

**JOSE GONCALVES**

# **PHILIPPE DE CHAMPAIGNE**

La vie, l'oeuvre et le catalogue raisonné en 5 livres :

**RICHELIEU, PORT-ROYAL, MAZARIN, LOUIS XIV, CATALOGUE**

**Peintures autographes, dessins, désattributions**

Mise à jour régulière du catalogue

L'ensemble de cette étude : monographie et catalogue,  
est disponible gratuitement en téléchargement sur le site [www.josegoncalves.fr](http://www.josegoncalves.fr)

Parution en 16 livraisons bi-mensuelles, à partir de la fin novembre 2008

jose.goncalves78@yahoo.fr 19/11/08



# PHILIPPE DE CHAMPAIGNE/ JOSE GONCALVES

## Sommaire

### Avant-propos

#### Première partie : RICHELIEU (1602-1642)

##### **Chapitre 1 : les moyens de l'identité.**

Philippe de Champaigne, Rubens, Rembrandt et Vélasquez ; les Pays-Bas espagnols ; formation : Bouillon, Bourdeaux et Rubens ; la tradition flamande ; la peinture parisienne : Lallemand ; *Le Prévôt des marchands* de Montigny-Lencoup ; *L'Adoration des Mages* de Georges Lallemand ; premières œuvres de Philippe de Champaigne ; une constante volonté d'intégration.

##### **Notes**

##### **Chapitre 2 : le palais du Luxembourg.**

Rubens : le cycle Médicis ; le décor du Luxembourg ; l'héritier des "droits" de Duchesne ; les toiles de Pont-sur-Seine ; les choix techniques de Philippe de Champaigne ; la réaction flamande : *Saint Vincent* et *Saint Germain*. **Notes**

##### **Chapitre 3 : la cage dorée.**

Le décor de l'église du Carmel et l'oratoire de la reine ; renouveau du sentiment religieux ; *La Vierge du Rosaire* ; la tenture de *la Vie de la Vierge* ; *La Réception du Duc de Longueville* et la Galerie des Hommes Illustres ; *Le Vœu de Louis XIII* ; les portraits de Richelieu. **Notes**

#### Deuxième partie : PORT-ROYAL (1643-1652)

##### **Chapitre 4 : pourquoi et comment.**

Rupture ; le défaut de voyage en Italie et ses conséquences ; Poussin, le référent ; une suite homogène de portraits ; l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. **Notes**

##### **Chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée.**

L'expérience de la monumentalité ; les fresques de Pont-sur-Seine ; la chapelle Tubeuf ; *Tobie et l'Ange* ; *L'Ecce-Homo* ; l'oratoire d'Anne d'Autriche au Palais-Royal ; peintures des appartements d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce ; l'oratoire de la chambre de la Reine ; décoration du réfectoire des religieuses au Val-de-Grâce ; *La Vierge de douleur*, un décor ignoré ; les petits tableaux de dévotion ; *La Résurrection*. **Notes**

## **Chapitre 6 : le jansénisme.**

Peintre du jansénisme ? ; Portraits de l'Abbé de Saint-Cyran ; la prétendue hostilité des jansénistes pour le portrait ; premières peintures religieuses pour Port-Royal ; les trois portraits des frères Lemaître ; attribution de la Cène de Lyon ; un projet abandonné ; modèles formels de *La Cène* ; *La Cène* de Port-Royal. **Notes**

## **Chapitre 7 : la Fronde/ état de grâce.**

*Le Prévôt des marchands*; le portrait d'apparat ; *Le Christ sur la Croix* ; *Omer II Talon* ; *Les Enfants Montmor* ; les portraits de Mazarin ; *Louis XIV enfant offrant sa couronne...* ; le peintre sédentaire ; les dessins urbains ; *L'Adoration des Bergers* de Rouen et de la Wallace Col. ; *L'Annonciation* Wallace ; *La Présentation au Temple* de Bruxelles et le *Saint Joseph*. **Notes**

## Troisième partie : MAZARIN (1653-1661)

### **Chapitre 8 : L'Après-Fronde**

Effacement des repères ; le *Portrait d'Angélique Arnauld* ; les deux portraits du *Prévôt des marchands et les échevins de Paris* ; emplacement des quatre *Paysages* au Val-de-Grâce ; *La Présentation au Temple* de Saumur ; *Le Christ mort sur la croix* de Grenoble ; *Les Provinciales* ; le miracle de la Sainte Epine ; *Saint Jérôme* et *Saint Augustin* ; la chapelle de Pont-sur-Seine. **Notes**

### **Chapitre 9 : Formalismes**

Caractères flamands ; le cycle *Gervais et Protais* ; le refus du héros ; un modernisme déconcertant ; "défense et illustration de la peinture française" ; les répliques ; la perspective déficiente ; un coloriste puissant ; le conformisme du dessinateur. **Notes**

## Quatrième partie : LOUIS XIV (1661-1674)

### **Chapitre 10 : l'Ex-Voto.**

Postériorité du "*Diptyque*" sur *L'Ex-Voto* ; commanditaires et destination de *L'Ex-Voto* ; le véritable ex-voto de Philippe de Champagne ; un chant d'amour et de victoire ; le temps de prier : *Le Christ mort* de Saint-Médard ; persécutions contre Port-Royal.

**Notes**

### **Chapitre 11 : Emergence d'une conscience politique.**

Actualité religieuse : *Le Christ au Jardin des Oliviers* et *Moïse* d'Amiens ; le "droit" et le "fait" : "ils ne comprennent pas" ; d'ultimes méditations : *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Gand et *Le Christ sur la Croix* de Chaumes-en-Brie. Actualité politique : *La Réception du Duc d'Anjou* ; une singulière illustration de la monarchie ; *Deux Têtes décapitées* ; la solitude des hommes de pouvoir.

**Notes**

### **Chapitre 12 : Les dernières années.**

*L'Autoportrait* perdu ; le *Portrait de R. Arnauld d'Andilly* ; réception, initiation ; Richelieu tutélaire ; les derniers portraits ; le *Portrait des Frères Anguier* ; identification du dernier tableau de Philippe de Champagne ; ressaisissement ; actualité de l'œuvre et de la pensée de Philippe de Champagne.

**Notes**

## Cinquième partie : CATALOGUE

**Catalogue des oeuvres ici attribuées à Nicolas Duchesne**

**Philippe de Champaigne, période Richelieu**

**Période Port-Royal**

**Période Mazarin**

**Période Louis XIV**

**Catalogue des dessins autographes**

**Désattributions**

catalogue des oeuvres ici attribuées à **Jean Morin**

Autres désattributions : scènes religieuses, portraits, paysages ; peintures, dessins.

**Tableau comparatif**

**Bibliographie**

©José Gonçalves2009.

## AVANT-PROPOS

Les célèbres portraits de Richelieu ou de Port-Royal ne sont qu'une infime partie d'une œuvre immense et variée, la seule du siècle à couvrir en cinquante ans d'activité trois règnes : Louis XIII, Mazarin et la Régence, Louis XIV, qui ont forgé l'identité de la France moderne. Philippe de Champaigne est le plus pertinent interprète de l'autorité : mais son adhésion spontanée, désintéressée, aux valeurs de l'opposition procède néanmoins d'une indépendance de pensée et d'une lucidité d'esprit uniques en son siècle.

Partisan de la tradition mais créateur du premier tableau d'histoire de la peinture française ; prodigieux portraitiste ami des jansénistes ; peintre exclusivement, mais plus curieux qu'aucun de ses pairs de toutes les techniques et de tous les genres : au temps de la raison qui connut le déchaînement aveugle des passions, le rouge fut la couleur fétiche du plus singulier représentant de l'idéal classique.

Que Philippe de Champaigne soit un grand peintre méconnu, c'est ce qu'a proclamé et confirmé l'exposition de Lille-Genève, laquelle n'a cependant pu ou n'a pas su se défaire des clichés du romantisme le plus rétrograde : ainsi le parti-pris thématique qui n'était pas le plus judicieux pour une première rétrospective ne revient-il pas à approuver des étiquettes successives et tendancieuses ? Une quinzaine de tableaux attribués abusivement au maître, datations arbitraires, notices du catalogue banales et sans arguments, absence totale de Mazarin (tout comme dans le livre de Pericolo), sont autant d'approximations inexcusables. Relevons en deux, symboliques : le *Moïse* en couverture du catalogue n'est présenté qu'à Genève : la logique ne commandait-elle pas de choisir une peinture commune aux deux manifestations ? Puis le choix, non moins contestable, comme porte-parole sur les affiches, de ce *Richelieu* octogonal controversé dont le rejet par Bernard Dorival n'a pas même entraîné un minimum d'arguments favorables qui justifiait sa présence dans l'exposition, traduisait une incohérence définitivement consternante au vu de la seconde affiche qui reprenait le seul *Moïse* de Genève !

Comment du reste espérer logiquement quelque pertinence ou nouveauté de l'analyse d'un "spécialiste" du peintre qui ne lui a consacré (de son propre aveu : ainsi qu'il ressort des bibliographies croisées dans les catalogues de Lille-Genève, d'Evreux, et dans le livre de Pericolo.) que quatre articles en près de 20 ans, et pas davantage sur l'atelier ; des textes de circonstance, commandés à l'occasion\* d'un colloque ou d'une exposition, ils ne sont pas toujours fiables, puisque c'est l'un d'eux qui a exposé la ridicule hypothèse des paysages pliés à angle

droit ! En moins de temps et avec des moyens autrement plus limités j'ai notamment publié huit études sur Philippe de Champaigne, et dès 1995 le premier livre grand public. Dominique Brême, maître d'oeuvre à Evreux, n'a quant à lui à son actif qu'un seul article, remontant à 1988, déjà sur le cycle de saint Benoît dont il réitère les erreurs à 20 ans de distance !

Cette méconnaissance, cet arbitraire sont d'ailleurs dénoncés par qui de droit. Ainsi, lorsque Pierre Rosenberg appelle de ses vœux dans l'avant-propos même du catalogue de l'exposition d'Evreux, et après avoir visité celle de Lille-Genève le "jeune historien [qui] acceptera de consacrer (de sacrifier) au grand Philippe de Champaigne la vingtaine d'années indispensable à rétablir ce grand peintre dans sa vérité ", il confirme ainsi implicitement combien ceux qui s'agitent officiellement sur le sujet sont loin du compte : on ne saurait imaginer plus sévère verdict venant d'un pair aussi reconnu.

A l'artificialité source d'erreurs d'une étude thématique, j'ai pour ma part préféré une ordonnance chronologique, complète et systématique, équilibrée en quatre parties : Richelieu, Port-Royal, Mazarin, Louis XIV. Ainsi puis-je inclure et étudier en conséquence, les œuvres dans un contexte socio-politique élargi de la France aux Pays-Bas, sans oublier la Révolution anglaise et l'arbitrage de Rome ; l'engagement de Philippe de Champaigne dans les débats intellectuels et conflits de pouvoir de son temps, son anticonformisme et ses inventions formelles, sa déconcertante actualité surtout, font de lui un artiste certainement plus chaleureux et complexe que le très conventionnel illustrateur religieux qui a prévalu jusqu'à ce jour.

