'industrie complète* ».

Théodore Ballu (1817-1885)[902] fait ses armes dans l'atelier de Lebas à l'École des beaux-arts de Paris et obtient le prix de Rome en 1840. Il occupe plusieurs fonctions au sein du service d'architecture de la Ville de Paris : architecte en chef dès 1860 puis inspecteur général des travaux d'architecture de 1871 à 1876. Il est aussi nommé inspecteur général des édifices diocésains en 1874.

Le premier chantier, sur lequel Théodore Ballu et Eugène Oudinot collaborent pour la première fois, est celui de la restauration de la Tour-Saint-Jacques-de-la-Boucherie, en 1854. Oudinot crée des vitraux héraldiques pour fermer toutes les baies et remplacer les anciens abat-sons de la tour (Cv 321 à 366). Ballu fait à nouveau appel au peintre-verrier en 1857 sur

---

[899] (III/2.3) PILLET, 2012, note 33, p. 61.
[900] (III/2.1) BALTARD, 1864, p. 1-17.
[901] *Idem*, p. 5
[902] (III/3.3) MONTGOLFIER-SEZNEC, 2015. (III/1) DELAIRE, DE PÉNANRUN, ROUX, 1907, p. 166-167. Base de données Léonore, LH/100/4. Jean-Michel Leniaud (s. dir.), « Ballu Théodore », *Répertoire des architectes diocésains du XIX^e siècle*, URL : http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/17, consulté le 20 septembre 2014.

le chantier de l'église Sainte-Clotilde (Cv 372 à 379) ; d'abord l'assistant de l'architecte Gau, Ballu reprend la direction des travaux au décès de ce dernier en 1853. C'est à Oudinot qu'il demande la création de petits vitraux qui ornent les sas d'entrée de cette nouvelle église parisienne. Rapporté à l'ampleur du chantier, lequel est réparti en cinq lots à des peintres-verriers célèbres, la part d'Oudinot est assez restreinte. En tant qu'architecte en chef de la Ville de Paris pour les édifices cultuels, Ballu édifie plusieurs édifices religieux pour lesquels il confie le travail de peinture sur verre à Eugène Oudinot. En 1861, le peintre-verrier réalise les vitraux de la Tour Saint-Germain-l'Auxerrois d'après les cartons de Steinheil (Cv 287 à 289). Oudinot intervient en 1864 sur le chantier de l'église de la Trinité : il exécute les vitraux du chœur (Cv 398 à 400). En 1868, Théodore Ballu demande à nouveau au peintre-verrier parisien de vitrer la totalité des baies de la nouvelle église Saint-Joseph-des-Nations (Cv 429 à 517). En 1873, l'architecte Ballu remporte, avec Édouard Deperthes, le concours pour le nouvel Hôtel de Ville de Paris. En 1882, à la fin de ce chantier, il est promu commandeur de la Légion d'honneur. À cette même date, les deux architectes souhaitent qu'Oudinot réalise les travaux de vitrerie. Le peintre-verrier exécute, entre 1882 et 1883, des verrières ornementales et héraldiques d'après les dessins de Ballu (Cv 290 à 315).

En 1864, Ballu termine le chantier de l'église d'Argenteuil. La réalisation des vitraux de l'église est entièrement confiée à Eugène Oudinot, soit pas moins de 89 verrières (Cvd 82 à 168).

Théodore Ballu est l'architecte qui a le plus fait travailler Eugène Oudinot pour les édifices cultuels et civils de la ville de Paris. Il exécute, à la demande de l'architecte, 259 vitraux sur les 313 qu'il réalise pour la ville de Paris : soit quasiment 83% de ses travaux pour la capitale. Comme nous l'avons vu dans la partie biographique, les familles Ballu et Oudinot semblent aussi se fréquenter en dehors de la sphère professionnelle. Les relations amicales des deux hommes, en plus de la qualité du travail d'Oudinot, ont vraisemblablement permis au peintre-verrier d'obtenir tous ces chantiers parisiens. Toutefois, Théodore Ballu ne semble pas impliqué dans la création de vitraux comme l'est Victor Baltard. En effet, Ballu laisse le peintre Alexandre Denuelle (1818-1879), avec lequel il collabore très régulièrement, faire l'intermédiaire avec les artistes pour les questions de décorations des églises[903]. Il n'est donc pas surprenant de constater que Denuelle propose Oudinot à d'autres architectes ou commanditaires pour d'autres chantiers : cela est le cas pour le chantier de la chapelle du

[903] Informations aimablement communiquées par Flavie de Montgolfier-Seznec, auteur de la thèse sur Théodore et Albert Ballu. (III/3.3) MONTGOLFIER-SEZNEC, 2015.

château de Touvent en 1856 (Cv 148-172), ainsi que celui de Saint-Bertrand-de-Comminges en 1858 (Cv 126-127) et de la chapelle du château de Bort en 1864 (Cv 707-714).

Ces premières collaborations entre Oudinot et les architectes Baltard et Ballu permettent, vraisemblablement, à la municipalité de Paris de constater la qualité du travail du peintre-verrier.

2.2. Les principales collaborations après 1862

Après 1862, Oudinot continue de collaborer avec Victor Baltard et Théodore Ballu. Il travaille aussi sous la direction de nombreux autres architectes. Ces derniers peuvent être des architectes de la ville de Paris – en effet, le titre obtenu en 1862 lui confère une certaine notoriété – des architectes diocésains et/ou des Monuments historiques, ainsi que des architectes municipaux ou départementaux. Ils sont répertoriés dans les tableaux suivant :

Nom	**Fonctions**	**Édifices (catalogue)**
Prosper Chabrol (1812-1875)	Architecte diocésain Architecte du Mobilier national	Chapelle du Palais-Royal, Paris (Cv 284 à 286)
Denis Darcy (1823-1940)	Architecte diocésain Architecte-voyer Architecte agence d'architecture de Viollet-le-Duc	Église de Saint-Désiré (Cv 29 à 43)
Théodore Olivier (1822-1899)	Architecte diocésain architecte du département du Tarn-et-Garonne Architecte des Monuments historiques	Cathédrale de Montauban (Cv 685 et 686)
Alphonse Durand (1814-1882)	Architecte diocésain Architecte de la commission des Monuments historiques	Cathédrale de Langres (Cv 199) Cathédrale d'Autun (CV 282 et 283, Rv 31) Église des Andélys (Rv 8 à 11)
Théodore Maignan (1824-1894)	Inspecteur des travaux diocésains de Saint-Brieuc	Église de Languidic (Cv 205 à 209)
Albert Ballu (1848-1939)	Architecte diocésain Architecte des pavillons de la République d'Argentine et de l'Algérie, Exposition universelle de 1889	Pavillon de la République d'Argentine, Paris (Cvd 64 à 70) Pavillon de l'Algérie (Cvd 71)

Tabl. 22 : Architectes diocésains et/ou des Monuments historiques collaborant avec Oudinot après 1862

Nom	Fonctions	Édifices (catalogue)
Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879)	Architecte des Monuments historiques Inspecteur générale des édifices diocésains Architecte diocésain	Cathédrale Notre-Dame, Paris (Cv 320) Église Saint-Denys-de-L'Estrée, Saint-Denis (Cv 728 à 777, Cvd 81 à 83) Basilique Saint-Denis, Saint-Denis (Rv 49 à 51) Chapelle du château de Pierrefonds (Cv 255 à 261) Château d'Eu (Cv 609 à 621)
Edmond Duthoit (1837-1889)	Architecte des Monuments historiques Inspecteur des Monuments historiques Architecte en chef des Monuments historiques en Algérie	Abbatiale de Saint-Martin-aux-Bois (Cv 262)
Alphonse Simil (1841-ca 1920)	Architecte des Monuments historiques Architecte diocésain	Chapelle du grand séminaire de Bayeux (Cv 49 à 59) Cathédrale de Bayeux (Cv 46 à 48)

Tabl. 22 bis : Architectes diocésains et/ou des Monuments historiques collaborant avec Oudinot après 1862

Nom	Fonctions	Édifices (catalogue)
Émile Vaudremer (1829-1914)	Architecte de la ville de Paris Inspecteur général diocésain Architecte diocésain	Église Saint-Pierre-de-Montrouge, Paris (Cv 518 à 577)
Alfred Aldrophe (1834-1895)	Architecte de la ville de Paris Architecte de la Commission impériale à l'Exposition universelle de 1862	Synagogue de la Victoire, Paris (Cv 416 à 428) Tombeau d'Alfred Thiers (Cv 605 à 607)
Auguste Magne (1816-1885)	Architecte de la ville de Paris	Église Saint-Bernard-la-Chapelle, Paris (Cv 580 à 604)
Eugène Chat (1818-1879)	Architecte de la ville de Paris	Église Saint-Nicolas-des-Champs (cvd 60 à 62)
Paul Ginain (1825-1898)	Architecte du Gouvernement et de la ville de Paris	Église Notre-Dame-des-Champs
Louis Lheureux (1827-1898)	Architecte de la ville de Paris	Église Saint-Jacques-du-Haut-Pas (CV 367 à 371)
Félix Roguet (1823-1888)	Inspecteur dessinateur des travaux de la ville de Paris Assistant de l'architecte en chef Théodore Ballu Architecte de l'Hôtel de Ville	Église de Montrésor (Rv 17)
Joseph-Louis Duc (1802-1879)	Inspecteur général des bâtiments civils et des travaux de la ville de Paris	Château Boulart, Biarritz (Cv 263 à 280)

Tabl. 23 : Architectes de la ville de Paris collaborant avec Oudinot après 1862

Nom	Fonctions	Édifices (catalogue)
Louis Charles Boileau (1834-1914)	Architecte	Villa des Boucicaut, Fontenay-aux-Roses (Cvd 77)
Hippolyte Blondel (1808-1884)	Architecte départemental	Église Saint-Léger de Boissy-Saint-Léger (Cv 778-779)
Alfred Dauvergne (1824-1885)	Architecte du département de l'Indre Architecte de la ville de Châteauroux	Église Notre-Dame de Châteauroux (Cv 136 à 147) Église Saint-André de Châteauroux (Cvd 6 à 23)
Édouard Deperthes (1833-1898)	Conducteur des travaux de la ville de Reims Inspecteur des travaux de l'église d'Argenteuil Architecte en chef de la ville de Brest	Basilique Sainte-Anne-d'Auray (Cvd 29 à 40 et Cv 216 à 231) Hôtel de Ville de Paris (Cv 290 à 315)
André Lecomte du Noüy (1844-1914)	Architecte, correspondant de l'Académie roumaine	Monastère de Curtea de Argeş
Charles Martin (1819-1888)	Architecte du département de l'Ain Architecte de la ville de Bourg-en-Bresse	Église de Saint-Bénigne (Cv 5 à 28) Église Notre-Dame de Bourg-en-Bresse (Cv 1 à 3)
Alfred Sirodot (? - ?)	Architecte	Synagogue de Dijon (Cv 79 à 116)
Richard Morris Hunt (1827-1897)	Architecte	Appartement des Bell, New York (et Cv 784), Demeure des Vanderbilt, New York (Cvd 180 à 193), Demeure des Marquand, New York (Cv 785-786 et Cvd 194 à 199) Chapelle famille Belmont, Newport (Cv 788-789 et Cvd 200 à 202)

Tabl. 24 : Architectes départementaux, municipaux et étrangers collaborant avec Oudinot après 1862

Parmi tous ces architectes, Oudinot entretient avec certains des relations professionnelles et amicales : il s'agit des architectes français Eugène Viollet-le-Duc et Anatole de Baudot ainsi que l'architecte américain Richard Morris Hunt. Ils lui permettent d'obtenir de nombreuses commandes, dont certaines marquent l'œuvre du peintre-verrier.

« Ami et collègue » d'Oudinot[904], **Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)**[905], inspecteur général des édifices diocésains dès 1853, exerce son métier d'architecte au sein des édifices diocésains et des Monuments historiques. Il restaure de nombreuses cathédrales et châteaux de France. Il a pour habitude de collaborer avec un petit nombre de peintres-verriers, soit en fournissant lui-même les cartons, soit en engageant les meilleurs pour les édifices qu'il construit ou qu'il restaure. Viollet-le-Duc ne choisit pas au hasard ses collaborateurs : le peintre-verrier doit avoir une solide connaissances des verrières anciennes et doit être un « dessinateur talentueux »[906]. Sur les différents chantiers de restauration dont il a la charge dès

[904] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 134.
[905] (III/3.3) FINANCE, LENIAUD, 2014. (III/2.2) PERROT, 1980, p. 292-295. (III/2.3) BRISAC, 1982, p. 197-206.
[906] (III/2.3) FINANCE, 2003, p. 126.

1840, Viollet-le-Duc s'entoure toujours des mêmes peintres verriers qui produisent des vitraux « archéologiques », soit des fac-similés qui ne permettent pas de « distinguer les restaurations des parties anciennes »[907]. Ainsi, l'atelier d'Antoine Lusson, assisté de Louis Steinheil, réalise en grande partie les restaurations des vitraux de la Sainte-Chapelle de Paris. Pour le chantier de Notre-Dame de Paris, il fait appel aux peintres-verriers Henri et Alfred Gérente, Antoine Lusson et Eugène Oudinot. La collaboration avec Eugène Oudinot débute en 1862. Le peintre-verrier, spécialiste des « vitraux Moyen Âge et Renaissance » ne s'est, à cette date, pourtant pas vraiment illustré dans l'exécution de verrières de style médiéval. Seuls deux médaillons néo-médiévaux, connus à ce jour, sont réalisés en 1862 : il s'agit d'un *Christ en Majesté* (Cv 691) et du *Sein d'Abraham* (Cv 692) pour la chapelle du Sacré-Cœur de la cathédrale de Limoges. Pourquoi Viollet-le-Duc choisit-il alors Oudinot pour exécuter une des verrières de la cathédrale Notre-Dame de Paris ? Oudinot et Steinheil, cartonnier qui dessine le carton de cette verrière (CV 320), se sont peut-être rencontrés sur le chantier de la cathédrale de Limoges où Steinheil exécute des cartons de peintures murales dès 1858. Néanmoins, les deux hommes ont déjà collaboré en 1861 pour les vitraux de la Tour Saint-Germain-l'Auxerrois (Cv 287 à 289) sous la direction de Théodore Ballu. Enfin, Steinheil connaît l'architecte depuis 1848 et collabore avec lui dès 1850 sur le chantier de restauration de la cathédrale d'Amiens[908]. C'est donc peut-être le cartonnier qui a conseillé à l'architecte de choisir Oudinot pour l'exécution de ce vitrail. Cette étroite collaboration entre les deux hommes se poursuit ensuite durant dix-sept ans, de 1862 à 1879.

Les fonctions de Viollet-le-Duc au sein du service des édifices diocésains lui permettent d'appréhender les techniques de la peinture sur verre. En 1868, il rédige son article « Vitrail » qui paraît dans le tome IX de son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècles*[909]. Son expérience et sa pratique sont ainsi traduites en théorie. De plus, Viollet-le-Duc n'adopte pas la même attitude avec les peintres-verriers selon les fonctions qu'il endosse : soit Viollet-le-Duc est architecte-restaurateur, soit il est architecte-créateur. Eugène Oudinot collabore avec les deux facettes de l'architecte.

Viollet-le-Duc charge le peintre-verrier, entre 1872 et 1878, de restaurer les verrières des chapelles des bas-côtés et des chapelles Saint-Hilaire et Sainte-Osmanne du déambulatoire de la basilique Saint-Denis (Rv 49 à 51). Le chantier de Saint-Denis achevé,

[907] (III/1) VIOLLET-LE-DUC, 1868, tome 9, p. 373-462, notamment p. 384.
[908] (III/2.3) ANTHONIOZ, 2008, p. 232-233.
[909] (III/1) VIOLLET-LE-DUC, 1868, tome 9, p. 373-462.

Oudinot enchaîne avec celui de Saint-Sernin de Toulouse pour lequel l'architecte demande à Oudinot d'exécuter les vitraux pour les chapelles de l'Immaculée Conception et d'axe du déambulatoire. Pour la fenêtre axiale de cette chapelle, Viollet-le-Duc commande au peintre verrier « un soubassement de rinceaux et colonnettes, un sujet à personnages, style XII^e^ siècle ». Il s'agit de la représentation de la Pentecôte. Les baies latérales sont composées d'une « riche grisaille XII^e^ siècle, à rinceaux feuilles et fleurs, bordure torsade »[910]. Les instructions stylistiques sont précises, mais Viollet-le-Duc semble laisser le choix du cartonnier au peintre-verrier qui s'adresse alors à Delalande.

L'architecte collabore, dès 1867 et jusqu'à sa mort, avec Oudinot sur des projets qui lui sont plus personnels : l'église de Saint-Denys-de-l'Estrée (Cv 728 à 777, Cvd 81 à 83), la chapelle du château de Pierrefonds (Cv 255 à 261) et le château d'Eu (Cv 609 à 621). Sur ces chantiers, le peintre-verrier parisien se charge de la traduction sur verre des cartons de Viollet-le-Duc. Le travail de Viollet-le-Duc comme cartonnier a été diversement traité dans l'historiographie. Au moment, de l'exposition de 1980 consacrée à l'architecte, seuls deux chantiers, dans lesquels Viollet-le-Duc est le cartonnier des vitraux, ont été étudiés : celui de Saint-Germain-l'Auxerrois et celui du château d'Eu[911]. La même année lors du colloque international sur l'architecte, Catherine Brisac a évoqué les travaux de cartons réalisés pour la manufacture de Sèvres[912] : Viollet-le-Duc dessine les ornements d'entourage (architecture et bordure) pour les chapelles royales de Dreux et d'Amboise[913]. Il est aussi chargé d'exécuter les cartons pour trois vitraux de l'église de Saint-Flour, mais ce chantier auquel Viollet-le-Duc n'a jamais fait référence n'est pas une grande réussite archéologique. Il ne semble pas avoir suivi l'exécution de ses cartons en peinture sur verre.

En 1867, le chantier de l'église de Saint-Denys-de-L'Estrée reflète la pensée viollet-le-ducienne sur l'architecture gothique. Pour lui, les cathédrales de la fin du XII^e^ siècle et du XIII^e^ siècle résultent de l'émancipation laïque : « l'érection d'une cathédrale était un besoin, parce que c'était une protestation éclatante contre la féodalité »[914]. Saint-Denys-de-l'Estrée étant une commande municipale, le style néo-gothique est alors adéquate pour refléter cette

[910].Georges Costa, « Viollet-le-Duc et le décor intérieur des chapelles du chevet de l'église Saint-Sernin de Toulouse », *Actes du colloque international Viollet-le-Duc - Paris 1980*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1982, p. 207-215, notamment p. 214.
[911] (III/2.2) PERROT, 1980, p. 292-295.
[912] (III/2.3) BRISAC, 1982, p. 197-206.
[913] Notons que la chapelle royale de Dreux n'est pas un chantier de restauration mais de création.
[914] (III/1) VIOLLET-LE-DUC, 1868, tome 2, p. 281. (II/6) VIOLLET-LE-DUC, 1872, 7^e^ entretien, tome 1, p. 264-265.

« laïcité militante » chère à l'architecte[915]. Viollet-le-Duc, avec cet édifice, va au-delà du pastiche gothique qu'Anatole de Baudot nomme le « gothique municipal »[916]. En effet, de nombreuses municipalités du XIX^e^ siècle ont commandé des édifices néo-gothiques qui n'ont de gothique que l'apparence et non le « système constructif »[917] ; Saint-Denys-de-L'Estrée est, selon de Baudot, un parfait exemple d'église issue des « ressources et principes du Moyen Âge »[918].

Pour ce chantier, Viollet-le-Duc souhaite dans un premier temps que plusieurs peintres-verriers participent à l'œuvre. Adolphe Didron, Nicolas Coffetier, Alfred Gérente et Eugène Oudinot soumissionnent. Les quatre peintres-verriers ont déjà collaboré avec l'architecte[919]. Viollet-le-Duc choisit Oudinot le seul qui aligne ses prix sur ceux de la municipalité. Il exécute donc tous les vitraux de l'édifice d'après les dessins de Viollet-le-Duc (Cv 728 à 777). Il s'agit du premier chantier où Oudinot réalise les cartons de l'architecte. Les cartons ne sont pas conservés, mais Oudinot a vraisemblablement suivi scrupuleusement les dessins et instructions de l'architecte. Satisfait de sa collaboration avec le peintre-verrier parisien, Viollet-le-Duc lui confie à nouveau ses cartons en 1878 pour le château de Pierrefonds.

Dans un tout autre style que celui des vitraux de Saint-Denys-de-L'Estrée, ceux de la chapelle du château de Pierrefonds (Cv 255 à 261) sont exécutés en 1878. Ils sont très peu documentés, sauf par quelques mentions dans les archives Oudinot. Dans le cahier relié de format A4 ainsi que dans la liste des cartons d'églises des XIV^e^ au XIX^e^ siècles, seules les mentions suivantes existent : « Château de Pierrefonds grisailles XIV^e^ d'après Viollet-le-Duc » et « Chapelle du château de Pierrefonds grisailles XIV^e^ d'après Viollet-le-Duc ». Les travaux de la chapelle sont achevés en 1868, mais les vitraux ne sont commandés à Oudinot qu'en 1878, alors que Viollet-le-Duc a déjà pris sa retraite[920]. Les cartons des vitraux ne sont pas non plus conservés, mais nul doute qu'Oudinot les ait suivis à la lettre. Pour ces verrières, Viollet-le-Duc utilise son goût pour la botanique[921]. Ce décor végétal est directement inspiré du Moyen Âge et de ses artistes « laïques » qui vont directement observer la nature bien

[915] (III/3.3) LAROCHE, 2006, p. 304.
[916] Anatole de Baudot, « Églises contemporaines », *Gazette des architectes et du bâtiment*, n°5, 1866, p. 66. (III/3.3) BOUVIER, 2006, p. 276.
[917] Anatole de Baudot, « Églises contemporaines », *op. cit.*, n°5, 1866, p. 66.
[918] *Ibidem*.
[919] (III/2.3) COSTA, 1987. (III/2.3) BOULANGER, 2003, p. 325-352. (III/2.3) FINANCE, 2003, p. 126-135.
[920] Arch. dép. 61, cote 4 Tp 4 : Cahier de chantier rédigé par Wyganowski, Références aimablement communiquées par Arnaud Timbert, Maître de conférences en histoire de l'art médiéval à l'université Charles-de-Gaulle (Lille III).
[921] (III/3.3) BARIDON, 1996, p. 89-99.

différente de celle qui est stylisée sur les chapiteaux et frises romans[922]. Pour Viollet-le-Duc, cette observation directe de la nature est encore une marque d'affranchissement de la tradition monastique[923].

De son étude archéologique des plantes, Viollet-le-Duc formule une « conception organiciste de l'édifice »[924] : la décoration est intimement liée à la structure du bâtiment[925]. Dans son XV^e^ entretien sur l'architecture, Viollet-le-Duc précise sa pensée : « [La décoration] tient à l'édifice, non comme le vêtement, mais comme les muscles et la peau tiennent à l'homme »[926]. Cette phrase résume à elle seule la pensée rationaliste de l'architecte. Le décor, qui est majoritairement végétal dans la chapelle du château de Pierrefonds, est donc, pour Viollet-le-Duc, intimement lié de la structure. Dans son article sur la « Flore » de son *Dictionnaire*, il écrit :

> « *[Les artistes du XIII^e^ siècle trouvent dans les végétaux les qualités qu'ils cherchent à faire ressortir dans la structure de leurs édifices, quelque chose de vrai, de pratique, de raisonné : aussi y a-t-il harmonie parfaite entre cette structure et l'ornementation. Jamais celle-ci n'est un placage, une superfétation. L'ornementation de l'architecture gothique de la belle époque est comme une végétation naturelle de la structure* »[927].

Les vitraux de la chapelle de Pierrefonds reprennent ce principe de « végétation naturelle de la structure » : en raison de la forme ascendante des lancettes les ceps de vigne semblent s'enrouler autour des plombs, qu'on oublie complètement. La végétation du vitrail forme un écho avec les autres éléments sculptés de la chapelle ainsi qu'avec les peintures murales de la salle des preuses du château.

Enfin, un dernier chantier, celui du château d'Eu, bien documenté, permet d'appréhender la collaboration de Viollet-le-Duc et d'Oudinot[928]. L'architecte termine les cartons des vitraux, qui ferment le portique du jardin français, en juillet 1879. Décédant cette même année, il ne verra pas son « mur de lumière » réalisé. Oudinot exécute les vitraux entre 1879 et 1880. Pour les grandes verrières éclairant le portique donnant sur le jardin français, les cartons de l'architecte sont à grandeur d'exécution. Les couleurs sont indiquées au crayon carbone pour les armoiries et à l'aquarelle pour les touches d'émail bleu et de jaune d'argent.

---

[922] (III/3.3) BARIDON, 1996, p. 91 et 93.
[923] (III/1) VIOLLET-LE-DUC, 1868, tome 5, p. 488.
[924] (III/3.3) BARIDON, 1996, p. 209-216, citation p. 209.
[925] *Idem*, p. 210-211.
[926] (II/6) VIOLLET-LE-DUC, 1872, 15^e^ entretien, tome 2, p. 205.
[927] (III/1) VIOLLET-LE-DUC, 1868, tome 5, p. 509.
[928] (III/2.2) DUNTZE-OUVRY, LUNEAU, À PARAÎTRE.

Les contours des dessins sont réalisés à l'encre noire, matérialisant les futurs traits de grisaille. Ces traits ont leur importance : ils donnent non seulement le tracé du réseau de plombs, mais ils permettent surtout une mise en relief des formes, qu'il faut arriver à détacher du grand fond bleu opaque sans trop user des ombres, comme Viollet-le-Duc l'énonce dans son article « Vitrail » :

> « *La lumière translucide dévore si facilement les parties opaques, comme les fers, les plombs, et les traits chargés, que le peintre doit tenir grand compte de ce phénomène. Or, ce n'est pas en élargissant les ombres outre mesure qu'il peut combattre cette influence de la lumière, car alors il n'arrive qu'à faire des taches obscures qui détruisent la forme, au lieu de l'accuser. Cependant, malgré l'acuité dévorante de la lumière, le moindre trait faux, à côté de la forme, choque plus les yeux qu'il ne le ferait sur une peinture opaque. Ce qui démontre que si délicats qu'ils soient, les traits, dans la peinture sur verre, ont leur valeur. S'ils sont à leur place, à peine les aperçoit-on ; s'ils sont posés contrairement à la forme, ils tourmentent l'œil* » [929]

Cette mise en évidence des formes est primordiale pour Viollet-le-Duc dans sa manière de concevoir le vitrail. En effet, dans le cas présent et à Pierrefonds, aucune perspective linéaire ni aérienne n'est suggérée. Viollet-le-Duc ne tente pas de recréer un tableau. Selon lui, « une verrière ne représente jamais et ne peut représenter qu'une surface plane, elle n'a même ses qualités réelles qu'à cette condition. […] La peinture translucide ne peut se proposer pour but que le dessin appuyant aussi énergiquement que possible une harmonie de couleurs, et le résultat est satisfaisant comme cela[930] ».

Les cartons de l'architecte sont très précis : les couleurs ainsi que les emplacements des ferrures sont indiqués : Oudinot joue alors le rôle du peintre verrier non pas artiste, mais simple artisan. Cependant, pour réaliser au mieux les exigences de l'architecte, le peintre-verrier utilise pour le fond bleu pâle une technique d'émail qu'il a brevetée en janvier 1879[931]. D'ailleurs, la mention « b. s. g. d. g », breveté sans garantie du gouvernement, est apposée à côté de la signature d'Oudinot : « E. Oudinot. / 1879-1880 / B.s.g.d.g ». Cet émail appliqué en couche uniforme sur le carreau de verre rend ce dernier opaque, comme s'il avait été dépoli. Cette technique permet à la lumière de pénétrer dans ce couloir, mais ne laisse rien deviner du décor extérieur. Nous avons aussi vu, dans la partie sur les expérimentations d'Oudinot, que le peintre-verrier fait en sorte que le vitrail soit visible « aussi bien par transparence que par

[929] (III/1) VIOLLET-LE-DUC, 1868, tome 9, p. 424.
[930]. *Idem*, p. 384.
[931] (I/B) BREVET N° 128 576.

réflexion » et permet donc aux visiteurs d'admirer le vitrail par l'extérieur grâce à l'application d'or[932]. Cette particularité a sans doute été souhaitée par l'architecte. Oudinot a donc, vraisemblablement, mis au point des procédés répondant au mieux aux exigences de Viollet-le-Duc. Nous avons insisté, plus haut, sur le fait qu'Oudinot, dans le cas des vitraux d'Eu, est un simple exécutant toutefois, il se montre indéniablement un technicien qui utilise ses connaissances sur le verre et les émaux Lors du montage des vitraux, Oudinot appose sa signature ainsi que celle de l'architecte. Nous pouvons lire en effet « E. Viollet-le-Duc / invenit / 1879 ».

Oudinot réalise aussi les deux petits vitraux du grand salon blanc du château d'Eu[933]. Ils donnent sur le couloir et permettent à cette pièce de recevoir plus de lumière tout comme le souhaitait Louis-Philippe d'Orléans, Comte de Paris, commanditaire des travaux. Les plombs de ces vitraux sont dorés afin de magnifier l'ensemble des baies : la face côté salon est peinte à l'or. Ainsi, à la lumière du jour, les traits dorés sont noirs comme de la grisaille traditionnelle et la nuit, lorsque la pièce est éclairée artificiellement, les dessins des baies ressortent dorés et réfléchissent la lumière. La signature en bas à gauche d'un de ces vitraux, est intéressante : les monogrammes de Viollet-le-Duc et d'Oudinot sont entremêlés. Nous ne sommes pas en mesure d'affirmer si la décision d'apposer ce double monogramme a été prise avant le décès de Viollet-le-Duc ou si c'est une liberté prise par Oudinot. Un tel rapprochement existe cependant au bas des verrières du chœur de l'église de Semur-en-Auxois, datées de 1847, où le monogramme de Viollet-le-Duc, accolé au compas de l'architecte, est voisin de celui du peintre verrier Gérente, accompagné de ses outils, pinceau, diamant et grugeoir.

Pour les chantiers de Saint-Denis, d'Eu, et de Pierrefonds, Viollet-le-Duc est l'inventeur, Oudinot endosse le simple rôle d'exécutant. Viollet-le-Duc, en tant qu'architecte restaurateur, laisse donc plus de liberté créatrice aux peintres verriers que ne le fait Viollet-le-Duc comme architecte créateur, lorsqu'il laisse libre cours à son imagination. Ses exigences pour les vitraux du château d'Eu ont très certainement stimulées les recherches d'Oudinot en matière de décoration du verre : l'invention est donc partagée[934].

---

[932] (I/B) BREVET N° 131 173.
[933] (III/3.3) VIOLLET-LE-DUC …, 1979.
[934] *L'invention partagée*, Colloque international, Clermont-Ferrand, Aubusson et Limoges, du 6 au 8 avril 2016. Actes à paraître.

En conclusion, pour bien comprendre les exigences de Viollet-le-Duc vis-à-vis des peintres-verriers ainsi que leurs relations, il faut se poser la question préalable : sur ce chantier, Viollet-le-Duc est-il architecte restaurateur ou architecte créateur[935] ?

La question des rapports de Viollet-le-Duc avec le vitrail civil est plus difficile à appréhender : il n'en parle pas dans l'*Histoire d'un hôtel de ville*[936], et n'en prévoit pas dans la demeure dont il est question dans l'*Histoire d'une maison*[937]. En revanche, quand il en veut un pour son cabinet de travail en 1867 il s'adresse à Maréchal. Il faut rappeler qu'à cette date Oudinot n'a pas encore infléchit sa carrière en direction du vitrail civil. En outre les vitraux décoratifs d'Oudinot sont postérieurs à 1879.

Après 1862, un autre architecte collabore plusieurs fois avec Eugène Oudinot : il s'agit d'**Anatole de Baudot (1834-1915)**. C'est un architecte parisien élève d'Henri Labrouste et d'Eugène Viollet-le-Duc[938]. Dès 1867, il est architecte des Monuments historiques. Rapporteur au comité des édifices diocésains en 1872, il est ensuite nommé architecte diocésain de Viviers, Mende, Le Puy et Clermont, où il succède à Viollet-le-Duc. Il hérite alors des choix de son maître. Il occupe cette fonction de 1873 à 1876. Il expose et reçoit de nombreuses récompenses notamment aux Salons de 1869 à 1872 et à l'Exposition universelle de 1878. En 1879, il devient inspecteur général des édifices diocésains puis membre de la commission des Monuments historiques. Considéré comme « un des plus anciens et fidèles élèves de Viollet-le-Duc, [il lui revient] de droit l'héritage d'une partie de ses grands travaux et (il) est devenu l'un des plus actifs continuateurs » ; il est alors nommé président de la commission des Monuments historiques à la mort du maître[939]. En 1886, il est promu au grade d'officier de la Légion d'honneur[940]. L'année suivante il donne le premier cours d'architecture française au Trocadéro ; un enseignement qui durera vingt-cinq ans.

Les fonctions d'architecte diocésain et des Monuments historiques d'Anatole de Baudot ainsi que ses relations avec Viollet-le-Duc l'amènent à travailler avec Eugène Oudinot. Leur

---

[935] (III/2.2)DUNTZE-OUVRY, LUNEAU, À PARAÎTRE.
[936] Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, Paris, éd. Hetzel, 1878.
[937] Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'une maison*, Paris éd. Hetzel, 1873.
[938] (III/1) DELAIRE, DE PÉNANRUN, ROUX, 1907, p. 170. (III/3.2) LENIAUD, 1993, p. 612. Françoise, Bercé, « Anatole de Baudot », *Monuments historiques de la France*, 1965, n°3, p. 103-112. Arch. nat., LH/141/57. Françoise Boudon, « Recherche sur la pensée et l'œuvre d'Anatole de Baudot », *Architecture, Mouvement, Continuité*, t. 28, 1973, p. 1-66. Catalogue de l'exposition Anatole de Baudot, *Revue des Monuments historiques*, 1965, n° 3.
[939] Edmond du Sommerard et Anatole de Baudot, *Exposition de l'œuvre de Viollet-le-Duc, ouverte au musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny*, Paris, éd. Hôtel de Cluny, 1880, p. 8.
[940] Arch. nat., LH/141/57.

première collaboration est celle du chantier de l'église de Rambouillet en 1871 (Cv 703 à 720). Dans la continuité de l'idéologie de Viollet-le-Duc et de ce désir de laïcité, de Baudot édifie une église néo-gothique pour répondre à la commande de la municipalité de Rambouillet. Toutefois, pour reprendre ses termes, nous imaginons bien qu'Anatole de Baudot ne s'est pas cantonné au « gothique municipal » à Rambouillet. Nous ne savons pas dans quelles circonstances Oudinot a été choisi pour ce chantier. Toutefois, il est vraisemblable que ce choix a été influencé par les relations entretenues, à cette époque, par Viollet-le-Duc et Oudinot. Anatole de Baudot décide de travailler avec une personne de confiance dont le travail est reconnu par son maître. Certainement d'après des cartons de Steinheil, Oudinot exécute une grande partie des vitraux de l'église nouvellement construite. Pour certains des vitraux ornementaux, Oudinot emprunte le système décoratif que Viollet-le-Duc a reproduit dans son *Dictionnaire*[941] ; un ouvrage qu'Oudinot possède dans sa bibliothèque.

Anatole de Baudot est d'abord associé à Viollet-le-Duc au commencement de la restauration de la chapelle du château de Vincennes puis, en 1871, il est nommé seul architecte du monument. L'année suivante, il fait le choix, peut-être suggéré par Viollet-le-Duc, du peintre-verrier Oudinot pour la restauration des verrières de la chapelle (Rv 64 à 70). Il co-signe d'ailleurs les verrières avec le peintre-verrier. L'architecte demande à nouveau à Oudinot de réaliser les vitraux, d'après des cartons d'Émile Delalande, de l'église de Bourbonne-les-Bains en 1876. Oudinot restaure encore, en 1879, certaines verrières de l'ancienne abbatiale d'Aubazine (Rv 1 à 7) puis, l'année suivante, il réalise les vitraux de la nef de la collégiale Saint-Martin de Brive (Cv 66 à 77). En 1881, Oudinot exécute une verrière à Montfort-l'Amaury (Cv 702). En 1882 et 1884, les deux hommes travaillent ensemble sur les chantiers de Selles-sur-Cher (Cv 185 à 193) et d'Uzerche (Cv 78). Leur dernière collaboration connue à ce jour est celle de l'église de Saint-Flovier : Anatole de Baudot dessine les plans du nouvel édifice néo-roman pour lequel Oudinot exécute quatre verrières en 1888 d'après des cartons de Luc-Olivier Merson (Cv 176 à 179).

Si le chantier d'Eu permet d'éclairer les relations entre l'architecte Viollet-le-Duc et Oudinot, aucun chantier dirigé par Anatole de Baudot nous permet de comprendre les relations ainsi que les exigences de l'architecte vis-à-vis du peintre-verrier. Nous ne pouvons que formuler des hypothèses. Dans les exemples, cités dans les paragraphes précédents, nous

[941] (III/1) VIOLLET-LE-DUC, 1868, tome 9, p. 450.

remarquons que les cartonniers collaborent très régulièrement avec Oudinot tout au long de sa carrière : le choix du cartonnier est certainement laissé à Oudinot. Toutefois, il n'est pas impossible que, comme Viollet-le-Duc pour les vitraux de Saint-Sernin de Toulouse, Anatole de Baudot donne des directives iconographiques précises. De plus, de Baudot n'est pas connu, à ce jour, pour avoir dessiné ses propres cartons.

Enfin, de Baudot commande encore à Oudinot, à titre privé, une « porte vitrée verre américain fleurs et papillons », sans doute après 1883, puisqu'il s'agit de la date à laquelle Oudinot utilise pour la première fois le verre américain pour un particulier. L'œuvre n'est pas localisée.

Richard Morris Hunt (1827-1897), né à Brattleboro dans l'état du Vermont, est considéré comme le « père de l'architecture américaine »[942]. Durant sa jeunesse, Hunt voyage régulièrement en Europe avec sa mère. Il est d'ailleurs le premier étudiant américain admis à l'École des beaux-arts de Paris, le 11 décembre 1846[943], où il suit l'enseignement d'Hector Lefuel. Ces années d'études en France lui permettent, dès 1852, de voyager à travers le pays afin de découvrir les richesses architecturales. Il découvre aussi celles de l'Allemagne, de l'Italie, de l'Égypte, de la Palestine, de la Turquie puis de la Grèce. Lorsqu'il rentre à Paris au printemps 1854, Louis Visconti, architecte en chef du projet de la réunion des Tuileries et du Louvre, vient de décéder. Nommé par Napoléon III, Lefuel devient alors l'architecte en charge de la suite du projet d'extension. Il propose à Hunt de le rejoindre sur le chantier, d'abord en tant qu'inspecteur des travaux de cinquième classe, puis de quatrième classe. Hunt accepte et réalise d'ailleurs les plans du Pavillon de la Bibliothèque ainsi que différents détails ornementaux de la façade[944]. En 1855, Hunt estime que son expérience française est terminée et qu'il doit retourner dans son pays natal pour y exercer l'architecture, malgré un avenir prometteur en France[945]. Hunt poursuit donc sa carrière aux États-Unis : il dessine de nombreux ouvrages à New York comme le Metropolitan Museum of Art ou le piédestal pour la Statue de la Liberté. En 1882, il est fait chevalier de la Légion d'honneur, puis il devient membre correspondant de la Société centrale des Architectes français et correspondant de la Section d'Architecture de l'Académie des Beaux-arts de l'Institut de France. Il est aussi

[942] « R.-M. Hunt (1828-1895) », *Exposition universelle Internationale de 1889. Congrès International des Architectes, troisième session 17-22 juin 1889*, Pars, Impr. Chaix, 1896, p. 387-388. (III/3.3) BAKER, 1986, p.1. (III/3.3) KATHRENS, 2005, p. 368.
[943] (III/3.3) BAKER, 1986, p. 30.
[944] (III/3.3) CHAFEE, 1989, p. 55-68.
[945] (III/3.3) BAKER, 1986, p. 61.

membre honoraire de la société des Architectes et Ingénieurs de Vienne, et de l'Académie de Saint-Luc de Rome. Entre 1884 et 1895, il construit de belles et luxueuses demeures. Il œuvre pour la plupart des riches familles américaines : les Rothschild, les Astor et les Vanderbilt entre autres. Pour Alva et William Kissam Vanderbilt, il dessine Marble House à Newport (Rhode Island), et le Petit Château à New York ; pour Georges Vanderbilt, il réalise l'immense demeure Biltmore à Asheville en Caroline du Nord ; puis, pour Cornelius Vanderbilt II, il imagine la célèbre demeure *The Breakers*, située face à l'océan Atlantique à Newport (Rhode Island)[946]. L'architecture de Hunt est empreinte de ses souvenirs de l'architecture française qu'il a découverte durant ses études. Les châteaux de la vallée de la Loire ainsi que le classicisme français, notamment le Petit Trianon de Versailles, l'inspirent profondément pour répondre aux exigences d'une clientèle richissime qui demande l'excellence et veut montrer sa fortune[947]. Enfin, en 1893, il est nommé membre honoraire et correspondant de l'Institut royal des Architectes britanniques qui lui décerne la grande médaille d'or de S. M. la Reine Victoria[948]. Président de l'Institut américain des architectes, Hunt, « professeur éminent », enseigne et forme les jeunes architectes américains de la fin du XIX^{e} siècle[949].

Comment Hunt, architecte américain et Oudinot, peintre-verrier parisien, se sont-ils rencontrés ? Ou plutôt grâce à qui les deux artistes ont-ils fait connaissance ? Vraisemblablement par l'intermédiare d'Henri Lefuel et d'Eugène Viollet-le-Duc. En effet, c'est sur le grand chantier parisien du Louvre-Tuileries qu'Oudinot réalise des vitraux à la demande de Lefuel, disparus aujourd'hui. Hunt et Oudinot se rencontrent vraisemblablement pour la première fois sur ce chantier commun. De plus, nous savons que durant sa carrière, Hunt retourne régulièrement en Europe. Il rend notamment visite à son ami Eugène Viollet-le-Duc sur le chantier du château de Pierrefonds en 1873. Or Oudinot est le peintre-verrier auquel Viollet-le-Duc a fait appel pour de nombreux projets. L'architecte américain et le peintre-verrier se croisent-ils à nouveau et deviennent-ils alors amis par l'intermédiaire de Viollet-le-Duc ?

Quoi qu'il en soit les deux hommes et leur famille se lient d'une profonde amitié. La biographie de l'architecte rédigée par sa femme relate plusieurs rencontres entre les deux

[946] (III/3.3) GANNON, MILLER, 2010.
[947] (III/3.3) CRAVEN, 2009, p. 186-187.
[948] Anonyme, « Influence de l'art français à l'étranger. M. Richard Morris Hunt », *La Construction Moderne*, 7 septembre 1895, p. 579.
[949] Anonyme, « Richard Morris Hunt », *L'Architecture, Journal hebdomadaire de la Société centrale des architectes français*, 31 août 1895, p. 1.

familles[950]. Camille Oudinot a même souhaité un moment épouser la fille de l'architecte américain ! Hunt intervient dans la carrière d'Oudinot au moment où celle-ci prend un nouveau départ, lorsqu'il se tourne vers le vitrail d'appartement. Il lui permet d'obtenir de nombreuses commandes aux États-Unis, notamment auprès des familles Bell (Cv 784 et Cv 787), Vanderbilt (Cvd 180 à 193), Marquand (Cv 785-786 et Cvd 194 à 199) et Belmont (Cv 788-789 et Cvd 200 à 202) qui sont clientes de l'architecte. Pour les cinq verrières de la bibliothèque de la demeure new-yorkaise de Marquand, Hunt réalise les cartons en 1883-1884 (Cv 785-786 et Cvd 194 à 199). Ces vitraux permettent à Oudinot de mettre en œuvre tous ses talents d'expérimentateur et d'exécutant. Néanmoins, nous l'avons vu, ces commandes prestigieuses n'améliorent pas la situation financière de l'atelier. Enfin, nous attribuons à l'architecte américain les cartons des verrières « Perspective » du château Boulart situé à Biarritz (Cv 263 à 265). Ces trois vitraux sont exécutés par Oudinot en 1881, et l'architecture de treillage ainsi que le style ressemblent fort aux vitraux de Hunt pour la demeure Marquand. À Biarritz, les vitraux sont uniquement signés par Oudinot. Sans doute, s'agit-il d'un « essai » de la part des deux artistes. Essai concluant qui est répété cinq fois à New York et signé alors par les deux hommes.

2.3. Une collaboration avortée : Gabriel Davioud et le Trocadéro

Un dernier exemple de collaboration nous montre qu'un architecte peut revenir sur son choix. En effet, en 1878, les architectes du Palais du Trocadéro, Gabriel Davioud et Jules Bourdais, décident dans un premier temps de confier la réalisation des 13 verrières aux peintres-verriers Nicod, Queynoux, Hirsch, Roche et Hirsch, Bazin, Laurent-Gsell, Crapoix, Bourgeois, Lafaye, Levêque et Oudinot.

L'histoire de la commande de la quatorzième verrière, *La céramique*, connaît quelques rebondissements. Les documents officiels « relatifs à la construction du Trocadéro et à l'admission des peintres-verriers » attribuent dans un premier temps cette œuvre à Eugène Oudinot[951]. Les rapports et critiques de l'Exposition affirment postérieurement qu'il s'agit d'une œuvre de Steinheil. Le mystère de l'attribution de ce vitrail peut cependant être éclairci. Eugène Oudinot a sans doute proposé un projet et, avant qu'un « marché » soit passé entre l'architecte et le peintre-verrier, ce dernier « (a renoncé) à l'exécution de la verrière qui lui

[950] (I/B) HOWLAND HUNT.
[951] (III/3.3) BAGUELIN, 2005, p. 134.

(est) destinée »[952]. L'administration affirme que c'est Oudinot qui « renonce ». Le peintre-verrier donne une tout autre explication :

> « *Ce que j'(ai) fait pour le Trocadéro (est) tout à fait différent du vitrail d'église. J'(ai) cherché une disposition décorative bien à l'échelle du monument, voulant m'éloigner de l'éternel vitrail légendaire ressemblant aux vignettes des artistes des années 1830. Ce n'est qu'une tentative faite à la hâte, en moins de trois mois et consentie presque gratuitement.*
>
> *Cette tentative n'a pas été comprise par les architectes du Trocadéro et mon vitrail a dû prendre place dans la galerie de l'Exposition réservée aux vitraux, où il a obtenu du jury la plus haute récompense accordée aux vitraux* »[953].

Il ne s'agit donc pas d'un renoncement, mais d'un refus du vitrail d'Oudinot par les architectes Davioud et Bourdais. Quelles sont les raisons de cet échec ? Pourquoi son œuvre est-elle refusée ? Malheureusement, nous ne pouvons pas répondre à ces questions. Oudinot affirme que sa « tentative n'a pas été comprise ». Mais quelles sont les raisons de cette incompréhension ? Toutefois, rappelons que cette œuvre incomprise et refusée permet cependant en plus du reste de son travail présenté lors de cette Exposition, au peintre-verrier de recevoir la médaillon d'or. Oudinot a, quand même, eu la chance de trouver ensuite un client privé, l'éditeur de musique Léon Grus, pour cette verrière et ce dernier a très certainement dû bien mieux payer Oudinot que le ministère de l'agriculture et du commerce.

Il est établi que le rôle des architectes dans la décoration des édifices est d'une grande importance. L'analyse de la carrière d'Oudinot nous le confirme. Il fréquente certains architectes rationalistes comme Viollet-le-Duc et certains de ses disciples, Anatole de Baudot et André Lecomte du Noüy. Comme nous l'avons vu, l'architecte peut être le cartonnier : dans ces cas-là, le peintre-verrier est le simple exécutant. L'architecte peut aussi donner des instructions précises au sujet du style souhaité pour les vitraux ; le peintre-verrier a alors la possibilité d'engager le cartonnier de son choix. Enfin, l'architecte peut aussi permettre au peintre-verrier d'obtenir des commandes auprès de riches clients : l'architecte sert alors d'intermédiaire. Dans ces cas-là, le peintre-verrier choisit un cartonnier de renom pour proposer une œuvre d'art au commanditaire. En conclusion, l'architecte joue un rôle

[952] Arch. nat. S/12/3532, lettre de Georges Duval à Kramtz, commissaire général de l'Exposition, en date du 19 janvier 1878, citée dans (III/3.3) BAGUELIN, 2005, p. 134, note 17.
[953] (II/2) OUDINOT, 1884, p. 134.

primordial, sans doute plus important que celui du commanditaire, pour lequel il est presque toujours l'intermédiaire privilégié.

3. LES CARTONNIERS

Les différents cartonniers qui collaborent avec Oudinot durant sa carrière sont indiqués dans les listes des cartons de l'atelier. Ainsi, la mention de l'artiste est parfois indiqué à la suite de la dénomination du chantier[954].

Le sénateur Teisserenc de Bort, lors de la Commission d'enquête de 1881, cherche à savoir qui exécute les cartons, puisque la peinture sur le verre est réalisée par le peintre-verrier lui-même[955]. Oudinot explique alors le système de collaboration avec des artistes :

> « *L'exécution du dessin sur le verre est spécialement technique ; mais si l'exécutant n'est point artiste, il fait de la besogne fort médiocre. Il ne faut pas croire non plus qu'on puisse faire un bon vitrail si l'on est seulement habile dessinateur ; il faut faire autre chose qui ne s'apprend pas : les conditions de vision d'un vitrail ne sont pas celles d'un tableau ou d'une tapisserie. Il faut donc spécialement composer son dessin, avoir une perspective toute différente de celle adoptée par les peintres pour leurs tableaux. L'éclairage doit être différent et la recherche d'un effet quelconque doit être absolument bannie ; ce sont des conditions contraires à celles que l'on réclame lors de la conception d'un tableau ; aussi est-il fort difficile d'astreindre un artiste de talent à toutes ces exigences. De là, pénurie de bonne collaboration ; ce qui explique pourquoi il y a tant de mauvais vitraux. Quelques peintres sur verre font eux-mêmes leurs cartons ; ils ne font pas cela pour de meilleurs vitraux, soit parce qu'ils n'ont pas assez de talent comme dessinateurs, soit parce qu'ils n'ont pas la parfaite connaissance de leur art. (…)*
>
> *Quand le dessinateur a du talent, il suffit de la direction du peintre-verrier pour obtenir de beaux résultats. En Angleterre, la collaboration est immédiate sous forme d'association ; aussi nombre de vitraux y sont-ils de véritables œuvres d'art ; mais les vitraux anglais sont beaucoup plus chers que les nôtres : en France, aucun homme de talent ne voudrait se consacrer exclusivement aux dessins des vitraux ; en admettant qu'il y obtienne autant de réputation que dans son art, il n'y gagnerait pas sa vie* ».

[954] Arch. Oudinot, listes des cartons de l'atelier. Se reporter aux annexes 17 et 18. Cette note vaut pour toutes les citations issues des listes, dans le reste du chapitre.
[955] (II/2) OUDINOT, 1884, p.135-136.

L'atelier Oudinot est une structure de taille réduite dont le carnet de commandes ne semble pas désemplir. Pour assurer la pérennité de l'entreprise, Oudinot se constitue un fonds de cartons assez important à mesure des années. L'inventaire après décès en dénombre environ cinq cents. Néanmoins, tous ne doivent pas être conservés au sein de l'atelier. En effet, Steinheil récupère toujours ses cartons et Victor Livaché semble en conserver au sein de son atelier angevin[956]. Le chiffre de 500 cartons est vraiment minime au regard des 1100 cartons que Gaudin acquiert en achetant l'atelier Thibaud en 1879[957]. Il est surprenant de constater qu'Oudinot n'utilise qu'une seule fois chaque carton, mais les conserve au sein de son atelier. Cet archivage permet à Oudinot de se constituer un fonds d'atelier qui pourrait servir en cas de besoin. Au cours de sa carrière, seul un médaillon représentant l'*Annonciation* (Cv 13 et Cv 707), le vitrail de l'*Archange saint Michel* (Cv 9 et Cv 210), les vitraux de *Michel Ange* (Cvd 199 et Cv 45) et *Léonard de Vinci* (Cvd 198 et Cv 44) ainsi que le *Christ*, *Saint Paul* et *Saint Pierre* (Cv 367 à 368 et Cv 481 à 483) sont utilisés deux fois. Oudinot aurait pu économiser le coût et le temps de redimensionnement des cartons en en réemployant plus souvent certains d'entre eux pour plusieurs chantiers. Mais cela ne correspond pas à sa vision du métier de peintre-verrier : l'artiste propose des œuvres uniques et sur-mesures à chacun des commanditaires. Le vitrail ne doit pas être produit en série.

Pour réaliser ses cartons, Oudinot fait appel à de nombreux artistes : peintres d'histoire spécialistes des grands décors, paysagistes, peintres spécialisés dans les arts décoratifs et architectes. En effet, il ne fait pas partie de la corporation des artistes peintres-verriers de France et n'a pas pour obligation de réaliser lui-même ses cartons. Ces artistes auxquels fait appel Oudinot sont avant tout des artistes peintres ; Émile Delalande est, semble-t-il, le seul à ne réaliser que des cartons de vitrail.

Pour la grande majorité des artistes, ce système de collaboration avec le peintre-verrier n'est en aucun cas valorisant : réaliser des cartons de vitraux est souvent un travail alimentaire dont ils ne se glorifient pas. Les artistes doivent adapter leur art à la technique du vitrail, ce qui demande un travail supplémentaire auquel ils ne sont pas formés. En Angleterre, ce type de collaboration semble plus évidente : le vitrail est alors une œuvre d'art, pour reprendre les propos d'Oudinot, réalisée à quatre mains. En France, les artistes ne font généralement pas référence à cette activité dans leur biographie, comme nous l'a montré l'exemple

[956] Le fonds de l'atelier des Livaché père et fils a été mis en vente au printemps 2015 sur le site Internet Ebay. Ce fonds comprenait de nombreux cartons de vitraux, dont certains dessinés pour Oudinot.
[957] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 108.

d'Harpignies qui a pourtant laissé sa signature sur un vitrail du chœur de l'église de Marigny-sur-Yonne (Cv 235 à 249). Les cartonniers cèdent bon gré malgré la propriété de leurs œuvres aux ateliers de peinture sur verre sauf Steinheil pour qui fournir des cartons est une spécialité à part entière. Il les garde précieusement au sein de son propre atelier. Les cartonniers signent très rarement les vitraux au même titre que les peintres-verriers. Cependant, seuls les artistes décorateurs et architectes reconnus ont le privilège d'apposer leur signature sur la verrière. Cela est le cas pour Auguste Leloir, Émile Reiber, Luc-Olivier Merson, Richard Morris Hunt et Viollet-le-Duc. D'ailleurs, en ce qui concerne les deux derniers noms cités, ce sont eux qui choisissent directement le peintre-verrier pour exécuter leurs œuvres.

3.1. Les cartonniers réguliers

Sont considérés comme « cartonniers réguliers » ceux qui ont fourni à l'atelier Oudinot plus d'un carton. Pour la plupart des cartonniers, nous sommes dans l'impossibilité de préciser les circonstances ainsi que les raisons de ces collaborations.

3.1.1 Les architectes

Les architectes, en tant que donneurs d'ordre, ont un statut particulier. Il leur est permis plus facilement de proposer à leurs clients des cartons et de choisir ensuite le peintre-verrier exécutant, ce qui est le cas pour Eugène Viollet-le-Duc et Richard Morris Hunt, dont nous avons déjà parlé précédemment.

Émile Auguste Reiber (1826-1893) est un dessinateur et architecte d'origine alsacienne. Il rentre à l'École des beaux-arts de Paris en 1847, dans l'atelier d'Abel Blouet, où il suit des cours d'architecture. Dès sa sortie de l'école en 1852, il collabore à de nouveaux projets d'urbanisme et d'architecture parisiens, dont le prolongement de la rue de Rivoli, le pont des Invalides et le puits artésien de Passy. « L'œuvre maîtresse » de Reiber est la création, en 1861, de la revue *L'art pour Tous*. Il la dirige jusqu'en 1865, année durant laquelle il devient directeur de l'atelier de dessin et de composition de la maison d'orfèvrerie Christofle[958]. Pour ce dernier, il travaille de 1866 à 1878. Il fournit aussi de nombreux dessins pour Théodore Deck, céramiste de renom, pour Eugène Oudinot, etc. En 1876, il est à l'origine du tout premier logo pour le dictionnaire *Larousse*. En 1877, il publie le premier

[958] (III/3.3) FERRIÈRE LE VAYER, 1995, p. 275, 282-282 et 427.

volume des *Albums Reiber, bibliothèque portative des Arts du dessin*[959]. Il s'agit d'un recueil de dessins d'objets variés, que Reiber appelle « matériaux d'Études », et qu'il a rassemblés durant douze ans. Très attaché au japonisme, Reiber consacre une quarantaine de dessins sur les quatre-vingt-seize de son carnet aux objets du pays du soleil levant.

Le travail de Reiber est récompensé à de multiples reprises. Il expose régulièrement ses œuvres dans les Salons de 1859 à 1882. En 1878, il reçoit une médaille d'or à l'Exposition universelle pour une bibliothèque monumentale créée pour le Pape Pie IX ainsi que pour l'ensemble de sa création au sein de la maison Christofle[960]. C'est au Salon de 1882 qu'il présente les « cartons (des vitraux) pour l'escalier de M. Vanderbilt : 1° *Un Jardin* (XVI^{e} siècle) ; 2° *Panneau à figures symboliques* ; 3° *Fortuna*, *Occasio*, études » ainsi que les seize cartons des huit verrières de la salle des banquets de l'hôtel new-yorkais des Vanderbilt (Cvd 182 à 189)[961]. Toujours pour les Vanderbilt, Reiber dessine les cartons du plafond de l'escalier, des fenêtres de la chambre avec armoiries et devises **(**Cvd 191 à 194**)**. Pour un autre client d'Oudinot, un certain Thirard, Émile Reiber dessine le carton d'un vitrail japonais[962].

Entre 1878 et 1884, Émile Reiber publie aussi des manuels vulgarisant l'enseignement du dessin : *Alphabet de la graphique primaire*, la *Décoration des écoles* et le *Dessin enseigné comme l'écriture*. Il reprend la direction de *L'Art pour tous* en 1886 jusqu'en 1890.

