

José GONÇALVES

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

La vie, l'œuvre et le catalogue en cinq livres :
Richelieu, Port-Royal, Mazarin, Louis XIV et *Catalogue*
A télécharger gratuitement sur www.josegoncalves.fr

Catalogue des peintures, dessins et désattributions

Première mise en ligne octobre 2008

Nouvelle édition revue et corrigée, avril 2013

2 : période *Port-Royal*

Déjà paru : **1 : période *Richelieu***
(précédé du catalogue des œuvres ici attribuées à **Nicolas Duchesne**)

A suivre : 3 : période *Mazarin* ; 4 : période *Louis XIV* ; 5 : *Dessins* ;
6 : *Désattributions*.



2 : période *Port-Royal* ; quelques nouveautés de cette édition.



Notices : 114(104) ; 82 ; 117 ;
Notices : 59 bis ; 98(203) ; 93(M10) ; 118.

3- PERIODE PORT-ROYAL

58- Peintures murales de l'église de Pont-sur-Seine
v.1640-42

Ni signé, ni daté.

HISTORIQUE Peintures des années 1640 ; la datation 1636 portée à deux reprises n'est pas fiable, l'une étant le fait des restaurateurs du 19^{ème} siècle, et l'autre ajoutée postérieurement, avec une peinture mate, sur les peintures sur bois de la décennie 1650.

BIBLIOGRAPHIE Le Guillou, *Un surintendant des finances en Champagne : Claude Bouthillier*, La Vie en Champagne n° 11, juillet-septembre 1997 ; S. Kerspern 1999, *Un décor inconnu de Philippe de Champaigne ?*, La Revue de l'Art ; J. Gonçalves, *Philippe de Champaigne dans tous ses états à l'église de Pont-sur-Seine*, La Vie en Champagne, juillet-septembre 2001 ; J. Gonçalves, *Œuvres de jeunesse de Philippe de Champaigne à Pont-sur-Seine*, L'Estampille/l'Objet d'Art février 2003.

Photo : archives personnelles

Attribution et datation inédites. Sylvain Kerspern (<http://www.dhistoire-et-dart.com/Fortunecritique/Champagnejeune2s4.html>) a récemment remonté au début des années 1630 la datation du décor mural de Pont-sur-Seine, une proposition d'autant plus séduisante qu'elle comblerait un vide relatif dans la production de l'artiste à cette époque. Cependant, au moment d'intégrer ses arguments et modifier cette notice en conséquence, plusieurs observations m'ont interpellé.

Une datation précoce tente de justifier le dessin lâche des grandes figures de la nef : une maladresse patente que de mon côté je mettais sur le compte d'un exécutant local travaillant sur les indications de Philippe de Champaigne. Mais une troisième explication serait que les nombreuses approximations des *Rois* et *Prophètes* peuvent revenir davantage aux restaurateurs successifs ; il n'est, pour s'en convaincre, que de prendre en compte les petits personnages allégoriques en grisaille, au dessin irréprochable, qui ont moins pâti des réfections ; ou encore deux des anges au plafond de la chapelle de la Communion.

Ces peintures plus discrètes s'insèrent tout aussi bien dans l'art de Philippe de Champaigne de la décennie 1640. A commencer par la sobriété de l'ensemble, la retenue des gestes, la clarté de l'attitude ; à la fréquence des poses assises au début de cette période (les pendentifs de la Sorbonne, *La Charité* de Nancy, *La Samaritaine*) s'ajoute l'utilisation d'un même fond uni, bleu ici, d'or sur la coupole de la Sorbonne. Non moins significatifs, les anges du registre inférieur de cette coupole rappellent ceux de la chapelle de la communion à Pont-sur-Seine.



59- Peintures murales de l'église de la Sorbonne
1640-44.

Non signé, non daté

Eglise de la Sorbonne, Paris

BIBLIOGRAPHIE Félibien p. 173 ; Guillet de Saint Georges p. 241 ; Brice 1684 ; Sauval p. 466-467 ; Piganiol de la Force 1742, p. 448 ; Dezallier d'Argenville p. 369 ; Dorival BSHAF 1992, p. 95-103. Dorival 1976 n° 2-97-98-119-126 ; Péricolo 2002 p. 134-135

REPLIQUES ET COPIES Le *Saint Jérôme* a donné lieu à un tableau de chevalet (cat. Mazarin), qui présente de légères variantes.

Sur les pendentifs, les quatre *Pères de l'Eglise*. La coupole est divisée en huit secteurs, où le peintre a successivement représenté sur fond doré, depuis Dieu le Père au sommet, les Séraphins, les Dominations et les Principautés.

59bis- *Portrait d'enfant au perroquet*.

Huile sur toile.

Vers 1640-42

Photo : archives personnelles.

Ce portrait relève d'un type de composition adopté par de nombreux peintres : citons, à titre d'exemple, le *Portrait d'enfant* de Cornelis de Vos au musée de Chartres, et *La Petite fille au Faucon* du Louvre, répertoriée dans ce catalogue parmi les désattributions, notice XP83.

Plusieurs détails appartiennent à Philippe de Champaigne : la sobriété de la couleur, l'harmonie binaire fondée sur l'opposition gris et rouge, l'ouverture sur un paysage, le dessin caractéristique des mains, le modelé de la tête, le sérieux de l'expression, le fond rouge de la toile...

La dominante grise un peu éteinte qui conditionne jusqu'aux ombres opaques et froides, et surtout la mode vestimentaire -un triple *portrait d'Anne d'Autriche et ses enfants* (Versailles), des années 1640-42, montre les mêmes robes et tabliers ; conduisent à la même datation.

Au-delà de ses qualités propres, cette œuvre vaut aussi comme premier témoignage des essais de Philippe de Champaigne pour peindre l'enfance, efforts qui aboutiront aux *Enfants Montmor* de Reims.

L'identification, pour l'heure obscure, devrait pouvoir être précisée en recoupant les symboles que sont le perroquet, la chaîne en or, la branche de cerisier et les oranges.



60- *La Charité*

v 1642-44

Huile sur toile / Format : 157 x 132 cm.

Ni signé ni daté

Localisation Musée des Beaux-Arts, Nancy.

Inv. n° :

HISTORIQUE. Saisie révolutionnaire ; Dépôt des Petits Augustins.

BIBLIOGRAPHIE. Dorival 1976 n°

EXPOSITIONS. *Le classicisme français, chefs-d'œuvre de la peinture du XVIIème siècle*, Paris, Budapest, Dublin, 1985 ; *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Académie de France à Rome, Rome, 19 oct. 2000- 28 jan. 2001 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 27

REPLIQUES ET COPIES. Une réplique dans le commerce d'art.

Le point de vue surbaissé et l'envahissement du corps dans le champ procèdent des expériences de la Sorbonne et de l'église de Pont-sur-Seine. Il est peu probable qu'il s'agisse d'un dessus de porte comme cela a été dit : le format du tableau correspond davantage à un dessus de cheminée. Quatre d'entre elles dessinées à l'étage noble de l'hôtel de La Vrillière par François Mansart sont justement éclairées de gauche vers la droite depuis le jardin, comme sur la peinture.

61- *Le Christ ressuscité imploré en faveur des Ames du Purgatoire*
1642-43

Huile sur toile / Format : 380x251 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Augustins, Toulouse.

Inv. n° : RO 43

HISTORIQUE Autel majeur de l'église Saint Paul-Saint Louis, rue Saint Antoine à Paris, de la maison professe des jésuites ; 1763, inventoriée par les commissaires du roi après la suppression de l'ordre en France ; 1763-64, acquise par le poète toulousain Jean Jacques Lefranc de Pompignan pour son château de Pompignan ; 1794, saisie révolutionnaire ; 1795 dépôt au musée de Toulouse.

BIBLIOGRAPHIE cat. 1805 n° 112 ; Guillet de Saint Georges p. 243 ; Dorival 1976 n° 6, p. 398 ; Péricolo 2002 p. Lille-Genève 2007-2008, p. 292.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 90.

Photo : Musée des Augustins, Toulouse.

Tableau habituellement daté vers 1655 sans argument. Cependant, comme il devait alterner sur le maître autel de l'église professe des jésuites à Paris avec *La Présentation au Temple* peinte par Vouet en 1641 et *La Résurrection* par Vignon, de 1651, c'est vers ces deux repères qu'il faut, à défaut d'éléments plus consistants, s'orienter pour situer la contribution de Philippe de Champaigne. Les observations suivantes me portent d'ailleurs à opter pour la datation la plus précoce :

1 – Philippe de Champaigne décore vers 1641, avec Vouet, Stella et Poussin, l'église du noviciat des jésuites : que l'ordre se soit adressé dans la foulée à Vouet et Champaigne pour un projet autrement plus ambitieux, quoi de plus logique ?

2 - il serait bien étonnant que les jésuites sollicitassent pour leur église principale les talents du peintre déclaré de Port-Royal dans les années 1654-55 quand la guerre avec les jansénistes s'envenimait ; au contraire, en 1642, non seulement Philippe de Champaigne ne connaissait rien encore de Port-Royal, mais la mort de Richelieu et de Louis XIII le rendait disponible et allait l'orienter vers une nouvelle clientèle distincte des cercles fermés de la Cour.

3 - il y a dans la toile de Toulouse une véhémence didactique, sinon un prosélytisme militant, bien en accord avec l'esprit conquérant et extraverti des années précédant la Fronde, qui ne correspondent aucunement en revanche à l'atmosphère désabusée et amère, introvertie, de l'après-Fronde ;

4 - il n'y a aucun rapport de composition, de style ni de couleurs avec des peintures avérées de 1655 : *Saint Bruno*, *La Présentation au Temple* de Saumur, *Adam et Eve*, les quatre paysages du Val-de-Grâce, toutes œuvres fondées sur le contenant, le retrait, la grotte, les couleurs sourdes, l'introversio ; rapports au contraire étroits, à commencer par la frontalité d'apostrophe, avec les travaux de la décennie 1640, de *L'Annonciation* de Montrésor à *La Trinité* d'Alençon.

On objectera que je déplace trop de tableaux de 1655 vers le début des années 1640 : rappelons *Le Songe d'Elie* et *Le Repas chez Simon*, *L'Assomption* et *La Trinité* d'Alençon, *L'Ecce Homo* et *La Vierge de Douleurs* des Granges, *La Samaritaine* de Caen... En réalité, il reste une moyenne de 7 tableaux par an dans la production de la décennie 1650, ce qui tout en étant insuffisant est cependant acceptable, et 10 dans la décennie précédente, tout aussi acceptable et non moins insuffisant dans une période de grande activité.

D'autre part les grands tableaux religieux à vocation collective seraient improbableement absents à l'entrée de cette période faste : de 1641 (avec *L'Annonciation* pour le noviciat des Jésuites) à 1644 (avec *L'Adoration des Bergers* de la cathédrale de Rouen), la première dans un décor collectif, la seconde pour une ville de province, on n'en compterait aucun ? Je le crois d'autant moins que le tableau des Augustins s'insère parfaitement dans cet intervalle. C'est dire combien il aurait contribué à conforter les capacités et la disponibilité de l'artiste : ses participations antérieures s'inscrivant dans des



cycles narratifs (*La Vie de la Vierge*), ou étant par définition des œuvres d'exception : *Le Vœu de Louis XIII*, l'occasion venait à point nommé pour Philippe de Champaigne de faire état de ses facultés d'adaptation à un programme ; un souci démonstratif qui survit à l'évidence dans le ton abrupt et déclamatoire de l'œuvre.

En faisant alterner trois tableaux de même format monumental sur l'autel majeur de leur église, les jésuites parisiens rééditaient le dispositif inauguré en 1620 à Anvers dans l'église professe de l'ordre, qui comprenait deux grandes compositions (5,35 x 3,95 m.), de Rubens : *Les miracles de Saint Ignace de Loyola*, et *Saint François Xavier guérissant des malades*.

A signaler encore, d'un sujet analogue, le tableau de Rubens pour les Dominicains d'Anvers : *Des saints et la Vierge intercédant auprès du Christ pour sauver le monde*, 1618-1620, 550 x 360 cm., Musée des Beaux-Arts de Lyon.

62- *Le Christ et la Samaritaine*

1642-44

Huile sur toile / Format : D.114 env.

Non signé. Non daté

Musée des Beaux-Arts, Caen.

Inv. n° : 52

HISTORIQUE Plutôt que de Port-Royal de Paris, proviendrait de l'église du carmel de la rue Saint-Jacques ; emmené au dépôt des Petits Augustins en 1793, puis au Muséum central la même année ; envoi au musée des Beaux-Arts de Caen le 11 pluviôse An XII (1802).

BIBLIOGRAPHIE (gravures de Edelinck, Pitau, Van den Bruggen, Galle, Jean Audran, Pietro Bettelini) L'Art, t. VII, p. 79 ; Gazier, p. 93 ; Mme Stanislas Meunier, pl. 2; Mabilley de Poncheville II, p. 141 ; Dorival 1957, n° 57 ; Dorival 1976 n°52 ; Gonçalves 1995 p. 117 ; Debaisieux 2000 n°22 p. 51-55 ; Péricolo 2002 p. 247.

EXPOSITIONS Philippe de Champaigne et Port-Royal, Musée National des Granges de Port-Royal, 1957, n° 57. Cologne 1993, n°10 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n°44

REPLIQUES ET COPIES Copie (toile, diam. 110 cm. Musée des Beaux-Arts de Rennes, Dorival n°1643), d'une exécution très lâche, sans doute par Jean-Baptiste, du tableau de Caen, elle se trouvait à Port-Royal de Paris, " selon le catalogue de Lenoir du 11 Vendémiaire An III. D'autres copies : 55,3x47,2cm, col privée ; Exmes, dans l'Orne, etc., attestent de la popularité de cette composition.

Photo: archives personnelles.

Datation et localisation nouvelles. Le style de l'œuvre renvoie au début de la décennie 1640 : outre les observations développées dans le texte, j'ajoute que les mouvements curvilignes des plis lourds de la manche féminine sont à rapprocher d'un passage identique sur le *Richelieu* de la Sorbonne, peint vers 1642. Puis le drapé jaune est modelé comme celui du *Songes de Joseph*, en recourant aux mêmes réserves d'ocre transparente : ce qu'on n'observe pas en revanche, sur le manteau nettement moins économe du Judas dans *La Cène*, tableau qu'on lui accole toujours. Cette datation nouvelle dans une période où Philippe de Champaigne ne connaissait rien encore du jansénisme, met en doute la provenance du tableau, toujours affirmée sans aucune preuve, de l'église de Port-Royal de Paris. Une version étant attestée dans l'église du Carmel, c'est plus justement en rapport avec cet ordre familial à l'artiste qu'il faut étudier *La Samaritaine* de Caen, dont Port-Royal bénéficia d'une copie de même format par Jean-Baptiste (musée de Rennes) : la confusion des deux tableaux s'explique par leur transit par le dépôt révolutionnaire des Petits Augustins.



63- *La Vierge à l'Enfant*

v 1642-44

Huile sur toile / Format : 74,5x60 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Alte Pinakothek, Munich.

Inv. n° : L1811

HISTORIQUE vente Christie's, Londres, 13 déc. 1974 ; vente Schenk, Dusseldorf, 23/04/1975, n°2 ; collection Belohlavek née Wagner, Munich 1976 ; collection particulière, en dépôt à la Alte Pinakothek, Munich.

BIBLIOGRAPHIE Stein 1890, p 96 ; Dorival 1976 n° 2042 ; Dorival 1992 n° ; Gonçalves 1995 p. 47 ; Péricolo 2002 p. 108. cat. Lille-Genève, n° 19.

EXPOSITIONS Washington-Cincinnati, 1988-89, n°56. *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 19

Datation nouvelle, v 1642-44, en raison des liens avec *La Vierge à l'Enfant* de Bruxelles, et aussi du traitement de la robe, ressemblant à celui du drapé du *Richelieu* de la Sorbonne, qui appelle une datation commune. On ne saurait toutefois exclure une datation plus tardive : v.1646-47, du fait du coloris froid qui l'apparente aux tableaux de Bayeux, de Sarasota, et d'une collection privée. Certainement la première version en date, au vu de ce qui semble être un repentir dans la position de la main gauche de Marie ; une correction qui n'est pas visible dans le numéro suivant.

Compte tenu du seul nombre de répliques connues et à défaut d'aucune comparaison directe, cette oeuvre a été jugée avec sévérité et sans argument dans le catalogue de l'exposition de Lille-Genève : je ne partage pas cette manie qui prétend isoler d'une série une seule toile authentique et rabaisser automatiquement les autres ; pourquoi un artiste ne peindrait-il pas plusieurs fois une même composition à la demande expresse de clients successifs ? D'une part la technique de Philippe de Champagne, fondée sur le dessin et les contours, incite à la duplication, d'autre part ce fils d'artisan a grandi dans le respect d'un travail consciencieusement répétitif plutôt que dans celui de l'oeuvre d'exception. A couper l'inventeur de l'exécutant, c'est oublier que l'un ne va pas sans l'autre, et que de nouvelles idées naissent justement d'une pratique quotidienne ; du reste, si l'on poursuivait dans cette logique restrictive, pourquoi ne pas lui retirer la paternité d'une oeuvre comme *L'Annonciation* de New York, pour Anne d'Autriche, au motif qu'elle ne serait finalement que la réduction de celle de Montrésor, de *La Visitation* de Villeneuve-lès-Avignon qui répète celle de Genève, dévaluer *Le Christ mort sur la croix* de Grenoble au rang d'agrandissement appliqué de celui de Kansas City, et mettre en doute l'une des *Assomption* de Bordeaux et de Saint-Julien-en-Beauchêne fort semblables, qui ne se différencient que sur des points de détails. Inversement, toujours avec cette même logique, on proscriera systématiquement toute attribution à Philippe de Champagne pour s'en remettre à un "atelier de Philippe de Champagne", puisqu'aussi bien les collaborateurs de l'artiste participent à tous les ouvrages, y compris au plus personnel de tous, *L'Ex-voto*.

Evitons d'autre part de faire deux poids deux mesures : l'excessive sévérité envers des oeuvres de cette qualité n'est-elle pas aussi condamnable que l'étrange indulgence qui attribue sans argument autre qu'une vague impression subjective, à l'artiste un paysage aussi modeste que la toile acquise par le musée de Lille en juin 2008 (chap. Désattributions de ce catalogue) ?

Pour d'autres considérations générales sur les répliques, on se reportera au chapitre Formalismes, dans Mazarin, et à la notice 110A- *Portrait d'Angélique Arnauld*, de ce catalogue.

63A- *La Vierge à l'Enfant*

v 1642-44

Huile sur toile / Format : 82x65 cm.

Non signé, non daté.

Localisation col. Comte de Normand, Nice.

HISTORIQUE Vente Christies, Londres 13 déc. 1974 ;

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n°

Datation nouvelle. C'est cette version, ou celle du numéro précédant, qui fut interprétée par la gravure de Jean Morin, dans laquelle le linge ne couvre pas le dos de l'Enfant.

63B- *La Vierge à l'Enfant*

v1642-44

Huile sur toile / Format : 75x60 cm.

Ni signé ni daté

Localisation col. Van de Broeck, Bruxelles.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ;

Datation nouvelle, d'après notamment le coloris chaud et éclatant qui l'apparente au décor de la chapelle Tubeuf. La position oblique de Marie dérive du thème de la Vierge de l'Annonciation ; du reste, un dessin dit par erreur portrait de Françoise de Champagne, qui est davantage une étude pour l'Annonciation, recourt à la même attitude de Marie, agenouillée et levant les yeux vers Gabriel. Ce dessin étant en rapport avec *L'Annonciation* perdue mais gravée par Morin, probablement pour la chapelle Bullion dans l'église des Cordeliers décorée vers 1640-43, c'est la même date qui s'impose pour *La Vierge à l'Enfant*. La plus belle version, elle se distingue des autres répliques notamment par le linge de l'enfant enveloppant en triangle son dos et maintenu par la main de sa mère.

64- *Portrait présumé de Jacques Lescot*

v.1641-43

Huile sur toile / 58x50,5 cm.

Ni signé ni daté

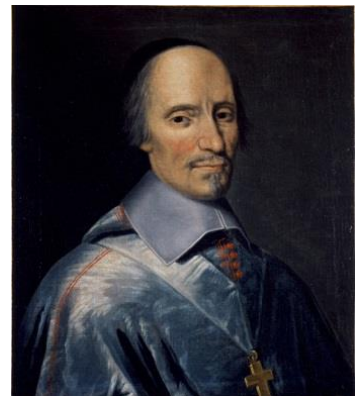
col. privée, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

Photo : archives personnelles

Tableau inédit. Evêque de Chartres, et confesseur de Richelieu.

Le portrait présente des affinités stylistiques inattendues avec le visage du *Omer II Talon* de Washington. Sans doute la raison est-elle à chercher dans le grand format de ce dernier, dont la finalité décorative a conduit à une analyse brute de la physionomie que l'on retrouve dans le *Jacques Lescot*. De fait le visage de l'avocat est traité plus sommairement qu'en des portraits plus rapprochés, dans une technique faisant peu de place aux glacis. Ce visage sans glacis peut se comparer avec le visage ayant perdu ses glacis du *Jacques Lescot*.