Plusieurs thèmes sont ici abordés pour la première fois : la technique du peintre ; les dessins ; peinture et politique ; les influences de la préciosité et des chartreux, celle-ci toujours négligée au profit de Port-Royal, deux études qui apportent un éclairage nouveau sur l'art de Philippe de Champaigne. La relecture systématique de ses œuvres m'a amené à des révisions de fond, depuis les premiers tableaux jusqu'à l'identification de sa dernière peinture ; de l'entrée d'œuvres inédites, certaines en collection privée, jusqu'à des exclusions inattendues : *L'Annonciation* de Caen. *La Sainte Julienne*, *La Samaritaine*, et *L'Ecce Homo* du musée des Granges se révèlent plus que jamais étrangers à Port-Royal, tandis que d'autres tableaux échappent enfin à un éclairage janséniste infondé et par trop partisan : *Gervais et Protais*, et surtout *L'Ex-Voto*, lequel chef-d'œuvre bénéficie sur un chapitre entier de l'étude la plus complète à ce jour. Des ensembles sont reconstitués : les appartements d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce, la chapelle Tubeuf, parmi lesquels des décors détruits, dont on prétend avec quelle hâte que rien n'en peut témoigner : le Salon du Roi à Vincennes, le décor de l'église Sainte Opportune... Des portraits ici identifiés pour la première fois, il faut signaler en priorité le célèbre *Portrait d'Homme* du Louvre.

La conséquence la plus spectaculaire résultant de l'examen attentif des œuvres de jeunesse de Champaigne porte sur la réhabilitation du peintre Nicolas Duchesne, de son activité sinon de sa personnalité, lequel n'était à ce jour crédité d'aucune peinture ! Autre artiste tout aussi méconnu, Jean de Reyn émerge du même effort de réattribution de nombreux portraits. Le nom

de Jean Morin enfin, s'impose ici pour la première fois comme l'auteur le plus vraisemblable pour une série de peintures et de dessins ; (l'attribution de la feuille d'Orléans par Dominique Brême dans le catalogue de l'exposition d'Evreux est pour le moins surprenante).

La plus grande vigilance a été apportée à présenter une datation fine et cohérente, dont les *Richelieu* de Chantilly, de Versailles et de Varsovie, la *Sainte Julienne*, *L'Assomption* d'Alençon, le décor du Val-de-Grâce, *L'Ecce-Homo*, *Saint Augustin*, *Le Songe d'Elie*, *Le Repas chez Simon* et *Les Ames du Purgatoire* de Toulouse comptent parmi les révisions les plus radicales ; parfois une rectification de plus de deux décennies s'est imposée. Ainsi des *Pèlerins d'Emmaüs* d'Angers : 1656 selon Bernard Dorival, 1674 d'après Pericolo, serait plutôt de 1648.

J'ai distingué d'autre part pour la première fois des œuvres considérées jusque là comme des répliques, ou des études : les *Christ sur la croix* de Rouen et d'une collection privée toulousaine, le *Richelieu* de Varsovie, *La Visitation* (Genève et Villeneuve-lès-Avignon), etc...

De nouvelles propositions de localisation (dont bénéficient notamment *L'Adoration des Bergers* et *L'Annonciation* Wallace), feront voler en éclats l'extravagante hypothèse, pourtant reprise en chœur avec une consternante absence d'esprit critique par les historiens, des "fameux" paysages pliés. Toutes les *Annonciations* existantes sont ici identifiées et localisées ; tous les portraits d'apparat de *Richelieu* attribués, datés et localisés. L'activité durant la décennie 1642-1652 notamment est ainsi régulièrement restituée, sans vide notable.

Attributions, datations, identifications des portraits et localisations nouvelles le sont par rapport à l'incontournable ouvrage de référence que reste le livre de M. Dorival. S'il est de bon ton de faire aujourd'hui la fine bouche devant des conclusions d'ailleurs plus inspirées et partielles que caricaturales, c'est oublier un peu vite que son livre nourrit toute étude sur Philippe de Champaigne. Les nombreux désaccords ici développés sont simplement l'inévitable conséquence de trente ans d'écart. Pour ma part, je rends hommage à un homme attentif et ouvert, que j'ai connu et admiré.

En revanche le livre de M. Péricolo qui à sa sortie a pu faire illusion est en définitive aussi peu convaincant que mal construit : cinq des neuf chapitres concernent la seule période de jeunesse du peintre ! L'auteur y accumule les erreurs historiques ((je ne parle pas de divergence d'interprétation). Un exemple parmi d'autres : l'identification de Louis XIII dans le dessin de la page 201 n'est pas recevable tout simplement parce que le personnage porte la croix de l'Ordre du Saint Esprit au bout d'un ruban bleu, alors que la noblesse d'épée, dont est issu le roi, avait droit au collier ! Trois pages de démonstration s'avèrent bien éloignées de la simple vérité historique.

M. Pericolo avance des datations, des attributions ou des historiques parfaitement incongrus, dont l'inanité sera ici de nombreuses fois mise en évidence. Ses conclusions ne sont finalement ni pertinentes, ni satisfaisantes. Des treize peintures étudiées comme des dernières années, quatre seulement le sont effectivement ; pire : jusqu'à la page 81, dix-huit des vingt-cinq œuvres attribuées à Philippe de Champaigne ne lui reviennent pas !

Ma qualité de peintre diplômé de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris sanctionnant six années d'études, conjuguée avec une familiarité de vingt-cinq années avec Philippe de Champaigne ne vaut-elle pas l'autorité de l'historien de l'Art ? Je suis un technicien pratiquant à longueur d'année cette peinture sur laquelle beaucoup qui n'en maîtrisent pas même la théorie bavardent à satiété. Des bases solides, des faits incontestables, associés à la connaissance matérielle et à l'exercice pratique et régulier de la peinture : dans ces conditions seulement je puis apporter à la connaissance de Philippe de Champaigne de nombreux développements non moins fiables et illustrer la nécessaire complémentarité, souvent revendiquée mais rarement effective, entre le point de vue de l'historien de l'Art et celui du technicien de la peinture. Un effort d'autant plus légitime que les peintres eux-mêmes par leur complaisance à multiplier les apostrophes gratuitement dithyrambique en lieu et place d'une indispensable clarté démonstrative ont constitué le principal obstacle à cette convergence des énergies.

Mais je ne me fais guère d'illusions sur la réception de ce livre qui m'a coûté 25 ans de travail constant : on n'acceptera pas aisément tant de remises en cause, souvent sur des points essentiels, et de conclusions iconoclastes énoncées par un étranger au sérail. Ce texte ouvre sur des prises de positions si nombreuses et inattendues jusqu'à bouleverser ce que l'on croyait acquis depuis près de trois siècles, qu'il me faut insister auprès du lecteur : il n'est pire sourd que celui qui ne veut point entendre. Mais quoi de plus naturel finalement que la légitime suspicion envers le gêneur qu'on n'attendait pas, et le scepticisme qui d'entrée accueillera des prises de position radicales concernant notamment des tableaux aussi célèbres que *L'Ecce-Homo* ou *La Samaritaine* : ils n'ont pas été peints pour Port-Royal ! C'est pourquoi, avant de rejeter mes affirmations, voire ignorer mes argumentations, que l'on mette à l'épreuve, en toute impartialité, la validité de ce qui passait pour acquis ; rappelez-vous par quels moyens approximatifs, sur quels minces indices improbables ces chefs-d'œuvre ont acquis la réputation qui est la leur. S'il est difficile de bâtir là où il n'y a rien, il l'est plus encore de devoir démolir ce qui menace de chanceler, pour reconstruire avec plus de conviction. Considérons simplement, pour ne prendre qu'un exemple riche de conséquences, l'absurdité qu'il y a à dénier un minimum d'expérience de peintre à Nicolas Duchesne, lui qui dirigea Champaigne après Poussin, comme chef décorateur du Palais du Luxembourg.

JOSE GONCALVES Novembre 2007-Avril 2008

Premier livre : RICHELIEU

Les reproductions sans indication de provenance sont de l'auteur. Il ne tient qu'aux musées concernés et collectionneurs que les tableaux en leur possession ne soient reproduits dans ces pages avec une qualité supérieure. Mes remerciements vont aux conservateurs qui ont dès aujourd'hui favorablement répondu à mes quelques demandes.JG

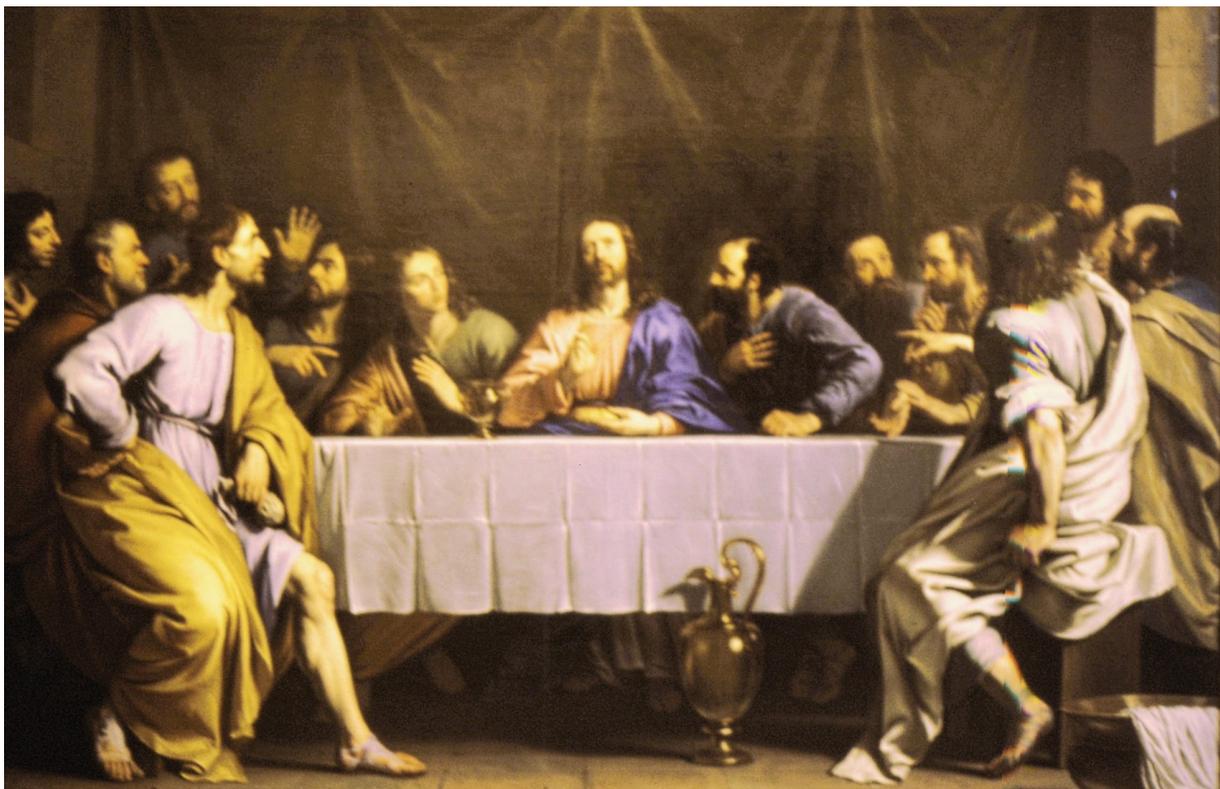
## RICHELIEU, chapitre 1 : LES MOYENS DE L'IDENTITE

Philippe de Champaigne, Rubens, Rembrandt et Vélasquez ; les Pays-Bas espagnols ; formation : Bouillon, Bourdeaux et Rubens ; la tradition flamande ; la peinture parisienne : Lallemand ; *Le Prévôt des marchands* de Montigny-Lencoup ; *L'Adoration des Mages* de Georges Lallemand ; premières œuvres de Philippe de Champaigne : une constante volonté d'intégration.

