



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE VI

Centre André Chastel

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :

Auriane GOTRAND

le : 29 septembre 2023

PEINTURE, VITRAIL, CRITIQUE D'ART

Le parcours d'un « artiste chrétien » :

CLAUDIUS LAVERGNE

(Lyon, 1815-Paris, 1887)

Sous la direction de :

M. Jean-François LUNEAU – Conservateur en chef du patrimoine HDR, Centre André Chastel, Sorbonne Université, Paris

Membres du jury :

M. Tim AYERS – Professeur d'histoire de l'art, University of York, Grande-Bretagne

M. Michel HÉROLD – Conservateur général honoraire du patrimoine HDR, Centre André Chastel, Sorbonne Université, Paris

Mme Catherine MÉNEUX – Maîtresse de conférence HDR, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris

Mme Isabelle SAINT-MARTIN – Directrice d'études à l'École Pratique des Hautes Études, Université Paris Sciences & Lettres, Paris

POSITION DE THÈSE

Par cette thèse, notre objectif premier était d'apporter notre contribution à la redécouverte et réévaluation progressive du vitrail français du XIX^e siècle. Pour ce faire, nous avons choisi d'étudier l'atelier de peinture sur verre de Claudius Lavergne qui fit partie des plus prolifiques et renommés du Second Empire et du début de la III^e République. Malgré son importance, il n'avait fait l'objet d'aucune étude approfondie. Plusieurs chercheurs ont néanmoins souligné l'intérêt d'étudier la vie et l'œuvre de cet artiste. Bruno Foucart a présenté Lavergne comme un témoin attentif de son temps et « mieux placé que quiconque pour permettre de comprendre les réactions des peintres de la génération de 1810, prédestinés à l'art chrétien qui se forment à Rome après 1830¹ ». Dans le prolongement de ces recherches, Michel Caffort et Isabelle Saint-Martin se sont intéressés à la figure de Lavergne critique d'art et militant chrétien. Son œuvre peint et vitré a davantage été étudié par des chercheurs lyonnais, en particulier Étienne Grafe, Élisabeth Hardouin-Fugier et Évelyne Pansu.

Malgré ces quelques travaux, cette thèse revêt pour l'essentiel un caractère inédit. Elle est la concrétisation d'un projet de recherche amorcé dès 2014, lors d'un mémoire de master 1 que nous avons consacré à l'œuvre peint de Claudius Lavergne, tandis que notre mémoire de master 2 traitait de son œuvre vitré. Face à l'ampleur du sujet, et au nombre important de documents de première main mis au jour lors de nos investigations, poursuivre ces recherches dans le cadre d'un doctorat semblait aller de soi. Les investigations effectuées auprès de descendants de l'artiste, de collectionneurs, mais également de conservateurs, ont permis de mettre au jour un nombre important de documents de première main qui n'avaient jamais été étudiés auparavant. Nous avons découvert des centaines de lettres (en majorité de la main de la femme de l'artiste, Julie Lavergne), des documents administratifs, tels que des passeports du peintre, des photographies, des gravures et surtout des dessins.

Le corpus des œuvres graphiques de Claudius Lavergne s'élève à ce jour à 536 dessins. Leur attribution se révèle souvent compliquée du fait que la majorité d'entre eux ne sont ni signés ni datés. Il est donc possible qu'une partie ait été réalisée par un des élèves de l'artiste, ou un membre de sa famille qui le secondait dans son travail. Nos années de prospection ont prouvé combien le corpus de peintures et de vitraux de l'artiste avait été sous-évalué. La thèse comprend un catalogue raisonné des peintures de Claudius Lavergne. Il est constitué de 61 notices, dont 23 traitent de peintures religieuses, 9 d'études peintes, 5 de copies d'œuvres de

¹ FOU CART Bruno, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860*, Paris, Arthéna, 1987, p. 155.

maîtres et 24 d'autoportraits ou de portraits. L'œuvre vitré de l'artiste est autrement plus conséquent, comme en témoigne l'ampleur du catalogue raisonné qui lui est consacré. Celui-ci propose un inventaire de 277 édifices pour lesquels des vitraux ont été commandés à l'atelier de Claudius Lavergne de son vivant. Nous avons étudié en détail une sélection de 40 commandes, qui sont de nature et d'importance très diverses, afin d'explorer toutes les facettes de la production de l'atelier. Nous avons également dressé un inventaire de 413 dessins préparatoires qui proviennent pour une bonne partie du fonds d'atelier de Claudius Lavergne. Celui-ci a été dispersé auprès de plusieurs descendants de l'artiste ou de collectionneurs.