Et les ressemblances sont intéressantes : même palette, mêmes contrastes, même ligne ombrée du nez, mêmes lumières ; noter, au creux de l'œil la même touche de lumière ; les moustaches sont également dans une couleur grise et accents blancs sans liaison avec la peau. Comparer aussi avec le *Portrait de Jules Mazarin* (col. part.), peint vers 1640-42 et donc contemporain du *Lescot* : une semblable ligne de lumière blanche délimite la lèvre inférieure ; dans le renforcement de l'œil, la même boule de chair ; le col est ici et là d'une rigidité remarquable, etc... Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.

65- *Portrait de Jean-Pierre Camus*

Daté 1643

Huile sur toile / Format : 73x50 cm.

Non signé.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Gand.

Inv. n° : 1903-C

Inscription : *aet 58 1643*

BIBLIOGRAPHIE (et gravures s'il y a lieu : Jean Morin)

Dorival 1976 n° 155 ; Dorival 1992 n° ; Gonçalves 1995 p. 65 ; Péricolo 2002 p. 186.

EXPOSITIONS Londres 1877 ; Versailles 1937, n°18 ; Lille 1949, n°34 ; Paris 1952, n°19 ; Gand 1952, n°19. *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 37.

Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée.*

66- *Portrait de Jacques Lemercier*

1644

Huile sur toile / Format : 97x75 cm

Monogrammé et daté : PCF A° 1644

Localisation Musée National du Château et des Trianons, Versailles.

Inv. n° : MV 7545

Inscription : P.C.F. A° 1644.

HISTORIQUE vente Tiberghien, Bruxelles 27 mai 1827 ; vente 4 avril 1949, Paris, n° 37 ; vente 1^{er} juin 1949, Paris ; achat 1949 ; Musée national du Château et des Trianons .

BIBLIOGRAPHIE Stein p. 15 ; Mabile de Poncheville p. 45 ; Thuillier et Châtelet, Genève, p. 54 ; Dorival 1976 n° 176 ; Constans 1980, n° 770 ; Gonçalves 1995 p. 61 ; Péricolo 2002 p. 133 ; T. Bajou p.

EXPOSITIONS Philippe de Champagne 52 n° 21 ; *Le siècle de Rubens*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts ; *Le Grand Siècle au Quartier Latin*, Paris 1982.

Photo : archives personnelles.



67- *Autoportrait (dit aussi Portrait d'Homme ou Portrait de Vincent Voiture)*

v. 1644

Huile sur toile / Format : 67x53 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée Roger Quilliot, Clermont-Ferrand.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 172 ; Dorival 1992 n° 9 ; Gonçalves 1995 p. 60 ; Péricolo 2002 p. 188.

Photo : Musée Roger Quilliot, Clermont-Ferrand.

Identification inédite. De nombreux portraits de Vincent Voiture nous sont parvenus, copiés ou gravés à partir des deux effigies peintes par Philippe de Champagne, l'une montrant l'écrivain travesti en Saint Louis (Saint Louis Art Museum), l'autre plus authentique mais moins connue appartenant à une collection privée de Grande-Bretagne.

Le portrait d'homme du musée de Clermont-Ferrand ne correspondant pas à ces images, Bernard Dorival en a justement contesté l'identification dans son ouvrage de 1976, sans toutefois proposer d'autre nom. L. Péricolo (*Philippe de Champagne*, 2002) a cru reconnaître Jacques Tubeuf, ce que dément sans peine le rapprochement avec de nombreux portraits connus, celui par exemple, monumental, de Pierre Mignard (Château de Versailles), ou celui de Philippe de Champagne (musée de Vienne, France).



Le seul point commun à retenir avec le portrait de Vincent Voiture en collection privée tient à l'habillement identique, qui nous donne un repère de datation : la décennie 1640,

jusqu'à 1648, date de la mort de l'écrivain. D'autres portraits de Philippe de Champaigne montrant le même costume sont à l'évidence contemporains : *Jacques Lemercier* (1644, Versailles), *Philippe de la Trémoille* (Rijksmuseum, Amsterdam), *Bouin* (Fondation Rau à Zurich), etc...

Une comparaison avec l'*Autoportrait* du Louvre, de 1668, permet de reconnaître le même homme sur la peinture du Musée Roger Quilliot : visage massif, front large et carré, implantation et nature des cheveux, nez fort accroché haut sur la ligne des sourcils, paupière lourde et sourcils fournis, bouche large et lèvres fines, menton carré. Si l'on ajoute à ce parallèle l'autoportrait inscrit dans *La Présentation au Temple* de Dijon, grande composition de 1629, se dessine une évolution et transformation logiques en trois étapes d'un visage, de 27, puis 42, jusqu'à 66 ans...

Les repentirs sur le col sont également significatifs pour l'identification. Peint très large conformément à la mode du moment, sa réduction visible à l'œil nu implique un intervalle de temps conséquent ; que Philippe de Champaigne soit donc quelque temps après toujours en possession de ce portrait, improbable dans le cas d'une commande d'un tiers, ne peut s'expliquer que si lui-même en est le sujet.

L'*Autoportrait* de Clermont-Ferrand s'inscrit dans une période d'introspection. Veuf depuis quatre ans, Philippe de Champaigne perd son fils de 10 ans en 1642 ; professionnellement, la mort la même année de Richelieu puis six mois plus tard celle de Louis XIII, vont entraîner un changement dans sa clientèle, dont le signe le plus visible sera son rapprochement avec Port-Royal.

On peut s'étonner de ce qu'une telle identification n'ait jamais été envisagée. Sans doute faut-il en chercher l'explication dans l'image que l'on se fait de Philippe de Champaigne et de son art, largement biaisée par le jansénisme, ou plus justement sa représentation au 19^{ème} siècle qu'en a donné Sainte-Beuve notamment.

« Le moi est haïssable », avait proclamé Pascal, et les jansénistes n'aimaient pas le portrait, a-t-on conclu. Voire ! Si l'abbé de Saint Cyran libéré de prison malade et fatigué, n'eut pas le temps de se faire représenter, ses disciples s'en chargèrent aussitôt, en s'aidant du masque mortuaire : remarquable contradiction pour des gens prétendument hostiles au portrait qui s'empresseraient de trahir les idéaux de leur maître. La vérité est que les grandes figures du Jansénisme ont posé devant Daniel Dumonstier, François II Quesnel, et Philippe de Champaigne ; Robert Arnauld d'Andilly, Martin de Barcos, Angélique Arnauld, Isaac-Louis Lemaître de Sacy ont même fait l'objet de deux portraits distincts. Le rejet janséniste du portrait est une légende née du romantisme sans doute pour contrebalancer son culte ambigu du moi.

Reste que l'on a en conséquence dénié à Philippe de Champaigne tout intérêt pour l'autoportrait ; Le catalogue de Bernard Dorival rejette significativement l'autographie de tous les dessins (à juste titre) et toutes les peintures (Grenoble, Cambridge, Louvre, Bruxelles) susceptibles de représenter l'artiste. De fait, si l'effigie de Grenoble



ne convainc pas, le panneau de Cambridge mérite amplement les éloges de Pericolo ; de son côté, Sylvain Kerspern a conforté ma propre identification (*Philippe de Champaigne*, 1995, p.12) d'un autoportrait inclus dans *La Présentation au Temple* de Dijon. Quant à l'*Autoportrait* du Louvre que l'on n'a jamais interrogé en toute indépendance et disponibilité d'esprit, j'ai dans mon catalogue de l'œuvre complet (2009, notice 249) attiré l'attention sur la contradiction, et partant sur l'autorité douteuse, d'une inscription dans le registre de l'Académie qui le renvoyait au rang de copie.

De fait, Philippe de Champaigne a inséré au moins un autoportrait dans une plus vaste composition, et s'est représenté de manière autonome à trois reprises, notamment dans la toile de Clermont-Ferrand.

68- *Portrait de Philippe de la Trémoille*

v 1644

Huile sur toile / Format : 64x55 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Rijksmuseum, Amsterdam.

HISTORIQUE Succession Edme Bouchardon ; Vente Legrand, Paris 21 nov. 1827 ; vente Despinoy, Paris 14-19 jan. 1850 ; vente Mailland, Paris 2-3 mai 1881.

BIBLIOGRAPHIE Dorival, Bulletin on het Risjkmuseum, mai 1971. Dorival 1976 n° 172 ; Péricolo 2002 p. 189

EXPOSITIONS *Philippe De Champagne*, Paris-Gand 1952 n° 29.

Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée.*

69- *Portrait de Bouin*

v 1644

Huile sur toile / Format : 60x47 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Fondation Rau, Zurich.

Inscription :

HISTORIQUE : anciennement documenté à Bergame.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ;

Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée.*

70- *Portrait de Jacques Tubeuf*

v 1644

Huile sur toile / Format : 59x49 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée de Vienne, France.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 401 ; Gonçalves 1995 p. 85.

Attribution nouvelle. Bernard Dorival : "réplique ancienne, d'une qualité remarquable, d'un original inconnu de nous". Les critiques à son encontre me semblent injustifiées : l'érosion de la couche superficielle de peinture (ne parlons pas systématiquement de glacis, mot employé à tort et à travers : la finesse d'une couche ne suffit pas à définir les glacis!), accentue l'analyse formelle et la forte présence de l'homme.

71- *Portrait de Vincent Voiture*

v 1644

Huile sur toile / Format : 68x57 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Art Museum, Saint-Louis.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 220 ; Gonçalves 1995 p. 81

Une gravure de Morin rend compte de son état d'origine, avant qu'une religieuse parente du modèle ne décide de l'habiller en Saint-Louis.

72- *Portrait du pasteur Pierre Dumoulin*

v 1644.

Huile sur toile collée sur bois. / Format : 77x61 cm.

Non signé, non daté.

Localisation : col. Privée, France.

HISTORIQUE Vente A'', Paris, 14-15 déc. 1837 ; vente Ernest May, Paris 4 juin 1890.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 167 ;

EXPOSITIONS *Philippe de Champagne*, Paris-Gand 1952 n° 36.

Deux fragments assemblés : la tête, puis le buste et la main appuyée sur un rebord de pierre.

73- *L'Adoration des Bergers*

1644

Huile sur toile / Format : 340x220 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Rouen, cathédrale.

Inv. n° :

HISTORIQUE : 1644 commande de la confrérie de Notre Dame, attachée à la cathédrale de Rouen ; 1794 administration du Muséum central ; 1802 Replacé dans son retable d'origine ; 1903 classé monument historique.

BIBLIOGRAPHIE (et gravures s'il y a lieu : Jean Morin) Archives de la confrérie de Notre Dame, 1644, f° 54 (ADSMG2614) ; Le Carpentier, inventaire/dépôt révolutionnaire 1795 ; Beaupère 1854, p 409 ; Vesly 1908 p. 149 ; Jouen 1932, p. 110 ; Dorival 1976, p. 27-28 n°39-40-41 ; Marin 1995 Pl. XX, fig. 56 ; Péricolo 2002 p. 167

EXPOSITIONS Rouen 1965, n°10 ; Rouen, 1984, n°9 ; Reims 2001, n°4 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 26

REPLIQUES ET COPIES Une copie dans l'église paroissiale de Villiers-le-Sec (14).

73A- *L'Adoration des Bergers*

1644

Huile sur toile / Format : 63 x 52 cm.

Non signé, non daté.

Localisation col. part. Paris.

HISTORIQUE Vente 21 mai 1969, Londres.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 40 ;

EXPOSITIONS *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Académie de France à Rome, Rome, 19 oct. 2000- 28 jan. 2001.

C'est un automatisme que de mettre dans une relation d'étude ou de réplique une œuvre monumentale et une ou plusieurs versions plus modestes. *L'Adoration des Bergers* de Rouen compterait ainsi trois tableaux satellites, un point de vue qui ne résiste pas à l'examen.

De fait, la version de Narbonne ne me semble pas tant une étude pour la toile de Rouen qu'une mise au point d'après celle-ci en vue d'une composition en longueur pour une série de La Vie de la Vierge, ce qui entraîne une datation vers 644-47. Seule cette petite composition me semble préparer la peinture définitive.

74- *L'Annonciation*

1644

Huile sur toile / Format : 215x170 cm.

Non signé, non daté.

Localisation église de Montrésor

HISTORIQUE Oratoire chapelle Chavigny ; vente Lenglier, Paris 10 mars 1788, n° 220 ; vente Fesch, Rome, 17 et 18 mars 1845, n° 37 ; collection du comte Bronski, propriétaire du château de Montrésor ; déposé au début du XXe siècle dans l'église, classé monument histoire le 20 octobre 1913.

BIBLIOGRAPHIE Guillet de Saint Georges 241 ; Brice 1687 ; Dezallier d'Argenville 1749 ; Piganiol de la Force 1765, p. 302 ; Rosenberg, *Chefs-d'œuvre de L'Art*, Milan, Paris, 1968 ; Dorival 1976 n° 21 ; Gonçalves 1995 p. 148 ; Péricolo 2002 p. 106

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 21

Photo : archives personnelles

Datation et localisation nouvelles : c'est le tableau de la chapelle Chavigny. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.



75 - *L'Annonciation*

1644

Huile sur bois, 71x72,5 cm

Signé, non daté.

Metropolitan Museum, New York, collection Wrigtsman.

Inscription : *P. CHAMPAIGNE F.*

HISTORIQUE : oratoire d'Anne d'Autriche au Palais-Royal ; démolé en 1752 ; la gravure de Klaubert et Michailoff localise l'œuvre à Saint-Pétersbourg, dans la col. de Jean-François André Duval ; 1845, col. Comte de Morny.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Klaubert et Michailoff, 1812) Dorival 1976 n° 255

L'une des deux peintures, avec le n° suivant, de Philippe de Champaigne pour l'oratoire d'Anne d'Autriche au Palais Royal. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée.*

76- *Le Mariage de la Vierge*

1644

Huile sur bois / Format : 74x143 cm.

Signé, non daté. : « *P. CHAMPAIGNE F.* »

Inv. P. 119

Localisation Wallace Col. Londres.

HISTORIQUE Palais-Royal, oratoire d'Anne d'Autriche ; vente Pourtalès, Paris 6 fév. et 27 mars 1865 ; acheté en 1865 par le 4^{ème} comte de Hereford

BIBLIOGRAPHIE Sauval p. 69 ; Dorival 1976 n° 19 ; Gonçalves 1995 p. 68-69-70 ; Beresford (R.), Allden (M.) "*Two Altar-pieces by Philippe de Champaigne : their history and technique*", Burlington Magazine 1989. Péricolo 2002 p. 143

Vraisemblablement un autoportrait dans le personnage à l'extrême gauche. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée.*

77- *Anne d'Autriche et ses enfants présentés à la Trinité par saint Benoît et sainte Scolastique*

1644

Huile sur toile / 106x138 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée National du Château et des Trianons, Versailles.

Inv. n° : M.V. 3440 ; 1168

HISTORIQUE Vente Delambre, 1833 : achat des Musées Royaux.

BIBLIOGRAPHIE Mabile de Poncheville 1952, p. 52-53 ; B. de Montgolfier, *Deux suites de peintures sur la Vie de saint Benoît, essai de regroupement*, Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, juillet-décembre 1962 ; Dorival 1976 n° 189 ; SOULIE 1880, n° 3440 ; CONSTANS 1980, n° 762 ; Gonçalves 1995 p. 108 ; T. Bajou 1998, p.56-57 ; Péricolo 2002 p. 145 ; Evreux fig. 13.

EXPOSITIONS *Le siècle de Louis XIV*, Versailles 1938 ; Marseille 1996, p. 27-35 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 61 ; *Les couleurs du ciel, peintures des églises de Paris au Xlle siècle*, Paris 2012-2013.

ŒUVRES EN RAPPORT : dessin préparatoire au musée du Louvre

Datation et localisation nouvelles : appartenait à la série des *Reines et Impératrices* des appartements d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce, et fut intégré en 1656 dans la série de *Saint Benoît* pour le Pavillon de la reine (Série ici répertoriée au chapitre Désattributions). Quant à la datation, ajoutons à d'autres éléments détaillés dans le texte, que le col de dentelle des deux enfants ne laisse pas le moindre doute et indique la décennie 1640. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée.*



78- L'Assomption

1644

Huile sur toile / Format : D.193,

Non signé, non daté.

Musée des Beaux-Arts, Marseille.

Inv. n° : 85

HISTORIQUE Peint pour le plafond de la salle des "Reines et Impératrices" au Val-de-Grâce, à Paris ; saisie révolutionnaire ; dépôt des petits Augustins : Lenoir, 11 vendémiaire an III, n°153 ; envoyé en 1802 au musée de Marseille. Rentoilage (1971) ; changement de forme du support (1971)

BIBLIOGRAPHIE (et gravures s'il y a lieu : Jean Morin) Clément de Ris 1859-1861, p. 184-185 ; Stein 1891, p. 17 ; Gonse 1900, p. 186 ; Dorival 1976 n° 87 ; Auquier 1863 ; Chomer 1990, p. 30 ; Gonçalves 1995 p. 134 ; Sainte Fare Garnot 1996, p. 27-28 ; Péricolo 2002 p. 148.

EXPOSITIONS Paris 1952, n°43 ; Marseille 1983, n°10 ; Montréal-Rennes-Montpellier 1993, n°93 ; *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 60

Datation : 1644 et localisation nouvelles : vraisemblablement pour le plafond de la chambre des "Reines et Impératrices" au Val-de-Grâce, en raison de l'échelle des figures et du sens de l'éclairage, identiques au *Anne d'Autriche et ses enfants...* de la même salle. Encore faut-il être sûr de la datation : ce que confirme la ressemblance, statique et drapé, entre cette figure à peine adaptée d'une position assise et le dessin autographe d'une *Allégorie de l'architecture*, pour le frontispice gravé par Langlois des *Cinq ordres d'architecture* de Le Muet publié en 1645. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.

79- Le Christ en croix

1644-45

Huile sur toile / Format : 94x70 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Trafalgar Galleries, Londres.

HISTORIQUE Peut-être vente Quatre Solz, Paris 8 mai 1838, n°57 ; Londres, Trafalgar galleries depuis 1993.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ; Dorival 1992 n° 19bis

EXPOSITIONS Londres 1993, n°10 ; Maastricht 1999, n°5 ; *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 71

Mis sans aucune argumentation solide en relation avec *Le Christ sur la Croix* de Grenoble et daté en conséquence : il s'agit au contraire d'une étude pour le n° suivant ; observons entre autres détails, à la suite de B. Dorival, l'absence du soleil qui se voile, l'amoncellement des déblais au pied de la croix, et la plaie au côté gauche.

80- Le Christ en croix

1644-45

Huile sur bois, 170 x 93 cm.

Non signé, non daté.

Col. part. Toulouse.

HISTORIQUE vente du 21 juin 1825 à Paris.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 71 ;

Datation et localisation nouvelles. Seconde en date (sans doute) des grandes Crucifixions de Philippe de Champagne, et la plus sous-estimée en raison de ses liens formels avec la toile de Grenoble dont elle passe à tort pour une réplique. Mais le support de bois et le format moyen indiquent le décor en lambris d'une chapelle privée pour un client d'exception : peut-être pour l'oratoire de la chambre d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce. Noter la particularité de la plaie au côté gauche, par souci de vraisemblance ?

Œuvre mal connue en dépit de sa place fondamentale, son importance est attestée par les diverses répliques : étude et *ricordos*, (notices 79 et 81), qui témoignent de l'attentive mise au point dont elle fut l'objet. Elle est certainement l'une des premières expressions, s'il faut entériner la date précoce de son exécution, du nouveau style de Philippe de

Champagne ; qui se défait des ornements : couleurs décoratives, arabesques du dessin, souci narratif, de la décennie précédente.

La *Crucifixion* de Toulouse étant peinte sur bois, et ses dimensions la destinant à priori à un décor mural, il est probable que Philippe de Champagne voulut en conserver un *ricodo*, fonction qui me semble être celle de la version d'Ottawa, qui a tout d'une œuvre finie, et qui manque pourtant de ce frémissement propre à l'étude, propre à la version des Trafalgar Galleries. Toutes ces variantes ont en commun les choix des quatre clous, la plaie au côté gauche, et l'absence de crâne au pied de la croix. En revanche, la toile de Londres montre sur le sol des graviers qui n'ont pas été retenus dans aucune autre Crucifixion connue de Philippe de Champagne.

Les Christ sur la croix de Philippe de Champagne composent l'un des sujets les plus problématiques de toute son œuvre. Difficultés de datation, de localisation et d'attribution trouvent leur source dans le sujet même, dont le symbolisme fixe le moindre détail au point de ne laisser au peintre qui s'y soumet avec bonne grâce, que la voie de la répétition. D'où une datation largement problématique. Sur les neuf à dix Christs sur la croix connus, seul celui de Grenoble est daté avec certitude ; en revanche, la date 1674 portée sur la toile du Louvre a pu être remise en cause par la gravure de Morin.