Il illustre une fois pour toutes comme grand peintre religieux et l'un des portraitistes les plus pénétrants de tous les temps, Philippe de Champaigne bénéficie en ce début de millénaire d'un regain de faveur que lui valent le réalisme rare et l'intense spiritualité de son œuvre, son optimisme indéfectible autant que l'étendue et la variété de ses recherches exemptes d'aucune concession. Célèbre autant que méconnu, le peintre est entouré d'une légende trop taillée sur mesure pour être exacte. De s'être tenu, comme Pascal, à l'avant-garde des luttes dramatiques qui fixèrent au regard des générations suivantes le principal sans doute des mouvements religieux et intellectuels de son temps lui valut cette situation ambiguë où il est cantonné. Car sa gloire est d'abord celle du janséniste ; ses sympathies pour l'Abbaye et la pensée de Port-Royal l'emportent dans l'esprit du public sur une œuvre picturale encore mal perçue, étouffée qu'elle est sous les à priori du Romantisme, les généralités pédantes et les erreurs d'attribution. L'unanimité passive autour de certaines toiles confirme l'impasse, ou la difficulté d'approche. Ainsi se borne-t-on, pour faire connaître son chef-d'œuvre, à paraphraser ce que celui-ci porte écrit en toutes lettres. Les *Richelieu*, *L'Ex-Voto*, les grandes compositions bibliques : la perspective n'est pas moins caricaturale de la part des historiens. On le cite, par devoir, incapable d'en dire davantage, dans le "peloton de tête" de la peinture française du 17<sup>ème</sup> siècle : le cinquième. A peine plus conséquent, hostile et peu renseigné, Elie Faure s'efforçant de prendre parti rend l'artiste, qui aurait la malchance de venir après Rubens, responsable de la mort de la Peinture ! Que ne serions-nous tentés de le suivre dans ce que l'Art Moderne a bruyamment présenté comme la victoire ultime de l'acte créateur ! Mais il s'agit en l'occurrence d'un bien curieux attentat puisqu'à cette œuvre d'exception se référeront l'art officiel de la période suivante, les Néoclassiques, les Romantiques et les Réalistes, Cézanne, les cubistes, Matisse, Hélicon et Cuccio ! Philippe de Champaigne, parmi d'autres, a contribué à relever la peinture des affectations du Maniérisme comme des extravagances du Baroque, assainissant ainsi les bases indispensables à d'autres envolées. Significatif de l'incompréhension de son art est le rapprochement avec les tableaux de Zurbaran, peu instructif tant il est simpliste. C'est surtout réduire l'artiste au peintre religieux qu'il n'est que la moitié du temps. Même dans ce genre spécifique, les différences l'emportent sur les affinités. Aux figures plongées dans l'obscurité de l'Espagnol qui les illumine d'un éclairage sonore s'oppose un goût marqué du peintre français pour la lumière de fin du jour ; le premier taille des volumes épurés, compacts et lisses, exemptes de la sensualité diffuse et pénétrante du second... Que penser encore de ce que Zurbaran se veut peintre religieux, qu'il exécute sans la moindre arrière pensée et avec une docilité touchante des commandes dûment codifiées, alors que Philippe de Champaigne donne en chaque œuvre l'avantage à l'homme, sa place, son échelle, à l'encontre parfois de la doctrine à illustrer ? Bien plus proche de l'imagier espagnol est Georges de la Tour avec sa matière dure et lisse, son rendu de porcelaine, les contours aigus et l'intensité des flashes nocturnes ; même sentiment paisible en dépit de la violence de ces effets, une disponibilité contemplative bien étrangère au souffle irrépressible dompté par la volonté constructive caractéristique de Philippe de Champaigne. Cependant, que le peintre religieux évoque Zurbaran, que le portraitiste égale Van Dyck et qu'on

songe à Vermeer devant ses ambiances cristallines, car c'est bien par de telles analogies qu'on rend compte de son art, cela fait tout de même trois maîtres et non des moindres dans un seul homme ! Quelle confrontation soutenir, par ailleurs, entre la production réservée et spécialisée des uns et celle, découverte depuis peu immense et variée, du peintre de Port-Royal ?

Pierre Rosenberg annonçait en 1968 l'étape majeure de la réhabilitation de l'artiste : "une telle œuvre, le jour où elle aura été reconstituée, où la chronologie aura été rétablie, risque de révéler une étonnante continuité. Consciemment et patiemment construite à l'instar de celle de Poussin, elle montrera une variété de nos jours insoupçonnée ; longue méditation d'un homme à la forte personnalité, elle apparaîtra comme un témoignage essentiel à la connaissance de l'art parisien du temps de Louis XIII". <sup>2</sup> Et Albert Châtelet de confirmer : "le jour où se distinguera nettement l'enchaînement de l'œuvre, où les grands tableaux seront retrouvés et nettoyés, on s'apercevra non sans surprise de la place qu'ils tiennent dans la peinture parisienne du temps". <sup>3</sup> (Tous deux restent cependant en deçà de la réalité, tant il est manifeste que l'échelle de référence n'est pas le panorama de la peinture parisienne mais bien plutôt celui de la production européenne : Champaigne étant le seul véritable interlocuteur français face aux Vélasquez, Rubens et Rembrandt.) Voilà néanmoins qui nuance un éclairage par trop réducteur dirigé sur un corpus prétendument développé passivement sous les auspices du hasard, de la chance, voire de l'opportunisme conservateur. Nous pourrions sans peine multiplier les exemples contraires, notamment lorsque l'artiste, se doublant d'un partisan courageux, sort à l'occasion de sa légendaire réserve : c'est dans le but explicite de contrer les calomnies des jésuites acharnés à la perte de Port-Royal qu'il aurait peint entre 1648 et 1652 *La Grande Cène* ; cette toile comptant parmi les plus accomplies du peintre n'en est pas moins, au delà de son exceptionnelle sérénité, une bannière revendicatrice, qui précédait largement l'entrée en campagne de Pascal avec ses *Provinciales*.



*La Cène de Port-Royal de Paris*, 1648, 181 x 265 cm, Lyon, Musée des Beaux Arts

"Œuvre consciemment et patiemment construite" : ainsi la partie offrant à priori le moins de prise à l'artiste, l'ensemble des portraits, n'est pas une accumulation neutre et informelle, comme ressortissant essentiellement du hasard des rencontres et des commandes, mais se structure en noyaux fortement personnalisés et distincts. Cette suite, par ses moments les plus denses autant que lorsqu'elle marque le pas, se distend et s'interrompt avant de resurgir avec une vigueur accrue, apparaît comme un véritable sismographe de l'état d'esprit de l'homme. Trois

ensembles compacts : d'abord ce qu'on pourrait désigner par "la décennie Richelieu", en raison de la douzaine de variations sur le prélat qui la compose, et où les *Louis XIII* et autres *Mme Bouthillier* font figure de satellites ; puis la suite janséniste relayée par les portraits d'apparat, qui commence au lendemain de la mort du fils de l'artiste ; les dernières années enfin, après la guérison de sa fille, où l'on compte une dizaine encore de portraits majeurs.

Si le hasard ou la notoriété ne sauraient expliquer l'abondance de portraits à telle époque, leur raréfaction n'est pas plus fortuite ni moins révélatrice : la quasi inexistence du genre dans sa production des années 1654 à 1660 est à mettre au compte de l'humeur du peintre qui, lassitude ou manque d'enthousiasme, dédaignerait ce type de commande. Car la clientèle ne devait pas manquer en une période particulièrement féconde, quand le prestige de l'artiste est au plus haut. Mais la mort d'une fille, puis l'aînée définitivement loin de lui : doucement, il apprend le repliement sur soi. Mais c'est aussi de son propre chef qu'il met fin à sa réclusion, le projet de commémorer le rétablissement inespéré de sœur Catherine de Sainte Suzanne ayant réveillé sa curiosité et sa disponibilité. Cette ultime période voit le retour en force du portrait accompagnant le ressaisissement moral : *Mère Agnès, sœur Catherine, Madeleine Leschassier, la Réception du Duc d'Anjou...* Œuvre soumise à la commande sans aucun doute. Mais des commandes suscitées, privilégiées par l'artiste lui même avec un sens aigu de l'unité : "une œuvre d'une étonnante continuité; consciemment et patiemment construite à l'instar de celle de Poussin..."

La relative méconnaissance de l'art de Philippe de Champaigne par la critique tient à ce que le catalogue raisonné de son œuvre ne parut qu'en 1976. De Bernard Dorival, cet ouvrage 4 est l'outil indispensable à la découverte de l'artiste. Comment en effet porter un jugement de valeur sur la base de quelques tableaux ? Comment se faire une idée d'une personnalité s'il n'a pas été préalablement départagé ce qui lui revient en propre de ce que la tradition, le commerce et l'indifférence ont ajouté ? Des lignes de force naissent du rapprochement judicieux de plusieurs tableaux : encore faut-il savoir où chercher ceux-ci. Non pas que tout Philippe de Champaigne ne soit inclus dans *Le Vœu de Louis XIII, la Cène* ou *l'Ex-Voto* : mais nos faibles moyens d'appréciation n'ont pas l'acuité nécessaire pour inventorier des sommes aussi fabuleuses, et requièrent un parcours moins direct, long et progressif. Sans un tel livre de référence, Georges de la Tour dont on connaissait bien quelques toiles dispersées, mais rien qui permette de dessiner une ligne de conduite, une évolution, une philosophie, demeura inconnu jusque vers 1930 ; Cézanne était l'apanage de quelques initiés avant que ne paraisse l'étude de Venturi. Philippe de Champaigne : le nom est connu, mais l'œuvre, bien qu'incontournable, pas.

On confond généralement les intuitions géniales d'un inventeur avec les erreurs et les hésitations de ses suiveurs : Philippe de Champaigne passe pour le premier peintre académique parce que ceux qui se sont avantageusement proclamés ses fils spirituels n'ont fait que banaliser des solutions formelles exsangues coupées de ce qui les a suscitées. De nos jours encore, jusqu'aux attentives mises au point de Bernard Dorival, la vague de sa biographie ne permettait pas d'approche plus intelligente que le seul historique des formes. Le *Richelieu* qui ne fut jamais approché que comme un portrait est aujourd'hui en passe de nous révéler ce qu'il confesse d'un artiste, ses convictions et sa sensibilité ; nous commençons à prendre conscience de certaines constantes, et d'une pensée très ferme insoupçonnée il y a dix ans. L'austérité apparente de son art favorisait d'ailleurs cette indifférence en décourageant d'entrée un public vorace d'émotions immédiates, tant et si bien qu'il n'existe aucun ouvrage de librairie sur l'une des œuvres les plus riches d'un siècle exceptionnellement fertile.