Nous avons également recensé les écrits de Claudius Lavergne, principalement publiés dans le journal *L'Univers* dont il était le salonnier attitré. Le dépouillement de ce journal et du *Monde* a permis de répertorier 243 articles signés par lui, parfois réédités sous forme de brochure. Il a commenté quasiment tous les Salons et Expositions universelles entre les années 1850 jusqu'à sa mort en 1887. Le nombre important d'écrits de l'artiste et de témoignages à son sujet constitue un atout majeur pour une étude monographique, permettant une multiplication des points de vue. Nous avons toutefois tâché d'aborder avec prudence et esprit critique les textes publiés par des amis ou des membres de la famille de l'artiste. En effet, ceux-ci offrent de Lavergne une image très favorable, quasiment dénuée de tout élément dépréciatif. C'est particulièrement le cas de la biographie, écrite et publiée par son fils Georges-Claudius en 1910², que Bruno Foucart jugeait « très hagiographique³ ». Cette source est néanmoins incontournable et constitue le point de départ des recherches sur cet artiste, tout comme la correspondance de Julie Lavergne. Malgré ces difficultés, nous avons tenté de cerner la personnalité de Claudius Lavergne et d'avoir un aperçu de sa vie personnelle ; les œuvres, replacées dans un contexte plus intime, peuvent être abordées sous un angle et un éclairage nouveaux.

Lavergne a sans doute été très marqué par l'échec de son père, Marin Lavergne, qui a dû renoncer à son ambition de devenir peintre d'histoire, pour des raisons d'ordre financier, et se résoudre à reprendre l'activité familiale de peintre d'équipage. Des années après, il a poussé son fils Claudius à emprunter la voie prestigieuse qui lui avait été refusée, en lui permettant de se rendre à Paris dans l'atelier d'Ingres puis à Rome, pour parachever sa formation et bénéficier

² LAVERGNE Georges-Claudius, *Claudius Lavergne : Peintre d'histoire et peintre verrier, élève d'Ingres et d'Orsel, critique d'art, tertiaire de Saint-Dominique et de Saint-François d'Assise, commandeur de Saint-Grégoire-le-Grand, Lyon 1815-Paris 1887*, Paris, Bloud et C^{ie}, 1910, 218 p.

³ FOUCART Bruno, *Op. cit.*, p. 238.

de davantage d'opportunités de contact et de commandes. Les préoccupations d'ordre pécuniaire ont émaillé le quotidien de Claudius Lavergne, aussi bien concernant la gestion du foyer que de l'atelier. Celles-ci ont indubitablement eu un impact sur sa création, Lavergne étant demeuré totalement dépendant des commandes et des achats de ses œuvres. Sa carrière de peintre a en particulier été difficile sur ce point, malgré son ardeur au travail et les efforts qu'il a déployés pour se faire un nom. Il a participé à presque tous les Salons parisiens et lyonnais, présentant aussi bien des tableaux religieux que des portraits peints ou dessinés. Il n'a malgré tout que peu attiré l'attention du public et des critiques.

Face à cet insuccès, il a renoncé à son ambition d'être un peintre d'histoire vers 1855. À cette époque, il commence à rédiger des critiques d'art, ce qui l'aide à surmonter cet échec. La création de vitraux, à laquelle il se consacre entièrement à partir de 1857, impulse un nouvel élan à sa carrière. Cette activité, alors en plein essor, est généralement perçue comme très lucrative, mais moins prestigieuse que celle de peintre sur toile. Lavergne lutte pour la reconnaissance de sa profession, à travers sa critique d'art et la direction de la corporation des artistes peintres-verriers de France, qu'il a contribué à créer en 1877. Il juge ses vitraux d'une qualité sans commune mesure avec celle des industriels, qui lui font concurrence de par la modicité de leurs prix. Il a dû céder certains idéaux artistiques pour assurer la rentabilité de sa propre entreprise ; par souci d'économie et de temps, il a par exemple remployé inlassablement ses cartons de vitraux. Lui qui se revendique avant tout comme un artiste, il s'est résigné, non sans faire des objections, au paiement de la patente, impôt auquel tout commerçant est assujéti. Léon Aubineau, faisant le bilan de la carrière de son ami Lavergne en 1880, indique qu'il a persévéré face au « joug de l'industrie », animé par la conviction de travailler pour Dieu⁴.