3.1.2 Dessinateurs spécialisés dans le carton de vitrail

Émile-Joseph Delalande (1846-après 1905) est, selon ses dires, un élève d'Alfred Gérente, de A. Weber et d'Édouard Didron[963]. Delalande, excellent dessinateur des cartons de vitraux dans les styles médiévaux, collabore avec un grand nombre de peintres-verriers de son époque. Son travail est récompensé au concours de l'Union centrale des Arts Décoratifs en 1884. De plus, de nombreux peintres-verriers font appel à son talent d'archéologue médiéviste. Au salon de la Société des artistes français de 1885, Delalande présente le carton d'un vitrail réalisé par Lucien Chatain. Le trait de crayon de Delalande est aussi sollicité par Émile Ader, par Charles Champigneule, Félix Gaudin, Lucien Bégule, Nicolas Lorin ou par Édouard Didron. Oudinot travaille avec Delalande pour au moins neuf chantiers, chantiers des

[959] Émile Reiber, *Propagande artistique du Musée-Reiber. Le Premier volume des albums-Reiber, bibliothèque portative des arts du dessin*, Paris, éd. Ateliers du Musée-Reiber, 1877.
[960] « L'orfèvrerie et la bijouterie au Champs de Mars », *Gazette des Beaux-arts*, tome 18, juillet-décembre 1878, p. 228.
[961] (II/4.2) ANONYME, 1882, p. 102-103.
[962] Arch. Oudinot, cahier A4 relié. Casier 9 et 10, n° 61. Se reporter à l'annexe 17.
[963] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 355-357. (III/2.3) GIRAULT, 2008, p. 167-171.

Monuments historiques mais pas seulement : à Saint-Sernin de Toulouse (Cv 128 à 132) sous la direction d'Eugène Viollet-le-Duc, à la cathédrale de Cahors (Cv 194), pour les verrières hautes du chœur de l'église Notre-Dame de Châteauroux (Cv 136 à 147) sous la direction d'Alfred Dauvergne, à Sainte-Adresse (Cv 622 à 624, Cv 659 à 677 et Cv 678 à 692), à Brive (Cv 66 à 77) et à Rambouillet (Cv 703 à 720) sous la direction d'Anatole de Baudot, à Paris pour l'église Saint-Pierre de Montrouge (Cv 518 à 520) sous la direction d'Émile Vaudremer, puis à la cathédrale (Cv 46 à 48) et au grand séminaire de Bayeux (Cv 49 à 59) sous la direction d'Alphonse Simil. Delalande dessine aussi les cartons des vitraux « grisaille et figures XIV^{e} siècle » pour une certaine M^{me} Desseilligny, ainsi que le plafond aux armes de l'Angleterre pour M. Wilson à Nice[964]. Enfin, à titre privé, Delalande commande à Oudinot un « vitrail japonais »[965]. L'analyse des cartons de Delalande montre qu'ils donnent les emplacements des plombs par deux traits fins, simulant ainsi le vide nécessaire pour l'insertion du plomb entre deux pièces de verres. Delalande, par des traits plus épais à l'encre de Chine, indique les ombres et les plis à marquer à la grisaille.

Louis Charles Auguste Steinheil (1814-1885), d'origine strasbourgeoise, arrive à Paris à l'âge de six ans. Son frère ainé, Adolphe, travaille comme botaniste au Jardin des Plantes[966]. C'est très vraisemblablement au milieu de cette végétation luxuriante que Steinheil rencontre le peintre d'histoire et de portraits Henri Decaisne, frère du botaniste Joseph Decaisne. Il entre vers 1830 dans l'atelier Decaisne, puis dans celui du sculpteur David d'Angers l'année suivante. Il intègre l'École des beaux-arts de Paris en 1833 sur les recommandations de Decaisne et seulement pour deux ans et demi d'études[967]. C'est lors de ces années à l'École que Steinheil se lie d'amitié avec Charles Daubigny. C'est sans doute par l'intermédiaire de Daubigny que Steinheil rencontre aussi Ernest Meissonier, qui épouse la sœur cadette de Steinheil. Steinheil et Meissonier ont les mêmes passions : le dessin et la peinture, et habitent tous les deux rue des Écouffes à quelques numéros d'intervalle. Louis Trimolet, élève aussi à l'École des beaux-arts, se charge de placer les dessins de ces deux amis chez certains éditeurs. Ainsi, Steinheil rencontre un premier succès en 1836 chez l'éditeur Curmer. Cette même année il expose son premier tableau au Salon où il figurera régulièrement de 1844 à 1863[968] et où il recevra quelques récompenses. En 1837, le groupe d'amis, Trimolet, Daubigny, Steinheil et le sculpteur Adolphe Geoffroy-Dechaume, fondent une association. Ils vivent et travaillent

[964] Ces vitraux religieux et civils n'ont malheureusement pas été localisés.
[965] Arch. Oudinot, cahier A4 relié. Vitraux d'appartement.Casiers 9 et 10.
[966] (III/2.3) ANTHONIOZ, 2008, p. 26-28.
[967] *Idem*, p. 30-31.
[968] *Idem*, p. 37.

ensemble au numéro 22 de la rue des Amandiers Popincourt, devenue aujourd'hui la rue du Chemin-Vert, dans le 11e arrondissement de Paris. Cette association permet à un des artistes d'être « entretenu » par les trois autres durant sa préparation au Salon. Ils cessent cette collaboration, vers 1840, avant que Geoffroy-Dechaume ne puisse en profiter[969]. Très tôt, durant ses années de formations, Steinheil montre un intérêt profond pour les arts du Moyen Âge. Lecteur à la Bibliothèque royale, tout comme ses trois amis, il consulte sans doute les manuscrits anciens dont les enluminures sont une source intarissable d'inspiration pour ses dessins[970]. En 1838, Steinheil est engagé pour la réalisation du vitrail de la *Passion* de l'église parisienne Saint-Germain-l'Auxerrois. Il s'agit de son tout premier carton de vitrail. Neuf ans plus tard, il arrive deuxième au concours lancé pour la restauration des vitraux de la Sainte-Chapelle. Henri Gérente, vainqueur du concours, décède en 1849. Ce décès permet à Steinheil et au peintre-verrier Antoine Lusson de reprendre le chantier[971]. La carrière de cartonnier de Louis Steinheil est bel et bien amorcée. Sous les ordres des architectes Viollet-le-Duc, Lassus et Bœswillwald, il participe à de nombreuses restaurations, notamment à Notre-Dame de Paris, Amiens, Bayonne ou encore Laon. N'étant pas lui-même peintre-verrier, Steinheil collabore, entre autres, avec les peintres-verriers Nicolas Coffetier, Étienne Thevenot, Félix Gaudin, Antoine Lusson et Eugène Oudinot. Le dernier Salon auquel participe Steinheil a lieu en 1863. Après quoi il se consacre exclusivement au vitrail et à la peinture murale. Le succès est au rendez-vous. Les commandes de cartons lui sont directement passées ; à lui, ensuite, de choisir le peintre-verrier avec qui il va collaborer. Sa réputation au sein de la communauté scientifique et archéologique n'est plus à faire. « Spécialiste du vitrail », son avis est demandé par la Commission des Monuments historiques pour des vitraux neufs devant s'insérer dans des édifices protégés[972]. Attaché à son statut d'artiste et non d'industriel, Steinheil s'implique dans la Corporation des artistes peintres-verriers, fondée en 1877 par Claudius Lavergne. Steinheil s'engage dans cette corporation aux côtés de Laurent et Gsell, Émile Hirsch, Paul Nicod, Lucien Chatain, etc.

Nous ne savons pas comment Oudinot et Steinheil se sont rencontrés. Par l'intermédiaire d'Achille Oudinot qui a des amis en commun avec Steinheil, comme Daubigny ? Par celui de l'architecte Théodore Ballu qui est en charge du chantier de la Tour Saint-Germain-L'Auxerrois en 1861 ? Quoi qu'il en soit, la collaboration entre Oudinot et

[969] *Dans l'intimité de l'atelier Geoffroy-Dechaume (1816-1892), sculpteur romantique*, [catalogue d'exposition], Paris, éd. Honoré Clair/Cité de l'architecture & du patrimoine, 2013.
[970] (III/2.3) ANTHONIOZ, 2008, p. 65.
[971] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 352. (III/2.3) GIRAULT, 2008, p.167-171.
[972] (III/2.2) LUNEAU, 2005-1, p. 173-174.

Steinheil débute à partir de ce chantier. En 1862, Oudinot exécute sur verre les cartons de *Lazare et le mauvais riche* et de la *Résurrection de Lazare* pour les vitraux de la Tour Saint-Germain-l'Auxerrois (Cv 287 à 289), ainsi que le carton de la verrière de la *Vie de saint Étienne* pour la chapelle Saint-Georges de la cathédrale Notre-Dame de Paris (Cv 320). Cette même année, Steinheil lui fournit aussi des cartons pour les saints des verrières hautes du chœur de la cathédrale de Limoges. Toujours pour le même chantier, Steinheil signe le carton du *Baptême du Christ*, exécuté en peinture sur verre par les frères Oudinot en 1864 (Cv 695). Steinheil est sans doute l'auteur de l'*Immaculée Conception*, aujourd'hui disparue, qui se trouvait au centre de la verrière de la chapelle Saint-Joseph de l'église Saint-Pierre-du-Queyroix de Limoges[973] (Cv 689). Les deux hommes collaborent aussi pour les vitraux de l'église de Saint-Désiré dans l'Allier en 1877 (Cv 29 à 43)[974].

Le carton de l'*Arbre de Jessé*, dessiné pour cette église, nous montre comment Steinheil procède dans son travail de cartonnier. Le carton définitif est tracé à grandeur d'exécution. Certains éléments ont leurs contours dessinés au trait fort, à l'encre de Chine, marquant ainsi l'emplacement des plombs ; les autres sont simplement esquissés au crayon. Ces indications sont valables pour les figures, les éléments ornementaux et la bordure. De plus, Steinheil indique le choix des couleurs au peintre-verrier : sur les pièces de verres des codes, initiales de la couleur et/ou chiffres, correspondent aux couleurs que le peintre-verrier doit utiliser. Cette implication toute particulière dans la création du vitrail est appuyée par le récit biographique d'Alfred Darcel : Steinheil « surveillait l'exécution [des vitraux], échantillonnant lui-même les verres colorés qui devaient entrer dans la composition de ses différentes parties, ayant soin de varier les tons d'une même couleur de façon à éviter l'uniformité dans l'ensemble »[975].

Enfin, le vitrail de la *Nativité aux bergers* de la cathédrale de Quimper n'est pas attribué avec certitude. Dans l'ouvrage *Quimper, La grâce d'une cathédrale* paru en 2013, Françoise Gatouillat formule l'hypothèse que ce vitrail, dont le carton est de Steinheil, pourrait avoir été exécuté par le peintre-verrier Oudinot en 1868 (Cv 124). Stanislas Anthonioz, dans sa notice sur cette verrière, suggère qu'il s'agit de la réalisation du peintre-verrier Antoine Lusson fils[976]. Toutefois, la qualité du verre et celle de l'exécution de la peinture peuvent être des

[973] La partie centrale de cette baie qui représentée l'Immaculée Conception n'existe plus aujourd'hui. Nous avons à la place un saint Joseph.
[974] (III/2.2) LUNEAU 2005-2, p. 61-66.
[975] Alfred Darcel, « Louis Steinheil », *GBA*, t. 32, 1885, p. 61-73, notamment p. 70.
[976] (III/2.3) ANTHONIOZ, 2008, p. 922-923.

éléments qui permettent l'attribution de cette verrière à l'atelier d'Eugène Oudinot. Le fait qu'il ait pu réaliser ce vitrail pourrait alors justifier la présence d'Oudinot sur ce même chantier en 1869 : il exécute pour Émile Hirsch les éléments d'architecture de la verrière 118 (Cv 125). Néanmoins, nous restons prudents quant à cette attribution.

3.1.3 Les peintres

Jean-Baptiste Auguste Leloir (1809-1892) est un élève de François Édouard Picot à l'École des beaux-arts de Paris. Il maîtrise la peinture d'histoire, religieuse, de genre et les portraits[977]. Il est également connu pour ses talents d'aquarelliste « puissant et délicat » et de décorateur grâce à ses compositions murales[978]. Les églises parisiennes Saint-Merri, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Séverin et Saint-Jean-de-Belleville en sont dotées. Il illustre aussi une trentaine d'ouvrages. En 1835, il remporte le troisième grand prix de Rome. C'est au Salon de la même année qu'il commence sa carrière d'artiste. Il obtient une médaille de troisième classe dès 1839 puis de deuxième classe en 1841. Enfin, il est nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1870[979]. Il est aussi connu pour être l'auteur des cartons des vitraux de l'église parisienne de la Trinité en 1864 (Cv 398 à 400), vitraux exécutés par l'atelier Oudinot, avec qui il collabore à plusieurs reprises[980]. Il dessine les cartons de « saint Roch, (de la) Pentecôte, (de l') Ascension (ainsi que d'autres) scènes (pour Lille) »[981] (Cvd 41 à 45), ainsi qu'un des deux vitraux de l'église Saint-Saturnin de Blois (Cv 183-184). Les autres cartons ne sont malheureusement pas localisés. En voici la liste :

- Baptême du Christ,
- Sacrifice d'Abraham,
- Serpent d'airain,
- Exaltation de la croix,
- Jugement dernier,
- Crucifiement,
- Héraclius portant la croix,
- Sacrifice de la messe,
- Immaculée conception architecture XVI^{e},
- Poésie et Musique,
- Vierge à l'Enfant,

[977] (III/1) BÉNÉZIT, 2006, tome 8, p. 477. Paul Lacroix, *Annuaire des artistes et des amateurs*, volume 1, Paris, Vve Jules Renouard, 1860, p. 64.
[978] Camille Laborde, « La famille Leloir », *Mémoires de la Société des sciences naturelles et archéologiques de la Creuse*, tome 33, 1958, p. 323-324.
[979] Arch. nat., LH/1572/11.
[980] (III/1) BITARD, 1887, p. 808.
[981] Arch. Oudinot, listes des cartons de l'atelier.

- saint Éloi,
- deux cartons de saint Joseph,
- saint Anicet pape et sainte Élisabeth de Hongrie,
- saint Jean Évêque,
- deux cartons de saint André,
- deux cartons de saint Jean Baptiste,
- saint Nicolas,
- saint Honoré,
- Christ aux enfants,
- sainte Madeleine,
- saint Ambroise,
- deux cartons de saint Louis,
- saint Henri,
- saint Jean,
- sainte Anne

Auguste Leloir est sans doute le peintre qui fournit le plus de cartons à Eugène Oudinot. Malheureusement, Oudinot n'ayant pas systématiquement localisé ces cartons, nous n'avons aujourd'hui pu recenser que les vitraux de Leloir à Paris (Cv 398 à 400) et à Blois (Cv 183-184). Pour les cartons des vitraux de Blois, Leloir indique l'emplacement des barlotières et donne des directives pour les couleurs des verres en l'aquarellant. Toutefois, Oudinot est libre dans le choix de la coupe des verres.

Victor Livaché (1831-ap. 1909) est un portraitiste peu connu[982]. Né à Angers, il participe aux Salons de 1865 à 1869, et collabore avec quelques peintres-verriers en tant que cartonnier. En effet, dès 1866, il débute sa collaboration avec l'atelier Oudinot et dessine les cartons des deux vitraux pour la cathédrale de Montauban (Cv 685-686), puis ceux pour la cathédrale de Dax (Cv 180 à 182). En 1868, il dessine les cartons du vitrail Saint-Vincent que le peintre-verrier Augustin Thierry exécute pour l'église Saint-Vincent de Brissac[983]. En 1876, il collabore avec les peintres-verriers d'Angers Truffier et Martin pour les vitraux de l'église Saint-Laud d'Angers[984]. Livaché travaille avec d'autres peintres-verriers en dehors du Maine-et-Loire, notamment avec l'atelier rouennais de Jules Boulanger ou le nancéien François Höner[985]. Il fournit au moins cinquante-cinq cartons à l'atelier Bazin-Latteux notamment

[982] (III/2.3) ANTHONIOZ, 2008, p. 422.
[983] *Bulletin historique et monumental de l'Anjou*, tome 4, Angers, 1868, p.223.
[984] *Inventaire du musée d'Antiquité Saint Jean et toussaint : 1841 à 1883*, Angers, Impr. De Lachèse et Dolbeau, 1884, p.539.
[985] (III/2.3) DEVRED, LUNEAU, 1995, p. 42.

entre 1876 et 1878[986]. Victor Livaché dessine bien d'autres cartons pour l'atelier Oudinot, notamment, en 1876, celui représentant *Notre-Dame du Rosaire* pour l'église Saint-Pierre de Chaillot à Paris[987] (Cvd 72). En 1877, Livaché réalise les cartons des trois scènes de la *Pentecôte*, des *Trois Marie au tombeau* et de *l'Ascension* en place aujourd'hui dans les baies hautes du transept sud de Trinity Church de Boston (Cv 780 à 782). Puis, en 1881, il exécute ceux des vitraux du chœur de la collégiale Saint-Paul de Clermont-l'Hérault (Cv 133 à 135). Il dessine les cartons des vitraux pour l'église Saint-Gildas d'Auray (Cv 200 à 204). Il est aussi l'auteur des projets suivants que nous n'avons pas pu dater : le vitrail représentant *Sainte Élisabeth de Hongrie* pour l'église de Montfort-l'Amaury (Cv 702) ainsi que le *Chemin de croix* et des scènes pour Lille (Cvd 46 à 59)[988]. Enfin, quatre autres cartons lui sont attribués dans les listes de l'atelier Oudinot, mais ne sont pas localisés. Il s'agit d'un « saint Victor », d'un « saint Michel XIV^e^ », d'un « Christ aux enfants et Assomption », et d'un « Bon Pasteur ». Le fonds d'atelier des artistes Livaché père et fils a été récemment dispersé : certains cartons et calques vendus correspondent aux vitraux de l'église Saint-Gildas d'Auray (Cv 200 à 202). L'analyse de ces documents iconographiques nous montre que Livaché se soucie uniquement de la position des différents panneaux. Oudinot semble devoir décider seul de la coupe des verres.

Luc Olivier Merson (1846-1920)[989] est un peintre-décorateur connu et reconnu de son vivant. Il étudie à l'école École impériale et spéciale de dessin puis dans l'atelier Pils de l'École des beaux-arts de Paris. En 1869, il obtient le prix de Rome et séjourne à la villa Médicis durant cinq ans. En rentrant en France, il se voit confier des projets de décors comme celui de la galerie de la Cour de Cassation du Palais de Justice de Paris. En 1880, il réalise son premier carton de vitrail ; il s'agit du *Sacré Cœur apparaissant à arie-Alacoque* exécuté par les peintres verriers Bardon et Lefebvre pour l'église de Mussy-sur-Seine dans l'Aube, aujourd'hui le vitrail est détruit. L'année suivante il est nommé chevalier de la Légion d'honneur. Merson dessine des projets de vitraux pour les peintres-verriers Champigneulle, Bardon, et Oudinot. La première des collaborations entre le peintre-verrier parisien et l'artiste peintre-décorateur débute, à notre connaissance, en 1883[990]. Merson dessine *Les Pèlerins d'Emmaüs* qu'Oudinot transcrit sur le verre pour Christ Church de Riverdale située dans le

[986] (III/2.3) DEVRED, LUNEAU, 1995, p. 42.
[987] Ce vitrail est aujourd'hui disparu. Nous disposons seulement du carton.
[988] Nous ne sommes pas mesure de dire s'il s'agit de la cathédrale Notre-Dame de la Treille ou de l'église Saint-Pierre-Saint-Paul dans le quartier de Wazemmes.
[989] (III/2.3) RIBEMONT, 2008. (III/2.3) STEVENIN, 2009.
[990] (III/2.3) LUNEAU, 2015.

Bronx à New York (Cv 783). En 1884, Eugène Oudinot réalise un petit vitrail représentant la comptine *La Tour prends garde !* pour Maupassant (Cv 608). Les vitraux pour Raoul Chandon illustrant les comptines *La Tour prends garde !* (Cvd 173) et *Le pont d'Avignon* (Cvd 174) sont vraisemblablement contemporains du vitrail pour Maupassant (Cv 608). L'année suivante, Eugène Oudinot et Merson associent leurs talents pour exécuter le vitrail *La danse de fiançailles* pour Adélaïde Bell (Cv 784). En 1886, Édouard Dumont demande à Merson de réaliser les cartons illustrant la vie de sainte Cécile pour la chapelle commémorative de son épouse. Merson choisit Oudinot pour traduire ses cartons sur le verre (Cv 649 à 658). Cette même année Merson dessine les deux artistes de la Renaissance *Léonard de Vinci* et *Michel Ange* pour la demeure de Marquand (Cvd 199-200). Oudinot les exécutera à nouveau quelques années après (Cv 44-45), ainsi qu'un de ses élèves, Marcel Delon (Cv 749). En 1888, Merson dessine une sainte Juliette et un saint Flovier pour l'église de Saint-Flovier (Cv 176-177) ainsi que le vitrail *Les âmes emportées au ciel* pour la chapelle funéraire de la famille Belmont à Newport (RI) (Cv 788). Un autre de ses élèves, Loubens, réalise en 1889 pour Oudinot une version plus réduite des *Pèlerins d'Emmaüs* de Christ Church, vitrail qui est par la suite acheté par l'UCAD (Cv 281). Oudinot exécute aussi un *Christ en croix* pour le comte roumain Tyss Kervitch, ainsi que le vitrail d'un *Saint Georges terrassant le dragon* (Cvd 1) et une *Sainte Marguerite* (Cvd 177). Luc-Olivier Merson est, avec Leloir, un des artistes qui fournit le plus de cartons à l'atelier Oudinot. Il est un des seuls à apposer de son nom sur les verrières, aux côtés de la signature du peintre-verrier. Les dessins de Merson sont de véritables chefs-d'œuvres : allant de l'esquisse au carton définitif parfois aquarellé. Cela est le cas pour le carton de *La Danse des Fiançailles* (Cv 784) mis en couleur par Merson. Ce carton a d'ailleurs provoqué quelques craintes chez Oudinot ; dans un lettre adressé à l'artiste en date du 7 septembre 1885, le peintre-verrier les exprime :

> « *Votre carton est tout simplement superbe et votre esquisse est un bijou de distinction … Toute ma crainte est d'éreinter ça avec mes coupes, mais que faire ?* »

En effet, Oudinot a la responsabilité de la mise en place des coupes pour toute la verrière. Le résultat est remarquable. Merson donne rarement l'indication des plombs sur son carton. C'est cependant le cas, partiellement, pour celui d'un des pèlerins du vitrail des *Pèlerins d'Emmaüs* de l'église de Riverdale à New York (Cv 783) : un épais trait noir vient surligner l'emplacement du plomb. Il est plus fréquent de la part de Merson de marquer sur

son carton l'emplacement des ferrures. Sur les cartons des vitraux de la chapelle des Belmont (Cv 788), à Newport, et de *Sainte Marguerite* (Cvd 177), le cartonnier indique l'emplacement des barlotières : cela permet découper le vitrail en différents panneaux. Enfin, Merson peut parfois indiquer sommairement la découpe des verres pour les fonds mosaïques. Les vitraux de l'église de Saint-Flovier en son le parfait exemple (Cv 177 et 178).

Adrien Moreau (1843-1906), né à Troyes, est un peintre de genre et d'histoire[991]. Sous la pression familiale, Moreau commence par apprendre le droit. Il abandonne rapidement et entre en apprentissage chez un peintre-verrier, sans doute chez le troyen Vincent-Larcher[992]. Il s'installe ensuite à Paris où il étudie à l'École des beaux-arts dans les ateliers de Léon Cogniet puis d'Isidore Pils. Il débute au Salon de 1868. Il se lance dans une carrière d'illustrateur : ses dessins ornent, entre autres, certaines éditions de Balzac. À la suite de l'explosion de la poudrière du Luxembourg en 1870, tout son atelier est détruit « anéantissant tous les matériaux qu'il y avait accumulés, dessins, croquis, études, collections ». Dès lors, il semble que ce soit « l'industrie » qui lui permette de vivre à nouveau : il réalise alors « des panneaux décoratifs » et « des motifs de vitraux »[993]. Aquarelliste confirmé, il fait partie des membres fondateurs de la Société d'aquarellistes français en 1878, aux côtés de Gustave Doré, Louis Leloir, François-Louis Français[994]. Bien que Moreau soit décrit comme un « artiste délicat et spirituel », ses œuvres sont parfois sévèrement critiquées[995]. Lors d'une exposition en 1893, la peinture d'éventail est jugée « très myopement fignolée, très précieusement banale (…) »[996]. Le critique ajoute ensuite que son éventail est « hideux » mais qu'il s'agit d'un « succès pour la reproduction chromolithographique »[997]. Moreau participe tout au long de sa carrière aux Salons, aux Expositions universelles ainsi qu'aux expositions des aquarellistes où il remporte le succès. Il obtient une médaille deuxième classe en 1876 ainsi que la médaille d'argent à l'Exposition universelle de 1889. En 1892, il reçoit la Légion d'honneur[998]. Adrien Moreau fournit des cartons de vitraux pour l'atelier d'Oudinot dès 1860. En effet, pour l'église Saint-

[991] (III/1) BÉNÉZIT, 2006, tome 7, p. 712. (III/1) CABANNE, SCHURR, 2008, p. 73. J. Uzanne, « Adrien Moreau », *Figures contemporaines*, tome 8, Paris, éd. Fleury, 1896-1908.
[992] Eugène Montrosier, « Adrien Moreau », *Les artistes Modernes*, n°6, n.d., p. 42.
[993] *Idem,* p. 43.
[994] « Nécrologie Adrien Moreau », *L'Aurore*, n°3049, 23 février 1906, p. 2. Cette nécrologie lui confère le statut de membre fondateur de la Société des aquarellistes français, mais une chronique de la *Revue de Champagne et de Brie* datant de 1885 nous apprend qu'il devient membre de la Société cette même année. « Chronique », *Revue de Champagne et de Brie : histoire, biographie, archéologie, documents inédits, bibliographie, beaux-arts*, Paris-Arcis-sur-Aube, tome 18, éd. H. Menu et L. Frémont, 1885, p. 158.
[995] « Nécrologie Adrien Moreau », *op. cit*., p. 2.
[996] Gabriel-Albert Aurier, *Œuvres posthumes*, Paris, éd. du Mercure de France, 1893, p. 326.
[997] *Ibidem.*
[998] *Le magasin pittoresque*, tome 10, 1892, p. 198.

Saturnin de Blois, il réalise les portraits du vitrail du *Couronnement de la Vierge* (Cv 184). Il est l'auteur de plusieurs autres cartons pour des verrières non localisées. Il s'agit d'une « Prière des Mineurs », d'un « saint Vincent », ainsi que d'un « mariage de la Vierge », de la « vision de saint Joseph », du « baptême de Jésus et (d'une) esquisse (de la) fuite en Égypte »[999].

Jean-Alfred Gérard-Séguin (1805-1875), élève de Langlois, est à la fois illustrateur et peintre[1000]. Ses dessins se rencontrent, entre autres, dans des ouvrages d'Alfred de Musset ou de Victor Hugo. Ils illustrent aussi de nombreux ouvrages édités par la maison d'édition Pierre-Jules Hetzel de Paris[1001]. Gérard-Séguin expose certaines de ses œuvres aux Salons, notamment à ceux de 1846 et 1868[1002]. Il réalise des cartons de vitraux pour l'atelier Oudinot-Harpignies entre 1854 et 1855 : il s'agit du chemin de croix ainsi que des scènes qui illustrent la vie privée et publique du Christ de l'église Saint-Eugène-Sainte-Cécile dans le 9^{e} arrondissement de Paris[1003] (Cv 401 à 415).

3.2. Les cartonniers occasionnels

3.2.1 Les architectes

Nous avons vu, dans la partie consacrée aux relations entre Oudinot et les architectes, que Eugène Viollet-le-Duc et Richard Morris Hunt sont aussi les auteurs de cartons pour le peintre-verrier. Deux autres architectes, Alexandre Sandier et Édouard Deperthes, réalisent occasionnellement aussi des cartons pour le peintre-verrier parisien.

Alexandre Sandier (1843-1916) naît à Beaune le 3 février 1843 et étudie l'architecture dans l'atelier de Claude Laisné à l'École des beaux-arts de Paris[1004]. Architecte, il se qualifie

---

[999] « A. Moreau » est annoté entre parenthèse dans le catalogue des cartons de l'atelier Oudinot à la suite du titre du carton concerné.
[1000] « Gérard-Seguin », *Catalogue des tableaux exposés au musée de Troyes fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube*, Troyes, 6ème édition, éd. Musée de Troyes, 1897, p. 38
[1001] Notamment *Monsieur le Vent et Madame la Pluie* d'Alfred de Musset, publié en 1846 par la maison Hetzel. Ainsi que *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo en 1831 publié chez Charles Gosselin.
[1002] A. H. Delaunay, *Catalogue du Salon de 1846*, Paris, éd. Bureau du Journal des artistes , p. 136. Étienne Carjat, *L'éclair*, n°24, 1868, p. 2.
[1003] « Église Saint-Eugène », *Inventaire général des richesses de la France. Paris, monuments religieux*, tome 2, Paris, éd. Plon et Cie, 1876-1901, p. 20. « Église Saint-Eugène », *L'Ami de la religion et du Roi : journal ecclésiastique, politique et littéraire*, tome 170, 1855, p. 167. Joseph Louis Delbrouck, *L'église de Saint-Eugène à Paris : vues et descriptions*, Paris, éd. H. Lebrun et Cie, 1856, p. 16.
[1004] (III/1) DELAIRE, DE PÉNANRUN, ROUX, 1907, p.414-415.

aussi de peintre[1005]. Il réalise nombreux travaux de décorations, notamment à l'étranger. En 1880, il travaille à la création du mobilier de l'hôtel de William Kissam Vanderbilt à New York. Ces meubles sont estimés à plus de dix millions de Francs[1006]. En 1885, il décore et conçoit le mobilier de la salle du trône du roi de Roumanie. Le roi Carol et la reine Carmen Silva affirment alors avoir « le trône le plus beau du monde »[1007]. Lors de l'Exposition universelle de Chicago en 1892, Burnham, le directeur des travaux de l'exposition, lui demande de créer et de dessiner la décoration intérieure du pavillon des cuirs et chaussures, du palais des enfants ainsi que du beffroi central. Toujours pour cette même exposition, il est nommé, par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, architecte des sections françaises. Tout au long de sa carrière, Sandier reçoit des récompenses : mention honorable au Salon de 1888 section architecture et à l'Exposition universelle de 1889 ; médaille d'argent pour la classe 17 « meubles » à l'Exposition universelle de 1889, puis médaille décernée par le Gouvernement des États-Unis comme architecte de l'Exposition de Chicago de 1892. En 1896, Sandier est nommé chef des ateliers de la Manufacture nationale de Sèvres. L'année suivante, il devient le directeur des travaux d'art de la manufacture[1008]. À la suite de l'Exposition universelle de 1900, il est promu au grade d'officier de la Légion d'honneur.

Alexandre Sandier est aussi connu pour ses publications sur la décoration d'intérieure et la céramique. Nous pouvons citer *La maison moderne*, recueil d'études de décorations d'intérieurs, *2800 formes de vases*, ouvrage théorique sur les différents modèles inédits de vases possibles, et ses *Études d'Architecture Décoratives, décorations d'intérieure*[1009]. Dans cette publication, Sandier publie des dessins qui illustrent les décorations intérieures du chantier de la « maison de dimensions moyennes » de Monsieur Damon. Il dessine le vitrail situé au-dessus de la cheminée de la salle à manger et Oudinot l'exécute[1010] : il s'agit d'un « paon, mise en plomb mosaïque et vitrerie verre américain » (Cvd 170).

Édouard Deperthes (1833-1898) est un architecte d'origine ardennaise. Il entre très tôt au service d'architecture de la ville de Reims[1011]. C'est sous les ordres de l'architecte de la

[1005] Arch. nat., LH/2441/36.
[1006] « Échos de partout », *Le Petit Journal*, 5 décembre 1902, p. 1.
[1007] « Échos de partout », *Le Petit Journal*, 5 décembre 1902, p. 1.
[1008] Arch. nat., LH/2441/36.
[1009] (II/6) SANDIER, 1892-1. Alexandre Sandier, *2800 formes de vases*, Paris, Librairie de l'Art Ancien et Moderne, 1900. (II/6) SANDIER, 1892-2.
[1010] (II/6) SANDIER, 1892-2, p. 4 et Pl. 48. Arch. Oudinot, cahier A4 relié, « Vitraux d'appartement, casier 9 et 10, n°135 ».
[1011] Ernest Brunette, « M. Édouard Deperthes », *Travaux de l'académie nationale de Reims*, tome 1, Reims, éd. Giret, 1898, p. 179-182.

ville, Narcisse Brunette, qu'il apprend le métier. De 1856 à 1862, il est le conducteur des travaux de la ville de Reims. Il est ensuite nommé inspecteur des travaux de l'église d'Argenteuil, travaux dirigés par l'architecte Théodore Ballu[1012]. C'est donc vraisemblablement par l'intermédiaire de Ballu que Deperthes rencontre Oudinot. En 1863, il est à nouveau nommé inspecteur d'un chantier de construction de Théodore Ballu, celui de l'église Saint-Ambroise dans le 11e arrondissement de Paris. Deux années plus tard, il gagne le premier prix au concours pour la reconstruction de la basilique de Sainte-Anne-d'Auray. Il est alors chargé de la direction des travaux qui s'achèvent en 1876. À partir de 1867, il devient l'architecte en chef de la ville de Brest, où il demeure sept ans. Il participe à de nombreux salons et expositions auxquels le succès est au rendez-vous : deuxième médaille aux Expositions universelles de 1867 et 1878, médaille d'or en 1872 à l'exposition internationale de Lyon. En 1873, il est nommé, avec Théodore Ballu, architecte de la reconstruction de l'Hôtel de Ville de Paris. La première collaboration entre Oudinot et Deperthes a lieu en 1865 sur le chantier de la basilique Sainte-Anne-d'Auray (Cvd 29 à 40 et Cv 216 à 231). Non seulement Oudinot reçoit la commande de plusieurs verrières, mais surtout Deperthes dessine les cartons « des motifs d'ornements pour l'architecture » de ces verrières.

3.2.2 Les peintres et peintres-verriers

Jean-Baptiste Anglade (1841-1913) est un « artiste peintre-verrier »[1013]. Dès 1873, Anglade reprend l'atelier des frères Goussard à Condom dans le Gers. Il précise cette information dans son annonce commerciale parue dans le Sageret de 1881 : la « maison (est) fondée en 1845 par J. Goussard prêtre »[1014]. Il reçoit à l'Exposition universelle de 1878, la médaille d'argent, première médaille décernée uniquement à des vitraux d'appartements[1015]. Ses vitraux exposés sont du style du XVIe siècle. Il s'agit d'un *Retour de la chasse*, de médaillons à sujets et de portraits[1016]. Sans doute fort de ce succès, il déménage son atelier gersois à Paris vers 1880[1017]. Il semble s'être spécialisé dans l'exécution de vitraux d'appartement. Toujours en 1880, il devient professeur dans une école professionnelle de

[1012] Arch. nat., LH/ 735 / 16.
[1013] (II/5) SAGERET, 1881, p. 814.
[1014] *Ibidem*. (III/2.3) L'ESTOILE, 1998-1, p. 363-380. Cet article sur l'atelier Goussard nous apprend que les frères Goussard commencent à réaliser des vitraux en 1853 et ouvrent officiellement leur atelier à Condom seulement en 1856, et non pas en 1845 comme l'affirme Anglade.
[1015] (II/5) SAGERET, 1881, p. 814.
[1016] (II/4.1) ANONYME, 1878-1, p. 157.
[1017] (III/2.3) L'ESTOILE, 1998-1, p. 367. *L'Annuaire du Gers* mentionne l'atelier d'Anglade à Condom de 1876 à 1880.

peinture sur verre à Paris[1018]. Membre du Jury de l'exposition des Arts décoratifs de 1884, il expose hors-concours. En 1889, Anglade présente, à l'Exposition universelle, un grand vitrail style Renaissance *Apollon et les Muses* qui lui permet d'obtenir à nouveau une médaille d'argent[1019]. À l'Exposition universelle de Bordeaux en 1895, il est à la fois membre du jury et exposant. Il est à nouveau exposant hors-concours à l'Exposition universelle de 1900 et cumule les fonctions de membre du comité d'admission et du jury. Cette même année, il reçoit la croix de chevalier de la Légion d'honneur[1020]. Enfin, régulièrement en 1895, 1904 et 1906, il expose ses vitraux aux Salons de Paris[1021]. Jean-Baptiste Anglade décède le 3 août 1913[1022]. Il est l'auteur d'un carton de « Saint Dominique » pour Oudinot. Oudinot exécute, très certainement dans ce cas précis, un travail de sous-traitance pour l'atelier d'Anglade.

Émile Bayard (1837-1891), élève de Léon Cogniet, est un illustrateur et peintre. Il est notamment connu pour ses innombrables illustrations des ouvrages des éditions Hachette[1023]. Pour Oudinot, il exécute le carton du vitrail *Le Camp du drap d'or* (Cvd 181). Le peintre-verrier conserve d'ailleurs dans son atelier une aquarelle, certainement une maquette de la baie, ainsi qu'un grand dessin du *Camp du drap d'or*[1024]. Le document graphique, actuellement conservé dans des archives privées, indique la structure de la baie mais pas le réseau de plombs. Il semble que dans ce cas précis, Oudinot ai aussi dû se charger seul de la mise en place des coupes pour toute la verrière.

Joseph Blanc (1846-1904) naît à Montmartre le 25 janvier 1846. Grandissant dans un milieu étranger à l'art, Blanc fait ses armes au sein de l'atelier d'un peintre de son quartier, Émile Bin[1025]. En 1862, il intègre l'atelier de Cabanel à l'École des beaux-arts de Paris. Il mène ses études avec brio jusqu'à l'obtention du grand prix de Rome en 1867, à l'âge de 21 ans[1026]. Si l'artiste mène une longue carrière de peintre d'histoire et de décorateur, notamment du Panthéon et de l'Hôtel de Ville de Paris, il est méconnu comme cartonnier de vitraux. Pourtant, Olivier Merson, dans son ouvrage *Les vitraux*, utilise en illustration un des cartons réalisés par Joseph Blanc pour la chapelle de château de Mas-Laurent à Croze dans la

[1018] Arch. nat., LH/39/13. Nous n'avons pas réussi à préciser de quelle école il s'agit.
[1019] (II/4.1) CHAMPIGNEULLE, 1891, p. 179-180.
[1020] Arch. nat., LH/39/13.
[1021] *Salon de 1895, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1879*, Paris, Impr. de Mourgues frères, 1879, p. 290.
[1022] « Deuil », *Le Figaro*, 5 août 1913, p. 3.
[1023] « Écho », *La Presse*, 13 décembre 1891, p. 1.
[1024] Arch. Nat. : Minutier central, Étude LI, 1666, inventaire après décès d'Eugène Oudinot.
[1025] (III/3.3) SÉRIÉ, 2008, p. 17.
[1026] *Idem*, p. 25.

Creuse[1027]. De plus, il exécute deux cartons en 1888 pour l'atelier Bazin-Latteux[1028]. Pour Oudinot, Blanc dessine les cartons de portraits pour le banquier Pasteur[1029].

Louis Joseph César Ducornet (1806-1856) est un artiste peintre atypique. Né sans bras, il peint avec ses pieds. Sûr de sa destinée, il veut être peintre à tout prix. Alors que son entourage le destine à l'art de calligraphie ou encore à devenir phénomène de foire dans une troupe de saltimbanques, Louis-Joseph Watteau, directeur de l'école de dessin de Lille, l'admet comme élève[1030]. Ducornet révèle un certain talent et remporte une médaille d'argent dès 1823 à l'exposition de Douai. Le peintre et baron François Pascal Gérard repère Ducornet et le fait rentrer dans l'atelier parisien de Guillaume Guillon-Lethière (1760-1832). Il est alors admis à l'École des beaux-arts de Paris en 1824. Un an plus tard, il est décoré de la médaille de troisième classe. Puis, en 1829, il participe au grand prix de Rome, et obtient le deuxième prix. Il reçoit de nombreuses médailles tout au long de sa carrière de peintre d'histoire jusqu'à sa mort en 1856. Vers la fin de sa vie, en 1854, Ducornet réalise un carton d'après une œuvre d'Ingres, *La Vierge et l'enfant Jésus*. Ce carton est destiné à l'atelier Oudinot-Harpignies, qui réalise le vitrail pour la chapelle des Catéchismes de l'église parisienne Saint-Jacques-du-Haut-Pas (Cvd 63). Nous ne sommes pas en mesure d'expliquer le choix de Ducornet pour le carton de ce vitrail ; soit il s'agit d'un choix de l'architecte Victor Baltard, soit celui d'Harpignies qui, peut-être, entretenait des relations avec cet artiste.

Hippolyte-Isidore Dupuis-Colson (1820-1862) est un artiste peu connu malgré une œuvre vraisemblablement importante. Élève de Paul Delaroche et d'Ary Scheffer il dessine les cartons des vitraux de *Saint Cyprien, évêque, entre le prophète Joël et le berger Amos* (Cvd 58) et *Sainte Hélène et l'Église du Saint Sépulcre* (Cv 316) qui sont exécutés en 1861 par Oudinot pour le déambulatoire de l'église parisienne Saint-Leu-Saint-Gilles.

François-Louis Français (1814-1897) commence sa carrière à Paris en tant que commis dans la librairie Mercier, place de la Bourse, en 1828[1031]. Dans son ouvrage *Le Vitrail*, Léon Ottin nous apprend que Français, vers l'âge de quinze ans, travaille à la manufacture de Choisy-le-Roi durant trois années comme apprenti verrier[1032]. Il trouve

[1027] (III/2.1) MERSON, 1895, p. 289.
[1028] (III/2.3) DEVRED, LUNEAU, 1995, p. 41.
[1029] Arch. Oudinot, cahier A4 relié. Vitraux d'appartement. Casiers 9 et 10, n° 64.
[1030] Félix Pigeory, « Portrais d'artistes. Louis-César-Joseph Ducornet, peintre », *Revue des beaux-arts*, tome 7, 1856, p. 175-180.
[1031] *L'Artiste*, tome 13, année 67, 1897, p. 476.
[1032] (III/2.1) OTTIN, 1896, p. 92. Santillane, « Louis Français », *Gil Blas*, 6 août 1901, p. 1.

ensuite une place de commis à la *Revue des deux Mondes*. Il s'essaye à la lithographie et produit quelques illustrations qui sont notamment publiées par les éditions Hetzel[1033].Il devient ensuite un des élèves de Jean Gigoux à l'École des beaux-arts de Paris puis de Corot. C'est avec ce dernier qu'il part pour l'Italie où il se forme à la peinture de paysage. Rapidement, Français réussit en tant que paysagiste et expose régulièrement aux Salons dès 1837. Théophile Gauthier, en 1861, écrit ces quelques belles lignes :

> « *Si jamais nom s'est ajusté avec précision à la personne qu'il désigne, c'est assurément celui de Français. Ce charmant artiste n'a-t-il pas un talent tout français, plus que français, parisien ? Cela semble bizarre pour un paysagiste, et, cependant, sans porter plus loin que Bougival ou Meudon son parasol et sa boîte à couleurs, M. Français a trouvé moyen de faire des chefs-d'œuvre de grâce, d'élégance et d'esprit* »[1034].

Officier de la Légion d'honneur en 1867, il est chargé en 1877 de la réalisation des peintures murales des fonts baptismaux de l'église de la Trinité dans le 9e arrondissement de Paris[1035]. Dès 1878, il fait partie des membres fondateurs de la Société des aquarellistes français aux côtés entre autres d'Adrien Moreau. Il entre à l'Académie des Beaux-arts en 1890, où il remplace le peintre Robert-Fleury qui vient de décéder. C'est l'année de la consécration : il est le premier peintre paysagiste à faire partie de l'Académie et il remporte la médaille d'honneur au Salon. Pour Oudinot, il réalise le carton d'un saint François d'Assise avec paysage, vitrail non localisé à ce jour[1036].

Armand-Félix Jobbé Duval (1821-1889), né le 16 juillet 1821, entre dans l'atelier de Paul Delaroche à l'École des beaux-arts de Paris le 1er avril 1840[1037]. À partir de 1843, Charles Gleyre prend la succession de Delaroche et poursuit la formation artistique de Jobbé Duval. Ce dernier tente plusieurs fois le concours du Prix de Rome, en 1842, 1843, 1845, 1846 et 1847, mais en vain. Il expose ses œuvres au Salon de 1841 à 1886. Elles sont appréciées et Jobbé Duval reçoit de nombreuses commandes de l'État et de la ville de Paris. Il reçoit, au Salon de 1851, une médaille de 3e classe, ainsi qu'un rappel de celle-ci en 1857[1038].

[1033] (III/2.3) ANTHONIOZ, 2008, p. 171.
[1034] Santillane, *op. cit*., p. 1.
[1035] Arch. nat., LH/1023/24.
[1036] Arch. Oudinot, cahier relié A4. Casier n°3, n°14.
[1037] (III/1) BÉNÉZIT, 2006, tome 7, p. 545. Catherine Menegaux Jobbé Duval, « Armand-Félix Jobbé Duval (1821-1889), peintre breton et révolutionnaire », *Compte rendus, mémoires, vie culturelle*, Association Bretonne et Union Régionaliste Bretonne, 128ème Congrès Carhais, Saint-Brieuc, éd. A. Prud'homme, Tome CX, 2001, p. 469 à 494. Paul Lacroix, *Op. cit.*, volume 1, Paris, Vve Jules Renouard, 1860, p. 61.
[1038] Jules Trousset (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique universel illustré répertoire des connaissances humaines*, vol. 6, Paris, éd. Librairie illustrée, 1885, p. 592.

La Légion d'honneur lui est attribuée en 1861[1039]. Il est aussi à l'aise dans la représentation de sujets religieux que de sujets laïques. Ses portraits sont souvent reproduits en tapisserie par la Manufacture des Gobelins. Il œuvre pour le théâtre de la Gaité et l'hôtel de Soubise à Paris ainsi que pour les églises parisiennes Saint-Séverin et Saint-Sulpice. C'est à lui que l'on doit la décoration de la grande salle des fêtes de l'Hôtel de Ville de Lyon ainsi que la décoration de l'école vétérinaire de cette même ville[1040]. Jobbé Duval mène en parallèle de sa vie d'artiste une carrière politique : adjoint au maire du 15e arrondissement de Paris en 1870, membre du Conseil municipal de Paris pour le quartier Necker en 1873[1041]. Il met en place « la réforme de l'enseignement du dessin dans les écoles primaires et subventionnées de la ville de Paris »[1042]. Il est d'ailleurs le directeur de l'École municipale de dessin du 3e arrondissement. Pour Oudinot, il réalise le carton de « saintes joignant les mains » pour un vitrail non localisé. Il semble qu'aucun autre carton de vitrail ne lui soit attribué[1043].

Louis Lamothe (1822-1869), né à Lyon le 23 avril 1822, intègre l'École des beaux-arts de Lyon dès 1834. Il y est alors l'élève d'Auguste Flandrin. Lamothe réalise une carrière de portraitiste, paysagiste, peintre d'histoire et de genre[1044]. À l'automne de l'année 1839, il s'installe à Paris et devient l'élève d'Hippolyte Flandrin et reçoit aussi les précieux conseils de Jean-Auguste Dominique Ingres[1045]. Il expose au Salon de Lyon en 1843 et 1844, mais ne réalise son premier salon parisien qu'en 1848. La critique n'est pas tendre envers lui : il est qualifié de « peintre ennuyeux, un Flandrin poussé au gris »[1046]. Lamothe est aussi connu pour ses nombreux décors peints comme celui de l'église de Saint-Gaudens en Haute-Garonne. En 1857, il expose au Salon de Paris un carton de vitrail *Saint Louis, roi de France*. En 1860, il expose au Salon de Lyon des cartons de vitraux destinés à la chapelle des Missionnaires des Chartreux. Lamothe en réalise d'autres pour certains des vitraux de l'église Sainte-Clotilde ; il s'agit des saints Docteurs de l'Église latine, à savoir Salvien, Césare, Jérôme et Augustin,

[1039] Arch. nat., LH/1367/59.
[1040] Alfred Dantès, *Dictionnaire biographique et bibliographique, alphabétique et méthodique des hommes les plus remarquables dans les lettres, les sciences et les arts, chez tous les peuples, à toutes les époques*, Paris, éd. A. Boyer, 1875, p. 509.
[1041] Adolphe Paria, « Jobbé Duval », *Le conseil municipal de Paris : portraits et biographies des quatre-vingt conseillers et du Préfet de la Seine*, Paris, éd. Rodière, 1871, p. 119-120.
[1042] Jules Lermina (dir.), « Jobbé-Duval (Félix) », *Dictionnaire universel illustré, biographique et bibliographique de la France contemporaine*, Paris, éd. L. Boulanger, 1885, p. 824.
[1043] Le dossier « Jobbé-Duval » au centre de documentation du Musée d'Orsay renferme la copie d'un carton de vitrail. Ce carton est attribué à Jobbé-Duval. Cependant, il s'agit d'une erreur. En effet, ce carton, *La Nativité aux bergers*, est réalisé par Steinheil pour la chapelle Notre-Dame de la Victoire de la cathédrale de Quimper en 1868.
[1044] (III/1) BÉNÉZIT, 2006, tome 6, p. 409.
[1045] « Nécrologie », *Le Figaro*, n°161, 10 juin 1870. Marie-Madeleine Aubrun, « Plaidoyer pour un comparse (?) : Louis Lamothe (1822-1869), *Bulletin du Musée Ingres*, n°51-52, décembre 1983, p. 11-24.
[1046] *Gazette des beaux-arts*, tome 5, 1872, p. 69.

ainsi que les huit vitraux du côté droit du transept. Ces derniers sont exécutés par le peintre-verrier parisien Prosper Lafaye[1047]. Lamothe expose encore des cartons de ces vitraux au Salon parisien de 1866. Il s'agit des figures des quatre grands prophètes Isaïe, Jérémie, Ézechiel et Daniel, exposés sous le numéro n°2232. Pour l'atelier Oudinot, il réalise un carton du « Sacré-Cœur »[1048]. Sur la rencontre des deux hommes, nous ne pouvons que formuler une hypothèse : en 1855, ils vivent dans la même rue, c'est-à-dire la rue du Regard : Oudinot vit au 12, Lamothe au 10. Voisins, les deux artistes doivent probablement se rencontrer. En 1857, ils se retrouvent tous les deux sur le chantier de restauration de Notre-Dame de Saint-Bertrand-de-Comminges. Lamothe réalise les peintures murales de la chapelle Saint-Roch, Oudinot, lui, exécute les vitraux d'après ses dessins (Cv 126-127).

Charles Victor Eugène Lefebvre (1805-1882) est connu pour ses peintures d'histoire, de sujets religieux, de genre et ses portraits. Il est un des élèves d'Antoine-Jean Gros et d'Abel de Pujol. C'est au Salon de 1827 qu'il débute. Il obtient une médaille de deuxième classe en 1833 et de première classe en 1845. À l'Exposition universelle de 1855, il est récompensé d'une médaille de troisième classe. Il est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1859. Il décède à Paris le 7 mai 1882[1049]. Il dessine six cartons pour les deux vitraux *Saint Jean Chrysostome entre les prophètes Osée et Baruch* (Cvd 56) et *La Vierge entre les prophètes Daniel et Isaïe* (Cvd 57) exécuté par Oudinot en 1861 pour l'église Saint-Leu-Saint-Gilles de Paris.

Diogène Maillart (1840-1926), originaire de Lachaussée-du-Bois-de-l'Écu dans l'Oise, arrive à Paris en 1858. Il débute au sein de l'école de dessin du peintre d'histoire Laemlein. Quelque temps après, il est reçu quatrième sur cent au concours d'entrée de l'École des beaux-arts de Paris. Il intègre tout d'abord l'atelier de Sébastien Cornu puis celui de Léon Cogniet[1050]. En 1864, il obtient le prix de Rome. Il voyage en Italie puis expose au Salon de 1870 jusqu'en 1873. Il reçoit régulièrement des médailles. Quelques années plus tard, en 1885, il est nommé chevalier de la Légion d'honneur[1051]. Il participe aux Expositions universelles de Lyon et de Vienne en 1873, d'Amsterdam en 1884 et de Paris en 1889. Il contribue à la décoration de la mairie du 3^{e} arrondissement de Paris ainsi qu'à celle de l'église

[1047] *L'Ami de la religion et du Roi*, tome 161, 1854, p. 79. « Sainte-Clotilde *», Inventaire général des richesses d'art de France. Paris, monuments religieux*, tome 1, Paris, éd. Plon et Cie, 1876, p. 80.
[1048] Le vitrail n'est à ce jour pas localisé.
[1049] (III/1) BÉNÉZIT, 2006, tome 8, , p. 428. Paul Lacroix, *Op. cit.*, vol. 1, Paris, Vve Jules Renouard, 1860, p. 63.
[1050] (III/1) BÉNÉZIT, 2006, tome 9, p. 20-30. « Les disparus », *Le Bulletin de la vie artistique*, n°16, p. 253. Olympe Audouard, *Silhouettes parisiennes*, Paris, éd. C. Marpon et E. Flammarion, 1883, p. 187-201.
[1051] Arch. nat., LH/1693/53.

Saint-Augustin dans le 4e arrondissement. Il est l'auteur du plafond de l'escalier d'honneur du château de Chantilly et des peintures murales du grand salon de l'Hôtel de Ville de Beauvais[1052]. Diogène Maillart est professeur « du cours supérieur de dessin » à la Manufacture nationale des Gobelins à partir de 1871[1053]. Il est aussi inspecteur des travaux d'art de la manufacture de 1873 à 1877. Maillart réalise les illustrations des ouvrages de Musset et de Walter Scott. Il est l'auteur d'une histoire générale des Beaux-arts parue en deux volumes sous le titre d'*Athéna*[1054]. Diogène Maillart s'adonne également à l'art de la gravure[1055]. Il exécute enfin plusieurs cartons de vitraux notamment pour les églises de la région de Beauvais et « deux saintes » pour l'atelier Oudinot[1056].

Charles Toché (1851-1916) est le fils d'un « très riche négociant » de Nantes. Il étudie l'architecture auprès de Félix Thomas[1057]. Il séjourne à Venise durant cinq années où il apprend à dessiner et à peindre en autodidacte. C'est lors de ce séjour qu'il étudie les fresques de Tiepolo et qu'il rencontre Édouard Manet. Il poursuit son voyage en Espagne où il étudie l'œuvre de Goya. Quand il rentre en France, il part vivre à Chenonceau où il réalise certaines fresques du château. C'est d'ailleurs à Chenonceau que Toché rencontre Gustave Flaubert. Pour ce dernier, il dessine les illustrations de *La Tentation de Saint Antoine*. En 1887, il expose une partie de ses œuvres à la Galerie Georges Petit à Paris[1058]. Il décore aussi le foyer de l'opéra de Nantes ainsi que la maison close parisienne Le Chabanais[1059]. Pour l'Exposition universelle de 1889, on lui confie « la décoration entière du palais des Arts Libéraux, la porte d'honneur des tapissiers ; celle des draps et tissus, la décoration complète de la classe 75 (tous les vins de France) ; [et] l'immense vitrail du pavillon de la République argentine, qui n'a pas moins de 48 mètres carrés »[1060] (Cvd 70). Ce vitrail, exécuté par l'atelier Oudinot, est qualifié d'« œuvre colossale et étrange »[1061].

Alfred Loudet (1836-1898) est originaire de Montélimar. Peintre d'histoire et de portraits, il apprend son art auprès de Claude Bonnefond, Léon Cogniet, Tony Robert-Fleury et Isidore Pils. En 1862, il remporte le second grand prix de Rome. Il expose ses œuvres aux

---

[1052] « Les disparus », *Le Bulletin de la vie artistique*, n°16, p. 253.
[1053] Arch. nat., LH/1693/53.
[1054] Diogène Maillart, *Athéna, Histoire générale des Beaux-Arts*, 2 vol. Paris, éd. Garnier frères, 1918-1922.
[1055] « Le peintre Diogène Maillart meurt à 86 ans », *Le Petit Parisien*, n°18053, p. 3.
[1056] Arch. Oudinot, cahier A4. Casier n°3, n° 42. Les vitraux d'après ces cartons n'ont pas été localisés à ce jour.
[1057] (III/1) BÉNÉZIT, 2006, tome 13, p. 688.
[1058] François Bournand, « La vie artistique à Paris », *Le Feu Follet*, année 7, juin 1886-mai 1887, p. 504.
[1059] Paul Morand, *Journal d'un attaché d'ambassade 1916-1917*, Paris, éd. Gallimard, 1996, p. 16-17.
[1060] (II/4.1) DUCRET, 1889.
[1061] *Ibidem.*

Salons de 1864 à 1896[1062]. Loudet réalise pour Oudinot trois cartons de vitrail : le *Purgatoire*, la *Remise des clés à saint Pierre*, et un *Christ bénissant*[1063]. Nous avons localisé la scène du *Purgatoire* en l'église de Bourg-en-Bresse (Cv 4) et la *Remise des clés* en l'église d'Uzerche (Cv 78). Ces deux vitraux sont datés de 1874 et 18[8]4. Un seul carton de Loudet nous est parvenu à ce jour : celui de la *Remise des clés* du vitrail d'Uzerche. Le peintre a utilisé un carroyage pour réaliser son carton, précisant ainsi l'emplacement des barlotières. Certains éléments du carton sont rehaussés de touches d'aquarelle indiquant alors certaines couleurs au peintre-verrier.

Par ailleurs, un certain **Louvet** est cité comme auteur d'un carton de *Christ bénissant* pour Oudinot. Il est difficile de dire clairement qui est ce Louvet. S'agit-il du peintre **Henri Eugène Louvet (1866-1938)** [1064]? Celui-ci n'a que vingt-deux ans au moment du décès d'Oudinot et n'entre à l'École des beaux-arts de Paris qu'en 1891. Oudinot n'a jusqu'à présent jamais collaboré avec un artiste n'ayant pas encore fait ses preuves au sein de l'École des beaux-arts de Paris ou aux Salons et expositions. Il pourrait s'agir de l'architecte **Louis-Victor Louvet (1822-1898)** ou de son fils **Louis-Albert Louvet (1860-1930)**[1065], à moins d'une erreur d'orthographe dans la liste des cartons : il s'agirait ainsi de Loudet et non de Louvet.