### **Philippe de Champaigne, Rubens, Rembrandt et Vélasquez**

L'art du 17<sup>ème</sup> siècle est issu du desserrement du joug culturel sous lequel l'éclat de la Renaissance italienne avait tenu l'Europe. Profitant de la perte de vitesse d'un souffle créateur qui se détourne nostalgique au souvenir des jours fastueux (Guido Reni), les peuples voisins prennent brusquement conscience de leur propre individualité. Un nombre considérable d'artistes s'engouffre dans cette brèche à la recherche d'une identité. Alors qu'aux siècles précédents l'homme, en tant que partie privilégiée d'un système, était le but de toute recherche, il s'agit désormais d'en mieux définir son échelle au sein de la Création, le suivre dans ses habitudes et ses actes, apprendre son complexe mélange de grandeur et de petitesse. On a déjà noté la particularité de ce renouveau dans chaque pays : une pléiade d'artistes de premier ordre,

assumant chacun un aspect de la quête et, les surpassant tous parce qu'il fait la synthèse de toutes les intuitions, un autre créateur, unique par sa diversité : si Murillo et Ribera, Zurbaran et Cano, Ribalta et Coelho et Herrera font le prestige culturel de l'Espagne, Vélasquez seul sera son véritable porte-parole ; Frans Hals, Vermeer, Fabritius, Pieter de Hooch, Van Goyen, Terborch, Honthorst, Séghers, Hobbema, Ruysdaël oncle et neveu, Van Ostade, Brouwer, Cuyp et Kalf... se posent tous en portraitistes attentif de leur pays, mais Rembrandt seul en symbolisera les aspirations maritimes, et l'ouverture sur l'autre versant de la Terre. De même les Flandres généreuses sont-elles d'abord illustrées par l'art protéiforme de Rubens. Le siècle de Louis XIII ne fait pas exception, qui voit s'affirmer Le Sueur, Blanchard, Bourdon, Valentin, Vignon, Vouet, La Hyre, - mais ni Poussin, enfermé dans sa recherche intellectuelle et exclusive ne saurait employer un langage hors de tout système et parti, ni le Lorrain, dont la rétrospective de son œuvre en 1982 a plutôt laissé l'image d'un homme habile répétant inlassablement le même procédé, ni Georges de la Tour, aussi spécialisé, de la famille d'un Zurbaran pour le mysticisme prononcé et d'un Saenredam ou Vermeer pour le souci d'abstraction formelle ; pas davantage que les frères Le Nain qui se partagent une production restreinte et inégale atteignant certes parfois aux sommets mais rarement capable de se départir d'un fâcheux régionalisme, ne font état de la variété, de l'aisance et de l'ampleur de ton et de vision comparables à celles de Vélasquez, Rembrandt et Rubens. Le seul peintre français dont le catalogue complet soutienne la confrontation, qui fasse preuve néanmoins d'une absolue et fière originalité demeure le mal-aimé de la peinture de son siècle : Philippe de Champaigne.

Il ne s'agit aucunement là d'un jugement de valeur. Je veux seulement parler de caractère. Chrétien aussi profondément convaincu que Zurbaran, Champaigne s'en distingue par une curiosité plus effervescente, une promptitude commune précisément à Vélasquez, Rembrandt et Rubens, et qui loin de la simple annotation, désigne véritablement un siècle avide de possession. Pascal génial touche à tout définit le Grand Siècle mieux que Descartes à la progression lente, constante et indifférente aux incidents de parcours qui sont aussi l'Histoire. Poussin, Le Nain, La Tour expriment à merveille les préoccupations individualistes de leur temps, mais restent passifs ou indécis quant à l'autre grande ambition, la volonté centralisatrice du pouvoir. Au repli superbe de Poussin répond l'engagement de Champaigne. De la même génération, Vélasquez, Champaigne et Rembrandt présentent par leur œuvre comme par leur position sociale de nombreux points communs. Pour mieux se rendre compte de l'importance d'un individu par des comparaisons, il faut que celles-ci s'appuient sur des bases identiques, afin d'en mieux apprécier par la suite les différences - rapprochements multiples auxquels ne sauraient se prêter ni Georges de la Tour ni Poussin. Oeuvrant dans la capitale, ils sont au service du souverain : Philippe IV, Louis XIII et Richelieu, le "Staathouder" Frédéric Henri Prince d'Orange ; les chefs de la Hollande sont ceux-là précisément riches bourgeois qui défilent dans l'atelier de Rembrandt. Ces peintres atteignent l'apogée de leur art sensiblement dans le même temps : *les Menines* sont de 1656, *les Syndics* de 1662 comme *l'Ex-Voto*. Mais surtout la préférence est donnée au portrait. ("Il est bien entendu que le métier de chacun n'est pas en cause. Je dis que c'est le besoin, l'instinct, la passion d'employer l'image de l'homme à quelque fin profonde, de lui donner un sens, une valeur, une sorte de mission". Paul Valéry)

Illustrateur de livres, auteur de cycles de tapisseries sur *la Vie de la Vierge, Saint Gervais et Saint Protas*, abordant tout les domaines de la peinture depuis la décoration murale (détruite) jusqu'aux paysages méconnus et aux natures mortes disparues : "Philippe de Champaigne n'est ni le peintre d'un seul genre, ni l'homme d'une seule corde; mieux que l'art d'aucun de ses pairs, le sien exprime tout son temps", écrit Bernard Dorival - "à l'exclusion de la mythologie qui effarouchait sa pudeur".<sup>5</sup> Mais les rares toiles, bien peu convaincantes que fit Vélasquez des Dieux et des Héros montrent aussi son manque .

d'enthousiasme, tandis que le Hollandais abordera la fable comme un répertoire commode de déguisements. Le voyage en Italie était de règle : entre Rembrandt qui n'y songea jamais et Vélasquez qui le fit tardivement et n'en subit aucune influence déterminante, Champaigne l'entreprenant depuis Bruxelles ne poursuivit pas au delà de Paris. Faut-il voir là une justification de leur commune et précoce élimination de l'inspiration baroque au profit d'un même souci exigeant de réalisme ? Ou parce qu'ils puisèrent, chacun selon son tempérament, des ferments vigoureux dans le renouvellement spirituel de la Contre-Réforme ?



*L'Ex Voto de 1662*, 165 x 229 cm, musée du Louvre

Arrêter la structure d'une toile nouvelle demandait à Philippe de Champaigne et Vélasquez (dont les dessins sont rarissimes) aussi peu de temps qu'à Rembrandt qui se suffisait tout au plus de deux brèves esquisses. Sous le fini et la rigueur éloquente de la composition, l'artiste ménage ainsi une large part à l'intuition qui lui suggère d'entrée les lignes de force de l'œuvre. Tous trois s'engagent à corps perdu dans le combat quotidien, d'emblée gagnants. Cette conscience aiguë de ses propres capacités - en aucun *Autoportrait* Rembrandt ne met en cause l'acte même de peindre, au contraire ! - est ce vers quoi tend l'effort collectif du Grand Siècle.

Enfin le rapprochement Philippe de Champaigne - Rembrandt s'applique aussi aux portraits de groupe : chacun sacrifia à la tradition en représentant l'ensemble des membres d'une corporation. Avec *Le Prévôt des marchands et les échevins de Paris* et les deux *Réception dans l'ordre du Saint Esprit*, Philippe de Champaigne apporte sa contribution au genre, d'une supériorité manifeste dès qu'on rappelle, comme l'on fit pour Frans Hals et Rembrandt, les versions d'artistes de moindre envergure, intuition et rigueur des uns contre conformisme appliqué des autres.

L'ensemble de ces caractères qu'aucun autre peintre français ne partage ne saurait dire si peu que ce soit l'intérêt de l'œuvre de Champaigne. Même, celui-ci eut-il été mieux reconnu, leur énumération fastidieuse serait superflue. Mais c'est justement parce que le plus inspiré des créateurs du 17<sup>ème</sup> siècle français reste à découvrir que j'incline à voir dans une telle accumulation têtue comme une sourde volonté, un clin d'œil de l'œuvre interpellant un début de curiosité du public en revendiquant autant d'affinités extérieures avec ses deux plus estimés héros. Semblable aux monuments remarquables qui requièrent du recul pour déployer leurs splendeurs il est des œuvres rares qui demandent un survol d'ensemble pour apparaître dans leurs véritables dimensions. Et sans doute fut-ce à défaut de cette vue générale que Philippe de Champaigne se vit borné au rôle de figurant par les historiens de l'Art. Il faut cependant prévenir que l'enthousiasme excessif n'aveugle l'esprit critique. L'objectivité de telles notes est facilement vérifiable, ces comparaisons ne m'appartiennent pas, ce sont des constats démêlant des lignes de force complices dans la formation de trois créateurs. Que Philippe de Champaigne tienne ses

promesses sera à développer dans un second temps.

### **Les Pays-Bas espagnols.**

La sujétion féodale des Pays-Bas au royaume d'Espagne remonte à l'empire de Charles Quint, cet infatigable voyageur suffisamment instruit des diversités et disparités de ses possessions pour pouvoir néanmoins préserver entre elles une relative et stable cohésion. Très différent est son fils Philippe II roi d'Espagne reclus dans le palais monastère de l'Escorial qu'il s'est fait construire aux environs de Madrid, et n'ayant au contraire de ce qui lui échoit en 1558 du partage avec son oncle Ferdinand de Habsbourg qu'une connaissance bureaucratique et dangereusement totalitaire. Dès son accession au trône il affiche un zèle borné et intransigeant envers l'orthodoxie de l'Eglise qui suscite l'inquiétude des Pays-Bas, où les Huguenots chassés de France par les guerres de religion trouvaient asile. C'était surtout réveiller et justifier les aspirations sécessionnistes des territoires du nord, tendances encouragées par la France attentive au renforcement d'une sécurité forcément menacée tant que durerait la présence espagnole au nord et au sud de ses frontières. Les soulèvements massifs dans les Flandres en 1585 sont violemment réprimés, sans succès, par le Duc d'Albe **6** ; si Bruxelles à la tête des Pays-Bas méridionaux s'incline après avoir payé un lourd tribut humain, sept provinces du nord, grossies du flot protestant refoulées par l'avancée des impitoyables troupes espagnoles, n'ont guère d'autre solution que de continuer la lutte. De cette scission entre le nord, à majorité protestante, à l'esprit tolérant et mesuré, où Descartes trouvera plus tard asile et un sud au catholicisme expansionniste dont Rubens est, en peinture, l'archétype, naîtront la Belgique et la Hollande.