Le nombre même des variantes gêne aussi toute appréciation ; il s'en trouve démultiplié si l'on compte, comme l'a fait monsieur Dorival, toutes les crucifixions non connues passées en vente au 19^{ème} siècle. Encore ce recensement ne permet-il aucune certitude, ni attribution fiable, un tableau religieux du 17^{ème} siècle français passant facilement pour un Champaigne. Parmi les mentions de Christs sur la croix des catalogues de vente qui ne sont pas nécessairement de Philippe de Champagne, peu sont accompagnés de leurs dimensions. Il est donc très difficile d'identifier tel exemplaire.

Tout au plus pouvons-nous assurer que Philippe de Champagne a peint plus de Christ sur la croix que les dix qui nous sont parvenus : Sao Paulo, Londres, Toulouse, Ottawa, Cuisseaux, les deux toiles du Louvre, Kansas City, Grenoble, Chaumes-en-Brie, observation qui nous empêche, justement, toute conclusion définitive sur la place et le rôle de chaque version sur le sujet. Au moins peut-on revendiquer quelques repères « raisonnablement » sûrs : tenir par exemple la peinture des Trafalgar Galleries comme une étude vraisemblable pour le tableau de Toulouse...

81 - *Le Christ sur la Croix*

1644-45

Huile sur toile / Format : 84x63 cm.

Non signé, non daté.

Localisation National Gallery, Ottawa.

Inv. n° : 18976

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 2045

Le tableau de Cuisseaux (notice suivante), négligé jusqu'à ce jour comme copie du 19^{ème} siècle, pouvant bien être le modèle direct de la gravure en trois planches de François de Poilly, c'est restituer à la toile d'Ottawa son statut de réplique fidèle du tableau de Toulouse (voir la notice précédente).

82 - *Le Christ sur la Croix*

1644-45

Huile sur toile / Format : 100 x 80 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Cuisseaux, France.

Historique : (notice inventaire général du patrimoine culturel) don en 1800 de laetitia Bonaparte à l'archevêque de Paris Monseigneur Royer ; Jeanne Puvis, sa nièce 1807 ; Théobald Puvis héritier de celle-ci en 1822 ; don à l'Hôpital de Cuisseaux par Théobald Puvis.



Apparenté au groupe des Crucifixions rassemblées autour du tableau de Toulouse, le *Christ sur la croix* de Cuisseaux s'en démarque singulièrement par une anatomie très détaillée, sinon excessive. Son analyse poussée du corps pourrait en rendre l'attribution suspecte, (la toile est du reste hâtivement considérée comme une copie du 19^{ème} siècle, ce que contredit son historique), si elle ne distinguait précisément la gravure de Poilly en trois planches qui en dérive visiblement. Seul, le texte en hébreu, grec et latin inscrit sur une feuille de papier affichée sur la croix, plus fourni sur la peinture, en est la principale différence.

83- *La Sainte Face*

Vers 1644-45.

Huile sur bois, / Format : 36.5 H ; 28 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre, Paris.

Inv. n° : RF 3165.

HISTORIQUE : col. Mme Olivier Sainsère ; don 1925. (Ancienne attribution à l'école flamande ; attribué en 1941 à Anton Van Dyck).

BIBLIOGRAPHIE (gravé par Morin et par Vorsterman, et celui-ci d'après celui-là, ce qui permet de rétablir une datation vraisemblable). Dorival 1976 n° 65.

REPLIQUES ET COPIES : col. part.

Datation et localisation nouvelles. L'œuvre fut gravée par Morin, et par Lucas Vorsterman qui précise « Ph. Champaigne pinxit », et dont le séjour à Paris en 1630 a conduit à assigner cette datation à la peinture. Or le style dément cette conclusion aberrante de Sainte Fare Garnot. La seule explication est que Vorsterman a travaillé d'après l'estampe de Morin qu'il a d'ailleurs inversée, restituant ainsi le sens de la peinture originale. Il suffit du reste de comparer maints détails, l'implantation des cheveux sur le front par exemple, pour vérifier comment le flamand fidèle à son modèle immédiat, s'est insensiblement éloigné du tableau.

Sans doute en rapport avec les travaux pour Anne d'Autriche, en raison du souci miniaturiste de l'écriture et de la préciosité propre au travail sur bois ; un parti décoratif qui permet d'envisager l'hypothèse d'une insertion de l'œuvre dans l'ensemble décoratif, peut-être celui de l'oratoire du Val-de-Grâce, et peut-être même les deux panneaux, comme possible base de colonne d'autel en relation avec *Le Christ en croix* de Toulouse. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.

84 - *La Fuite en Egypte*

1644-45

Huile sur bois / Format : 57,5x133,5 cm. (Le panneau a été coupé en hauteur à une date indéterminée, mais vraisemblablement entre 1939 et son retour au musée : une photographie de la caisse des Monuments Historiques montre un paysage plus aéré).

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Senlis.

Inv. n° : A.00.6.47

HISTORIQUE Saisie révolutionnaire, dépôt des Petits Augustins. Vente du 26 fructidor an IV ; vente Verdier, Paris, 13 mars 1816, n°80 ; vente Durand Duclos, Paris, 19 décembre 1825, n°31 ; vente Talleyrand, Paris, 9-10 mars 1847, n°63 ; vente Talleyrand, Paris, 2 décembre 1899, n°10 ; donné en 1934 par M. Reyre



au musée de Senlis. Déposé dans la cathédrale de 1939 à 1957. Classé monument historique le 28 avril 1960.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Haussard) Lenoir 1965 n°159, p. 82 ; Dorival 1970, p. 9 ; Dorival 1976 n° 50.

EXPOSITIONS La Vierge dans l'art français, Paris, Petit Palais, 1950, n°64 p.36; *Das 17. Jahrhundert in der französischen Malerei*, Bern, Kunstmuseum, 1959, n°16, planche 14 ; *The splendid Century French Art : 1600-1715*, Washington-Toledo-New York, 1960-1961, n°56 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 84

Photo : musée de Senlis.

Datation et localisation nouvelles. Nicolas Sainte Fare Garnot, à la suite de Bernard Dorival, pense que le tableau provient du Val-de-Grace, et lui assigne la date 1656. Ni l'une ni l'autre affirmation ne sont valables. La Révolution a réuni les pièces majeures du décor peint du Val-de-Grâce au dépôt des Grands Augustins, d'où allait se constituer le premiers fonds du Louvre et des musées de province : *Le Songe d'Elie* pour le Musée Tessé, au Mans, *Le Repas chez Simon* attribué au Musée de Nantes. Que *La Fuite en Egypte*, rattachée sans preuves à cet ensemble, ait au contraire appartenu à la cathédrale de Senlis est l'aboutissement révélateur d'une histoire, sinon d'une origine, distincte. Rappelons que le support de bois en ferait dans ce cas une exception parmi tous les tableaux identifiés liés à ce décor. Surtout, c'est ne pas prendre en compte l'existence d'au moins deux versions, dont celle connue par la gravure de Haussard, et les grandes différences qui les séparent.

Guillet de Saint Georges signale une autre *Fuite en Egypte* par Philippe de Champaigne dans la chapelle de l'hôpital des Incurables, qu'on ne saurait toutefois identifier ; la gravure de Haussard nous fait connaître une variante également de petit format : d'environ 70 x 90 cm. ou 75 x 106 cm., selon les catalogues des ventes, que la préciosité des détails, voire l'intimisme du parti, empêchent de reconnaître comme un pendant à *L'Ange gardien*, grande toile dans la chapelle de l'hôpital des Incurables (Dorival, *Gazette des Beaux-Arts* p. 27, n° 19). Par contre, ses principales différences avec le tableau de Senlis la mettent en rapport, précisément, avec des tableaux du Val-de-Grâce ; à commencer par ses dimensions, puis l'échelle des figures, la profondeur et les motifs qui composent le paysage, que l'on retrouve sur le *Saint Benoit et deux religieuses* ; enfin seuls les personnages de la version gravée portent une auréole comme les figures du cycle de Saint Benoit, ce qui exclut définitivement de ce décor le tableau de Senlis.

Ce qui nous mène à envisager pour ce dernier une hypothèse délaissée, l'appartement des bains d'Anne d'Autriche au Palais-Royal, un décor mentionné seulement par Guillet de Saint Georges dans sa biographie sur Louis Testelin : une collaboration qui aurait logiquement limité la contribution de Philippe de Champaigne à cette unique composition. Le choix du bois comme support est presque une nécessité dans un tel lieu, de même que le motif iconographique de l'eau, avec la fontaine et le gué ; puis le thème de la fuite en Egypte correspond symboliquement à la parenthèse de la Régence. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.

85- *La Vierge à la Grappe*

1644-46

Huile sur toile / Format : 90x72, cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée Baron Gérard, Bayeux.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 90 ;

Photo : musée Baron Gérard, Bayeux.

Datation inédite. Le motif de la grappe apparaît dans *Le Mariage de la Vierge*, en 1644 ; puis dans une variante gravée de cette composition, où une rose remplace le raisin, se distingue dans le fond un pilastre dont la base identique à celui dans la *Sainte Julienne*, indique une période commune.



86- *Ecce-Homo*, dit aussi *Le Christ aux outrages*

1644-46.

Huile sur toile / 186x126 cm

Non signé, non daté.

Musée National des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux.

Inv. n° : PRP4

HISTORIQUE. Contrairement à ce qu'affirme la critique en se fondant sur une argumentation des plus minces sinon inexistante : elle ne tient qu'à la seule appréciation subjective de l'adjectif « grand » ! (voir dans le texte), ne semble pas devoir être identifié avec le tableau de même sujet localisé à Port-Royal des Champs vers 1655, puis transporté à Port-Royal de Paris en 1709 : il s'agit plutôt ici du tableau provenant de l'église des Barnabites ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins, 1793 ; envoyé au Musée des Beaux-Arts de Nancy en 1804 ; en dépôt au Musée Nat. des Granges de Port-Royal depuis 1963.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1957, n° 58 ; Dorival 1976 n° 62 ; Gonçalves 1995 p. 127 ; Marin 1995 fig. 51 ; Péricolo 2002 p. 260 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995 ; Evreux, fig. 32.

EXPOSITIONS Philippe de Champaigne, Paris, 1952, n°38, Gand n°38 ; Philippe de Champaigne et Port-Royal, Musée Nat. des Granges de Port-Royal, 1957, n°58.; Musée des Granges de Port-Royal, 1995 ; *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Académie de France à Rome, Rome, 19 oct. 2000- 28 jan. 2001 ; Nancy 2201-2202, n° 138 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 48.

Photo : RMN

Datation nouvelle. La critique situe sans un seul argument vers 1655 la plus belle peinture du musée des Granges de Port-Royal ; de fait, le modèle de la base de colonne : une gorge entre deux tores, la frontalité de la composition orthogonale, la couleur forte sur fond neutre et la profondeur restreinte, qui sont des caractères incompatible avec la décennie 1650, ramènent plutôt l'exécution de *L'Ecce-Homo* vers 1644.

Entre autres comparaisons stylistiques étudiées dans le texte qui fondent cette datation précoce, ajoutons cet élément déterminant : la base de colonne composée d'une gorge comprimée entre deux tores identiques est un motif propre aux œuvres de l'année 1644 : *Portrait de Lemercier*, *Le Mariage de la Vierge*, *L'Annonciation*, *Sainte Julienne*, *Le Songe de Joseph*, etc, toutes peintures dont on citera encore l'insistance géométrique de la composition frontale.

En privilégiant délibérément le regard du peintre : attention à la peinture en tant qu'objet, nous avons écarté les considérations religieuses, trop souvent invoquées mais d'autant source d'erreurs en raison des incertitudes concernant les œuvres : par exemple, la lecture de *L'Ecce Homo* comme parfaite illustration de la spiritualité janséniste achoppe sur le fait que le tableau n'a très certainement pas été peint pour Port-Royal ! Philippe de Champaigne n'avait vers 1644 aucun lien avec Port-Royal, de sorte que l'éclairage janséniste systématiquement porté sur ce Christ solitaire doit être revu : cela d'autant plus que les archives mentionnent comme provenance l'église des carmes, voire celle des barnabites. *L'Ecce Homo* provenant de Port-Royal d'après un inventaire révolutionnaire serait plutôt le tableau du musée de Greenville, USA (notice 232), sensiblement de même format, que je crois réplique tardive : modelé plus lâche et violet funèbre participant d'une période psychologique distincte, plus intériorisée, et accordée, justement, à Port-Royal.

Des répliques réduites (128x076, et/ou 152x107cm) de cette composition, de la collection du Duc Praslin, sont passées en vente à Londres. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.



87- *La Madeleine pénitente*

1644-46

Huile sur toile / Format : 115x87cm.

Non signé, non daté.

Museum of Fine Arts, Houston.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Jean Morin) Dorival 1957, n° 54 ; Dorival 1976 n° 130 ; Péricolo 2002 p. 248 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995.

EXPOSITIONS Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 1995.

Datation nouvelle. Trois peintures nous sont parvenues de ce sujet ; puis une gravure de Pitau atteste de la composition d'une *Madeleine* perdue. Gravée par Platemontagne en 1651, la toile de Houston est-elle à identifier avec la peinture de 1648 signalée par Félibien, comme on le soutient ? Il est permis d'en douter : elle n'a pas l'autorité formelle ni la lumière cristalline et fluide des œuvres de cette période (*Moïse, Saint Philippe, L'Annonciation* Wallace). Au contraire bien des affinités s'imposent avec des peintures de 1644-46 : bleu-gris du manteau comme dans *Le Songe d'Elie*, partage ombre-lumière par l'arête du nez comme avec *La Vierge de Douleur* où l'on retrouve les yeux révoltés, attitude qui est celle de la Vierge de *L'Annonciation* de Montrésor, enfin la présence d'un vase de porcelaine grise dans *Le Songe d'Elie, Le Repas chez Simon, L'Annonciation* de Montrésor. A l'appui de ma datation inédite, j'ajoute la disposition du drapé bleu sur le bras gauche, dont les plis adoptent les mêmes mouvements que dans *La Nativité* (Lille) de la Chapelle Tubeuf, en 1644, sur le même détail de la figure de Marie. La peinture de 1648 serait quant à elle à reconnaître dans l'original de la gravure de Pitau.

D'autre part l'inventaire après décès des biens de l'artiste mentionne une *Madeleine* jointe à un *Saint Joseph* : je suis tenté de voir là des œuvres de petit format, soit en l'occurrence la version (96 x 70 cm), qui est actuellement dans le marché de l'art londonien.

Quant à la localisation d'origine, on ne peut que signaler différentes possibilités : église des barnabites, ou la maison des Dames du Saint Sacrement dans le Marais. D'autre part, Dorival envisage (Dor n° 289, sur la gravure de Pitau), sans trop y croire, qu'il s'agisse des "petits tableaux dans le goût de Champaigne" dans l'église parisienne de La Madeleine en la Cité.

Si la version de Rennes, plus tardive, recueille à juste titre tous les suffrages, en raison notamment ce que son auteur la destinait à sa fille : l'on s'est plu, avec raison, à en souligner la plus grande spiritualité du visage, il ne faudrait cependant pas négliger les immenses qualités de la toile de Houston : le plus grand éclat de la chevelure, le cadrage resserré et la frontalité assouplie par la torsion de la tête, le crâne posé de profil ; en un sens le jeu entre composition plane privilégiant les diagonales et profondeur, l'absence de paysage...

88- *La Vision de Sainte Julienne*

1644-46

Huile sur toile / Format 47,5 x 38,7cm.

Non signé, non daté.

Localisation The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham.

Inv. n° : 63-4

HISTORIQUE Vente Andréol, Paris, 21-22 septembre 1614, n° 5 ; vente, Paris, 11 mars 1843, n°14 ; vente Jourdeuil, Paris, 8 avril 1858 n° 17 ; vente à Londres, 3 juillet 1963, n° 51/

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Jean Morin) Orcibal 1952, p. 26 ; Dorival 1972, p. 127 ; Dorival 1974 ; Dorival 1976 n° 128 ; Gonçalves 1995 p. 97 ; Péricolo 2002 p. 177 ; Nicolas Saint Fare Garnot 2007, p. 179.

EXPOSITIONS *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Académie de France à Rome, Rome, 19 oct. 2000- 28 jan. 2001 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 42

La datation vers 1647 communément admise mais trop tardive à mon sens, obéit davantage à un discours pro-Port-Royal préétabli qu'à une observation directe et sans a-priori de la peinture. De fait, parmi d'autres éléments étudiés dans le texte, bien des motifs et des rapprochements impliquent une datation nouvelle nettement plus précoce : une

composition comme celle de *L'Annonciation* de New York et du *Songe de Joseph*, avec le rideau en baldaquin, le traitement identique du rideau rouge et de l'écharpe de l'ange du *Songe d'Elie*, la base de colonne et l'austérité de l'espace clos comme rappel du travail de l'artiste dans l'église de la Sorbonne, les affinités d'écriture, de dépouillement et d'attitudes avec le *Anne d'Autriche et ses enfants présentés à la Trinité*...

Autre observation en faveur d'une datation dans le début des années 1640 : la géométrie insistante, la narration latérale, l'austérité de l'espace sacré seulement relevé par la tenture incarnat, et le point de vue plus bas que l'autel, sont repris par Jean Morin pour la composition de *La Messe* (ou *La Mort*) de *Saint Benoît*, du cycle peint à l'occasion de la première campagne de travaux dans l'abbaye du Val-de-Grâce.

Cette datation permet de relier l'œuvre non à Port-Royal que Philippe de Champaigne ne connaissait pas encore, mais à l'Institut du Saint-Sacrement dirigé par la Mère Angélique Arnauld. C'est mettre en avant deux commanditaires potentiels, la fondatrice duchesse de Longueville, et Robert Arnauld d'Andilly ; c'est surtout, avec ces deux habitués de l'hôtel de Rambouillet, conforter le rôle probable, à ce jour ignoré, des cercles précieux comme vecteur de transformation de l'art de Philippe de Champaigne.

Outre le sujet, le format est une autre singularité. Modèle pour la gravure de Jean Morin ou prévision d'un plus grand tableau ? On reconnaît sur l'autel, dans l'ombre du rideau, un crucifix au-devant d'une niche encadrée d'un pilastre, que la gravure ne reproduit pas. Cette suppression certainement imputable à Philippe de Champaigne laisserait entendre que le graveur aurait travaillé d'après un modèle distinct du petit tableau de Birmingham, sans doute une peinture d'autel dont nous n'aurions ici que l'étude. Reste que l'une et l'autre finalité participent d'une volonté unique d'attirer l'attention sur la petite communauté à l'existence encore indéfinie, par la méthode qui sera bientôt celle de Port-Royal, en faisant état d'éventuelles figures charismatiques et d'exception issues de ses rangs.

Le raffinement de l'image et de la lumière atteste de cette probable filiation : situé trop près du Louvre et de la cour, avec sa belle église, l'ordre naissant pris entre le difficile idéal de pauvreté de la Mère Angélique et des accommodements mondains prescrits par l'évêque Zamet pour lui attirer les jeunes filles de grandes familles, ne parviendra pas à formuler son identité. La *Sainte Julienne* de Philippe de Champaigne séduit et ménage, quand Port-Royal emporte. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.

89- *L'Assomption*

v.1644-46

Huile sur toile / Format : 140x108

Non signé, non daté.

Localisation Musée Thomas Henry, Cherbourg.

Inv. n° : MTH835-43

HISTORIQUE Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 85 ; Péricolo 2002 p. 93.

Provient comme les trois numéros suivants de la chapelle de Jacques Tubeuf dans l'église de l'Oratoire, rue Saint Honoré. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.

90- *La Nativité*

v.1644-46

Huile sur toile / Format : 208 x115

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Lille.

Inv. n° : P. 162

HISTORIQUE Chapelle Jacques Tubeuf dans l'église de l'oratoire : saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; Museum central des arts ; envoi de l'état 1801 ; refixage (1922) ; restauré (1979) ; le format de la toile a été cintré en haut à une date indéterminée.



BIBLIOGRAPHIE cat. 1893 n° 163 ; cat cent chefs-d'oeuvres.1970 n° 60 ; cat peint. fran.1980 n° 5 ; Châtelet 1970 n° 60 ; Dorival 1976 n°34 ; Gonçalves 1995 p. 67 ; Péricolo 2002 p.166-168.

EXPOSITIONS New-York 1993, n°19. *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 23

Photo : archives personnelles

Voir les notices 89 à 93. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.

91- *La Visitation*

v.1644-46

Huile sur toile / Format : 115x89 cm.

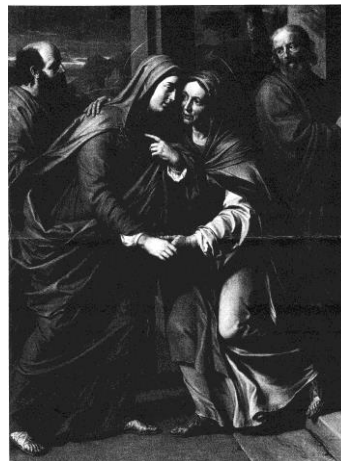
Non signé, non daté.

Localisation col Privée, Grande Bretagne.