Charles Revel (?, XIX^e^ siècle), natif de Lyon, est un peintre de genre, un portraitiste ainsi qu'un pastelliste. À l'École des beaux-arts de Lyon, il intègre l'atelier de Bonnefond, et expose au Salon de 1864 à 1880[1066]. Nous n'avons pas plus de renseignements sur sa carrière d'artiste peintre. Toutefois, au Salon de 1882, le peintre-verrier Stéphane Bazin expose un vitrail peint d'après un dessin de Charles Revel. Il s'agit de *Jeanne d'Arc se rendant auprès de Charles VII à Chinon*[1067]. Il est peut-être l'auteur du carton du vitrail « Christ en croix » d'Oudinot.

Edmond Lechevallier-Chevignard (1825-1902) est un peintre d'histoire et de genre. Il est aussi graveur et décorateur[1068]. À partir de 1846, il est l'élève de Michel Martin Drölling

[1062] (III/1) BÉNÉZIT, 2006, tome 8, p. 818.
[1063] Arch. Oudinot, listes des cartons de l'atelier.
[1064] C.E. Curinier (dir.), « Louvet (Henri) », *Dictionnaire national des contemporains*, tome 5, Paris, éd. Office général d'éd. de librairie et d'impr., 1899-1919, p. 151.
[1065] (III/1) DELAIRE, DE PÉNANRUN, ROUX, 1907, p.332.
[1066] (III/1) BÉNÉZIT, 2006, tome 11, p. 610.
[1067] *Catalogue illustré officiel du Salon des Arts décoratifs de 1882*, Paris, éd. A. Quentin, 1882, p.88.
[1068] (III/1) BÉNÉZIT, 2006, tome 8, p. 394.

durant deux ans[1069]. Dès 1851, Lechevallier-Chevignard collabore, en tant qu'illustrateur, aux revues *Le Magasin Pittoresque* et *La Gazette des Beaux-arts*. Il commence à exposer ses œuvres au Salon en 1859 et obtient sa première médaille de troisième classe avec l'œuvre *Le Bénédicité*. En 1874, le directeur de l'École des Arts décoratifs de Paris le charge d'un « atelier d'applications décoratives ». Lechevallier-Chevignard enseigne alors les « formes modernes » des arts appliqués[1070]. Il se voit aussi confier le cours supérieur de dessin. Il enseigne durant 28 ans au sein de cette école. Son enseignement l'amène à publier ses théories notamment dans la *Gazette des Beaux-arts* et la *Revue des Arts Décoratifs* ainsi que dans un petit ouvrage *Les Styles Français*[1071]. Ses talents de décorateur sont remarquables à la chapelle et au château de Chantilly, où il collabore avec le peintre Dominique-Henri Guifard, mais aussi au château de Saint-Roch, près de Moissac. Son style est très marqué par la Renaissance italienne. Il réalise aussi de nombreux dessins préparatoires pour des émaux et des mosaïques, des dessins d'orfèvrerie, des compositions architecturales ainsi que des cartons de tapisserie pour la manufacture des Gobelins et pour des ateliers de peinture sur verre[1072]. Il collabore alors avec l'atelier de Georges Bardon pour la cathédrale de Blois, avec le peintre-verrier Huchet du Carmel du Mans pour l'église de Josselin dans le Morbihan, mais aussi avec Charles des Granges de Clermont-Ferrand[1073]. Pour l'atelier Oudinot, Lechevallier-Chevignard dessine en 1870 tous les cartons des grandes verrières du chœur de l'église Notre-Dame de Bourg-en-Bresse (Cv 1 à 3). Il est cité dans la liste des cartons de l'atelier Oudinot pour une « mort de la Vierge » : il s'agit aussi d'un carton pour Bourg-en-Bresse. Il présente, en 1879, au concours pour les verrières de la cathédrale d'Orléans, une série complète de vitraux sur Jeanne d'Arc. Cependant, le jury ne retient pas son projet, malgré un « légitime succès »[1074]. En 1885, il reçoit la Légion d'honneur. Lechevallier-Chevignard décède en 1902, à l'âge de soixante-dix-sept ans, alors qu'il est « en plein exercice de ses fonctions de professeur »[1075].

[1069] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p.421.
[1070] Paul Vitry, « Edmond Lechevallier-Chevignard », *Revue de l'art ancien et moderne*, tome 12, octobre 1902, p. 297-310.
[1071] Edmond Lechevallier-Chevignard, « Sur quelques portraits de Henri IV », *GBA*, tome 6, 1er novembre 1872, p.367-372. « Causerie sur le Château de Blois », *GBA*, tome 8, 1er Août 1873, p. 131-139. *Les styles français*, Paris, éd. Quantin, 1892. « Causerie sur l'étude des ornements », *RAD*, tome 3, 1882-1883, p. 257-264 et p. 299-305.
[1072] Paul Vitry, « Edmond Lechevallier-Chevignard », *Revue de l'art ancien et moderne*, tome 12, octobre 1902, p. 297-310. L'oraison funèbre d'Edmond Lechevallier-Chevignard prononcé le 11 février 1902 par Luc-Olivier Merson est publiée à la fin du numéro de la *Revue de l'art ancien et moderne.* Elle n'est pas paginée.
[1073] *Ibidem.* (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 421.
[1074] Paul Vitry, *op. cit*.
[1075] *Ibidem.*

Enfin, nous terminons ces biographies par la mention de deux artistes, ayant réalisé des cartons pour Oudinot, mais dont nous n'avons pas réussi à établir clairement l'identité. Il s'agit d'un certain C. Bernard et de G. Normand. C. Bernard dessine le carton d'un vitrail pour Paul Mabire et G. Normand les « armoiries de Liège » et une « architecture XV^{e} »[1076].

3.3 Bilan

Ces différentes biographies d'artistes et l'analyse des quelques documents graphiques conservés permettent de formuler certaines conclusions. Dans un premier temps, le cartonnier fournit au peintre-verrier une maquette. Ce document donne une idée, esquissée ou plus aboutie, de la composition finale du projet. Généralement colorée, la maquette peut également indiquer la structure de la baie voire même le réseau de plombs. Le second document à la disposition du peintre-verrier est le carton à grandeur d'exécution. Le cartonnier peut y indiquer, par différents codes, les couleurs que le peintre-verrier doit utiliser comme cela est le cas pour l'*Arbre de Jessé* de Steinheil. Certain carton, notamment chez les peintres de formations académiques, sont montés aux carreaux. Un carroyage est alors visible, comme sur les cartons de Victor Livaché ou de Luc-Olivier Merson.

Oudinot fait appel à deux artistes spécialistes du cartons de styles médiévaux : Émile Delalande et Louis Steinheil. Véritables professionnels du carton de vitrail, ils appliquent certaines des conventions qui sont imposées aux cartonniers de tapisseries ou au peintres réalisant des décors muraux : lisibilité des formes pour qu'elles puissent être vues de loin, contours marqués, couleurs en aplat, importance de la bordure[1077]. Les deux artistes cartonniers, « rompus aux difficultés de l'art du vitrail comme à ses ressources »[1078], fournissent des cartons très précis. Ils ont conscience des contraintes de la mise plomb sur le dessin final ainsi que de l'importance de l'agencement des couleurs entre elles.

À l'inverse, Oudinot travaille aussi avec de nombreux peintres issus de la formation académique. La majorité n'a pas percé ou est tombée dans l'oubli. Les commandes officielles ne suffisant probablement pas pour vivre, ces artistes peintres exécutent alors des cartons de vitraux. C'est pour eux un travail strictement alimentaire qui ne mérite aucune mise en lumière. La récente étude monographique sur Joseph Blanc n'évoque pas une seule fois cette

[1076] Arch. Oudinot, cahier A4 relié. Cartons d'appartement casiers 9 et 10 et casier 4, Figures, scènes, ornements et architectures XII^{e}, XIII^{e}, XIV^{e} et XV^{e} siècles.
[1077] (III/3.3) VAISSE, 1995, p. 265-266. (III/3.3) VAISSE, 1973, p. 70-71.
[1078] (III/2.1 GAUDIN, 1896, p. 61.

activité de l'artiste[1079]. Les cartons de ces artistes peintres, comme ceux de Livaché, de Moreau ou de Leloir, indiquent parfois les couleurs au peintre-verrier et précisent la découpe en panneaux de la future verrière. Par contre, aucun ne semble mesurer l'importance du « trait de redessiné »[1080] et de l'emplacement des plombs. Toutefois, en considérant les propos d'Oudinot lors de sa déposition de 1881, les artistes semblent exécuter la composition de leur carton tout en prenant compte de certains éléments comme la perspective et l'éclairage.

Oudinot fait appel à un cartonnier de renom : Luc-Olivier Merson. Également issu de la formation académique, Merson aurait pu, lui, se contente de vivre de la commande officielle. Très impliqué et reconnu dans les arts décoratifs du XIX^{e} siècle, Merson est habitué à travailler pour « l'industrie ». À la différence d'autres artistes, Merson présente ses cartons à certaines expositions et surtout, il signe les vitraux au même titre que le peintre-verrier.

Parmi tous ces artistes, Oudinot collabore également avec des paysagistes comme Harpignies et Français. Nous avons vu que, durant les toutes premières années de son activités et notamment à partir de 1855, Oudinot, en association avec Harpignies, propose la réalisation de paysage sur verre[1081]. En 1855, seul Oudinot revendique la capacité d'exécuter ce genre de vitrail. Comme nous l'avons vu précédemment, le peintre Français réalise le carton d'un saint « avec paysage ». La mention « paysage » a toute son importance ; il devait prendre une part importante dans la composition du vitrail pour que cela soit précisé dans la liste des cartons. Les œuvres ayant aujourd'hui disparu, nous ne pouvons pas apprécier cette spécialité.

Enfin, les peintres Français et Moreau sont tous les deux des membres titulaires de la Société d'aquarellistes français dès sa création en 1878. Ils sont rejoins en 1884 par Harpignies. Pour Oudinot, Français n'exécute qu'un seul carton, Adrien Moreau pas moins de huit cartons. Même si ces chiffres ne sont pas très élevés, nous pouvons nous interroger : est-ce que les couleurs à l'aquarelle conviennent mieux aux maquettes ? La maquette de *La Danse des Fiançailles* , exécutées par Merson en 1884 et conservée actuellement au Musée des beaux-arts de Rennes, est peinte essentiellement à l'aquarelle. Même si Merson n'est pas membre de la société d'aquarellistes français, cette maquette aquarellée est un des seuls exemples du corpus étudié. Cette technique permet à Merson d'indiquer précisément les futures colorations des verres qu'Oudinot devra choisir. Au regard de cet exemple, l'aquarelle semble permettre au peintre-verrier d'avoir une idée des teintes exactes que le cartonnier souhaite pour son projet.

[1079] (III/3.3) SÉRIÉ, 2008.
[1080] (III/3.3) VAISSE, 1995, p. 266.
[1081] (II/5) DIDOT-BOTTIN, 1855, p. 775.

4. LA CLIENTÈLE D'OUDINOT

Deux types de clientèles sont identifiables au sein de la carrière d'Oudinot : premièrement la clientèle ecclésiastique et municipale et deuxièmement une clientèle privée composée de particuliers.

Si pour l'œuvre de Félix Gaudin[1082] il est plus facile d'appréhender la clientèle paroissiale, cela n'est pas le cas pour l'œuvre d'Oudinot. En effet, le manque d'archives ne nous permet pas d'identifier tous les paroissiens commanditaires de vitraux religieux. Par contre, Oudinot a scrupuleusement noté les noms des particuliers qui lui ont commandé des vitraux d'appartement. Nous les étudierons dans un second temps.

4.1. La commande pour édifices publics en France et aux États-Unis

Sous l'appellation « clientèle publique » nous classons les fabriques, avec les paroissiens et les membres du clergé, les communes et l'État. Les fabriques, les paroissiens et le clergé peuvent être considérés comme des instances publiques, car les œuvres commandées vitrent les églises et cathédrales, édifices qui ont pour but d'accueillir un public, même si les fonds mis en œuvre sont parfois d'origine privée.

4.1.1 Les fabriques, les paroissiens et le clergé

Les fabriques sont chargées de la décoration de leurs églises sur leurs propres fonds. Elles récoltent, entre autres, les dons des paroissiens. La construction ou la restauration des édifices utilisent souvent une très grande partie du budget ne laissant que peu d'argent pour la confection des vitraux. Ce qui ne suffit pas dans bien des cas. Un des deux vitraux d'Oudinot à la cathédrale de Montauban est financé par la fabrique. À Saint-Désiré, la fabrique n'a plus d'argent pour l'exécution des vitraux. La préfecture ayant refusé un secours, ce sont les paroissiens qui les financent. Dans de nombreux cas, les paroissiens restent anonymes, ce qui est le cas à Saint-Désiré (Cv 29 à 43). Les fabriques sont souvent conseillées par les architectes pour le choix du peintre-verrier ; cela a été le cas pour les vitraux du chœur de Bourg-en-Bresse (Cv 1 à 3). Tout comme à l'église de Riverdale à New York où le commanditaire fait appel à Oudinot sur les conseils de l'architecte Hunt. À Boston, la situation est différente : le donateur a imposé à la fabrique le peintre-verrier de son choix (Cv 780 à 782).

[1082] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 293-300.

Dans de nombreux cas, les paroissiens sont les donateurs des vitraux de leur église, soit directement, soit par l'entremise de la fabrique. En 1868, Virginie Oudinot récupère directement l'argent des vitraux auprès d'eux pour l'église Saint-Denys-de-L'Estrée à Saint-Denis (Cv 728 à 777, Cvd 81 à 83). Certains paroissiens donateurs font préciser sur le vitrail qu'ils sont « fabriciens » comme à Brive (Cv 66 à 77).

Les exemples de verrières offertes par des ecclésiastiques sont relativement fréquents dans le corpus de l'œuvre d'Oudinot. Les curés financent, en règle générale, des vitraux dans leur propre église. Le curé de Bail offre une des verrières du chœur de l'église de Languidic (Cv 205). L'abbé le Guéhennec, recteur de Saint-Nolff, finance une baie de la chapelle Sainte-Anne de Saint-Nolff (Cv 212) et une autre à la basilique Sainte-Anne-d'Auray (Cvd 32). L'abbé de Guémené finance une des verrières basses du chœur de la basilique Sainte-Anne-d'Auray (Cvd 36). Auray étant un lieu de pèlerinage dans le diocèse, beaucoup de curés du secteur ont à cœur de participer à la décoration de la nouvelle basilique. Parmi ces donateurs, nous remarquons le chanoine honoraire aumônier de l'hôpital général Le Vulgos (Cvd 30), l'évêque de Vannes Monseigneur Bécel (Cvd 38), l'archevêque de Rennes Monseigneur Godefroy Saint-Marc (Cvd 40). Une verrière est offerte par le diocèse et par la ville de Saint-Brieuc (Cv 216). Enfin, plusieurs prêtres s'associent pour offrir une baie à l'église de Pluneret, leur paroisse natale (Cv 210).

Les évêques et archevêques ont un champ d'action plus large et financent des verrières dans les différents édifices de leur diocèse. Ils font apposer par le peintre-verrier leurs armoiries dans les parties inférieures des verrières. Toutefois dans certains cas, la fabrique appose le blason d'un évêque à titre d'hommage, comme cela est le cas avec les armoiries pontificales. L'évêque de Vannes, Monseigneur Bécel, offre, en plus de celle de Sainte-Anne-d'Auray, une verrière à l'église de Pluneret (Cv 211). L'archevêque Hugonin de Bayeux finance un des vitraux d'une baie de la chapelle du grand séminaire de cette même ville (Cv 56). Un autre évêque offre une verrière dans cette chapelle, mais nous n'avons pas réussi à l'identifier d'après ses armoiries (Cv 51) : c'est vraisemblablement un ancien séminariste.

4.1.2 Les communes et l'État

Comme à Sainte-Anne-d'Auray, la basilique à laquelle la ville de Saint-Brieuc a offert une verrière, les communes peuvent aussi être donatrices de vitraux. Toutefois les blasons des villes qui figurent sur les verrières ne sont pas forcément le témoignage d'un don municipal. Au grand séminaire de Bayeux, sont représentés les basons des villes de Lisieux (Cv 57), de

Bayeux (Cv 55), de Vire (Cv 53), de Pont-l'Evêque (Cv 54), et du Cateau-Cambrésis (Cv 49), soit vraisemblablement les villes d'origine de séminaristes ou d'anciens séminaristes.

Dès 1854, la ville de Paris est aussi une des clientes de l'atelier Oudinot. Peintre-verrier officiel de la ville de Paris en 1862, Oudinot se voit confier des chantiers religieux dans la capitale financés par la municipalité de Paris, ainsi que celui de l'Hôtel de Ville (Cv 290 à 315).

Les archives concernant les chantiers parisiens, notamment celui de l'église Saint-Pierre-de-Montrouge[1083], ainsi que le travail d'Élisabeth Pillet[1084], nous permettent de comprendre le déroulement d'une commande de la ville de Paris.

Une première direction des Travaux de Paris est crée en 1817 puis supprimée en 1830. À cette date, le préfet de la Seine en reprend les attributions. Le service d'Architecture est divisé en différentes sections coordonnées par un architecte en chef et des inspecteurs. En 1860, le service est réorganisé par Haussmann qui décide de placer les architectes municipaux sous la direction d'un architecte-directeur qui, lui-même, dépend du préfet. Cet architecte-directeur dirige des architectes en chef, eux-mêmes à la tête d'une division. Elles sont au nombre de quatre : la quatrième concerne les édifices religieux. À partir de 1870, le service est réorganisé : la direction des Travaux de Paris est créé ; il est constitué de divisions que des architectes dirigent. Dès 1860, Victor Baltard dirige le service d'Architecture. Nous avons vu que l'architecte fait plusieurs fois appel au peintre-verrier Oudinot pour les églises de Saint-Jacques-du-Haut-Pas, de Saint-Leu-Saint-Gilles et Saint-Augustin. Un architecte divisionnaire collabore également avec Oudinot, il s'agit de Théodore Ballu. Cependant, cette collaboration a déjà été traité, nous ne reviendrons pas dessus.

En outre, la Ville de Paris met en place, dès 1816, une Commission des Beaux-arts que le préfet de la Seine préside entouré essentiellement de membres de l'Académie[1085]. En 1853, Haussmann réorganise la Commission. Elle se réunie chaque mois et a le devoir de se prononcer sur le choix des artistes que la direction des Travaux d'Architecture a effectué au préalable.

[1083] Arch. COARC, Dossier église Saint-Pierre-de-Montrouge, arrêté de la Direction des travaux de la Ville de Paris, 1868.
[1084] (III/2.3) PILLET, 2010, p. 118-120.
[1085] Emmanuelle Amoit-Saulnier, « La Commission administrative des Beaux-arts de la Ville de Paris et la politique des commandes de peintures religieuses sous Mac-Mahon », *48/14. La revue du musée d'Orsay*, n° 22, 2006, p. 28-41.

Avant d'envisager toutes commandes de nouveaux vitraux pour une église, le Conseil municipal de la Ville de Paris donne son autorisation pour la construction d'un nouvel édifice. L'architecte, en charge du projet, choisit alors le peintre-verrier avec lequel il va collaborer. Le devis de l'artiste est envoyé à la direction des Travaux d'Architecture. Ce devis est alors approuvé, ou non, par le préfet de la Seine. Si le devis est remis en cause, le peintre verrier en fait parvenir un second ; c'est le cas pour les chantiers des églises Saint-Nicolas-des-Champs et Saint-Pierre-de-Montrouge. Les devis sont jugés trop élevés et Oudinot les rectifie à la baisse. En outre, pour la première église, le devis initial de 13 000 francs est ainsi baissé de 2000 francs. Pour la seconde église, Oudinot fait une première proposition à 11 000 francs, puis une seconde à 10 890 francs.

Une fois le devis validé, Oudinot doit fournir à la Commission des Beaux-arts des esquisses ou maquettes. La commande n'est définitive que si les dessins préparatoires sont acceptés. S'ils sont refusés, le peintre-verrier ne reçoit aucune indemnité en retour. Lorsque le travail de création est terminé, le peintre-verrier a pour obligation de remettre ses esquisses à l'administration de la Ville de Paris. Enfin, c'est la caisse des Travaux de Paris, au compte des édifices religieux, qui règle la facture.

Un dernier exemple, celui de l'église Saint-Pierre-de-Chaillot, permet d'illustrer ce qui se passe lorsque la Commission des Beaux-arts n'est pas consultée pour une commande[1086]. Le curé Charles de la paroisse de Saint-Pierre-de-Chaillot passe directement commande d'une verrière à Oudinot. Ce n'est donc pas l'architecte divisionnaire, Émile Vaudremer, qui choisit le peintre-verrier. Et les esquisses du projet ne sont pas envoyées à la Commission des Beaux-arts. Vaudremer indique, dans une lettre datée du 13 avril 1876 et adressée au directeur des Travaux d'Architecture, que c'est le peintre-verrier lui-même qui l'a informé de cette création. L'architecte demande alors à Oudinot de « suspendre la pose » du vitrail et au curé de faire « une demande à l'administration ». Néanmoins, les travaux étant largement engagés à la réception de la demande du curé que Vaudremer et la Commission des Beaux-arts se trouvent devant le fait accompli ; le vitrail est définitivement posé le 30 avril 1876. L'église Saint-Pierre-de-Chaillot n'étant pas « d'une importance artistique », la pose de l'œuvre ne peut avoir « d'inconvénients sérieux » : la Commission donne alors son accord de principe le 10 mai 1876. En août de la même année, le curé Charles informe la Direction des Travaux d'Architecture qu'une nouvelle commande a été passée à Oudinot. La Commission donne son

[1086] Arch. COARC, dossier église Saint-Pierre-de-Chaillot, lettres du chanoine Charles et de l'architecte Émile Vaudremer.

accord en novembre, sous réserve que le peintre-verrier lui fournisse les cartons avant l'exécution de la verrière.

La municipalité de Saint-Denis organise un concours sur les conseils de l'architecte Viollet-le-Duc et c'est Oudinot, s'alignant sur les prix fixés pour le projet, qui remporte le marché de l'église Saint-Denys-de-l'Estrée (Cv 728 à 777). Dans ce cas précis, la municipalité ne finance aucun vitrail. Ce sont les paroissiens qui s'en chargent. Le maire, à titre privé, offre la grande majorité des verrières. À une moindre échelle, l'ancien maire de Languidic finance aussi une des verrières du chœur de l'église Saint-Pierre (Cv 206).

L'État peut aussi être à l'origine de commandes à l'atelier Oudinot. Toutefois, cela est assez rare : le ministère chargé des Cultes et des Beaux-arts intervient généralement de manière indirecte en octroyant des aides financières aux fabriques ou communes. Si les chantiers financés directement par l'État sont exceptionnels, les pavillons des Expositions universelles en sont cependant un exemple. Les commandes officielles pour ces manifestations passent généralement par l'architecte du pavillon qui désigne le ou les peintres-verriers de son choix. En 1878, l'architecte Davioud fait appel à plusieurs peintres-verriers pour les verrières représentant les différents métiers des arts industriels. Dans un premier temps, Oudinot fait partie du projet puis, finalement, se retire et autofinance sa création qu'il vend par la suite à l'éditeur de musique parisien Léon Grus (Cvd 174). Lors de l'Exposition universelle de 1889, ce sont la République d'Argentine (Cvd 64 à 70) et l'Algérie (Cvd 71) qui financent les vitraux d'Oudinot qui ornent leurs pavillons respectifs. Le peintre-verrier parisien est choisi pour ce travail par l'architecte Albert Ballu, fils de Théodore Ballu.

4.2. La clientèle privée en France et aux États-Unis

Les listes des cartons des vitraux d'églises et d'appartements de l'atelier Oudinot recensent de nombreux clients. D'autres sont parfois mentionnés dans les listes des cartons de vitraux d'église, mais cela est plus rare. Certains sont facilement identifiables, car il s'agit de personnes célèbres. D'autres sont moins connus, et il est difficile d'en dresser le portrait[1087].

Eugène Oudinot compte parmi sa clientèle des artistes, des architectes de renom, des personnalités politiques, des hommes de lettres et des membres de l'aristocratie française ou

[1087] Se reporter à la documentation jointe au catalogue dans laquelle nous établissons la liste de ces inconnus avec les différentes caractéristiques de leurs commandes.

étrangère ainsi que des hommes d'affaires. Cette clientèle a les moyens financiers pour commander des œuvres de qualité à un des meilleurs peintres-verriers de la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Les architectes ont cependant très souvent joué le rôle d'intermédiaire en conseillant le commanditaire ou en choisissant le peintre-verrier parisien.

L'analyse des biographies des clients d'Oudinot permet de dresser une typologie sommaire et de les regrouper selon les classement suivant : hommes de sciences, aristocrates, femmes et hommes de lettres, hommes politiques, artistes, financiers. Certains peuvent évidemment relever de plusieurs catégories.

4.2.1 Les hommes de science

Nous ne retiendrons qu'un seul homme de sciences parmi ceux qui furent les clients d'Oudinot. **Thomas W. Evans (1823-1897)** naît à Philadelphie, dans l'état américain de Pennsylvanie[1088]. Titulaire d'un diplôme de docteur en médecine en 1843, il exerce immédiatement le métier de dentiste et s'installe à Paris. Rapidement, grâce à ses méthodes innovantes, il acquiert la célébrité. Après 1852, il devient le dentiste de la famille de l'Empereur Napoléon III, dont il est très proche[1089]. Evans est connu pour avoir aidé l'Impératrice Eugénie à fuir Paris pour l'Angleterre après la défaite de Sedan en 1870. Extrêmement riche, il se fait bâtir une gigantesque demeure au 43 de l'avenue du Bois de Boulogne, aujourd'hui avenue Foch. C'est très certainement pour ce luxueux hôtel particulier qu'Evans fait appel à Oudinot pour l'exécution d'une verrière « perspective avec paysage et oiseaux ». La demeure est détruite en 1906. Le vitrail n'a certainement pas échappé à cette destruction. Nous pouvons imaginer que cette verrière devait ressembler à celle des Boulart de Biarritz (Cv 263 à 265) ou à celles de Marquand à New York (Cv 785-786).

4.2.2 L'aristocratie française ou étrangère

La duchesse Valentine de Chevreuse (1824-1900) est l'épouse de Charles-Honoré d'Albert duc de Chevreuse (1823-1854). En 1864, la duchesse acquiert le château de Sablé situé à Sablé-sur-Sarthe, que son fils le duc de Chaulnes (1852-1891) remanie à son goût vers

[1088] Henri Lamendin, *Thomas W. Evans (1823-1897) : le dentiste de Napoléon III*, Paris, éd. Harmattan, 2012.
[1089] « Dr. Thomas W. Evans Dead », *The New York Times*, 16 novembre 1897.

1875 à l'occasion de son mariage[1090]. Elle commande à Oudinot les vitraux de la « chapelle du château de Sablé grisailles et mosaïque XII^e ».

La princesse Marie-Clotilde de Savoie (1843-1911) est la fille de Victor-Emmanuel II duc de Savoie, prince de Sardaigne et roi du Piémont. Mais elle est surtout l'épouse de Napoléon-Jérôme Bonaparte (1822-1891), sénateur et cousin germain de Napoléon III. Le couple loge au Palais-Royal dès leur mariage en 1859. La princesse, très pieuse, fait « établir sur la cour de Nemours, au premier étage, un très simple oratoire […] »[1091]. Cette petite chapelle est dotée de « vitraux (…) sur lesquels se détache la croix blanche de Savoie à côté du manteau impérial et de l'aigle napoléonien »[1092]. Ces vitraux sont commandés à l'atelier Oudinot en 1862 (Cv 284 à 286)[1093].

4.2.3 Les femmes et les hommes de lettres

Juliette Adam (1836-1936) est écrivain et salonnière républicaine sous la III^e République. Elle épouse, en 1867, le financier et homme politique Edmond Adam (1817-1877), ancien adjoint au maire de Paris en 1848, préfet de Police en 1870 puis sénateur inamovible de 1875 à 1877. Juliette Adam est une amie très proche de George Sand. Elle tient son salon boulevard Poissonnière puis boulevard Malesherbes. C'est un des salons républicains les plus prisés de ce dernier tiers du XIX^e siècle. « Jeune, belle, éloquente, éprise de gloire, [elle est une] ardente ennemie de l'Empire »[1094]. Adolphe Thiers, Alphonse Daudet, Camille Flammarion, Sully Prudhomme, Victor Hugo, Maupassant, Georges Clémenceau et Léon Gambetta fréquentent assidûment son salon. En 1879, Juliette Adam décide de créer son propre journal, la *Nouvelle Revue*, concurrent direct de la *Revue des Deux Mondes*. Cet organe de presse permet à de nombreux auteurs de publier leurs nouvelles : Guy de Maupassant, George Sand, Alphonse Daudet, Hector Malot, Gustave Flaubert, Pierre Loti, etc.[1095]. Juliette Adam commande à Oudinot un « vitrail japonais ».

[1090] Jean-Marie Arnoult, « Le centre de conservation et de communication des documents imprimés et manuscrits de la Bibliothèque nationale (Sablé, Centre Joël Le Theule) », *Bulletin des bibliothèques de France*, n°12, 1982, http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1982-12-0689-002, consulté le 12 mars 2015.
[1091] Gustave Roger Sandoz et Victor Champier, *Palais-Royal d'après des documents inédits (1629-1900)*, Paris, éd. Société des Propagations des livres d'art, 1900, p. 92.
[1092] *Ibidem.*
[1093] Martine Callias Bey, « Les édifices néogothiques parisiens et leurs verrières : églises et chapelles catholiques », *In Situ*, n° 11, 2009, p. 26 (version PDF).
[1094] Victor Du Bled, *La société française depuis cent ans. Quelques salons du Second Empire*, Paris, éd. Bloud et Gay, 1923-1924, p. 188.
[1095] Henry Austruy, « Juliette Adam », *La Nouvelle Revue*, Tome CXXXXV, 1936, p. 1-12.

Jeanne Sylvanie Arnould-Plessy (1819-1897) est une actrice sociétaire de la Comédie Française. Elle joue de nombreux rôles à succès de 1834 à 1876, notamment ceux créés par le dramaturge Émile Augier[1096]. De 1845 à 1854, elle s'installe en Russie où elle rencontre le succès au Théâtre Michel de Saint-Pétersbourg[1097]. Elle est, de plus, très amie avec George Sand. Le catalogue des vitraux d'appartements de l'atelier Oudinot précise qu'elle commande une « fenêtre persane »[1098].

Léon Garnier (1836-1905) est un compositeur et parolier. Il commande à Oudinot un « portrait » et une « architecture XVI^e^ ». Comme nous l'avons évoqué dans la partie biographique sur Oudinot, le peintre-verrier fréquente le frère de Léon Garnier, l'explorateur Francis Garnier (1839-1873).

Hermine Lecomte du Noüy (1854-1915), fille d'Eugène Oudinot, a dans son appartement parisien du 6 Place de Rennes, des vitraux dessinés par son père[1099]. Le catalogue de l'atelier nous indique seulement qu'il s'agit de vitrerie.

Jeanne de Loynes (1837-1908), née Jeanne de Tourbey, est l'épouse du comte Victor Edgar de Loynes (1835-1903). Ce mariage lui offre fortune et renommée. Elle tient plusieurs salons littéraire et politique d'une grande importance dans lequel le tout Paris des lettres défile : Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Dumas père et fils, Nieuwerkerke, Mérimée, etc.[1100]. Le nom de Madame de Loynes apparaît dans la liste des cartons de vitraux d'appartement du cahier A4 relié. Oudinot lui réalise des « fleurs ».

Guy de Maupassant (1850-1893) est un écrivain dont la carrière littéraire n'est plus à découvrir. L'importante biographie, parue en 2012[1101], décrit, comme nous l'avons vu précédemment, les relations entre l'écrivain et Hermine Oudinot. Les deux jeunes gens se rencontrent à Étretat, vraisemblablement en 1881, alors que les contes et romans de Maupassant connaissent leurs premiers succès. Cette amitié entre Hermine Oudinot et Guy de

---

[1096] Christiane C. Ruisi, *Lever de Rideau sur Jeanne Arnould-Plessy (1819-1897)*, Paris, éd. de l'Amandier, 2004, p. 175-179.
[1097] *Idem*, p. 37-75.
[1098] Ce vitrail est aussi une commande de Mademoiselle Quinault. Il est plus difficile de dire qui est en réalité cette demoiselle. Il semble que ce soit aussi une actrice sociétaire de la Comédie Française, mais du XVIII^e^ siècle. Peut-être que la loge de Mlle Arnould-Plessy est celle que Mlle Quinault occupa quelques décennies plus tôt ?
[1099] (III/3.3) LECOMTE DU NOÜY (Mary), 1955, p. 13
[1100] Gérard Desanges, *La Comtesse de Loynes, La Belle Écouteuse*, Paris, éd. L'Harmattan, 2011, p. 116.
[1101] (III/3.3) JOHNSTON, 2012.

Maupassant permet à Eugène Oudinot de réaliser des vitraux d'appartement pour la Guillette en 1884 (Cv 608), résidence normande de l'écrivain, et pour son appartement parisien en 1885 (Cvd 74-75). L'écrivain, qui fréquente plusieurs salons littéraires de cette seconde moitié du XIX^{e} siècle, a vraisemblablement servi d'intermédiaire entre Oudinot et certains clients comme les Potocki, Jeanne de Loynes ou Juliette Adam.

Camille Oudinot (1860-1931), fils d'Eugène Oudinot, dont nous avons déjà dressé le portrait, fait partie de la liste des clients de son père qui exécute pour lui une « mosaïque verre américain, iris et ornements », soit une commande passée après 1883.

Hippolyte Rigault (1821-1858) est un écrivain, ancien élève de l'École normale supérieure. En 1847, il fut le précepteur du comte d'Eu, fils de Louis d'Orléans. Il est aussi professeur de rhétorique au lycée Louis-le-Grand et suppléant au Collège de France à la chaire d'éloquence latine. Il publie, en 1856, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, ouvrage pour lequel il obtient un prix de l'Académie. Il termine sa carrière, abandonnant sa chaire au Collège de France, au *Journal des débats* avec Antoine-Isaac Silvestre de Sacy[1102]. La commande à Oudinot est une « vitrerie avec cadre et cartouche ».

4.2.4 Les hommes politiques

Charles Boulart (1828-1891), docteur en droit, est un industriel de la région basque. Il est maître de forges à Castets (Landes). Élu député bonapartiste de 1876 à 1881, il est aussi maire et conseiller général des Landes pour le canton de Castets[1103]. De par son métier, ses fonctions politiques, ainsi que par les ascendants de sa femme, Marthe Darricau, « Charles Boulart est un des plus riches propriétaires du département des Landes »[1104]. Il commande à Oudinot une « grande verrière perspective, [des] fleurs et fenêtres d'ornements » pour un escalier. Oudinot la réalise en 1881 ainsi que les vitraux ornementaux pour les ouvertures du tambour d'une coupole (Cv 263 à 265 et Cv 266 à 280).

[1102] Hippolyte Rigault, http://cths.fr/an/prosopo.php?id=102135, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, École des chartes.

[1103] (III/1) ROBERT ET GOUGNY, 1889, tome 1, p. 424.
Sous la dir. Bernadette Suau, « Boulart (François, Marie-Eucher, Charles) », *Mémoire des Landes: dictionnaires biographiques*, éd. Comité d'études sur l'histoire de l'art de la Gascogne, 1991, p. 52.

[1104] Claude Laroche, « Le château Boulart, la règle et l'exception », *Trésors cachés d'Aquitaine*, Le Festin en Aquitaine, n°61, Printemps 2007, p. 48 à 53, notamment p. 50. Marthe Darricau est une des descendantes directes du baron et général Augustin Darricau (1773-1819). Arch. dép. 75, V4E214, n°651 : acte de mariage de Charles Boulart et Marthe Darricau daté du 4 décembre 1865.

Le comte Xavier Branicki (1816-1879) naît le 26 octobre 1816, à Varsovie. Dès l'âge de dix-huit ans, il intègre les rangs de l'armée russe[1105]. Affaibli par la maladie, il quitte l'armée en 1844, ainsi que la Russie, pour l'Italie. Très attaché à ses origines polonaises, Branicki soutient financièrement, dès 1848, plusieurs légions polonaises en Italie, dont celle du poète Adam Mickiewicz. Ce dernier lui permet de rencontrer le prince Jérôme Bonaparte, avec qui il se lie d'amitié. Branicki milite alors pour la cause napoléonienne. Le tsar Nicolas I[er] n'apprécie guère ce militantisme polonais-bonapartiste et ordonne au comte Branicki de rentrer à Saint-Pétersbourg. Devant le refus du militant, le tsar lui confisque toutes ses terres polonaises. En 1849, Branicki se réfugie en France, plus précisément en Indre-et-Loire, à Montrésor. Il achète le château du village et s'y installe définitivement. Durant les premières années, le comte polonais restaure le château afin d'en faire une demeure aussi confortable que possible. Son immense fortune personnelle lui permet aussi de contribuer à l'amélioration des édifices de la commune. En 1853, il octroie un secours de 6 000 Francs pour la restauration de l'église. Cette implication dans la vie de la commune de Montrésor lui permet d'être nommé maire par décret impérial en 1860. Cela lui vaut aussi le grade d'officier de la Légion d'honneur[1106]. Il décède en novembre 1879 lors d'un séjour en Égypte. Son corps est rapatrié et enterré à Montrésor en mai 1880.

C'est en 1875, que le comte Branicki et son épouse la comtesse Pélagie Zamoyska-Branicka font appel au peintre-verrier Oudinot pour la restauration de fragments de vitraux du XVI[e] de l'église de Montrésor (Rv 17).

Le vicomte Charles Alexis Clérel de Tocqueville (1805-1859) est historien, écrivain et homme politique[1107]. Chevalier de la Légion d'honneur en 1837, député de la Manche à Valognes en 1839 et membre de l'Académie française en 1841, Alexis de Tocqueville est l'auteur de l'essai *De la démocratie en Amérique*[1108]. Lors de la Révolution de 1848, il participe à l'écriture de la constitution de la Seconde République. L'année suivante, il prend la présidence du conseil général de la Manche ainsi que la charge du ministère des Affaires étrangères durant quelques mois. À la suite du changement de régime, conséquence du coup

[1105] Line Skórka, « Un magnat polonais en Touraine Xavier Branicki (1816-1879) », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, tome 39, année 1980, p. 555-569.
[1106] Arch. nat., LH/351/89.
[1107] Christian Dubois, *Alexis de Tocqueville. Vie, œuvres, concepts*, Paris, éd. Ellipses, 2004,
[1108] Arch. nat., LH/2611/56. Alexis de Tocqueville, *De la démocratie de l'Amérique*, Paris, éd. Pagnerre, 1835 (1[ere] édition).

d'état de 1851, Alexis de Tocqueville démissionne de tous ses différents mandats politiques. Entre 1853 et 1859, il commande à Oudinot de la « vitrerie ».

Joseph-Désiré Cousté (1821-1908) est le président de la Chambre de commerce de Paris de 1890 à 1893. Il a d'abord été entrepreneur de travaux à Paris, puis juge au Tribunal de Commerce de la Seine, ainsi. Il obtient le grade de commandeur de la Légion d'honneur en 1893[1109]. Inscrit sur la liste des clients d'Oudinot, il lui commande des vitraux pour « plafond, escalier et fenêtre, vitrerie opale ». Le terme « opale » nous indique que cette commande est très certainement réalisée après 1883.

Clovis Floquet (?- ?) est le maire de Saint-Denis de 1874 à 1876. D'après le catalogue Clovis Floquet ainsi qu'un certain Viguet, dont nous ne connaissons rien, ont été des clients d'Oudinot. Ces vitraux semblent avoir été une commande pour la mairie[1110]. Le classement dans la catégorie « vitraux d'appartement » est donc discutable, même s'il s'agit d'une commande de vitraux civils.

Louis Philippe Albert d'Orléans (1838-1894), comte de Paris, et sa famille sont forcés à l'exil dès 1848. Ils quittent la France d'abord pour l'Allemagne puis pour l'Angleterre[1111]. Dès 1858, le comte de Paris voyage, notamment en Syrie. En 1861, il se rend aux États-Unis et s'engage avec le duc de Chartres dans la guerre de Sécession. Ils intègrent l'état-major du général Mac Clellan, commandant en chef de l'armée du Potomac. Il rentre en Angleterre en 1862 où il épouse sa cousine Marie Élisabeth d'Orléans. La famille d'Orléans retourne en France après l'abrogation de la loi d'exil du 8 juin 1871 et reprend possession des châteaux d'Amboise et d'Eu. Le comte de Paris entreprend en 1874 la restauration de ce dernier. Les travaux sont confiés à Eugène Viollet-le-Duc. La famille de Viollet-le-Duc et celle d'Orléans entretiennent une relation de longue date qui remonte aux années 1830[1112]. Viollet-le-Duc dessine les cartons des vitraux du portique (Cv 609 à 619) et du petit salon blanc (Cv 620-621) et Oudinot les exécute en 1879-1880.

Casimir Perier. Il est difficile d'affirmer de quel Casimir Perier il s'agit. Cela peut être Auguste Casimir Perier (1811-1876), ministre de l'Intérieur sous le gouvernement d'Adolphe

[1109] Arch. nat., LH/619/57.
[1110] Aujourd'hui les vitraux réalisés par Oudinot au sein de l'hôtel de ville de Saint-Denis n'existent plus. Nous n'en avons trouvé aucune trace dans les archives de la ville.
[1111] Le Marquis de Flers, *Le comte de Paris*, Paris, éd. Perrin et C[ie], 1888, p. 55.
[1112] *Viollet-le-Duc au Château d'Eu (1874-1879)*, catalogue d'exposition du 16 mai au 31 octobre 1979, Rouen, Musée Louis-Philippe, 1979.

Thiers (1797-1877), président de la République de 1871 à 1874, ou son fils Jean Casimir Perier (1847-1907), président de la République de 1894 à 1895. L'hypothèse qu'il s'agisse de ce dernier est la plus plausible. En effet, les vitraux du tombeau d'Adolphe Thiers sont réalisés en 1877 par Oudinot (Cv 605 à 607). Jean Casimir Perier choisit alors le peintre-verrier parisien le plus connu après 1878 pour la réalisation d'un « cartouche avec initiales ».

Le comte Félix-Nicolas Potocki (1845-1921), d'origine polonaise, est attaché de l'ambassade d'Autriche et de Hongrie à Paris. Il est aussi connu pour avoir été un grand collectionneur des « œuvres du passé »[1113]. Il épouse, en 1870, la princesse italienne Emmanuela Pignatelli di Cerchiara, dite Emmanuela Potocka. En 1878, le comte Potocki hérite l'hôtel particulier de son père Mieczyslaw Potocki, au 27 de l'avenue Friedland à Paris dans le 8e arrondissement. L'architecte Jules Reboul construit en 1882 un nouvel hôtel à l'emplacement de l'ancien[1114]. La comtesse Potocka entretient des liens étroits avec l'écrivain Guy de Maupassant dès 1883[1115]. C'est très probablement ce dernier qui conseille aux Potocki de choisir Oudinot comme peintre-verrier. L'artiste réalise alors pour le comte Potocki un « plafond de salle de bains, (des) vitraux d'escalier, Lansquenet style Louis XIV ».

Antonin Proust (1832-1905) est un homme politique et un journaliste engagé notamment en faveur des beaux-arts. Il est élu député des Deux-Sèvres de 1876 à 1893. En 1880, il prend les fonctions de président de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, poste qu'il occupe pendant dix ans. Puis il est nommé ministre des Arts lors du grand ministère de Léon Gambetta de novembre 1881 à janvier 1882[1116]. C'est durant ce court mandat que Proust organise une commission d'enquête parlementaire auprès des artisans d'art, commission qui auditionne Oudinot. En 1883, il commande à Oudinot un « cartouche ».

Pierre Edmond Teisserenc de Bort (1814-1892) est un homme politique et ingénieur spécialisé dans les chemins de fer[1117]. Il commande à Oudinot, en 1864, les vitraux de la chapelle du château de Bort (Haute-Vienne), demeure familiale des Teisserenc de Bort (Cv 707 à 714).

[1113] « Le Comte Potocki », *Le Bulletin de la vie artistique*, n°12, 15 juin 1921, p. 341-342.
[1114] (III/3.3) JOHNSTON, 2012, p. 1214-1215. Notice Mérimée PA 00088831. L'hôtel Potocki est actuellement la Chambre du Commerce et d'Industrie de Paris.
[1115] (III/3.3) JOHNSTON, 2012, p. 461.
[1116] Jean Joly, *Dictionnaire des parlementaires français de 1889 à 1940*, Paris, PUF, p. 2759-2760. **(**III/1) ROBERT ET GOUGNY, 1889, tome 5, p. 53.
[1117] **(**III/1) ROBERT ET GOUGNY, 1889, tome 1, p. 377.

Amédée Gourcy Williams Thayer (1799-1867) et Hortense Eugénie Thayer (1810-1889)[1118]. Amédée Thayer est né le 13 août 1799 à Orléans. Hortense Eugénie Bertrand est née à Paris le 18 novembre 1810 et a grandi sur l'île de Sainte-Hélène. Amédée Thayer grandit dans une famille protestante. Sa mère Henriette Beck est anglaise et son père, James Thayer, est un américain établi en France après la Révolution Française. Amédée Thayer devient avocat en 1822. Artiste dans l'âme, il préfère intégrer, semble-t-il cette même année, l'atelier de Gros pour une durée de sept ans. Il y apprend le dessin et la peinture. Il épouse, le 10 mai 1828, la fille du général Bertrand « fidèle compagnon de l'Empereur à Sainte-Hélène ». Amédée Thayer est élu maire de Drancy de 1837 à 1838 ; il est le chef du 9e bataillon de la 1ère Légion de la Garde nationale de la banlieue, et le conseiller général de la Seine pour l'arrondissement de Saint-Denis en 1846. Sous le Second Empire, il est appelé à siéger au Sénat. En 1853, il est fait Chevalier de la Légion d'honneur[1119].

En plus d'avoir une vie politique bien remplie, Thayer fait preuve d'une charité chrétienne sans limite. Converti au catholicisme, il devient membre du conseil général de la Société Saint-Vincent-de-Paul ainsi que de l'œuvre de la propagation de la foi. Sa fortune lui permet de soutenir financièrement de nombreux ordres religieux comme les Bénédictins ou les Pères de la Résurrection.

Les Thayer passent leurs étés, à partir de 1851, au château de Touvent, près de Châteauroux, demeure qui appartient à l'oncle paternel d'Hortense Thayer. Trois années plus tard, ce dernier lui lègue la propriété. Fervente catholique, elle transforme une des dépendances du château en petite chapelle afin qu'elle « (puisse) entendre la messe qu'un Rédemptoriste de Châteauroux venait célébrer »[1120]. La capacité d'accueil de cette chapelle improvisée devient vite insuffisante. L'abbé Desgenettes, curé de l'église Notre-Dame-des-Victoires à Paris et ami des époux Thayer, leur conseille de faire construire une chapelle sur la propriété de Touvent :

> « *Bâtissez une chapelle. Établissez-y l'Archiconfrérie du saint et immaculé Cœur de Marie pour la conversion des pécheurs. Vous ne pouvez créer une paroisse, mais les exercices de la confréries attireront les gens et peu à peu vous régénérerez ce pays* »[1121].

[1118] Ludovic de Besse, *Monsieur Amédée Thayer, Sénateur*, Paris, éd. Lethielleux, 1869.
[1119] Arch. nat., LH/2793/165.
[1120] Abbé Jean Vaudon, *La fille du Général Bertrand*, Paris, éd. Lethielleux, 1913, p.205.
[1121] *Ibidem.*

Les travaux de la nouvelle chapelle débutent dès 1855. « Fidèle à ses goûts d'artiste », Amédée Thayer choisit les « mains les plus habiles » du moment[1122].

Les plans sont réalisés par l'architecte Aymar Verdier[1123]. Les sculptures sont de Jean Blanchard et les peintures d'Alexandre Denuelle. C'est sans doute par l'intermédiaire de ce dernier qu'Oudinot est engagé par les Thayer pour l'exécution des vitraux de la chapelle. En effet, Denuelle travaille sur de nombreux chantiers de restaurations dirigés par Eugène Viollet-le-Duc, notamment celui de l'abbatiale Saint-Denis[1124]. Les travaux dans la chapelle durent deux ans : « le 8 septembre 1857, le curé de la paroisse Notre-Dame de Châteauroux la [bénit] officiellement »[1125].

Outre les vitraux pour leur chapelle (Cv 148 à 172), les Thayer commandent à Oudinot des « grisailles et [un] vitrail oriental ». Aujourd'hui aucun de ces vitraux n'est en place au château de Touvent ; quant à leur résidence parisienne, au 19 de la rue Saint-Dominique-Saint-Germain, elle a été détruite en 1877[1126]. Enfin, Hortense Thayer offre, en mémoire de ses enfants, les trois vitraux des baies basses du transept de Notre-Dame de Châteauroux (Cv 145 à 147). D'autre part, les époux Thayer font partie de ceux qui ont prêté de l'argent à Oudinot, soit 28 000 francs[1127].

Adolphe Thiers (1797-1877) journaliste et historien puis président de la III^{e} République (1871-1873) n'a pas commandé lui-même les vitraux de son mausolée : c'est en effet Félicie Dosne qui s'adresse à l'atelier Oudinot, sans doute au moment de la construction de la chapelle funéraire en 1886. Félicie Dosne (1823-1906) est la belle-sœur d'Adolphe Thiers. Elle lui est très dévouée tout au long de sa vie et s'occupe de ses affaires après sa mort. Oudinot réalise les baies latérales et la rose du plafond du grand mausolée, situé au cimetière du Père Lachaise, dans lequel repose l'homme politique (Cv 605 à 607).

Ludovic Vitet (1802-1873) est un homme de lettres, journaliste, archéologue, historien de l'art et homme politique. Auteur de romans historiques, il collabore d'abord au *Globe* puis à la *Revue des Deux Mondes*. En 1830, il est nommé inspecteur général des Monuments

[1122] Ludovic de Besse, *op. cit*., p. 74.
[1123] Aymar Verdier (1819-1880), élève de Labrouste a suivi un enseignement à l'école des Beaux-arts. Il est attaché à la commission des monuments historiques de 1848 à 1876. *Répertoire des architectes diocésains du XIX^{e} siècle*, ELEC, http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/496.
[1124] *Notice sur Alexandre Denuelle lue dans la séance de la Commission des Monuments Historique du 12 avril 1880*, Paris, Impr. Centrale des Chemins de Fer, 1880.
[1125] Abbé Jean Vaudon, *op. cit*., p. 206.
[1126] Renseignements aimablement communiqués par Monsieur Lucien Lacour.
[1127] Arch. Nat. : Minutier central, Étude LI, 1666, inventaire après décès d'Eugène Oudinot.

historiques. En 1832, il épouse la nièce de Casimir Périer, Cécile Périer (1814-1858)[1128]. Les fonctions de ministre du Commerce lui sont confiées en 1834, il laisse alors son poste d'inspecteur qui sera donné à Prosper Mérimée. Onze ans plus tard, il occupe le siège d'Alexandre Soumet à l'Académie Française[1129].

Sa femme Cécile décède en 1858. Ludovic Vitet commande alors à Oudinot, en 1860, le portrait de son épouse qu'il fait poser dans leur mausolée au cimetière Montmartre de Paris (Cvd 76)[1130].

4.2.5 Les artistes : architectes et peintres

Nous l'avons vu précédemment certains architectes comme Anatole de Baudot (1834-1915) font travailler Oudinot sur les chantiers qu'ils dirigent et aussi pour leur domicile personnel. Nous regrettons qu'aucun de ses vitraux « pour architecte » ne soit pas conservé.

Albert Ballu (1848-1939) est le fils de l'architecte Théodore Ballu (1817-1885). Le peintre-verrier réalise une seule commande privée pour Albert Ballu : un « vitrail oriental ». Ce choix iconographique n'a rien d'étonnant de la part de Ballu, qui a passé la majeure partie de sa carrière en Algérie. C'est sans doute par l'intermédiaire de Ballu qu'Oudinot obtient la commande d'« architecture XV^{e} » pour « M^{me} Guyot à Alger »[1131].

Eugène Bruneau (1836- ?) est un architecte parisien. Élève d'Henri Labrouste, il devient architecte des Monuments historiques en 1880. Il restaure notamment le château de Loches, château pour lequel Oudinot a réalisé des travaux de vitrerie quelque temps avant son décès[1132]. D'après la liste des cartons d'appartements de l'atelier Oudinot, Eugène Bruneau commande un vitrail représentant « les saisons d'après J. Goujon ». Ce vitrail se situe à Roubaix[1133].

[1128] Eugène Choulet, *La famille Casimir-Périer, étude généalogique, biographique et historique*, Grenoble, éd. J. Baratier, 1894, p. 33.
[1129] Alain Bonnet, « Ludovic Vitet », *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, consulté en ligne le 12 avril 2014, URL : http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/vitet-ludovic.html
[1130] *Nouvelles archives de l'art français*, 3^{e} série, tome 3, p. 343. Malheureusement ce vitrail n'existe plus aujourd'hui.
[1131] Liste des cartons de vitraux d'église styles XII^{e}, XIII^{e}, XIV^{e} et XV^{e} siècles.
[1132] Béatrice Bouvier, *L'édition d'architecture à Paris au XIX^{e} siècle. Les Maisons Bance et Morel et la presse architecturale*, Genève, éd. Droz, 2004, p. 281-282.
[1133] *Encyclopédie d'architecture*, tome 1, 4^{e} série, 1888-1889, « Château de M. à Roubaix (Nord), fig.1, pl. 9.

Denis Darcy (1823-1904) fait ses études d'architecture à l'école des Arts de Toulouse de 1838 à 1842, après quoi il intègre durant deux années l'atelier d'Henri Labrouste à l'École des beaux-arts de Paris[1134]. Parallèlement à son entrée à l'École des beaux-arts, Darcy intègre en tant que commis l'agence d'architecture de Jean-Baptiste Lassus de 1842 à 1852. Entre 1852 et 1860, il est à la fois architecte-voyer au Mans et employé dans l'agence d'architecture d'Eugène Viollet-le-Duc avec lequel il participe à la restauration du château de Pupetières à Chabons (Isère). Il décide de candidater à la fonction d'architecte diocésain dès 1862 mais ne se voit attribuer ce titre qu'en 1872. Il expose ses projets et reçoit plusieurs récompenses notamment une médaille d'or au Salon de 1869, une médaille de bronze à l'Exposition universelle de 1867, puis une médaille d'or à celle de 1900. Entre 1862 et 1899, Denis Darcy restaure de nombreux bâtiments dont l'église de Saint-Désiré (Allier) en 1865 ; église pour laquelle Eugène Oudinot exécute les vitraux d'après les cartons de Steinheil (Cv 29 à 43). Darcy commande à Oudinot des vitraux d'appartement, une « vitrerie japonaise » ainsi qu'un « émail en relief et bordure ».

Édouard Dumont (1826-1907) est un élève de Prosper Deschamps et de Lebas à l'École des beaux-arts de Paris où il apprend et exerce l'architecture. Il est aussi licencié de droit[1135]. Il s'associe avec son enseignant Prosper Deschamps et ils réalisent ensemble des projets de demeures particulières à Neuilly[1136]. Dumont, comme de nombreux parisiens, choisit les côtes normandes et notamment Sainte-Adresse comme destination de villégiature. Il achète sa première maison secondaire dans le village de Sainte-Adresse en 1866. L'architecte parisien s'intéresse dès le départ au projet de construction de la nouvelle église. Il fait partie, dès 1867, du comité de construction. Sa femme, Cécile Baudelocque, décède en janvier 1869. Elle avait fait quelques mois auparavant une donation 1000 francs à la fabrique de Sainte-Adresse. Son mari décide, en 1886, d'offrir à la nouvelle église les vitraux de la chapelle qu'il consacre à la mémoire de sa femme. Luc-Olivier Merson dessine les dix cartons des vitraux qu'Oudinot exécute admirablement (Cv 633 à 637). Édouard Dumont fait à nouveau appel à Merson pour les cartons des vitraux de la chapelle du château des Pins à Soings (Loir-et-Cher). Anne-Blanche Stévenin[1137] et Béatrice Chégaray[1138] attribuent l'exécution de ces vitraux disparus à Oudinot ; nous n'en sommes pas aussi sûres, car les

[1134] (III/3.2) LENIAUD, 1993, p. 658-659. (III/1) DELAIRE, DE PÉNANRUN, ROUX, 1907, p.227.
[1135] (III/1) DELAIRE, DE PÉNANRUN, ROUX, 1907, p.249.
[1136] Béatrice Chegaray, « Saint Denis de Sainte Adresse et ses verrières », *Cahiers Havrais de Recherche Historique*, n°62, 2004, p. 31.
[1137] Anne-Blanche Stévenin, *op. cit*., p. 176-177.
[1138] Beatrice Chégaray, *op. cit*., p. 32.

sources qui leur permettent d'avancer cette idée ne sont pas citées et aucune mention d'une sainte Marthe et d'un saint Maurice, mis à part celui présent dans l'église parisienne Saint-Bernard-la-Chapelle, n'est faite par Oudinot dans les listes des cartons de l'atelier. Enfin, Émilie Riger, dans son mémoire sur les vitraux de Luc-Olivier Merson, attribue ces vitraux au peintre-verrier Delon[1139].

André Lecomte du Noüy (1844-1914), est un architecte qui réalise sa carrière essentiellement en Roumanie. Élève d'Émile Vaudremer et d'Eugène Viollet-le-Duc, son travail est très marqué par ce dernier. De plus, il entretient une « profonde amitié » avec l'architecte Anatole de Baudot qui est son témoin lors de son mariage avec Hermine Oudinot en 1877[1140]. Il rencontre d'ailleurs le père de celle-ci, Eugène Oudinot, dans l'atelier de Viollet-le-Duc[1141]. En 1870 et 1871, Lecomte du Noüy s'engage « dans le génie auxiliaire sous le commandement du lieutenant-colonel Viollet-le-Duc »[1142]. Le premier chantier de restauration qui lui est confié par son mentor est celui de la cathédrale de Cahors en 1872-1875 (Cv 194)[1143]. Viollet-le-Duc l'encourage à partir en Syrie et en Palestine afin d'accompagner une expédition archéologique en 1873-1874. Dès 1875, Viollet-le-Duc recommande son élève auprès du gouvernement roumain. Lecomte du Noüy est alors chargé de la restauration de monuments historiques de Roumanie. L'église épiscopale de Curtea de Arges est le plus important de ces chantiers de restauration. L'architecte français s'attaque non seulement au « gros œuvre » mais aussi à « la décoration extérieure, la peinture décorative intérieure avec figures et scènes liturgiques byzantines (865 figures) (ainsi que) tout le mobilier en bronze incrusté d'émaux et toute l'orfèvrerie »[1144]. Il fait appel à son beau-père, Eugène Oudinot, pour la réalisation des vitraux de l'église épiscopale[1145].