Lavergne présente son travail comme le « principal instrument de son salut⁵ », ses œuvres d'art étant perçues par lui comme autant d'actes de foi⁶. Par cette formule, il renforce l'image d'artiste chrétien qui lui est généralement associée. Sa correspondance intime, son implication dans les tiers-ordres dominicains et franciscains, ses fréquentations ecclésiales, son hésitation à rejoindre le noviciat dominicain, son assiduité quotidienne à la messe, sont autant

⁴ AUBINEAU Léon, « Beaux-Arts. Le Salon de 1880. Quatrième article », *L'Univers*, 48^e année, n° 4 617, 19 juin 1880, p. 1.

⁵ LAVERGNE Claudius, « Beaux-Arts. Salon de 1887 », *L'Univers*, 55^e année, n° 7 092, 16 mai 1887, p. 1.

⁶ Il écrit en 1858 à l'abbé Dunoyer, à propos de la série de vitraux qu'il est en train de réaliser pour la basilique de Genève : « ce sera une œuvre d'art et un acte de foi ». Lettre de Claudius Lavergne à Dunoyer du 16 août 1858, conservée dans le fonds de la paroisse Notre-Dame à Genève, Archives privées 362.1.1.2., T 1/57-1-1, dossier n° 7 « Correspondance de Claudius Lavergne concernant les vitraux et lettres de Blavignac concernant la balustrade, 1857-1860 ».

d'indices qui nous poussent à ne pas douter de la sincérité de sa foi. Cette piété, qu'il met largement en avant, peut constituer un véritable atout vis-à-vis de la clientèle ecclésiastique. Lavergne la présente au contraire comme un frein à sa carrière, pointant du doigt les difficultés rencontrées par les artistes spécialisés dans l'art religieux et respectueux de la tradition, au sein d'une société qui encouragerait l'impiété et l'immoralité. Il est convaincu que, s'il avait consenti à « donner dans la licence des artistes modernes⁷ », il aurait eu « comme tant d'autres, la fortune et la célébrité⁸ ». Selon le témoignage de Ph. Bion, Lavergne aurait malgré tout souhaité demeurer fidèle à la promesse qu'il s'était faite à lui-même, aux prémices de sa carrière, « de ne jamais rien peindre d'inconvenant⁹ ».

La jeunesse de Lavergne a été marquée par son engagement auprès des pauvres, en tant que commissaire de charité et adhérent à la Société Saint-Vincent-de-Paul, aux côtés de son confrère lyonnais Frédéric Ozanam. Il se lie ensuite d'amitié avec Lacordaire et a pour ambition de se rattacher au rétablissement de l'ordre des Prêcheurs en France, par le biais de son implication dans la création puis la direction de la Confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste, puis du tiers-ordre dominicain. Dans les années 1840, il met son art au service de cette cause, profitant de la visibilité importante qu'offre l'exposition de ses tableaux aux Salons. *L'Institution du Rosaire* et *les Âmes du purgatoire*, deux toiles exposées aux Salons de Paris et de Lyon en 1840 et 1841, procèdent de cette volonté de créer un art prosélytique en faveur de l'Ordre renaissant.

Les opinions religieuses et politiques de Lavergne n'ont, dans les grandes lignes, que peu évolué au cours des années ; il est demeuré fidèle à sa foi catholique et au régime monarchique. Il a toutefois été tenté par le modèle républicain en 1848, lorsque Lacordaire a été élu député de l'Assemblée nationale constituante. Les années 1850 marquent un tournant décisif dans les relations et les partis pris de l'artiste ; il collabore à *L'Univers* et se rapproche de son rédacteur en chef Louis Veuillot, ce qui lui vaut la désapprobation farouche de Lacordaire. Ce changement traduit l'adhésion de Lavergne à une branche plus conservatrice et intransigeante du catholicisme. Son ultramontanisme s'en trouve renforcé ; certaines de ses compositions de vitraux, comme *La Proclamation du dogme de l'Immaculée Conception par Pie IX* ou *La Barque de Pie IX*, sont un écho certain de cet engouement.