HISTORIQUE Chapelle Jacques Tubeuf dans l'église de l'oratoire ; saisie révolutionnaire ? Vente Sotheby's, Londres 12 déc. 1990.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 11

L'identification des tableaux de la chapelle Tubeuf s'est faite, comme souvent, par défaut. A l'époque où seulement trois *Visitations* étaient connues : New York, col. Wildenstein, MAH de Genève et Villeneuve-lès-Avignon (celle-là possible étude pour celle-ci), la critique crut reconnaître la première comme provenant de la chapelle parisienne ; aujourd'hui, en présence de cinq versions, la question doit être à nouveau posée.



Bien que d'un format plus restreint qui n'empêche pas cependant l'échelle commune des figures, et surtout leur cadrage en pied comme sur les trois autres tableaux connus (*Assomption* de Cherbourg, *Nativité* de Lille, *Songe de Joseph* de Londres), du décor de la chapelle Tubeuf, l'auréole pour chaque personnage, le coloris éclatant et contrasté fondé sur les trois primaires, l'importance donnée au jaune comme sur les trois autres tableaux d'autant plus significative qu'il sera absent des autres *Visitations*, permettent d'y annexer cette version, plutôt que le tableau Wildenstein. (Notice 114).

Forts contrastes, comme dans *Le Songe d'Elie* qui date aussi de cette période, *Le Songe de Joseph*, et *La Nativité*. Au contraire, la version Wildenstein jusqu'à ce jour associée à ce décor présente une tonalité claire et verdâtre rappelant *La Présentation au Temple* de Bruxelles, et sans exemple dans les peintures de Philippe de Champagne des années 1642-1645. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.

(*Rigueur scientifique*. J'ai lu quelque part que *Le Songe de Joseph* de la chapelle Tubeuf étant considéré comme perdu, je ne puis en conséquence affirmer que les figures des trois tableaux sont en pied. Indépendamment des nombreuses observations et déductions exposées dans la notice suivante, je réponds à cela que le sujet même du songe de Joseph impliquant un personnage allongé (voir aussi *Le Sommeil d'Elie*, Le Mans), le tableau peint pour Jacques Tubeuf, connu ou pas, toile de Londres ou peinture perdue, était par définition composé en pied.)

92- *Le Songe de Joseph*

v 1644-46

Huile sur toile / Format : 209x155 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Nat. Gal. Londres.

Inv. n° : NG 6276

HISTORIQUE chapelle Jacques Tubeuf ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; vente Fesch, Rome, 1845 ; différentes ventes ; galerie Seligmann, New-York, 1958.

BIBLIOGRAPHIE Malingre 1640, p. 502 ; Guillet de Saint Georges 1693, p. 243 ; Lenoir 1865, p. 81 ; Dorival 1976 n° ; Wright 1985, p.90 ; Gonçalves 1995 p. 45.

EXPOSITIONS Pittsburgh, 1951, n°65 ; Paris 1952, N°16 ; New-York 1953, n°3 ; Londres 1977 ; *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 20

Datation et localisation nouvelles. Habituellement daté, d'après une mention de Guillet de Saint Georges, vers 1638 (1642 selon Nicolas Sainte Fare Garnot), et localisé dans l'église des Minimes de la Place Royale (Dorival, *Gazette des Beaux-Arts* 1972 n° 15), me semble être en réalité une version distincte et plus tardive : v 1644-46, en raison de l'éclat chaud de la couleur, et de la clarté de la composition ; la disposition des figures dans l'espace, le pupitre de la Vierge qui rappelle les *Saint Jérôme* et *Saint Augustin* de la Sorbonne, le modelé du manteau de Joseph à rapprocher de *La Samaritaine* et de *La Cène* ; en raison surtout du genou de l'ange et le pan flottant à l'horizontale de sa robe, que l'on retrouve dans des œuvres de cette période : de *L'Assomption* au *Songe d'Elie*, etc... (voir dans le texte). Cette datation permet de reconnaître le quatrième tableau (considéré comme perdu) pour la Chapelle Tubeuf, comme le confortent les correspondances de format.



Il convient d'évaluer l'argument qui situe le tableau dans une chapelle de l'église des Minimes de la place Royale à Paris : "le tableau d'autel représente Saint Joseph endormi et un ange qui lui révèle le saint mystère de l'Incarnation du verbe éternel, la Sainte Vierge est en prière dans un coin du tableau" (Anales du couvent des minimes, Bibl. Mazarine, Ms 2429). Mais ces lignes sont-elles "suffisamment explicites" comme le voudrait Nicolas Sainte Fare Garnot ? J'en doute : elles attestent du sujet, mais ne désignent pas un tableau spécifique ; elles énumèrent les trois acteurs indispensables mais ne disent rien de la mise en scène, du format, des couleurs qui permettrait de retenir cet exemplaire plus qu'un autre ; Philippe de Champaigne a peint le même sujet, à la même époque, pour deux lieux distincts, l'église des Minimes et la chapelle Tubeuf.

Le tableau de Champaigne prenait évidemment en compte certaines conditions contextuelles, qui influent par exemple sur le format, la direction de l'éclairage, l'orientation des figures et de la narration, la relation avec d'éventuels tableaux voisins, etc... La chapelle Tubeuf étant située du côté gauche de la nef, soit l'est dans une église exceptionnellement orientée sud-nord, on notera que l'ange indique de sa main la direction de l'autel, vers lequel est aussi agenouillée Marie. Comme la peinture de la Nat. Gal. répond parfaitement aux contraintes dictées par la chapelle Tubeuf : elle parfaitement documentée jusqu'à l'ensemble des tableaux qui la décoraient, l'on en déduit que la chapelle dans l'église des Minimes, si l'on s'obstine à l'y localiser, était identique, dans ses grandes lignes, à celle-là : en d'autres termes, envisager deux localisations possibles pour un tableau implique que les deux espaces se ressemblent. Or sans être absolument exclu, cela reste fort improbable ; d'autant plus improbable que l'église de l'oratoire se singularise par une orientation sud-nord, au lieu de l'axe traditionnel est-ouest, ce qui donne un éclairage dominant venant du côté gauche de la nef.

D'une part le *Songe de Joseph* s'inscrit parfaitement dans les contraintes architecturales d'une chapelle identifiée dans une église existante, d'autre part un tableau de même sujet, pour une chapelle dont on ne peut identifier l'emplacement dans une église rasée. Ceci nous permet d'écarter résolument l'église des Minimes comme localisation du *Songe de Joseph* de Londres. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.

93 (M10) - *La Vierge, fragment d'un Songe de Joseph...*

France, col. Privée.

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Tableau inédit. L'identification la plus immédiate d'une Vierge de l'annonciation achoppe sur un point : toutes les annonces de Philippe de Champaigne sont sinon retrouvées, connues par la gravure (comme celle de Jean Morin, Dorival n° 254) ; et aucune n'offre un tel parti situant la Vierge à l'avant-plan, ce qu'on déduit du format même de ce visage. Il n'y a pas trace par exemple du moindre halo de lumière au-dessus de la tête qui indiquerait la proximité de la colombe.



Sans exclure définitivement le principe d'une version dont nous n'aurions pas conservé de témoignage écrit ou visuel, des années 1640-45 au vu du style large et sculptural, le modelé plus contrasté, fondé sur des ombres noires, et l'écriture attentive aux volumes plutôt qu'aux effets de surface, qui suppose une échelle plus grande de la composition et exclut tout lien avec l'*Ange*, nettement plus tardif, de Clermont-Ferrand, je penche cependant en faveur d'un sujet traité par deux fois par Philippe de Champaigne durant cette courte période, et dont un exemplaire nous est justement inconnu : *Le Songe de Joseph*. Le regard à l'horizontale, intériorisé, participe davantage d'un tel sujet dans lequel Marie n'a que l'intuition de la présence invisible de l'Ange, plutôt que d'une annonciation.

J'ai exposé dans mon étude (notice n° 92 du catalogue) les arguments en faveur d'une localisation de la toile de la National Gallery de Londres dans la chapelle Tubeuf de l'église parisienne de l'Oratoire. Si *Le Songe de Joseph* de Londres répond parfaitement à la configuration de la Chapelle Tubeuf, notons inversement que ce ne serait pas le cas du tableau auquel appartiendrait ce fragment : Marie serait tournée vers le mur extérieur, vers la fenêtre alors que son visage est éclairé du côté opposé, et tournant ainsi le dos à l'autel. En admettant l'identification de cette *Vierge* comme vestige d'un *Songe de Joseph*, le seul format de ce fragment suffit à l'exclure du groupe de la chapelle Tubeuf, où les figures des autres tableaux sont nettement plus petites.

Contrairement à la chapelle Tubeuf dans l'église parisienne de l'Oratoire dont les dimensions et la direction naturelle de l'éclairage permettent d'y localiser harmonieusement tous les tableaux de son décor (incluant la toile de Londres), la destruction complète de l'église des Minimes nous met dans l'impossibilité de localiser sur un plan la chapelle décorée du tableau de Philippe de Champaigne, nous privant ainsi de toute indication d'orientation de lumière et de format. De ce *Songe de Joseph*, les archives de la communauté indiquent seulement : « ...S. Joseph endormi et un ange qui lui révèle le saint mystère de l'incarnation du verbe éternel, la sainte Vierge est en prière dans un coin du tableau... » (cité par N. Sainte Fare Garnot, cat. expo. Lille-Genève, p. 129), ce qui, comme je l'ai expliqué dans ma notice, ne permet pas de désigner expressément l'une des deux toiles : énumérer les trois protagonistes de la scène n'est pas décrire une peinture. A un détail près : que Marie soit indiquée « dans un coin du tableau » signifie, à priori, qu'elle est peinte au premier plan, et non pas dans un coin de la pièce comme elle l'est dans la composition londonienne. Or cette position en premier plan semble bien être celle de cette Vierge, en raison de son échelle même. Ce fragment serait donc un vestige inédit d'une œuvre documentée dont on avait perdu toute trace.

94- *L'Assomption*

1644-46

Huile sur toile / Format : 314 x 187 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon, Alençon.

Inv. n° : 857.O.O

HISTORIQUE Chartreuse de Val-Dieu ; saisie révolutionnaire.

BIBLIOGRAPHIE Mâle 1932, p. 361-363 ; Réau 1957, p. 615-621 ; Rosenberg, *Chefs-d'œuvre de L'Art*, Milan, Paris, 1968 ; Dorival 1976 n° 86 ; Gonçalves 1995 p. 135 ; Péricolo 2002 p. 285.

EXPOSITIONS *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 75

REPLIQUES ET COPIES A signaler dans l'église de Champfleury (Sarthe), une belle copie par Monanteuil, portraitiste élève et collaborateur de Girodet.

Photo : Gilles Kervella. Musée des Beaux-Arts et de la dentelle d'Alençon



Datation nouvelle. Commande obtenue vraisemblablement par l'entremise de Pierre le Muet, chargé de restructurer le sanctuaire de la chartreuse de Val-Dieu, près de Mortagne-au-Perche, avec lequel Philippe de Champagne avait travaillé pour le château de Pont-sur-Seine, et dont il illustre d'un frontispice le livre des *Cinq ordres d'architecture* publié en 1645. *L'Assomption* d'Alençon est donc le premier témoignage connu des relations entre le peintre et l'ordre de Saint Bruno. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.

95- *Le Songe d'Elie*

1644-46

Huile sur toile / Format : 185x205 cm

Non signé, non daté.

Localisation Musée de Tessé, Le Mans.

Inv. n° : LM 10.85

HISTORIQUE Réfectoire du Val-de-Grâce ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; ville du Mans 1799, église N-D de la Couture en 1817 ; musée de Tessé 1960.

BIBLIOGRAPHIE Cat. 1932 n° 754 ; Lenoir 1865, p. 82 ; Clément de Ris, Paris 1859-61, p. 343 ; Clément de Ris 1872, p. 233 ; Lenoir 1883-87, p. 270 ; Stein 1890, p. 18 ; Le Feuvre 1932, n° 754 ; Mabille de Poncheville 1952, p. 52 ; Virault 1958, p. 245 ; Rosenberg, *Chefs-d'œuvre de L'Art*, Milan, Paris, 1968 ; Dorival 1976 n° 14 ; Foucart-Walter 1982, n° 18 ; Mignot 1994, p. 58 ; Gonçalves 1995 p. 131 ; Péricolo 2002 p. 280.

EXPOSITIONS Paris 1952, n° 43 ; Londres 1958, n° 137 ; Paris 1958, n° 24 ; Nice-Rennes 1976-77, n°6 ; *Le Grand Siècle au Quartier Latin*, Paris 1982 ; Rome 2000-01, n° 5 ; *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Académie de France à Rome, Rome, 19 oct. 2000- 28 jan. 2001 ; *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 68 ; *Les couleurs du ciel, peintures des églises de Paris au XIIe siècle*, Paris 2012-2013..

Datation nouvelle ; dès 1644 les nombreuses retraites de la reine au Val-de-Grâce invitaient à décorer le réfectoire des religieuses. D'autre part, les dimensions limitées d'une abbaye inachevée avec un réfectoire modeste et dont les travaux ne reprendront qu'après 1660, restreignent les possibilités d'accrochage à trois tableaux, lesquels reviennent, à cette date, au seul Philippe de Champagne ; deux autres seront peints par Jean-Baptiste après l'agrandissement des lieux. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.



96- *Le Repas chez Simon le Pharisien*

1644-46

Huile sur toile / Format : 292x399 cm

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Nantes.

Inv. n°: A 4432

HISTORIQUE Réfectoire du Val-de-Grâce ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; dépôt de Nesle le 22 Brumaire An VII ; 1804, exposé au musée du Sénat ; 1815, retour au musée du Louvre (INV 1123) ; dépôt de l'état au musée de Nantes en 1982.

BIBLIOGRAPHIE C.P.I. 109 ; Lenoir 1865, p. 82 ; Clément de Ris, Paris 1859-61, p. 343 ; Clément de Ris 1872, p. 233 ; Lenoir 1883-87, p. 270 ; Stein 1890, p. 18 ; Le Feuvre 1932, n° 754 ; Mme Stanislas Menier, pl. 8 ; Mabile de Poncheville 1952, p. 52 ; Virault 1958, p. 245 ; Dorival 1976 n° 53 ; Foucart-Walter 1982, n° 18 ; Mignot 1994, p. 58 ; Gonçalves 1995 p. 132-133 ; Péricolo 2002 p. 279.

EXPOSITIONS Figures de la Passion, Paris 2001, ill. 13 p. 58.

Attribution partielle et datation nouvelles : voir dans le texte. Ne reviennent à Philippe de Champaigne que les quatre figures de premier plan, et sans doute le mobilier ; l'arrière-plan est ici attribué à Jean Morin, voir la notice correspondante.

En raison d'une nouvelle datation : 1644-46 plutôt que 1656 (voir aussi la notice précédente), le tableau est donc antérieur à la version de Le Brun sur le même sujet, laquelle s'en inspire manifestement. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.

97- *L'Adoration des Bergers*

v.1644-47

Huile sur toile / Format : 72x62 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée d'Art et d'Histoire, Narbonne.

Inv. n° : 864-1-2

HISTORIQUE Peut-être à identifier avec le n° 54 "Nativité de Notre Seigneur", de l'inventaire post-mortem de Philippe.

BIBLIOGRAPHIE Guiffrey 1892, p. XX ; Dorival 1976 n° 41. *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008.

EXPOSITIONS Lille-Genève 2007-2008, n° 25

Il n'est pas sûr comme cela a été dit, que cette petite toile soit une étude pour le retable de Rouen. En effet la comparaison avec l'œuvre définitive, d'un format vertical, révèle pour *L'Adoration des Bergers* de Narbonne une tendance à la dilatation horizontale : léger tassement du berger de premier plan et étirement des intervalles favorisent l'inscription de la composition dans un format ovale. Aussi serait-ce ici davantage une adaptation de la toile normande pour le même épisode la série des quatre tableaux sur la vie de la Vierge (ici attribués à Jean Morin, voir les notices JM 10 à JM 13 du catalogue correspondant), entraînant une datation nouvelle.

Sans doute a-t-elle pu servir aussi de modèle pour la gravure de Morin, ce que semblerait indiquer son style tardif. Mais dans ce cas, l'auteur de la peinture (parfois dit Jean-Baptiste) aurait scrupuleusement suivi la composition de Rouen, ou la version ovale ; il s'ensuit que les différences : les deux angelots, le berger de droite, celui qui est agenouillé, sont le fait du maître lui-même.

98 (203)- *Saint Jean-Baptiste désignant le Christ*

v. 1644-47

Huile sur toile / Format : 131x98 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée de Peinture et de sculpture, Grenoble.

Inv. : MG 61

HISTORIQUE Port-Royal de Paris ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; Grande galerie du Louvre en 1884 ; envoi napoléonien au musée de Grenoble, 15 fév. 1811.

BIBLIOGRAPHIE Lenoir, *Revue universelle des Arts*, 1865, n° 177 p. 156 ; Clément de Ris II, p. 283 ; Alfred Michiels, *L'Art flamand dans l'est et le midi de la France*, Paris, 1877; p. 371 ; Gonse, p. 136, 72 et 144 ; catalogue du musée de Grenoble, 1911, n°595 ; Mabile de Poncheville II, p. 141 ; Robiquet (Jean) préf. - Les chefs-d'œuvre du Musée de Grenoble. - Paris : Musée du Petit-Palais, 1935. / - Cat n° 87, cit. p. 67. / . Dorival 1957, n° 55 ; Dorival 1976 n° 125 ; Gonçalves 1995 p. 149 ; Marin 1995 pl. XXII-XXIII ; Peinture et spiritualité dans la France de Port-Royal et de Saint Vincent de Paul : Rome (Italie), Académie de France à Rome, 18 octobre 2000-29 janvier 2001 Chomer (Gilles) ; Thuillier (Jacques) préf. - Peintures françaises avant 1815 : la collection du Musée de Grenoble. - Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2000. / isbn 2-7118-2950-2 / - Cat. n° 14, reprod. en coul. p. 68 / . Chroniques de Port-Royal. - La solitude et les solitaires de Port-Royal, Actes du colloque organisé par la Société des Amis de Port-Royal et l'équipe "Port-Royal et la vie littéraire" du Centre d'Etude



de la Langue et de la Littérature françaises des XVIIe et XVIIIe siècles. - Paris : CNRS ; Sorbonne, 2001. (Musée National des Granges de Port-Royal les 20 et 21 septembre 2001, n° 51). / - Reprod. en couv. et en coul. / . Pericolo (Lorenzo). - Philippe de Champaigne : Philippe, homme sage et vertueux, essai sur l'art et l'œuvre de Philippe de Champaigne (1602 - 1674). - La Renaissance du Livre, 2002.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. exp. Paris, 1957 ; *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Académie de France à Rome, Rome, 19 oct. 2000- 28 jan. 2001 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 49

Datation nouvelle. Ce que B. Dorival présentait en 1957 comme une éventualité : «Il est à présumer qu'il (ce *Saint-Jean Baptiste*) servait de pendant à la *Madeleine Pénitente*...» s'est au fil des ans commué en affirmation définitive sans plus d'argument ; la datation de 1657 du *Saint Jean-Baptiste* ne repose sur aucune observation, mais découle du seul rapprochement avec *La Madeleine repentante* qui seule est datée ; aucun document ne permet de penser que l'artiste l'aurait offert à sa fille ; la présence avérée en 1665 d'un *Saint Jean-Baptiste* dans la salle du chapitre de Paris peut tout aussi bien désigner la réplique de la collection du cardinal Fesch (Dorival 1957, p. 55). De fait, aucun des points d'ancrage qui ont alimenté toute la littérature à son sujet n'est vraisemblable, sinon acquis.

La parenté de format avec la *Madeleine Pénitente* est à l'origine de ces errements : or la différence de trois centimètres en hauteur et de deux en largeur, loin d'être négligeable, pourrait même argumenter dans le sens contraire puisqu'aussi bien rien ne la justifie dès lors que l'artiste se propose de faire un diptyque. L'argument du format, le seul, répétons-le, en faveur de la complémentarité, devient donc parfaitement inutilisable.

D'autant que celle-ci n'est pas davantage convaincante au niveau de la composition : l'horizon, situé à des hauteurs différentes sur les deux tableaux, entraîne des perspectives distinctes, distante (en dépit de l'espace circonscrit d'une grotte) et en contre-plongée pour *La Madeleine*, rapprochée et plongeante pour le *Saint Jean-Baptiste*.

L'observation stylistique conforte d'ailleurs ce contraste qui l'emporte sur une supposée complémentarité. Les points communs font significativement défaut avec des peintures des années 1655-57. La physionomie, étonnamment proche de celle de *La Sainte Face* (vers 1644), présente un modelé plus sommaire que celui de la *Madeleine* de Rennes, autant que du *Saint Jean-Baptiste* en collection privée, d'un métier nettement plus nuancé et daté dans ce catalogue aux alentours de 1657. Non moins significatives sur ces deux illustrations d'un même thème, les traitements anatomiques du bras repoussent les tableaux l'un de l'autre. On observe encore un geste analogue avec l'ange des *Ames du Purgatoire*, vers 1642, même bras musclé, dans les deux œuvres, avec une largeur excessive du biceps, là où il est recouvert par la tunique. Cette peau de mouton, inhérente au sujet, explique que le tableau de Grenoble ne présente pas le coloris sonore de la décennie 1640 : au moins peut-on la rapprocher de l'Ange en rose du *Songe d'Elie* du Mans ; le choix d'une couleur éteinte vise le même effet d'intimité.