Hector-Martin Lefuel (1810-1881) est un des grands architectes du XIX^{e} siècle. Élève de l'architecte Huyot à l'École des beaux-arts de Paris, il devient en 1854 l'architecte en chef du Louvre et des Tuileries[1146]. Il est chargé d'achever le projet de la réunion des deux bâtiments entre 1854 et 1857 après le décès de Visconti[1147]. C'est sans doute sous les ordres

[1139] (III/2.3) RIGIER, 2002-2003, volume d'annexes, p. 11.
[1140] (III/3.3) POPESCU, 1998, p.287-308.
[1141] *Idem*, p. 289.
[1142] Arch. nat., LH/1536/27.
[1143] (III/3.3) POPESCU, 1998, p.289.
[1144] État de service dans le Arch. nat., LH/1536/27.
[1145] Ces vitraux sont toujours en place dans l'église épiscopale de Curtea de Arges et mériteraient une étude approfondie.
[1146] (III/1) DELAIRE, DE PÉNANRUN, ROUX, 1907, p. 329.
[1147] Étienne Charavay, *Lettres autographes composant la collection de M. Alfred Bovet*, Paris, 1887, p. 600.

de Lefuel qu'Oudinot exécute pour un escalier du Louvre des « ornements et amours » dont nous n'avons pas retrouvé la trace ainsi que des vitraux pour l'escalier des Souverains aux Tuileries. Nous pouvons aussi supposer que c'est lors du chantier de la liaison Louvre-Tuileries qu'Oudinot et l'architecte américain Hunt se sont rencontrés pour la première fois. Une lettre de Lefuel au peintre-verrier datée du 7 août 1874 nous donne une idée des échanges possibles entre l'architecte et le peintre-verrier : « Il ne faut pas compter qu'on puisse rien modifier aux fers qui composent les croisées, et naturellement ce sont vos verres qui doivent obéir aux mesures »[1148]. À titre privé, Oudinot réalise également des « émaux et cartouche » pour l'architecte.

Frédéric Leighton (1830-1896) est un artiste peintre anglais. Président de la Royal Academy de 1878 à sa mort, directeur du musée national de Kensington et directeur des écoles officielles de peinture et de dessin, Leighton est « considéré comme un grand personnage »[1149]. C'est sans doute pour sa somptueuse villa d'inspiration orientale que Sir Leighton demande à Oudinot la réalisation d'une « mosaïque roses et chardons, écussons et couronne »[1150].

4.2.6 Les financiers et entrepreneurs

Isaac Bell (1815-1897) est un des enfants d'Isaac Bell (1768-après 1815) et Mary Ellis (1793-après 1815) et le frère aîné d'Edward R. Bell. En 1836, il quitte New York pour Charleston en Caroline du Sud puis pour Mobile en Alabama. Il fait alors fortune dans le coton. En 1856, il rentre à New York et s'engage dans la vie politique de la ville. Sa fortune et ses affaires florissantes font de lui une personnalité de la haute société new-yorkaise. Il est alors membre de la Tammany Hall et de The board of Supervisors, dont il est le président de 1860 à 1873[1151]. Il est aussi un des membres du Board of Education and Commissioner of immigration[1152]. En 1844, il épouse la fille de l'éminent chirurgien Valentine Mott, Adélaïde Mott. Le couple Bell s'installe dans le quartier de Madison Square. Il habite dans le premier immeuble de luxe en copropriété, le Knickerbocker Building, à l'angle de la 5^{e} avenue et de la

[1148] *Ibidem.* À cette date il s'agit sans doute du projet des vitraux de l'escalier du Louvre.
[1149] « Nécrologie de Frédéric Leighton », *Le monde illustré*, A 40, T 78, n°2027, 1er février 1896, p. 90.
[1150] Nous n'avons pas réussi à localiser ces vitraux.
[1151] La Tammany Hall est une organisation new yorkaise proche du parti démocrate. Elle est active entre 1789 et 1960. The board of Supervisors est l'administration qui organise le bon fonctionnement du gouvernement des comtés, notamment dans les seize comtés de New York.
[1152] Il s'agit de l'administration qui régit l'éduction et les questions concernant l'immigration dans le comté de New York.

28e rue[1153], construit par l'architecte Ernest Flagg (1860-1947) en 1882[1154]. Pour ce nouvel appartement, Adélaïde Bell commande à Oudinot un « premier projet d'architecture », un « émail persan et un imposte craquelé » ainsi que des « danseurs florentins » divisés en « trois travées » d'après les cartons de Luc-Olivier Merson (Cv 784).

Edward R. Bell (après 1815-après 1889) est le plus jeune frère d'Isaac Bell. Il est ingénieur civil. En 1836, il est engagé pour réaliser une enquête préliminaire avant la construction d'une ligne de chemin de fer dans l'Ohio. Quelques années après, il participe au nouveau tracé de la frontière entre le Maine (États-Unis) et le Nouveau Brunswick (colonie britannique) qui aboutit à la signature du traité d'Ashburton en 1842. Edward R. Bell a deux fils dont Bertrand Faugères Bell (1877-1917). Oudinot réalise le portrait de cet enfant en vitrail en 1882 (Cv 787)[1155].

August Belmont (1816-1890) est un diplomate et financier d'origine juive allemande. Il s'installe en 1837 à New York pour travailler au service des Rothschild. Il y rencontre Caroline Slidell Perry, la fille du commodore Matthew C. Perry, qu'il épouse en 1849. Son mariage et sa fortune lui permettent d'intégrer le cercle fermé de la haute société new-yorkaise. Sa personnalité inspira l'écrivain Edith Wharton pour le personnage de Julius Beaufort dans son roman *Le Temps de l'innocence* paru en 1920[1156]. Ses origines juives et ses aventures sentimentales ont valu à Belmont une réputation de « juif arriviste »[1157] dans la haute société américaine. Quoique non pratiquant et marié à une anglicane, il a vraisemblablement été la cible de « préjugés antisémites » de la part des cercles « White Anglo Saxon Protestants » dont la famille Belmont faisait partie à New York et Newport. Les Belmont se font construire une villa surnommée « By-the-Sea » à Newport où ils passent tous leurs étés[1158]. Plusieurs années après le décès de leur fille aînée Jane Pauline Belmont (1857-1875), les époux Belmont font bâtir une chapelle dans le cimetière de Newport. Pour les vitraux de l'édifice, dédié en 1888 à la mémoire de leur fille, August Belmont fait appel à Oudinot. Conseillé par l'architecte Richard Morris Hunt, Oudinot commence le projet en

---

[1153] Emily Beeny, « Merson et les États-Unis », *L'étrange o nsieur er son*, Lyon, éd. Lieux Dits, 2008, p. 214.
[1154] (III/1) DELAIRE, DE PÉNANRUN, ROUX, 1907, p.261.
[1155] Ce vitrail est aujourd'hui prêté par le Metropolitan Museum of Art de New York à The Preservation Society of Newport County qui le conserve dans une des pièces de la demeure Isaac Bell House, à Newport (RI).
[1156] Edith Wharton, *Le Temps de l'innocence*, Paris, Flammarion, 1985.
[1157] Emily Beeny, *op. cit*., p. 206.
[1158] Site Internet de The Preservation Society of Newport County, URL : http://www.newportmansions.org/learn/history-highlights/lost-newport/1856-1865, consulté le 22 avril 2015.

1883 (Cv 788-789). Toutefois, son décès en 1889, ne lui permet pas de terminer l'exécution des vitraux. Félix Gaudin achève le chantier en 1893[1159].

Charles Honoré Alloend Bessand (1829-1915) devient directeur de la maison de commerce de la Belle Jardinière dès 1862, après le décès d'un des propriétaires, Guillaume Parissot[1160]. En effet, lié par un mariage à la famille Parissot, il gère jusqu'à sa mort ce grand magasin de confection que la classe moyenne française apprécie tout particulièrement. C'est en tant que président du tribunal de Commerce de Paris qu'il se voit décerner la croix d'officier de la Légion d'honneur en 1882. Tout comme les Boucicaut, propriétaires du bon Marché, Bessand fait appel à Eugène Oudinot pour la confection de « vitraux japonais ». Bessand prête également une somme d'argent à Oudinot, tout comme les Thayer et les Chandon.

Paul Chandon de Briailles (1821-1895) est le père de Raoul et Gaston Chandon[1161]. Très engagé pour la ville d'Épernay, il est conseiller municipal durant vingt-deux ans, adjoint au maire plusieurs années, président du comité agricole, etc. Il est aussi un précieux mécène pour la « vie musicale d'Épernay ». Il fait restaurer l'orgue de l'abbatiale de Hautvillers et finance l'achat d'un orgue pour l'église paroissiale Notre-Dame d'Épernay. À sa mort, c'est son fils Gaston qui continuera son œuvre en finançant un orgue pour l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul d'Épernay. Mais avant tout, dès 1852, Paul Chandon de Briailles fait partie de la Société familiale Moët & Chandon. Il prend sa direction en 1869 jusqu'à sa mort en 1895. Oudinot réalise pour lui un « encadrement renaissance » pour la fenêtre d'un salon.

Raoul Chandon de Briailles (1850-1908) est le fils aîné de Paul Chandon de Briailles. Passionné par l'histoire de la vigne, du champagne et d'Épernay, il entreprend à partir des années 1880 des recherches historiques sur ces sujets. Membre du Directoire de Maison de Champagne Moët & Chandon depuis 1875, il en prend la direction en 1895, au décès de son père. C'est à cette même époque que le phylloxera ravage les vignobles français. Raoul Chandon décide alors de créer un laboratoire expérimental de viticulture et d'œnologie afin de développer de nouvelles techniques viticoles. Un *Bulletin* est publié pour que les résultats des expérimentations soient connus. Raoul Chandon, avec son frère Gaston, fonde l'École pratique de Viticulture pour former les futurs vignerons en 1899. Il commande à Oudinot

[1159] Emily Beeny, *op. cit*., p. 204.
[1160] Arch. nat., LH/24/47. François Faraut, *Histoire de la Belle Jardinière*, Paris, éd. Belin, 1987, p. 72.
[1161] Nous nous reportons aux notices biographiques que Madame Véronique Foureur, responsable Histoire et Documentation de MHCS Moët & Chandon à Épernay, nous a fournies.

plusieurs vitraux : un « écran renaissance avec armoiries (émail) », une « vitrerie américaine 1883 », et deux « fenêtres du cabinet de travail. Pont d'Avignon et Tour prends garde, musique et musiciens. Dessins de L. O. Merson » (Cvd 173-174), ainsi qu'une « fenêtre mauresque (1886) ».

Gaston Chandon de Briailles (1852-1914) est le jeune frère de Raoul Chandon. Nous n'avons que très peu de renseignements sur sa vie. Oudinot exécute pour lui plusieurs travaux de peinture sur verre : pour « hôtel d'Épernay [un] plafond avec bordure de fruits et grisaille Louis XIII pour vestibule et salle à manger (1885) » ainsi qu'une « vitrerie américaine rue Bara ».

Le catalogue des cartons recense d'autres vitraux d'appartement commandés par la famille Chandon. Nous ne sommes pas en mesure de savoir s'il s'agit du père ou d'un des deux fils : « Enseigne pour M. Chandon, émail », « M. Chandon tenture », « M. Chandon Grisaille avec médaillons et papillons », « Chapelle de M. Chandon à Épernay. Armoiries de la famille ». Les Chandon sont les clients qui font le plus de commandes à Oudinot entre 1883 et 1886. Malheureusement, ces vitraux n'existent plus aujourd'hui[1162]. D'autres parts, les frères Chandon sont les plus importants créditeurs d'Oudinot à sa mort : il leur doit alors 38 000 francs[1163].

Aristide Boucicaut (1810-1877) est un homme d'affaires et un entrepreneur. Originaire de l'Orne, il commence sa carrière comme « associé d'un colporteur itinérant »[1164]. C'est à son arrivée à Paris, en 1835, qu'il rencontre sa future épouse, Marguerite Guérin (1816-1887). Il est alors employé au Petit Saint-Thomas, magasin de nouveautés rue du Bac. En 1852, il s'associe avec Paul Videau et devient copropriétaire du Bon Marché, petit magasin de douze employés. Ce n'est qu'en 1863 que Boucicaut rachète la part de Videau pour devenir entièrement propriétaire de cette enseigne commerciale. Il engage des travaux d'agrandissement en 1869. Pour cela, il fait appel à l'architecte Louis-Charles Boileau. Les Boucicaut sont installés depuis les années 1860 au sein du village de Fontenay-aux-Roses, dans les Hauts-de-Seine (ancien département de la Seine-et-Oise)[1165]. Pour bâtir leur maison de villégiature, ils s'adressent à Boileau. En 1877, Aristide Boucicaut décède, mais Marguerite Boucicaut continue le projet de la construction de leur villa qui s'apparente plus à

[1162] Nous remercions Paul Chandon-Moët ainsi que Véronique Foureur pour leurs aimables renseignements.
[1163] Arch. Nat. : Minutier central, Étude LI, 1666, inventaire après décès d'Eugène Oudinot.
[1164] Michael B. Miller, *Au Bon Marché 1869-1920, Le consommateur apprivoisé*, Paris, éd. Armand Colin, 1987, p. 40.
[1165] « Un chantier qui hante les mémoires », *Liens de mémoire*, n°5, 2004.

un château. Pour cette immense demeure, Boileau fait œuvrer les meilleurs artistes de son temps, dont Eugène Oudinot pour les vitraux. En effet, pour Marguerite Boucicaut, Oudinot réalise une « fenêtre d'escalier » représentant une perspective ainsi que des « fenêtres d'ornements Renaissance » (Cvd 77).

Abraham-Béhor de Camondo (1829-1889) est issu d'une riche famille de banquiers stambouliotes. Avec son frère Nissim de Camondo, il fonde à Constantinople en 1864 le comité régional de l'alliance israélite universelle[1166]. En 1865, les frères sont naturalisés italiens, car leur grand-père Abraham Salomon de Camondo « soutient la cause de la réunification » engagée par Victor-Emmanuel II. Ce dernier leur accorde un titre de comte, des armoiries et une devise. En 1869, les deux frères de Camondo s'installent en France. Abraham-Béhor crée alors une « maison de banque en France »[1167]. Avec son frère Nissim, Abraham-Béhor décide de construire près du parc Monceau dans le 8e arrondissement de Paris. Il achète en 1870 une parcelle de terrain et fait établir les plans de son futur hôtel particulier par l'architecte Denis-Louis Destors. En 1875, la demeure du 61 rue Monceau est terminée. Quelques années plus tard, en 1879, les frères Oudinot réalisent une grande verrière, un des premiers vitraux d'appartement connu de l'atelier (Cv 397).

John, Peter et Lorenzo Delmonico sont tous les trois Suisses, immigrés à New York[1168]. Ils ouvrent leur restaurant, le Delmonico, à l'angle de la 5e avenue et de la 26e rue[1169]. Le nom de Delmonico apparaît dans la liste de l'atelier Oudinot. Il est signalé qu'un dessin d'un « émail persan » a été envoyé à New York.

James Gordon Bennett junior (1814-1918) est un richissime homme d'affaires américain[1170]. Fils de James Gordon Bennett senior, il prend la succession de la direction du journal *The New York Herald* en 1867, journal qui s'adresse à l'élite mondaine internationale. Bennett fait lui-même partie de cette haute société. Il vit entre New York et Newport (Rhodes Island), comme les Vanderbilt et les Bell, qu'il fréquente. Sa sœur épouse Isaac Bell junior, fils d'Isaac Bell et Adélaïde Mott, commanditaires du vitrail d'Oudinot La Danse des Fiançailles . Ayant régulièrement séjourné en France durant son enfance, il s'y installe

[1166] Marie-Noël de Gary (dir.), *La demeure d'un collectionneur*, Paris, Musée Nissim de Camondo, 2007, p. 29.
[1167] *Ibidem*
[1168] Thomas Lately, *Delmonico's : A century of Splendor*, Boston, éd. Houghton Mifflin Company, 1967.
[1169] Barry Werth, *Banquet at Delmonico's*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, p. 271-272.
[1170] Jean-Christophe P. Gourvennec, *Un journal américain à Paris, James Gordon Bennett et le New York Herald 1887-1918*, Paris, RMN, 1990, p. 5-7.

définitivement en 1878 à la suite d'un scandale[1171]. La vie mondaine à Paris est tout aussi vive qu'à New York. Il décide donc de créer, en 1887, l'édition européenne du *New York Herald*. Il crée en 1899 la célèbre course automobile Gordon Bennett, dont l'édition de 1905 se déroula en Auvergne. Bennett voue un véritable culte à la chouette. Ce volatile est présent sur tous ses effets personnels ainsi que sur les pages de son journal. Il fait même placer sur l'immeuble de son journal new-yorkais des acrotères en forme de chouette, dont les yeux électrifiés brillent à la nuit tombée. Il raconte à qui veut bien l'entendre que « l'oiseau d'Athéna, déesse de la sagesse, symbolise le bon journaliste qui travaille la nuit et veille toujours »[1172]. Il commande une « petite fenêtre avec hibou » à Eugène Oudinot[1173] : les connaissances ornithologiques médiocres du peintre-verrier sont sans doute responsables de cet intitulé légèrement fautif.

Léon Grus (1835-1902) est un éditeur de musique parisien. Fils du marchand de musique Alexandre Grus, il prend dans les années 1860 la direction de la maison, place Saint-Augustin, créée en 1834[1174]. Il est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1885 ; ses états de service, qu'il récapitule à cette occasion, nous apprennent qu'il a gagné de nombreuses médailles à diverses expositions. Il fonde les bibliothèques d'opéras populaires et édite les « chefs-d'œuvre d'opéra et d'opéra-comique » dont *Dimitri*, *Les noces de Jeannettes*, ou *Guillaume Tell*, etc[1175]. Après l'exposition universelle de 1878, Léon Grus fait l'acquisition du grand vitrail *La Céramique*, œuvre qui est exposée par Oudinot lors de cette exposition (Cvd 172).

Charles Marcotte (1773-1864) est le directeur général de l'administration des forêts de 1830 à 1836. Cette même année il est fait commandeur de la Légion d'honneur[1176]. Marcotte est aussi un grand mécène. Il entretient des relations avec les peintres Léopold Robert (1794-1835), Jean Victor Schnetz (1787-1870), le peintre-graveur italien Luigi Calamatta (1801-1869), etc. Il est surtout un grand ami et collectionneur de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Les deux hommes se sont rencontrés lors du séjour de Marcotte en Italie entre 1807 et 1812[1177]. Charles Marcotte commande à Oudinot des « cives ornées et feuillages ». Il s'agit là

[1171] En effet, le jour de ses fiançailles il urine dans le piano de la salle de réception et se bat avec son futur beau-frère. Le mariage annulé, il immigre alors à Paris pour fuir la haute société new-yorkaise.
[1172] Jean-Christophe P. Gourvennec*, op. cit.*, p. 10.
[1173] Arch. Oudinot.
[1174] Arch. nat., LH/1213/6.
[1175] *Ibidem.* Victorin Jonchière, *Dimitri*, Paris, éd. Grus, 1876. Victor Massé, *Les noces de Jeannette*, Paris, éd. Grus, 1870. Gioachino Rossini, *Guillaume Tell*, Paris, éd. Grus, 1892.
[1176] Arch. nat., LH/1733/20.
[1177] « Nécrologie de M. Marcotte », *Revue des Eaux et Forêts*, tome 3, Paris, 1864, p.100-105.

d'une commande très précoce dans la carrière d'Oudinot, antérieure à 1864. Toutefois, nous avons vu qu'Oudinot a proposé à sa clientèle des vitraux d'appartement en 1855[1178].

Henry Gurdon Marquand (1819-1902) est un richissime banquier new-yorkais qui utilise sa fortune pour collectionner de nombreuses œuvres d'art et soutenir le Metropolitan Museum of Art[1179]. Très ami avec l'architecte Richard Morris Hunt, Marquand lui demande de lui dessiner une demeure dans New York, à l'angle de la 68e rue et de Madison avenue. Hunt a déjà, quelques années auparavant, dessiné la résidence estivale de Marquand à Newport (Rhode Island). Pour la décoration intérieure de la demeure new-yorkaise, Hunt dirige des artistes américains et européens dont Eugène Oudinot. Le peintre-verrier français réalise, d'après les cartons de Luc-Olivier Merson, deux vitraux : *Léonard de Vinci* et *Michel Ange*. Il exécute aussi une « perspective et plafond de la serre » et une « décoration byzantine » (Cv 785-786, Cvd 194 à 199 et Cp 1-2)[1180].

Émile Masquelier (1825-1899) est un important négociant du Havre. Membre de la Chambre de commerce de cette même ville de 1864 à sa mort, il en est le président de 1869 à 1875. Il est très actif au sein de l'économie havraise ; il participe alors « à toutes les instances du pouvoir économique havrais : Banque de France, Crédit Havrais, Compagnie havraise des magasins généraux, Tribunal de commerce »[1181]. Il est aussi actif sur le plan politique : de 1860 à 1870, il est élu conseiller municipal au Havre. Membre de la fabrique de 1856 à 1884, il est à l'origine de la commande des vitraux à Didron pour la cathédrale Notre-Dame du Havre. Peu après son mariage en 1851, il loue en été une maison à Sainte-Adresse. En 1860, il l'achète et fait des travaux d'agrandissement jusqu'en 1898. C'est sans doute pour cette demeure qu'il commande à Oudinot un « vitrail Louis XV et (un) écran émail ». Il passe aussi d'autres commandes à Oudinot, mais d'ordre religieux. En effet, Masquelier achète en 1880 le terrain de la future église Saint-Denis de Sainte-Adresse et le donne à la commune. Il finance aussi en grande partie les travaux de construction de l'édifice, pour lequel il commande à Oudinot la quasi-totalité des verrières (Cv 623 à 648 et Cv 649 à 663).

Édouard Pasteur (1835-1920) est un banquier parisien et un grand collectionneur. Durant la plus grande partie de sa vie, il collectionne les portraits de sociétaires et

---

[1178] (II/5) SAGERET, 1855, p. 319.
[1179] Cynthia Saltzman, *Old master, new world. America's raid on Europe's great pictures*, New York, Penguin Group, 2008, p. 20-26.
[1180] Arch. Oudinot : liste des cartons de l'atelier, grands cartons, casier 1, n°33 et 34.
[1181] Béatrice Chegaray, *op. cit*., p. 26-27.

pensionnaires de la Comédie Française ainsi que de très nombreux tableaux dont ceux de Joseph Blanc et d'Aimé Morot[1182]. Pasteur et Blanc sont avant tout des amis[1183]. Il est donc normal de voir que les vitraux que Pasteur commande à Oudinot sont réalisés d'après des dessins de Joseph Blanc. Il s'agit des « quatre saisons, portraits (et) ornements ».

Michel Poisat (1802-1869)[1184] est un homme d'affaires et politique. Arrivé à Paris en 1825, il fait carrière dans l'affinage des métaux précieux. Son mariage avec la fille de Grégoire Saint-André, affineur d'or fortuné, lui ouvre les portes du monde industriel. Poisat fait fortune avec sa raffinerie et attire l'attention du banquier James de Rothschild, qui prend des parts dans la société de Poisat. Cette association lui permet d'être à la tête d'une fortune considérable. Elle lui permet d'investir dans l'immobilier de son département natal, l'Ain. Il s'investit aussi politiquement en étant élu député de l'Ain de 1842 à 1848. À cette date, il installe sa famille dans le château situé sur la commune de Saint-Bénigne. C'est dans ce même village qu'il fait construire, en 1862, une toute nouvelle église. Cette généreuse entreprise permet aux paroissiens d'avoir une église suffisamment grande pour les accueillir tous, mais c'est aussi une manière pour Poisat de rendre hommage à son épouse décédée en 1860. En 1865, l'architecte Charles Martin fait appel à Eugène Oudinot pour exécuter tous les vitraux de l'édifice néo-roman (Cv 5 à 28).

William Kissam Vanderbilt (1849-1920) est un richissime homme d'affaires new-yorkais. Il est le petit-fils de Cornélius Vanderbilt (1797-1877) qui, en 1867, acquiert la New York Central Railroad et devient le magnat du réseau ferroviaire des États-Unis d'Amérique. À sa mort, il contrôle « un énorme empire de matériel ferroviaire et plus de vingt et un mille miles de rails »[1185]. Les fils et petits enfants de Cornélius Vanderbilt héritent de sa fortune ainsi que de l'entreprise. William Kissam Vanderbilt, fils de William Henry Vanderbilt (1821-1885), épouse Alva Erskine Smith (1853-1933) en 1875. Ils ont trois enfants. En 1878, William K. Vanderbilt achète un terrain à l'angle nord-est de la 52^{e} rue et de la 5^{e} avenue, à quelques pas de l'église Saint-Thomas. Pour construire leur demeure, le couple Vanderbilt fait appel à l'architecte américain Richard Morris Hunt. Ce dernier leur a déjà conçu quelques années auparavant une demeure sur le boulevard Idle Hour à Long Island[1186]. Hunt dessine le

[1182] *CAC*, n°28, p. 219. Jules Claretie, « La collection Pasteur », *La vie à Paris : 1880-1910*, Paris, éd. Charpentier et Fasquelle, 1881-1911, p. 326-351.
[1183] (III/3.3) SÉRIÉ, 2008, p. 173.
[1184] Georgette Soret, *ich el Poisat. Un homme d'affaires du XIX^{e} siècle*, Pont-de-Vaux, Histoire et traditions en Bresse-Val de Saône, 2007.
[1185] (III/3.3) CRAVEN, 2009, p. 83.
[1186] *Idem*, p. 108-111. La demeure Vanderbilt à Long Island est aujourd'hui le collège Dowling.

Petit Château dans un style du « XV^e siècle français ». Construire sur la 5^e avenue est un véritable symbole de « primauté sociale, de richesse, de pouvoir » qui permet aux Vanderbilt d'acquérir une place particulière dans la haute société américaine, rivalisant à armes égales avec la famille Astor. Pour le Petit Château, Hunt fait appel à Oudinot. Ce dernier exécute en 1882, d'après les dessins de l'architecte français Émile Reiber et d'Émile Bayard, la « grande verrière représentant le Camp du Drap d'Or, écussons de la France et de l'Angleterre, armoiries, fenêtres de l'escalier représentant l'une la Fortune et l'Occasion, l'autre les médaillons des 12 Césars ; Plafond de l'escalier, fenêtres de la chambre avec armoiries et devise » (Cvd 181 à 194).

Nous l'avons vu, Eugène Oudinot ne semble pas faire de gros efforts publicitaires pour attirer les clients. Certains commanditaires se reportent directement aux choix de l'architecte. Le précieux réseau d'Oudinot lui permet alors d'éviter la promotion de son travail par les publicités. Toutefois, nous pouvons remarquer quatre types distincts de clientèle civile pour l'atelier Oudinot. Ces types nous montrent que les commandes à l'atelier Oudinot sont le reflet des fortunes des commanditaires.

La première est la bourgeoisie issue de l'aristocratie française d'Ancien Régime, soit l'ancienne noblesse[1187] : elle commande des œuvres discrètes et de tailles raisonnables, car elle n'étale pas ses richesses. Ces œuvres sont soit civiles et/ou religieuses, comme cela est le cas pour les Thayer, la princesse de Savoie, ou les Chandon de Briailles.

Le deuxième type de clientèle civile est la nouvelle bourgeoisie française qui a fait fortune dans l'industrie ou le commerce, soit la bourgeoisie d'affaire[1188]. Ces nouvelles fortunes, qu'incarnent les familles Boulart, Boucicaut et de Camondo, commandent des verrières de grandes tailles aux qualités ostentatoires indéniables. Montrer sa réussite et son ascension sociale est très important pour eux.

Le troisième type de clientèle est constitué par des riches clients étrangers d'Oudinot. Ces nouveaux millionnaires ont à cœur de montrer qu'ils ont de l'argent ; le caractère ostentatoire de leurs demeures et de leur style de vie est un signe de réussite aux yeux du reste de la société. Leurs origines religieuses, qu'elles soient israélites pour August Belmont ou

[1187] (III/3.2) MENSION-RIGAU, 2007. (III/3.2) COSTE, 2013, p. 26.
[1188] (III/3.2) COSTE, 2013, p. 22.

protestantes pour Henri Gurdon Marquand, leur permettent d'avoir un rapport à l'argent des plus décomplexés. Ils n'hésitent donc pas à commander des vitraux de très grandes dimensions pour lesquels Oudinot déploie tout son savoir-faire : gravure, application de métaux précieux, etc.

Enfin, le dernier type de clientèle est celui du monde littéraire : il est vraisemblable que ses relations avec Guy de Maupassant, tout comme certaines de ses enfants, lui permettent d'obtenir des commandes. Jeanne de Loynes, Juliette Adam ou les Potocki ont certainement choisi Oudinot sur les recommandations de Maupassant. Les œuvres commandées par les gens de lettres sont en général des vitraux de taille modeste.

5. LA TYPOLOGIE DES VITRAUX

Chaque vitrail est le résultat d'un programme mis en place par le commanditaire, l'architecte et le peintre verrier. La commande est donc conditionnée par plusieurs paramètres. Tout d'abord, l'architecture de l'édifice définit le choix du type de vitrail et sa destination dans la demeure ou l'église. Ensuite, les souhaits du commanditaire entrent en ligne de compte : il peut exiger une iconographie et un style particulier. L'atelier va devoir les respecter autant que possible. Enfin, le budget alloué pour l'exécution des vitraux est un paramètre essentiel qui conditionne toute la commande. En fonction de cette somme, l'atelier de peinture sur verre propose différentes possibilités qui seront ou non acceptées par le commanditaire et son architecte. L'exemple de la commande des vitraux de la basilique de Sainte-Anne-d'Auray nous montre que le commanditaire a sous-estimé le prix réel des vitraux au détriment du peintre-verrier qui doit payer lui-même l'exécution de plusieurs verrières pour honorer le contrat et sauver sa réputation. En effet, pour la réalisation de ces vitraux, Eugène Oudinot avance 10 000 francs qui ne lui seront jamais remboursés par la paroisse. Le peintre-verrier considère alors qu'il a fait un don de 10 000 francs pour la décoration de la basilique de Sainte-Anne-d'Auray (Cvd 29 à 40 et Cv 216 à 231).

5.1. Vitraux religieux, vitraux civils

D'après le catalogue de l'œuvre et les listes des cartons de l'atelier Oudinot, les vitraux de l'atelier sont soit des vitraux religieux soit des vitraux d'appartement.

Dans le domaine des vitraux religieux, Oudinot utilise plusieurs typologies, basées en général sur des critères stylistiques.

Oudinot subdivise, dans une première liste, ses vitraux en deux grandes catégories : les « vitraux d'église styles XII^{e}, XIII^{e}, XIV^{e} et XV^{e} siècles » et « les vitraux d'églises styles XVI^{e}, XVII^{e}, XVIII^{e} et XIX^{e} siècles ». La seconde liste qu'il dresse, conservée dans un cahier relié, recense les cartons par casiers. Les vitraux religieux sont répartis dans sept casiers. Les titres donnés aux différents casiers permettent d'avoir une idée du style des vitraux.

Casier	Sujet	Numéro
1	Architectures, ornements XVI^{e} siècle et moderne	1 à 39
2	Idem	1 à 43
3	Sujets XVI^{e} siècle et moderne	1 à 79
4	Figures, scènes, ornements et architectures XII^{e}, XIII^{e}, XIV^{e} et XV^{e} siècles	1 à 47
5	Figures, scènes, architectures et ornements XVI^{e} siècle et moderne	1 à 51
6	Figures, scènes, ornements et architectures XII^{e}, XIII^{e}, XIV^{e} et XV^{e} siècles	1 à 59
7	Vitraux d'églises de tous styles	1 à 11

Ce tableau nous montre trois catégories différentes. Premièrement, nous remarquons celle qui concerne les architectures et les sujets style XVI^{e} siècle et moderne. Il s'agit de la catégorie la plus importante en nombre de cartons : quand Oudinot a rempli le premier casier, il en a ouvert un second, un troisième puis un quatrième. Cela totalise 212 cartons. La troisième catégorie est relative aux figures, scènes et architectures des XII^{e} au XV^{e} siècles, soit 106 cartons. Dans la dernière et troisième catégorie, nous retrouvons les cartons de « vitraux d'églises de tous styles » : soit un casier « fourre-tout ». Ce classement nous renseigne sur le style le plus pratiqué : le XVI^{e} siècle.

Un autre document peut nous donner des informations sur les classements opérés par Oudinot : dans un article sur l'église d'Aubazine, l'auteur a demandé à Oudinot les prix pour la création de vitraux style XII^{e} et XIII^{e}. Il s'agit de la seule indication de prix connue, donnée par Oudinot. Elle nous permet de distinguer quatre groupes différents pour les vitraux des styles XII^{e} et XIII^{e} siècle[1189]. Nous avons les « vitraux XII^{e} et XIII^{e} siècles à grandes figures avec bordures de couleurs et pinacles », les « sujets légendaires, même style », les « grisailles avec bordures et filets de couleurs » et pour finir les « verrières, genre Obazine ». Les « sujets légendaires » font référence aux vitraux à médaillons légendaires.

[1189] (III/2.1) BONNAY, 1879-1880, p. 206.

D'après nos propres observations, nous pouvons construire une typologie non plus stylistique, mais basée sur les éléments constitutifs d'une verrière. Le catalogue de l'œuvre d'Eugène Oudinot nous montre en effet que les vitraux religieux peuvent être constitués de grandes scènes, de figures en pied ou de médaillons figurés. Les fonds utilisés sont soit des grisailles, des damas ou des mosaïques. La base et le tympan de la baie sont souvent architecturés. Une bordure, plus ou moins développée, encadre la composition générale de la verrière.

La seconde catégorie qui est répertoriée dans la liste des cartons ainsi que dans les casiers 9 et 10, référencés dans le cahier évoqué, est celle des vitraux d'appartement. Les propositions d'Oudinot vont des dessins les plus simples jusqu'aux plus complexes pour des compositions de taille importante.

En observant de près la liste des cartons de l'atelier, nous pouvons noter trois classes de vitraux d'appartement. Dans la première nous pouvons placer les vitraux classiques : des vitreries qui peuvent être enrichies de cartouches, d'écussons, d'armoiries ou de cadres, des compositions de « cives ornées », des lansquenets, des paysages, des fleurs, des oiseaux et même de simples grisailles. Ce sont vraisemblablement des vitraux dont l'exécution ne nécessite pas un long travail d'élaboration et de mise en œuvre. Il s'agit très certainement de vitraux tels que nous pouvons en voir sur le marché de l'art actuel.

Dans la seconde classe, nous observons des vitraux aux compositions plus compliquées, plus élaborées comme ceux destinés aux familles Boulart, Vanderbilt, Marquand. Pour ce type de vitraux, les commanditaires, l'architecte ou le peintre-verrier font appel à un cartonnier, comme Luc-Olivier Merson, Richard Morris Hunt ou Émile Reiber. Le travail réalisé par ces artistes est unique et Oudinot exécute alors de véritables vitraux d'art, pour lesquels il met en application ses expérimentations décoratives.

Dans la troisième classe, nous plaçons les compositions qui font appel à des matériaux et techniques particuliers comme les vitreries de verre américain, les vitreries opales, les émaux japonais et persans et les écrans. Pour ces derniers, Oudinot utilise la technique qu'il brevète en 1879. Il s'agit d'une sorte de verre églomisé pour lequel Oudinot utilise d'autres moyens d'assemblages que celui des plombs traditionnels. En effet, des plombs en forme de T sont employés et les pièces de verre sont cloutées par de petites pointes sur un support en bois (Cv 706).

Comme nous l'avons vu précédemment, les styles proposés sont ceux à la mode dans le dernier tiers du XIX^e^ siècle : le style japonais[1190], oriental, persan, renaissance, etc. Les styles des vitraux d'appartement peuvent alors s'accorder, ou non, au style du mobilier, des garnitures textiles et des papiers peints des pièces dans lesquels ils se situent.

5.2. Le programme iconographique

Comme dans la plupart des ateliers de peinture sur verre du XIX^e^ siècle, le choix du programme iconographique n'est pas celui du peintre-verrier mais bien celui du commanditaire.

Pour les vitraux religieux, le donateur choisit généralement un saint qui lui est cher : saint patron personnel ou d'un membre de la famille, dévotion particulière comme l'Immaculée Conception, etc. Ainsi, Michel Poisat fait représenter par Oudinot tous les saints patrons des membres de sa famille dans l'église de Saint-Bénigne (Cv 5 à 28). Il demande même au peintre-verrier de réaliser le portrait de certains de ses enfants ainsi que de son épouse sous les traits de sainte Gertrude (Cv 6). D'autres cas similaires sont évoqués dans le catalogue de l'œuvre d'Oudinot : Sainte-Adresse (Cv 638 à 648), Châteauroux (Cv 147), etc.

Des programmes complets peuvent aussi être choisis par le commanditaire. L'abbé Guillouzo, en véritable directeur artistique, envoie ainsi plusieurs notes précises décrivant les vitraux qu'il souhaite pour les verrières basses du transept et du chœur de la basilique de Sainte-Anne-d'Auray (Cvd 29 à 40 et Cv 216 à 231**)**. Oudinot doit suivre à la lettre les instructions décrivant le programme consacré à l'histoire de sainte Anne. Le commanditaire contrôle aussi le résultat ; l'abbé Guillouzo, mécontent pour une verrière, demande alors à l'architecte que le peintre-verrier reprenne le travail.

L'iconographie peut être choisie en concertation avec l'architecte ou ordonnée par celui-ci. En plus, le style de la verrière ainsi que sa typologie doit être en accord avec l'édifice. À l'église Saint-Sernin de Toulouse (Cv 128 à 132), Viollet-le-Duc indique à Oudinot des caractéristiques stylistiques et iconographiques précises pour la réalisation de la verrière. Les cartons doivent être soumis à l'architecte qui approuve ou non le projet du vitrail. L'iconographie peut donc évoluer. Un des médaillons légendaires de la chapelle du grand séminaire de Bayeux a ainsi un carton légèrement différent de la réalisation finale (Cv 51). Le programme iconographique de la synagogue de Dijon (Cv 79 à 116) a été décidé

[1190] (III/3.3) LE JAPONISME, 1988.

par le consistoire : d'obédience catholique, Oudinot n'avait pas une connaissance de la théologie judaïque aussi poussée.

Enfin, s'il est courant pour les peintres-verriers du XIX^e^ siècle d'utiliser des images de piété, Oudinot semble n'y avoir jamais eu recours. Ainsi, chaque programme est créé sur-mesure pour chacun des commanditaires.

Il a été constaté ailleurs que les sujets iconographiques ont une place bien précise dans une église[1191]. Les chantiers d'Oudinot ne dérogent pas à certaines de ces règles. Le chœur est réservé aux saints patrons de l'édifice en question ; ainsi sont représentés saint Lubin et saint Jean-Baptiste dans le chœur de l'église de Rambouillet (Cv 671-672). On y retrouve aussi généralement le Christ, seul ou accompagné des membres de la sainte Famille, ou le Christ et les évangélistes comme à Saint-Jacques-du-Hauts-Pas (Cv 367 à 371) et à Prémery (Cv 251 à 253). Lorsqu'il s'agit de vitraux légendaires, les scènes des vitraux du chœur illustrent des épisodes de la vie du Christ et de la Vierge Marie. Nous avons rencontré ce type de vitraux dans le chœur de l'église parisienne de la Trinité (Cv 398 à 400), celui de l'église Saint-Paul de Clermont-l'Hérault (Cv 133 à 135) ou encore de l'église de Bourg-en-Bresse (Cv 1 à 3).

Les verrières de la nef sont généralement consacrées aux dévotions privées des donateurs. Toutefois, lorsqu'un riche donateur comme Michel Poisat finance tous les vitraux d'un édifice, les dévotions familiales sont présentes même au sein du chœur (Cv 5 à 9). L'église de Sainte-Adresse est aussi vitrée par plusieurs donateurs qui financent toutes les verrières représentant des scènes de la vie des saints titulaires des membres de leurs familles. Le saint patron de l'église, saint Denis, en est même complètement oublié.

Il existe aussi un programme iconographique pour les vitraux d'appartements. Il est décidé par les commanditaires qui ne sont pas insensibles aux dernières modes. L'iconographie des vitraux d'appartement est liée au style retenu en fonction des tendances décoratives et du style architectural dans lequel ils vont être placés : on n'imagine pas un lansquenet dans un vitrail japonais. Toutefois, il semble que le style, pour le vitrail d'appartement, soit plus important que le programme iconographique. Nous revenons ainsi à un point important, que nous avons déjà souligné : le style du vitrail d'appartement s'accorde avec celui de la pièce dans laquelle il se trouve.

[1191] (III/2.2) LUNEAU, 2011, p. 315-335.

Les programmes plus complexes sont parfois choisis par l'architecte. Les vitraux du portique du château d'Eu sont le produit du génie décoratif de Viollet-le-Duc. Ils forment un tout avec le reste de l'ensemble du château (Cv 609 à 619). Dans ce cas-là, le peintre-verrier n'a pas eu de réelle liberté d'exécution. Cette confiance du commanditaire en son architecte est sans doute aussi à l'origine des vitraux de la bibliothèque de la demeure new-yorkaise d'Henry Gurdon Marquand. Ce dernier a certainement formulé un souhait que l'architecte Hunt a interprété selon ses propres choix et qu'Oudinot a mis en œuvre grâce à ses nouveaux procédés décoratifs (Cv 785-786).

Les clients peuvent aussi demander des thèmes iconographiques qui leur sont chers. Un dialogue s'installe certainement entre le cartonnier et les clients, même si les archives qui pourraient les analyser font souvent défaut. Les exemples étudiés dans le catalogue nous le prouvent : Adélaïde Bell montre à ses visiteurs le bonheur et la réussite de son mariage (Cv 784), William Kissam Vanderbilt offre à sa fortune une noble ascendance, légitimise sa position sociale et montre son érudition par les inspirations littéraires choisies pour ses vitraux (Cvd 181 à 194). Ainsi, Émile Bayard, Émile Reiber et Luc-Olivier Merson ont probablement échangé avec les clients ou leur architecte afin de proposer une composition iconographique bien précise qui les satisfasse.

6. LES ÉLÉMENTS ORNEMENTAUX

Comme dans tous les vitraux du XIX^{e} siècle, les éléments ornementaux sont présents dans ceux d'Oudinot. Les listes des cartons de l'atelier, rédigées dans le cahier relié de format A4, mentionnent par deux fois le mot « ornements » dans leur titre : « Figures, scènes, ornements, et architectures XII^{e}, XIII^{e}, XIV^{e}, et XV^{e} siècles » et « Grands cartons. Sujets, architectures, ornements XVI^{e} siècle et modernes ». Cependant, à l'intérieur des listes, seules deux occurrences « ornements » paraissent ; la première concerne un « ornement XII^{e} » à Villedieu inscrit dans la liste des « Figures, scènes, ornements, et architectures XII^{e}, XIII^{e}, XIV^{e}, et XV^{e} siècles » et le second concerne des « ornements » pour les escaliers du Louvre.

Ces occurrences d'« ornements » ne sont pas plus détaillées ; nous sommes justes certaines qu'il ne s'agit pas de grisaille ni d'architecture : en effet, Oudinot le précise lorsqu'il s'agit de ces deux genres d'ornementations. La définition du terme « ornements » employé pour les listes des cartons reste donc assez floue.

Quoi qu'il en soit, les verrières étudiées dans le catalogue adoptent deux types de compositions qui laissent une place plus ou moins importante à l'ornement. Le premier

comporte une bordure, un tympan architecturé, une base et un fond orné. Le second a aussi une bordure mais seulement un fond orné. Ces fonds ornés peuvent être de différentes sortes : les fonds à grisailles, les fonds damassés et les fonds mosaïques. Il existe aussi des fonds unis, mais ceux-ci sont plus rarement utilisés.

Ces éléments ornementaux ont chacun un rôle bien défini. Les bordures et architectures encadrent les scènes et figures historiées et relient la verrière à son milieu architectural. Les tympans architecturés, les bases et fonds ornés permettent de ne laisser aucun vide. Sans ces derniers éléments, les verrières ne rendent pas un effet très heureux, comme c'est le cas pour six des verrières hautes de l'église Saint-Clodoald de Saint-Cloud (Cv 715 à 727) où les figures se détachent d'un fond trop lumineux qui empêche l'observateur de les distinguer clairement. L'élément indispensable est donc la bordure ou le cadre architectural.

Il arrive à Oudinot de jouer avec le positionnement des personnages et le cadre architectural. Ainsi, pour quatre des cinq verrières hautes du chœur de l'église parisienne Saint-Bernard-de-la-Chapelle (Cv 600 à 604), Oudinot place les personnages en avant du cadre architecturé. Cela permet de donner une impression de profondeur : les éléments architecturaux qui encadrent traditionnellement les figures jouent ici le rôle d'une « toile de fond » (fig. 63).

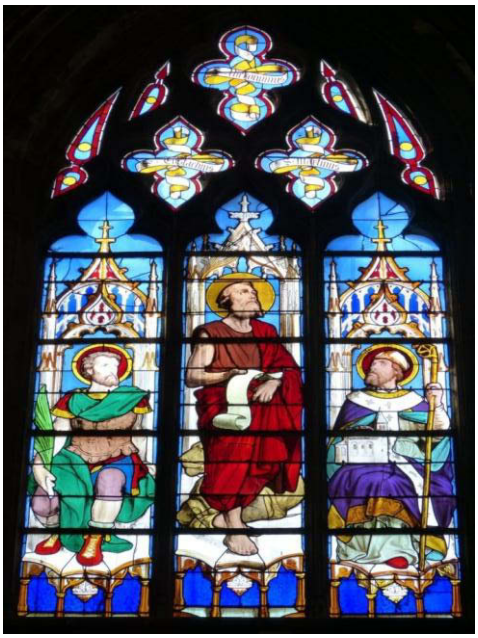


Fig. 63 : baie 103 de l'église parisienne Saint-Bernard-de-la-Chapelle (18e arrondissement)

Enfin, six vitraux exécutés par le peintre-verrier n'ont ni bordure ni encadrement architecturé. Il s'agit des vitraux commémoratifs de l'église Saint-Saturnin de Blois (Cv 183-

184), des vitraux de la Tour Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, de la verrière axiale de Dun-sur-Auron (Cv 60) et du vitrail de l'église Christ Church située dans le quartier du Bronx à New York (Cv 783). Aucun élément ne sépare les verrières de l'architecture même de l'édifice.

En règle générale, les bordures, les cadres et tympans architecturés ainsi que les bases sont des ornements dont la taille peut être adaptée en fonction des dimensions de la verrière. Certains de ces ornements sont dessinés par des cartonniers identifiés ; tel est le cas pour les grisailles de Saint-Sernin de Toulouse et de la cathédrale de Cahors que nous attribuons, par rapprochement stylistique, à Émile Delalande. L'architecte Deperthes dessine les éléments d'architecture des verrières de Sainte-Anne-d'Auray. Enfin, nous pouvons attribuer un ornement avec certitude : les grisailles de la chapelle du château de Pierrefonds ont été dessinées par Eugène Viollet-le-Duc. En revanche les fonds damassés ainsi que les grisailles sont toujours à la même échelle : les pochoirs qui servent pour les fonds damassés ont des dimensions uniques, non modulables en fonction de la dimension du vitrail. Cependant, les damas peuvent être inversés ou retournés à la guise du peintre-verrier. Ce dernier peut aussi choisir d'appliquer au pochoir le positif ou le négatif de la forme sur le verre.

6.1. Les grisailles

Premièrement, dans le corpus étudié des œuvres d'Oudinot, il y a plusieurs sortes de compositions que nous pouvons appeler « grisaille ». Il y a les verrières ornementales qui sont des compositions de motifs géométriques et de cages à mouches en grisaille. Les cages à mouches sont le résultat de superposition de hachures de grisaille qui forment un quadrillage finement resserré. Deuxièmement, il y a les fonds grisailles qui comblent une verrière au même titre qu'un fond damassé. Ces fonds à grisaille ne sont pas systématiquement faits de cages à mouches. Et troisièmement, nous remarquons les soubassements composés d'entrelacs de motifs peints à la grisaille. Ces deux dernières catégories peuvent être regroupées sous l'appellation de « grisailles de complément », et nous réservons à la première le nom de « verrières en grisaille ».

6.1.1 Les verrières en grisaille

Les verrières ornementales sont très nombreuses dans l'œuvre d'Oudinot. Le tableau suivant les inventorie ; elles sont classées par ordre alphabétique du département du chantier dans lesquels nous les avons étudiés.

Sur le corpus de 789 œuvres étudiées 381 sont des verrières en grisaille. Cela concerne 22 chantiers et nous avons rencontré 53 motifs différents.

Localisation	**Numéro du motif**	**Nombre d'œuvres**	**Catalogue**
Saint-Bénigne (01)	1	4	Cv 16-17 Cv 20-21
	2	3	Cv 18 Cv 22-23
	3	2	Cv 24-25
Saint-Désiré (03)	4	1	Cv 36
	5	1	Cv 37
	6	1	Cv 38
	7	1	Cv 39
	8	1	Cv 40
	9	2	Cv 42-43
Dijon Synagogue (21)	10	6	Cv79 à 82 Cv 89-90
	11	1	Cv 91
	12	2	Cv 92-93
Toulouse (31)	13	4	Cv 129 à 132
Châteauroux, Touvent (36)	14	5	Cv 153 à157
	15	4	Cv 158 à 161
	16	5	Cv 164 à 168
	17	4	Cv 169 à 172
Saint-Flovier (37)	18	2	Cv 178-179
Selles-sur-Cher (41)	19	5	Cv 185 à 187 Cv 192-193
	20	2	Cv 188-189
	21	2	Cv 190-191
Cahors (47)	22	1	Cv 194
Langres (52)	23	1	Cv 199
Pierrefonds (60)	24	5	Cv 255 à 257 Cv 260-261
	25	1	Cv 258
Sainte-Clotilde (75)	26	8	Cv 372 à 379
Saint-Augustin (75)	27	8	Cv 380 à 382 Cv 384 à 386 Cv 388 à 390 Cv 392 à 394
	28	8	Cv 381 à 383 Cv 385 à 387 Cv 389 à 391 Cv 393 à 395

Saint-Joseph-des-Nations (75)	29	6	Cv 458 à 463
	30	10	Cv 464 à 473
	31	7	Cv 474 à 480
	32	16	Cv 484 à 499
	33	16	Cv 500 à 515
	34	1	Cv 516-517
Saint-Pierre-de-Montrouge (75)	35	4	Cv 520 à 523
	36	31	Cv 566 à 577 Cv 538-539 Cv 524 à 537
	37	19	Cv 540 à 559
Saint-Bernard-la-Chapelle (75)	38	4	Cv 580 à 583
	39	14	Cv 584 à 593 Cv 594-595 Cv 597-598
Synagogue de la Victoire (75)	40	3	Cv 416 à 418
	41	5	Cv 419 à 423
	42	5	Cv 424 à 428
Sainte-Adresse (76)	43	2	Cv 656-657
	44	2	Cv 658-659
	45	2	Cv 660-661
	46	2	Cv 662-663
	47	2	Cv 631-632
Rambouillet (78)	48	4	Cv 679 à 682
	49	2	Cv 683-684
Limoges, Saint-Pierre-du-Queyroix (87)	50	1	Cv 690
Saint-Priest-Taurion (87)	51	2	Cv 712-713
Saint-Denis (93)	52	12	Cv766 à 777
Boissy-Saint-Léger (94)	53	2	Cv 778-779
22 chantiers	**53 motifs**	**381 vitraux**	

Tabl. 25 : Tableau récapitulatif des différents motifs de grisaille et de leur localisation

Ces verrières sont composées d'une bordure puis de la répétition du motif en grisaille. La grande majorité de ces verrières en grisaille est constituée de motifs géométriques enrichis de rinceaux, de feuilles de vigne ou autres végétaux, de palmettes et de cages à mouches. Des filets de verres teintés rehaussent le tout. Il serait long et fastidieux d'en faire la description dans cette analyse. Certains motifs sont cependant plus originaux et nécessitent un commentaire particulier.

Ainsi, les motifs n° 18, 24, 25 et 26 présentent des qualités stylistiques particulières. Le motif n°18 est d'une grande délicatesse. Vraisemblablement dessiné par Luc-Olivier Merson,

ce motif allie compositions géométriques et nœuds de Salomon en filets de verre blanc, un réseau de feuilles de vigne, et un fond de cages à mouches. Les feuilles de vigne sont peintes au jaune d'argent procurant ainsi une teinte dorée à cette grisaille entièrement exécutée à partir de verre blanc. Il y a une superposition, et donc un effet de profondeur.

Le motif n°24 est très soigné ; des rinceaux de vigne, sur un fond de cage à mouches, grimpent sur toute la hauteur de la baie. Plus coloré, le motif n°25 reprend le schéma formel du n°24. Les cartons de ces grisailles ont été dessinés par Eugène Viollet-le-Duc. Le motif n°26, dont le cartonnier est certainement Oudinot, nous offre un rinceau de vignes qui se déploie sur toute la surface du vitrail couverte par une cage à mouches très fine. Des passiflores rythment la composition sur un axe vertical.

Fig. 64 : motif n°18

Fig. 65 : motif n°24

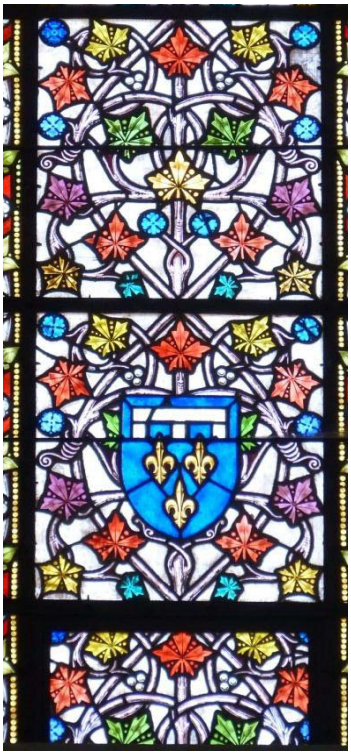


Fig. 66 : motif n°25

Fig. 67 : motif n°26

Certains motifs ont certainement été inspirés par des ornements médiévaux, d'autres sont simplement imités. Cela est pour le cas du motif n°48 utilisé à Rambouillet qui est copié sur un vitrail du XIII^{e} siècle de la cathédrale de Troyes[1192].

Oudinot réalise le motif n°53 en combinant deux motifs simples de palmettes. Le premier motif est obtenu par inversion verticale et le second par inversion horizontale. Les deux motifs sont ensuite dupliqués par translation sur toute la surface de la verrière.

Fig.68 : motif n°48

Fig. 69 : motif n°53

[1192] (III/2.2) BACON, PASTAN, 2006, p. 136.

6.1.2 Les grisailles de complément

Nous dressons l'inventaire, dans le tableau ci-dessous, des fonds à grisaille et des soubassements.

Localisation	**Numéro du motif de grisaille**	**Nombre de vitraux**	**Catalogue**
Bayeux, cathédrale (14)	1	3	Cv 46-48
Brive (19)	2	6	Cv 66-67, Cv 70-71, Cv 74-75
	3	6	Cv 68-69, Cv 72-73, Cv 76-77
Dreux (28)	4	2	Cv 122-123
Saint-Bertrand-de-Comminges (31)	5	2	Cv 126-127
Toulouse (31)	6	1	Cv 128
Dax (40)	7	1	Cv 180
Bourbonne-les-Bains (52)	8	3	Cv 195 à 197
Auray (56)	9	3	Cv 202 à 204
Sainte-Adresse (76)	10	7	Cv 623 à 629
	11	2	Cv 630-633
	19	5	Cv 634-638
	12	5	Cv 639 Cv 642 Cv 643 Cv 646 Cv 649
	13	4	Cv 640 Cv 641 Cv 644 Cv 645
	14	1	Cv 650
Rambouillet (78)	15	3	Cv 706 à 708
Montauban (82)	16	2	Cv 721-722
Limoges, cathédrale (87)	17	2	Cv 727-728
	18	1	Cv 731
12 chantiers	**19 motifs**	**59 vitraux**	

Tabl. 26 : Tableau récapitulatif des différents motifs de grisaille et de leur localisation

Nous dénombrons 19 motifs différents, disposés sur 59 vitraux relevant 12 chantiers différents. La majorité de ces grisailles sont peintes sur du verre blanc. Seules celles du motif n°10 sont peintes sur un verre bleu et celle du motif n°8 sur un verre rouge.

L'usage du fond à grisaille est courant pour les verrières à médaillons légendaires. Composés de motifs géométriques, de rinceaux, de palmettes et de cages à mouches, les fonds à grisaille remplissent dans la majorité des cas la plus grande partie de la verrière. Des filets de verres blancs ou colorés viennent parfois rythmer et égayer les fonds. Ces derniers, dans l'œuvre d'Oudinot, sont reproduits simplement par translation.

L'usage du fond à grisaille derrière un personnage en pied est assez rare. Nous avons rencontré ce cas de figure uniquement pour les verrières du chœur de l'église de Rambouillet (motif n°15), dans la baie d'axe des verrières hautes de la nef de l'église de Sainte-Adresse (motif n°14) et dans les vitraux du transept de la cathédrale de Montauban. Ce dernier motif de grisaille (motif n°16), employé par Oudinot, est certainement le plus élégant. Il s'agit d'une composition géométrique centrée et rehaussée de verres bleus et violets en son centre. Le motif est dupliqué par translation tout autour de la figure historiée. La cage à mouches est remplacée par un simple lavis de grisaille. Cela se justifie par le fait qu'une cage à mouches n'aurait pas été visible à la hauteur à laquelle se situent les baies de Montauban. Il s'agit donc d'un système astucieux qui permet une économie de temps et d'argent. Enfin, ce même système est repris pour le fond à grisaille de la rose de la cathédrale de Dax (motif n°7).

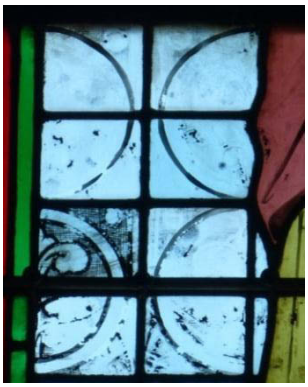


Fig. 70 : motif n° 15

Fig. 71 : motif n° 14

Fig. 72 : motif n°16

Fig. 73 : motif n°7

Fig. 74 : motif n°9

Le fond à grisaille peut aussi venir encadrer des scènes historiées (motif n°9). L'utilisation de ce système d'ornementation appliqué sur du verre blanc a très certainement permis de réduire le coût de la verrière. Les fonds à grisaille sont généralement réalisés grâce à l'utilisation de pochoirs. Cette application mécanique de grisaille permet au peintre-verrier de gagner du temps sur l'exécution du vitrail. Il peut alors proposer un produit meilleur marché à son client.