Contrairement aux artistes comme Gillis van Conninxloo ou les parents de Frans Hals, partis nombreux vers le nord où ils contribueront à l'émergence d'une nouvelle identité, la famille de Rubens également soupçonnée de calvinisme choisit la Westphalie pour lieu d'exil momentané, avec le secret espoir de revenir au plus tôt à Anvers ; ce qu'elle fera en 1587 après la mort du père et les dernières épurations religieuses dans la cité flamande. La principale conséquence des exactions espagnoles contre les protestants qui se résume donc pour Rubens à sa naissance et ses dix premières années loin d'Anvers, l'éloignant finalement afin que le retour n'en soit que plus désiré, l'ont indirectement soustrait au contexte politique et social dans lequel grandira Philippe de Champaigne. Un climat ambigu de paix apparemment rassurante mais durement mise à l'épreuve par la présence armée, massive et arrogante de l'occupant qui y établit une base arrière pour sa lutte sans merci contre les provinces insoumises du nord. Cette digression s'imposait pour mieux saisir ce qui différencie Philippe de Champaigne de Rubens, ce qui sépare fondamentalement le Catholicisme militant de l'Anversois et la religiosité plus scrupuleuse, plus instinctive, du peintre français. Désir d'intégration de Rubens, de rupture de la part de Philippe de Champaigne. Cette sécurité toute relative des Pays-Bas méridionaux achetée au prix de l'identité nationale, qui avait donc des allures de trahison vis à vis des provinces sœurs insoumises, n'a pu que laisser de profondes empreintes sur la psychologie complexe de l'artiste. Le fait est que de nombreuses contradictions qui accompagneront toute sa vie s'éclairent à la relation des événements et des conséquences ambiguës qui ont précédé sa naissance et conditionné son enfance...

L'occupation étrangère n'est pas subie pareillement à Bruxelles comme à Anvers, en raison du caractère propre et des ambitions diamétralement opposées, ainsi que des inévitables griefs économiques et culturels suscités et attisés par l'étranger pour les opposer. Il était facile de reprocher à Anvers, ville marchande et riche, port d'entrée et base arrière des espagnols et à ce titre ménagée, sinon épargnée, de faire le jeu de l'ennemi ; il était d'autant plus prévisible pour Bruxelles, ville aristocratique chargée d'histoire qui s'érige volontiers en symbole d'identité nationale, ce que l'occupant ne pouvait précisément tolérer, de s'enfermer dans une dignité compassée et vaine... D'où la vigilance de l'Espagne sur la vie intellectuelle, conduisant à l'apathie artistique de ces années. Philippe de Champaigne a entendu, durant toute son enfance, les vindictes contre les espagnols ; adolescent, il ne pouvait ignorer Anvers dont dépendait la vie économique du pays, son débouché sur le monde. On constate chez l'artiste, conjointement à une passive acceptation d'un catholicisme consensuel qui s'impose à lui au travers de sa scolarité chez les pères Jésuites, un penchant plus affermi, non pas nécessairement plus conscient, révélateur surtout tant il était plus simple de ne pas lui céder, pour la partie protestante de l'activité du pays.

Catholique par éducation mais "d'inclinaison protestante" : voilà qui présage de l'avenir peu orthodoxe de ce célèbre grand peintre religieux.

Sa préférence pour des artistes de confession protestante est significative, à commencer par le grand rival de Rubens, Abraham Janssens, dont l'esthétique romaniste fournit d'étonnantes affinités avec les développements futurs de l'œuvre de Philippe de Champaigne : préférence pour les actions retenues, ordonnance souvent symétrique de rythmes verticaux en frise, tassement des figures grandeur nature, précision anatomique, profondeur réduite et couleurs claires (*L'Olympe*, vers 1615, Munich) ; il y a aussi Cornélis de Vos, et Gillis van Conninxloo surtout, le créateur du paysage forestier, qui bien qu'expatrié dès 1585 à Amsterdam par prudence religieuse, n'en marque pas moins l'école d'Anvers par l'activité de ses disciples, du temps même de la jeunesse de Philippe de Champaigne.



*L'invention des corps des Saints Gervais et Protais*, 1658, détail, musée des Beaux Arts, Lyon

Quant à Rubens, il était impossible d'ignorer son brio époustouffant, la docilité de sa technique, encore moins le triomphalisme conquérant de son inspiration où se reconnaissent si bien les jésuites, mais surtout trop opportunément récupéré par les espagnols. La défiance de Philippe de Champaigne a son égard semble avoir été grande, au point de décliner fermement l'invitation avisée de son père à intégrer l'atelier du déjà célèbre flamand : réticences légitimes mais combien symptomatiques d'un jeune adulte en quête de sa personnalité et prompt à généraliser, y compris par le rejet. Il n'exprimera quelque disponibilité pour la leçon de son aîné qu'en France, inévitable curiosité d'un étranger pour son compatriote. Si ce n'est la décennie 1630 durant laquelle, peintre de la Cour et des couvents, son activité peut être comparée à celle de Rubens, il semble avoir consciemment développé son œuvre et conduit sa carrière en se démarquant délibérément d'un modèle incontournable : comment, par exemple, ne pas assimiler son engagement dans les événements de la Fronde à une condamnation implicite, à posteriori, de l'indécision opportuniste de Rubens envers l'autorité espagnole ?

Loin de l'attacher à sa terre natale, ces contradictions ont si fortement modelé le personnage qu'elles présideront aux choix essentiels de sa vie - à commencer par ses amitiés. Unique dans l'histoire de l'art est la surprenante complicité entre le peintre et Richelieu, entre le flamand d'origine et l'ennemi de la politique espagnole, qui saura favoriser l'indépendance de fait,

puis officielle, des provinces du nord ; ainsi sa sympathie immédiate pour le jansénisme (pourtant, dans un premier temps incarné seulement en la personne de saint Cyran, adversaire de Richelieu), cette pensée dont l'ascèse morale la fait si souvent assimiler - ce qu'on fit du vivant de Philippe de Champaigne - au protestantisme. Les jansénistes présentés par le pouvoir comme des rebelles, comme pouvaient l'être les indépendantistes des pays du nord aux yeux des espagnols, le parallèle s'impose. Comme si ce grand peintre catholique, en se rangeant du côté de Port-Royal, voulait réparer l'abandon des protestants par les catholiques. C'est à cette histoire qu'il faudra encore recourir pour évoquer sa défiance instinctive vis à vis des dogmes de l'Eglise autant que du pouvoir, pour avoir vu et entendu raconter les horreurs commises par l'un au nom de l'autre. En se défiant des interprétations de Rubens, en se tenant à distance de Rome qui justifiait tant d'atrocités, il en vient à n'admettre comme seule référence que la Bible. Il n'est guère étonnant que, ayant appris à son tour à illustrer la Bible, il fasse preuve des plus grands scrupules dans ses restitutions. Prônant sa fidélité aux Ecritures comme la preuve de son intégrité. Mais aussi signe de sa crainte de prêter, par quelque côté, à l'interprétation, à la critique ; se garder des travers de Rubens, la Bible et rien qu'elle comme ultime garant de son honnêteté intellectuelle.

En se penchant sur sa bibliothèque **7** d'après les titres de l'inventaire post mortem **8**, M. Dorival a pu conclure par comparaison avec ce que nous savons d'autres artistes, à une éducation soignée reçue au collège jésuite de Bruxelles. La grande érudition dont il fait preuve dans ses tableaux, l'extrême concertation idéologique, ne pouvait être le fait des seuls commanditaires et des amis de l'artiste, évidemment plus férus de théologie. La référence constante à certains ouvrages publiés en latin prouve combien la langue n'était pas un obstacle chaque fois qu'il y cherchait un renseignement. Le sérieux de cette formation de base d'une part, et d'autre part l'élection en 1655 d'Evrard, son frère aîné, à la dignité d'Echevin, témoignent du réalisme avisé d'un milieu social sans doute modeste, lequel, nullement replié sur lui-même, sait se donner les moyens d'encourager et de promouvoir l'ascension de ses enfants. Le père de l'artiste était-il tailleur, comme le deviendra l'aîné de ses frères ? plus qu'un usage, il s'agit pour les artisans de fortifier et étendre un réseau de relations et de clientèle élaboré sur le long terme. Une hypothèse sans autre fondement que la seule sujétion de la Champagne et des Flandres à l'autorité politique des ducs de Bourgogne, jusqu'au 15<sup>ème</sup> siècle, suggère une origine champenoise de la branche paternelle du peintre, attirée dans le nord par le développement de l'industrie textile.

Deuxième des quatre enfants de Henri de Champaigne et de Elisabeth de Troch, Philippe est baptisé le 26 mai 1602 à Bruxelles ; il sera suivi de Marie et de Henri.

### **Formation : Bouillon, Bourdeaux et Rubens ; la tradition flamande**

La main mise de l'Espagne aux aguets de toute forme d'indépendance, fut-elle seulement culturelle, avait eu pour directe conséquence le déclin de l'école de peinture de Bruxelles, qui avait connu des heures glorieuses avec Breughel l'Ancien. Au mieux Théodore Van Loon peint-il avec brio de beaux retables pour les églises de Bruxelles, sur des motifs dont il n'est pas l'inventeur, dans des contrastes de lumière et une densité des matières rappelant sa dette envers le Caravage contractée durant ses nombreux séjours à Rome. Certainement plus significatifs quoique remontant au siècle précédant, sont les déjà classiques grands retables de Michiel Coxcie (1499-1592), qui valurent à leur auteur le surnom de "Raphaël flamand" : la précision du dessin, l'éclairage sombre qui exalte les couleurs primaires, l'importance des drapés, le statisme de la composition et la rhétorique gestuelle, la lisibilité des formes et la souveraine clarté du discours comme composantes fondamentales d'un sens aigu du monumental font de *La Cène*, du *Calvaire*, de notables exceptions au sein du maniérisme nordique triomphant. Son élève Gaspar de Crayer **9** avait judicieusement réactualisé auprès de Rubens, avec l'éclaircissement du coloris, le dynamisme de la composition et le souci narratif, un héritage que le jeune Philippe de Champaigne ne pouvait ignorer. Mais rien n'a encore été identifié de l'art des deux peintres bruxellois qui, la scolarité de celui-ci terminée vers ses douze ans, s'engagent à lui enseigner les secrets de leur art : Jean Bouillon pendant trois ans, puis, de 1618 à 1620, Michel de Bourdeaux **10**. De leur production spécifique de petits tableaux sur cuivre, Hendrick Van Balen (*Le Festin de Diane*, 50x77cm), Frans Francken, Hendrick de Clerck nous en donnent quelque idée, qui mettent en évidence deux traits précoces de l'art de Philippe de Champaigne, l'anatomie virtuose et le

paysage, servis par une écriture miniaturiste. De fait, l'apprenti a reçu de ses maîtres une solide expérience technique et, non moins décisive, une confiance en lui-même suffisante pour le faire résister au puissant charisme de Rubens. L'organisation rationnelle de son atelier pour en accroître la productivité faisait du maître d'Anvers le point de convergence de toutes les bonnes volontés qui ne pouvaient se prévaloir que d'une expérience artisanale consciencieuse.