L'hypertrophie de l'épaule s'observe aussi sur *L'Ecce-Homo* du Musée des Granges de Port-Royal, et la musculature du bras ressemble à celle du *Christ Mort* du Louvre que je date dans cette étude de 1647. On retrouve la même attitude de la tête légèrement inclinée

qui se détourne vers le spectateur, dans *Le Mariage de la Vierge*, avec l'un des prêtres de la moitié droite, juste derrière Marie ; dans le port de tête du *portrait de Lemercier* de Versailles ; dans le personnage barbu à l'arrière-plan de *La Visitation* Noortman ; dans l'ange du *Saint Benoît* du musée Carnavalet, cycle que j'attribue désormais à Jean Morin mais certainement exécuté sous le patronage de Philippe de Champaigne ; dans l'Ange du *Songe d'Elie* du Mans. Outre le geste commun dans ces deux dernières œuvres, noter encore l'attache identique des tuniques sur l'épaule.

Le paysage ne ressemble pas à ceux de 1656 ; y compris celui de *Saint Benoît et sainte Scholastique* (Col. Privée, Grande Bretagne), ou encore celui du *Saint Arsène* (Blaffer Fund., Houston) ; il n'offre aucun point commun avec l'arrière-plan des *Aveugles de Jéricho*, ni celui de *l'Adam et Eve* de Vienne. Quelle différence avec la figure de Saint Jean-Baptiste du dessin pour *La Vision de Saint Bruno*, grande toile perdue de 1655 dont on voudrait que la peinture de Grenoble soit contemporaine : drapé sur sa peau de mouton, ceinture de corde... On cherchera vainement ce type d'arbres au tronc droit et mince, au feuillage maigre, dans l'un des quatre paysages pour le Val-de-Grâce, peintures de 1656 ; ces mêmes alignements d'arbres sans individualité maigres et droits se rencontrent justement dans les tableaux du cycle de Saint Benoît, attribués dans cet ouvrage à Jean Morin, et datés de 1645.

Le paysage, en bas, laisse apparaître la tonalité grise de l'imprimature : une teinte et un procédé absents de *La Madeleine* de 1657, mais en revanche présente dans nombre d'œuvres de la décennie 1640, de *La samaritaine* à la *Sainte Julienne* et au *Saint Benoît et l'Ange*. Mouvements de terrain et architectures sur la crête des pentes, rappellent le cycle de Saint Benoît et *Les Enfants Montmor* ; joncs au premier plan et eaux sombres *La hache rattachée à son manche* et *La Fuite en Egypte*. Le paysage minéral, végétation rare et en bandes, sans indication de profondeur autre que la succession parallèle de plans étroits, certes très différent avec *La Fuite en Egypte*, de Senlis et *Le Songe d'Elie* du Mans, qui sont tous deux plus riches de matière, y compris dans les lointains, pourrait s'expliquer par une participation localisée de Jean Morin, ce qui est encore une indication de datation.

De fait, nombreux sont les renvois formels aux œuvres datant de 1644 à 46, soit quand Philippe de Champaigne n'était pas encore en relation avec les cercles jansénistes. Le dialogue entre une figure de premier plan, faisant écran, et l'arrière-plan, appartient davantage aux peintures de la décennie 1640 : ainsi dans *La Samaritaine* de Caen, où cet échange se fait significativement par une main dans l'ombre. Le symbolisme de ce détail peut être rapproché du bâton à section carrée de *La Fuite en Egypte*, qui appartient aussi à la décennie 1640...

Il y a ici une simplification des formes, une monumentalité peut-être liée au travail de Philippe de Champaigne dans l'église de la Sorbonne et propre aux peintures de la décennie 1640, absente vers 1657. Comparer par exemple le dessin de la tunique, simplifié comme l'est le manteau du saint Jérôme de la Sorbonne. Le profil de la tunique dans l'angle inférieur droit indique une taille exagérément large du saint : observation que l'on fait également dans des tableaux des années 1640 : *L'enfant ressuscité*, *L'Adoration des bergers* de Rouen.

La prééminence de la figure sur son milieu, l'envahissement du corps dans l'espace de la toile, qui rappellent *La Fuite en Egypte* et *Le Songe d'Elie*, et l'injonction du geste impérieux appartiennent aux années précédant la Fronde : un volontarisme militant que traduit la fréquence du doigt pointé, depuis le *Saint Paul* de Troyes, *Tobie et l'Ange* Laënnec et *La Cène*, jusqu'au *Songe d'Elie*, *Le Mariage de la Vierge*, *Le Repas chez Simon*, *L'Adoration des Bergers* Wallace, *La Présentation au Temple* de Bruxelles et le *Moïse*, et qui disparaîtra dans la décennie 1650 au profit d'une attitude passive, repliée et intériorisée, dont relève justement *La Madeleine* de Rennes. Le fossé entre les deux peintures ne saurait être plus grand.

Philippe de Champaigne s'est peut-être inspiré du Dominicain qui a peint un sujet identique en 1622-27 dans l'église Saint André del Valle, à Rome : *Saint Jean-Baptiste indiquant le Christ à saint Pierre et à saint André*. De Caravage à Zurbaran et Georges de la Tour, les peintres n'ont pas peu contribué à la popularité sans précédent de Saint Jean-Baptiste aux 16^{ème} et 17^{ème} siècles. Il serait pour le moins singulier que Philippe de

Champagne ne fût pas sollicité par quelque ordre religieux et que son unique contribution à la légende d'un saint exemplaire à tous égards relevât de l'initiative personnelle... De fait, si le peintre ne connaît pas Port-Royal avant 1647, il a déjà travaillé pour les chartreux, comme en témoignent l'*Assomption* d'Alençon et les relations formelles du *Christ mort* du Louvre avec *La Piéta d'Avignon*. Or Saint Jean-Baptiste occupe la seconde place dans la hiérarchie cartusienne, juste après la Vierge.

Ainsi, sous quelque angle qu'on l'envisage, son étude éloigne à chaque fois le *Saint Jean-Baptiste* de l'influence de Port-Royal. Mais sa possible datation des années 1640 n'empêche pas que l'artiste ait pu l'offrir plus tard à l'un des deux monastères. Le tableau – ou la réplique Fesch ! apparaît au plus tôt dans un inventaire de 1665, à l'occasion justement de circonstances pour le moins remarquables : Port-Royal plus que jamais attaqué, dont le désespoir culmine avec l'expulsion des religieuses, compte ses amis, et notamment Philippe de Champagne, qui avait été émissaire des religieuses l'année précédente ; la mention, en ces circonstances, du *Saint Jean-Baptiste* vaut parrainage, non pas datation.

99- *La Vierge de douleur au pied de la croix*
1644-47

Huile sur toile / Format : 195x127 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée national des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux.

Inv. n° : PRP 5

HISTORIQUE église Sainte Opportune ; Saisie révolutionnaire, 28 février 1793 ; dépôt des Petits Augustins ; dépôt par l'état au musée de Dijon en 1803 ; affecté au musée des Granges de Port Royal en 1962.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1957, n° 60 ; Vergniet-Ruiz, Laclotte, 1962 ; Dorival 1963 p. 121 ; Dorival 1972 p. 37 n° 37 ; Dorival 1976 p. 296 ; Dorival 1992 p. 29-30, et p. 90, pl. 82 ; *Philippe de Champagne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995 ; Evreux, cat. 9 (attr. Jean-Baptiste).

EXPOSITIONS *Philippe de Champagne et Port-Royal*, cat. exp. Paris, 1957. Francfort 1988-1989 ; Magny les Hameaux 1995, n° 36 ;

Philippe de Champagne, entre politique et dévotion, Lille-Genève 2007-2008, n° 52 ; *A l'école de Philippe de Champagne*, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008.

Photo : RMN



Attribution et datation nouvelles. Considérée comme une copie par Jean-Baptiste du tableau du Louvre, est en fait l'original peint par Philippe de Champagne pour l'église Sainte Opportune. Les arguments de datation et d'attribution à Philippe de Champagne ne sont certes pas nombreux, ni déterminants (voir dans le texte) ; mais la thèse qui attribue cette œuvre à Jean-Baptiste ne repose, elle, sur aucun, tandis que la datation tardive qu'elle suppose ne résiste pas à l'examen.

Rappelons cependant : il n'existe aucune différence objective de qualité entre les deux versions ; si avantage il y a néanmoins, il est au profit de la peinture des Granges (le drapé mieux défini dans la grande zone d'ombre, de même que le paysage lointain, et le ciel laissé plus sommaire au Louvre) ; un repentir sur le profil du bras dans la toile des Granges indique son antériorité sur celle du Louvre ; surtout, Philippe de Champagne distingue toujours par une couleur spécifique la ceinture de la robe dans ses Vierges et saints, ce qu'il fait ici dans la seule toile des Granges ; de même, la petite tourelle d'angle est couverte d'un toit en cône coloré d'une ocre légère dans cette seule version, une distinction chromatique que l'on retrouve dans les architectures de *L'Assomption* d'Alençon, *La Samaritaine*, le *Paysage* de Mayence, toutes peintures de Philippe, alors que le neveu différencie rarement le toit de la maçonnerie. Du point de vue de la datation, le principe coloriste d'une couleur forte appliquée sur une surface plus neutre appartient aux années 1640 ; la comparaison avec une troisième version, plus petite et tardive, du musée de Leipzig, et le fort accent organique de son paysage qui procède des années 1656-58 met en évidence la minéralité

du paysage des Granges, commune aux toiles de 1644 à 1650. Plus précisément, la disposition des plis dans la partie dans l'ombre est très proche du même motif pour *La Nativité* (Joseph), et *Le Repas chez Simon* (Madeleine).

Pour autant, il n'y a pas d'argument pour rétrograder la *Vierge* du Louvre, de sorte qu'il faut certainement compter deux versions, et vraisemblablement contemporaines. Elles transitèrent par le dépôt des Petits Augustins où Lenoir a distingué sans un seul argument original et copie, assortie d'une datation trop tardive : 1660 à 1668. De fait, la couleur forte sur fond neutre, la prééminence du héros et le type minéral du paysage inexistant après 1650, inclinent à situer le tableau vers 1644-45, soit, comme avec *L'Ecce-Homo*, une datation antérieure aux premiers contacts de Philippe de Champaigne avec les cercles jansénistes.

J'ai développé dans le texte l'hypothèse que cette toile pouvait appartenir à un ensemble décoratif, qui l'encadrerait par les 4 épisodes de la vie de la Vierge de format ovale figurant dans ce catalogue sous une attribution à Jean Morin (notices JM 10 à JM 13).

Que *La Vierge de Douleur* destinée à l'église parisienne Sainte Opportune (église paroissiale) ait été dupliquée pour Port-Royal (lieu conventuel) montre que Philippe de Champaigne ne peignait pas différemment pour un ordre et pour un autre. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.

99A- *La Vierge de douleur au pied de la croix*
1644-47

Huile sur toile / Format : 178x125 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre.

Inv. n° : 1129

HISTORIQUE Port Royal des Champs ; Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; envoi au musée de Villefranche en 1896 ; retour au musée du Louvre.

BIBLIOGRAPHIE Dezallier d'Argenville, 1749, p. 39 ; Dulaure 1785, p. 450 ; Thiéry, 1787, p. 494 ; Lenoir 1865, p. 154 ; Dorival 1957, n° 60 ; Dorival 1976 n° 75 ; Gonçalves 1995 p. 137 ; Péricolo 2002 p. 259 ; Evreux, fig. 31.

EXPOSITIONS *Le classicisme français, chefs-d'œuvre de la peinture du XVII^{ème} siècle*, Paris, Budapest, Dublin, 1985 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 51



Datation nouvelle. Traditionnellement considérée comme le seul original, d'après un avis non argumenté de Lenoir, est en fait une réplique du numéro précédent ; sa datation n'est donc pas définitive.

Soit cette réplique est immédiatement consécutive à la toile des Granges, donc de 1644, auquel cas Philippe de Champaigne qui ne connaissait pas encore Port-Royal l'a peinte sans objectif précis : hypothèse la plus vraisemblable qui profite de la présence de l'original dans l'atelier ; soit l'œuvre, peinte expressément pour Port-Royal, donc après 1647, peut-être bien plus tardive, peut à la rigueur revenir partiellement à Jean-Baptiste Champaigne.

Le *Saint Bernard* peint au 19^{ème} siècle par François-Vincent Latil (église Saint Etienne-du-Mont, Paris), qui nous fait connaître la peinture perdue de Philippe de Champaigne, propose une autre correspondance non moins instructive : son format (180x145cm) vraisemblablement identique à celui de l'original, est surtout à rapprocher des 178x125cm de *La Vierge de douleur*, seconde version. Mieux : la gravure de Morin de la même œuvre indique un format nettement plus rectangulaire, plus étroit, ce qui le rapprocherait de celui de *La Vierge de Douleur*, indiquant une éventuelle relation de pendants, et entraînant une datation commune

Champaigne aurait donc conçu deux figures complémentaires à plus d'un titre, reprenant une disposition fréquente dans l'art flamand : un donateur de ¾ ou de profil vers la

droite, tourné vers une Vierge de face (Memlinc, Van der Weyden, Gossaert, Fouquet)... Sans qu'il s'agisse formellement de pendants, cela renforce néanmoins une datation commune, antérieure à 1648. Voir dans le texte, *chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée*.

100- *Portrait de Jean Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran.*

1645-47

Huile sur toile / Format : 64,5 x 54,2 cm

Non signé, non daté.

Musée des Granges de Port-Royal.

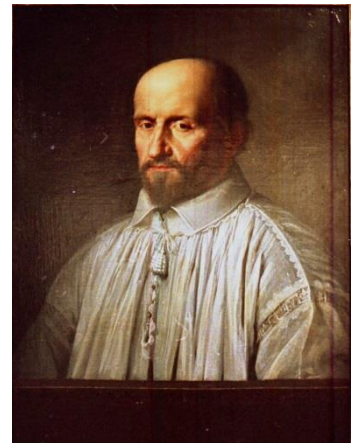
Inv. n° : PR P. 006

HISTORIQUE Dépôt du Musée des Beaux-Arts de Rouen.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Jean Morin) Dorival 1957, n° 65 ; Dorival 1976 n° ; Marin 1995 fig. 24.

Photo : archives personnelles

Attribution inédite. Exécuté d'après un masque mortuaire, le *Portrait de Saint-Cyran* fut certainement, comme l'a établi B. Dorival, l'occasion des premiers contacts entre Philippe de Champaigne et Port-Royal. L'abbé de Saint-Cyran, emprisonné par Richelieu, meurt en 1643, quelques mois après sa libération. Plusieurs versions sont connues, qu'il est difficile de départager d'un point de vue qualitatif : Musée des Granges de Port-Royal ; Budapest ; Londres, Wallace Collection ; Dorival met en avant l'effigie de Grenoble, exemplaire rejeté en 1995 à l'exposition de Port-Royal, de manière assez peu convaincante il est vrai. En plus d'une effigie en buste, le Château de Versailles conserve un *Portrait de Saint-Cyran* cadré à mi-cuisses.



Toutes ces toiles se répartissent en deux groupes distincts : Liseré de dentelle autour du cou, épaules larges, expression austère sur l'un ; absence de liseré de dentelle, carrure étroite et expression avenante sur l'autre.

100A- *Portrait de Jean Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran*

1644-47

Huile sur toile / Format : 74x57

Non signé, non daté.

Inscr. : B.M. : Aeta s.62.1643

Localisation Musée de Peinture et de sculpture, Grenoble.

Inv. n° : MG 63

Inscription : AETA 62 1643

HISTORIQUE acquis en 1823 de Thomas Henry.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Jean Morin). Clement de Ris (L), *Les*

Musées de Province, Histoire et description. - Paris, 1872. - p. 178 ;

Reymond (M). - *Etude sur le musée de Tableaux de Grenoble.* -

Grenoble, 1879. - p. 144 ; Stein (Henri), *Philippe de Champaigne et*

ses relations avec Port-Royal. - Paris, 1891. - p. 11 ; Roman,

Inventaire général des richesses d'art de la France. - Tome VI. - Paris,

1892 p. 79 ; Albertin (A.), *Les débuts du Musée de Grenoble. Notices*

historiques sur quelques tableaux de Maîtres. ; Beylie (Léon de), *ch*

(Werner). - *Französische Malerei des XVII. Jahrhundert in Rahmen von*

Kultur und Gesellschaft. - Berlin, 1932, p. 251, fig. 89; Robiquet (Jean)

préf. - *Les chefs-d'œuvre du Musée de Grenoble.* - Paris : Musée du

Petit-Palais, 1935, Cat n° 86, cit. p. 66 ; Mabile de Poncheville (André), *Philippe de Champaigne.* -

Courtrai, 1938, p. 56, pl. VII ; Dorival (Bernard). - *La peinture française.* - Paris, 1942, p. 72, pl. XL ;

Laclotte (Michel). - in *L'Oeil*, décembre 1957. p. 51, rep. p. 42 ; Vergnet-Ruiz (Jean), Laclotte

(Michel). - *Petits et grands musées de France. La peinture française des Primitifs à nos jours*, Paris

1962, Cité p. 56, reprod. en n. et b. fig. 53 ; Dorival (Bernard). - *Nouvelle présentation - Musée*



National des Granges de Port-Royal in *La Revue du Louvre*, n°4, 1962. ; - Reprod. en n. et b. p. 192, fig. 4 p. 190 ; Bellescize (Charles de), *L'Intellectualisme cartésien et la sensibilité de Pascal* in *Revue des Grands Peintres*, 24 septembre 1968 ; Dorival (Bernard). - Recherche sur les portraits gravés des XVIIe et XVIIIe siècles d'après Philippe de Champaigne in *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1970, rep. p. 274 ; Dorival (Bernard), *Philippe de Champaigne*. - Paris 1976, cat. n° 215 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995 ; Marin (Louis), *Champaigne ou la présence cachée*. - Paris 1995, rep. fig. 24 ; Lemoine (Serge) et Le Pommere (Marianne), *Image d'une collection : Musée de Grenoble*. - Paris : RMN, 1999, rep p. 49 ; Chomer 2000, p. 60 ; *Le Dieu caché : le peintre du Grand-Siècle et la vision de Dieu*, Rome, Académie de France, 19 octobre 2000 - 28 janvier 2001, rep. fig. 3. Péricolo 2002 p.234-235 ; Tosatto (Guy). - Les collections du Musée de Grenoble. - Grenoble : Musée de Grenoble ; Versailles : Artlys, 2004, rep. p. 50 ; Marin (Louis). - *Etudes sémiologiques, écritures, peintures*. - Paris : Klincksieck, 2005 ; rep. planche n°24

EXPOSITIONS Paris 1878, n°274 ; Paris 1935, n°86 ; Genève 1949, n° 18 ; *Philippe de Champaigne* Paris- Gand 1952, N°17. Exposition spéciale de la ville de Paris et du département de la Seine, Paris, 1878. (cat. n° 247). Les Chefs-d'œuvre du Musée de Grenoble : Paris, Petit Palais - Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, -1935. Trois siècles de peinture française XVIe-XVIIIe siècle. Choix d'œuvres des Musées de France, Genève, Musée Rath, 1949. (cat. n°18). *Philippe de Champaigne*, Paris, Orangerie, 1952. (cat.n°17). ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. exp. Paris, 1957, n°65 ; Londres 1958, n°140 ; Paris 1958, n°22 ; *Le XVIIème siècle dans la peinture et le dessin français*, Berne, Musée des Beaux-Arts, février-mars 1959. (cat. n° 14, pl. 13). *The Splendid Century. French Art 1600-1715*, Washington, The National Gallery of Art, Toledo, The Toledo Museum of Art, New York, The Metropolitan Museum of Art, novembre 1960-avril 1961, cat. n°55. Troisième centenaire de Pascal, Paris, Bibliothèque Nationale, juin-octobre 1962. (cat. n°339). *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Paris, Musée national des Granges de Port-Royal, 29 avril - 28 août 1995. *La splendeur de la ruine : Barcelone (Espagne)*, Fundació la Caixa, 11 juillet-30 octobre 2005 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 33

Notant l'identité du format et de l'orientation de l'éclairage avec le *Portrait d'Angélique Arnauld* de Versailles, M. Dorival a émis l'hypothèse de deux pendants, et une datation conséquente de 1648 : mais la balustrade n'est pas à la même hauteur, la couleur est distincte, et l'ombre en perspective sur le rebord du *Saint Cyran* implique un plan vertical hors champ, superflu dans le cas d'un rapprochement avec l'autre tableau. Voir dans le texte, *chapitre 6 : le jansénisme*.

100B- *Portrait de Jean Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran.*

1646

Huile sur toile ; 72x58 cm.

Non signé, daté.

Versailles, Musée national du château et des Trianons.

Inscription : A° 1646

Inv : MV5990 ; RF2495

HISTORIQUE Port-Royal 1792 ; Laideguive ; Camus de la Bonardière ; Gazier.