Sous la Troisième République, son engagement auprès de la cause légitimiste s'est exacerbé, suivant en cela aussi l'évolution politique de Veuillot. Lavergne s'est impliqué dans

⁷ LAVERGNE Georges-Claudius, *Op. cit.*, p. VII-VIII.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

l'œuvre des cercles catholiques d'ouvrier (Cercle Montparnasse), association créée en 1871 par le comte Albert de Mun et Maurice Maigren, deux figures du catholicisme social qui est alors très lié au légitimisme. Lavergne soutient fervemment le comte de Chambord et multiplie les banquets royalistes dans les années 1880. Ses implications politiques, religieuses et associatives ont indubitablement eu un impact, plus ou moins déterminant, sur ses commandes de peintures et de vitraux. Ses ingérences politiques lui valent en 1881 un avis du ministère des Cultes, l'informant qu'il n'obtiendra plus de commandes du gouvernement¹⁰. Malgré cette décision, qui ne semble avoir eu qu'une portée limitée, Lavergne a continué de répondre à de nombreuses commandes, notamment grâce à ses bonnes relations entretenues avec les membres du clergé. Ceux-ci tiennent une place majeure dans son réseau de sociabilité, dont font par exemple partie l'abbé Desgenettes, les frères Alphonse et Théodore Ratisbonne, ainsi que le cardinal Gaspard Mermillod, qui lui ont tous quatre permis l'obtention de commandes¹¹.

Les artistes font également partie de ses principales fréquentations qui lui rendent visite à sa maison-atelier de la rue d'Assas à Paris. Certaines amitiés se sont forgées dès sa formation à l'école des Beaux-Arts de Lyon (entre 1831 et 1834), à l'instar de Louis Janmot et Michel Dumas, ce dernier ayant collaboré avec Lavergne en 1856 au château de Blois. Lavergne a commencé à côtoyer les frères Flandrin à l'atelier d'Ingres puis à Rome (entre 1834 et 1836). Comme témoignage de son amitié et de son estime, Hippolyte Flandrin a désigné personnellement Lavergne pour peindre à sa place une chapelle de l'église Saint-Eustache à Paris en 1856¹². Les Lyonnais sont très nombreux à Paris, aussi bien dans la rue Buci, dans laquelle Lavergne loge dans un premier temps, mais également à l'atelier d'Ingres et sur le chantier de décoration de l'église Notre-Dame-de-Lorette qu'il fréquente, afin de s'imprégner de l'enseignement de son compatriote Victor Orsel. Lavergne a toujours revendiqué avec fierté ses origines lyonnaises, qui l'ont sans aucun doute aidé à entretenir ce réseau d'artistes, d'intellectuels et d'ecclésiastiques venus du Rhône.

Au fil du temps, il s'est bien davantage soucié de l'appartenance religieuse et de la sincérité de la foi des artistes, que de leur origine géographique. La Confrérie de Saint-Jean-

¹⁰ Lettre de J.L. à M. Édouard Dufresne, 16/01/1882 et lettre de J.L. à Joseph Lavergne, 18/08/1881.

¹¹ À la demande de l'abbé Desgenettes, Lavergne a peint en 1842 l'*Assomption de la Vierge* et l'*Immaculée Conception* pour orner la basilique Notre-Dame des Victoires. En 1848, il a portraituré l'abbé et en 1854, il a conçu deux cartons pour des vitraux destinés à cette même basilique. Théodore Ratisbonne lui a commandé le *Sacré Cœur* exposé au Salon de 1845. L'abbé Gaspard Mermillod, vicaire de Mgr Dunoyer, curé de Genève, lui a permis l'obtention d'une commande de vitraux pour la basilique Notre-Dame de Genève.