*La Vierge à l'Enfant, 1644,  
col.part.*

Dans une conférence donnée à l'académie le 11 juin 1672 **11**, Philippe de Champaigne se félicitera de n'avoir pas imité l'exemple de ces jeunes artistes qui ont si légèrement abandonné leur individualité en allant frapper à l'atelier de Rubens : cette première preuve d'une indépendance d'esprit que la plupart des historiens de l'art lui dénie encore sans raison ne doit pourtant pas être prise au pied de la lettre, et sans doute le peintre ajustait-il à son avantage un souvenir lointain. Selon Félibien, il aurait projeté d'employer à un voyage d'études en Italie l'argent prévu par son père pour l'inscrire auprès de Rubens. Voilà qui situe l'anecdote vers 1620 : or à cette date, Philippe de Champaigne est un peintre déjà formé, instruit de son art depuis l'âge de 10 ou 12 ans selon l'usage du temps, qui a su profiter des enseignements successifs de Bouillon, de Bourdeaux et d'un peintre non identifié de Mons. Aussi, si rapport il y a avec Rubens, c'est plus vraisemblablement celui d'une candidature à intégrer l'atelier prestigieux ; c'est d'ailleurs un collaborateur à part entière que le maître anversoise avait engagé en 1617 en un Van Dyck âgé d'à peine dix sept ans. Le jeune peintre certainement déçu dans ses attentes aurait cependant fait en cette occasion la connaissance d'un autre membre occasionnel de l'atelier anversoise, Jacques

Fouquières, sur le point de partir pour Paris, ceci confirmant cela.

Une quinzaine d'artistes de premier plan anime bientôt la scène anversoise dont la prospérité économique certes durement atteinte par le blocus de la Hollande sur l'estuaire de l'Escaut, avait profité de l'ensablement irréversible du port de Bruges. Pas d'avantage que Rubens qui choisit de s'y établir à son retour d'Italie, Philippe de Champaigne ne pouvait néanmoins manquer de se tourner vers la cité flamande, lui qui profita des leçons de l'anversoise Jacques Fouquières, collaborateur occasionnel de Rubens, et avec qui il devait faire le voyage jusqu'à Paris.

Car les églises d'Anvers, pour un jeune peintre, sont autant de portes pour l'Italie. Et Rubens en est l'éclatante, la définitive proclamation, par la singulière force de persuasion de ses créations. Il n'est pas le seul, encore moins le premier : Van der Weyden, Juste Wassenhove, ont travaillé à Florence et à Urbino, et c'est à un italien, Tomaso Portinari, que Hugo van der Goes doit la commande de son œuvre majeure. Inversement, l'accueil fait aux réalisations italianisantes de Rubens et de Gaspar de Crayer, au romanisme de Abraham Jansens et de son élève Gérard Seghers (de retour à Anvers en 1620 après un séjour romain puis napolitain de neuf années), sans même remonter aux œuvres de Jan Gossaert, montre combien les flamands étaient réceptifs à la sensibilité italienne et savaient l'assimiler intelligemment.

Sur le plan technique, les héritiers de Van Eyck n'ont à priori rien à apprendre des italiens. Certes, les méthodes, les habitudes d'atelier sont différentes ; mais les résultats des uns suscitent également l'enthousiasme des autres. L'Italie attire les artistes flamands parce que son art prend de plus en plus les accents d'une charte de la profession. Ils percevaient dans les spéculations de la peinture italienne l'exemple d'ambitions à la mesure des possibilités de leur savoir. Leur peinture peut-être trop bornée dans la description du quotidien pouvait être ressentie par un jeune créateur comme singulièrement limitée, sinon triviale. Il sentait confusément qu'une image peut être instrument de transcendance ; elle est recours contre la mort. Se départir d'une inspiration faussement nationaliste d'autant plus anachronique que la censure espagnole la rendait inoffensive, pour atteindre à l'ivresse des spéculations philosophiques, par les moyens de l'allégorie et le répertoire infini de la mythologie antique.

Les artistes vont chercher en Italie la révélation de ce qu'ils peuvent être des penseurs, et non plus seulement des techniciens ; le peintre veut prendre ses distances avec la condition d'artisan, s'impliquer en acteur de la vie sociale et politique ; son œuvre est conçue comme un acte civique. C'est dans la tradition du voyage d'Italie que le peintre d'histoire fonde ses racines.

Durer, Pieter Pourbus, Breughel, Rubens, David, Ingres, tous les grands maîtres de ce genre se sont formés entre Venise et Rome, de Florence jusqu'à Naples ; certains s'y sont établis. Ceux qui, à l'inverse, s'en sont tenus à distance : Veermer, Hals, Rembrandt... se comportent davantage en imagiers, inversant les priorités, assujettissant le discours et la forme à la sensation - la poésie de l'instant l'emporte sur l'érudition.

Philippe de Champagne se joint en 1621 au paysagiste Jacques Fouquières avec lequel il a déjà collaboré occasionnellement ; selon Félibien **12**, il aurait été son élève, pendant un an, juste avant de partir. Paris n'était-ce qu'une première étape sur une plus longue route qui devait mener le jeune peintre jusqu'à la ville éternelle, comme on l'a répété ? Et si l'appel de l'Italie n'avait pas été aussi irrésistible pour Philippe de Champagne, puisqu'il choisira un autre itinéraire que la voie la plus directe et la plus sûre ? M. Dorival **13** a très pertinemment signalé le choix plutôt inhabituel de ce parcours, distinct du traditionnel couloir des échanges entre le nord et le sud, qui passait par le Luxembourg et la Hanse. Une voie déjà rodée par les caravanes marchandes, pourvue du nécessaire à tout voyageur, et surtout par laquelle un jeune peintre enthousiaste pouvait espérer cheminer jusqu'à destination avec quelque compagnie. Au lieu de cela, une route connue seulement jusqu'à Paris, avec un artiste déjà confirmé que les seules perspectives de travail dans la capitale motivent ; mais au delà ? Traverser la France par une route dont on ne sait rien à Bruxelles, et seul probablement...

Peu importe en définitive que Paris n'apparaisse au début que comme une étape, l'essentiel est que bien vite la capitale s'impose comme un objectif. Un choix qui ressemble cependant à une prise de conscience, tant il est légitime d'opposer le contexte socio-politique de sa terre natale d'un côté, avec l'étouffement de Bruxelles par l'occupant, voire l'Italie qui avait doté Rubens des armes contestables de son insertion dans le patriciat anversois soupçonné de collaboration, et Rome enfin siège arrogant d'une religion conquérante rendue d'autant suspecte par la folie sanguinaire de ses zéloteurs, à Paris de l'autre, d'où parvenaient jusqu'à l'artiste les échos pleins d'espoir de l'Edit de Nantes comme acte fondateur, depuis vingt cinq ans, d'un certain esprit de justice, d'égalité et de libre entreprise.

Opposé à la précarité d'un séjour d'études forcément provisoire en Italie, la capitale de France promet du travail, la sécurité et des possibilités innombrables de promotion sociale ; et puis il y a la proximité rassurante de Bruxelles, vite rejointe si l'avenir ne s'avérait pas aussi radieux qu'on l'avait supposé. Enfin, comment ne pas évoquer qu'en avril de cette année 1621 doit prendre fin la Trêve de Douze Ans conclue en 1609 par les espagnols avec les sept provinces révoltées du nord des Pays-Bas ? Bruxelles ne pouvait ignorer la gravité et les défis de l'échéance. La mort en mars du roi Philippe III d'Espagne aggrava une situation que l'Archiduc Albert et son épouse tentèrent vainement de contenir ; mais sa mort en juillet, qui par défaut d'héritier fait basculer les Pays Bas dans les possessions de la couronne espagnole, et les conditions inacceptables imposées par Madrid contraignirent les hollandais à reprendre les hostilités.

L'Italie eut signifié pour Philippe de Champagne rompre les ponts, s'isoler, fut-ce le temps de quelques années, les plus cruciales : à Paris, au contraire, il peut se dire informé au mieux sur ce qui peut advenir dans son pays natal, et prendre les décisions appropriées. Outre d'utiles recommandations dont a pu bénéficier le jeune artiste auprès d'une colonie nombreuse de peintres du nord, il ne faut pas sous-estimer les liens entre Paris et les Flandres : un exemple limité au seul plan culturel est l'envoi depuis leur province par de nombreux maîtres flamands, d'œuvres à vendre à la foire du quartier parisien de Saint Germain. Paris avait suffisamment de séductions pour retenir un artiste et, mieux que lui faire oublier l'Italie si nécessaire, la lui apporter sur un plateau, avec l'influence effective exercée à la cour, et dans les arts, par Marie de Médicis et sa suite. L'élimination par Louis XIII de l'arrogant Concini en 1617 suivie de la condamnation de sa compagne, la Galligai, n'a guère atteint le goût de l'élite parisienne pour la culture transalpine ; les artistes italiens qui ont accompagné la reine mère (ou répondant momentanément à son invitation, comme Orazio Gentileschi), restent actifs et propagent les idées et les conceptions de leur pays ; d'autre part, des français comme le blésois Jean Mosnier vont parfaire leur formation en Italie.

Marie de Médicis est sur le point d'emménager, après cinq ans de tractations pour disposer du terrain nécessaire au sud de Paris pour un si ambitieux projet que la place est jugée insuffisante et qu'on s'évertue sans succès à en chasser un couvent de chartreux établis à proximité **14**, dans le magnifique palais du Luxembourg conçu par Salomon de Brosse, sur le

modèle florentin, enclave italienne dans la capitale. Que de perspectives de travail, pour un jeune décorateur en puissance un tel chantier n'ouvre-t-il pas ! La reine doit à son éducation d'origine un amour raffiné pour les arts, faisant travailler les plus grands peintres de son temps : elle songe déjà à Rubens...

### **La peinture parisienne ; Georges Lallemand**

L'indécision qui trouble dans les années vingt la peinture française n'a rien d'une gestation naturelle entre deux générations, celle-ci prenant le pas sur celle-là suivant le processus simple et naturel du refus et de la réaction. Mais les guerres de religion au siècle dernier avaient rendu obsolètes toutes les valeurs, et n'avaient suscité aucune direction de recherche. Aussi est-ce une agitation sans lendemain que connaît l'art français entre 1595, date de l'Edit de Nantes, et l'assassinat de Concini en 1617. Parmi les styles d'importation qui se débattent dans le microcosme parisien., il y a d'abord la survivance de la seconde école de Fontainebleau jusqu'à la mort en 1619 de Martin Fréminet, son dernier représentant significatif. Du fait de ses origines la reine mère entretient artificiellement ce maniérisme de boudoir créé près d'un siècle plus tôt par des maîtres florentins ; il ne doit pourtant pas être négligé, puisque son goût pour l'énigme et les constructions philosophiques, tel que l'illustre Antoine Caron, non seulement influencera durablement Poussin, mais préparera aussi Philippe de Champaigne à la sensibilité précieuse dont le rôle dans la conduite de la carrière de l'artiste n'a pas encore été évalué à sa juste valeur. Mais déjà Quentin Varin, dont un bref séjour aux Andelys décida de la vocation du grand peintre normand, tente de dépasser le maniérisme finissant en ouvrant dans ses *Noces de Cana* **15** la composition par des rythmes plus amples, et une action mieux lisible et plus concertée **16**.

L'acteur majeur de la scène artistique parisienne à l'arrivée de Philippe de Champaigne est un compatriote héritier d'une belle dynastie de peintres : Frans II Pourbus (1561-1622), portraitiste officiel de la cour de France depuis 1610. L'ampleur de ses rythmes qui rejoint Fouquet et sauve ce que l'approche psychologique du modèle a encore d'extérieur et de convenu : densité de la forme et frontalité, aboutissent à une conception originale du portrait d'apparat, hautain et intemporel **17**, qu'il appartiendra à Philippe de Champaigne de conduire à ses dernières conséquences avec *Le portrait de Richelieu*. Egalement grand peintre religieux dans la tradition familiale, il compose en 1618 avec *La Cène*, une œuvre phare dont le rayonnement portera loin dans le siècle **18**, jusqu'à Philippe de Champaigne et Poussin : l'ordonnance horizontale d'une austère grandeur et les chaudes couleurs emportent sans peine l'adhésion ; restent les ombres noires, le système perspectif relativement compliqué et dépassé, enfin ce découpage noir sur blanc des plans observé déjà chez Varin et Lallemand, et un siècle auparavant, dans *l'Eve Prima Pandora* de Jean Cousin...