Un genre particulier de fond à grisaille est remarquable. Le motif de ce fond est simple et connaît quatre variantes : premièrement, une résille dans laquelle un tronc et des feuilles de vigne se déploient sur un fond de cage à mouches (motif n°4) ; deuxièmement, une résille dans laquelle des feuilles de houx sont peintes sans cages à mouches (motif n°18) ; troisièmement, une résille avec des quatre-feuilles toujours sans cages à mouches (motif n°17) ; et quatrièmement pas de résille mais un fond de cage à mouches sur lequel prennent place un tronc et des feuilles de vigne (motif n°5).

Fig. 75 : motif n°4

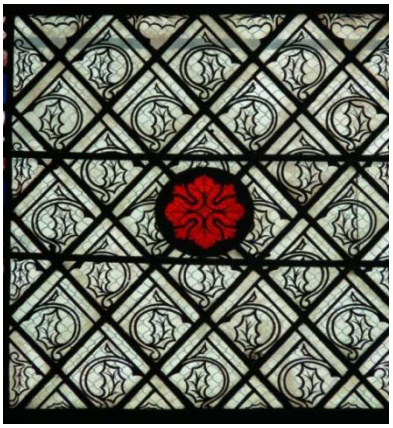


Fig. 76 : motif n°18

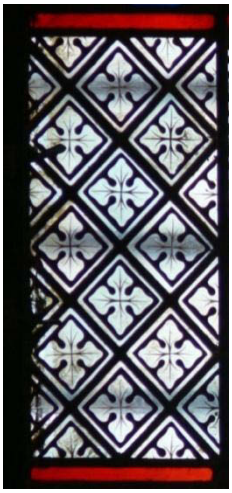


Fig. 77 : motif n°17

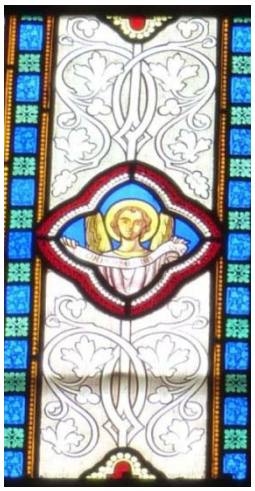


Fig. 78 : motif n°5

Les derniers motifs de grisailles sont ceux que nous avons rencontrés dans les soubassements de certaines verrières. Vraisemblablement dessinés par Émile Delalande, ces motifs sont de grands candélabres autour desquels circulent des rinceaux. Le décor peut être plus ou moins abondant. Le plus simple de ces trois motifs aux candélabres est le n°10. Le candélabre est réalisé dans du verre jaune et rehaussé de cages à mouches à certains endroits. Les rinceaux sont exécutés sur des verres teintés et des verres blancs. Le fond uni est exécuté à l'aide de verre bleu. Le deuxième motif, le n°1, est plus complexe que le précédent. Les candélabres sont aussi exécutés sur du verre jaune. Mais les rinceaux se situent en arrière-plan : ils ne circulent pas autour du candélabre. Réalisé sur du verre blanc, le réseau de rinceaux se déploie sur un fond de cages à mouches exécutées très finement. Le troisième motif, le n°8, assez semblable au premier dans la composition générale. Néanmoins, le candélabre est blanc et des cages à mouches viennent orner sa partie supérieure. Le réseau de rinceaux, confectionnés dans des verres colorés et blanc, est peuplé d'oiseaux et d'oisillons.

Enfin, un dernier motif, le n°19, est identifiable au niveau des soubassements des vitraux de la chapelle Sainte-Cécile de l'église Saint-Denis de Sainte-Adresse (Cv 634-638). Ce soubassement est particulier dans l'œuvre d'Oudinot : il s'agit d'un motif géométrique centré autour d'un cercle jaune qui est répété à maintes reprises dont l'auteur est Luc-Olivier Merson. Cela donne une composition très moderne qui n'est pas sans rappeler celles du mouvement Art déco du début du XX^{e} siècle.

Fig. 79 : motif n°10

Fig. 80 : motif n°1

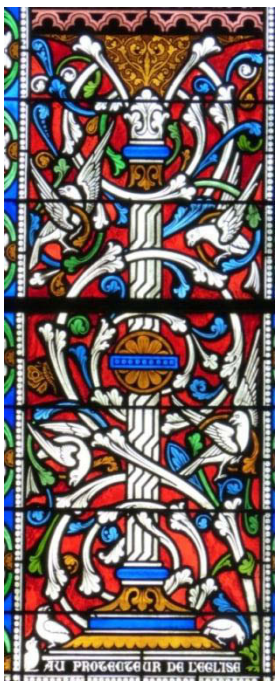


Fig. 81 : motif n°8

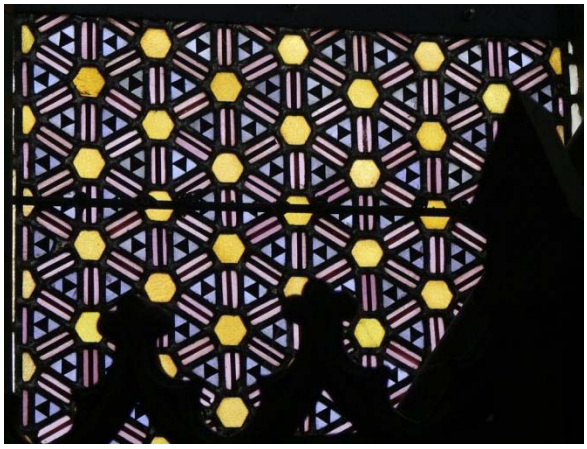


Fig. 82 : motif n°19

Comme pour les figures en pied ou les scènes, Oudinot ne réutilise jamais le même motif dans deux chantiers. Toutefois, il peut les mettre en œuvre à plusieurs reprises au sein de la même église. Selon son habitude, Oudinot propose du sur-mesure à ses clients, il ne réalise pas de produit en série.

À partir de ces tableaux, nous pouvons tirer les conclusions suivantes : Eugène Oudinot crée et utilise 19 motifs différents pour les grisailles de complément. Un seul de ces fonds est utilisé pour une verrière en grisaille, mais dans le même édifice, Saint-Sernin de Toulouse. D'après ces résultats, il semble qu'Oudinot préfère réserver le fond à grisaille pour les verrières à médaillons légendaires. Par contre, il crée 53 motifs originaux pour des verrières en grisaille, soit 381 vitraux sur le corpus total de 789 verrières étudiées. Chaque motif est unique et correspond à un seul chantier. Les verrières en grisaille représentent 34 % de la création de l'atelier Oudinot. C'est un chiffre relativement important qui s'explique par le fait que certaines fabriques ou municipalités ne commandent au peintre-verrier que des verrières historiées pour le chœur, et des grisailles pour le reste de l'édifice ou tout au moins pour les verrières hautes. C'est notamment le cas pour les chantiers parisiens de Saint-Joseph-des-Nations et de Saint-Pierre-de-Montrouge : Oudinot réalise des verrières légendaires pour le chœur et des séries de verrières ornementales pour le reste des baies de l'édifice. Il s'agit avant tout d'une économie de la part des commanditaires. Par ailleurs, le choix de verrières en grisailles dans les parties hautes de l'édifice permet d'apporter plus de lumière que ne le font les verrières en verres teintés.

6.2. Les damas

Le corpus de 789 verrières religieuses étudiées dans le catalogue ne comporte pas plus de 13 motifs de damas. Eugène Oudinot applique des fonds damassés pour 66 de ces vitraux dans 18 églises. Le peintre-verrier les place derrière les scènes et les figures. Soit tout le fond est damassé, soit seulement une partie ornant une tenture tendue entre les deux piédroits du cadre architecturé. Il n'existe en général qu'un seul motif par chantier. Les motifs sont tous répétés par simple translation. Le peintre-verrier déplace son pochoir dans l'espace imparti, vers le bas, le haut, la gauche et la droite, afin de recouvrir toute la surface du verre. Et les motifs sont toujours représentés en négatif : la grisaille est appliquée sur verre, le pochoir est ensuite apposé et la grisaille est enlevée à la brosse. De ce fait, le motif apparaît de la couleur du verre se détachant du fond sombre.

Nous dressons ci-dessous le tableau répertoriant les différents motifs de damas ainsi que la couleur du verre sur lesquels ils sont appliqués. Oudinot se sert quasi exclusivement de verre bleu et rouge pour les fonds damassés de ces vitraux.

N° du damas	Nombre de chantiers	Nombre de vitraux	Verre rouge	Verre bleu	Verre jaune	Verre vert	Verre violet
1	4	31	7	24			
2	3	4	4				
3	1	2		2			
4	1	8		8			
5	1	2		2			
6	1	3		3			
7	2	6			6		
8	1	3			3		
9	1	3		3			
10	1	2	2				
11	1	2					2
12	1	1				1	
13	1	1		1			
TOTAUX	**18**	**66**	**13**	**43**	**9**	**1**	**2**

Tabl. 27 : Tableau récapitulatif des différents motifs de damas et des couleurs de verres

Le premier damas est celui que le peintre-verrier utilise le plus (fig. 83). Il est visible dans quatre chantiers, soit sur 31 vitraux. Il est mis en œuvre une première fois en 1856 sur deux vitraux (Cv 148 à Cv 150) de la chapelle du château de Touvent. Oudinot l'applique sept fois sur du verre rouge et vingt-quatre fois sur du verre bleu. Le motif est assez original. Sur

des branches écotées se déploient des compositions végétales et florales. Et au centre de ces branches sont positionnés les motifs héraldiques de deux lévriers couchés, la tête tournée vers l'arrière. Eugène Oudinot l'utilise aussi pour la robe de sainte Eugénie à la chapelle du château de Touvent (Cv 151). Félix Gaudin reprendra ce motif damassé une seule fois au cours de sa carrière parisienne[1193].

Le second damas (fig. 84) n'est utilisé par Eugène Oudinot que pour deux chantiers, Pluneret et Languidic, et pour trois vitraux. Il est à chaque fois appliqué sur du verre rouge. Il s'agit d'un motif d'entrelacs entourant deux sortes de fleurs de lys placées au-dessus et au-dessous d'un point.

Les deux damas suivants ne sont chacun utilisés que dans un seul et unique chantier. Ainsi, le troisième motif damassé (fig. 85) recensé dans l'œuvre d'Oudinot se situe au niveau des bases des deux verrières de l'église de Pluneret (Cv 210 et 211). Il s'agit d'une superposition de trilobes dans lesquels trois petites feuilles sont peintes. Ce damas est appliqué au pochoir sur du verre bleu. Le quatrième motif (fig. 86) n'est pas réalisé mécaniquement à l'aide d'un pochoir mais à main levée. De la grisaille noire est appliquée sur toute la surface d'un verre bleu. Le peintre-verrier à l'aide d'un stylet de bois enlève la grisaille pour faire ressortir des rinceaux bleus. Ce damas est utilisé par Oudinot uniquement sur les vitraux de la basilique Sainte-Clotilde de Paris (Cv 372-379).

Fig. 83 : damas n°1

Fig. 84 : damas n°2

[1193] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 441-442.

Fig. 85 : damas n°3

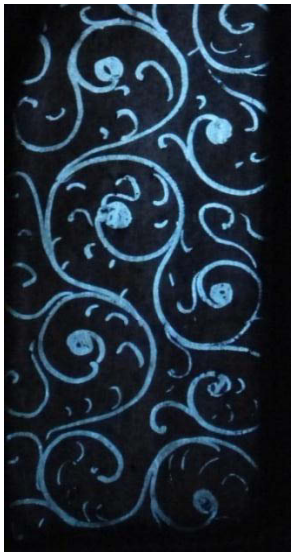


Fig. 86 : damas n°4

Le cinquième damas (fig. 87) est une composition de larges feuilles enserrant des fleurs surmontées de palmettes. Ce motif n'est appliqué que sur deux vitraux dans la chapelle du château de Touvent dans l'Indre et uniquement sur du verre bleu (Cv 151 et 152).

Fig. 87 : damas n°5

Le damas suivant (fig. 88) est un motif centré est répété, tel une fleur stylisée, et inséré dans un treillage. Il n'est utilisé que trois fois sur les vitraux du chœur de l'église parisienne Saint-Joseph-des-Nations (Cv 481 à 483).

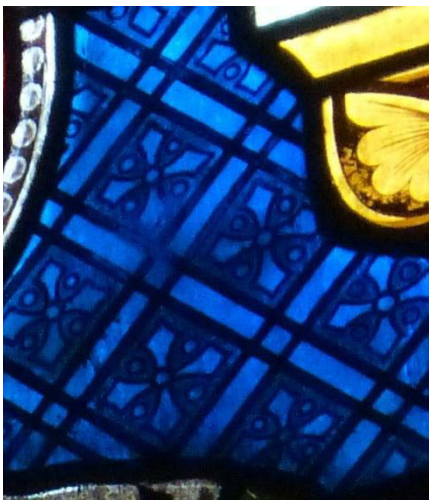


Fig. 88 : damas n°6

Le septième motif (fig. 89) est très différent de tous les fonds remarqués jusqu'à présent. Il consiste en une multitude de petits carrés peints à la grisaille sur un verre jaune. L'orientation changeante des hachures de grisailles dans ces petits carrés donne l'impression que le fond du vitrail est réalisé à partir de tesselles dorées. Ce fond nous fait penser au verre armé qui se développe à la fin du XIX^{e} siècle. Les vitraux du chœur de l'église de Saint-Jacques-du-Hauts-Pas (Cv 367 à 371) et le vitrail du mausolée de la famille Bourbon (Cv 578) sont les uniques exemples de l'utilisation de ce damas au rendu si particulier.

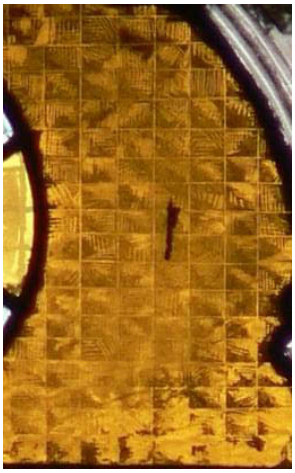


Fig. 89 : damas n°7

Le huitième damas (fig. 90) est, comme le sixième, un motif centré rappelant ceux du XIII^{e} siècle que Viollet-le-Duc illustre son *Dictionnaire*[1194]. Peint sur du verre jaune, il n'est appliqué que sur les vitraux, de style néo-XIII^{e} siècle, du chœur de l'église de Prémery dans la Nièvre (Cv 251 à 253).

[1194] (III/1) VIOLLET-LE-DUC, 1868, tome 9, p. 400, fig. 10.

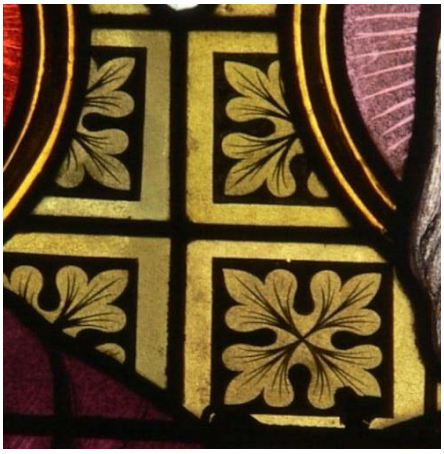


Fig. 90 : damas n°8

Le neuvième damas (fig. 91) est appliqué au niveau des tympans des trois baies du transept de Trinity Church à Boston (Cv 780 à 782). C'est une sorte de croix dont les bras s'élargissent en prenant la forme de feuilles.

Le dixième damas (fig. 92) est discrètement appliqué sur la tenture placée derrière le saint et les anges d'une des baies de Saint-Pierre-du-Queyroix de Limoges (Cv 688). Ce damas, composition géométrique à base de filets de pois qui prennent la forme de losange, est appliqué sur du verre vert et uniquement sur cette verrière.

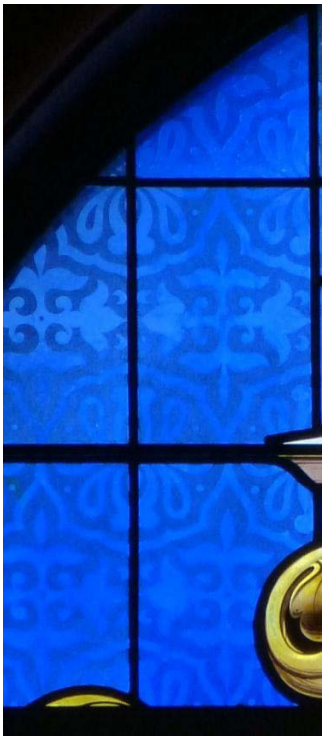


Fig. 91 : damas n°9

Fig. 92 : damas n°10

Le onzième motif de damas (fig. 93) appliqué sur du verre rouge est une superposition de grosses fleurs stylisées, rappelant pour certaines les fleurs de chardon. Ce motif n'est utilisé par Oudinot que pour deux vitraux (Cv 13 et Cv 9) situés en l'église de Saint-Bénigne.

Le motif suivant (fig. 94) est aussi un motif centré appliqué sur un verre violet. Seules deux verrières de l'église de Saint-Gildas à Auray sont ainsi ornées (Cv 200-201). Il s'agit de croix de saint André dont les extrémités sont des fleurs.

Le treizième et dernier damas (fig. 95) n'est utilisé que pour une seule verrière dans un unique chantier, celui de Dun-sur-Auron (Cv 60**).** Lequel motif, centré sur du verre bleu, rappelle le sixième mais en plus simplifié. Ce damas est proche de celui de la verrière de *Saint Raphaël*, exécutée par la manufacture de Sèvres d'après le carton d'Ingres entre 1842 et 1847 pour l'église parisienne Notre-Dame-de-la-Compassion : la couleur du verre et la grisaille utilisés par Oudinot tentent de rendre le même effet.

Fig. 93 : damas n°11

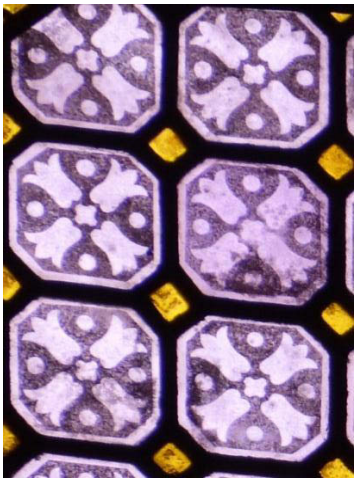


Fig. 94 : damas n°12

Fig. 95 : damas n°13

7. LES STYLES DE PRÉDILECTIONS DE L'ATELIER

Le retour aux formes du passé, ou « l'historicisme raisonné » comme le formule Jean-François Luneau, est l'apanage des peintres-verriers du XIX^e^ siècle[1195]. La nécessité de la restauration des verrières anciennes leur permet d'étudier les formes, le graphisme et les techniques d'application de la grisaille, ainsi que les verres des anciens. La redécouverte du vitrail au XIX^e^ siècle passe d'abord par le pastiche des vitraux anciens du Moyen Âge et de la Renaissance. Cet historicisme, ou le *revival*, est donc fondé sur les restaurations. Or, comme l'explique Virginia Raguin[1196], les formes du passé sont associées à des valeurs que l'on tente de retrouver en reproduisant ces formes. Il s'agit donc d'un choix éthique et moral. Jean-François Luneau nuance les propos de Virginia Raguin en soulignant que l'influence des goûts stylistiques du commanditaire est aussi à prendre en compte. Toutefois, ne doit-on pas aussi considérer la volonté des architectes en charge des chantiers qui, à notre avis, ne laisse pas tellement le choix du style aux commanditaires ? Ernest Chesneau, dans son article sur le Japon à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878, donne à son lecteur un avis très clair sur la question de la responsabilité de l'architecte sur le choix stylistique[1197]. Pour argumenter ses propos, Chesneau a recueilli l'opinion du peintre-verrier Lorin :

> « *N'est-il pas déplorable notamment, pour citer un fait entre cent autres, d'avoir à constater l'immuable routine à laquelle se condamnent nos peintres-verriers décorateurs d'églises ? Sans en excepter un, ils s'immobilisent dans la constante reproduction des styles anciens du XIII^e^ au XVI^e^ siècle, sans risquer la plus humble tentative pour en sortir. Je consulte l'un d'eux, praticien de premier ordre, qui a mis des verrières dans les cinq parties du monde, M. Lorin de Chartres, et lui demande les raisons de cette apathie générale de la verrerie française : il en fait remonter la responsabilité aux architectes diocésains, qui imposent le style des vitraux. Si encore les architectes ne faisaient que tenir rigoureusement la main à la conformité du style entre l'édifice et les vitraux dans les monuments anciens, il n'y aurait pas lieu de protester, quoique la rigueur ici soit excessive, l'unité de style étant au monde ce qu'il y a de plus rare dans ces vieilles cathédrales que nos pères mirent souvent plusieurs siècles à construire et où chaque siècle a laissé l'empreinte accusée de son art. Mais c'est pour des églises toutes neuves, construites d'hier, achevées d'aujourd'hui, que l'architecte commande des vitraux moyen âge, aux figures informes, émaciées, aux têtes en poire, aux pieds en pointe, aux gestes raides et gauches. Je suis loin de nier le grand caractère de ces figures dans l'œuvre*

[1195] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 451-452.
[1196] (III/2.2) RAGUIN, 1990, p. 310-329.
[1197] (II/6) CHESNEAU, 1878, p. 396-397.

naïve de nos anciens verriers, mais je considère aussi que dans l'œuvre des architectes contemporains de telles exigences ne sont que de prétentieuses niaiseries condamnables autant que baroques ».

L'étude de certains chantiers du catalogue vient confirmer l'avis de Chesneau. L'église de Saint-Pierre-de-Montrouge édifiée dès 1863 par l'architecte Émile Vaudremer est de style néo-XII^e^ siècle. Les vitraux, médaillons légendaires et grisailles, sont exécutés dans ce même style néo-médiéval. Enfin, il en va de même pour l'église Saint-Denys-de-L'Estrée édifiée par Eugène Viollet-le-Duc en 1867. L'architecte donne un cahier des charges très précis en ce qui concerne les vitraux ; la soumission d'Oudinot en témoigne[1198] :

« *1° grandes figures isolées, style du XII^e^ siècle commencement du XIII^e^ avec architectures, bordures etc, le tout très pur de style et entièrement conforme aux indications de Monsieur Viollet-le-Duc (…).*

2° médaillons légendaires exécutés dans les mêmes conditions que les précédents vitraux (…) ».

Le commanditaire et le peintre-verrier doivent se plier aux exigences et aux goûts des architectes en charge de la création ou de la restauration des édifices. Le style adopté est, alors, le choix éthique de l'architecte. Nous l'avons vu précédemment, Viollet-le-Duc considère le style gothique comme une émancipation des communes laïques contre le pouvoir épiscopal[1199], il impose donc sa pensée aux communes commanditaires.

Pour connaître les styles de prédilections d'Oudinot, il faut se référer aux rares archives de l'atelier. La première source, le cahier relié A4, ne nous permet pas d'obtenir des résultats significatifs. Les cartons sont triés par casiers ; et chaque casier correspond à un style. Malgré tout l'indication stylistique n'accompagne pas systématiquement le titre du carton. Dans les autres listes, les titres disposent de cette indication. Nous travaillons à partir de celles-ci ainsi que de notre propre corpus d'œuvres pour obtenir les résultats suivants : sur 309 cartons répertoriés dans les listes, 113 donnent une précision du style dans leur intitulé ; sur 329 cartons répertoriés dans les casiers, 89 précisent un style.

[1198] Arch. mun. Saint-Denis, 2M22, soumission d'Oudinot, 5 février 1866

[1199] (III/1) VIOLLET-LE-DUC, 1868, tome 5, p. 281. (II/6) VIOLLET-LE-DUC, 1872, 7^e^ entretien, tome 1, p. 264-265.

Listes	Styles	Nombre d'occurrences	Nombre de cartons
Cartons de vitraux d'église. Styles XII^{e}, XIII^{e}, XIV^{e} et XV^{e} siècles	XII^{e}	20	99
	XIII^{e}	46	
	XIV^{e}	15	
	XV^{e}	14	
	égyptien	1	
Cartons de vitraux d'église. Styles XVI^{e}, XVII^{e}, XVIII^{e} et XIX^{e} siècles	XVI^{e} s	14	210
	XVII^{e} siècle	2	
	Louis XIV	1	
	XVIII^{e}	1	
	XIX^{e}	?	
	TOTAL	**113**	**309**

Tabl. 28 : Tableau récapitulatif des différents styles à partir des listes de cartons de vitraux

Casiers	Styles	Nombre d'occurrences	Nombre de cartons
1, 2, 3 et 5/ Architectures, figures, scènes, ornements XVI^{e} siècle et moderne	XIV^{e}	1	212
	XVI^{e}	10	
	XVII^{e}	1	
4 et 6/ Figures, scènes, ornements et architectures XII^{e}, XIII^{e}, XIV^{e} et XV^{e}	XII^{e},	21	106
	XIII^{e}	31	
	XIV^{e}	11	
	XV^{e}	10	
7/ Vitraux d'églises de tous styles	XIII^{e}	2	11
	XIV^{e}	1	
	XV^{e}	1	
	TOTAL	**89**	**329**

Tabl. 29 : Tableau récapitulatif des différents styles à partir des casiers de cartons de vitraux

Styles	Nombre de chantiers
Néo-médiévaux	21
Néo-Renaissance et moderne	47

Tabl. 30 : Tableau récapitulatif des différents styles à partir du corpus du catalogue

Les termes employés par Oudinot dans ses listes sont simples et sans ambigüité. Nous remarquons néanmoins la mention étonnante d'une « architecture égyptienne » et d'un style « Louis XIV ». En revanche les données qui concernent le style XIX^e^ siècle sont difficilement perceptibles. Oudinot ne précise pas ce style dans les titres de ces cartons.

7.1. Les styles néo-médiévaux

Comme style néo médiéval, Oudinot utilise tout d'abord le style XII^e^ siècle. 20 occurrences apparaissent dans la liste des 99 cartons « styles XII^e^, XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles ». C'est le deuxième style le plus utilisé par Oudinot.

Dans son article consacré aux styles des XII^e^ et XIII^e^ siècles, Oudinot n'emploie pas le terme néoroman[1200]. En effet, l'article est écrit en 1867 et le terme n'est inventé que vers la fin du XIX^e^ siècle[1201].

Selon Oudinot, le style XII^e^ siècle est, dans un premier temps, caractérisé par des fenêtres de petite taille en plein cintre dont la tonalité dominante du verre est le bleu. Les médaillons sont « circulaires, losangés et carrés » et les bordures « surchargées de perles ». Le style XII^e^ siècle se développe à mesure que les baies s'agrandissent. Ces vitraux illustrent les textes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les personnages sont encore empreints du style byzantin. Lucien Magne en 1885 rapproche la « tradition romane » de la « tradition byzantine »[1202]. Il semble que, pour Oudinot, les plus beaux des exemples de ce style soient les vitraux de l'abbaye de Saint-Denis. Il participe d'ailleurs dès 1871 à la restauration de certains d'entre eux (Rv 49 à 63). Il restaure aussi les vitraux XII^e^ siècle des églises d'Aubazine (Rv 4 à 7) et de Beauvais (Rv 20-21). La plupart des mentions « XII^e^ siècle » attribuées à des cartons concernent des grisailles. Toutefois Oudinot ne reprend que très rarement le style des verrières cisterciennes d'Aubazine, où le contour des entrelacs est créé par le réseau de plomb. Nous avons rencontré ce genre de grisailles à Saint-Désiré (Cv 42-43) : Oudinot a créé le dessin à l'aide de grisailles et pas uniquement avec le réseau de plomb. La majorité des grisailles XII^e^ siècle de l'atelier sont, comme à l'église parisienne Saint-Pierre-de-Montrouge (Cv 520 à 577) ou à Toulouse (Cv 129 à 132) et Cahors (Cv 194), d'élégantes compositions de formes géométriques, de filets de verres colorés ou non, de feuilles et de cage à mouches peintes à la grisaille. Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire*, écrit que les plus anciennes grisailles qu'il connaît « ne remontent pas au-delà du XIII^e^

[1200] (II/2) OUDINOT, 1867-2, p. 11-12.
[1201] (III/2.2) LUNEAU, 2004, p. 11-16.
[1202] (II/4.1) MAGNE, 1885.

siècle »[1203]. Les grisailles XII^e siècle d'Oudinot sont donc vraisemblablement largement inspirées de celles du début du XIII^e siècle.

Un autre genre de vitraux désigné par Oudinot comme de style XII^e siècle se rencontre à Preuilly-sur-Claise (Cv 173 à 175) : Oudinot réalise, d'après les dessins de Delalande, des vitraux historiés avec des médaillons légendaires et des personnages en pied sous une architecture. Néanmoins, les différences entre un personnage XII^e siècle et XIII^e siècle ne sont pas flagrantes dans les vitraux d'Oudinot, en raison d'un graphisme similaire : les figures XII^e siècle de Preuilly-sur-Claise ne divergent pas tellement des figures XIII^e siècle de Saint-Denys-de-L'Estrée (Cv 728 à 777). La mention XII^e siècle semble plus faire référence au style de l'édifice restauré ou nouvellement construit. Cela est le cas pour l'église Saint-Sernin de Toulouse pour laquelle Viollet-le-Duc, en charge des travaux de restaurations, demande à Oudinot une figure et des grisailles dans le style XII^e siècle afin que les verrières soient en harmonie avec le reste de l'édifice (Cv 128 à 132).

Le style XIII^e siècle, ou le style néogothique, est le style le plus utilisé par l'atelier Oudinot. Cela représente 40,71 % des 113 cartons qui indiquent un style. De grands ensembles ont été étudiés dans le catalogue. La majorité des vitraux rencontrés sont de grandes figures en pied encadrées par une architecture et une bordure colorée comme cela était la règle au XIII^e siècle. Émile Delalande, cartonnier expert des styles XII^e et XIII^e siècles, fournit la plupart des cartons de ce style. Ainsi, nous pouvons citer, entre autres, les vitraux de la cathédrale (Cv 46-48) et du grand séminaire de Bayeux (Cv 49 à 59), les baies hautes du chœur de Notre-Dame de Châteauroux (Cv 136 à 144), celles de Sainte-Adresse (Cv 623 à 633, Cv 639 à 656), etc. Viollet-Le-Duc dessine les figures XIII^e siècle de Saint-Denys-de-L'Estrée, et Steinheil certainement celles du chœur de l'église de Rambouillet (Cv 670 à 672). Les vitraux du chœur de l'église de Prémery sont qualifiés du style XIII^e siècle (Cv 251 à 253). Cependant, seuls l'architecture et le fond sont bien dans le style néogothique. Les personnages en pied sont de style moderne.

Les vitraux dans le style XIII^e siècle adoptent parfois une autre composition : celle des verrières à médaillons légendaires. Des médaillons, généralement circulaires, sont insérés dans un fond mosaïque riche en couleurs ; une bordure tout aussi colorée encadre le tout. Delalande, Steinheil et Viollet-le-Duc dessinent pour Oudinot de nombreux cartons pour des

[1203] (III/1) VIOLLET-LE-DUC, 1868, tome 9, p. 447.

vitraux que nous avons recensé, à Brive (Cv 66 à 77), Paris (Cv 320), et Saint-Denis (Cv 728 à 777, Cvd 81 à 83).

Plusieurs grisailles style XIII^e^ siècle ont aussi été repérées dans le catalogue de l'œuvre d'Oudinot. Les grisailles du XIII^e^ siècle, conservées en plus grand nombre, ont permis aux peintres-verriers du XIX^e^ siècle de largement s'en inspirer, voire de les copier. En effet, à Rambouillet, Oudinot reprend à l'identique le schéma ornemental d'une grisaille de la cathédrale de Troyes (Cv 679 à 682). Mais c'est le seul cas de copie que nous avons remarqué. Le reste du corpus de grisailles néogothique est fort ressemblant à ce qui se faisait au XIII^e^ siècle. Mais Oudinot reprend uniquement les éléments essentiels (cage à mouches, palmettes, rinceaux, filets de verres blancs et colorés) et les assemble selon ses propres schémas ornementaux. Les grisailles de Boissy-Saint-Léger (Cv 778 et 779) et de la chapelle des Arts et Métiers (Cv 317 à 319) en sont de bons exemples.

Deux autres styles néogothiques sont employés par Oudinot ; 11,5 % des cartons sont de style du XIV^e^ siècle et 13,23 % de celui du XV^e^ siècle. Peu d'œuvres concernant ces deux styles ont été référencées dans le catalogue. En effet, la majorité des indications stylistiques concernent des cartons dont on ignore la localisation.

Pour le XIV^e^ siècle, nous avons rencontré des encadrements architecturaux à Languidic (Cv 205 à 209) et des grisailles à Pierrefonds (Cv 255 à 261). Pour la cathédrale de Limoges, Steinheil dessine des personnages dans le style XIV^e^ siècle ; pourtant ces figures ne sont guère éloignées du style XIII^e^ siècle (Cv 696 à 704).

Ce sont aussi des grisailles et des architectures que nous avons remarqué pour le style XV^e^ siècle. À Saint-Nolff, pour l'église (Cv 232 à 234) et la chapelle (Cv 212 à 215), Oudinot emploie une élégante architecture néogothique exécutée en verre blanc et rehaussée de jaune d'argent. Les tympans des vitraux de la chapelle de Saint-Nolff (212 à 215) rappellent ceux des verrières restaurées dans le style XV^e^ siècle par Oudinot à la cathédrale de Moulins (Rv 1 à 3). Enfin, les grisailles de la petite chapelle funéraire de la princesse Mecklembourg-Schwerin (Cv 122-123), dans la chapelle royale de Dreux, sont un exemple de grisaille de ce style. Pourtant, nous sommes amenés à nous interroger ; ces grisailles sont fort semblables à ce qui pouvait se faire au XIII^e^ siècle. En effet, ces deux vitraux peuvent faire penser à l'exemple de grisaille de style XIII^e^ que reproduit Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire*[1204].

[1204] (III/1) VIOLLET-LE-DUC, 1868, tome 9, fig. 43, p.455.

7.2. Le style néo-Renaissance et les styles néo-XVII^{e} et XVIII^{e} siècles

Le tableau des différents styles des cartons de l'atelier Oudinot présente une ambigüité. En effet, la liste des cartons « styles XVI^{e}, XVII^{e}, XVIII^{e} et XIX^{e} siècles » ne précise que trop rarement les styles de ces derniers. Ainsi, seulement 12,39 % des cartons sont du style néo-XVI^{e} siècle, 1,77 % du XVII^{e} siècle et 0,88 % du néo-XVIII^{e} siècle. De plus, Oudinot ne précise jamais quand ses vitraux sont du style XIX^{e} siècle, ce qui nous empêche de quantifier ce style. Il s'agit certainement de tout le reste.

Plusieurs des annonces d'Oudinot, publiées dans les annuaires commerciaux jusqu'en 1878, précisent que le peintre-verrier exécute plus spécifiquement des « vitraux du Moyen Âge et (des) vitraux de la Renaissance »[1205]. La quasi-absence de différenciation stylistique entre les vitraux néo-Renaissance et les styles du XVII^{e} au XIX^{e} siècle est explicable par le fait que les vitraux des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles n'existaient pas : les peintres-verriers du XIX^{e} siècle se sont inspirés d'autres techniques artistiques pour créer leurs vitraux néo-XVII^{e} et néo-XVIII^{e}. Néanmoins, les résultats donnés par la liste des cartons ne sont pas en adéquation avec ceux de notre catalogue.

Pour le style XVI^{e} siècle, ou néo-Renaissance, Oudinot indique les vitraux d'Autun (Cv 282-283), l'architecture du vitrail de Montrésor (Rv 17), les vitraux du chœur de Bourg-en-Bresse (Cv 1 à 3) ainsi que les restaurations des trois verrières de Pontoise (Rv 71 à 73). Les vitraux de Nevers et de Rive-de-Gier étaient aussi de ce style. Pourtant d'après le catalogue, les vitraux de l'église parisienne de La Trinité (Cv 398 à 400), ceux de Clermont-l'Hérault (Cv 133 à 135), de Boston (Cv 780 à 782) et de Sainte-Anne-d'Auray (Cv 216 à 231) sont aussi néo-Renaissance. Ces vitraux sont constitués soit de personnages en pieds ou de scènes encadrées par une riche et dense architecture, soit de superpositions de registres de scènes de formats similaires également encadrés par une architecture renaissance. L'influence des vitraux de la chapelle du château de Vincennes est perceptible pour ce style de vitraux.

En tenant compte de ces chantiers, les vitraux néo-Renaissance représentent près de 16 % des 113 cartons dont le style est précisé. Ce qui place ce genre de vitraux au troisième rang après les vitraux des styles XII^{e} et XII^{e} siècles.

Enfin, la part des vitraux des styles XVII^{e} et XVIII^{e} est insignifiante dans l'œuvre d'Oudinot. Le seul témoignage de ces styles qui nous est parvenu est celui des vitraux de Saint-Jacques-du-Haut-Pas (Cv 367 à 371). Le Christ et les apôtres sont placés sous une

[1205] (II/5) SAGERET, 1870, p.390.

architecture à dôme qui n'est pas sans rappeler le Tempieto de Bramante ou plus tardivement le dôme des Invalides.

8. LES SIGNATURES DE L'ATELIER OUDINOT

Le chef d'entreprise, le peintre-verrier signataire des vitraux, appose son nom comme on appose aujourd'hui une marque. Peintes à la main ou à l'aide d'un pochoir, les signatures permettent de connaître, comme une carte de visite, le nom du ou des peintres-verriers ou même du cartonnier, le lieu de création et la date d'exécution[1206]. Dans certains cas elles indiquent le statut du vitrail.

Ainsi, nous avons recensé 26 signatures différentes utilisées par l'atelier Oudinot. Elles diffèrent par la technique de réalisation ainsi que par la typographie employée, dont le tableau suivant rend compte.

Signature	**Typographie Technique Style**	**Localisation**
ÆO	lettres capitale d'imprimerie pochoir	Bourg-en-Bresse (Cv 3) Preuilly-sur-Claise (Cv 173) La Trinité (Cv 399) Sainte -Adresse (Cv 650) Cathédrale de Limoges (Cv 695)
E. Oudinot / date	minuscule lettres cursives	Bourg-en-Bresse (Cv 4)
	lettres capitale d'imprimerie pochoir	Quimper (Cv 125)
AE, OUDINOT / PINXIT : date	lettres capitale d'imprimerie pochoir XIII^{e} siècle	Saint-Bénigne (Cv 25) Époisses (Cv 121) (fig. 99)
AE, OUDINOT / PINXIT	lettres capitale d'imprimerie pochoir XIII^{e} siècle	Chapelle château de Bort (Cv 710)
E. OUDINOT	lettres capitale d'imprimerie pochoir XIII^{e} siècle	Bayeux séminaire (Cv 50, Cv 52, Cv 54, Cv 59) Bayeux cathédrale (Cv 46 à 48) Saint-Flovier (Cv 178)
Eug. Oudinot date	lettres cursives // signature peinture de chevalet	Dun-sur-Auron (Cv 60) (fig. 104) Portrait Bertrand Faugères Bell (Cv 787) (fig. 110)
E.OUDINOT / PINXIT	lettres capitale d'imprimerie pochoir	Thauvenay (Cv 64) Boston (Cv 782)

[1206] (III/2.2) CABEZAS, 1989, p. 77-97.

E.OUDINOT / PARIS.date	lettres capitale d'imprimerie pochoir	Brive (Cv 66, Cv 74) Château Boulart (Cv 263)
OUDINOT / PARIS date	lettres capitale d'imprimerie pochoir	Brive (Cv 68) Saint-Flovier (Cv 176-177)
OUDINOT P^{TRE} V^{ER} / PARIS date	lettres capitale d'imprimerie pochoir	Uzerche (Cv 78) (fig. 108)
EO	lettres capitale d'imprimerie pochoir	Chapelle du château de Touvent (Cv 172)
E. Oudinot et A. Leloir	lettres cursives	Blois (Cv183) (fig. 103) Trinité (Cv 400)
E. OUDINOT / PARIS	lettres capitale d'imprimerie pochoir enlevé de grisaille	Saint-Nolff chapelle (Cv 215)
Oudinot / et Harpignies / Paris	lettres cursives enlevé de grisaille	Marigny-sur-Yonne (Cv 236) (fig. 102)
E. OUDINOT / FECIT	lettres capitale d'imprimerie pochoir XIIIe siècle	Notre-Dame de Paris (Cv 320) (fig. 100)
ÆO / date (ou inversement)	lettres capitale d'imprimerie pochoir	Saint-Pierre-de-Montrouge (Cv 519) Tombeau famille Bourbon (Cv 578) Saint-Pierre-du-Queyroix, Limoges (Cv 687, Cv 689 et Cv 690) (fig. 96) Saint-Cloud (Cv 715)
	lettres capitale d'imprimerie manuscrites	Hôtel des Camondo (Cv 397) (fig. 98)
E.S.Oudinot / date	lettres cursives // signature peinture de chevalet	Étretat (Cv 608)
E. Oudinot pinxit / date	lettres cursives // signature peinture de chevalet	Eu (Cv 616) (fig. 101)
Monogramme de Viollet-Le-Duc et Oudinot	lettres capitale d'imprimerie manuscrites	Eu (Cv 620) (fig. 104)
Date ES / Oudinot / Pinxit	lettres capitale d'imprimerie pochoir	Sainte-Adresse (Cv 637)
Æ. OUDINOT date	lettres capitale d'imprimerie pochoir	Sainte-Adresse (Cv 650) Saint-Pierre-du-Queyroix, Limoges (Cv 688) (fig. 97) Prémery (Cv 254)
Æ / OUDINOT	lettres capitale d'imprimerie pochoir	Sainte-Adresse (Cv 657 à Cv 662)
E. OUDINOT / PINXIT / PARIS/ date	lettres capitale d'imprimerie pochoir	Boston (Cv 780 à 782)
E.S.OUDINOT	lettres capitale d'imprimerie pochoir	Riverdale, New York (Cv 783)
OUDINOT PINXIT	lettres capitale d'imprimerie pochoir	Adélaïde Bell (Cv 784)
E.S. OUDINOT / PARIS/date	lettres capitale d'imprimerie pochoir	Henry Gurdon Marquand (Cv 785)

Tabl. 31 : Tableau récapitulatif des différentes signatures d'Eugène Oudinot

La première catégorie de signatures que nous pouvons distinguer est celle qui atteste de la collaboration entre Achille et Eugène Oudinot. Les frères Oudinot se créent un monogramme « ÆO » qu'ils appliquent au pochoir sur plusieurs verrières. Il est souvent accompagné de la localisation de l'atelier, Paris, et de la date du chantier. Parfois seul, ce monogramme devient une sorte de logo de l'atelier des frères Oudinot, logo qu'ils utilisent pour l'en-tête de leur papier à lettres. Sur seulement trois vitraux, les frères Oudinot précisent l'expression latine PINXIT. Une autre signature d'Eugène Oudinot précise FECIT. Ces expressions sous-entendent vraisemblablement que les peintres-verriers ne sont pas les auteurs des cartons des vitraux.

Fig. 96 : Monogramme des frères Oudinot avec la date, église Saint-Pierre-du-Queyroix, Limoges

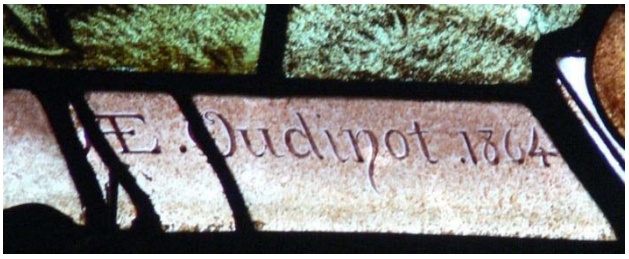


Fig. 97 : Signature des frères Oudinot avec la date, Saint-Pierre-du-Queyroix, Limoges

Fig. 98 : Monogramme des frères Oudinot avec la date, Vitrail des Camondo, Musée d'Orsay, Paris

Fig. 99 : Signature des frères Oudinot avec l'inscription PINXIT et la date, église Saint-Symphorien, Époisses

Fig. 100 : Signature Eugène Oudinot avec l'inscription FECIT, cathédrale Notre-Dame de Paris

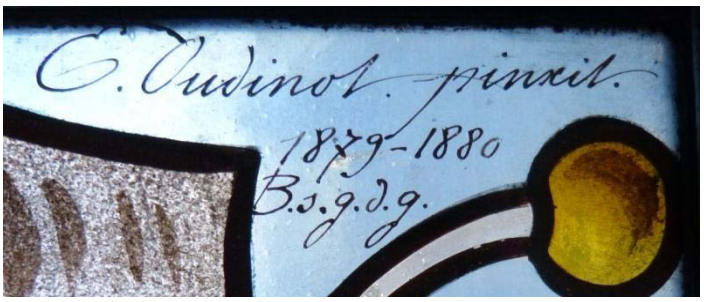


Fig. 101 : Signature d'Eugène Oudinot avec l'inscription PINXIT et la date, château d'Eu

La seconde catégorie de signatures mentionne le nom d'Oudinot et d'un second artiste, autre que son frère. Nous avons tout d'abord rencontré la signature commune d'Oudinot et d'Harpignies qui prouve leur brève collaboration. Auguste Leloir, cartonnier qui a le plus fourni de dessins à Oudinot, appose son nom aux côtés de celui du peintre-verrier à deux reprises. Victor Livaché qui fournit aussi beaucoup de cartons à Oudinot n'apposera jamais sa signature aux côtés de celle du peintre-verrier. Généralement seuls les cartonniers de renom comme Eugène Viollet-le-Duc, Richard Morris Hunt et Luc-Olivier Merson signent les verrières au même titre qu'Oudinot. Notons d'ailleurs que sur les vitraux de la chapelle Sainte-Cécile de l'église de Sainte-Adresse, la signature de Merson est lisible six fois contre une seule fois celle d'Oudinot. Le peintre-verrier ose même faire de son monogramme et de celui de Viollet-le-Duc un seul et même monogramme. C'est le seul artiste collaborateur de

l'architecte qui se le permet. D'ailleurs, l'architecte était déjà probablement décédé lors de la création de cette signature originale.

Si Oudinot précise plus ou moins à chaque fois la date et la localisation de son atelier, il n'ajoute sa fonction P^{TRE} V^{RE} qu'une seule fois sur le vitrail situé à Uzerche (Cv 78). Nous ne saurions donner une raison à cette soudaine précision.

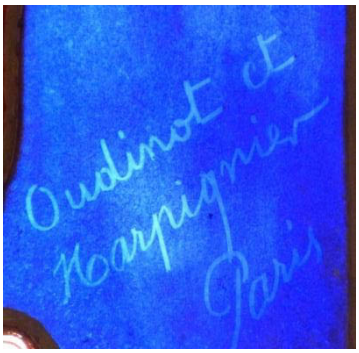


Fig. 102 : Signatures d'Oudinot et Harpignies avec la localisation de l'atelier, église Saint-Léger, Marigny-sur-Yonne

Fig. 103 : Signature d'Oudinot et Leloir, église Saint-Saturnin, Blois

Fig. 104 : Signature d'Eugène Viollet-le-Duc avec l'inscription INVENIT et la date, château d'Eu

Fig. 105 : Monogramme d'Eugène Viollet-le-Duc et Eugène Oudinot, château d'Eu

Fig. 106 : Signature de Richard Morris Hunt, Musée de la ville de New York

Fig. 107 : Monogramme de Luc-Olivier Merson, église Saint-Denis, Sainte-Adresse

Fig. 108 : Signature d'Eugène Oudinot avec l'inscription P^{TRE} V^{ER}, église Saint-Pierre, Uzerche

L'usage de l'écriture cursive pour la signature compose la troisième catégorie. Oudinot marque par deux fois des vitraux avec une signature que nous pourrions observer sur un tableau de chevalet. Le portrait de Bertrand Faugères Bell, vitrail d'appartement de la taille d'un tableau de chevalet, est légitime pour recevoir ce genre de signature. Eugène Oudinot signe donc son œuvre en véritable artiste peintre. Dans le second cas, la verrière est un grand vitrail tableau : la composition de la scène du *Couronnement de la Vierge* de Dun-sur-Auron ne se soucie pas des meneaux de la fenêtre. C'est cette composition, semblable à celle d'un grand tableau d'église, qui justifie certainement qu'Oudinot la signe comme une toile.

Fig. 109 : Signature d'Eugène Oudinot, verrière du portrait de Bertrand Faugères Bell, Newport (Rhode Island)

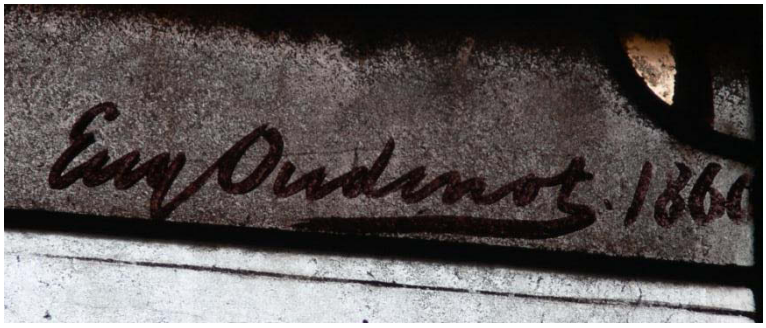


Fig. 110 : Signature d'Eugène Oudinot, église Saint-Étienne, Dun-sur-Auron

CONCLUSION

Au terme de ce travail, nous sommes en mesure de répondre aux questions posées au commencement de ces recherches : qui est Eugène Stanislas Oudinot de la Faverie, quelle est sa place dans l'histoire de la peinture sur verre et, plus précisément, dans celle du vitrail civil de la seconde moitié du XIX^{e} siècle ?

Eugène Oudinot grandit dans un milieu assez aisé, environnement propice pour faire de lui un homme cultivé à l'esprit curieux et ouvert. Sa rencontre avec Georges Bontemps, dont les circonstances restent mystérieuses, et les raisons non précisées de son entrée au sein de la manufacture de Choisy-le-Roi, sont deux événements cruciaux tant dans sa vie personnelle que dans sa carrière de peintre-verrier. En 1848, lorsque Bontemps quitte la manufacture et part travailler pour les frères Chance en Angleterre, il emmène certainement avec lui son jeune apprenti. Cela expliquerait les régulières commandes de verre d'Oudinot auprès de la fabrique Chance, mais aussi sa capacité, dès le début de sa carrière, de confectionner des verres mousseline, application décorative que les Anglais exécutent au moins depuis l'Exposition universelle de 1851. Entre 1848 et 1853, Oudinot bénéficie des enseignements d'Eugène Delacroix, certainement pour perfectionner son trait de pinceau. Au cours de son apprentissage, Oudinot est donc amené à côtoyer le chimiste, Georges Bontemps et le peintre de renom, Eugène Delacroix, contribuant à faire de lui un peintre-verrier technicien du verre et un artiste.

La modeste dot reçue lors de son mariage avec Virginie Saulin, en juin 1853, lui permet d'ouvrir son premier atelier de peinture sur verre au numéro12 de la rue du Regard dans le XI^{e} arrondissement de Paris (actuel 6^{e} arrondissement). Les contextes économiques, politiques et

religieux du Second Empire sont favorables à son activité ; en 1853, la capitale ne compte que dix-sept ateliers de peinture sur verre. Oudinot peut obtenir rapidement des chantiers qui lui permettent d'exercer son art et d'en vivre. Il intervient dans huit des vingt-trois églises parisiennes nouvellement édifiées sous l'Empire. En 1854 et 1855, il s'associe brièvement au peintre de paysages Henri Joseph Harpignies. Cette association, strictement alimentaire pour Harpignies, permet au peintre-verrier de remporter sa première récompense, une mention honorable, à l'Exposition universelle de 1855. C'est à cette même époque que le peintre-verrier cherche à se spécialiser. Il propose dans un premier temps, en plus de la réalisation de vitraux religieux, des vitraux d'appartement, des paysages et des verres mousseline. Après le départ d'Harpignies, Oudinot ne propose plus que des verrières religieuses dans le style des vitraux anciens. Entre 1859 et 1860, il déménage son atelier du 56 rue de l'Ouest, pour s'installer définitivement au 6 rue de la Grande-Chaumière, toujours dans le 6e arrondissement. Spécialisé dans la confection de « *fac simile* de vitraux du Moyen Âge et de la Renaissance »[1207], l'atelier affiche un carnet de commandes rempli : les demandes concernent tant les églises de la capitale que celles de province. À partir de 1860 et durant seize ans, Eugène Oudinot entame avec son frère Achille une précieuse collaboration. Les deux hommes exécutent et signent à quatre mains pas moins de onze chantiers connus à ce jour. L'atelier, petite entreprise familiale, emploie au maximum cinq personnes ; il s'agit de metteurs en plomb et de peintres sur verre. Ces derniers, une fois formés par Oudinot, ouvriront leurs propres fabriques. L'atelier est aussi un lieu d'échanges, de rencontres où le privé et le professionnel se mélangent lors de soirées amicales et artistiques. Pour ne citer qu'eux, Sully Prudhomme, Maupassant, Hunt, sont des proches qui permettent à Oudinot de se faire connaître auprès d'intellectuels mais aussi de gens de la haute société française et américaine

L'entreprise d'Eugène Oudinot acquiert une certaine renommée en France comme à l'étranger. La qualité du travail produit par l'atelier est appréciée, mais les difficultés financières, auxquelles le couple Oudinot doit faire face dès la fin des années 1860, portent ombrage à cette belle réussite. Les archives des chantiers de Saint-Denys-de-l'Estrée et de Sainte-Anne-d'Auray nous montrent à quel point il est difficile, pour le peintre-verrier, de se faire payer par les commanditaires et ainsi de couvrir ses frais de fabrication. Si ces témoignages d'archives laissent entendre que la situation financière est parfois compliquée pour l'atelier Oudinot, l'inventaire après décès dresse le tableau d'une situation

[1207] (II/5) SAGERET, 1861, p. 362-363.

catastrophique. L'entreprise et le couple Oudinot sont au bord de la faillite. Sa femme Virginie et sa fille Hermine Oudinot refusent la succession, seul son fils Camille l'accepte afin de liquider les comptes. La vente de l'atelier est inévitable pour rembourser les dettes. Le Clermontois Félix Gaudin rachète l'atelier parisien au début de 1890 et succède à Oudinot au numéro 6 de la rue de la Grande-Chaumière. La famille Oudinot se retrouve ruinée avec pour seul héritage la renommée de la figure paternelle.

Pourtant, l'étude de la carrière et de l'œuvre d'Oudinot ne présage pas une fin si sombre. Au début de son activité, le peintre-verrier présente ses œuvres dans des expositions provinciales pour finalement les promouvoir uniquement dans les Expositions universelles où un large public international prend connaissance de ses talents. Les récompenses obtenues aux Expositions universelles de 1862 et 1878 lui permettent de recevoir des titres, comme celui de peintre-verrier officiel de la Ville de Paris, et d'être promu au grade de chevalier de la Légion d'honneur. Ces deux dates marquent d'ailleurs les grandes inflexions de sa carrière. En 1862, la fonction offerte par la municipalité parisienne lui assure l'obtention de nombreux chantiers. L'étude de la cartographie de l'œuvre d'Eugène Oudinot montre que celle-ci est majoritairement localisée à Paris : 313 vitraux pour 23 chantiers. Ces vitraux sont de style néo-médiévaux ou néo-Renaissance, leurs cartons sont généralement exécutés par Victor Livaché, Auguste Leloir, Edmond Lechevallier-Chevignard et Émile Delalande. Les grisailles sont aussi fort nombreuses dans son œuvre. Pourtant, Oudinot ne déroge pas à la règle que le statut d'artiste, revendiqué, exige de lui : chaque motif de grisaille est unique, créé pour un seul chantier, et aucun n'est ensuite réemployé. Au cours de cette période, Eugène Oudinot collabore avec de nombreux architectes qui travaillent au service de la Ville de Paris, notamment avec Théodore Ballu. Cette renommée parisienne le fait davantage connaître des agences d'architectes diocésains et des Monuments historiques. Il s'est associé, entre autres, avec Eugène Viollet-le-Duc et un de ses disciples Anatole de Baudot pour plusieurs chantiers. Ces collaborations récurrentes avec ces architectes lui facilitent aussi l'obtention de plusieurs commandes. De même, l'architecte américain Richard Morris Hunt l'introduit dans la haute société new-yorkaise et permet au peintre-verrier parisien d'exporter ses œuvres. Pour Oudinot, il est essentiel d'inscrire sa pratique de la peinture sur verre, non seulement, dans l'évolution de ce savoir-faire mais aussi dans celle de l'histoire de l'art. Ainsi, en 1867, il propose aux lecteurs de l'*Ornementation usuelle* une histoire de la peinture sur verre. Il exprime également cet attachement à l'histoire de l'art lors de sa déposition devant la Commission d'enquête de 1881. Selon lui, l'enseignement de l'histoire de l'art et de la peinture sur verre doit compléter la formation des peintres-verriers. Un bon praticien du vitrail

se doit aussi de maîtriser l'histoire de son art. Oudinot laisse entendre que l'avenir de son métier réside dans le vitrail civil : un vitrail qui sera luxueux et qui s'apparentera à l'art et non au commerce.

Après 1878, un virage dans la carrière d'Oudinot s'opère. Cette troisième et dernière étape de sa vie d'artiste se déroule entre 1879 et 1889. Oudinot s'aventure dans l'exécution de vitraux civils. Durant cette dizaine d'années, les trois quarts des vitraux étudiés sont des œuvres civiles, les chantiers religieux de créations sont beaucoup moins présents. Attaché à la commission des Monuments historiques en 1880, il œuvre encore sur des chantiers de restauration. Il consacre cependant l'essentiel de son activité à la création de vitraux d'appartement pour de riches particuliers, en France et aux États-Unis. Ce choix n'est pas dû à une lubie soudaine du peintre-verrier. Il s'agit d'une vogue qui se répand dans le monde de la peinture sur verre française. Cette tendance balbutiante lors de l'Exposition universelle de 1851 atteint son apogée lors de l'Exposition universelle de 1878. Parallèlement, pour compléter ses revenus, Oudinot met ses compétences techniques et sa maîtrise de la chimie du verre au service d'autres artistes, notamment pour l'émailleur James Valère.