BIBLIOGRAPHIE Constans 1980, n° 773

Voir dans le texte, *chapitre 6 : le jansénisme*.

101- *Portrait de Martin de Barcos*

1646

Huile sur toile ; 75x59 cm.

Non signé, daté.

Col. Privée, déposé au Musée de Bristol.

Inscription : A° 1646

HISTORIQUE ventes Crauford, Paris, 20 nov. 1820, et 18-20 fev. 1834, n° 49 Col Lady Islington, Londres, 1947 ;

BIBLIOGRAPHIE (et gravures s'il y a lieu : Pierre Van Shuppen, 1701). A Blunt 1952, p. 175 ; Dorival 1957, n° 65 ; Dorival 1976 n° 145 ; Dorival 1992 n° ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995 ; Péricolo 2002 p. 235.

EXPOSITIONS Gal. Wildenstein, Londres 1947; n° 9 ; Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 1995 ; *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 36

REPLIQUES ET COPIES Musée Nat. des Granges de Port-Royal.

Datation et attribution données par la lettre de la gravure de Pierre Van Schuppen en 1701. Voir dans le texte, *chapitre 6 : le jansénisme*.

101A- *Portrait de Martin de Barcos*.

1646

Huile sur toile ; Format : 58 x 51 cm.

Non signé, non daté.

Localisation *Musée des Granges de Port-Royal*

Inv. n° : PR P. 060

HISTORIQUE : vente Constantin, Paris 18 novembre 1816 ; acquis par l'Etat en vente publique, décembre 1988.

BIBLIOGRAPHIE (et gravures s'il y a lieu : P. Van Shuppen). Dorival 1957, n° 65 ; Dorival 1974, p. 132 ;

Dorival 1976 n° 146 ; Dorival 1992 n° XII bis ; Gonçalves 1995 p. 52.

EXPOSITIONS Paris, 1945, n° 12 ; Paris 1949, n°14 ; Gand, Paris, 1952, n°23 ; *Philippe de Champagne et Port-Royal*, cat. exp. Paris,

1957 ; *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 35

REPLIQUES ET COPIES N° précédant.

Photo : RMN.



Le *Portrait de Martin de Barcos* est de 1646 selon la gravure de Van Schuppen. L'existence de deux versions : Musée de Bristol, Grande-Bretagne, et Musée des Granges de Port-Royal, a entraîné la question de l'attribution, aussitôt tranchée en faveur de l'exemplaire anglais, incontestablement supérieur. Cependant, c'est bien la toile des Granges qui ressemble davantage, quant à son exécution, à nombre de portraits autographes : de sorte que son exclusion est loin d'être acquise.

Philippe de Champagne peindra pour le neveu et successeur de Saint-Cyran comme directeur de conscience de Port-Royal son dernier tableau, *Le Christ à Emmaüs* : considéré comme perdu, je l'identifie dans la toile du musée de Nantes (notice 264 de ce catalogue), terminée par Jean-Baptiste. Voir dans le texte, *chapitre 6 : le jansénisme*.

102- *Portrait d'un membre de la famille Valeron de Perrochel*

Daté 1647

Huile sur toile / Format : 72x60.

Non signé, daté.

Localisation Col privée.

Armes de la famille de Perrochel

HISTORIQUE Vente du marquis de Perrochel, 20-24 avril 1904, Le Mans, en provenance du château de Grand-Champ (Sarthe).

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 199.

REPLIQUES ET COPIES Musée des Beaux-Arts, Boston, notice suivante.

Avant la réapparition de ce portrait en vente publique, sa réplique aujourd'hui au musée de Boston passait pour représenter Robert Arnauld d'Andilly. Mais que les armoiries portées par cette seule version et sa provenance du château familial orientent vers la lignée des Valeron de Perrochel, il est en revanche peu probable d'y identifier Valentin, comme l'a proposé M. Dorival, lequel, né en 1574 serait donc représenté en 1647 à titre posthume.

L'identification de Bernard Dorival repose sur une inscription ancienne au dos : "Valeron de Perrochel, né en 1574, trésorier général de France à Tours, fils de Valeron de Perrochel et de Marguerite de Nicéron, peint par Philippe de Champagne, peintre du Roi." Soit : pas d'indication du prénom, mais une année de naissance. L'âge apparent du personnage : environ 50-60 ans situe sa naissance vers 1590- 1600. Dorival écrit page 533 :

(Valeron) fut sans doute le père de Guillaume Perrochel qui mourut en 1658 doyen de la chambre des comptes.

Le principe d'un portrait posthume est à priori peu acceptable : d'après quel support Philippe de Champaigne aurait-il travaillé dans ce cas, masque, autre portrait ? Un portrait posthume ne serait pas daté : le millésime 1647 serait en totale contradiction avec l'image, laquelle donne au modèle une apparence physique et vestimentaire qu'il n'a jamais eues en nuisant justement à sa fonction documentaire. Une telle précision ne pourrait que se rapporter au modèle, comme sur le *Portrait de Saint Cyran*, peint en 1646, où la mention de la date 1643 se réfère à la mort de l'abbé, ce qui n'est pas le cas ici. Enfin il convient de relativiser l'autorité de l'inscription manuscrite au dos, puisqu'elle n'a pas empêché que le portrait ne passe pour représenter Arnauld d'Andilly : l'identification n'est donc pas traditionnelle,

102A- *Portrait d'un membre de la famille Valeron de Perrochel*,

Daté 1647

Huile sur toile / Format : 73.7 x 60 cm

Non signé, daté.

Localisation Museum of Fine Arts, Boston.

Inscription : 1647

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 199

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne*, Paris-Gand 1952 n° 25.

REPLIQUES ET COPIES Col. Privée, Paris.

HISTORIQUE Lieutenant Général Comte Despinoy (Comte Hyacinthe François Joseph d'Espino); January 14-February 9, 1850, Vente Despinoy 14 jan-9 fév., Versailles, lot 327 (vendu comme portrait de Robert Arnauld- d'Andilly). avant 1901, Marquis de Biencourt, Château Azay-le-Rideau ; vente Galerie Georges Petit, Paris 13-14 mai 1901,, lot 92 (portrait de R. Arnauld d'Andilly) ; Alfred de Chaignon des Lans ; Pierre de Chaignon la Rose, Cambridge, MA, 23 fév. 1905, vendu à Denman Waldo Ross, Cambridge, MA, 1906, succession de Denman Waldo Ross. 8 mars 1906

Réplique du n° précédent.

103- *Portrait de Pierre Berthier*.

Daté 1647

Huile sur toile 71x55,5cm.

Montauban, musée Ingres

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n°317

Photo : archives personnelles

Exclu par Bernard Dorival, et l'on comprend pourquoi : le visage modelé avec raideur, la couleur plate d'un éclat sans doute déconcertant dans son renvoi à l'art de Rigaud, il n'y a rien dans ce visage qui tienne de la recherche, l'analyse, l'improvisation et la spontanéité.

Mais sont-ce là des éléments propres à emporter la décision ? Je ne le crois pas. De fait, bien d'autres particularités techniques, sur le buste, appartiennent à Philippe de Champaigne : ainsi cette manière de poser des opacités pour modeler l'épaule, sur une surface largement laissée aux vélatures ; ou ces fortes balafres noires à la naissance du bras et sous la capuche, qui appartiennent tant au portrait de *Victor Bouthillier* qu'à celui de Jacques Lescot, voire de *Jean-Pierre Camus*. Aussi éloigné de la désinvolture souveraine du *Martin de Barcos* de Bristol comme de la froide analyse volumétrique de la version des Granges, le portrait de Montauban proposerait ainsi une autre voie, certainement la moins attrayante.



104- *Saint Paul*

1647-48

Huile sur toile / Format : 51x40 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Troyes.

Inv. n° : 86-8

HISTORIQUE : peut-être vente M. de C. Paris 2 mai 1791, n°111 ; Thomas Jefferson Bryan, Philadelphie ; New-York Historical Society, 1867, n°102 ; Sotheby's New-York, 9 octobre 1980, n°93 ; vente Christie's Londres, 2 décembre 1983, n°12 ; Galerie Anthony Mould, Londres ; acquis par la société des amis des musées de Troyes avec le concours du fonds régional d'acquisition des musées (FRAM) de Champagne Ardennes, 1986.

BIBLIOGRAPHIE (gravé par Jean Morin, par Gilbert Filloeuil, par Bazin en 1701, par Galle) Gazier 1893, p. 97-98 ; Dorival 1972, p. 51 ; Dorival 1976 n°290 ; Dorival 1992 n° ; Gonçalves 1995 p.175 ; Péricolo 2002 p. 159.

EXPOSITIONS Troyes 1989-90 ; Sedan 1990, p 144-145 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 30

Photo : musée de Troyes



Coupé sur les quatre cotés. Les cheveux coiffés dans la même direction comme pour le *Moïse* de Saint-Petersbourg, ainsi que leur implantation sur deux zones plus blanches au niveau de la tempe, et le front bombé traversé d'une ride en oblique au point qu'un unique modèle a pu poser, font postuler (comme pour le *Saint Pierre* perdu), une datation vers 1647-48, très proche du *Moïse* dont ce serait en quelque sorte une étude.

105- *Le Christ mort étendu sur son linceul*

1647-50

Huile sur bois, 68x197 cm.

Non signé, non daté.

Musée du Louvre, Paris.

Inv. n° : 1128

Inscription : « *Quicumque baptizati sumus in Christo Jesu, in morte ipsius baptizati sumus. Consepulti enim sumus cum illo per baptismum in mortem (Romanor. 6v. 3 et 4)* »

HISTORIQUE cloître de Port Royal des Champs, 1693 ; Port Royal de Paris, 1709 ; Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; Louvre.

BIBLIOGRAPHIE (et gravure de Nicolas de Platemontagne, 1654) Sainte-Beuve, *Port-Royal*, t. V, pp. 275-276 ; Villot, n° 79 ; H. Stein, *Etat des objets d'art placés dans les monuments religieux et civils de Paris au début de la Révolution française*, Paris, 1890, p. 78-79 ; *Nouvelles archives de l'Art français*, 1901, p. 323 ; *Archives de l'art français*, 1909, p. 393 ; *Archives du dépôt des Monuments français*, p. 49 et 144 ; *Communaux*, pl.XLI ; Mabile de Poncheville II, pp. 61-62 et 137 ; Dorival 1957, n° 53 ; Dorival 1976 n° ; Gonçalves 1995 p. 114-115 ; Marin 1995 fig. 48-50 ; Brière 2000 ; Péricolo 2002 p. 16 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995.

EXPOSITIONS Paris, 1952 ; *Le XVII^e me siècle européen*, Rome, 1956 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. exp. Paris, 1957 ; Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 1995 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 46

COPIES église Saint Antoine, Sélestat, par le peintre Léo Schnig ; église Saint Clément, à Saint Rome-du-Tarn (12) ; églises Saint Germain-de-Charonne, d'Espagnac (Tarn), cathédrale Saint Pierre, Beauvais, par Lejeune ; Musée de Picardie, Amiens (parfois attribuée sans raison à Géricault) ; citons encore la copie par Matisse.

Photo : archives personnelles

Datation nouvelle. De deux choses l'une : soit l'on identifie ce tableau dans le n°1 de l'inventaire post mortem de Philippe, puis de celui de Jean-Baptiste, ce qui signifie que ni l'oncle ni le neveu ne l'ont donné à Port-Royal, et dans ce cas toute la littérature sur le fondement janséniste de cette œuvre n'est que vain bavardage ; soit il s'agit effectivement d'une peinture exécutée pour Port-Royal, laquelle ne saurait donc être celle des deux inventaires, ce qui implique l'existence d'un second *Christ mort*. En d'autres termes, nier l'autographie du tableau de l'église Saint-Médard revient à douter du contenu idéologique du panneau du Louvre !

La seule certitude est constituée par la gravure de Platemontagne, de 1654 ; ajoutons cependant, parmi d'autres éléments de datation étudiés dans le livre (et à la notice sur *Le Christ mort* de Saint Médard, n° 231), que le texte gravé en lettres minuscules dans la pierre, avec des éclats de lumière, est un motif répété par Champagne dans beaucoup d'œuvres de 1648 : *Moïse*, à 1651: *Portrait du R.P. Philipini*. Par ailleurs l'anatomie vigoureuse, le support de bois, le contraste de l'éclairage et la couleur brune, appellent la comparaison avec *Le Christ* de Toulouse et *La Sainte Face* ; soit une datation à partir de 1646



Cette datation précoce surprendra, qui va à l'encontre du point de vue traditionnel : c'est oublier que l'anatomie puissante dérive du Christ du *Vœu de Louis XIII*, d'ailleurs reprise dans le *Christ sur la Croix* de Toulouse, et que l'artiste a pu s'appuyer sur l'exemple de *La Déploration sur le Christ mort*, de Louis Le Nain, (63x75cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum), œuvre datée par Pierre Rosenberg vers 1635. Plus que des ressemblances fortuites, il y a entre les deux peintures une véritable et très volontaire filiation jamais signalée.

Quant à reconnaître cette version plutôt que celle de l'église de Saint-Médard à Paris, dans le n°1 de l'inventaire après-décès de Philippe, qui se retrouve dans le n° 1 "pint sur bois, garny de sa bordure dorée", de l'inventaire après décès de Jean-Baptiste, rien n'est moins sûr : la précision à propos du cadre laisse entendre que ce n'est pas là le tableau que le peintre aurait conservé jusqu'à sa mort.

D'autre part, si le texte de Louail désigne sans aucun doute le *Christ* du Louvre en 1693 à Port-Royal des Champs, rien ne dit que c'est expressément celui de l'inventaire. Le programme symbolique très volontaire et complexe : plaies vives, couronne d'épines, vers latins, dont à cette date Philippe de Champagne n'était pas familier, implique un commanditaire, et contredit l'idée d'un tableau gardé par le peintre.

Le thème du baptême propre au *Christ Mort* du Louvre n'a pas d'écho dans la spiritualité de Port-Royal, tandis qu'il correspond idéalement à celle du Carmel ou des chartreux. Les plaies qui saignent, les gouttes d'eau et de sang, les marques de la flagellation, sont visibles aussi sur le Christ de *La Piéta d'Avignon*, retable provenant d'une chartreuse : compte tenu de ma datation précoce, la première œuvre religieuse pour Port-Royal n'est logiquement pas typée. Le thème du baptême et de la résurrection pourrait être lié à la translation de l'Institut du Saint-Sacrement, en 1647, concrétisant davantage les liens de Philippe de Champagne avec Port-Royal établis vers 1646 avec les Portraits de *Saint Cyran*, de *Martin de Barcos* et de *Robert Arnauld d'Andilly*.

Enfin, cette iconographie, dont on aurait tort de célébrer la nouveauté, est au contraire fixée de longue date : corps puissamment musclé, linceul horizontal sur une dalle de pierre, la couronne d'épines verticale et quatre clous, puisque déjà présente sur la gravure de Samuel Bernard d'après une *Mise au tombeau* perdue dont l'exécution remonte à la décennie Richelieu selon Dorival, voire plus tôt selon moi.

106- *Portrait de Gilbert Choiseul-Praslin*
1647-50

Huile sur toile / Format : 129x97 cm.

Signé et daté.

Localisation col. part.

HISTORIQUE vente Martin, Paris 5 avril 1802.

BIBLIOGRAPHIE Gravé par Morin. Dorival Gazette des Beaux-Arts 1970 p. 291 ; Dorival 1976 n° 160 (sans reproduction, seulement une gravure de Morin, en buste, avec la croix de l'évêque sur la poitrine, dans un encadrement octogonal) ;

REPLIQUES ET COPIES réplique passée dans la vente Craufund, Paris 20 nov. 1820, format 70 x 54 cm. soit en buste.

107- *Le Prévôt des Marchands et les Echevins de Paris.*

1648

Huile sur toile / Format : 200x271

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre.

Inv. n° : MI 911

HISTORIQUE Hôtel de Ville de Paris ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits-Augustins ; col. Vautier, « peintre à Paris » ; vente Maréchal Sébastiani, Paris 24-28 nov. 1851 ; col. La Case donation la Caze 1869.

BIBLIOGRAPHIE cat.I. 100 Lenoir, cat. du dépôt des Petits-Augustins, n° 963 (ou n° 953 ?) ; Guillet de Saint Georges p. 242 ; Stein p.

16 ; MP I, p. 15 ; A Blunt, Burlington Magazine 1943, p. 43-47 ; A Blunt, *Art and Architecture in France*, Londres 1953 ; Mabile de Poncheville II p. 68 ; Thuillier et Châtelet 1964, p. 38 ; Rosenberg, *Chefs-d'œuvre de L'Art*, Milan-Paris 1966-68, pl. VIII ; Dorival 1976 n° 173 ; Dorival 1992 n° ; Gonçalves 1995 p. 76-77 ; Marin 1995 Pl. XIV, fig. 38-39 ; Péricolo 2002 p. 211.

EXPOSITIONS Tableaux de l'école française tirés des collections d'amateurs, deuxième exposition, Paris, 26 bd des Italiens, 1860, n° 90 ; le portrait français de Clouet à Degas Rome 1962, n° 29.

Photo : archives personnelles

Voir dans le texte, *chapitre 7 : la Fronde.*



108- *Portrait d'un Echevin (Pierre Helyot ou Gabriel Fournier)*

Daté 1648

Huile sur toile / Format : 80x60 cm

Non signé, daté.

Localisation Musée Granet, Aix-en-Provence

Inv. n° :

Inscription : A° 1648

HISTORIQUE col. Bourguignon de Fabregoules donné à la ville en 1860.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 16 ; Gonçalves 1995 p. 91.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne*, Paris-Gand 1652 n° 27.

Seul connu des portraits individuels des officiers civils que le peintre devait exécuter en plus du portrait collectif. Voir dans le texte, *chapitre 7 : la Fronde.*

109- *Portrait de Vincent Voiture*

Daté A°1648

Huile sur toile / Format : 73,4 x 59,7 cm.

Non signé, daté sur le rebord de pierre.

Localisation Col. privée, Angleterre.

HISTORIQUE Vente Christie's 7/07/2006, n° 182 : non vendu.

BIBLIOGRAPHIE (gravé par Nanteuil) Dorival 1976 n° 411

REPLIQUES ET COPIES : Saint Louis Art Museum, un premier portrait, antérieur de 5 ans, tardivement travesti en Saint Louis.

L'identification du principal animateur de l'Hôtel de Rambouillet, ici peint l'année de sa mort, vient de la gravure, inversée, de Robert Nanteuil. C'est un nouveau témoignage des liens, jamais étudiés, de Philippe de Champaigne avec les milieux de la préciosité.

110- *Portrait de la mère Angélique Arnauld, abbesse de Port-Royal (1591-1661)*

1648

Huile sur toile / Format : 72x58 cm.

Non signé, daté.

Musée National du Château, Versailles.

Inv. n° : RF 2492 ; MV 5987.

Inscription : *Agée de 57 ans 1648.*

HISTORIQUE Port-Royal des Champs 1648 ; Port-Royal de Paris 1709 ; Collection Laideguive ; Col. Camet de la Bonnardière, Rachel Gillet, puis Gazier ; acquis par les musées nationaux en 1925.

BIBLIOGRAPHIE Gazier p. 37 ; MP p. 57 ; Dorival 1976 n°141 ; Constans 1980, n° 767 ; Gonçalves 1995 p. 87 ; Marin 1995 Pl. VI ; Péricolo 2002 p. 237 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995.

EXPOSITIONS Paris 1925, n°62 ; Versailles 1937, n°64 ; Paris 1984, n°122 ; Musée des Granges de Port-Royal, Magny les Hameaux, 1995, n°2 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 38

REPLIQUES ET COPIES Musée Condé, Chantilly : nsnd ; Historique : Port-Royal des Champs ; Port-Royal de Paris 1709 ; dépôt des Petits Augustins n° 321 du cat. ; col. de Lenoir ; 1846 col. Louis Philippe ; col. du duc d'Aumale qui l'a légué à l'Institut de France.

Photo : archives personnelles

Voir dans le texte, *chapitre 6 : le jansénisme.*



110A- *Portrait de la mère supérieure Angélique Arnauld.*

Daté 1648

Huile sur toile / Format : 63x53 cm.

Inv. n°

Non signé.

Localisation Musée Condé, Chantilly.

Inscription : *Agée de 57 ans 1648.*

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 142 ; Péricolo 2002 p.