Pourbus recueillant les faveurs de l'aristocratie, c'est à Georges Lallemand que vont celles de la bourgeoisie. Le chef de file de la peinture parisienne est aussi l'artisan de son renouveau en engageant Philippe de Champaigne après avoir formé Claude Vignon et Nicolas Poussin, avant Laurent de La Hyre. Son *Adoration des Mages* du musée de Lille ne manque pas de séductions, qui font concourir les préceptes du passé : accumulation des personnages, modelé par ombres noires, décor d'arrière-plan silhouetté sur un fond plus clair, etc... et les promesses d'avenir avec l'éclat de la couleur, la composition par verticales impérieuses, la monumentalité et la densité des figures **19**. Le grand portrait collectif de 1611, représentant *Le Prévôt des Marchands et les Echevins de Paris* rend compte enfin de la dimension sociale du peintre comme portraitiste des plus hautes autorités civiles **20**. Une seconde toile du même sujet : *Le Corps de ville parisien implorant Sainte Geneviève*, peinte en 1625, passe surtout pour le seul exemple rescapé de collaboration entre le maître et le jeune peintre flamand, et le premier travail identifiable de celui-ci. Il va de soi qu'on s'est aussitôt avisé de distinguer qualitativement la participation respective de l'un et de l'autre, le premier se voyant assigner la part la plus



Georges Lallemant : *Le Prévôt des Marchands et les Echevins de Paris priant Sainte Geneviève*, 1625, 300 x 200 cm, église de Montigny-Lencoup.

conformiste : la composition approximative, au second allant les parties les plus prometteuses, le paysage urbain d'abord, les visages et les mains où l'on a cru deviner la maîtrise future du peintre de Richelieu et de Port-Royal. On ne prête qu'aux riches : la vraisemblance nous oblige pourtant à nuancer.

De remarquables dispositions pour le dessin et une capacité d'assimilation en éveil ne nous permettent pas pour autant de conclure à l'artiste précoce. Qu'il ait pris la route à 20 ans pour Paris avec pour seule richesse son expérience dit assez la réalité de celle-ci ; d'autre part, on n'offre pas à un étranger de 26 ans le titre convoité de peintre de la reine et la direction des travaux d'embellissement de son palais sans de sérieuses références. Mais est-ce assez pour les juger hors du commun ? Peu crédible, Félibien qui reprend à propos de Philippe de Champaigne le poncif de l'élève surpassant le maître **21** règle d'abord un vieux compte avec Fouquières, le maître en l'occurrence, auquel le théoricien partisan reproche l'outrecuidance de s'être opposé à l'intouchable Poussin.

S'il avait eu la précocité qu'on lui attribue, comment expliquer qu'il se soit intégré à l'anonymat d'une équipe de décorateurs, laquelle pratiquait sous la direction de Nicolas Duchesne un italianisme étranger à sa formation ? Il y a certes la contradiction d'un artiste assez individualiste pour s'opposer à l'enseignement de Rubens ; mais outre le fait que l'anecdote maintes fois répétée est des plus suspectes, cette prise de position orale exprime un rejet, nomme ce qui paraît étranger à l'artiste bien plus qu'elle ne fait de profession de foi. Se définir contre Rubens n'est pas se définir ; cela d'autant que Philippe de Champaigne ne parviendra à l'originalité, cinq ans plus tard, qu'avec précisément l'acceptation et l'assimilation des leçons de son célèbre aîné.

Le fait est que l'artiste ne donne pas d'œuvre significative avant d'atteindre l'âge de 27 ans, avec la grande *Présentation au Temple* ; pour prendre une comparaison précise, son neveu Jean-Baptiste et Nicolas de Platemontagne feront dans leur double portrait montre à 23 ans d'une virtuosité technique que le maître ne possédait pas au même âge. Sa première expérience était, apprend-on, d'un paysagiste : qu'aucune œuvre de ce genre ne puisse lui être attribuée de ses vingt premières années d'activité s'explique moins par leur improbable destruction complète que parce que vraisemblablement dépourvues d'originalité ! Il peint des paysages signés par Fouquières ; fait un portrait de groupe attribué à Lallemand ; travaille dans l'ombre de Duchesne, tout cela sur près d'une décennie : voilà le contraire d'un artiste précoce. L'image est plutôt celle d'un exécutant accumulant les expériences, faute de véritable orientation.

Le bagage technique semble avoir été le seul atout du peintre nouvellement installé en France, si l'on interprète la diversité de ses tentatives comme autant d'indices d'un jeune homme à la recherche de son identité. De la peinture décorative pour le Luxembourg à la peinture de genre (*Les Trois Ages* en 1627), de l'histoire religieuse jusqu'à sa collusion avec le fait contemporain (*Le Prévôt des Marchands et les Echevins de Paris implorant sainte Geneviève*) : il y a là d'abord l'expression d'une bonne volonté à toute épreuve, le désir enthousiaste et légitime de bien faire, un aplomb naïf et touchant qui l'engage à accepter des commandes pour lesquelles il n'est pas toujours armé.

Les raisons du choix de Marie de Médicis qui a honoré l'artiste en 1628 de la responsabilité du décor du Luxembourg, sont d'autant sujet d'étonnement. Comment celui-ci aurait-il fait la démonstration de son savoir, confronté qu'il était à une technique différente (italienne), et à des thèmes décoratifs où sa minutie s'avérait être un handicap ? De plus comment se serait-il fait simplement connaître de la reine mère, ou d'un proche, lui qui oeuvrait dans l'ombre de Duchesne ? Force est d'admettre le rôle certainement plus déterminant d'autres facteurs que les seules qualités d'exécutant, à commencer par la docilité avenante de son caractère, que sauront reconnaître Richelieu et Marie de Médicis **22** ; son instruction classique soignée qui le distingue d'emblée ; l'appui probable de Charlotte Duchesne (fille de compagnie de la reine mère), qu'il épouse l'année suivante ; son origine flamande, dont Claude Maugis et Richelieu ont pu évaluer les particularités dans leur mise au point du *cycle Médicis* avec Rubens (cette sympathie pour les Pays-Bas espagnols, terre martyre, s'exprimera encore par le choix de Marie de Médicis, en 1631, qui dans sa fuite trouvera asile à Bruxelles) ; la charge enfin de peintre de la reine impliquait une activité de portraitiste, ce dont les flamands : Anton Mor, Rubens, Van Dyck, Pourbus, Elle, Dumonstier, Cornelis de Vos, etc... s'étaient fait une spécialité reconnue par toute

l'Europe.

Les occasions de montrer son savoir-faire ne pouvaient qu'être rarissimes : Philippe de Champaigne n'a dû, pour l'essentiel, son ascension fulgurante aux plus hautes responsabilités qu'à l'heureuse conjonction de circonstances et de personnalités d'exception. Nous sommes dans l'impossibilité manifeste d'établir quelque précocité de l'artiste, laquelle relève en définitive d'un conformisme critique bien plus que d'une approche impartiale et documentée ; aussi, gardons nous d'en tirer argument pour circonscrire le corpus des années de jeunesse, en prétendant exclure par exemple *Les Trois âges* ou le portrait de Montigny-Lencoup, sous prétexte de les juger indignes de ses pinceaux.

### **Le Prévôt des Marchands de Montigny-Lencoup**

La majorité de la critique a donc adopté sans condition ni rien ajouter de neuf l'attribution de Mme Jacqueline Hériard Dubreuil **23** qui a retrouvé le portrait collectif du *Prévôt des Marchands et les Echevins de Paris implorant Sainte Geneviève*, et identifié ses protagonistes. Bien que très vraisemblable, le rapport avec la procession de 1625 destinée à demander la fin des pluies continues, n'est cependant pas certain. Certes la châsse de sainte Geneviève n'a été



*Le Prévôt des marchands et les échevins de Paris priant Sainte Geneviève*, Eglise de Montigny-Lencoup. Ce détail montre nettement la correction apportée par le maître d'oeuvre au volume de la fraise, amplifié derrière la nuque au moyen d'une peinture plus transparente que celle du reste des tissus, et semblable à celle des visages, ce qui permet de reconnaître une même main et de distinguer le maître et le collaborateur.

sortie qu'à cette occasion entre 1620 et 1630, mais on peut objecter que le corps de ville n'attendait pas nécessairement quelque circonstance exceptionnelle et imprévisible pour commander son tableau ; après tout, les portraits collectifs de 1611 et 1614, et probablement d'autres disparus, n'ont pas obéi à quelque cérémonie extraordinaire, pour autant que nous

sachions. A cet égard, l'identification des portraits n'est d'aucun secours, Bailleul ayant été élu à la prévôté de 1622 à 1628.

Le cardinal de la Rochefoucauld, actif dans l'abbaye de 1619 à 1634, est à l'origine du tableau pour avoir décidé la réfection de six chapelles "en l'honneur de Ste Geneviève, St François, St Martin, St Louis, St Etienne et Ste Madeleine" **24** : le besoin d'une peinture dédiée à la patronne de Paris s'imposait, et était antérieur, soit prévisible, à celui de rappeler la procession en son honneur de juillet 1625. Donc, la datation de 1625 du tableau de Montigny-Lencoup, acceptable, n'est pas acquise formellement. Reste que la collaboration de Philippe de Champaigne avec Lallemand implique de sa part une réelle expérience, de sorte que l'on ne saurait vraiment remonter avant 1625, soit d'un artiste âgé de 23 ans.

Cette double attribution est fondée sur le seul témoignage singulièrement fragile d'un homme de la fin du siècle : Guillet de Saint Georges, lequel précise que Philippe de Champaigne "fit sur les dessins de Monsieur Lallemand un tableau qu'on voit dans l'église Ste Geneviève du Mont"... **25** D'où cet auteur tient-il son information ? Certainement pas de Félibien, premier et incontournable exégète de l'artiste qu'il a fréquenté ; ni de cet anglais, Richard Symonds, **26** qui décrit de sa visite de la capitale en 1649, six tableaux d'autel de Georges Lallemand (dont celui qui nous intéresse), auxquels il assigne, dans une confusion avec la date de la mort de leur auteur, l'année 1636. Aucune mention en revanche du peintre de Port-Royal qu'il aurait fort bien pu rencontrer. Ce silence significatif de deux contemporains de Philippe de Champaigne dénie toute autorité à la petite phrase à posteriori de Guillet de Saint Georges, qui cherche visiblement à mettre en avant le peintre du classicisme.



*Le Prévôt des marchands et les échevins de Paris priant Sainte Geneviève*, Eglise de Montigny-Lencoup. La fraise a ici encore été agrandie en épaisseur, et en diamètre sur le profil gauche à hauteur de la barbe.