Si Eugène Oudinot ne s'avère pas être un homme d'affaires redoutable, il mène une longue carrière, singulière et remplie. Dans ce monde de la peinture sur verre du XIX^{e} siècle, comment Oudinot est-il considéré par ses pairs et surtout comment lui se qualifie-t-il lui-même en tant que professionnel ?

Eugène Oudinot – du fait de sa formation de technicien chez Bontemps mais également de peintre auprès de Delacroix – se considère comme un artiste peintre-verrier. « Artiste peintre sur verre » est d'ailleurs la qualification qu'il déclare lorsqu'il épouse Virginie Saulin en 1853[1208]. Lors de la rédaction de l'inventaire après décès, le notaire qualifie Oudinot « en son vivant, artiste peintre-verrier »[1209]. Il n'est pas un industriel comme peut l'être Champigneulle, c'est-à-dire avec un atelier et une production de grande ampleur. L'atelier d'Oudinot a des dimensions artisanales et ne produit pas en série. À l'occasion de chaque chantier, le peintre-verrier fait appel à un artiste différent pour la réalisation des cartons de vitraux. Ces derniers ne sont, à trois exceptions près, jamais réutilisés. Il propose à sa clientèle des prix sur-mesure ainsi qu'un travail de qualité pour lequel il use de tous ses talents. Toutefois, malgré ses prouesses techniques, Oudinot est, aux yeux de la Corporation des artistes peintres-verriers de France, encore trop industriel pour intégrer ce cercle. En effet, Oudinot, formé par un chimiste, n'a pas la formation complète d'un artiste peintre au même

[1208] Arch. Nat. : étude Meunier, minutier central, ET/XCVI/793, contrat de mariage du 6 juin 1853.
[1209] Arch. Nat. : Minutier central, Étude LI, 1666, inventaire après décès d'Eugène Oudinot.

titre que Claudius Lavergne issu de l'École des beaux-arts. De plus, afin de proposer de nouvelles applications de décoration à sa clientèle, Oudinot n'hésite pas à expérimenter, à déposer des brevets, et à utiliser de nouveaux matériaux industriels comme le verre américain. Cette capacité à maîtriser la chimie du verre du XIX^{e} siècle ne fait, dès lors, pas de lui un véritable artiste aux yeux des peintres-verriers corporatistes. Pour Oudinot, ces brevets sont une nécessité au regard du contexte économique. En effet, la production du vitrail civil atteint son apogée lors de l'Exposition universelle de 1878. Le marché de ce type de vitrail est encombré et nombreux sont ceux qui proposent à leur clientèle un vitrail exécuté rapidement pour une somme modique. C'est dans le cadre de cette abondante production qu'Oudinot dépose son premier brevet en 1879 afin de proposer à une clientèle aisée une nouvelle application pour la décoration du verre.

Aux regards de ses pairs, Eugène Oudinot est soit trop industriel, soit pas assez artiste. Cependant, lui-même se considère comme étant un véritable artiste. Son savoir-faire, sa technique et à maîtrise d'exécution lui permettent de reproduire avec dextérité le carton d'un autre artiste. L'attitude des successeurs d'Oudinot, Gaudin père et fils, vis-à-vis de leur travail, renforce pour nous cette image d'artiste : Félix Gaudin se considère comme un peintre-verrier « à égale distance de deux pôles extrêmes, l'artiste et l'industriel »[1210] et son fils Jean se qualifie « d'industriel »[1211].

Entre 1851 et 1889, l'examen du développement et l'évolution du vitrail civil permet de dégager plusieurs conclusions. L'Exposition universelle de 1851 et la suprématie du travail des Anglais, notamment pour les techniques des verres mousseline, influencent progressivement la production française. Certains peintres-verriers français prennent conscience, grâce à ces nouvelles techniques d'application d'émail et de gravure, des différentes possibilités de mise en œuvre. Ainsi entre 1851 et 1869, l'influence des Anglais opère : les techniques du verre mousseline et de la gravure sur verre se développent considérablement, proposant ainsi à une large clientèle une alternative au vitrail traditionnel. De nombreux motifs sont réalisables et les techniques rentables permettent une mise en œuvre rapide et une commercialisation massive. Ces vitraux bon marché occultent les vues indésirables. Ils sont placés aux fenêtres donnant sur des cours d'immeubles, dans des montées d'escaliers ou sur des portes de service, tout en laissant suffisamment pénétrer la lumière dans les intérieurs. Pour Oudinot, lors de la Commission d'enquête de 1881, ces

[1210] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 524.
[1211] *Idem*, p. 525.

genres de vitraux sont responsables de la décadence de la peinture sur verre. Pendant seulement un an, en 1855, il a proposé des verres mousseline avant de s'orienter dans la création de vitraux néo-médiévaux et néo-Renaissance. Parallèlement à ces productions commerciales, certains peintres-verriers tentent de proposer des vitraux peints pour les habitations privées. Les théoriciens de la peinture sur verre, comme Georges Bontemps, admettent que des vitraux colorés peuvent venir habiller des fenêtres de particuliers. Les pièces concernées par cette décoration sont les chambres, les boudoirs, les petits salons et les cabinets de toilette, en somme, les espaces intimes d'une demeure. Les vitraux sont de petits panneaux ou des médaillons et représentent des armoiries, des lansquenets, des fleurs, ou des paysages. Les vitraux suisses, quant à eux, sont en vogue durant toute la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Des essais, comme celui du vitrail de *L'Artiste* de Maréchal, en 1862, démontrent que le vitrail de luxe est chronophage et dispendieux pour le peintre-verrier.

En 1865, d'anciens ateliers de peinture sur verre, comme ceux de Laurent-Gsell et Lusson, saisissent l'opportunité commerciale que constitue la réalisation de vitrail d'appartement. Dès 1870, certains peintres-verriers n'hésitent pas à créer de véritables œuvres d'art contribuant ainsi au développement du vitrail d'art ou de luxe pour les appartements et demeures. L'Exposition universelle de 1878 marque la reconnaissance officielle du vitrail d'appartement et du vitrail civil. La diversification des styles et des espaces dans lesquels ils sont placés est remarquable. Des conseils au sujet de la lumière et des couleurs sont édités dans des ouvrages consacrés à la décoration des intérieurs ; compte tenu de l'engouement signalé par les contemporains pour le vitrail d'appartement, il aurait été légitime de trouver nombre de descriptions dans ces ouvrages, or il n'en est rien. De même, les romanciers du XIX^{e} siècle n'accordent pas une grande place au vitrail d'appartement dans leurs écrits ; le vitrail religieux reste souverain.

Le style des vitraux suit la mode, se faisant ainsi « Renaissance » ou « japonais » au gré des années. Les dimensions deviennent plus importantes et les vitraux investissent les pièces de réceptions et lieux de circulation des demeures. Escaliers d'honneur, salles à manger, vestibules, salles de bal, bibliothèques, plafonds, aucune pièce susceptible de recevoir du monde n'est épargnée. Le vitrail s'applique aussi aux meubles meublants comme les buffets, les jardinières, les écrans, etc. Le vitrail d'appartement n'est plus un simple moyen d'occulter une vue gênante tout en conservant le passage de la lumière, il devient un véritable élément de décor. En s'offrant ces œuvres, le commanditaire affiche non seulement son aisance financière mais également, par le choix des thèmes, son érudition et ses valeurs morales. Les innovations mises au point, notamment par Oudinot, renforcent l'aspect ostentatoire des

œuvres. Le vitrail peut-être visible de jour comme de nuit, de l'intérieur comme de l'extérieur et toujours sous son meilleur aspect décoratif grâce à l'application de métaux tels que l'or.

En 1882, plusieurs ateliers de peinture sur verre sont entièrement spécialisés dans la confection de vitrail d'appartement. Enfin, entre 1881 et 1889, un nouveau médium, le verre américain fait son apparition en France et se développe pour enrichir les effets décoratifs des vitraux d'appartements. Sa matière difficile à travailler, mais aux mille reflets, permet aux peintres-verriers de proposer un nouveau type de vitrail dans lequel la peinture n'a plus sa place. Le vitrail d'appartement, grâce au verre américain, s'échappe de l'emprise de l'historicisme. Jusqu'à cette date, il s'est ancré dans la conception que le peintre-verrier s'est faite de son art. L'Exposition universelle de 1889 montre les différentes possibilités de l'usage de ce verre et laisse entrevoir un bel avenir au vitrail civil en cette fin de siècle. C'est lors de cette ultime Exposition qu'Oudinot fait la démonstration de la manière dont il travaille le verre américain. Sa façon de jouer avec la matière et les reflets pour créer les formes et les harmonies de couleurs fait de lui un peintre-verrier plus « matérialiste » qu'historiciste. Néanmoins, l'analyse de son œuvre nous a montré qu'Oudinot a toujours porté une grande attention au matériau ; attention qui est certainement un héritage de sa formation auprès de Georges Bontemps et de la pensée rationaliste de Viollet-le-Duc. Oudinot choisit ainsi avec un soin tout particulier le verre avec lequel il travaille : le verre anglais lui permet d'obtenir des irrégularités d'épaisseur et de surface, le verre américain, produit industriel, lui offre une coloration iridescente, opalescente ou dichroïque des plus originales. Oudinot travaille aussi avec une troisième sorte de verre parfait dont les qualités chimiques semblent se rapprocher de nos verres actuels pour mettre en valeur la peinture de Luc-Olivier Merson. Toutefois, avec le verre américain, c'est la première fois, dans l'œuvre d'Oudinot que le matériau donne naissance à l'œuvre. Il confère à ses vitraux une qualité décorative, au sens où l'entendait Philippe Burty dans un texte critique de 1866. *Les Paons* du peintre-verrier parisien pour le pavillon argentin sont des vitraux modernes qui engagent l'avenir de l'art du vitrail civil des décennies suivantes.

L'œuvre civile d'Oudinot nous prouve que certains peintres-verriers du XIX^{e} siècle ont réussi à exécuter un « vitrail domestique » qui su s'affranchir de cette médiocrité que dénoncera Félix Gaudin en 1894. Toutefois, il semble que ces artistes peintres-verriers, comme Oudinot, qui réalisent des vitraux de luxe s'apparentant à des œuvres d'art, soient relativement rares. Il s'agit là d'une production coûteuse en temps et en matières premières. Oudinot a fait ce choix au péril de la santé financière de son entreprise. Il a également fait appel à différents cartonniers : soit des spécialistes du vitrail néo-médiéval, soit des artistes

connus ou non, issus de formations académiques et, pour la plupart, spécialisés dans les grands décors ou les arts décoratifs. Cependant, peu d'entre eux apposent leurs signatures au côté de celle d'Eugène Oudinot. L'art du vitrail est, pour une grande majorité, un art trop industriel. Aucune gloire ne peut être tirée de ce type de collaboration : Henri Joseph Harpignies ne mentionnera jamais son passage au sein de l'atelier dans ses mémoires. En outre, Joseph Blanc ne laissera pas de témoignages de ses collaborations avec des peintres-verriers : ce sont les archives des fabriques Oudinot et Latteux-Bazin qui nous renseignent à ce sujet.

Luc-Olivier Merson est le seul de ces artistes qui signent systématiquement les vitraux d'Oudinot, qu'ils soient civils ou religieux. Son attachement aux arts décoratifs et industriels lui permet d'estimer les métiers d'art. Ainsi, en plus de ses projets pour le vitrail, Merson dessine de nombreux cartons pour mosaïques, tapisseries, faïences, timbres poste ou billets de banque. Sa collaboration avec Oudinot permet à ce dernier d'exécuter ce que nous considérons comme ses réalisations les plus réussies.

Les œuvres civiles d'Oudinot sont de deux types selon de la position sociale du commanditaire ; la bourgeoisie héréditaire commande plus facilement des vitraux ornés de leurs armes, de leurs monogrammes ou de lansquenets. En revanche, la bourgeoisie commerciale et industrielle, qu'elle soit française ou américaine, d'obédience juive ou protestante, commande de grandes compositions décoratives au peintre-verrier. Le vitrail devient alors le miroir de la réussite sociale et financière de ces nouvelles grandes fortunes.

Eugène Stanislas Oudinot de la Faverie est donc bel et bien un artiste peintre-verrier qui, fort d'un savoir-faire ancestral, a réussi par son talent à servir et à enrichir considérablement son art, et plus précisement le vitrail civil. Il inscrit sa pratique dans une certaine esthétique du matériau, esthétique qui s'est affirmée au XIX^{e} siècle dans « le champ des arts décoratifs »[1212]. En outre, le développement de nouvelles applications pour la décoration du verre et son œuvre civile élèvent ce type de vitrail au rang de « genre sérieux », rang que le vitrail religieux détenait jusqu'alors en exclusivité. Avec Eugène Oudinot, le vitrail civil devient une œuvre d'art s'émancipant de sa fonction primaire : occulter une vue gênante ; même si ce genre de vitrail reste un « objet appliqué à l'architecture »[1213], il transcende son simple usage domestique pour un usage entièrement décoratif.

[1212] (III/3.3) VAISSE, 1987, p. 13.
[1213] (III/2.3) LUNEAU, 2006, p. 528.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES MANUSCRITES

A. ARCHIVES PRIVÉES

- HARPIGNIES

(I/A) HARPIGNIES, [188 ?]
Manuscrit d'Henri Harpignies, collection particulière

- OUDINOT

Listes des cartons de l'atelier
- Cartons de vitraux d'églises styles XII^{e}, XIII^{e}, XIV^{e}, et XV^{e} siècles.
- Cartons de vitraux d'églises styles XVI^{e}, XVII^{e}, XVIII^{e}, et XIX^{e} siècles.
- Carton de vitraux d'appartements

Cahier relié A4
- 10 listes des cartons d'atelier
- Tableaux d'essais de cuisson, décembre 1881-juillet 1882.

Photographies de cartons

B. ARCHIVES PUBLIQUES

- ARCHIVES NATIONALES

- Minutier central
ET/XCVI/793, étude Meunier, contrat de mariage du 6 juin 1853,
MC/ET/XXXVI/930, litige en date des 20 et 25 mars 1861.
MC/ET/LXXIX/757, procuration Oudinot
Étude LI, 1666, inventaire après décès d'Eugène Oudinot
Étude LI, 1667, vente par adjucation de l'atelier d'Eugène Oudinot

- ARCHIVES DES MUSÉES NATIONAUX

DE 5, lettre en date du 22 mai 1855.
N6, lettre en date du 28 février 1860.

- ARCHIVES DE PARIS

- Registres d'état civil
5 Mi 1/806, acte de naissance d'Hermine Oudinot
V3E / M350, état civil reconstitué de Paris 1798-1860
V3E / M772, état civil reconstitué de Paris 1798-1860
V3E / M771, état civil reconstitué de Paris 1798-1860
V4E3189, acte de mariage d'Hermine Oudinot et d'André Lecomte du Noüy

V4E5845, acte de naissance de Pierre Lecomte du Noüy
V4E627, acte naissance Camille Oudinot
V4E6153, acte de décès de Camille Oudinot
V4E5956, acte de décès d'Eugène Oudinot
- Matrice des contributions mobilières et des patentes
D9P2/502, matrice des contributions mobilières et des patentes, quartier Notre-Dame-des-Champs, 1877
D9P2/42, matrice des contributions mobilières et des patentes, quartier Notre-Dame-des-Champs, 1890

- ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE L'ORNE
- Registres d'état civil d'Alençon numérisé
3 NUMECEC1/3E2_001_118 année 1813, image 45.
3 NUMECEC1/3E2_001_119 année 1814, image 81.
3 NUMECEC1/3E2_001_120 année 1815, image 75.
3 NUMECEC1/3E2_001_132 année 1827, image 40-41.
- Registre paroissial de Rânes années 1755-1777 numérisé
3 NUMECRP344/3E2_344_2 image 322.
- Registre d'état civil de Damigny numérisé
3 NUMECEC143/3E2_143_8 années 1817-1837, image 37.

- ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DU VAL DE MARNE
- Registre d'état civil
1 MI 783 3, acte de mariage de Marthe Oudinot et Hector Malot

- ARCHIVES DE L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS ET DE L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS DÉCORATIFS
Ph 7701, Photographie d'Adolphe Giraudon, *Atelier d'Eugène Oudinot*, c. 1883.

- ARCHIVES DE L'INSTITUT NATIONAL DE LA PROPRIÉTÉ INDUSTRIELLE
(I/B) BREVET N° 128 576
Brevet n° 128 576, *Application du verre aux décorations architecturales et à l'ameublement*, 21 janvier 1879.
(I/B) BREVET N° 131 173
Brevet n° 131 173, *Perfectionnement dans la décoration des vitraux*, 12 juin 1879.
(I/B) BREVET N° 137 700
Brevet n° 137 700, *Vitraux à triple effet,* 8 juillet 1880.
(I/B) BREVET N° 155,739
Brevet n° 155,739, *Un nouveau genre de vitraux émaillés et un procédé de fabrication des mêmes*, 18 septembre 1883.

- ARCHIVES DU PÈLERINAGE DE SAINTE-ANNE-D'AURAY
S1, *Construction de la basilique de Ste Anne*

- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE
- BnF, Richelieu : MFILM SG COLIS 200 (5232), lettre d'Eugène Oudinot à Francis Garnier en date du 8 févier 1870.

- THE PRESERVATION SOCIETY OF NEWPORT COUNTY (RHODES ISLAND)
(I/B) HOWLAND HUNT
Clinton Howland Hunt, Catherine, *The Richard Morris Hunt Papers*, manuscrit transcrit par Alan Burnham

- THE UNITED STATES PATENT AND TRADEMARK OFFICE

(I/B) LETTERS PATENT N° 266,507

Letters Patent n° 266,507, « Stained-glass window », 24 octobre 1882.

(I/B) LETTERS PATENT N° 266,508

Letters Patent n° 266,508, « Ornamenting glass for architectural purposes », 24 octobre 1882.

(I/B) LETTERS PATENT N° 441,514

Letters Patent n° 441,514, « Manufacture of translucent enamel », 25 novembre 1890.

II. SOURCES IMPRIMÉES

Dans cette catégorie, nous plaçons les sources relatives aux données biographiques d'Eugène Oudinot ainsi que les articles qu'il a rédigés et son entretien avec la Commission de 1881. Nous y classons également les romans.

Nous ajoutons ensuite les documents qui nous ont permis de réaliser l'étude du vitrail civil de 1851 à 1889. Il s'agit des rapports et catalogues des différents Salons et expositions, ainsi que les annuaires et almanach commerciaux.

PLAN DE CLASSEMENT

1. NÉCROLOGIES
2 .TEXTES D'EUGÈNE OUDINOT
3. ROMANS
4. EXPOSITIONS ET SALONS
4.1. Expositions
4.2. Salons
5. ANNUAIRES ET ALMANACHS COMMERCIAUX
5.1. Sageret
5.2. Didot-Bottin
6. ART ET ARTISTES

1. NÉCROLOGIES

(II/1) ANONYME, 1889-1

Anonyme, « Nécrologies », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, n°36, 30 novembre 1889, p. 286-287.

(II/1) ANONYME, 1889-2

Anonyme, *Le Gaulois*, 24 novembre 1889, p. 3.

(II/1) ANONYME, 1889-3

Anonyme, *Le Rappel*, 28 novembre 1889, p. 2.

(II/1) ANONYME, 1889-4

Anonyme, « Nécrologie », *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 novembre 1889, p. 3.

(II/1) CHAMPIER, 1889

Champier Victor, « Nécrologies », *Revue des Arts Décoratifs*, tome 10, 1889, p.259-264.

(II/1) ANONYME, 1890-1

Anonyme, *The American Architecte and Building News (1876-1908)*, 8 février 1890, p. 81.

(II/1) ANONYME, 1890-2

Anonyme, « Obituary note », *Studio (News Series)*, vol. 5, n° 6, 1890, p. 64.

2. TEXTES D'EUGÈNE OUDINOT

(II/2) OUDINOT, 1867-1
Oudinot, Eugène, « Histoire de la peinture sur verre. Introduction », *Ornementation usuelle de toutes les époques dans les arts industriels et en architecture*, 1er juillet 1867.
(II/2) OUDINOT, 1867-2
Oudinot, Eugène, « Histoire de la peinture sur verre », *Ornementation usuelle de toutes les époques dans les arts industriels et en architecture*, 1er août 1867.
(II/2) OUDINOT, 1867-3
Oudinot, Eugène, « Histoire de la peinture sur verre », *Ornementation usuelle de toutes les époques dans les arts industriels et en architecture*, 1er septembre 1867.
(II/2) OUDINOT, 1867-4
Oudinot, Eugène, « Histoire de la peinture sur verre », *Ornementation usuelle de toutes les époques dans les arts industriels et en architecture*, 1er octobre 1867.
(II/2) OUDINOT, 1868-1
Oudinot, Eugène, « Histoire de la peinture sur verre », *Ornementation usuelle de toutes les époques dans les arts industriels et en architecture*, 1er janvier 1868.
(II/2) OUDINOT, 1868-2
Oudinot, Eugène, « Histoire de la peinture sur verre », *Ornementation usuelle de toutes les époques dans les arts industriels et en architecture*, 1er mars 1868.
(II/2) OUDINOT, 1868-2
Oudinot, Eugène, « Histoire de la peinture sur verre », *Ornementation usuelle de toutes les époques dans les arts industriels et en architecture*, 1er mai 1868.
(II/2) OUDINOT, 1884
« Déposition de M. Oudinot Peinture sur verre. Entretien du 25 janvier 1882 », *Commission d'enquête de la situation des ouvriers et des industries d'art. Instituée par décret en date du 24 décembre 1881*, Paris, Impr. A. Quantin, 1884, p. 133-139.

3. ROMANS

(II/3) BALZAC, 1831
Balzac, Honoré, De, « La peau de chagrin », dans *Romans et contes philosophiques*, Paris, éd. C. Gosselin, 1831. (version consultée : Balzac, Honoré, De*, La peau de chagrin*, Paris, éd. Flammarion, 2013)
(II/3) BALZAC, 1848
Balzac, Honoré, De, « Le Cousin Pons », dans les *Œuvres complètes de . de Balzac*, 17e vol., Paris, éd. Furne, 1848. (version consultée : Balzac, Honoré, De, *Le Cousin Pons*, éd. Le Livre de Poche, 2012)
(II/3) FLAUBERT, 1877
Flaubert, Gustave*, La légende de saint Julien l'Hospitalier*, Paris, éd. Georges Charpentier, 1877. (version consultée : Flaubert, Gustave*, La légende de saint Julien l'Hospitalier*, Paris, éd. Librio, 2012)
(II/3) GAUTIER, 1838
Gautier, Théophile, *Fortunio*, Paris, éd. Desessart, 1838. (version consultée : Gautier, Théophile, *Fortunio. Partie carrée. Spirite*, Paris, éd. Gallimard, 2013)
(II/3) LECOMTE DU NOÜY, 1902
Lecomte du Noüy, Hermine, *Hésitation sentimentale*, Paris, éd. Calmann Lévy, 1902
(II/3) LECOMTE DU NOÜY, 2011
Lecomte du Noüy, Hermine, *Amitié amoureuse*, Paris, éd. Calmann Lévy, rééd. 2011.
(II/3) MAUPASSANT, 1889
Maupassant de, Guy, « L'endormeuse », *L'Écho de Paris*, 1889. (version consultée : Maupassant de, Guy, *L'endormeuse*, Paris, éd. Louis Conard, 1910)
(II/3) ZOLA, 1871
Zola, Émile, *La Curée*, 1871, p. 354. (version consultée : Zola, Émile, *La Curée*, Paris, éd. Hatier, 2011)

(II/3) ZOLA, 1880
Zola, Émile, *Nana*, Paris, éd. Georges Charpentier, 1880. (version consultée : Zola, Émile, *Nana*, Paris, éd. Arvensa, 2014)
(II/3) ZOLA, 1888
Zola, Émile, *Le Rêve*, Paris, éd. Georges Charpentier, 1888. (version consultée : Zola, Émile, *Le Rêve*, Paris, éd. Gallimard, 1986)

4. EXPOSITIONS ET SALONS

4.1 Expositions

(II/4.1) ANONYME, 1854
Anonyme, *Exposition universelle de New York en 1853. esures prises par l'administration française : résultats de l'exposition*, Paris, Impr. Libr. Administratives de Paul Dupont, 1854.
(II/4.1) ANONYME, 1855
Anonyme, « Exposition artistique de Caen », *Bulletin monumental*, vol. 21, 1855.
(II/4.1) ANONYME, 1860
Anonyme, « Revue de l'exposition générale de Bordeaux », *Moniteur universel*, Paris, Impr. Thunot et Cie, 1860.
(II/4.1) ANONYME, 1862-1
Anonyme, « Classe 34. Objets de verrerie. Observations préliminaires », *Exposition universelle de 1862 à Londres. Section française. Catalogue officiel*, Paris, Impr. Impériale, 1862.
(II/4.1) ANONYME, 1862-2
Anonyme, « 34e classe », *Gazette de l'industrie et du commerce*, n°360, 20 juillet 1862.
(II/4.1) ANONYME, 1862-3
Anonyme, *Rapport de l'administration de la commission impériale sur la section française de l'Exposition universelle de 1862*, Paris, Imp. Impériale, 1862.
(II/4.1) ANONYME, 1862-4
Anonyme, *Exposition universelle de 1862 à Londres. Section française. Catalogue officiel*, Paris, Impr. Impériale, 1862
(II/4.1) ANONYME, 1866
Anonyme, *Le Beau dans l'Utile. Histoire sommaire de l'Union centrale des Beaux-arts appliquées à l'industrie, suivie du rapport du Jury de l'Exposition de 1865*, Paris, Union Centrale, 1866.
(II/4.1) ANONYME, 1867
Anonyme, *Exposition universelle de 1867 à Paris. Liste générale des récompenses décernées par le jury international*, Paris, Impr. Impériale, 1867.
(II/4.1) ANONYME, 1873-1
Anonyme, « Groupe XXIII », *Exposition universelle de Vienne. 1873. Produits industriels*, Paris, Impr. Nationale, 1873.
(II/4.1) ANONYME, 1873-2
Anonyme, *Liste des objets exposés par la ville de Paris. Exposition universelle de Vienne en 1873*, Paris, Impr. Nationale, 1873.
(II/4.1) ANONYME, 1873-3
Anonyme, « Groupe IX. Objets en pierre, industrie de la verrerie et de la céramique », *Exposition universelle de Vienne. France. Produites industriels*, Paris, Impr. Nationale, 1873.
(II/4.1) ANONYME, 1878-1
Anonyme, « Division des vitraux », *Catalogue officiel. Exposition universelle Internationale de 1878 à Paris*, tome 2, Paris, Impr. Nationale, 1878.
(II/4.1) ANONYME, 1878-2
Anonyme, « Les décorés de l'Exposition », *Le Petit Parisien*, n°740, 26 octobre 1878.
(II/4.1) ANONYME, 1878-3
Anonyme, *L'Exposition Universelle de 1878 illustrée*, n°170, novembre 1878.

(II/4.1) ANONYME, 1883
Anonyme, « Exposition d'Amsterdam », *La Céramique et la Verrerie, Journal officiel de la chambre syndicale*, n°30, 1er décembre 1883.
(II/4.1) ANONYME, 1884-1
« La 8e exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. La pierre, le bois (de construction), la terre et le verre », *Revue des Arts Décoratifs*, 1884.
(II/4.2) ANONYME, 1884-2
Anonyme, « Les cartons des vitraux », *Revue des Arts Décoratifs*, 1884, p. 220.
(II/4.2) ANONYME, 1884-3
Anonyme, « Rapport général », *Revue des Arts Décoratifs*, 1884, p. 261-262.
(II/4.1) ANONYME, 1894
Anonyme, « Classe 26, Céramique, cristaux, verrerie et vitraux », *Bulletin officiel de l'Exposition de 1894*, 4 octobre 1894.
(II/4.1) ARNOUX, 1856
Arnoux, J.J. (s. dir.), *Le travail universel : revue complète des œuvres d'art et de l'industrie exposées à Paris en 1855*, tome 2, Paris, éd. La Patrie, 1856.
(II/4.1) BAZIRE, 1884
Bazire, Edmond, « La verrerie et la cristallerie », *Revue des Arts Décoratifs*, 1884, p. 189-197.
(II/4.1) BŒSWILWALD, 1873
Bœswilwald, Émile, « Vitraux peints », *Exposition universelle de Vienne en 1873. France commission supérieure. Rapport*, tome 4, Paris, Impr. Nationale, 1873.
(II/4.1) BONTEMPS, 1851
Georges Bontemps, *Examen historique et critique des verres, vitraux, cristaux composant de la classe XXIV de l'Exposition universelle de 1851*, Paris, 1851.
(II/4.1) BONTEMPS, 1862
Bontemps, Georges, « Section I. Vitraux », *Rapport des membres de la section française du jury international sur l'ensemble de l'exposition*, tome 6, Paris, Impr. et Libr. Centrales des Chemins de Fers, 1862.
(II/4.1) BONTEMPS, BŒSWILWALD, 1868
Bontemps, Georges, Bœswilwald, Émile, « Vitraux », *Exposition universelle de 1867 à Paris. Rapports du jury international*, tome 3, Paris, Impr. Administrative de Paul Dupont, 1868.
(II/4.1) BURTY, 1876
Philippe Burty, « Rapport du jury des classes VIII et IX réunies. Art appliqué à la Céramique. Art appliqué à la Verrerie et aux Émaux », *Bulletin de l'Union Central. Revue mensuelle des Beaux-arts appliqués à l'industrie*, 3e année, 1876-1877.
(II/4.1) CAUMONT, 1856
Caumont, Arcisse, De, « Vitraux peints », *Exposition universelle de 1855. Rapport du jury mixte international*, Impr. Nationale, Paris, 1856.
(II/4.2) CHAMPIER, 1883
Champier, Victor, « Le pavillon de la commission française organisé par l'Union centrale à l'exposition d'Amsterdam », *Revue des Arts Décoratifs*, tome 4, 1883-1884, p. 74.
(II/4.1) CHAMPIGNEULLE, 1891
Champigneule, Charles, « Vitraux », *Exposition universelle Internationale de 1889 à Paris*, *Rapport du jury international* Paris, Impr. Nouvelle, 1891, p. 175-183.
(II/4.1) CHAMPIGNEULLE, 1893
Champigneulle, Charles, « Exposition Universelle Internationale de 1889. Vitraux par M. Ch. Champigneulle », *La Céramique et la Verrerie*, n°263-264, p. 1470-1473.
(II/4.1) [DAVIOUD], 1878
[Davioud, Gabriel], *Exposition universelle de 1878. Le palais du Trocadéro*, Paris, Veuve A. Morel et Cie, 1878.
(II/4.1) DARCEL, 1878
Darcel, Alfred, « Exposition universelle. Les vitraux », *Le Temps*, 5 octobre 1878, p. 3.
(II/4.1) DIDRON, 1868
Didron, Édouard, *Les vitraux à l'Exposition de 1867*, Paris, Libr. Archéologique de Didron, 1868.

(II/4.1) DIDRON, 1880
Didron, Édouard, « Section II. Vitraux », *Exposition universelle Internationale de 1878 à Paris. Groupe III, classe 19. Rapport sur les cristaux, la verrerie et les vitraux*, Paris, Impr. Nationale, 1880.

(II/4.1) DIDRON, 1889
Didron, Édouard, « Le vitrail depuis cent ans et à l'Exposition de 1889 », *RAD*, 1889, p. 145-154.

(II/4.1) DUCRET, 1889
Ducret, Édouard, « À l'Exposition, Les peintures décoratives de Charles Toché », *La Presse*, 20 avril 1889

(II/4.1) GONSE, 1877
Gonse, Louis, « Les peintres-verriers aux expositions », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, n°9, 3 mars 1877, p. 82.

(II/4.1) HALPHEN, 1845
Halphen, Gustave, *L'industrie. Exposition des produits de l'industrie française en 1844*, tome 3, vol. 2, Paris, Impr. de Schneider et Langrand, 1845.

(II/4.1) HERVÉ, 1856
Hervé, Édouard, *Le Travail universel : revue complète des œuvres d'art et de l'industrie exposées à Paris en 1855*, tome 2, Paris, éd. La Patrie, 1856.

(II/4.1) LABOULAYE, 1856
Laboulaye, Charles, « Vitraux peints », *Essai sur l'art industriel, comprenant l'étude des produits les plus célèbres de l'industrie à toutes le époques et des œuvres les plus remarquées à l'Exposition universelle de Londres en 1851 et à l'Exposition de Paris en 1855*, Paris, Bureau du dictionnaire des arts et des manufactures, 1856.

(II/4.1) LAMY, THAREL, 1889
Lami, Eugène-Oscar, Tharel, Alfred, « L'Algérie à l'Exposition de 1889 », *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Paris, éd. Lami, Tharel et cie, 1889.

(II/4.1) LA SICOTIÈRE, LE VAVASSEUR, 1865
La Sicotière, Léon, De, Le Vavasseur, Gustave, *Exposition d'Alençon 1865*, éd. De Broise, 1865.

(II/4.1) LE VAVASSEUR, 1858
Le Vavasseur, Gustave, *Exposition d'Alençon 1858, Les artistes normands, Les industriels de l'arrondissement d'Argenta*, Argenta, Imprimerie de Barbier, 1858.

(II/4.1) LUYNES, 1889
Luynes, Victor, De, *Classe 19 Cristaux, verrerie et vitraux. Rapport du jury international*, Paris, Impr. Nationale, 1889.

(II/4.1) MAGNE, 1884
Magne, Lucien, « Le vitrail », *Revue des Arts Décoratifs*, 1884, p. 451-468.

(II/4.1) MAGNE, 1885
Magne, Lucien, *Conférence sur le vitrail*, Paris, Impr. A Quentin, 1885.

(II/4.1) MÉA, 1884
Méa, Sabine, « Expositions des Arts Décoratifs », *Le Rappel*, 8 octobre 1884.

(II/4.1) MÉNARD, 1884
Ménard, René, « Exposition de l'Union Central des Arts Décoratifs au Palais de l'Industrie », *Le Génie Civil. Revue générale des industries françaises et étrangères*, n°5, 29 novembre 1884.

(II/4) MÉRIMÉE, 1862
Mérimée, Prosper, « Considération sur les applications de l'art à l'industrie à l'exposition universelle », *Rapports des membres de la section française du jury international sur l'ensemble de l'exposition*, tome 6, Paris, Impr. Chaix, 1862.

(II/4.1) MONOD, 1890
Monod, E., *L'Exposition universelle de 1889 : grand ouvrage illustré, historique, encyclopédique, descriptif*, Paris, éd. E. Dentu, 1890.

(II/4.1) POULLAIN, 1885
Poullain, Olivier-Claude-Augustin, *Rapport sur l'exposition internationale industrielle d'Amsterdam en 1883 adressé à . le ministre du Commerce*, Paris, Impr. Nationale, 1885.

(II/4.1) VALABRÈGUE, 1897
Valabrègue, Antony, « Exposition de la céramique. Le verre opalin dans le vitrail contemporain », *Revue des Arts Décoratifs*, 1897, p. 257-262.

(II/4.1) UCAD, 1867
Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, *Exposition de 1865. Palais de l'industrie. Musée rétrospectif*, Paris, éd. J. Lemer, 1867.

4.2. Salons

(II/4.2) ANONYME, 1865
Salon de 1865. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1865, Paris, Impr. de Mourgues frères, 1865, p. 323.

(II/4.2) ANONYME, 1868
Salon de 1868. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1868, Paris, Impr. de Mourgues frères, 1868, p. 337.

(II/4.2) ANONYME, 1869
Salon de 1869. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1869, Paris, Impr. de Mourgues frères, 1869, p. 371 et 417.

(II/4.2) ANONYME, 1876
Salon de 1876. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1876, Paris, Impr. de Mourgues frères, 1876, p. 273, p. 291, et p. 339.

(II/4.2) ANONYME, 1878
Salon de 1878. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1878, Paris, Impr. de Mourgues frères, 1878, p. 266-267, p. 287.

(II/4.2) ANONYME, 1879
Salon de 1879, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1879, Paris, Impr. de Mourgues frères, 1879, p. 262, p. 290, p. 350.

(II/4.2) ANONYME, 1880
Salon de 1880, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1880, Paris, Impr. de Mourgues frères, 1880, p. 392, p. 404, p. 418, p. 432.

(II/4.2) ANONYME, 1881
Salon de 1881, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1881, Paris, Impr. de Mourgues frères, 1881, p. 227, p. 232, p. 245 et p. 286.

(II/4.2) ANONYME, 1882
Anonyme, *Catalogue illustré officiel des Salon des arts décoratifs de 1882*, Paris, éd. A. Quentin, 1882.

(II/4.2) ANONYME, 1884
Salon de 1884, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1884, Paris, Impr. de Mourgues frères, 1884, p. 215, p. 233, p. 230, p. 266.

(II/4.2) ANONYME, 1886
Salon de 1886, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1886, Paris, Impr. de Mourgues frères, 1886, p. 219, p. 261, p. 273.

(II/4.2) ANONYME, 1887
Salon de 1887, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1887, Paris, Impr. de Mourgues frères, 1887, p. 208, p. 211, p. 219, p. 230, p. 263.

(II/4.2) ANONYME, 1888
Salon de 1888, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1888, Paris, Impr. de Mourgues frères, 1888, p. 267 et p. 272.

(II/4.2) ANONYME, 1889
Salon de 1889, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1889, Paris, Impr. de Mourgues frères, 1889, p. 213, p. 269, p. 273.

(II/4.2) GEOFFROY, 1885
Geffroy, Gustave, « Les œuvres décoratives au Salon de 1886 », *RAD*, tome 6, 1885-1886, p. 323-325.

(II/4.2) MÉNARD, 1882
Ménard, René, « Salon des Arts Décoratifs », *Revue des Arts Décoratifs*, tome 3, 1882, p. 1-11.

5 ANNUAIRES ET ALMANACHS COMMERCIAUX

(II/5) DIDOT-BOTTIN, 1851-1889
Firmin-Didot, Ambroise et Hyacinthe, *Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration : ou almanach des 500.000 adresses de Paris, des départements et des pays étrangers*, 37 vol., Paris, éd. Firmin-Didot frères, 1851-1889.

(II/5) SAGERET, 1851-1889
Sageret, P. F., *Almanach et annuaire des bâtiments, des travaux publics et de l'industrie, à l'usage de Messieurs les architectes, ingénieurs, vérificateurs, entrepreneurs*, 37 vol., Paris, Bureau de l'Almanach du bâtiment, 1851-1889.

6. ART ET ARTISTES

(II/6) ALQ, 1887
Alq, Louise, D', *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris,7e édition, éd. Bureau des « Causeries familières », 1887.

(II/6) ANONYME, 1895-1
Anonyme, « Influence de l'art français à l'étranger. M. Richard Morris Hunt », *La Construction Moderne*, n°10, 7 septembre 1895.

(II/6) ANONYME, 1895-2
Anonyme, « Richard Morris Hunt », *L'Architecture, Journal hebdomadaire de la Société centrale des architectes français*, 31 août 1895.

(II/6) ANONYME, 1896
Anonyme, « R.-M. Hunt (1828-1895) », *Exposition universelle Internationale de 1889. Congrès International des Architectes*, troisième session 17-22 juin 1889, Pars, Impr. Chaix, 1896.

(II/6) BLANCS, 1882
Blancs, Charles, *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Paris, éd. H. Loones, 1882.

(II/6) BLAVET, 1884-1885
Blavet, Émile, *La vie parisienne*, Paris, éd. Boulanger et Ollendorf, Paris, 1884-1885.

(II/6) BOILEAU, 1891
Louis Charles Boileau, « Villa à Fontenay-aux-Roses », *La construction moderne*, 7 février 1891, p. 208-211.

(II/6) BURTY, 1866
Burty, Philippe, *Chefs d'œuvres des arts industriels*, Paris, éd. P. Ducrocq, 1866.

(II/6) CARON, 1883
Caron, Émile, *L'art dans le foyer domestique (la décoration de l'appartement)*, Paris, Libr. Renouard, 1883.

(II/6) CHESNEAU, 1878
Chesneau, Ernest, « Le Japon à Paris », *Gazette des Beaux-arts*, 1er sept. 1878, p. 386-397.

(II/6) CHAMPIGNEULLE, 1884
« Déposition de M. Champigneulle. Peintre-verrier, à Bar-le-Duc-Salvanges (Meuse) », Commission d'enquête de la situation des ouvriers et des industries d'art. Instituée par décret en date du 24 décembre 1881, Paris, Impr. A. Quantin, 1884, p. 477-482.

(II/6) DALY, 1869
Daly, César, *Architecture privée au XIXe siècle sous Napoléon III*, 3 vol., Paris, éd. Morel, 1869.

(II/6) DALY, 1872
Daly, César, *Architecture privée au XIXe siècle. Nouvelles maisons de Paris et des environs*, 3 vol., Paris, éd. Ducher & Cie, 1872.

(II/6) DU CAMP, 1883
Du Camp, Maxime, *Les convulsions de Paris. Les prisons pendant la Commune*, Paris, éd. Hachette et Cie, 1883.

(II/6) HAVARD, 1884
Havard, Henry, *L'art de la maison : grammaire de l'ameublement*, tomes 1 et 2, Paris, éd. Rouveyre, 1884.

(II/6) LAVERGNE, [1877]
Lavergne, Georges Claudius, *Corporation des artistes peintres-verriers de France. Règlement*, Tours, impr. P. Bouserez, [1877].

(II/6) LAVERGNE, 1877
Lavergne, Claudius, « Rétablissement d'une corporation au XIXe siècle », *Bulletin Monumental*, tome 43, 1877, p. 271-277.

(II/6) NICOD, 1877-1
Nicod, Paul, « Corporation des artistes peintres-verriers de France », *Bulletin Monumental*, tome 43, 1877, p. 573-575.

(II/6) NICOD, 1877-2
Nicod, Paul, « Corporation des artistes peintres-verriers de France », *Revue de l'art chrétien*, tome 24, p. 491-493.

(II/6) PFNOR, 1867-1
Rodolphe Pfnor, *Ornementation usuelle de toutes les époques dans les arts industriels et en architecture*, 1er juin 1867.

(II/6) PFNOR, 1867-2
Rodolphe Pfnor, *Ornementation usuelle de toutes les époques dans les arts industriels et en architecture*, 1er juillet 1867.

(II/6) PROUST, 1884
Proust, Antonin, « Rapport », *Commission d'enquête de la situation des ouvriers et des industries d'art. Instituée par décret en date du 24 décembre 1881*, Paris, Impr. A. Quantin, 1884, p. 5-27.

(II/6) RUFFLE, 1902
Léon Ruffle, *L'art décoratif pour tous*, Paris, éd. Schwarz, 1902.

(II/6) SANDIER, 1892-1
Alexandre Sandier, « La maison moderne », *Revue illustrée*, 1892.

(II/6) SANDIER, 1892-2
Alexandre Sandier, *Études d'architecture décorative, décorations intérieures*, Paris, éd. Armand Guérinet, 1892

(II/6) OUDINOT, 1893
Camille Oudinot, « La Guillette, souvenirs d'Étretat », *L'Écho de Paris*, 08 mars 1893, p. 12-13.

(II/6) VIOLLET-LE-DUC, 1863-1872
Viollet-le-Duc, Eugène, *Entretiens sur l'architecture*, 2 vol., Paris, éd. Morel, 1863-1872.

(II/6) VIOLLET-LE-DUC, 1867
Viollet-le-Duc, Eugène, « L'art industriel », *Revue nationale et étrangère*, 2e série, tome 1, n° 5, 31 août 1867, p. 108-112.

(II/6) VIOLLET-LE-DUC, 1880
Viollet-le-Duc, Eugène, *De la décoration appliquée aux édifices*, Paris, A. Ballue, 1880.

(II/6) VIOLLET-LE-DUC, 1994
Viollet-le-Duc, Eugène, « Leçon d'ouverture », *Esthétique appliquée à l'histoire de l'art*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1994.

III. BIBLIOGRAPHIE

PLAN DE CLASSEMENT

1. DICTIONNAIRES BIOGRAPHIQUES, HISTORIQUES ET TECHNIQUES
2. TECHNIQUES (VITRAIL, VERRE) ET HISTOIRE DE LA PEINTURE SUR VERRE
2.1. Ouvrages anciens
2.2. Études récentes
2.3. Études monographiques sur les ateliers et les artistes
3. OUVRAGES CONSULTÉS
3.1. Études des brevets
3.2. Contexte historique, économique et religieux
3.3 Contexte artistique

1. DICTIONNAIRES BIOGRAPHIQUES, HISTORIQUES ET TECHNIQUES

(III/1) BÉNÉZIT, 2006
Bénézit, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, 14 vol., Paris, éd. Gründ, 2006.

(III/1) BITARD, 1887
Bitard, Adolphe, *Dictionnaire général de biographie contemporaine française et étrangère*, Paris, éd. A. Lévy et Cie, 1887, (1ere édition 1878).

(III/1) BLONDEL, 2004
Blondel, Nicole, *Vitrail, vocabulaire, typologie et technique*, Paris, Centre des Monuments Nationaux / éd. du Patrimoine, 2004.

(III/1) CABANNE, SCHURR, 2008
Cabanne, Pierre, Schurr, Gérald, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture 1820-1920*, Paris, éd. de l'Amateur, 2008.

(III/1) CURINIER, 1899-1919
C.E. Curinier (dir.), *Dictionnaire national des contemporains*, 6 vol., Paris, éd. Office général d'éd. de librairie et d'impr., 1899-1919.

(III/1) DANTÈS, 1875
Dantès, Alfred, *Dictionnaire biographique et bibliographique, alphabétique et méthodique des hommes les plus remarquables dans les lettres, les sciences et les arts, chez tous les peuples, à toutes les époques*, 1 vol., Paris, éd. A. Boyer, 1875.

(III/1) DELAIRE, DE PÉNANRUN, ROUX, 1907
Delaire, Edmond., Pénanrun, Louis-Thérèse David de, Roux, Louis-François, *Les architectes élèves de l'École des beaux-arts (1793-1907)*, Paris, Librairie de la construction moderne, 1907.

(III/1) HILLAIRET, 1997
Hillairet, Jacques, *Dictionnaire historiques des rues de Paris*, Paris, éd. de Minuit, 1997.

(III/1) KAREL, 1992
Karel, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée du Québec et Presses de l'Université de Laval, 1992.

(III/1) LERMINA, 1885
Lermina, Jules (dir.), *Dictionnaire universel illustré, biographique et bibliographique de la France contemporaine*, Paris, éd. L. Boulanger, 1885.

(III/1) MEISSNER, 1992-2003
Meissner, Günter (s. dir.), *Allgemeines Künstlerlexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 90 vol., Munich, éd. K. G. Saur, 1992-2003.

(III/1) ROBERT ET GOUGNY, 1889
Robert, Adolphe, Gougny, Gaston, *Dictionnaire des parlementaires français de 1789 à 1889*, 5 vol., Paris, éd. Bourtolon, 1891.

(III/1) SANCHEZ, 2005
Sanchez, Pierre, *Dictionnaire des céramistes, peintres sur porcelaine, verre et émail, verriers et émailleurs exposant dans les salons, expositions universelles, industrielles, d'art décoratif et des manufactures nationales : 1700-1920*, Dijon, éd. l'Échelle de Jacob, 2005.

(III/1) THIEME ET BECKER, 2008
Thieme, Ulrich, Becker, Félix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 69 vol., Leipzig, éd. E.A. Seemann, 2008, version CD-ROM.

(III/1) TROUSSET, 1885
Trousset, Jules (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique universel illustré répertoire des connaissances humaines*, vol. 6, Paris, éd. Librairie illustrée, 1885.

(III/1) VAPEREAU, 1880
Vapereau, Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains*, 5e édition, Paris, Libr. Hachette et Cie, 1880.

(III/1) VIOLLET-LE-DUC, 1854-1868
Viollet-le-Duc, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècles*, 10 vol., Paris, éd. Bance Morel, 1854-1868.

2. TECHNIQUES (VITRAIL, VERRE) ET HISTOIRE DE LA PEINTURE SUR VERRE

2.1. Ouvrages anciens

(III/2.1) BALTARD, 1864
Baltard, Victor, « De la peinture sur verre », communication lue dans la séance publique annuelle des cinq Académies le 16 août 1864, p. 1-17.

(III/2.1) BITTERLIN, 1878
Bitterlin, Paul, *Historique de la gravure sur verre à l'acide fluorhydrique*, Paris, Impr. A. Pougin, 1878.

(III/2.1) BONNAY, 1879-1880
Louis Bonnay, « Église d'Obasine (Corrèze). Vitraux du XIIe siècle », *Bulletin de la Société scientifique historique et archéologique de la Corrèze*, tome 2, 1879-1880, p. 199-201.

(III/2.1) BONTEMPS, 1845
Bontemps, Georges, *Peinture sur verre au XIXe siècle. Les secrets de cet art sont-ils retrouvés ? Quelques réflexions sur ce sujet adressées aux savants et artistes*, Paris, Impr. Ducessois, 1845.

(III/2.1) BONTEMPS, 1868
Bontemps, Georges*, Guide du verrier, Traité historique et pratique de la fabrication des verres, cristaux et vitraux*, Paris, Librairie du Dictionnaire des arts et manufactures, 1868.
(III/2.1) CAMPBELL HANCOCK, 1880
Campbell Hancock, E., *The amateur pottery & glass painter*, Londres, Chapman and Hall, 1880.
(III/2.1) DES GRANGES, 1871
Des Granges, Charles, *Le vitrail d'appartement. Conseils pour pratiquer la peinture sur verre, pour la comprendre, pour la juger*, Moulins, 1871.
(III/2.1) DIDRON, 1849
Didron, Adolphe-Napoléon, « Création d'une manufacture de vitraux à Paris », *Annales archéologiques*, tome 9, Paris, Librairie archéologique de Victor Didron, 1849.
(III/2.1) ENGELMANN ET GRAF, 1855
Engelmann et Graf, *La diaphanie ou l'art de confectionner facilement et économiquement les vitraux peints, les stores, les écrans, les abat-jour, et en général toutes les décorations transparentes avec l'éclat et tout le charme des couleurs*, Paris, éd. Engelmann et Graf, 1855.
(III/2.1) GAUDIN, 1896
Félix Gaudin, « Vitraux d'hier et d'aujourd'hui », *Propos d'art et de techniques*, Paris, Librairie La Plume et chez l'auteur, 1896, p. 31-72
(III/2.1) LACROIX, 1865
Paul Lacroix, « De la peinture sur verre », *Revue universelle des Arts*, 1865, tome 20, p. 175-188.
(III/2.1) LANGLOIS, 1832
Langlois, Eustache-Hyacinthe, *Essai historique et descriptif de la peinture sur verre ancienne et moderne et sur les vitraux les plus remarquables de quelques monuments français et étrangers, suivi de la biographie des plus célèbres peintres-verriers*, Rouen, 1832.
(III/2.1) LASTEYRIE, 1852
Lasteyrie, Ferdinand, De, *Quelques mot sur la théorie de la peinture sur verre*, Paris, Libr. Didron, 1852.
(III/2.1) LASTEYRIE, 1853
Lasteyrie, Ferdinand, De, *Histoire de la peinture sur verre d'après des monuments en France*, 2 vol., Paris, 1853-1857.
(III/2.1) LÉVY, 1860
Lévy, Edmond, *Histoire de la peinture sur verre*, Bruxelles, éd. Tiecher, 1860.
(III/2.1) LE VIEIL, 1774
Le Vieil, Pierre, *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, Paris, Impr. F.L. Delatour, 1774
(III/2.1) LOYSEL, 1799-1800
Loysel, Claude, *Essai sur l'art de la verrerie*, Paris, impr. des instructions décadaires, 1799-1800.
(III/2.1) MAGNE, 1885
Magne, Lucien, *Conférence sur le vitrail*, Paris, Impr. A Quentin, 1885.
(III/2.1) MARTIN, 1874
Charles Martin, « Essai critique et descriptif sur les nouveaux vitraux de l'église Notre-Dame de Bourg », *Revue de la société littéraire, historique et archéologique de l'Ain*, janvier-février 1874, p. 349-375.
(III/2.1) MERSON, 1895
Merson, Olivier, *Le vitrail*, Paris, éd. Ancienne Maison Quantin, 1895.
(III/2.1) OTTIN, 1896
Ottin, Léon, *Le Vitrail*, Paris, éd. H. Laurens, 1896.
(III/2.1) PELIGOT, 1877
Peligot, Eugène, *Le verre : son histoire, sa fabrication*, Paris, éd. G. Masson, 1877.
(III/2.1) REBOULLEAU, MAGNIER, 1883
Reboulleau, M. E F., Magnier, *Nouveau manuel complet de la peinture sur verre, sur porcelaine et sur émail*, Paris, éd. Roret, nouvelle éd., 1883.

(III/2.1) SUSSE, 1854
Susse, *Nouvelles instructions sur la potichomanie rédigées et publiées par MM. Susse Frères*, Paris, éd. Susse Frères, 1854.

(III/2.1) THEVENOT, 1837
Thevenot, Étienne, « Essai historique sur le vitrail ou Observations historiques et critiques sur l'art de la peinture sur verre considérée dans ses rapports avec la décoration des monuments religieux, depuis sa naissance au XII^{e} siècle, jusqu'au XIX^{e} siècle inclusivement », *Annales scientifiques, littéraires et industrielles de l'Auvergne, publiées par l'Académie des sciences, belles-lettres de Clermont-Ferrand,* t. X, Clermont-Ferrand, Académie des sciences et belles-lettres, 1837.

(III/2.1) THIBAUD, 1835
Thibaud, Émile, *De la peinture sur verre ; Notice historique sur cet art, dans ses rapports avec la vitrification*, Clermont-Ferrand, Impr. Thibaud-Landriot et Cie, 1835.

(III/2.1) THIBAUD, 1842
Thibaud, Émile, *Considérations historiques et critiques sur les vitraux anciens et modernes et sur la peinture sur verre*, Clermont-Ferrand, Impr. Thibaud-Landriot et Cie, 1842.

(III/2.1) TEXIER, 1847
Abbé Texier, *Histoire de la peinture sur verre en Limousin*, Paris, éd. Didron, 1847.

(III/2.1) VIGNÉ, 1840
Vigné, Joseph, *Peinture sur verre*, Paris, 1840.

2.2. Études récentes

(III/2.2) ALLIOU, 1998
Alliou, Didier (s. dir.), *Le vitrail au XIX^{e} siècle et les artistes manceaux*, Le Mans, Musées du Mans / éd. Cénomane, 1998.

(III/2.2) ANONYME, 1986
Anonyme, « Enquête sur les peintres-verriers du XIX^{e} siècle ayant travaillé en France », *Revue de l'Art*, n°72, 1986, p. 67-90.

(III/2.2) ANONYME, 1989
Anonyme, *Répertoire des peintres-verriers du XIX^{e} siècle*, 2^{e} éd., Ministère de la Culture et de la Communication, Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, 1989.

(III/2.2) ARRONDEAU, 1989
Arrondeau, Stéphane, *La peinture sur verre au XIX^{e} siècle dans le département de la Sarthe*, mémoire de DEA d'histoire, Le Mans, université de Maine, 1989, s. l. dir. de Michèle Ménard.

(III/2.2) BALCON, PASTAN, 2006
Balcon, Sylvie, Pastan, Élizabeth C., *Les vitraux de la cathédrale de Troyes (XIII^{e} siècle)*, Corpus vitrearum, Paris, éd. CTHS, 2006.

(III/2.2) BLONDEL, PRACHE, TARALON, 1986
Blondel, Nicole, Prache, Anne, Taralon, Jean (s. dir.), *Les vitraux de Bourgogne, Franche-Comté et Rhône-Alpes. Recensement des vitraux anciens de la France*, volume 3. Comité français du Corpus Vitrearum, Commission nationale de l'Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Paris, éd. du CNRS, 1986.

(III/2.2) CABEZAS, 1989
Cabezas, Hervé, « La signature des vitraux français du XIX^{e} siècle (Études d'archéologie du vitrail français au XIX^{e} siècle, IV) », Revue d'Archéologie Moderne et d'Archéologie Générale, n°7, 1989, p. 77-97.

(III/2.2) CABEZAS, 1991
Cabezas, Hervé, « Recherches sur la renaissance du vitrail peint à Paris entre 1800 et 1839 », *Les Arts du verre : Histoire, Technique et conservation*, Journées d'études de la SFIIC, Nice 17-19 septembre 1991, p. 33-58.

(III/2.2) CABEZAS, 1996
Cabezas, Hervé, « L'atelier de vitraux parisiens Billard-Laurent Gsell (1838-1892) », *Cahiers de la rotonde*, n°17, 1996, p. 163-173.

(III/2.2) CABEZAS, 1998
Cabezas, Hervé, « Les sept verrières anglaises commandées par le comte de Chabrol pour deux églises de Paris (1825-1828) et leur influence sur la création française de vitraux », *Bulletin de la Société française de l'Histoire de l'art français*, 1998, p. 263-264.

(III/2.2) CALLIAS BEY, CHAUSSÉ, FINANCE, 1986
Callias Bey, Martine, Chaussé, Véronique, Finance, Laurence, De, Gatouillat, Françoise, « Les ateliers », *Revue de l'art*, n°72, 1986.

(III/2.2) CALLIAS BEY, CHAUSSÉ, FINANCE, GATOUILLAT, 1986
Callias Bey, Martine, Chaussé, Véronique, Finance, Laurence de, Gatouillat, Françoise, *Les vitraux de Bourgogne, Franche-Comté et Rhône-Alpes, Recensement des vitraux anciens de la France*, vol.3, CNRS-Inventaire général, Paris, CNRS Éditions, 1986.

(III/2.2) CALLIAS BEY, CHAUSSÉ, GATOUILLAT, HÉROLD, 2001
Callias Bey, Martine, Chaussé, Véronique, Gatouillat, Françoise, Hérold, Michel (s. dir.*), Les vitraux de Haute-Normandie. Recensement des vitraux anciens de la France*, volume 6, Comité français du Corpus Vitrearum, Laboratoire de recherche sur le patrimoine français, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Paris, éd. su CNRS, Monum, Éditions du patrimoine, 2001.

(III/2.2) CALLIAS BEY, 2003
Callias Bey, Martine, « Le vitrail religieux », *Un patrimoine de lumière 1830-2000*, éd. du patrimoine / Centre des monuments nationaux, Paris, 2003, p. 55-151.

(III/2.2) CALLIAS BEY, 2009
Callias Bey, Martine, « Les édifices néogothiques parisiens et leurs verrières : églises et chapelles catholiques », *In Situ* [En ligne], 11 | 2009, mis en ligne le 22 juillet 2009, consulté le 15 juillet 2014. URL : http://insitu.revues.org/7052..