Photo : RMN

Bien que jugée inférieure à la version du château de Versailles et donnée sans preuve à Jean-Baptiste (Péricolo), l'œuvre est cependant reconnue autographe par B. Dorival. En faveur de ce dernier point de vue, je voudrais avancer ces quelques observations :

- il est impossible de décider aujourd'hui quelle toile a précédé l'autre, et d'affirmer que la première serait nécessairement meilleure que la seconde ;

- La faiblesse du traitement est la plus manifeste sur le buste : or cette zone atteste par son blanchissement de la disparition du glacis final. Le *Mazarin* du même musée présente une semblable disparité entre la tête soigneusement modelée et nuancée, et les mains frustes du fait de l'absence de glacis. Il ne faut donc pas accorder une signification démesurée à la seule appréciation qualitative. Je rappelle à cet égard l'exemple des deux *Réception du Duc de Longueville* : la plus incontestable est justement celle de Toulouse, dont la qualité mise à mal par l'usure n'égale pourtant pas celle de Troyes ;

- il y a deux monastères : un portrait de la Réformatrice se justifiait également au même moment dans l'enceinte de Port-Royal de Paris comme de Port-Royal des Champs ; or, en 1648, Jean-Baptiste est parfaitement inexpérimenté pour exécuter une telle peinture ; seul le nom de Jean Morin me vient à l'esprit, mais en dépit des premières peintures qui lui sont attribuées dans cet ouvrage, aucun détail stylistique ne permet de l'envisager pour le portrait de Chantilly,

- la méthode de travail de l'artiste exige la mise au point d'un dessin très précis : il est plus facile d'étendre ce dessin de base à deux ou plus versions travaillées conjointement, que de refaire longtemps après une réplique d'une peinture ancienne.



Il faut donc cesser de se replier à tort et à travers sur le nom de Jean-Baptiste, et à moins d'avancer une proposition plus convaincante, cette belle effigie doit être maintenue à Philippe de Champaigne.

Pour des considérations générales sur les répliques, on se reportera au chapitre Formalismes, dans Mazarin, et à la notice 63- *La Vierge à l'Enfant*, de ce catalogue. Par ailleurs, essayons de raisonner, et donnons-nous que Philippe de Champaigne veuille entreprendre une réplique de l'une de ses œuvres ; chacun sait qu'il est impossible de répéter, manuellement, une peinture à l'identique en tous points ; que, par conséquent, en présence de deux versions jumelles, d'infimes nuances ferons préférer l'une sur l'autre : il en ressort aussitôt, si l'on applique une appréciation critique restrictive, que la peinture jugée inférieure ne saurait revenir au même artiste, conclusion dont la logique contredit le supposé initial ! Et je n'ai fait intervenir dans ce raisonnement aucun élément subjectif...

La subjectivité justement, bien que le critique s'en défende, règne en maître dans toute tentative à distinguer l'original d'une réplique. Je ne souscrirai pas à cet exercice vain, qui repose sur la seule confrontation : va-t-on dévaluer le *Moïse* de Milwaukee, à ce jour le mieux connu et le seul exposé, au profit de la peinture de l'Ermitage, pour laquelle M. Dorival me confiait sa préférence ? Autre exemple, des photographies me laissent entrevoir quelques insuffisances sur le *Portrait du R. P. Philipini* de Rome en regard de la version de Boston ; pourtant, c'est bien celui-là qui fut remis au modèle, tandis que celui-ci était répertorié dans l'inventaire après décès du peintre : on le voit, le jugement qualitatif doit être encadré...

L'historique compliqué de chaque œuvre a apporté des altérations inégales qui pèsent injustement et inégalement sur toute appréciation ; ce ne sont pas tant des qualités d'analyse ou d'écriture qui distinguent les deux versions du portrait d'Angélique Arnauld, mais des restaurations inégales. Voir dans le texte, *chapitre 6 : le jansénisme*.

111- *Moïse présentant les Tables de la Loi.*

1648

Huile sur toile / Format : 92x74 cm

Non signé, non daté.

Localisation Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

HISTORIQUE Proviendrait, selon M. Dorival, de la collection de Gilbert Choiseul-Praslin, évêque janséniste ; col. Lalive de July ; vente Paris, 5 mars 1770 ; vente Choiseul-Praslin, Paris 18 fév. 1793, n) 147 ; 2^{ème} vente Choiseul-Praslin, 9 mai 1808 ; acheté par Lavallée ; av. 1838 à l'Ermitage.

BIBLIOGRAPHIE Datation donnée par Félibien. Clément de Ris, *Gazette des Beaux-Arts* 1879 ; Dorival 1976 n° 13.

EXPOSITIONS *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Académie de France à Rome, Rome, 19 oct. 2000- 28 jan. 2001.

REPLIQUES ET COPIES Vente Christie's, New York, 27/01/2000 ; autre copie, plus tardive et sans rapport avec le style de Philippe de Champaigne, dans le commerce londonien.

La composition de Philippe de Champaigne a-t-elle été reprise par Salomon de Bray pour *La Présentation au Temple* (vente Sotheby's, Monaco 6 déc. 1991, sous le titre *La Circoncision*), ou les deux artistes se sont-ils inspirés d'un modèle commun ? Cette relation inédite invalide définitivement l'inconsistante tentative de Péricolo (encore rééditée à l'occasion de l'exposition de dessins au Musée des Granges de Port-Royal, en mars 2009) de restituer à Philippe de Champaigne un dessin du Louvre (d'ailleurs rejeté par Bernard Dorival) présenté sans argument comme une étude préparatoire.



111A- *Moïse présentant les Tables de la Loi*

1648

Huile sur toile / Format : 93x74

Non signé, non daté.

Localisation Art Museum, Milwaukee.

Inv. n° : MI 1964.121

HISTORIQUE Pomponne II de Bellièvre ; Achille III de Harlay, 1657 ; Cardinal Fesch ; Warneck, Rome, 1945 ; Leroy d'Etiolles, Paris ; Feral, Paris, 1904 ; Christie's, Londres, 1921 ; Christie's, Londres, 1928 ; Galerie Heim, Paris ; don de M. et Mme Myron Laskin au Milwaukee Art Muséum en 1964.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 14 ; Gonçalves 1995 p. 161 ; Marin 1995 fig. 61 ; Péricolo 2002 p. 164.

EXPOSITIONS Paris-New-York-Chicago 1982, n°15 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 32

112- La Cène.

1648

Huile sur toile / Format : 181x265

Non signé, non daté.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

Inv. n° : A. 40

HISTORIQUE Port-Royal de Paris, 1848 ; Petits Augustins 1793 ; musée spécial de l'école française, Versailles ; envoi en 1819 au Musée des Beaux-Arts de Lyon.

BIBLIOGRAPHIE cat. 1820 n° 4 ; cat. 1821 n° 4 ; cat. 1851 n° 106 ; cat. 1868 n° 106 ; cat. 1870 n° 106 ; cat. 1877 n° 179 ; cat. 1887 n° 78 ; cat. 1897 n° 99 ; cat. 1912 p. 14 ; Clément de Ris 1872, p. 224 ; Courajod 1878, p 378 ; Stein 1891, p 10 ; Mabile de Poncheville 1952, p. 61 ; Dorival 1957, n° 49-50 ; Dorival 1976 n° ; Dorival 1992 n° ; Gonçalves 1995 p. ; Marin 1995 Pl. fig. ; Péricolo 2002 p. *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995.

EXPOSITIONS Paris-Gand 1952, n°53 ; Paris-New-York-Chicago, 1982, n°13 ; Musée des Granges de Port-Royal, Magny les Hameaux, 1995, n°26 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 45

Photo : archives personnelles

Bien que son attribution soit toujours contestée, c'est bien le tableau de Port-Royal de Paris : voir dans le texte l'analyse de composition, qui ne laisse pas le moindre doute, *chapitre 6 : le jansénisme*.



113- La Présentation au Temple.

1648

Huile sur toile / Format : 257x197

Non signé, non daté.

Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

Inv. n° : 25

HISTORIQUE maître-autel de l'église Saint-Honoré, Paris ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits-Augustins ; envoi du gouvernement français 1802.

BIBLIOGRAPHIE Malingre 1640, p. XX ; Brice 1665, p. XX ; Félibien 1666-88, p. XX ; Guillet de Saint Georges 1693, p. XX ; Sauval 1724, p. XX ; Piganiol de la Force 1742, p. XX ; Clément de Ris 1859-1861, p. XX ; Guiffrey 1892, p. XX ; Gazier 1893, p. XX ; Mabile de Poncheville 1952, p. XX ; Rosenberg, *Chefs-d'œuvre de L'Art*, Milan, Paris, 1968 ; Dorival 1976 n° 46 ; Gonçalves 1995 p. 43 ; Péricolo 2002 p. 174.

EXPOSITIONS *Musée d'Art Ancien. Œuvres choisies* Bruxelles, MRBAB, 2001p. 198 (Bib. MRBAB / KMSKB) : III 27576 *Museum voor Oude Kunst. Een keuze* Brussel, KMSKB, 2001p. 198 (Bib. MRBAB / KMSKB) : III 27578 Pacco, Maïté : *De Vouet à David : Peintures françaises du Musée d'art ancien XVIIe et XVIIIe siècles = Van Vouet tot David : Franse schilderkunst in het bezit van het Museum voor Oude Kunst 17de en 18de eeuw* Bruxelles / Brussel, MRBAB / KMSKB, 1994pp. 45-47 (Bib. MRBAB / KMSKB) : III 18292 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 78



REPLIQUES ET COPIES Musée Ferre, Ponce, Porto Rico : fait l'objet d'une notice dans la partie Mazarin de ce catalogue. Copie par Pierre Paul Merelle (1685-1773) dans la chapelle du château de Guermantes.

Photo : archives personnelles

Le cadre architectural : ordonnance frontale de marches et de colonnes corinthiennes supportant un entablement, dérive du tableau de Stella : *Jésus retrouvé au Temple*, de 1642, pour le noviciat des jésuites.

Noter les incohérences perspectives du groupe de droite : les pieds de l'homme en vert étant sur les mêmes marches que ceux de la prophétesse Anne, on comprend mal qu'il puisse se situer devant elle ; les bras trop longs du personnage en jaune trahissent le rôle de l'atelier, trop souvent négligé. Belle copie dans l'église de Verrières-le-Buisson, Essonne, canton de Bièvres.

114 (104)- *La Visitation*.

Vers 1648

Huile sur toile / Format : 112,4x97,8

Non signé, non daté.

Seattle, Art Museum.

HISTORIQUE Vraisemblablement oratoire de la reine au Val-de-Grâce ; Ventes : Burgevin, Paris 1^{er} fév. 1832 ; Frainays, Paris 20-23 août 1833 ; col. Comte de Cauclaux ; comtesse Rocquigny ; Vignon, puis col. Wildenstein, New York ; Fondation Norton Simon, Passadena ; Seattle. Art Museum.

BIBLIOGRAPHIE Félibien p. 174 ; Guillet de Saint Georges, p. 243 ; Dezallier d'Argenville 373 ; Dezallier d'Argenville 1749, p. 52 ; Piganiol de la Force p. 214 ; Dorival 1976 n° 30 ;

EXPOSITIONS *Alsaciens-Lorrains*, Paris 1874, n° 45.

Cadrée en demi-figures, et d'une échelle légèrement supérieure, ce qui l'exclut du groupe de peintures pour la chapelle Tubeuf, dont les trois autres sujets (*Assomption* de Cherbourg, *Nativité* de Lille, *Songes de Joseph* de Londres), sont en pied ; cette version semble plus justement une réadaptation de *La Visitation* de ce décor, et identifiée dans ce catalogue (notice 91) avec la toile d'une collection privée de Grande-Bretagne. On note quasiment les mêmes drapés des manches, et un coloris tout aussi brillant mais plus sobre.

La version Wildenstein jusqu'à ce jour associée à ce décor ne s'y insère pas davantage que parmi les tableaux de 1643-45, tant par une composition plus affirmée, que par le coloris. Sa tonalité claire brun-verdâtre absente des trois autres tableaux (*La Nativité*, Lille, *L'Assomption*, Cherbourg, *Le Songe de Joseph*, Londres) de la chapelle Tubeuf : à la fois plus contrastés et plus froids, et dans lesquels (à l'exception de *L'Assomption*) le jaune intervient en contrepoint, est surtout sans exemple dans les peintures de Philippe de Champaigne des années 1642-1645 : *L'Annonciation* de Montrésor, *Le Mariage de la Vierge*, etc.... elle renvoie significativement à *La Présentation au Temple* de Bruxelles, *La Cène* de Lyon, et *Le Christ en croix* de Rouen. Soit à des peintures de la fin de cette décennie.

L'estimation dans l'inventaire de 1674 : 120 livres, à priori trop généreuse pour la modeste toile de Genève, peut-elle se rapporter à cette peinture ? C'est fort peu probable : entre neuf Visitations perdues répertoriées par Monsieur Dorival, l'une, dite "petit tableau" provient du Val-de-Grâce ; peut-être décorait-il l'oratoire de la reine. Dans ce cas, ne pourrait être le tableau de l'inventaire de 1674, en lequel je suis plutôt enclin à reconnaître la version Noortmann. Que la toile Wildenstein provienne du Val-de-Grâce est d'autant plus envisageable pour un tableau exécuté vers 1648-49 que les troubles de la Fronde, s'ils ont interrompu les grands travaux dans l'abbaye royale, n'ont certainement pas eu d'incidence notable sur l'achèvement du décor des appartements privés de la reine.



115- *Portrait de Jules Mazarin, cardinal* (1602-1661)
v.1648

Huile sur toile / Format : 140 H ; 117 L

Non signé, non daté.

MV 6062 ; RF 2680

Musée National du Château et des Trianons, Versailles.

HISTORIQUE don 1929

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ; Constans 1980, n° 775 ;
Gonçalves 1995 p. 79.

La base de colonne est identique dans *Le Prévôt des Marchands*, ce qui justifie cette datation nouvelle.



116- *Paysage avec Jésus guérissant le sourd-muet.*

v 1648-49

Huile sur toile / Format : 59x74,

Non signé, non daté.

Localisation University of Michigan, Ann Arbor.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 234 ; Gonçalves 1995 p. 30-31 ; Marin 1995 PI II-III ; Péricolo 2002 p. 222.

Il est possible de dater avec précision ce paysage, datation nouvelle, en raison des trois couleurs primaires, par analogie du second plan avec le paysage des *Enfants Montmor* et les mêmes arbres au feuillage en boules.

117 - *La Vierge au palmier, copie d'après Raphaël.*

v 1648-49

Huile sur toile / Format : 63 x 82 cm.

Non signé, non daté.

Localisation : Col. Privée, La Haye.

HISTORIQUE : église de Port-Royal de Paris ; saisie révolutionnaire ; peut-être vente de la veuve de mr . Dupont, Paris, 28 déc. 1807 ; vente Herrenschwand, Paris, 24 janvier 1810, cat.n° 20.

BIBLIOGRAPHIE Germain Brice, *Description de Paris*, p. 150 ; Dorival 1976 n° ; Péricolo 2002 p. 246.



Peinture inédite. Germain Brice signale dans l'une des deux chapelles latérales dans l'église de Port-Royal de Paris une « Vierge copiée très fidèlement sur le tableau original de Raphaël ». Tableau généralement identifié avec *La Vierge au palmier* dont l'original est à Edimbourg.

S'agissant ici d'une copie, il est donc très difficile d'apprécier les rares éléments pouvant fonder une attribution. Trois observations cependant orientent vers une identification de la peinture de Philippe de Champaigne pour l'église de Port-Royal de Paris. Deux segments courbes dans les angles supérieurs bien visibles à la radiographie attestent d'un découpage rectangulaire porté à une composition circulaire à l'origine. Le diamètre original qu'ils permettent de déduire correspond parfaitement au format de la peinture d'Edimbourg.

Une comparaison attentive avec les deux peintures, original d'Edimbourg et copie de La Haye, atteste que la gravure de Gilles Rousselet descend de cette dernière. Ici aussi le drapé bleu de la Vierge est significatif, de même que celui du manteau jaune de Saint Joseph ; noter, sur ce dernier détail, comme le tissu s'aplatissant sur le sol du tableau écossais n'a pu manifestement servir de modèle au même détail gravé, incomparablement plus souple. Or les liens étroits de Gilles Rousselet avec Philippe de Champaigne sont établis de longue date ; rappelons que le graveur possédait le grand *Autoportrait* de 1668 de Champaigne qu'il devait offrir à l'Académie. Qu'il ait œuvré d'après *La Vierge au Palmier* de Philippe de Champaigne est d'autant plus logique que la toile était disponible aux regards dans l'église de Port-Royal. Le tableau de La Haye correspondant parfaitement à la gravure ne peut être que l'œuvre de Port-Royal.

Sans doute en des zones où l'artiste se serait donné plus de liberté, les drapés ont plus de volume que sur le tableau original, l'épaisseur des plis est plus nettement marquée, conformément au style de Philippe de Champaigne. Cela est particulièrement révélateur sur le manteau bleu de Marie.

Enfin, la radiographie est encore plus explicite : contrairement à la conduite d'une copie neutre, procédant par surfaces à peine modulées, la radiographie de cette peinture montre un modelé vigoureux dès l'origine, comme si l'artiste imposait ses habitudes, sa connaissance intime des volumes et des drapés, dans le cadre strict d'une copie. S'il regarde son modèle, c'est davantage pour en suivre les directions, et non pas pour voir « comment c'est fait ». Autant de considérations qui semblent privilégier cette version sur toutes les autres connues comme la plus digne de l'art de Philippe de Champaigne.

118- *Le Christ en croix*

1648-50.

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Palais de justice de Rouen, bureau du Premier Président de la Cour d'Appel.

HISTORIQUE Port-Royal des Champs ; Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Jean Morin) Dorival 1976 n° 1657.

REPLIQUES ET COPIES : *Le Christ en croix*, "regardant vers son père", (Dorival 1655), Villeneuve-lès-Avignon, Hospice des Trinitaires.

L'attribution à Philippe de Champaigne est exclue ; *Le Christ en croix*, inv. 1153, copie avec variantes du tableau du Louvre, avec notamment la présence de la pierre angulaire et du crâne, dépôt à Versailles ; la principale différence est dans la vue de Jérusalem, avec tours massives et carrées et une montagne à la place du Temple ; Dorival 76 n° 2083, musée municipal de Saint Germain en Laye, H/T, 98 x 78 cm. "médiocre œuvre d'atelier", variante du *Christ* du Louvre ; sans compter d'innombrables tableaux non localisés passés en ventes au XIX^{ème} siècle, dont plusieurs pourraient bien être de Philippe de Champaigne.



Localisation nouvelle : parce que la version du Louvre, qui seule a concentré tous les suffrages, aurait été conservée par l'artiste jusqu'à la dernière année de sa vie (ce qui reste à démontrer : je la tiens pour une peinture exécutée en 1674, comme l'atteste sans ambiguïté son inscription), c'est probablement le tableau normand (n° 1657 : "de grande qualité" estime Monsieur Dorival), qu'il faut tenir pour l'œuvre originale peinte avant 1650 (compte tenu de la gravure de Morin) à la demande d'un commanditaire.

L'inventaire de 1793 de Boizot mentionne un "*Christ*" à Port-Royal, qui ne peut être confondu avec *L'Ecce Homo* ni *Le Bon Pasteur* : c'est ainsi que l'on désigne une crucifixion ; ce que confirment les gravures de Magdeleine Hortemels qui permettent d'en reconnaître trois à Port-Royal des Champs. Mais les deux qui par leur format modeste ne peuvent correspondre à notre tableau sont de surcroît localisés dans des lieux inaccessibles au public ; c'est au contraire le plus grand des trois, seul tableau présent sur la gravure des *Religieuses de Port-Royal des Champs pansant les malades*, qui a pu être appelé "crucifix des Jansénistes" comme le rappelle Mariette à propos de la gravure en trois planches de Morin d'après le tableau original, qui correspond par la présence d'un paysage, du crâne au pied de la croix et du périzonium du Christ flottant du côté opposé, la verticalité du corps et la tête levée, à un tableau de Philippe de Champaigne, et probablement à celui du Palais de Justice de Rouen. Bien que d'un cadrage légèrement plus serré que la version du Louvre, cette toile quasiment identique jusqu'à la présence notamment de la pierre angulaire, se distingue des autres grandes crucifixions de Philippe de Champaigne par la souplesse du corps plus sinueux qu'en toute autre, dont l'expression la plus évidente est dans le léger fléchissement du genou droit qui projette une ombre latérale ; cette observation permet de distinguer la peinture de Rouen de celle du Louvre.

La datation inévitablement approximative, renvoie à deux gravures de Jean Morin : l'une reproduit bien le tableau du Louvre, qui semble à d'infimes détails : les deux clous des pieds alignés sur les remparts, être le plus abouti ; l'autre, *une Crucifixion avec Madeleine au pied de la Croix*, pourrait se référer au tableau de Rouen, d'une part, tandis que sa figure agenouillée semble une reprise de détail du *Repas chez Simon*, tableau certainement bien connu de Jean Morin pour avoir peint les figures d'arrière-plan comme exposé dans ce catalogue, notice 96. Si rapport il y a avec Port-Royal, la datation ne peut donc être antérieure à 1646.

Parmi toutes les versions connues ou attestées, l'une d'elles, gravée par Jean Morin, est donc antérieure à 1650 ; mais il est probable que cette iconographie très précise a été reprise dans les dernières années comme il ressort des points suivants : beaucoup d'activité avant 1650, qui se prête peu à des répliques, et peu d'activité après 1660, d'où la place pour des répliques et variantes ; la date 1674 apposée sur *Le Christ sur la Croix* du Louvre indique un intérêt de l'artiste pour ce sujet, d'ailleurs confirmé par la datation tardive du *Christ* de Chaumes-en-Brie. J'ai en conséquence repoussé dans les dernières années la datation de la version du Louvre.