¹² LAVERGNE Georges-Claudius, *Op. cit.*, p. 68. Ce projet n'a finalement pas abouti, car Lavergne a choisi l'autre commande qui lui était proposée par l'hôtel de ville de Paris, à savoir celle des vitraux de la chapelle de l'hôpital Lariboisière.

l'Évangéliste lui a permis d'élargir son cercle de connaissances et de rencontrer des artistes avec qui il partage les mêmes idéaux religieux et artistiques, comme les peintres Louis Joseph Hallez et Hyacinthe Besson, l'un originaire de Lille et l'autre de Besançon. Par le biais de la critique d'art, Lavergne se présente comme un juge et un bienfaiteur, mettant en avant certains de ses condisciples. Sa vision est le plus souvent dualiste, voire manichéenne, opposant différents groupes d'artistes. Il alimente l'antagonisme entre Ingres et la figure de proue des romantiques, Delacroix, qui a été abondamment commenté par la critique, en particulier dans le cadre de l'Exposition universelle de 1855. Dans ce même contexte, Lavergne propose aussi des confrontations plus atypiques, comme celle des « peintres de la tradition », dont le représentant serait Victor Orsel, face aux « peintres humanitaires », illustrés par Louis Janmot et Paul Chenavard. Il encourage de jeunes artistes qui s'engagent dans la voie de l'art « sérieux », et tente de cette manière de les détourner des sirènes du romantisme ou du réalisme, qu'il combat à toute force. Il exprime une certaine empathie à leur égard, étant lui-même familier de la précarité généralement associée à la vie d'artiste.

Lavergne prétend que son statut d'artiste lui conférerait une plus grande légitimité pour parler de ses pairs. Peu nombreux sont les artistes au XIX^e siècle s'étant autant consacrés à une critique destinée à la presse ; l'un des plus célèbres est assurément Théophile Gautier, qui s'était originellement destiné à une carrière de peintre et de dessinateur, mais s'est finalement concentré sur celle d'écrivain. Lavergne s'est vertement opposé à ce thuriféraire de Delacroix et à « la voie matérialiste de l'art pour l'art¹³ ». Il met en avant sa foi et son érudition en matière d'iconographie, qui le rendrait plus apte à juger du caractère véritablement chrétien des œuvres traitant de sujets religieux, ainsi que de leur adéquation avec la tradition. Il questionne sa propre pratique de la critique, en la mettant en regard avec celle de son temps. De même qu'il condamne l'envahissement de l'industrie dans l'art, il souhaite, selon ses propres termes, « dénoncer l'industrie des écrivains de la grande et de la petite presse dont le sens esthétique se borne à enregistrer des listes de réclames ou d'exclusions, et à pourvoir ainsi leur gamelle à la caisse du journal¹⁴. » Les comptes rendus de Lavergne, publiés dans *L'Univers*, journal réputé très influent dans le clergé, ont pu avoir un impact sur la manière dont une partie des catholiques français ont reçu l'art contemporain. Afin d'encourager les chercheurs à consulter et étudier les critiques de Lavergne, nous avons constitué un index des noms d'artistes cités dans ses articles. Celui-ci est placé dans les annexes de la thèse, qui regroupent également les retranscriptions

¹³ LAVERGNE Claudius, « Beaux-Arts. Exposition de 1861 », *Le Monde*, 2^e année, n° 193, 16 juillet 1861, p. 1.

¹⁴ LAVERGNE Claudius, « Beaux-Arts. Exposition annuelle de 1884 », *Le Monde*, 2^e année, n° 6 051, 20 juin 1884, p. 1.

d'archives, mais surtout l'ensemble des lettres écrites par Lavergne, ou ayant un lien direct avec lui.

Ce premier travail universitaire consacré à Claudius Lavergne ne prétend aucunement à l'exhaustivité, bien que nous ayons eu à cœur qu'il soit le plus complet possible. Les études ultérieures qui pourront être menées sur cet artiste, ainsi que de nouvelles œuvres qui ne manqueront pas d'être découvertes, compléteront cette thèse. Son titre met en relief les trois principaux domaines que nous avons abordés, à savoir la peinture, le vitrail et la critique d'art. Ceux-ci peuvent être unis par un fil conducteur : la foi profonde de Claudius Lavergne et sa quête d'un art chrétien authentique, dont résulte le qualificatif d' « artiste chrétien » qui lui a souvent été associé.