(III/2.2) CAPRONNIER, 2014
Capronnier, Jean-Charles, « Entre historiographie, commémoration et célébration littéraire : la question du vitrail entre 1870 et 1914 », *Le vitrail V^e^-XXI^e^ siècle*, Paris, éd. du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, 2014, p. 355-368, notamment p. 362-368.

(III/2.2) DAVID, FINANCE, 2004
David, Véronique, Finance, Laurence de, « Les vitraux de l'Hôtel de Ville de Paris », *Monumental*, 2004-1, p. 38-47.

(III/2.2) DAVID, HÉROLD, 2014
David, Véronique, Hérold, Michel, *Vitrail V^e^-XXI^e^ siècle*, Paris, éd. du patrimoine / Centre des monuments nationaux, 2014.

(III/2.2) DUNTZE-OUVRY, LUNEAU, À PARAÎTRE
Duntze-Ouvry, Amélie, Luneau, Jean-François, « Les artistes de Viollet-le-Duc », Acte de la table ronde *Restaurer au XIX^e^ siècle*, 11 septembre 2013, à paraître.

(III/2.2) ENNÈS, 2006
Ennès, Pierre, *Histoire du verre. 4. Au carrefour de l'art et de l'industrie, le XIX^e^ siècle*, Paris, Massin, 2006.

(III/2.2) FINANCE, HERVIER, 2003
Finance, Laurence de, Hervier, Dominique (s. dir.), *Un patrimoine de lumière 1830-2000*, éd. du patrimoine / Centre des monuments nationaux, Paris, 2003.

(III/2.2) FINANCE, 2003-1
Finance, Laurence de, « L'atelier de peinture sur verre de Choisy-le-Roi », *Un patrimoine de lumière 1830-2000*, Paris, Centre des Monuments Nationaux / éd. du Patrimoine, 2003, p. 35-40.

(III/2.2) FINANCE, 2003-2
Finance, Laurence de, « Le vitrail civil », *Un patrimoine de lumière 1830-2000*, Paris, Centre des Monuments Nationaux / éd. du Patrimoine, 2003, p. 153-169.

(III/2.2) GATOUILLAT, HÉROLD, 2011
Gatouillat, Françoise, Hérold, Michel (s. dir.), *Les vitraux d'Auvergne et du Limousin. Recensement des vitraux anciens de la France*, volume 9, Comité français du Corpus Vitrearum, Laboratoire de recherche sur le patrimoine français et l'histoire de l'art occidental (Centre André Chastel, UMR 8150, CNRS), Inventaire général du patrimoine culturel, Université de Paris IV-Sorbonne, Rennes, éd. Presses universitaires de Rennes (PUR), 2011.

(III/2.2) GRODECKI, PERROT, TARALON, 1978
Grodecki, Louis, Perrot, Françoise, Taralon, Jean (s. dir.), *Les vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais. Recensement des vitraux anciens de la France*, volume 1, Comité français du Corpus Vitrearum medii aevi, Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Paris, éd. du CNRS, 1978.

(III/2.2) HÉROLD, 1981
Hérold, Michel, « Aperçu technique », *Le vitrail*, Musée de l'École de Nancy, 1981.

(III/2.2) HÉROLD, 2008
Hérold, Michel, « Les manuels de vitriers et de peintres sur verre(1828-1843), ou la bibliothèque de Bouvard et Pécuchet », *Le vitrail et les traités du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque international du Corpus Vitrearum, Tours 3-7 juillet 2006, Berne, éd. Peter Lang SA, 2008, p. 241-260.

(III/2.2) LOZANO CAJAMARCA, 2009
Lozano Cajamarca, Alba Fabiola, « Le dilemme de la renaissance du vitrail au XIX^e^ siècle en France : entre redécouverte des techniques ancestrales et développement de techniques nouvelles », *Les innovations verrières et leur devenir*, Actes du deuxième colloque international de l'Association Verre & Histoire, Nancy, 26-28 mars 2009, consulté le 25 juin 2015.
URL :http://www.verrehistoire.org/colloques/innovations/pages/p403_01_lozano.html#nbp17,

(III/2.2) LOZANO CAJAMARCA, 2013
Lozano Cajamarca, Alba Fabiola, *Innovations des techniques verrières au XIX^e^ siècle et leurs applications dans la réalisation des vitraux*, volumes 1 et 2, thèse de doctorat en Histoire des technosciences en société, Paris, Conservatoire National des Arts et Métiers Paris, s. l. dir. de Laurence Lestel, 2013.

(III/2.2) LUNEAU, 1992
Luneau, Jean-François, « L'activité des peintres-verriers en Auvergne, Bourbonnais et Velay au XIX^e^ siècle », *Vitraux du XIX^e^ siècle en Bourbonnais-Auvergne*, Actes des journées d'étude du G.R.I.M.C.O., 20 et 21 septembre 1991, Moulins, Associations des Amis du Patrimoine Religieux en Bourbonnais, 1992, p. 33-47.

(III/2.2) LUNEAU, 1999-1
Luneau, Jean-François, « Modèles et cartons au XIX^e^ siècle : un enseignement pour la connaissance des pratiques anciennes ? », *Vitrail et arts graphiques, XV^e^ - XVI^e^ siècles*, Paris, École nationale du Patrimoine, 1999, p. 117-133.

(III/2.2) LUNEAU, 1999-2
Luneau, Jean-François, « Vitrail archéologique, vitrail tableau. Chronique bibliographique », *Revue de l'Art*, n° 124, 1999-2, p. 67-78.

(III/2.2) LUNEAU, 2004
Luneau, Jean-François, « Le vitrail néoroman en Auvergne au XIX^e^ siècle », *Le vitrail roman et les arts de la couleur. Nouvelles approches sur le vitrail du XII^e^ siècle*, Clermont-Ferrand, Société des amis des universités de Clermont-Ferrand, 2004, p. 11-16.

(III/2.2) LUNEAU, 2005-1
Luneau, Jean-François, « Vitrail moderne, vitrail de style : à propos des vitraux du chevet de l'église Notre-Dame de Bressuire (Deux-Sèvres) », *Revue historique du Centre-Ouest*, tome 4, 2005.

(III/2.2) LUNEAU 2005-2
Jean-François Luneau, « Les vitraux de l'église Saint Désiré (Allier), *Nos églises bourbonnaises*, n°18, 2005, p. 61-66.

(III/2.2) LUNEAU, 2006
Luneau, Jean-François, « À la recherche des secrets perdus. Les ouvrages du XIX^e^ siècle sur le vitrail », *Le vitrail et les traités du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque international du Corpus Vitrearum, Tours 3-7 juillet 2006, Berne, éd. Peter Lang SA, 2008, p. 261-276.

(III/2.2) LUNEAU, 2009
Luneau, Jean-François, « Le verre opalescent : innovation de John La Farge et Louis Comfort Tiffany », *Les innovations verrières et leurs devenirs*, Actes du deuxième colloque international de l'Association Verre & Histoire, Nancy, 26-28 mars 2009, consulté le 7 août 2012, URL : http://www.verre-histoire.org/colloques/innovations/pages/p404_01_luneau.html

(III/2.2) LUNEAU, 2011
Luneau, Jean-François, « Vitrail, dévotions, canonisations au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, t. 97, 2011, p. 315-335.

(III/2.2) LUNEAU, 2012-1
Luneau, Jean-François, « Les peintres-verriers dans les expositions universelles : histoire d'un désamour », *Les Expositions universelles en France au XIX^e^ siècle. Techniques. Publics. Patrimoines*, Paris, éd. du CNRS, 2012, p. 245-257.

(III/2.2) LUNEAU, 2012-2
Luneau, Jean-François, *Art et industrie au milieu du XIX^e^ siècle. L'Exposition universelle de Londres (1851) et le rapport Laborde*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, s. dir. Jean-Paul Bouillon, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand, 2012.

(III/2.2) LUNEAU, 2013
Luneau, Jean-François, « Des arts industriels aux industries d'art », *Art et industrie, XVIII^e^-XXI^e^ siècles*, Actes du colloque de Mulhouse, Paris, éd. Picard, 2013, p. 17-24.

(III/2.2) LUNEAU, 2014
Jean-François Luneau, « Le vitrail à l'ère industrielle (1830-1914) », *Vitrail V^e^-XXI^e^ siècle*, Paris, éd. du patrimoine, Centre des Monuments Historiques, 2014, p. 323-352.

(III/2.2) LUNEAU, 2015
Luneau, Jean-François, « La réception du verre américain en France », *Revue de l'Art*, n°187, 2015-1, p.59-67.

(III/2.2) LUNEAU, HÉROLD, 2014
Luneau, Jean-François, Hérold, Michel, « À la recherche du vitrail Art nouveau (1889-1914), *Vitrail V^e^-XXI^e^ siècle*, Paris, éd. du Patrimoine, 2014, p. 373-387.

(III/2.2) MATHIAS, 1999
Mathias, Sabine, *Le vitrail civil à Lyon. 1878-1918*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, Lyon, université Lumière (Lyon II), 1999, s. l. dir. de Marie-Félicie Pérez.

(III/2.2) MAUPOIX, 2007
Maupoix, Michel (s. dir.), *Éclats de lumière. Vitraux de l'Indre*, Châteauroux, Rencontre avec le patrimoine religieux et conseil général de l'Indre, 2007.

(III/2.2) MICHAUD, 2011
Michaud, Jean-Jacques, *Bordeaux. Le vitrail civil, 1840-1940*, Société Archéologique de Bordeaux, collection "Mémoires", vol. 5, avril 2011.

(III/2.2) MOORE GLASER, 2001
Moore Glaser, Stéphanie, « Les vitraux toujours en fleur : évolution d'un thème littéraire et artistique de Victor Hugo à Robert Delaunay », *La Cathédrale*, Villeneuve-d'Ascq, éd. Presses de l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2001, p. 215-228.

(III/2.2) NAAR, 2011
Naar, Sabine, « La poétique du vitrail chez Flaubert et Zola », *Les cahiers naturalistes*, n°85, 2011, p. 175-190.

(III/2.2) PERROT, 1980
Perrot, Françoise, « Viollet-le-Duc et les peintres-verriers », *Viollet-le-Duc*, exposition aux Galeries Nationales du Grand Palais, 19 février-5 mai 1980, Paris, RMN, 1980, p. 292-295.

(III/2.2) PILLET, 2007
Pillet, Élisabeth, « Le capitaine de Montluisant chroniqueur de l'Exposition universelle de 1855 », *Documents d'histoire parisienne*, n°8, 2007, Paris, p. 53-54.

(III/2.2) PILLET, 2014
Pillet, Élisabeth, « La redécouverte de la peinture sur verre », *Vitrail V^e^-XXI^e^ siècle*, Paris, éd. du Patrimoine, 2014, p. 299-322.
(III/2.2) RAGUIN, 1990
Raguin, Virginia C., « Revivals, revivalists and Architectural Stained Glass », *Journal of the Society of architectural historians*, vol. 49, n°3, 1990, p. 310-329.
(III/2.2) TARALON, 1958
Taralon, Jean, *Le vitrail français*, Paris, éd. des Deux Mondes, 1958, p. 273-291.

2.3. Études monographiques sur les ateliers et les artistes

(III/2.3) ANONYME, sans date
Anonyme, *Les Champigneulle, une dynastie de maîtres-verriers*, s. d., 14 p.
(III/2.3) AMAZ, 1990
Amaz, Jacques, *Le vitrail dans l'œuvre d'Auguste orizot*, mémoire de DEA, Lyon, université Lyon II, 1990.
(III/2.3) ANTHONIOZ, 2008
Anthonioz, Stanislas, *Louis Charles Auguste Steinheil (1814-1885) : Vie et œuvre*, École pratique des Hautes Études-Université de Genève, 2008.
(III/2.3) ARRONDEAU, 1997
Arrondeau, Stéphane, *La fabrique de vitraux du Carmel du Mans (1853-1903). Chronique d'une grande aventure,* thèse de doctorat en histoire, Le Mans, Université du Maine, 1997, s. l. dir. de Michèle Menard
(III/2.3) BONNAY, 1879
Bonnay, Louis, « Église d'Obasine (Corrèze). Vitraux du XII^e^ siècle », *Bulletin de la Société scientifique historique et archéologique de la Corrèze*, tome 2, 1879-1880.
(III/2.3) BOULANGER, 2003
. Karine Boulanger, « Thévenot, Coffetier, Steinheil, restaurateurs des vitraux de la cathédrale de Bourges (1845-1858) », *Monumental*, n°4, vol. 161, 2003, p. 325-352.
(III/2.3) BRISAC, 1982
Brisac, Catherine, « Viollet-le-Duc, cartonnier de vitraux », *Le restaurateur et le créateur*, Actes du colloque international Viollet-le-Duc, Paris 1980, Paris, Nouvelles éditions latines, 1982, , p. 197-206.
(III/2.3) CHAS, 1996
Chas, Marie-Laure, *Étienne Hormidas Thevenot (1797-1862). Sa vie et son œuvre*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Clermont-Ferrand, université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II), 3 vol., 1996, s. l. dir. de Jean-Paul Bouillon.
(III/2.3) COSTA, 1987
Costa, Vanina, *Adolphe Didron (1806-1867)*, mémoire de l'École du Louvre, Paris, 1987.
(III/2.3) DALZOTTO, 1986
Dalzotto, Maryse, *Alexandre Mauvernay (1810-1898), peintre-verrier à Saint-Galmier (Loire)*, mémoire de maître d'histoire de l'art, Lyon, université de Lyon II, 1986, s. l. dir. de Daniel Ternois.
(III/2.3) DESSEAUX, 1983
Desseaux, Nelly, *Les peintres-verriers toulousains au XIX^e^ siècle*, mémoire de DEA d'histoire de l'art et d'archéologie, Toulouse, université de Toulouse-le-Mirail, 1983, s. L. Dir. d'Yves Bruand.
(III/2.3) DEVRED, LUNEAU, 1995
Devred, Yolande, Luneau, Jean-François, « Verriers et verrières en Picardie au XIXe siècle », *Le vitrail en Picardie et dans le nord de la France aux XIXe et XXe siècles*, Amiens, éd. Encrage, 1995, p. 21-43.
(III/2.3) DUNTZE-OUVRY, 2011
Duntze-Ouvry, Amélie, *Lucien Chatain (1846-1886) peintre et peintre-verrier à Clermont-Ferrand*, master II d'Histoire de l'art, Clermont-Ferrand, université Blaise Pascal (Clermont II), 2. vol., 2011, s. l. dir. de Jean-Paul Bouillon et Jean-François Luneau.

(III/2.3) FINANCE, 2000
Finance, Laurence de, « Néret, peintre-verrier d'Hector Guimard », *Art technique et science : la création du vitrail de 1830 à 1930*, colloque international du Corpus vitrearum, Lège Le Vertbois, 11-13 mai 2000, Liège, éd. Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 2000, p. 76-78.

(III/2.3) FINANCE, 2003
Finance, Laurence de, « Viollet-le-Duc et l'atelier Gérente. Le vitrail des archéologues », *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte* [catalogue d'exposition], Paris, éd. Cité de l'Architecture et du Patrimoine / Norma Éditions, 2014, p. 126-135.

(III/2.3) GATOUILLAT, 2008
Françoise Gatouillat, « Henry Gérente et le vitrail (1846-1849), une fulgurante réussite internationale », *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden, Histoire, Art et Archéologie*, n° 10, Namur, Presses universitaires de Namur, 2008, p. 151-162.

(III/2.3) GIRAULT, 2008
Girault, Michel, *Jules Laurand Notable blésois peintre-verrier*, Orléans, Rencontre avec le patrimoine, 2008.

(III/2.2) L'ATELIER LOBIN…, 1994
L'atelier Lobin. L'art du vitrail en Touraine [catalogue d'exposition], Chambray-les-Tours, éd. C. L. D., 1994.

(III/2.3) LAVERGNE, 1910
Lavergne, Georges Claudius, *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 Cie, 1910.

(III/2.3) L'ESTOILE, 1998-1
L'Estoile, Laurence de, « L'atelier Goussard à Condom (1853-1873) ou la renaissance de l'art du vitrail au XIX^{e} siècle dans le Gers », *Bulletin de la Société archéologique, historique littéraire et scientifique du Gers*, Auch, Impr. F. Cocharaux, octobre 1998.

(III/2.3) L'ESTOILE, 1998-2
L'Estoile, Laurence de, *L'atelier de vitrail Anglade, 1874-1914*, mémoire de DEA, d'histoire de l'art, Paris, université de Paris I, 1998, s. l. dir. de Françoise Perrot.

(III/2.3) LUNEAU, 1994
Luneau, Jean-François, « The work of Eugène Oudinot (1827-1889) », *International seminar on stained glass of the 19th and 20th centuries*, Philadelphia, 1994, p. 76-78.

(III/2.3) LUNEAU, 2006
Luneau, Jean-François, *Félix Gaudin peintre-verrier et mosaïste (1851-1930)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006.

(III/2.3) LUNEAU, 2015
Luneau, Jean-François, « Une coopération exemplaire : Luc-Olivier Merson (1846-1920), peintre-décorateur et Eugène Oudinot (1827-1889) », *Les peintres aux prises avec le décor. Contraintes, innovations, solutions. De la Renaissance à l'époque moderne*, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2015, p. 79-85.

(III/2.3) ORIOL, 1995
Oriol, Anne-Marie, *Ateliers de peinture sur verre de Poitiers dans la seconde moitié du XIXe siècle, Honoré Hivonnait, Pierre-Eugène et Ferdinand Guérithault, Jean Bousset*, maîtrise d'histoire de l'art, Poitiers, université de Poitiers, 3 vol., 1995, s. l. dir. de Solange Vernois.

(III/2.3) ORIOL, 1997
Oriol, Anne-Marie, *Émile Thibaud et successeurs. Manufacture de vitraux à Clermont-Ferrand (1835-1938). Modèles du passé au service de la modernité et de l'idéal chrétien*, mémoire de DEA d'histoire de l'art, Poitiers, université de Poitiers, 1997, s. l. dir. de Marie-Thérèse Camus.

(III/2.3) PILLET, 1996
Pillet, Élisabeth, *Prosper Lafaye (1806-1883), peintre et peintre-verrier. Entre création artistique et restitution archéologique*, mémoire de DEA, Paris, EPHE, 1996, s. l. dir. de Jean-Michel Leniaud.

(III/2.3) PILLET, 2010
Pillet, Élisabeth, *Le vitrail à Paris au XIX^e siècle. Entretenir, conserver, restaurer*, Rennes, PUR, 2010.

(III/2.3) PILLET, 2012
Pillet, Élisabeth, « Victor Baltard et le vitrail », *Documents d'histoire parisienne*, n°13, 2012, p. 53-64.

(III/2.3) RIBEMONT, 2008
Ribemont, Francis (s. dir.), *L'étrange onsieur erson* [catalogue d'exposition], Lyon, éd. Lieux Dits, 2008

(III/2.3) RIMET, 1999
Rimet, Géraldine, *Charles ichel Guilbert d'Anelle. Sa vie et son œuvre (1820-1883). Peintre d'histoire et peintre-verrier*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Aix-en-Provence, université de Provence, 1999, s. l. dir. de Claude Massu.

(III/2.3) RIGIER, 2002-2003
Riger, Émilie, *Les rapports entre cartonnier et peintre-verrier au XIX^e siècle. Les vitraux de Luc-Olivier Merson (1846-1920)*, Mémoire du Diplôme de Recherche Appliquée. École du Louvre, 2002-2003, s. l. dir. Jean-François Luneau

(III/2.3) STEVENIN, 2009
Stevenin, Anne-Blanche, *Luc-Olivier Merson (1846-1920) : de la peinture d'histoire à la peinture décorative*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, Paris, université Paris IV, 2009, s. l. dir. de Bruno Foucart.

(III/2.3) VELDE, 2009-1
Velde, Danielle, « Georges Bontemps, verrier (1799-1883) », *Verre*, n°3, vol. 15, juin 2009.

(III/2.3) VELDE, 2009-2
Velde, Danielle, « Georges Bontemps et la verrerie de Choisy-le-Roi (1820-1847) », *Verre*, n°4, vol. 15, Septembre 2009.

(III/2.3) VILLELONGUE, 1983
Villelongue, Martine, *Lucien Bégule (1848-1935), maître-verrier*, thèse de doctorat de troisième cycle d'histoire de l'art, Lyon, université de Lyon II, 1983, s. l. dir. de Daniel Ternois.

3. OUVRAGES CONSULTÉS

3.1. Études des brevets

(III/3.1) AZUELOS, 2006
Azuelos, Martine, « Innovation et système des brevets aux États-Unis : un modèle en question(s) », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Vol. IV - n°1 | 2006, p. 3, mis en ligne le 26 août 2009, consulté le 13 janvier 2015. URL : http://lisa.revues.org/2132.

(III/3.1) CARON, 1984
Caron, François, « Pour une économie de l'innovation », *Les brevets. Leur utilisation en histoire des techniques et de l'économie*, Table ronde CNRS, Château du CNRS à Gif-sur-Yvette, 6 et 7 décembre 1984.

(III/3.1) EMPTOZ MARCHAL, 2002
Emptoz, Gérard, Marchal, Valérie, *Aux sources de la propriété industrielle : guide des archives de l'INPI,* Paris, INPI, 2002.

(III/3.1) MARCHAL, 2009
Marchal, Valérie, « Brevets, marques, dessins et modèles. Évolution des protections de propriété industrielle au XIX^e siècle en France », *Documents pour l'histoire des techniques* [En ligne], 17/1er semestre 2009, mis en ligne le 30 mars 2011, consulté le 11 octobre 2012, p. 106. URL : http://dht.revues.org/392.

3.2. Contexte historique, économique et religieux

(III/3.2) BOUCHON, BRISAC, CHALINE, LENIAUD, 1993
Bouchon, Chantal, Brisac, Catherine, Chaline, Nadine Josette, Leniaud, Jean-Michel, *Ces églises du XIX^e siècle*, Encrages Éditions, 1993.

(III/3.2) BOUDON, 2001
Boudon, Jacques-Olivier, *Paris capitale religieuse sous le Second Empire*, Paris, éd. CERF, 2001.

(III/3.2) BOUDON, 2002
Boudon, Jacques-Olivier, « Le décor religieux de la nouvelle Rome : Paris, capitale religieuse sous le Second Empire », *Capitales culturelles, Capitales symboliques, Paris et les expériences européennes*, 2002, p. 217-229.

(III/3.2) BOUNEAU, 1990
Bouneau, Christophe, « Chemins de fer et développement régional en France de 1852 à 1937 : la contribution de la compagnie du Midi », *Histoire, économie et société*, , 9^e année, n°1, 1990, p. 95-112.

(III/3.2) COSTE, 2013
Coste, Laurent, *Les bourgeoisies en France.Du XVI^e au milieu du XIX^e siècle*, Paris, éd. Armand Colin, 2013.

(III/3.2) LANGLOIS, 2007
Langlois, Claude, « La mise en œuvre du budget du culte catholique (1801-1835) », *Matériaux pour l'histoire*, n°5, Actes du Colloque Budget des cultes du 30 janvier 2007, Paris, École des Chartes, 2007, p. 61-76.

(III/3.2) LENIAUD, 1988
Leniaud, Jean-Michel, *L'administration des cultes pendant la période concordataire*, Paris, éd. Nouvelles Éditions Latines, 1988.

(III/3.2) LENIAUD, 1993
Leniaud, Jean-Michel, *Les cathédrales au XIX^e siècles. Études du service des édifices diocésains*, Paris, éd. CNMHS et Enonomica, 1993.

(III/3.2) LENIAUD, 2007
Leniaud, Jean-Michel, « Le budget des cultes : un outil de gouvernement ? », *Matériaux pour l'histoire*, n°5, Actes du Colloque Budget des cultes de la journée d'études du 30 janvier 2007, Paris, École des Chartes, 2007, p. 77-82.

(III/3.2) MENSION-RIGAU, 2007
Mension-Rigau, Eric, *Aristocrates et grands bourgeois : éduction, traditions, valeurs*, Paris, éd. Perrin, 2007.

(III/3.2) MOISSET, 2007
Moisset, Jean-Pierre, « La place du budget des cultes dans le financement du catholicisme : l'exemple du diocèse de Paris », *atériaux pour l'histoire*, n°5, Actes du Colloque Budget des cultes du 30 janvier 2007, Paris, École des Chartes, 2007, p. 97-106, notamment p. 99-100

(III/3.2) PRAQUIN, 2008
Praquin, Nicolas, « Les faillites au XIX^e siècle », *Le droit, le chiffre et les pratiques comptables, Revue française de gestion*, n°188-189, 2008.

(III/3.2) TILLIER, 2004
Tillier, Bertrand, *La Commune de Paris, Révolution sans images*, Seyssel, éd. Champ Vallon, 2004.

3.3. Contexte artistique

(III/3.3) ARIÈS, DUBY, PERROT, 1987
Ariès, Philippe, Duby, Georges, Perrot, Michelle, *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande guerre*, tome 4, Paris, éd. Seuil, 1987.

(III/3.3) BADEA-PÄUN, 2009
Badea-Päun, Gabriel, *Le style Second Empire. Architecture, décors et art de vivre*, Paris, éd. Citadelles & Mazenod, 2009.

(III/3.3) BAGUELIN, 2005
Baguelin, Isabelle, « La céramique. La redécouverte d'un vitrail de l'Exposition universelle de 1878 au Musée des Monuments français », *Historie de l'art*, n°56, avril 2005, p. 131-139.
(III/3.3) BAKER, 1986
Baker, Paul R., *Richard Morris Hunt*, Cambridge (Ms), The MIT Press, 1986.
(III/3.3) BARIDON, 1996
Baridon, Laurent, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris, éd. L'Harmattan, 1996.
(III/3.3) BOUVIER, 2006
Bouvier, Béatrice, « La diffusion des programmes d'édifices cultuels », *L'architecture religieuse au XIX^e siècle: entre éclectisme et rationalisme*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2006, p.
(III/3.3) CASELLA, 1905
Casella, Georges, « Mme Leconte du Nouy, l'auteur de Amitié Amoureuse », *Revue Illustrée*, n°11, 15 mai 1905.
(III/3.3) CHAFEE, 1989
Chafee, Richard, « Hunt à Paris », *Richard Morris Hunt architecte 1827-1895*, Exposition du 24 mars au 15 mai 1989, Hôtel Dully, Paris.
(III/3.3) CHARVET, 1899
Charvet, Léon, *Lyon artistique. Architectes : notices biographiques et bibliographiques avec une table des édifices et la liste chronologique des noms*, Lyon, éd. Bernoux et Cumin, 1899, p. 252.
(III/3.3) CRAVEN, 2009
Craven, Waune, *Gilded Mansions*, New York, éd. W.W. Norton & Compagnie, 2009.
(III/3.3) DAVIDSON, GERE, MC CARRON-CATES, MARCHESSEAU, 2013
Davidson, Gail S., Gere, Charlotte, McCarron-Cates, Floramae, Marchesseau, Daniel, *Intérieurs romantiques* [catalogue d'exposition], Paris, éd. Paris-Musées, 2013.
(III/3.3) DUBOIS, 2001
Dubois, Vincent, « Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », *Sociétés & Représentations*, 1/2001 (n° 11) , p. 229-261.
(III/3.3) FERRIÈRE LE VAYER, 1995
Ferrière le Vayer, Marc, De, *Christofle: Deux siècles d'aventure industrielle, 1793-1993*, Paris, Le Monde éditions, 1995.
(III/3.3) FINANCE, LENIAUD, 2014
Finance, Laurence, De, Leniaud, Jean-Michel (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, [catalogue d'exposition], Paris, éd. Cité de l'Architecture et du Patrimoine / Norma Éditions, 2014.
(III/3.3) FOUCART, 1987
Foucart, Bruno*, Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, éd. Arthéna, 1987.
(III/3.3) FROISSART PEZONE, 2004
Froissart Pezone, Rossella, *L'art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris, CNRS Éditions, 2004.
(III/3.3) FROISSART PEZONE, 2005
Froissart Pezone, Rossella, « Les arts décoratifs au service de la nation, 1880-1918 », *Centre d'Histoire de Sciences Po. Arts & Sociétés. Lettres du séminaire*, n° 5, juin 2005, mis en ligne le 17 juin 2005, consulté le 15 juillet 2015,URL : http://www.artsetsocietes.org/f/f-index5.html.
(III/3.3) FROISSART PEZONE, 2015
Rossella Froissart-Pezone, « L'ornementation usuelle (1866-1868) de Rodoplhe Pfnor : questions de styles à la portée des ouvriers d'art », communication du 23 janvier 2015 pour le séminaire Penser/classer les collections techniques, Université Paris-Diderot.
(III/3.3) GABET, 2000
Gabet, Olivier, *La maison Fourdinois : néo-styles et néo-Renaissance dans les arts décoratifs en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, thèse de l'École des chartes, 2000.

(III/3.3) GANNON, MILLER, 2010
Gannon, Thomas, Miller, Paul, *Newport Mansions*, Newport, The Preservation Society of Newport County, 2010.

(III/3.3) GERE, 1989
Gere, Charlotte, *L'époque et son style. La décoration intérieure au XIX^e siècle*, Paris, éd. Flammarion, 1989.

(III/2.3) GOSSET, 1982
Gosset, Paul, *Henri Harpignies, Peintre paysagiste français 1819-1916*, Valenciennes, éd. P. Gosset, 1982.

(III/3.3) JOHNSTON, 2012
Johnston, Marlo, *Guy de Maupassant*, Paris, éd. Fayard, 2012.

(III/3.3) KATHRENS, 2005
Kathrens, Michael, *Great Houses of New York: 1880-1930*, New York, Acantius Press, 2005.

(III/3.3) KENNEL, 2013
Kennel, Sarah (dir.), Charles Marville photographer of Paris, Chicago, The University Chicago Press, 2013.

(III/3.3) L'ART EN FRANCE…, 1979
L'art en France sous le Second Empire [catalogue d'exposition], Paris, RMN, 1979.

(III/3.3) LAROCHE, 2006
Laroche, Claude, « Les enjeux de l'architecture religieuse », *L'architecture religieuse au XIX^e siècle : entre éclectisme et rationalisme*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2006, p. 296-318.

(III/3.3) LAURENT, 1999
Laurent, Stéphane, *Les arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris, CTHS, 1999.

(III/3.3) LECOMTE DU NOÜY (Mary), 1955
Lecomte du Noüy, Mary, *Lecomte du Noüy, De l'agnosticisme à la foi*, Paris, éd. La Colombe, 1955.

(III/3.3) LE JAPONISME, 1988
Le Japonisme [catalogue d'exposition], Paris, éd. Réunion des musées nationaux, 1988.

(III/3.3) LENIAUD, 2003
Leniaud, Jean-Michel, « Néo-Renaissance et style Henri II au XIX^e siècle », Hervé Oursel, Julia Fritsch, (s. dir.), *Henri II et les arts. Actes du colloque international, École du Louvre et Musée national de la Renaissance*, Écouen, 25, 26 et 27 septembre 1997, Paris, École du Louvre, 2003, p. 319-336.

(III/3.3) MILLE, 1928
Mille, Pierre, « Le peintre Harpignies et les corbeaux », *Rustica, Journal universel de la campagne*, n°6, 1928.

(III/3.3) MONNIER, 1995
Monnier, Gérard, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, éd. Gallimard, 1995.

(III/3.3) MONTGOLFIER-SEZNEC, 2015
Montgolfier-Seznec, Flavie de, *Théodore (1817-1885) et Albert (1849-1939) Ballu : architectes constructeurs et restaurateurs*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, Paris, Paris-Sorbonne, 2015, s.l. dir. de Bruno Foucart.

(III/3.3) PELTRE, 2014
Peltre, Christine, *L'École de etz. Figures et pratiques d'artistes au XIX^e siècle*, Strasbourg, éd. du Quotidien, 2014.

(III/3.3) POPESCU, 1998
Popescu, Carmen, « André Lecomte du Noüy (1844-1914) et la restauration des Monuments historiques en Roumanie », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 1998.

(III/3.3) SAINT-MARTIN, 2015
Saint-Martin, Isabelle, *Art chrétien-art sacré. Regards du catholicisme sur l'art, France, XIX^e^-XX^e^ siècle*, Rennes, PUR, 2015.
(III/3.3) SCÈNES D'INTÉRIEUR…, 2002
Scènes d'intérieur. Aquarelles des collections aro Praz et Chigi [catalogue d'exposition], Paris, éd. Norma, 2002.
(III/3.3) SÉRIÉ, 2008
Sérié, Pierre, *Joseph Blanc (1846-1904) peintre d'histoire et décorateur*, Paris, École du Louvre-RMN, 2008
(III/3.3) SÉRIÉ, 2013
Sérié, Pierre, « L'invention de langages décoratifs dans le tableau de chevalet : constat et incidences sur le devenir de la peinture en général », *Le grand décor parisien à la fin du XIX^e^ siècle : la génération d'Albert Besnard*, Bulletin de l'association n°8, Dijon, Association Le temps d'Albert Besnard, 2013, p. 16-24.
(III/3.3) THOMAS-MALEVILLE, 2000
Thomas-Maleville, Agnès, *Hector alot l'écrivain au grand cœur*, Monaco, éd. du Rocher, 2000.
(III/3.3) UN ÂGE D'OR…, 1991
Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848 [catalogue d'exposition], Paris, éd. Réunion des musées nationaux, 1991.
(III/3.3) VASSEUR, 2005
Vasseur, Édouard, « Pourquoi organiser des Expositions universelles ? Le succès de l'Exposition universelle de 1867 », *Histoire, économie et société*, 24e année, n°4, 2005, p. 574-594.
(III/3.3) VAISSE, 1973
Vaisse, Pierre, « La querelle de la tapisserie au début de la III^e^ République », *Revue de l'Art*, n°22, 1973, p. 66-86.
(III/3.3) VAISSE, 1987
Vaisse, Pierre, « L'esthétique XIX^e^ siècle : de la légende aux hypothèses », *Le Débat*, 1987/2, n° 44, p. 90-105.
(III/3.3) VAISSE, 1995
Vaisse, Pierre, *La troisième République et les peintres*, Paris, éd. Flammarion, 1995.
(III/3.3) VIOLLET-LE-DUC…, 1979
Viollet-le-Duc au Château d'Eu (1874-1879) [catalogue d'exposition], 16 mai au 31 octobre 1979, Rouen, Musée Louis-Philippe, 1979.

IV. SOURCES NUMÉRIQUES

- **BASES DE DONNÉES**

- Léonore (Légion d'honneur),

http://www.culture.gouv.fr/documentation/leonore/recherche.htm

- Palissy, http://www.culture.gouv.fr/culture/dp/inventaire/patrimoine/

- Mérimée, http://www.culture.gouv.fr/culture/inventaire/patrimoine/

- Thésaurus auteurs http://www.culture.gouv.fr/culture/inventaire/patrimoine/

- **RÉPERTOIRE EN LIGNE**

- Jean-Michel Leniaud (dir.), *Répertoire des architectes diocésains du XIX^e siècle*, http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/

INDEX DES NOMS DE LIEUX

Les index renvoient aux numéros de pages dans lesquelles sont cités dans le texte principal les lieux et personnes qui sont contemporaines d'Eugène Oudinot. Les documents annexes et les volumes du catalogue ne sont pas indexés.

A

Ain, 38, 59, 139, 275, 278, 291, 353
Aisne, 42, 46
Alabama, 346
Allier, 52, 54, 275, 278, 310, 344
Alençon, 25, 26, 55, 56, 80, 127, 128, 185
Allemagne, 10, 38, 104, 117, 143, 187, 203, 300, 339
Alger, 343
Algérie, 10, 143, 144, 289, 290, 333, 343
Amboise, chapelle royale, 293, 339
Amérique, 20, 72, 100, 117, 118, 162,163, 274, fig. 61 et 62 p. 280, 338, 353
Amérique du Sud, 143
Amiens, cathédrale Notre-Dame, 292, 309
Amsterdam, 54, 94, 140, fig. 20 p. 142, 323
Andélys (Les), 289
Anet, 113, 175, 176
Angers, 308, 312
Angers, église Saint-Laud, 312
Angleterre, 37, 38, 69, 104, 109, 115, 117, 143, 145, 203, 250, 304, 305, 308, 334, 339, 354, 393
Aquitaine, 46
Arc-en-Barrois, 148
Argentine, 10, 164
Argenteuil, 278, 285, 288, 291, 318
Ashburton, 347

Asheville, 301
Aubazine, 84, 299, 356, 382
Aube, 54, 275, 278, 313
Auray, 282, 330, 367
Auray, église Saint-Gildas, 313, 378
Autriche, 106, 121, 136, 235, 240
Autun, cathédrale Saint-Lazare, 82, 289,385
Auvergne-Rhône-Alpes (région), 279
Auvers-sur-Oise, 56
Avignon, 46, 242

B

Bar-le-Duc, 114, 120, 243, 279
Bavière, 104, 106, 243
Bayeux, 330, 331
Bayeux, chapelle du grand séminaire, 82, 290, 308, 330, 358, 383, 386
Bayeux, cathédrale, 82, 290, 308, 368, 383, 386
Bayonne, 309
Beauvais, 106, 181,185, 242, 250, 324, 383
Belgique, 10, 106, 250
Berlin, 175
Biarritz, château Boulart, 290, 302, 334
Birmingham, 37, 202
Blois, 46, 326
Blois, église Saint-Saturnin, 311, 312, 316, 361 387, fig. 103 p. 390
Bohême, 38, 117
Boissy-Saint-Léger, 291, 364, 384
Bordeaux, 22, 46, 128, 129, 242, 319
Boston, 12, 61, 62, 279, 281, 329
Boston, Trinity Church, 84, 281, 313, 377, 385, 386, 387
Bouches-du-Rhône, 35
Bourbonne-les-Bains, église Notre-Dame-en-son-Assomption, 299, 367
Bourg-en-Bresse, 291
Bourg-en-Bresse, église Notre-Dame, 139, 291, 325, 326, 329, 359, 385, 386
Bourges, 185
Bourgogne, 42
Brest, 291, 318
Bretagne, 198, 227, 279
Brive, collégiale Saint-Martin, 299, 308, 330, 367, 384, 387
Brooklyn, 162
Bronx, 12, 314, 361
Brou, 185
Budapest, 156

C

Cahors, 279, 363
Cahors, cathédrale Saint-Étienne, 28, 308, 345, 362, 382
Caen, 53, 80, 126, 128
Caen, église Saint-Jean, 127
Calvados, 275, 276
Carcassonne, 181
Caroline du Nord, 301
Caroline du Sud, 346
Castets, 337
Cateau-Cambrésis, 331

Chabons, château de Pupetières, 344
Chantilly, château, 324, 326
Chapelle-Saint-Denis (La), 214
Châteauroux, 291, 341
Châteauroux, château de Touvent, 285, 289, 341, 342, 363, 373, 374, 375, 387
Châteauroux, église Notre-Dame, 291, 308, 342, 358, 383
Châteauroux, église Saint-André, 291
Chatou, 46
Charleston, 346
Chartres, 52, 130, 180, 184, 235, 243, fig. 54, p. 269, 279, 339, 379
Chenonceau, 324
Cher, 275, 278
Chili, 10
Chine, 270
Choisy-le-Roi, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 194, 285, 320, 393
Clermont-l'Hérault, collégiale Saint-Paul, 313, 359, 385
Clermont-Ferrand, 9, 13, 42, 45, 84, 100, 114, 148, 279, 326
Côte-d'Or, 275, 278
Conches, 185
Condom, 46, 242, 250, 251, 318
Constantinople, 350
Corrèze, 275, 278
Créteil, 37
Creuse, 320
Croze, chapelle du château de Mas-Laurent, 319
Curtea de Argeș (Roumanie), 291, 345

D

Damigny, 27, 55
Dax, cathédrale Notre-Dame, 312, 367, 368
Deux-Sèvres, 340
Dijon, 106
Dijon, synagogue, 291, 358, 363
Dinan, 46
Dol-de-Bretagne, 75
Drancy, 341
Dresde, 117
Dreux, chapelle royale, 293, 367, 384
Douai, 320
Dun-sur-Auron, église Saint-Étienne, 361, 378, 386, 391, fig. 110 p. 392

E

Égypte, 300, 316, 338
Épernay, 348, 349
Épernay, église Notre-Dame, 348
Épernay, église Saint-Pierre-et-Saint-Paul, 348
Époisses, 282, 386, fig. 98 p. 388
Espagne, 112, 121, 324
Essonne, 54, 278
États-Unis, 10, 11, 12, 15, 19, 61, 68, 79, 98, 104, 117, 118, 153, 154, 158, 162, 171, 268, 274, 279, fig. 61 et 62 p. 280, 281, 300, 302, 317, 329, 333, 339, 347, 353, 396
Étretat, 28, 29, 32, 33, 336

Étretat, La Bicoque, fig. 4 p. 29, 156, 271, fig. 55 et 56 p. 272
Étretat, La Guillette, fig. 5 p. 30, 387
Eu, château d'Eu, 12, 150, 155, 157, 158, 290, 293, 295, 297, 299, 337, 339, 359, 387, fig. 110 p. 389, fig. 104 et 105 p. 390
Eure, 128
Eure-et-Loir, 275, 278
Europe, 100, 185, 300, 301
Évreux, 46, 18

F

Ferté-Bernard (La), 45
Finistère, 275, 278
Fleurance, 127
Florence, 164
Fontainebleau, 124, 175, 176, 225, fig. 39 p. 226, 261
Fontenay-sous-Bois, 61
Fontenay-aux-Roses, 160, 291, 349
France, 10, 12, 15, 19, 22, 29, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 45, 46, fig. 9 p. 47, fig. 10 p. 48, 50, 51, 57, 61, 62, 82, 87, 88, 94, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 123, 125, 131, fig. 19 p. 131, 137, 138, 141, 144, 145, 149, 163, 164, 179, 184, 189, 192, 194, 195, 197, 203, 207, fig. 27 p. 208, fig. 29 p. 209, 244, 250, 256, 260, 268, 274, 275, fig. 59 et 60 p. 277, 279, 291, 304, 305, 313, 324, 329, 333, 337, 338, 339, 341, 350, 352, 354, 394, 396, 399

G

Gers, 127, 250, 318
Givry, 46, 148
Grèce, 300
Grigny, 45

H

Hauts-de-Seine, 54, 275, 278, 349
Haute-Garonne, 45, 275, 278, 322
Haute-Marne, 275, 278
Haute-Vienne, 275, 278, 340
Havre (Le), 352
Heidelberg, 175, 176
Hérault, 275, 278
Hongrie, 312, 313, 340

I

Île-de-France, 274, fig. 57 et 58 p. 276, 278, 279
Indre, 275, 278, 291, 375
Indre-et-Loire, 163, 262, 275, 278, 338
Italie, 51, 112, 121, 177, 260, 300, 321, 323, 338, 351

J

Japon, 245, 270, 379
Josselin, 326

L

Lachaussée-du-Bois-de-l'Écu, 323
Landes, 275, 278, 337
Langres, cathédrale Saint-Mammès, 289, 363
Languidic, 333
Languidic, église Saint-Pierre, 282, 289, 330, 374, 384
Laon, 309
Liège, 327
Lille, 46, 108, 311, 313, 320
Limoges, 183, 185, 282
Limoges, cathédrale Saint-Étienne, 59, 181, 281, 292, 310, 367, 384, 386
Limoges, église Saint-Pierre-du-Queyroix, 59, 135, 282, 310, 364, 377, 387, fig. 96 et 97 p. 388
Limoges, musée Adrien Dubouché, 68, 89
Lisieux, 330
Loches, 343
Loir-et-Cher, 275, 278, 344
Londres, 103, 119, 133, 136, 144, 197, 218, 240
Long Island, 354
Lot, 275, 278
Lot-et-Garonne, 275, 278
Lyon, 45, 89, 91, 108, 144, 146, 180, 279, 318, 322, 323, 325
Lyon, chapelle des Missionnaires des Chartreux, 322
Lyon, école vétérinaire, 322
Lyon, Hôtel de Ville, 322

M

Maine, 347
Maine-et-Loire, 312
Mamers, 45
Manche, 54, 338
Mans (Le), 18, 45, 46, 242, 279, 326
Marigny-sur-Yonne, église Saint-Léger, 51, 52, 285, 306, 387, fig. 102 p. 390
Marne, 275, 278
Massachusetts, 279
Mayet, 45, 46
Médan, 198, fig. 23 p. 199
Mende, 298
Mesnil-Saint-Firmin (Le), 45, 242
Metz, 41, 42, 45, 131, 148, 191, 207, fig. 27 et 28 p. 208, 213, 218, 244, 279
Metz, Hôtel de Ville, 204, fig. 26 p. 205
Metz, Musée de la cour d'or, 220, fig. 38 p. 226
Mobile, 346
Moissac, château Saint-Roch, 326
Monaco, pavillon, 269
Montauban, cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption, 82, 189, 312, 329, 367, 368
Montcel-sur-Seille, 53
Montélimar, 324
Montferrand, 13
Montfort-l'Amaury, église Saint-Pierre, 299, 313
Montmorency, 61
Montrésor, église Saint-Jean-Baptiste, 290, 338, 385

Morbihan, 275, 278, 326
Morlaix, 227
Moscou, 113, 140, 156
Munich, 117, 121
Mussy-sur-Seine, église Saint-Pierre, 313

N

Nancy, 45, 107, 148, 219, 242, 279
Nantes, 46, 91, 242, 324
Narbonne, 181
Neufchâteau, 242
Neuillé-Pont-Pierre, château de la Donneterie, 262
Nevers,285
Newport, 12, 15, 74, 101, 279, 281, 291, 301, 314, 315, 347, 350, 352, fig. 109 p. 392
New York, 12, 42, 68, 160, fig. 22 p. 161, 161, 169, 279, 281, 291, 300, 302, 317, 334, 346, 347, 350, 352 ? fig. 106 p. 391
Nex York, Petit Château, 301
New York, église Christ Church (Riverdale), 314, 329, 362, 387
Nice, 268, 308
Nièvre, 200, 275, 278, 376
Nord, 275
Normandie, 57
Nouveau-Brunswick, 347
Noyon, 285

O

Obazine (Aubazine), 84, 356
Oise, 45, 275, 278, 323
Orléans, 91, 326, 341
Orne, 25, 55, 56, 349
Osbury, 69

P

Palestine, 300, 345
Panazol, église Saint-Pierre-es-Liens, 59
Paris (département), 275
Paris, 12, 18, 24, 28, 34, 39, 40, 43, 45, 46, 50, 53, 54, 56, 57, 60,69, 72, 63, 76, 80, 81, 86, 87, 89, 91, 92, 96, 100, 107, 108, 113, 114, 129, 133, 140, 142, 147, 149, 156, 193, 198, 206, 207, 214, 228, fig. 43 p. 231, fig. 44 p. 232, 245, 250, 278, 300, 306, 308, 312, 315, 318, 321, 322, 325, 331, 332, 334, 335, 336, 339, 340, 341, 344, 348, 350, 353, 384, 387, 393, 395
Paris, cathédrale Notre-Dame, 290, 292, 310, 387, fig. 100 p. 389
Paris, chapelle des Arts et Métiers, 284, 384
Paris, chapelle du Palais-Royal, 92, 289
Paris, cimetière Montmartre, 343
Paris, cimetière Montparnasse, 96, fig. 18 p. 96, 97
Paris, cimetière du Père Lachaise, 342
Paris, église Notre-Dame-des-Champs, 41, 92, 97, 290
Paris, Notre-Dame-de-Clignancourt, 41

Paris, église Notre-Dame-de-la-Compassion, 378
Paris, église Notre-Dame-de-la-Croix-de-Ménilmontant, 41
Paris, église Notre-Dame-de-la-Gare, 41
Paris, église Notre-Dame-de-Plaisance, 41
Paris, église Saint-Ambroise, 41, 318
Paris, église Saint-Augustin, 41, 92, 284, 324, 331
Paris, église Saint-Bernard-la-Chapelle, 41, 91, 290, 345, 364
Paris, Sainte-Chapelle, 218, 292
Paris, église Sainte-Clotilde, 42, 92, 282, 284, 319, 360, 371
Paris, église Saint Éloi, 41
Paris, église Saint-Eugène-Sainte-Cécile, 41, 52, 91, 284, 316
Paris, église Saint François-Xavier-des-Missions-Étrangères, 41
Paris, église Saint-Germain-l'Auxerrois, 285, 293, 309, 311
Paris, église Saint-Germain-des-Prés, 286
Paris, église Saint-Gervais, 286
Paris, église Saint Honoré-d'Eylau, 41
Paris, église Saint-Jacques-du-Haut-Pas, 51, 84, 91, 92, 284, 283, 286, 290, 320, 331, 385
Paris, église Saint Jacques-Saint-Christophe-de-la-Villette, 41
Paris, église Saint-Jean-de-Belleville,41, 311
Paris, église Saint-Joseph-des-Nations, église, 41, 83, 91, 92, 136, 284, 285, 288, 364, 373, 375,
Paris, église Saint Lambert-de-Vaugirard, 41
Paris, église Saint-Leu-Saint-Gilles, 83, 84, 91, 284, 286, 320, 323, 331
Paris, église Saint-Louis-en-l'Île, 285
Paris, église Saint Marcel, 41
Paris, église, Saint Martin-des-Champs, 41
Paris, église Saint-Merri, 310
Paris, Saint Michel-des-Batignolles, 41
Paris, église Saint-Nicolas-des-Champs, 83, 92, 290, 3331
Paris, église Saint-Philippe-du-Roule, 286
Paris, église Saint-Pierre-de-Chaillot, 92, 286, 332,
Paris, église Saint-Pierre-de-Montrouge, 41, 83, 91, 92, 284, 290, 331, 332, 364, 372, 380, 382, 387
Paris, église Saint-Séverin, 311, 322
Paris, église Saint-Sulpice, 322
Paris, église Saint-Roch, 39
Paris, Hôtel de Ville, 82, 84, 92, 113, 284, 285, 288, 291
Paris, Louvre (Le), 60, 65, 200, 300, 301, 345, 346, 360
Paris, palais du Trocadéro, 136, 138, 142, 243, 302
Paris, palais du Champs-de-Mars, 138, 139
Paris, pavillon de l'Argentine, 143, 268, 273, 289
Paris, pavillon de l'Algérie, 143, 289
Paris, synagogue de la rue de la Victoire, 83, 92, 290, 364
Paris, église de la Trinité, 41, 51, 92, 134, 136, 285, 311, 321, 359, 386, 387

Paris, hôtel de Soubise, 322
Paris, tour Saint-Germain-l'Auxerrois, 133, 285, 288, 292, 309, 310, 361
Paris, tour Saint-Jacques-de-la-Boucherie, 285
Paris, théâtre de la Gaité, 322
Paris, Tuileries (Les), 300, 301, 345, 346
Passy, 58, 306
Pays-Bas, 203
Pennsylvanie, 334
Périgueux, 46
Philadelphie, 19, 89, 334
Piémont, 334
Pierrefonds, chapelle du château, 290, 293, 294, 295, 296, 297, 301, 362, 363, 384,
Pluneret, 282, 330, 374
Poitiers, Hôtel de Ville, 198
Pont-d'Ain, 46
Pont-l'Évêque, 331
Pontoise, 278, 385
Preuilly-sur-Claise, église Saint-Pierre, 59, 285, 380, 386
Prémery, église Saint-Marcel, 59, 359, 376, 383, 387
Prusse, 104, 106
Puy (Le), 298
Pyrénées-Atlantiques, 275, 278

Q

Quimper, cathédrale Saint-Corentin, 77, 310, 386

R

Rambouillet, 75, 299
Rambouillet, église Saint-Lubin-et-Saint-Jean-Baptiste, 283, 308, 359, 366, 367, 368, 383, 384
Randan, château de Maulmont, 200
Rânes, 25, 26
Reims, 219, 242, 243, 291, 317, 318
Rennes, 45, 88, 328, 330
Rhode Island, 12, 15, 101, 279, 301, 352, fig. 109 p. 392
Rhône, 45, 46
Rive-de-Gier, 385
Rome, 177, 178, 301
Rome, villa Médicis, 312
Rouen, 46, 91, 185, 198
Roumanie, 10, 29, 317, 345
Russie, 336, 338

S

Sablé-sur-Sarthe, château de Sablé, 334
Sainte-Adresse, 346, 352
Sainte-Adresse, église Saint-Denis, 59, 308, 352, 358, 359, 364, 367, 368, 371, 383, 387, 389, fig. 107 p. 391
Sainte-Anne-d'Auray, basilique Sainte-Anne-d'Auray, 74, 75, 82, 84, 85, 192, 281, 282, 283, 291, 318, 330, 355, 358, 362, 385, 395
Saint-Bénigne, 353
Saint-Bénigne, église Saint-Bénigne, 59, 134, 291, 358, 363, 378, 386

Saint-Bertrand-de-Comminges, cathédrale Notre-Dame, 289, 323, 367
Saint-Brieuc, 289, 330
Saint-Cloud, église Saint-Clodoald, 59, 361, 388
Saint-Denis, 214, 333, 339, 341,
Saint-Denis, basilique, 109, 112, 155, 180, 290, 292, 297, 330, 342, 364, 382, 384,
Saint-Denis, église Saint-Denys-de-L'Estrée, 59, 74, 84, 278, 282, 290, 293, 294, 330, 333, 380, 383, 395
Saint-Désiré, église Saint-Désiré, 289, 310, 330, 344, 363, 382
Saint-Flour, cathédrale Saint-Pierre, 293
Saint-Flovier, église Saint-Flovier, 163, 272, 299, 314, 315, 363, 386, 387
Saint-Galmier, 46
Saint-Gaudens, 319
Saint-Georges-sur-Loire, 46
Sainte-Hélène (île), 341
Saint-Just-sur-Loire, 67, 69
Saint-Martin-aux-Bois, abbatiale, 285, 290
Saint-Nolff, 330
Saint-Nolff, église Saint-Mayeul, 282, 384
Saint-Nolff, chapelle Sainte-Anne, 282, 330, 384, 387
Saint-Pétersbourg, 336, 338
Saint-Priest-Taurion, 30
Saint-Priest-Taurion, chapelle du château de Bort, 59, 289, 340, 364, 386
Saint-Quentin, 42, 46
Salvanges, 243
Sardaigne, 335
Sarthe, 45, 46
Saulxures-sur-Moselotte, 121
Saxe, 104
Sedan, 334
Seignelay, 46
Seine, 36, 39, 95, 99, 121, 275, 278, 331, 332, 339, 341
Seine-et-Marne, 54
Seine-Maritime, fig. 4 p. 29, fig. 5 p. 30, 275, 278
Seine-et-Oise, 46, 275, 278, 349
Seine-Saint-Denis, 54, 275, 278
Selles-sur-Cher, 299, 363
Sèvres, manufacture, 36, 39, 42, 45, 77, 106, 200, 206, 228, 293, 317, 378
Sidon, 177
Smethwick, 37, 109
Soings, 344
Strasbourg, 41, 45, 46, 187
Suisse, 203
Syrie, 339, 345

T

Thauvenay, 386
Tillières-sur-Avre, église Saint-Hilaire, 129
Toulouse, 45, 88, 106, 114, 148, 224, 227, 243, 279, 344
Toulouse, église Saint-Sernin, 293, 300, 308, 358, 362, 363, 372, 382, 383
Tours, 46
Troyes, 21, 45, 187, 242, 315, 366, 384
Turquie, 300

Tyr, 177

U

Uzerche, 299, 325, 387, 390, fig. 108 p. 391

V

Val-de-Marne, 35, 275, 278
Val-d'Oise, 275, 278
Valenciennes, 50
Valognes, 338
Vannes, 330
Vannes, Hôtel de Ville, 198
Varsovie, 113, 140, 156, 338
Vatican, 178, 179
Vatican, basilique Saint-Pierre, 93
Vatican, Palais Apostolique, fig. 16 et 17 p. 93
Vendôme, 108, 180
Venise, 35, 324
Vichy, 15
Vienne (Autriche), 121, 136, 235, 323
Vincennes, Sainte-Chapelle, 12, 90, 84, 184, 299, 385
Vire, 331
Viviers, 298
Vosges, 121

Y

Yonne, 46, 54
York, 179
Yvelines, 46, 54, 275, 278

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

A

Abadie, Paul, 65
Achard, Jules, 51
Adam, Edmond, 335
Adam, Juliette, 335, 337
Ader, Émile, 87, 88, 89, 114, 119, 122, 261, 307
Albert (d'), Charles-Honoré (duc de Chevreuse), 334
Aldrophe, Alfred, 290
Aleiew, Hélène, 33
Alloend Bessand, Charles Honoré, 77, 348
Alq (d'), Louise, 233, 254
Anglade, Jean-Baptiste, 242, 250, 251, 260, 261, 263, 268, 318, 319
Appert (frères), 109
Arnould-Plessy, Jeanne Sylvanie, 336
Arrighi, Ernest, duc de Padoue, 94
Artigues, Louis, 45
Astor (famille), 301, 353
Aubriot, Joseph, 149, 214
Aubriot-Gugnon, 214, 221, fig. 36 p. 222
Audoynaud, Henri, 46, 130
Augier, Émile, 336
Avenet, Léon, 249

B

Babonneau, Henri, 198, fig. 23 p. 199, 238, 243, 260, 261, 262,
Bail (de), 330
Ballu, Albert, 143, 289, 333, 343
Ballu, Théodore, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 293, 309, 318, 331, 333, 343, 395
Baltard, Victor, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 320, 331
Balzac (de), Honoré, 199, 203, 315
Bardon, Georges, 253, 263, 313, 326
Baron, Pierre Auguste, 45