118A- *Le Christ en croix*

1648-50

Huile sur toile / Format : 147x100 cm

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre, département des peintures.

Inv. n° : INV 1127

HISTORIQUE Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins.

Copie, église de la Sainte-Famille, Le Pré-Saint-Gervais.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 1656. c.p.i. 113 ; Villot ii 78 ; cat. Somm. 1931

119- *Saint Joseph*

1648-50

Huile sur toile / Format : 147x57 cm

Non signé, non daté.

Localisation Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

Inv. n° : 22

HISTORIQUE Placé dans l'église Saint Séverin à Paris Pendant : inv. 21 ; dépôt des Petits-Augustins, 1794 ; dépôt de la rue de Beaune, 1797 ; affecté au musée de Bruxelles, décret du 14 fructidor an IX.

BIBLIOGRAPHIE Siret, *Notes d'un amateur sur quelques tableaux du musée de Bruxelles pour servir à la rédaction d'un livret*, Gand, 1855 ; Courajod, Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français, Paris, 1878 ; Dorival 1976 n° 127 ; Dorival 1992 n° Pacco, Maïté : *De Vouet à David : Peintures françaises du Musée d'art ancien XVIIe et XVIIIe siècles = Van Vouet tot David : Franse schilderkunst in het bezit van het Museum voor Oude Kunst 17de en 18de eeuw* Bruxelles / Brussel, MRBAB / KMSKB, 1994 p. 50-52 ; Péricolo 2002 p. 289 ; EXPOSITIONS *Le Grand Siècle au Quartier Latin*, Paris 1982 ;

REPLIQUES ET COPIES Une réplique : 148 x 89 cm. vendue le 16 juin 1997.

Datation nouvelle, confortée entre autres détails par la simplification des plis du manteau très proche du drapé de l'aîné des *Enfants Montmor*, tandis que la disposition du bras en écharpe appartient aussi à la Vierge de *La Présentation au Temple* de Bruxelles. De plus, le symbolisme évident de la toise est à rapprocher de l'injonction d'ordre et de mesure des Tables de la Loi dans le *Moïse* contemporain. La datation plus tardive jusqu'alors avancée se référait à la *Sainte Geneviève* du même musée, gravée par Platemontagne en 1668, avec laquelle le *Saint Joseph* formait un pendant artificiel. Mais la composition des deux œuvres : horizon distinct, lumière opposée, couleurs symboliques ici leur absence là et échelle différente, montre qu'il n'en est rien.

Par son attitude, la direction de l'éclairage et l'horizon bas, cette figure est le prototype des deux versions du *Bon Pasteur* de Tours et de Dijon.

120- *Portrait d'Omer II Talon*

1649

Huile sur toile / 225x162 cm

Signé, daté.

National Gallery of Art, Samuel H. Kress collection, Washington

Inv. n° : 1952.5.35

Inscription : signé et daté sur le pied de la base de colonne : P. Champagne. f. A° 1649. AETAS s 54.

HISTORIQUE Joly de Fleury, gendre du modèle, Marc-André de Buttet, Chambéry, puis château du Bourget ; Louis de Buttet, baron du Bourget-Du-Lac ; Rosenberg and Stiebel, New-York, 1949-1950 ; Samuel H. Kress, 1950 ; don à la National Gallery, 1952.

BIBLIOGRAPHIE Thuillier-Châtelet 1964, p 33-34 ; Rosenberg, *Chefs-d'œuvre de L'Art*, Milan, Paris, 1968 ; Dorival 1976 n°218 ; Gonçalves 1995 p 72-74 et couverture ; Marin 1995, pl. VII ; Péricolo 2002 p. 20-204

EXPOSITIONS Paris-New-York-Chicago, 1982, n°16 ; *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 39



Une réplique (185x130cm) en collection privée, à Bologne, chez un descendant du modèle. Voir dans le texte, *chapitre 7 : la Fronde*.

121- *Portrait d'Omer II Talon en buste*

1649

Huile sur toile / Format : 79x61, 5 cm

Non signé, non daté.

Localisation col privée

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 18bis.

Il en existe aussi une réplique en collection privée. Voir dans le texte, *chapitre 7 : la Fronde*.

122- *Portrait des Enfants Habert de Montmor.*

juin 1649

Huile sur toile / Format : 122x185

signé et daté

Localisation Musée des Beaux-Arts, Reims.

Inv. n° : D.952.1

Inscription : *faict en juin 1649 par Ph. Champagne. Henry-Louis Habert 10 ans / Jean-Balthazar 7 ans 6 M / Louis, Jean-Paul 4 ans 9 M / Anne-Louise 3 ans 5 M / François 23 M / Jean-Louis 8 M.*

HISTORIQUE Récupération artistique en Allemagne (MNR 591) ; dépôt au Musée, 1952.

BIBLIOGRAPHIE Rosenberg, *Chefs-d'œuvre de L'Art*, Milan, Paris, 1968 ; Dorival 1976 n° 197 ; Montupet J. 1984, *La dentellière d'Alençon*, roman ; Gonçalves 1995 p. 82-83 ; Péricolo 2002 p. 212 ; *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007, n° 79 ; Evreux, fig. 14.

Voir dans le texte, *chapitre 7 : la Fronde*.



123- *Portrait de François et Jean-Louis Habert de Montmor.*
1649

Huile sur toile / Format : 46x56 cm

Non signé, non daté.

Localisation col. part. France.

HISTORIQUE Col. Ribot ; offert le 19 mai 1928 à Paul Bourget ; Col. Général Daille.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 198 ; Dorival 1992 n° .

Voir dans le texte, *chapitre 7 : la Fronde.*

124- *Portrait de Marie-Henriette de Buade de Frontenac,*
épouse Habert de Montmor.

v.1649

Huile sur toile / Format : 86x70 cm

Non signé, non daté.

Localisation actuelle inconnue

HISTORIQUE Vente du 3 juin 1913, Paris. Ancienne collection
Steingracht, La Haye.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° .

Attribution et identification inédites. Le modelé et la position des mains : celle à la fleur rappelle les *Moïse*, *Gibieuf*, *Richelieu* de Versailles, et *Colbert* ; l'autre sur la poitrine rappelle le *Charles Borromée*, *La Samaritaine*, jusqu'au modelé du bras et de la manche ; et le portrait du Jaquemart-André, y compris par la verticalité de la mise en



page, ne laissent pas de doute sur l'attribution. G. Chomer, avançant de nombreuses similitudes : visage, mains, avec la *Sainte Catherine* de Grenoble, a défendu une attribution commune à Nicolas de Platemontagne ; mais au-delà de la citation, le style distinct des deux œuvres fait penser à deux artistes différents.

Bien que peu fréquent, l'angle de vue du visage et la direction du regard se retrouvent en quelques portraits par Champaigne, jusqu'au *Arnauld d'Andilly*. Cet angle de vue implique une ligne brisée de la paupière supérieure, comme on l'observe ici et fréquemment chez Champaigne, *Arnauld d'Andilly*, *Saint Philippe*, etc... Plus troublantes, la répartition des ombres et lumières sur le visage et le regard détourné sont aussi de l'échevin à l'extrême gauche dans *Le Prévôt des Marchands*, du *Portrait d'Echevin* d'Aix-en-Provence, et du *Portrait de Pierre Langlois de la Fortelle* ; sans doute se justifiait-il par une relation en pendant avec le portrait du mari, que Champaigne peignit aussi dans un tableau documenté mais inconnu de nous.



Quant à l'identification, la ressemblance des traits non seulement avec l'aîné des Enfants Montmor mais aussi avec ses frères et sœur porte à avancer le nom de leur mère. Un portrait dessiné, (rep.ci-contre), sans doute étude pour une gravure de Claude Mellan confirme l'identification. Mariée en 1637 avec Henri-Louis Habert de Montmor, elle aurait une trentaine d'années vers 1650, ce qui correspond au portrait.

125- *Portrait de Richelieu.*

1649

Huile sur toile / Format : 225x156 cm

Non signé, non daté.

Localisation Musée national, Varsovie.

Inv. n° : 187526

Inscription :

HISTORIQUE Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins.
BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 212 ; Péricolo 2002 p. 131.

Datation et localisation conséquente : église de la Sorbonne, nouvelles. Deux éléments de datation : l'anneau entre deux tores à la base de la colonne, présent en de nombreux tableaux de cette année (et non plus la gorge sur les peintures du début de la décennie), et la couleur du drapé analogue à celle de la tenture du *Omer Talon*. L'inscription portée sur le tableau semble confirmer ce rôle d'épithaphe pour le tombeau du ministre. Quant à une autre destination possible, tout aussi négligée par la critique, la bibliothèque de la Sorbonne construite à partir de 1645 sur des plans de Lemerrier : les deux cheminées opposées étaient surmontées d'un portrait du Cardinal et d'un autre de Michel Le Masle, par Michel Corneille, (ce qui conforte encore cette datation), qui n'a pas davantage été identifié, je ne la retiendrai pas en raison des troubles sociaux qui en ont repoussé les aménagements définitifs jusque tard dans la décennie 1650. Voir dans le texte, *chapitre 7 : la Fronde*.



126- *Portrait de Pierre Langlois de la Fortelle* (dit aussi *Portrait d'Homme*, *Portrait de Robert Arnauld d'Andilly* ou *Portrait de Charles Coiffier*)

1650

Huile sur toile / Format : 90x72 cm

Signé, daté.

Inscription : *PHI. CHAMPAIGNE f. A° 1650*

Localisation Musée du Louvre.

Inv. n° : INV 1145

HISTORIQUE Vente Espagnac Tricot, Paris 22mai 1793 : acheté 380 F par Saint-Martin ; vente Saint-Martin, Paris 7 mai 1806 ; acheté pour les Musées Impériaux, 26 mai 1808.

BIBLIOGRAPHIE cat.l. 102 ; Stein p. 10 ; Mme Stanislas Meunier, p. 18 ; Rosenberg., *Chefs-d'œuvre de L'Art*, Milan, Paris, 1966-68 ; Dorival 1976 n° 161 ; Gonçalves 1995 p. 103 ; Marin 1995 fig. 22 ; Péricolo 2002 p.

EXPOSITIONS *Philippe De Champagne*, Paris-Gand 1952 n° 34 ; *Le Portrait français de Clouet à Degas*, n° 31.

Photo : archives personnelles

Identification inédite : celle de Charles Coiffier proposée par M. Dorival doit être abandonnée au profit d'un rapprochement plus concluant avec un portrait gravé par Gilles Rousselet, du début des années 1640 en raison de la coiffure. Le modèle, en habit de président du parlement ou de professeur de théologie, présente des traits identiques à ceux de l'inconnu du Louvre : front rond, nez long et sinueux avec une base triangulaire et des narines marquées, une petite bouche en légère avancée, le bas du visage en fortes rondeurs, les sourcils hauts et déliés, la paupière lourde sur l'œil peu enfoncé... Seules les joues ont maigri d'une effigie à l'autre que huit à dix ans séparent ; une différence finalement

pas flagrante, puisque due sur la peinture à la lumière rasante en cette zone, qui révèle des creux et des reliefs invisibles sous l'éclairage plus neutre de la gravure. Celle-ci présente les armes : "d'azur au chevron d'argent accompagné de trois molettes d'éperon de même, 2 & 1", de la famille Langlois, seigneurs de la Fortelle en Brie et en Hurepoix, de Nesle et de Richebourg. Les notices généalogiques (*Dictionnaire de la Noblesse*, *Prosopographie des Gens du Parlement de Paris*, etc...) commencent



généralement par Robert Langlois de la Fortelle, fils de Pierre auquel correspond au vu des dates le portrait du Louvre. Voir dans le texte, *chapitre 7 : la Fronde*.

127- *Portrait d'un Homme d'église*

1650

Huile sur toile / Format : 75,5x60,5 cm

Signé et daté.

Localisation Col. part, Paris.

Inscription : « *Ph. Champagne fecit, Anno 1650* »

HISTORIQUE Vente Viollet, Paris 22-26 décembre 1881 ; col. Mame, Tours ; vente Christies, 7 décembre 1990, Monaco ; vente du 03 décembre 1997.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 225 ; Dorival 1992 n° XXI ;

EXPOSITIONS Jamais exposé.

128- *Portrait de Victor Bouthillier.*

Daté 1650

Huile sur toile / Format : 80x70 cm

Non signé

Localisation Musée des Beaux-Arts, Tours.

Inv. n° : 996-2-1

Inscription : A° 1650

HISTORIQUE Achat du musée 1995

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 323 ; Gonçalves 1995 p. 112 ;

Péricolo 2002 p. 190.

EXPOSITIONS *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 40

Photo : archives personnelles

Frère de Claude Bouthillier, le modèle fut nommé archevêque de Tours en 1641.

(Un comble : j'ai découvert ce tableau chez son propriétaire, l'ai photographié à cette occasion et publié pour la première fois dans mon livre en mai 1995, juste avant qu'il ne soit acquis par le musée de Tours, mais je ne suis pas référencé dans la notice correspondante du catalogue de l'exposition de Lille-Genève !).



129- *Portrait présumé de René Tronchet, échevin de la ville de Paris.*

1650

Huile sur toile / Format : 71,5x58,5 cm

Non signé, daté sur le rebord de la pierre dans le bas à droite : A° 1650

Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

Inventaire n° 6760

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 219 ; Pacco, Maïté : *De Vouet à David : Peintures françaises du Musée d'art ancien XVIIe et XVIIIe siècles = Van Vouet tot David : Franse schilderkunst in het bezit van het Museum voor Oude Kunst 17de en 18de eeuw*, Gonçalves 1995 p. 113 ; Péricolo 2002 p.192.

130- *Portrait d'Antoine Singlin*

v.1650

Huile sur toile / Format : 79x65 cm

Signé, non daté.

Localisation Musée Getty, Los Angeles.

Inscription : *MESSIRE ANTHOINE SINGLIN DECEDE LE 17. AVRIL 1664. Ph. Champagne.*

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Georges Will) Gazier, p. 35 ; Gazier, *Port-Royal au XVII^{ème} siècle*, p. 4 et pl. 8 ; Courthion, *L'Art et les artistes*, 1926-27, p. 4 ; Mabile de Poncheville II, pp. 60 et 140 ; Dorival 1957, n° 66 ; Dorival 1976 n° 217 ; Gonçalves 1995 p. 51 ; Péricolo 2002 p. 236 ; *Philippe de Champagne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995.

EXPOSITIONS Musée des Granges de Port-Royal, 1995.

Datation nouvelle. La datation posthume de ce portrait, souvent envisagée, est à exclure : postérieure à 1664, soit exécuté à partir d'un masque mortuaire, l'effigie serait d'un homme âgé ; ce qui n'est visiblement pas le cas ici. L'âge apparent du modèle (1607-1664), 40 à 50 ans, confirme le verdict stylistique, qui situe l'exécution vers 1648-1650. Plutôt vers 1650 d'ailleurs, du fait de l'identité de la pose et de l'expression avec le *René Tronchet*.

131- *Portrait d'Honoré II de Monaco*

1651

Huile sur toile / Format : 72x58 cm

Non signé, non daté.

Localisation Palais princier, Monaco.

Inv. n° :

Inscription :

HISTORIQUE Demeuré à Monaco

BIBLIOGRAPHIE Stein, p. 15 ; Dorival 1976 n° 171 ;

REPLIQUES ET COPIES Réplique dans une collection de Monaco ; autre réplique au musée Granet, Aix-en-Provence.

132- *Portrait du R.P. Philipini*

1651

Huile sur toile / Format : 74x61

Signé et daté.

Localisation Couvent San Martino ai Monti, Rome.

Inscription : « *R. P. Joan. Antoni. Philipini. Roma. Prior General. Totius Ordinis Carmelitar. Anno aetatis 52. Domini 1651 quo in Galliam venit. P. Champagne Pinxit.* »

HISTORIQUE Emporté par le modèle en Italie dans couvent où il est encore.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 200 ; Péricolo 2002 p. 180.

REPLIQUES ET COPIES Boston.

132A- *Portrait du R.P. Philipini*

1651

Huile sur toile / Format : 74x61 cm

Signé et daté

Localisation Museum of Fine Arts, Boston.

Inscription : « *R. P. Joan. Antoni. Philipini. Roma. Prior General. Totius Ordinis Carmelitar. Anno aetatis 52. Domini 1651 quo in Galliam venit. P. Champagne Pinxit.* »

HISTORIQUE Inventaire 1674, n°35 ; succession de Nicolas de Platemontagne ; peut-être vente Laneuville, Paris 5-7 juin 1826 ; Knoedler et Cie, New York.

BIBLIOGRAPHIE Mabile de Poncheville 1952, frontispice ; Dorival 1976 n° 201.

EXPOSITIONS *Philippe de Champagne*, 1952, Paris-Gand, n° 39.

REPLIQUES ET COPIES Couvent San Martino ai Monti, Rome.

Celui-ci plutôt que le numéro précédent correspond en raison de son historique au n°35 de l'inventaire post-mortem des biens de Philippe de Champagne.

133- *Portrait de Pomponne de Bellièvre*

1651

Huile sur toile / Format : 105x82

Non signé, non daté.

Localisation Musée Granet, Aix-en-Provence.

Inv. n° : 860-1.48

HISTORIQUE Legs Bourguignon de Fabregoules, 1860.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Robert Nanteuil, 1653) : Dorival 1976 n°148 ; Gonçalves 1995 p. 107 ; Marin 1995 fig. 60 ; Péricolo 2002 p. 206

EXPOSITIONS *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 41

Datation affinée, en raison de la moustache, qui ne sera plus aussi large après la Fronde ; puis, le double rang de galon du mortier, représentatif du premier président, consigne l'accession à cette charge en 1651.

134- *Portrait de Mazarin*

1651

Huile sur toile / Format : 205x144 cm (considérablement agrandi sur les quatre cotés : la photo donne la composition d'origine).

Non signé, non daté.

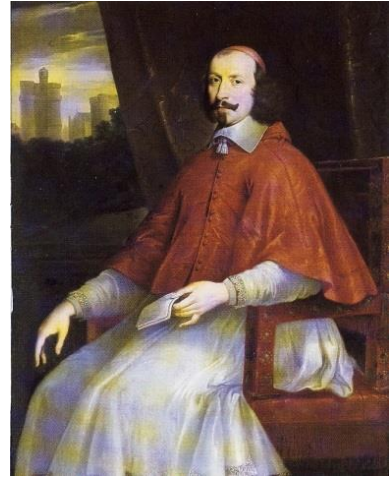
Localisation Musée Condé, Chantilly.

Inv. n° : PE 309

HISTORIQUE première vente Crawford, Paris 20 nov. 1820 ; vente 13-14 fév. 1843, Paris ; vente Louis-Philippe, Paris 28 avril 1851 ; acheté par le duc d'Aumale ; légué par lui à l'Institut de France en 1886 ; 1897 Entrée matérielle

BIBLIOGRAPHIE cat. Gruyer n° 309 ; cat. peint. FSE n° 94 ; Guillet de Saint Georges p. 244 ; Mabile de Poncheville I p. 27 ; Mabile de Poncheville II p. 73. Dorival 1976 n° 194 ; Gonçalves 1995 p. 109 ; EXPOSITIONS Exposition Universelle : *Portraits nationaux*, Palais du Trocadéro, Paris 1878, n° 191

Photo : RMN



Datation nouvelle : 1651, fondée sur la moustache, large, laquelle s'affinera après la Fronde. Le format, initialement proche de celui du *Louis XIV offrant sa couronne...* a été agrandi sur chaque côté par des bandes de 15 à 30 cm de largeur, (selon Gruyer, pour réparer les dommages causés par l'incendie du Palais-royal), pour atteindre les dimensions du *Richelieu* du même musée.

Œuvres perdues (et sources documentaires) : *La Fuite en Egypte*, chapelle de l'hôpital des Incurables ; *La Madeleine en pied, assise dans la grotte de la Sainte Baume* (gravure de Pitau) ; Cycle des *"Reines et Impératrices en réputation de sainteté"* (Guillet de Saint Georges) ; *Saint Pierre* (gravure de Morin) ; *Saint Bernard* (gravure de Morin, et copie de Vincent Latil) ; *Ecce Homo* (gravure de Morin) ; *Saint Georges*, d'après Raphaël (Félibien) ; *portrait de Robert Arnauld d'Andilly, jeune* (gravure de Morin) ; *Portraits de Catherine et de Françoise Champaigne* ; *Portrait de René de Longueuil, seigneur de Maisons* (gravure de Morin) ; *Portrait d'Antoine Vitré* (gravure de Morin) ; *Suite de la Vie de la Vierge*, église de Pont-sur-Seine, chapelle de la Communion ; *La Vierge à l'Enfant entourée de saints et de saintes*, tableau probable du plafond de la salle de Saint Benoît au Val-de-Grâce (catalogues des ventes Tiberghien –Bruxelles, 22 mai 1827- et Evrard –Paris, 7 août 1832- Dorival GBA 72 n. 53) ; *Vanité* (gravures de Jean Morin et de Nicolas de Platemontagne).
©José Gonçalves Août 2013.