Barrelon, Jean-Baptiste, 45, 130
Bastard, 263
Baudelocque, Cécile, 344
Baudot (de), Anatole, 279, 291, 294, 298, 299, 300, 303, 308, 343, 345, 396
Baudouin, 46
Baudry, 43
Bayard, Émile, 68, 319, 354, 360
Bazin, 127, 137, 242, 243, 302
Bazin, Gabriel, 45, 130
Bazin, Stéphane, 322, 325
Bazin-Latteux, 76, 174, 253, 312, 320, 401
Bazire, Edmond, 263, 264, fig. 53 p. 264
Beaumont (de), Adalbert, 129
Bécel (Monseigneur), 330
Beck, Henriette, 341
Bégule, Lucien, 18, 144, 165, 263, 264, 307
Bell, Adélaïde, 72, 313, 347
Bell, Edward R., 346
Bell, Isaac (père), 344
Bell, Isaac, 72, 346
Bell, Isaac Junior, 346
Bell (famille), 169, 281, 291, 302
Belmont, August, 347
Belmont, Caroline, 72
Belmont, Jane Pauline, 347
Belmont (famille), 68, 101, 281, 291, 302, 314, 315, 347
Bernard, C., 327
Bernard, Théodore, 46
Bertrand, Hortense Eugénie, 341
Besnard, Joseph, 136, 260, 261
Bessac, Antoine, 46
Beylard, Charles, 252
Bin, Émile, 319
Bitterlin, Paul, 54, 62, 132, 148, 149, 190, 217, fig. 35 p. 217, 221, 223, 224, 225, 227, 242, 247, 252, 253, 254, 255, 260
Blanc, Charles, 256
Blanc, Joseph, 319, 320, 327, 353, 401
Blanquart-Evard, Louis, 65
Blavet, Émile, 248
Blondel, Hippolyte, 291
Blouet, Abel, 306
Bloy, Léon, 198
Bœringer, Georges, 62
Bœswilwald, Émile, 135, 145, 191, 227
Boileau, Louis-Auguste, 284
Boileau, Louis-Charles, 291, 350
Boisset et Cie, 253
Bonaparte, Charles Louis Napoléon (Napoléon III), 40, 56, 58, 94, 228, 300, 334, 335
Bonaparte, Napoléon-Jérôme, 335, 338
Bonnefond, Claude, 324, 325
Bontemps, Georges, 34, 35, 36, 37, 38, 50, 70, 109, 133, 135, 175, 183, 191, 192, 194, 195, 197, 202, 203, 204, 219, 220, 227, 233, 244, 256, 286, 294, 399, 400, 401
Bornat, Jean-Edmond, 261
Boucicaut, Aristide, 349,
Boucicaut (famille), 160, 291, 348, 354
Boucicaut, Marguerite, 349, 350
Bouilhet, Henri, 108, 120
Boulanger, Jules, 312
Boulart, Charles, 337
Boulart (famille), 290, 334, 354, 357

Boulenger (maison), 140
Bourdais, Jules, 302, 303
Bordieu, Antoine, 45
Bordieu, Raymond, 45
Bourdon, Édouard, 45
Bourgerie-Villette, 45
Bourgeois, Gustave, 62, 132, 137, 193, 219, 224, 236, fig. 48 p. 237, 243, 268, 302
Bouvières, Émile, 42, 131
Branicki, Xavier, 338
Brichet, Blanche Pauline, 261
Brisson, 43
Brives, 60
Brocard, 149, 266
Bruin, Aîné, 42, 130, 242
Brun, A., 46
Brun, Clémence, 30, fig. 5, p. 30
Bruneau, Eugène, 343
Brunet, Charlotte, 26
Brunette, Narcisse, 318
Burty, Philippe, 110, 207, 208, 244, 270, 401
Bruyn, 263
Burnham, 317

C

Cabanel, Alexandre, 319
Calamatta, Luigi, 351
Camondo (de), Abraham Béhor, 59, 350, 388
Camondo (de), Abraham Salomon, 350
Camondo (de), Nissim, 350
Camp (du), Maxime, 60
Campagne, Paul, 260
Campagne, Pierre, 90, 91
Campbell Hancock, E., 256
Carmel (du Mans), 18, 45, 127, 326
Caron, Émile, 257
Caron, Jean-Baptiste, 54
Carot, Henri, 90, 261, 263, 268
Carton, E., 242
Casassus, Godon et Petit, 251
Casset-Delas, 249
Castille, 43
Caumont (de), Arcisse, 131, 207, 210
Chabin, Henri, 90, 136, 228, 236, fig. 47 p. 237, 242, 249, 251, 253
Chabrol (comte), 36, 39
Chabrol, Prosper, 289
Chaignon, 212, 253
Champier, Victor, 98, 141, 145
Champigneulle, Charles-François, 62, 114, 120, 138, 142, 143, 164, 193, 198, 243, 251, 252, 263, 267, 268, 313, 398
Champigneulle, Emmanuel, 20, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 193, 195, 204, 235, 248
Champigneulle (frères), 85
Champigneulle (veuve), 263, 265
Chance, Lucas, 37, 38
Chance (frères), 38, 69, 109, 119, 202, 395
Chancel, 43
Chandon de Briailles (famille), 349, 354
Chandon de Briailles (frères), 349
Chandon de Briailles, Gaston, 77, 154, 348, 349

Chandon de Briailles, Paul, 77, 348
Chandon de Briailles, Raoul, 314, 348, 349
Chapus, Eugène, 237
Charles (curé), 333
Charles, Léopold, 45
Chat, Eugène, 290
Chatain, Lucien, 9, 85, 193, 308, 309
Châtel, 128
Chateteau, V., 242
Chaulnes (de) (duc), 334
Chavannes (de), Puvis, 146,
Chenavard, Claude-Aimé, 69, 190
Chesneau, Ernest, 246, 380, 381
Chevreuse (de), Valentine, 334
Christofle (maison), 140, 307
Claude, Nicolas, 121, 124
Claudet, Antoine, 35
Clausard, 210
Clémenceau, Georges, 335
Clérel de Tocqueville, Charles-Alexis, 338, 339
Cogniet, Léon, 315, 319, 323, 324,
Colarossi, Filippo, 64
Colin, 45
Coffetier, Nicolas, 42, 43, 50, 62, 130, 131, 132, 136, 206, 219, 242, 249, 294, 309
Coffetier (maison), 251
Coffetier (père et fils), 85, 238, 252
Constable, 69
Corbon, Claude-Anthime, 87, 107, 108, 110, 112, 113, 114, 118, 119, 195
Corot, Jean-Baptiste Camille, 51, 55, 56, 70, 128, 321
Cornu, Sébastien, 323
Cornuel, A. N., 43
Cornut, 43, 130, 210
Corporat, Claude, 45
Courbet, Gustave, 60, 61
Cousté, Joseph-Désiré, 339
Covin, Henri, 251
Crapoix, Henri, 137, 237, 238, 242, 302

D

Dalloz, Edouard, 58
Dalou, Aimé, 60
Daly, César, 228, 229, fig. 40 et 41 p. 230, fig. 42 et 43 p. 231, fig. 44 et 45 p. 232
Damon, René, 260, 261, 317
Dandois, F., 242, 251, 260
Darcel, Alfred, 86, 108, 121, 123, 138, 139, 241, 248, 310
Darcy, Denis, 289, 344
Darricau, Marthe, 337
Daubigny, Charles-François, 55, 56, 308, 309
Daubigny, Karl, 56
Daudet, Alphonse, 335
Dauvergne, Alfred, 291, 308
David, Pierre-Jean, 308
Davioud, Gabriel, 136, 137, 302, 303, 333, fig. 42 p. 231
Decaisne, Joseph, 308
Deck, Théodore, 140, 146, 306
Defas, 128
Defert, Henri, 98

Delacroix, Eugène, 31, 34, 38, 69, 193, 194, 395, 398
Delahaye, Charles, 210, fig. 31 p. 211
Delalande, Émile, 78, 89, 165, 242, 245, 293, 299, 305, 307, 308, 327, 362, 372, 384, 397
Delangle, F., 62, 228
Delapierre, 213
Delaroche, Paul, 320, 321
Deleville, Philibert-Théodore, 239
Delmonico, John, 350
Delmonico, Peter, 350
Delmonico, Lorenzo, 350
Delon, Marcel, 87, 88, 89, 119, 261, 314, 345
Deperthes, Édouard, 288, 291, 316, 317, 318, 362
Depierre (dit Lafond), 206
Denuelle, Alexandre, 288, 342
Deschamps, 69
Deschamps, Prosper, 344
Deséve, 251
Desgenettes (abbé), 341
Des Granges, Charles, 136, 234, fig. 46 p. 234
Després, 98
Desseilligny, 308
Destors, Denis-Louis, 350
Diamant, A., 253
Didot et Balencie, 243
Didron, Adolphe, 37, 42, 117, 130, 131, 132, 138, 219, 294
Didron, Édouard, 19, 124, 134, 135, 136, 139, 144, 146, 155, 163, 164, 165, 195, 202, 204, 214, 224, 225, 226, 227, 243, 244, 245, 246, 247, 250, 267, 268, 271, 307, 352
Dihl, 200, fig. 24 et 25 p. 201
Dopter, Jules, 148, 149, 150, 223, 225, 227, 247, 253, 260
Doré, Gustave, 315
Dosne, Félicie, 342
Drölling, Michel Martin, 325
Dubois-Hachette, 42
Duc, Joseph-Louis, 290
Du Camp, Maxime, 62
Ducornet, Louis, 52, 53, 83, 286, 320
Duquêne, 251
Dumas (père et fils), 336
Dumont, Édouard, 314, 344
Dupin, 269
Dupuis-Colson, Hippolyte Isidore, 83, 84, 287, 320
Duran, Carolus, 69
Durand, Armand, 149, 255
Durand, Alphonse, 289
Dürer, Albert, 250
Duriau, Charles, 97
Duriau, Frédéric, 27, 62, 97
Duriau, Gustave, 97
Durrieu, 140, 237, 242, 249, 251, 252
Duthoit, Edmond, 290
Duveau, 128

E

Échappé, René, 46

Ehrmann, François, 141
Ellis, Mary, 346
Élly, H., 242
Engelmann, 149
Engelmann et Graf, 215, 216, 218, 221
Erdmann, 227
Erskine Smith, Alva, 353
Eugène, Guillaume, 148
Evaldre, Henri, 130
Evans, Thomas W., 334
Everaert, 50
Evolders, H., 46
Évrard, 224

F

Fabert, 249
Fabre, Guillaume, 45
Facchina, Giandomenico, 141
Falguière, 69
Faugères Bell, Bertrand, 174, 347, 386, 391, fig. 109 p. 392
Félon, Joseph, 193, 234, 235
Ferrari, 251
Fêvre, E., 239, 242, 252
Fialeix, François, 43, 45, 130
Flammarion, Camille, 335
Flandrin, Auguste, 322
Flandrin, Hyppolite, 39, 322
Flaubert, Gustave, 31, 324, 336
Floquet, Clovis, 339
Français, François-Louis, 36, 52, 69, 320, 321, 328
Frangville, Auguste, 90
Frémotte, J., 242
Freulon, Louis, 222
Frutieaux, D., 243
Fuchs J., 237

G

Galimard, Auguste, 42, 43, 62
Galland, Jac, 144, 163, 268
Galland, Pierre Victor, 146
Gallé, Émile, 107
Gambetta, Léon, 105, 335, 340
Garnier, Francis, 71, 336
Garnier, Léon, 71, 336
Garnier, Henri, 251, 263
Gau, François-Christian, 288
Gaudin, Jean, 398
Gaudin, Félix, 11, 18, 20, 63, 68, 84, 90, 99, 100, 101, 114, 178, 252, 253, 269, 270, 305, 307, 309, 329, 348, 375, 397, 399, 401
Gautier, Théophile, 198, 199, 336
Gebel, Ch., 238
Geffroy, Gustave, 146
Geoffroy-Dechaume, Adolphe, 308, 309
Gérard, François Pascal, 320
Gérard-Séguin, Jean-Alfred, 52, 316
Gérente, Alfred, 36, 37, 130, 131, 292, 294, 297, 308
Gérente, Henri, 36, 285, 286, 292, 309
Gerspach, Édouard, 121

Gesta, Victor, 45, 62, 88, 89, 114, 224, 227, 279
Gibaud, Alexandrinne, 25
Gieules (maître), 99
Gigoux, Jean, 321
Gilbert et Schwartz, 251
Ginain, Paul, 290
Giovanola, P., 255
Girard, H., 46
Giraudon, Adolphe, 2, fig. 14, p. 66
Gleyre, Charles, 321
Grimblot, Ponce, 35
Gros, Antoine-Jean, 323, 341
Grus, Alexandre, 351
Grus, Léon, 112, 303, 333, 351
Gsell, Gaspard, 36, 41, 285, 286
Godard, Pierre-François, 55
Godefroi Saint-Marc (Monseigneur), 330
Goglet, 136
Goltzius, Hendrick, 234, 251
Gombois, 78
Gordon Bennett, James Junior, 350, 351
Gordon Bennett, James Senior, 350
Goujon, J., 343
Goussard (Abbé), 46
Goussard (frères), 318
Goya (de), Francisco, 324
Guémené (de) (Abbé), 330
Guérin, Marguerite, 349
Guérin, Rosalie, 26, 26
Guernet, A., 242
Guifard, Dominique-Henri, 326
Guilbert-d'Anelle, 242
Guillon-Lethière, Guillaume, 320
Guillouzo, (Abbé), 75, 192, 282, 358
Guignon, E., 88, 90, 91, 171
Gugnon, Auguste Raphaël, 149, 214, 222, fig. 37 p. 222, 223, 224, 225, 227, 260
Gugnon, Claire Joséphine, 214
Gugnon, Louis-Napoléon, 42, 45, 148, 149, 213, 214, 215, 218, 221
Gugnon (maison), 254

H

Hachette (veuve), 42
Hamel, 107
Harpignies, Alexandre Henri, 50
Harpignies, Henri Joseph, 43, 50, 51, 52, 53, 69, 79, 116, 126, 127, 128, 206, 286, 306, 316, 320, 328, 388, 390, fig. 103 p. 390, 395, 401
Harfort, Pierre, 45
Haussaire, F., 242
Haussmann, Georges, 40, 331
Havard, Henry, 257, 258, fig. 50 p. 258, fig. 51 et 52 p. 259
Hawke,Peter, 46, 130, 210
Healy & Millet, 144, 163
Hédouin, 128
Hengendörfer, Frédéric, 218
Henry-Robert, Arthur, 211, fig. 32 p. 211
Herbst et Gellin, 130
Héreau, Jules, 60
Hermanowska, Martin, 45, 130
Hesse, Auguste, 286
Hesse, Nicolas, 41

Hetzel, Louis-Jules, 95, 98, 316
Hirsch, Émile, 41, 76, 137, 193, 263, 302, 309, 311
Hirsch et Roche, 137, 302
Hollande, Augustine, 27, 97
Hollande, Jules, 97
Höner, François Antoine, 132, 219, 220, 312
Höner (père et fils), 243, 252
Hopper, Robert M., 154
Houssaye, Arsène, 237
Hucher, Eugène, 45, 46, 1257
Hucher et Rathouis, 242
Huet, J., 253
Hugo, Victor, 316, 335
Hugonin, 330
Hunt, Catherine, 33, 72, 95, 99
Hunt, Kitty, 33
Hunt, Richard Morris, 33, 86, 112, 116, 160, 281, 291, 300, 301, 302, 306, 316, 329, 346, 347, 352, 353, 354, 357, 360, 390, fig. 106 p. 392, 395, 396
Huyot, Jean-Nicolas, 55, 345
Huysmans, Joris-Karl, 198

I

Ingres, Jean-Dominique Auguste, 52, 286, 320, 322, 351, 378
Imberton, Philippe, 149

J

Jean, 228
Jobbé Duval, Armand-Félix, 321, 322
Jones, Edward, 36, 37, 203
Jones, 129
Jubinal, Achille, 46, 130, 210

K

Kæmpfen, Albert, 120, 122
Kæpplin, 253
Kervitch, Tyss, 314
Kremer, 227
Kriéger (maison), 144, 268
Küchelbecker, Carl, 127

L

Laborde (de), Léon, 103, 104, 106, 144, 190
Labrouste, Henri, 298, 343
Lacheysserie (de), 140, 155
Lacroix, 169
Laemlein, Alexandre, 323
Lafage, 69
La Farge, John, 162
Lafaye, Prosper, 18, 41, 42, 130, 132, 133, 137, 200, 203, 209, 218, 220, 225, 227, 235, 286, 287, 302, 323
Lagrange, 249
Langlois, Eustache-Hyacinthe, 129, 175, 316
Lair, Émile, 238
Laisné, Claude, 316

Landfried, 165
Longfried, 165
Lami de Nozan, Ernest, 45, 127, 286
Lamothe, Louis, 322
Lamotte, 43
Lamy, 149
Lapalus, 251
Lassus, Jean-Baptiste, 309, 344
Lasteyrie (de), Ferdinand, 175, 184, 191, 204
Laurand, Jules, 46
Laurent-Gsell, 41, 42, 130, 132, 133, 136, 137, 193, 203, 205, 210, 219, 224, 242, 253, 302, 399
Lavergne, Claudius, 39, 41, 62, 192, 193, 194, 265, 287, 310, 398
Lavergne, Georges, 193
Lavergne Noël, 62
Lavidière, 69
Lebas, 288, 345
Lebart, 55
Lebrun, 149
Lecat et Larié, 254
Lechevallier-Chevignard, Edmond, 138, 139, 146, 326, 327, 398
Leclerc, Jules, 130
Lecomte, 45
Lecomte du Noüy, Émile André, 28, 30, 31, 292, 304, 346,
Lecomte du Noüy, Hermine, 11, 28, fig. 3 p. 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 38, 79, 98, 337
Lecomte du Noüy, Mary, 73
Lecomte du Noüy, Pierre André, 28, fig. 5 p. 28, 29, 31, 33, 34, 52, 73, 77, 92
Ledien, 128
Ledoux, Auguste, 43, 130
Lefebvre (Maître), 99
Lefebvre, Charles Victor Eugène, 324
Lefebvre, 314
Lefèvre, Léon, 85, 239, 240, 254
Lefuel, Hector Martin, 301, 302, 346, 347
Le Guéhennec (Abbé), 331
Leighton, Frédéric, 347
Leloir, Jean-Baptiste Auguste, 70, 134, 135, 307, 312, 313, 315, 316, 329, 389, 391, fig. 103 p. 392, 397
Leloir, Auguste-Louis, 68, 87, 312
Lémal et Raquet, 215, 254, 255
Leprévost, Charles, 193, 225, 244
Leroux, Hector, 144
Lesueur, 69
Le Vavasseur, Gustave, 128
Lévêque, Charles, 134, 243, 251
Levêque, 137, 303
Levens, 217, fig. 34 p. 217
Le Vulgos, 331
Lévy, Edmond, 210, 211, 212, 245,
Lézy, 149
Lheureux, Louis, 291
Lieuzère, 129
Livaché, Victor, 306, 313, 314, 328, 329, 391, 397
Lobin, Cécile, 262, 263
Lobin, Lucien Léopold, 46, 130, 192, 193, 262, 263
Lœbnitz, Jules Paul, 141

Lorain, Paul, 140, fig. 20 p. 142
Lorin, Nicolas, 136, 138, 236, 244, 248, 261, 262, fig. 54 p. 270, 308, 381
Lorin (veuve), 269
Loti, Pierre, 336
Loubens, Auguste, 87, 89, 90, 114, 119, 122, 315
Loudet, Alfred, 325, 326
Louvet, Henri-Eugène, 326
Louvet, Louis-Victor, 326
Louvet, Louis-Albert, 326
Loynes (de), Jeanne, 337, 338
Loynes (de), Victor-Edgar, 337
Loysel, Claude, 177
Lucinge-Faucigny, 243
Lusson, Antoine, 41, 45, 46, 130, 131, 132, 133, 136, 219, 220, 225, 226, 228, 239, 240, 254, 293, 310, 311, 401
Lusson (père et fils), 45
Lurzen, 43

M

Mac Clellan, 340
Magne, Auguste, 291
Magne, Lucien, 267, 384
Magniadas, 253
Maheu, Alexandre, 88
Maignan, Théodore, 290
Maillart, Diogène, 324, 325
Malot, Hector, 61, 97, 336
Manet, Édouard, 325
Mangin, Jules, 149, 252
Maupassant (de), Guy, 29, 30, fig. 5 p. 30, 31, 32, 33, 34, 72, 86, 192, 199, 268, 315, 336, 337, 338, 341, 356, 396
Maupassant (de), Laure, 32
Marchand, Jacques Eugène, 42, 130, 131, 207, 214
Marcotte, Charles, 353
Maréchal, Charles-Laurent, 41, 42, 45, 115, 120, 124, 130, 131, fig. 19, p. 131, 132, 133, 134, 135, 138, 191, 205, 206, fig. 26 p. 206, 208, fig. 27 et 28 p. 209, 209, 214, 219, 221, 226, 227, fig. 38 et 39 p. 227, 245, 272, 299, 400
Maréchal, Charles-Raphaël, 45, 132, 133, 134, 135, 149, 219, 221, 226, 227
Marette (père et fils), 49
Martel (de), Auguste, 41, 49
Marquand, Henri Gurdon, 72, 77, 155, 160, fig. 22 p. 161, 161, 292, 303, 315, 335, 353, 356, 357, 361, 389
Marquant-Vogel, 243
Marquis, P., 130
Martin, Charles, 38, 292, 354
Martin, Frédéric, 46, 130, 132, 314
Martin-Hermanowska, 45, 130
Marville, Charles, 65, 70, fig. 31 p. 211
Masquelier, Émile, 353
Massenet, 70
Mathérion, Ernest, 97
Mathieu, Henri, 62, 238, 243, 251, 262,
Mathieu (architecte), 285, 286
Mauvernay, Alexandre, 43
Mc Henry, 73
Méder, A. (veuve), 97

Meissonier, Ernest, 309
Ména, 53, 239
Ménard, René, 110, 263, 266
Mérimée, Prosper, 104, 106, 145, 337, 344
Merson, Luc-Olivier, 68, 77, 78, 112, 116, 125, 143, 146, 262, 300, 307, 314, 315, 316, 328, 329, 345, 346, 348, 350, 353, 358, 361, 366, 373, 391, fig. 107 p. 391, 401, 402
Merson, Olivier, 321
Meunier, Joseph, 42
Meunier (Maître), 27
Mezzi, Pierre, 263
Michel, 149, 150, 251, 255
Michon J., 237, 243, 252
Mickiewicz, Adam, 339
Mongaud, Casimir, 94
Moreau, Adrien, 52, 316, 322, 329
Moreau, H., 43
Mortelèque, 39
Morot, Aimé, 354
Motijo (de), Eugénie (Impératrice Eugénie), 335
Mott, Adélaïde, 348
Mott, Valentine, 348
Musset (de), Alfred, 317, 325

N

Nicod, Paul, 41, 43, 62, 132, 133, 137, 193, 210, 219, 220, 224, 226, 235, 243, 286, 302, 309
Nicolas, 239
Nieuwerkerke (Comte de), 58, 336
Normand, G., 327
Nouet, F., 253

O

Olivier, Théodore, 290
Orléans (d'), Adélaïde, 201
Orléans (d'), Louis, 338
Orléans (d'), Louis-Philippe Albert, 340
Orléans (d'), Marie-Élisabeth, 340
Ott, Isidore, 45
Ottin, Léon, 19, 41, 60, 136, 164, 193, 218, 227, 236, 241, 242, 243, 248, 249, 252, 321
Oudineau, François Michel, 26, 27
Oudineau, François, 25
Oudinot, Achille, fig. 2 p. 26, 27, 43, 51, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 69, 97, 128, 130, 210, 214, 310
Oudinot, Achiles, 27
Oudinot, Camille, 28, 33, 34, 54, 95, 97, 98, 99, 100, 303, 338
Oudinot, Clémentine, 27
Oudinot, Edouard, 26
Oudinot, Élisabeth, 27
Oudinot, Hermine, 28, fig. 5 p. 30, 38, 337, 346, 397
Oudinot, Jacqueline, 33
Oudinot, Marthe, 61, 62
Oudinot, Marie-Thérèse, 61
Oudinot, Pierre Victor, 26
Oudinot, Victoire Henriette, 26

Oudinot, Virginie, 28, 29, 70, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 95, 98, 99, 100, 331
Oustry, Louis, 121, 124

P

Pagnon Dechelette, Émile, 149
Pailleux-Salats, Napoléon.-A., 46
Parissot, Guillaume, 349
Parvillée, Léon, 236
Pasteur, Édouard, 321, 353, 354
Payen, 79
Pé, François, 236
Pelletier, Pierre, 67, 69, 109
Pénicaud, 135
Perier, Auguste Casimir, 340
Perier, Casimir, 340, 344
Perier, Cécile, 344
Perier, Jean Casimir, 341
Perry, Matthew C., 348
Petit, 219, 228, 239, 252
Petit-Gérard, Baptiste, 41, 45, 130, 131
Pfnor, Rodolphe, 103, 119, 175, 176, 189
Picard et Cie, 256
Picot, François Édouard, 312
Pie IX, pape, 93, 178, 308
Pignatelli di Cerchiara, Emmanuela, 341
Pils, Isidore, 314, 316, 325
Pizzagali, Carlo, 252
Pochard, Eugène, 253
Poisat, Michel, 354, 359, 360
Pomès, J., 243
Poncet, Gaspard-André, 46
Ponsin, J. A., 243
Potocka, Emmanuela, 341
Potocki, Félix-Nicolas, 338, 341
Potocki, Mieczyslan, 341
Potocki (famille), 356
Pouchet, Georges, 98
Proust, Antonin, 20, 103, 105, 106, 122, 145, 162, 341
Prud'hon, 79, 134, 240
Prudhomme, René Armand François, (dit Sully), 70, 72, 86, 98, 336, 396
Pujol (de), Abel, 324
Pyne, 72

Q

Quantin, Jules, 286
Queynoux, 137, 238, 242, 302

R

Reboul, Jules, 341
Reboulleau,M.E.F., 110
Régamey, Félix-Elie, 108
Reiber, Émile, 68, 146, 263, 307, 308, 355, 358, 361
Rémon, 243
Remy, Émile, 45, 239
Retter, 46, 130
Revel, Charles, 326
Reverdy et Cie, 225
Revon, 242
Reyen, Alphonse, 243, 262

Reygeal, L., 237, 243, 252
Reynolds, 69
Rigaud, D., 244
Rigault, Hippolyte, 338
Riquier, Claude, 193, 199, 236, 240, 243
Ristroph, 225
Ritchie, Harrisson, 282
Rives, Pierre-Napoléon, 45
Robert, Léopold, 352
Robert, Louis-Rémy, 149
Robert-Fleury, Tony, 143, 322, 326
Roche, 303
Roche et Hirsch, 137, 303
Roguet, Félix, 291
Rohden (de), Franz, 127
Romanov, Nikolaï Pavlovitch (Nicolas I[er]), 339
Rothschild (de) (famille), 302
Rothschild (de), James, 354
Roussel, 43, 149
Rouvières (frères), 43
Rouvière, J., 62, 224
Rouvière (fils aîné), 222
Ruton, 252

S

Saint-André, Grégoire, 354
Saint-Amand, H., 130
Samson, Louis, 43, 131, 150, 211
Sand, George, 336
Sandier, Alexandre, 317, 318
Saulin, Amédée-Eugène, 27
Saulin, Virginie, 27, 50, 395, 398
Sauris, Jean-Baptiste, 45
Sautter, Maurice, 153, 156, 158
Sauvageot, Charles-Alexandre, 212, fig. 32 p. 212
Savoie (de), Marie-Clotilde, 336
Savoie(de), Victor-Emmanuel II, 336
Scheffer, Ary, 321
Schnetz, Jean-Victor, 352
Scott, Walter, 325
Séchan, 43
Séguin, P., 43, 130
Seigneret, 252
Sibour (Monseigneur), 42
Silvestre de Sacy, Antoine-Isaac, 338
Simil, Alphonse, 291, 309
Slidell Perry, Caroline, 348
Sirodot, Alfred, 292
Soulier, 43, 130, 212
Soumet, Alexandre 344
Steinheil, Adolphe, 309
Steinheil, Louis Charles Auguste, 62, 116, 125, 128, 133, 193, 199, fig. 49 p. 244, 264, fig. 53 p. 265, 283, 289, 293, 300, 303, 306, 307, 309, 310, 311, 328, 345, 385, 386
Stelzl, Ernest, 149
Susse (frères), 216
Sussex, F. S., 207
Schwartz, 252

T

Tabouret, 255
Tamagni, 255
Tamoni, Marius, 249, 255, 270
Tassart, François, 30, 192
Testau, E., 90
Teisserenc de Bort, Pierre Edmond, 105, 108, 114, 115, 305, 341
Ternisien, Marie Eugénie Louise, 33
Texier (Abbé), 184
Thayer, Amédée Gourcy William, 342, 343
Thayer (famille), 343, 349, 355
Thayer, Hortense, 77, 342, 343
Thayer, James, 342
Thevenot, Étienne, 41, 45, 175, 310
Thibaud, Émile, 41, 45, 177, 178, 200, 201, 306
Thierry, Augustin, 130, 313
Thierry (père et fils), 46, 130
Thiers, Adolphe, 291, 336, 341, 343
Thirard, 308
Thomas, Félix, 325
Tiepolo, Giambattista, 325
Tiercelin, Auguste Hubert, 90
Tiercelin Chabin et C^{ie}, 90
Tiercelin, E., 136, 229, 237, 239, 252, 243, 250, 252
Tiffany, Louis Comfort, 143, 325
Toché, Charles, 142, 325
Tournel, Léon, 62, 149, 225
Trépagne (Maître), 67
Trimolet, Louis, 310
Truffier et Martin, 313
Trystam, François, 97
Tulliez, Prosper, 54

U

Ullman, Achille, 43, 130, 200, 210
Ullman, Antoine, 43, 130, 210

V

Valère, James, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 174, 398
Van Eyck, 182
Vanderbilt, Alva, 302
Vanderbilt, Cornélius, 354
Vanderbilt, Cornélius II, 302
Vanderbilt (famille), 68, 169, 292, 302, 303, 308, 351, 355, 358
Vanderbilt, Georges, 302
Vanderbilt, William Henry, 354
Vanderbilt, William Kissam, 72, 146, 174, 263, 302, 308, 318, 354, 361
Vantillard, Joseph, 50, 52, 53, 54, 90, 141, fig. 33 p. 213, 214, 239, 243
Vantillard, Marguerite, 52
Vaudoyer, Léon, 285
Vaudremer, Émile, 146, 284, 291, 309, 333, 346, 382
Veissières, Joseph-Aventin, 42, 46, 130
Verdier, Aymar, 285, 286, 343
Veyrat, Josephus, 45
Veysset, 243

Videau, Paul, 350
Vigné, Joseph, 42, 175, 201
Viguès (veuve), 97
Viguet, 340
Villain, 69
Villiet, Joseph, 46
Vincent, J., 244
Vincent-Larcher, 45, 131, 316
Viollet-le-Duc, Eugène, 65, 68, 86, 104, 109, 116, 124, 180, 190, 194, 226, 271, 280, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 304, 307, 309, 310, 317, 334, 340, 343, 345, 346, 359, 361, 363, 366, 377, 381, 383, 384, 385, 390, fig. 104 et 105 p. 390, 396, 401
Visconti, Louis, 175, 301, 346
Vitet, Ludovic, 343, 344

W

Walker, Georges, 154
Wallon, Henri, 69
Watteau, Antoine, 69
Watteau, Louis Joseph, 320
Weber, A., 307
Wharton, Edith, 347
Willeput, 254
Wilson, 308

Z

Zamoyska-Branicka, Pélagie, 338
Zola, Émile, 198, fig. 23 p. 199, 229, 249

TABLES DES ILLUSTRATIONS, TABLEAUX et GRAPHIQUES

TABLE DES ILLUSTRATIONS **Page**

Fig. 1 : *Eugène Stanislas Oudinot de la Faverie*, ca. années 1880, Arch. privée 26
Fig. 2 : *Achille Oudinot de la Faverie*, ca. années 1880, Arch. privée 26
Fig. 3 : *Hermine Lecomte du Noüy*, photographie d'Henri Manuel pour la *Revue Illustrée*, n°11, 15 mai 1905, p. 47 28
Fig. 4 : *La Bicoque*, Étretat (Seine-Maritime), carte postale, n.d 29
Fig.5 : *Guy de Maupassant, Clémence Brun, Hermine Oudinot et le jeune Pierre à La Guillette*, ca. 1884, Étretat, Seine-Maritime 30
Fig. 6 : Situation des nouvelles églises paroissiales parisiennes sous le Second Empire 41
Fig. 7 : Répartition des ateliers de peinture sur verre en 1853 à Paris 44
Fig. 8 : Répartition des ateliers de peinture sur verre en 1855 à Paris 44
Fig. 9 : Répartition des ateliers de peinture sur verre en 1853 en France 47
Fig. 10 : Répartition des ateliers de peinture sur verre en 1855 en France 48
Fig. 11 : Répartition des ateliers de peinture sur verre français en 1853, avec la cartographie du réseau ferroviaire de 1850 49
Fig. 12 : *6 rue de la Grande-Chaumière, 75006 Paris*, n.d., Arch. Gaudin 63
Fig. 13 : *6 rue de la Grande-Chaumière, 75006 Paris*, 30 avril 2012 64
Fig. 14 : *Atelier d'Eugène Oudinot*, c. 1883, photographie (Ph 7701) d'Adolphe Giraudon, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, photo de Jean-Michel Lapelerie 66
Fig. 15 : Blason et devise des frères Oudinot 85
Fig. 16 : *Saint Pierre*, escalier noble du Palais Apostolique, Vatican, © Musée du Vatican 93
Fig. 17 : *Saint Paul*, escalier noble du Palais Apostolique, Vatican, © Musée du Vatican 93
Fig. 18 : *Tombe de la famille Oudinot de la Faverie*, Cimetière Montparnasse, 75014 Paris, le 9 mars 2013 97
Fig. 19 : Vue intérieure du Palais de l'Industrie en 1864. *La France convie les nations à l'Exposition universelle*, verrière de Charles-Laurent Maréchal (Arch. nat., F/ 21/7636, planche n°26) 131

Fig. 20 : *Pavillon de la commission française à l'exposition d'Amsterdam*, fac-similé d'un dessin de Paul Lorain, architecte du pavillon (paru dans *RAD*, tome 4, 1883-1884, p. 71) 142
Fig. 21 : *Diplôme commémoratif en hommage à Eugène Oudinot*, 29 septembre 1889, arch. Oudinot 143
Fig. 22 : *Résidence d'Henri Gurdon arquand*, New York, 190 ?, Musée de la ville de New York 161
Fig. 23 : *Verrière au paon*, Henri Babonneau, 1886, Villa d'Émile Zola, Médan (78) 199
Fig. 24 : Anonyme, *Jeune fille à la hotte*, 1ere moitié du XIXe siècle, Musée de la vie romantique, Paris, cliché d'Alice Duntze 201
Fig. 25 : Anonyme, *Jeune fille*, 1ere moitié du XIXe siècle, Musée de la vie romantique, Paris, cliché d'Alice Duntze 201
Fig. 26 : Laurent-Charles Maréchal, *Le Duc de Guise*, salon des mariages de l'Hôtel de ville de Metz, © Thea Goldring 205
Fig. 27 : *La France convie les nations à l'Exposition universelle,* gravure parue dans *L'Illustration : journal universel,* 19 mai 1855, p 317 d'après la verrière de Maréchal de Metz 208
Fig. 28 : *L'Équité présidant à l'accroissement des échanges,* gravure parue dans *L'Illustration : journal universel,* 19 mai 1855, p. 317 d'après la verrière de Maréchal de Metz 208
Fig. 29 : *La France convie les nations à l'Exposition universelle,* Salon de 1865, Arch. nat. F/21/7636 209
Fig. 30 : *L'Équité présidant à l'accroissement des échanges,* Salon de 1865, Arch. nat. F/21/7636 209
Fig. 31 : *Charles Delahaye dans son atelier,* 27 rue Saint-Dominique, ca. 1855. Sarah Kennel (dir.), *Charles Marville photographer of Paris*, Chicago, The University Chicago Press, 2013, p. 45 211
Fig. 32 : Arthur Henry Roberts, *Vue intérieure d'une des pièces de l'appartement de Monsieur Sauvageot, 56 fbg Poissonnière, avant la translation de sa collection au Louvre*, 1856, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris 211
Fig.33 : Joseph Vantillard, *Vitrail d'appartement*, 1856, Paris, © Maison de ventes Conan Hôtel d'Ainay 212
Fig. 34 : *Annonce publicitaire de la fabrique Levens*, 1886, Gallica.bnf.fr 216
Fig. 35 : Paul Bitterlin, *Vitrail au mousquetaire*, détail, 1883, © Maison de vente Marc Masson 217
Fig. 36 : Atelier de fabrication du verre mousseline de la Maison Aubriot-Gugnon en 1864, Sageret, 1864, p. 1338 222
Fig. 37 : Motifs de verre mousseline proposé par l'atelier Gugnon fils en 1864, Sageret, 1864, p. 450 222
Fig. 38 : Charles-Laurent Maréchal, *L'Artiste,* 1862, Musée de la cour d'or, Metz 226
Fig. 39 : Charles-Laurent Maréchal, *L'Artiste*, 1867, Château de Fontainebleau 226
Fig. 40 : César Daly, *Chalet construit au Champs de Mars, Exposition universelle de 1867*, détail, planche 16, section 1, *L'architecture privée au XIXe siècle*, tome 2, Paris, éd. Ducher & Cien 1872 230
Fig. 41 : César Daly, Chalet à Saint Maur (près de Paris), par l'architecte M. P. Manguin, détail, planche 16, section 3, *L'architecture privée au XIXe siècle*, tome 2, Paris, éd. Ducher & Cien 1872 230

Fig. 42 : César Daly, *Kiosque au bois de Boulogne, par l'architecte . Davioud,* détail, planche 16, section 1, *L'architecture privée au XIXe siècle*, tome 2, Paris, éd. Ducher & Cien 1872 231
Fig.43 : César Daly, *Cage d'escalier, hôtel boulevard onc eaux à Paris par l'architecte . Borel*, détail, planche 16, section 2, *L'architecture au XIX^e^ siècle. Nouvelles maisons de Paris et ses environs*, 3^e^ volume, Paris, éd. Ducher & Cie, 1872 231
Fig. 44 : César Daly, *Chambre à coucher, villa Saint Maur (près de Paris) par l'architecte . P. anguin*, détail, planche 19, section 3, *L'architecture au XIX^e^ siècle. Nouvelles maisons de Paris et ses environs*, 3^e^ volume, Paris, éd. Ducher & Cie, 1872 232
Fig.45 : César Daly, *Cabinet de travail d'un hôtel, boulevard Arago, n°103, à Paris*, par l'architecte Huguelin détail, planche 22, section 3, *L'architecture au XIX^e^ siècle. Nouvelles maisons de Paris et ses environs*, 3^e^ volume, Paris, éd. Ducher & Cie, 1872 232
Fig. 46 : Charles des Granges, *Le vitrail d'appartement. Conseils pour pratiquer la peinture sur verre, pour la comprendre, pour la juger*, Moulins, 1871, pl. 2, 3 et 4 : différents modèles d'un vitrail suisse 234
Fig. 47 : Henri Chabin, *Vitrail style pompéien*, 1874 237
Fig. 48 : Gustave Bourgeois, *Vitrail style renaissance*, Villa Roman-Gros, Storkensohn, 2^e^ moitié du XIX^e^ siècle, photographie Marie-Philippe Scheurer- © Inventaire général, ADAGP 237
Fig. 49 : *Le travail du céramiste et l'évolution des arts du feu*, vitrail de Steinheil, Exposition universelle de 1878, Paris, misée des Monuments français, Véronique David et Michel Hérold (s. dir.), *Vitrail V^e^-XXI^e^ siècle*, 2014, p. 351 243
Fig.50 : Mikel, *Vitrail de style époque Louis XIII*, 1884, Henry Havard, *op. cit*., tome 1, planche 1, p. 1 258
Fig.51 : *Modèle de vitraux*, 1884, A/ fond cluny, B/ fond gothique, C/ fond Renaissance, D/ (illisible), Henry Havard, *op.cit*., tome 2, planche 1, p. 1 259
Fig.52 : *L'hiver et l'été*, 1884, Henry Havard, *op. cit*., tome 2, 1884, p. 157 259
Fig. 53 : *Carton d'un vitrail composé par . Ste inheil,* Edmond Bazire, *op. cit*., 1884, p. 192 264
Fig. 54 : *Le Char du Soleil*, vitrail, archives de l'atelier Lorin (actuellement atelier Hermet-Juteau), Chartres, ©Laurence De Finance 269
Fig. 55 : Eugène Oudinot, *Vitrerie avec verre américain*, c. 1881-1889, La Bicoque, Étretat 272
Fig. 56 : Eugène Oudinot, *Vitrerie avec verre américain*, détail, c. 1881-1889, La Bicoque, Étretat 272
Fig. 57 : Répartition des chantiers en région Île-de-France 276
Fig. 58 : Nombre d'œuvres exécutées dans les départements d'Île-de-France 276
Fig. 59 : Répartition des chantiers en France 277
Fig. 60 : Nombre d'œuvres exécutées dans les départements de France 277
Fig. 61 : Répartition des chantiers sur la côte est des États-Unis d'Amérique 280
Fig. 62 : Nombre d'œuvres exécutées sur la côte est des États-Unis d'Amérique 280
Fig. 63 : baie 103 de l'église parisienne Saint-Bernard-de-la-Chapelle (18e arrondissement) 361
Fig. 64 : motif n°18 366
Fig. 65 : motif n°24 366
Fig. 66 : motif n°25 367

Fig. 67 : motif n°26 367
Fig.68 : motif n°48 367
Fig. 69 : motif n°53 367
Fig. 70 : motif n° 15 369
Fig. 71 : motif n° 14 369
Fig. 72 : motif n°16 370
Fig.73 : motif n°7 370
Fig. 74 : motif n°9 370
Fig. 75 : motif n°4 371
Fig. 76 : motif n°18 371
Fig. 77 : motif n°17 371
Fig. 78 : motif n°5 371
Fig. 79 : motif n°10 372
Fig. 80 : motif n°1 372
Fig. 81 : motif n°8 372
Fig. 82 : motif n°19 373
Fig. 83 : damas n°1 375
Fig. 84 : damas n°2 375
Fig. 85 : damas n°3 376
Fig. 86 : damas n°4 376
Fig. 87 : damas n°5 376
Fig. 88 : damas n°6 377
Fig. 89 : damas n°7 377
Fig. 90 : damas n°8 378
Fig. 91 : damas n°9 378
Fig. 92 : damas n°10 378
Fig. 93 : damas n°11 379
Fig. 94 : damas n°12 379
Fig. 95 : damas n°13 379
Fig. 96 : Monogramme des frères Oudinot avec la date, église Saint-Pierre-du-Queyroix, Limoges 388
Fig. 97 : Signature des frères Oudinot avec la date, Saint-Pierre-du-Queyroix, Limoges 388
Fig. 98 : Monogramme des frères Oudinot avec la date, Vitrail des Camondo, Musée d'Orsay, Paris 388
Fig.99 : Signature des frères Oudinot avec l'inscription PINXIT et la date, église Saint-Symphorien, Époisses 389
Fig. 100 : Signature 'Eugène Oudinot avec l'inscription FECIT, cathédrale Notre-Dame de Paris, 389
Fig. 101 : Signature d'Eugène Oudinot avec l'inscription PINXIT et la date, château d'Eu 389
Fig. 102 : Signatures d'Oudinot et Harpignies avec la localisation de l'atelier, église Saint-Léger, Marigny-sur-Yonne 390
Fig. 103 : Signature d'Oudinot et Leloir, église Saint-Saturnin, Blois 390
Fig. 104 : Signature d'Eugène Viollet-le-Duc avec l'inscription INVENIT et la date, château d'Eu 390
Fig.105 : Monogramme d'Eugène Viollet-le-Duc et Eugène Oudinot, château d'Eu 390
Fig. 106 : Signature de Richard Morris Hunt, Musée de la ville de New York 391

Fig. 107 : Monogramme de Luc-Olivier Merson, église Saint-Denis, Sainte-Adresse 391
Fig. 108 : Signature d'Eugène Oudinot avec l'inscription P^{TRE} V^{ER}, église Saint-Pierre, Uzerche 391
Fig. 109 : Signature d'Eugène Oudinot, verrière du portrait de Bertrand Faugères Bell, Newport (Rhode Island) 392
Fig. 110 : Signature d'Eugène Oudinot, église Saint-Étienne, Dun-sur-Auron 392

TABLE DES TABLEAUX **Page**

Tabl. 1 : Étapes consignées dans le cahier de l'atelier pour le numéro d'ordre 3 77
Tabl. 1 bis : Prix des cartons et prix au m² de l'atelier Oudinot 82-83
Tabl. 2 : Liste des édifices vitrés par Oudinot entre 1853 et 1861 à Paris 91
Tabl. 3 : Liste des édifices vitrés par Oudinot à partir de 1862 à Paris 92
Tabl. 4 : Étapes consignées dans le cahier de l'atelier pour le numéro d'ordre 47 168
Tabl. 5 : Étapes consignées dans le cahier de l'atelier pour les numéros d'ordre 48-50 170
Tabl. 6 : Étapes consignées dans le cahier de l'atelier pour les numéros d'ordre 48-50 172
Tabl. 7 : Étapes consignées dans le cahier de l'atelier pour les numéros d'ordre 48-50 173
Tabl. 8 : Étapes consignées dans le cahier de l'atelier pour les numéros d'ordre 48-50 174
Tabl. 9 : Peintres-verriers parisiens et provinciaux présentant à l'Exposition universelle de 1862 des vitraux civils ou d'appartement 218
Tabl. 10 : Peintres-verriers parisiens et provinciaux présentant à l'Exposition universelle de 1862 des vitraux religieux 219
Tabl. 11 : Peintres-verriers parisiens et provinciaux présentant à l'Exposition universelle de 1862 des vitreux religieux et des vitraux civils ou d'appartement 219
Tabl. 12 : Peintres-verriers parisiens et provinciaux présentant à l'Exposition universelle de 1878 des vitreux religieux et des vitraux civils ou d'appartement 242
Tabl. 13 : Peintres-verriers parisiens et provinciaux présentant à l'Exposition universelle de 1878 des vitreux religieux 242
Tabl. 14 : Peintres-verriers parisiens et provinciaux présentant à l'Exposition universelle de 1878 des vitreux religieux et des vitraux civils ou d'appartement 243
Tabl. 15 : Proportion des chantiers et des vitraux en fonction du type d'édifice 273
Tabl. 16 : Proportion des chantiers et des vitraux en fonction du type d'édifice 273
Tabl. 17 : Proportions des œuvres créées et disparues par techniques 274
Tabl. 18 : Nombre des chantiers et des œuvres dans les départements français 275
Tabl. 19 : Nombre des chantiers et des œuvres aux États-Unis 279
Tabl. 20 : Architectes collaborant avec Oudinot avant 1862 284
Tabl. 21 : Architectes collaborant avec Oudinot avant 1862 285
Tabl. 22 : Architectes diocésains et/ou des Monuments historiques collaborant avec Oudinot après 1862 289
Tabl. 22 bis : Architectes diocésains et/ou des Monuments historiques collaborant avec Oudinot après 1862 290
Tabl. 23 : Architectes de la ville de Paris collaborant avec Oudinot après 1862 290

Tabl. 24 : Architectes départementaux, municipaux et étrangers collaborant avec Oudinot après 1862 291
Tabl. 25 : Tableau récapitulatif des différents motifs de grisaille et de leur localisation 364-365
Tabl. 26 : Tableau récapitulatif des différents motifs de grisaille et de leur localisation 368
Tabl. 27 : Tableau récapitulatif des différents motifs de damas et des couleurs de verres 374
Tabl. 28 : Tableau récapitulatif des différents styles à partir des listes de cartons de vitraux 382
Tabl. 29 : Tableau récapitulatif des différents styles à partir des casiers de cartons de vitraux 382
Tabl. 30 : Tableau récapitulatif des différents styles à partir du corpus du catalogue 382
Tabl. 31 : Tableau récapitulatif des différentes signatures d'Eugène Oudinot 387-388

TABLE DES GRAPHIQUES **Page**

Graphique 1 : Brevets déposés par des peintres-verriers (ou assimilés) entre 1850 et 1889 en France (d'après Lozano) 151
Graphique 2 : Brevets déposés pour différentes applications par des peintres-verriers (ou assimilés) en France entre 1850 et 1900 (d'après Lozano) 152
Graphique 3 : Évolution du nombre de vitraux civils ou d'appartement ainsi que du nombre des vitraux religieux aux Expositions universelles de 1851 à 1878 240
Graphique 4 : Styles des vitraux d'appartement à l'Exposition universelle de 1878 246
Graphique 5 : Sujets des vitraux d'appartement à l'Exposition universelle de 1878 246

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME 1 : LA VIE ET L'ŒUVRE D'EUGÈNE OUDINOT

Sommaire **p. 3**
Avertissement **p. 7**
Table des sigles et des abréviations **p. 8**
Avant-propos **p. 9**
Introduction **p. 17**

PREMIÈRE PARTIE

Eugène Oudinot de la Faverie : l'homme et le peintre-verrier

1. LE MILIEU FAMILIAL ET LES ANNÉES DE FORMATION **p. 25**
1.1. La famille Oudinot de la Faverie p. 25
1.1.1 Ascendance et fratrie p. 25
1.1.2 Le mariage et les enfants Oudinot p. 27
1.2. Les années de formations p. 34
1.2.1 Georges Bontemps (1799-1883), directeur de la manufacture de Choisy-le-Roi p. 34

1.2.2 La manufacture de Choisy-le-Roi p. 35

2. LES ATELIERS DE PEINTURE SUR VERRE FRANÇAIS DANS LES PREMIÈRES ANNÉES DU SECOND EMPIRE p. 39

2.1. Les peintres-verriers parisiens en 1853 et 1855 p. 42

2.2. Les peintres-verriers provinciaux en 1853 et 1855 p. 45

3. LES PREMIERS ATELIERS D'OUDINOT À PARIS, 1853-1860 p. 50

3.1. L'atelier du 12 rue du Regard (1853-1858) p. 50

3.2. L'atelier de la rue de l'Ouest (1859-1860) p. 54

3.3. Achille Oudinot (1820-1896), une collaboration occasionnelle (1860-1879) p. 55

4. L'ATELIER DU 6 RUE DE LA GRANDE-CHAUMIÈRE (1861-1889) p. 62

4.1. La configuration de l'atelier p. 63

4.2. La gestion de l'entreprise p. 72

4.3. Les annonces des annuaires, 1861 et 1878 p. 79

4.4. Le personnel p. 86

5. LES RÉCOMPENSES ET HONNEURS ATTRIBUÉES AU PEINTRE-VERRIER p. 91

5.1. Peintre-verrier officiel de la ville de Paris p. 91

5.2. Les décorations p. 93

6. LA MORT D'EUGÈNE OUDINOT ET LA VENTE DE L'ATELIER p. 95

6.1. Le 22 novembre 1889 p. 95

6.2. La vente de l'atelier p. 98

DEUXIÈME PARTIE

Artiste peintre-verrier, expérimentateur et historien

1. LA COMMISSION D'ENQUÊTE SUR LA SITUATION DES OUVRIERS ET DES INDUSTRIES D'ART DE 1881 p. 103

2. LA PRÉSENCE D'OUDINOT AUX EXPOSITIONS **p. 126**
2.1. La présence d'Oudinot aux expositions en province p. 126
2.1.1 L'exposition artistique de l'Institut des provinces de Caen en 1855 p. 126
2.1.2 L'exposition artistique d'Alençon en 1858 p. 128
2.1.3 L'exposition générale de Bordeaux en 1859 p. 129
2.2. La présence d'Oudinot aux Expositions Universelles et internationales de 1855 à 1889 p. 129
2.2.1 L'Exposition universelle de 1855 à Paris p. 130
2.2.2 L'Exposition universelle de 1862 à Londres p. 132
2.2.3 L'Exposition universelle de 1867 à Paris p. 133
2.2.4 L'Exposition universelle de 1873 à Vienne (Autriche) p. 136
2.2.5 L'Exposition universelle de 1878 à Paris p. 136
2.2.6 L'exposition internationale industrielle d'Amsterdam en 1883 p. 140
2.2.7 L'Exposition universelle de 1889 à Paris p. 142
2.3. Les Salons des Arts décoratifs de 1882 et de 1886 p. 144
2.3.1 Le Salon des Arts décoratifs de 1882 p. 146
2.3.2 Le Salon des Arts décoratifs de 1886 p. 146

3. LES INNOVATIONS : UN ENJEU POUR L'AVENIR DU MÉTIER **p. 147**
3.1. Les peintres-verriers et les brevets p. 147
3.2. L'application du verre aux décorations architecturales et à l'ameublement p. 153
3.3. Le perfectionnement dans la décoration des vitraux p. 156
3.4. Les vitraux à triple effet p. 158
3.5. La découverte du verre américain p. 162
3.6. Le savoir–faire en émaillage d'Oudinot p. 165

4. L'HISTORIEN DE LA PEINTURE SUR VERRE **p. 175**

5. ARTISTE DÉCORATEUR OU ARTISTE INDUSTRIEL ? **p. 189**
5.1. La question des arts industriels et des arts décoratifs au XIX^{e} siècle p. 189
5.2. Eugène Oudinot, artiste décorateur, artiste industriel ou artiste peintre-verrier ? p. 191

TROISIÈME PARTIE
La question du vitrail civil de 1851 à 1889 en France

1. LES BALBUTIEMENTS DU VITRAIL D'APPARTEMENT, 1851-1862 **p. 199**
1.1. Le vitrail civil avant 1851 p. 199
1.2. La lente diffusion d'un modèle anglais p. 202
1.2.1 Les vitraux « à usages domestiques » à l'Exposition universelle de 1851 p. 202
1.2.2 La permanence du vitrail suisse p. 203
1.3. Les mentions dans les annuaires p. 205
1.4. L'Exposition universelle de 1855 p. 207
1.5. Le développement de techniques concurrentes p. 213
1.6. Un premier bilan en 1862 p. 218

2. LE DÉVELOPPEMENT DU VITRAIL D'APPARTEMENT, 1863-1871 **p. 221**
2.1. Le décor vitré domestique p. 221
2.2. Le vitrail d'appartement, un genre en plein essor p. 224
2.2.1 L'augmentation des annonces publicitaires p. 224
2.2.2 L'Exposition universelle de 1867 p. 225
2.3. La multiplication des destinations possibles p. 228
2.4. Les cartons exposés au Salon p. 234

3. LE VÉRITABLE ENGOUEMENT POUR LE VITRAIL D'APPARTEMENT, 1872-1878 **p. 235**
3.1. L'accroissement des annonces publicitaires p. 235
3.2. La reconnaissance officielle lors de l'Exposition universelle de 1878 p. 239

4. LA DÉCENNIE 1879-1889 **p. 248**
4.1. Un secteur commercial attirant p. 248
4.2. La persistance des techniques concurrentes p. 254
4.3. Techniques et conseils pour l'emploi du décor vitré domestique p. 256
4.4. Les cartons et les vitraux aux Salons p. 260
4.4.1 Salon de la Société des Artistes Français p. 260
4.4.2 Salon des Arts Décoratifs p. 262

4.5. Les expositions de l'UCAD en 1884 et 1887 p. 263
4.6. L'exposition de 1889 et l'apparition du verre américain p. 267
4.7. Bilan p. 269

QUATRIÈME PARTIE
L'œuvre d'Eugène Oudinot

1. PRÉSENTATION DU CORPUS ÉTUDIÉ. GÉOGRAPHIE ET CHRONOLOGIE DES ŒUVRES p. 273
1.1. Les chantiers en France et aux États-Unis p. 274
1.1.1 La situation géographique des chantiers en France à l'échelle locale et nationale p. 275
1.1.2 La situation géographique des chantiers aux États-Unis p. 279
1.2. La chronologie des chantiers p. 281

2. EUGÈNE OUDINOT ET LES ARCHITECTES p. 283
2.1. Les principales collaborations avant 1862 p. 284
2.2. Les principales collaborations après 1862 p. 289
2.3. Une collaboration avortée : Gabriel Davioud et le Trocadéro p. 302

3. LES CARTONNIERS p. 304
3.1. Les cartonniers réguliers p.306
3.1.1 Les architectes p. 306
3.1.2 Dessinateurs spécialisés dans le carton de vitrail p. 307
3.1.3 Les peintres p. 311
3.2. Les cartonniers occasionnels p. 316
3.2.1 Les architectes p. 316
3.2.2 Les peintres et peintres-verriers p. 38
3.3. Bilan p. 327

4. LA CLIENTÈLE D'OUDINOT p. 329
4.1. La commande pour édifices publics en France et aux États-Unis p. 329
4.1.1 Les fabriques, les paroissiens et le clergé p. 329

4.1.2 Les communes et l'État p. 330
4.2. La clientèle privée en France et aux États-Unis p. 333
4.2.1 Les hommes de science p. 334
4.2.2 L'aristocratie française ou étrangère p. 334
4.2.3 Les femmes et les hommes de lettres p. 335
4.2.4 Les hommes politiques p. 337
4.2.5 Les artistes : architectes et peintres p. 343
4.2.6 Les financiers et entrepreneurs p. 346

5. LA TYPOLOGIE DES VITRAUX p. 355
5.1. Vitraux religieux, vitraux civils p. 355
5.2. Le programme iconographique p. 356

6. LES ÉLÉMENTS ORNEMENTAUX p. 361
6.1. Les grisailles p. 363
6.1.1 Les verrières en grisaille p. 363
6.1.2 Les grisailles de complément p. 368
6.2. Les damas p. 374

7. LES STYLES DE PRÉDILECTIONS DE L'ATELIER p. 380
7.1. Les styles néo-médiévaux p. 383
7.2 Le style néo-Renaissance et les styles néo-XVII^{e} et néo-XVIII^{e} siècles p. 384

8. LES SIGNATURES DE L'ATELIER OUDINOT p. 387

CONCLUSION p. 393
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE p. 401
I. SOURCES MANUSCRITES p. 401
A. ARCHIVES PRIVÉES p. 401
B. ARCHIVES PUBLIQUES p. 401
II. SOURCES IMPRIMÉES p. 403
1. NÉCROLOGIES p. 403
2. TEXTES D'EUGÈNE OUDINOT p. 404
3. ROMANS p. 404
4. EXPOSITIONS ET SALONS p. 405

4.1 Expositions p. 405
4.2. Salons p. 408
5 Annuaires et almanachs commerciaux p. 409
6. Art et artistes p. 409
III. BIBLIOGRAPHIE p. 411
1. Dictionnaires biographiques, historiques et techniques p. 412
2. Les techniques (vitrail, verre) et histoire de la peinture sur verre p. 412
2.1. Ouvrages anciens p. 412
2.2. Études récentes p. 414
2.3. Études monographiques sur les ateliers et les artistes p. 418
3. Ouvrages consultés p. 420
3.1. Études des brevets p. 420
3.2. Contexte historique, économique et religieux p. 421
3.3. Contexte artistique p. 421
IV. SOURCES NUMÉRIQUES p. 424
INDEX DES NOMS DE LIEUX p. 427
INDEX DES NOMS DE PERSONNES p. 437
TABLES DES ILLUSTRATIONS, TABLEAUX ET GRAPHIQUES p. 455
Table des illustrations p. 455
Table des tableaux p. 459
Table des graphiques p. 460