Du reste, prenons le au mot : par quel type de dessins le maître aurait-il guidé son élève et collaborateur ? Directives de composition ? Esquisses de silhouettes ? Gestes ? Visages ? Mains ? De tels secours seraient discernables dans le tableau définitif s'ils avaient existé ; l'exécution seule laisserait à désirer, eut égard à la relative inexpérience du peintre, mais compensée par la variété.

Mais la composition aléatoire et inexistante ne permet d'envisager guère plus qu'un schéma directeur sommaire, afin de distribuer rationnellement les différentes figures par toute la surface disponible. D'éventuelles études de détail n'ont pourtant pas suppléé à la banalité des poses et aux gestes désarticulés. Les visages les plus convaincants sont ceux là même où l'influence de Lallemand est la plus manifeste, dans le maniérisme du port de tête relevé, dans cette volonté de mouvement affecté, étrangère à l'art de Philippe de Champaigne. Il n'y a du reste

rien d'étonnant à retirer les visages à ce dernier, lequel ne pouvait encore se prévaloir avec son apprentissage bruxellois que d'une expérience de paysagiste.

Le tableau de Montigny-Lencoup n'est certainement pas le seul résultant de la collaboration du maître et de son élève. Mais que ce travail communautaire soit une habitude et une conséquence de la structure d'un atelier, aucune certitude n'en peut désigner le fruit sur quelque autre ouvrage connu. Au mieux signalerai-je la disparité stylistique du *Jésus retrouvé au Temple* de la Cathédrale de Senlis : si la composition de l'œuvre et l'exécution des trois principales figures ressortent bien de la manière de Lallemand, le traitement plus réaliste des docteurs à l'arrière plan, des mains nerveuses et de toute la partie supérieure, appartient à une personnalité distincte. Malheureusement ce serait faire état d'une vaine présomption, en l'absence du moindre indice plausible de datation, que de désigner en ces parties le style, alors en formation, du jeune Philippe de Champaigne. C'est dire si l'attribution à son collaborateur de la magnifique *Adoration des Mages* de Lallemand, récemment proclamée **27**, fait bon marché de la plus élémentaire logique, sinon prudence.

Si l'on admet finalement le principe d'une collaboration, constatons cependant qu'elle ne se répartit pas comme on l'a dit sans réel esprit critique. De fait, on reconnaît aisément deux manières de peindre dans le tableau de Montigny-Lencoup. La première procède par larges surfaces de couleurs couvrant la toile, avec des ombres et des lumières également traitées dans l'opacité : le paysage et les drapés sont les parties les plus remarquables de cet artiste.

Un autre groupe incluant les visages les mains et les cavaliers lointains fait voisiner des opacités légères avec des ombres transparentes laissant la toile à nu ; les cavaliers et les oriflammes sont peints de manière très graphique. Quant à rapporter chacune à son auteur, un détail est des plus explicites : les trois fraises au premier plan laissent voir des corrections dans leur profil ; celle du prévôt est la plus nette ; des corrections qui ne sauraient être de l'élève sur un travail de son patron. Ainsi, l'écriture plus graphique de ces retouches imputables à Lallemand permet-elle de lui rendre l'autorité des visages, cela contrairement à l'opinion admise. Du reste, bien des considérations attestent de cette conclusion : le travail par réserves et opacités provient du maniérisme lorrain dont est issu le peintre ; autre trait de ce foyer, le développement exacerbé du graphisme qui, de Bellange aux premiers travaux de Georges de La Tour, s'immisce ici dans l'agitation des oriflammes et des cavaliers, mais aussi dans les chevelures ébouriffées et les barbes foisonnantes. Lallemand use d'ailleurs généreusement de ces motifs dispensés à foison dans *L'Adoration des Mages* de Lille, cheveux, barbes, franges des tissus, crinières des chevaux, panaches des chapeaux, dans le *Saint Martin*, etc... Quant aux mouvements syncopés des têtes, à leurs angle de vue qui accentue la rondeur des joues, ils ne sont pas moins caractéristiques, présents dans tous ses tableaux : *Georges prompt à la soupe*, la *Sainte Famille* de Rennes, et ses dessins. Autre motif de Lallemand, deux visages rapprochés souvent l'un de face et l'autre de profil perdu : on en trouve jusqu'à quatre illustrations dans la seule *Adoration des Mages* de Lille !

Inversement, la manière posée de faire les draperies, le traitement par surfaces, correspond davantage à l'art de Philippe de Champaigne, ainsi qu'il ressort d'œuvres, certes un peu plus tardives, comme *Les trois Ages*, *L'Assomption* de Gréoux-les-Bains, ou les quatre tableaux pour l'oratoire de la reine au Luxembourg : couleurs planes et étendues par zones, absence de réserves ; à noter que les réserves sont une conséquence de la peinture contrastée, alors que Champaigne est l'un des initiateurs de la peinture claire, donc recourant majoritairement à des opacités sobres mais égales. De même, le paysage aux contours précis, très différents justement des visages que l'on prétendait de la même main, présente bien des similitudes avec les illustrations plus tardives du maître en ce genre. Sa précision descriptive évoque sans aucun doute la méticulosité flamande ; mais l'ordonnance de la ville qui alterne plans sombres : la rive gauche de la Seine, et clairs : le fleuve et l'autre rive jusqu'à l'arrière-plan, relève de l'expérience maniériste telle que l'ont pratiquée Lallemand et Pourbus ; c'est en fait une conception du paysage propre à la génération qui devance celle de Philippe de Champaigne. Pas d'innovation.

Sans nier l'existence de ces éventuels dessins à suivre et en nombre certainement restreint : nous serons certainement plus près de la réalité en concluant que Philippe de Champaigne a effectivement travaillé sur des "desseins" de Lallemand ! Enfin, si convainquante que soit son intervention limitée, reconnaissons cependant que l'élève est encore loin d'égaliser le maître, à preuve la comparaison significative de la ceinture de la sainte, et le même détail

vestimentaire du roi debout de *L'Adoration des Mages* de Lille.

Premier tableau de Philippe de Champaigne qui nous soit parvenu, *Le Prévôt des Marchands implorant Sainte Geneviève* est peut être la plus directe conséquence du succès public obtenu par un précédent portrait, perdu mais signalé par Félibien, du maréchal Mansfeld ; fort de cette réussite comme manifeste d'indépendance, le peintre aurait alors reçu la commande prestigieuse du *Corps de ville*, avec l'appui non exempt de fierté de Georges Lallemant...

### **L'Adoration des Mages de Georges Lallemant**

Notons d'entrée que rien ne permet de dater ce tableau : qu'à cela ne tienne, il est de 1625 décrète Pericolo tout à son énumération des ressemblances entre le tableau de Lille et une composition de même sujet due à Théodore Van Loon. Ses nombreux séjours en Italie firent de ce dernier un relai, important à l'égal de Rubens, pour la diffusion à Bruxelles du style italien. Mais son exemple sur la formation de Philippe de Champaigne est pour le moins improbable, dans la mesure où ses peintures d'autel datent des années vingt, inconnues donc de ce dernier qui était déjà actif à Paris. Le cheminement critique de l'auteur est singulier : rapprochant un tableau de Lallemant d'un tableau de Van Loon, pour conclure que le premier est de Champaigne !

Les prétendues ressemblances s'avèrent finalement peu probantes, qui sont davantage le fait des potentialités du sujet. On pourrait déceler tout autant de correspondances factices avec une peinture du même sujet signée de Claude Vignon : par exemple, le roi agenouillé désigne les présents d'orfèvrerie sans en saisir aucun, contrairement au tableau de Van Loon ; le contraposto de l'Enfant chez ce dernier est également unique, etc...

Plus simplement, si Philippe de Champaigne avait été influencé par l'œuvre de Van Loon, au point de la transmettre à Lallemant, son art personnel n'en porterait-il pas quelque empreinte ? M. Dorival a bien signalé les difficultés à composer de Philippe de Champaigne : des figures tassées et immobiles, une verticalité systématique à peine rompue par une figure agenouillée, un groupement sommaire au premier plan une spacialité réduite ; on ne trouve jamais chez lui cette distribution aérée des personnages, ce type de composition jouant sur les vides avec des attitudes variées, des torsions des corps. Voulant faire parler d'éventuelles affinités, Pericolo en oublie d'interroger les incontournables différences, lesquelles ne sont pas moins significatives. Ainsi la présence d'un décor de ruines dans la peinture de Lille, la vierge a perdu sa familiarité amène, pour un maintient strict et intemporel, l'Enfant Jésus ne subit plus la torsion contrapuntique qui affectait aussi le page chez Van Loon, les rois sont devenus plus statiques et poseurs, enfin la nette différence d'échelle entre adultes élancés et enfants minuscules, une hiérarchie symbolique qui procède d'un maniérisme étranger au réalisme de Van Loon, et plus encore au classicisme de Champaigne...

L'œuvre de Laurent de la Hyre, qui est aussi passé par l'atelier de Lallemant vraisemblablement peu après que Champaigne l'eut quitté, et dont on a toujours noté la composante flamande de son art reçue principalement par le relais de son père, présente sur ce point bien plus d'affinités, autrement éloquentes, avec le tableau de Lille, et avec celui de Van Loon, que la production de Philippe de Champaigne. A commencer par son *Panthée devant Cyrrus* du musée de Montluçon : écriture miniaturiste, attitudes variées, opposition entre couleurs denses et éclatantes et parties plus blanches (un procédé fréquent chez les maniéristes flamands, mais étranger à l'art de Philippe de Champaigne), premier plan découpé en silhouette sur un lointain clair, baldaquin ici, ruines là, disposition en profondeur des figures, sensibilité aux tissus, enfin la profusion de l'orfèvrerie et des parures qui ne sont jamais aussi envahissantes chez Philippe de Champaigne. Et que dire de la correspondance du geste entre le personnage agenouillé au premier plan et celui du roi aux pieds de l'enfant dans le tableau de Lille ! Il y a chez lui plus de variété dans les attitudes que chez Champaigne, et les vides entre les personnages sont plus importants. Sans compter que chez La Hyre, comme dans le tableau de Lallemant, les manches sont multipliées en plusieurs motifs et matières : non seulement ce n'est jamais le cas chez Philippe de Champaigne, mais cette même surenchère vestimentaire se retrouve dans la figure de droite dans *La Déploration sur le Christ mort* de Lallemant, (que l'on sait être de 1620, soit antérieure à l'arrivée de Philippe de Champaigne dans l'atelier).

De La Hyre encore, *Abraham et Melchisédech* du musée de Rennes parmi beaucoup d'autres exemples, multiplie à nouveau les affinités avec l'œuvre de Lille : l'écart révélateur des

deux jambes de l'une des figures, la première nettement en avant suivant la disposition caractéristique du roi mage à Lille, l'habillement qui accumule les étoffes, les turbans, les figures réparties en profondeur, que de différences avec ce que peint Champaigne, éloignant résolument l'éventualité d'une simple collaboration, fut-elle partielle, de celui-ci sur le tableau de Lille. En conséquence, si tant est qu'on s'aventure à retirer à Lallemand *L'Adoration des Mages* de Lille, il faut avant de prétendre la donner à Philippe de Champaigne exclure d'abord la candidature combien plus séduisante et pertinente de Laurent de La Hyre !

Que Philippe de Champaigne ne puisse être l'auteur de la composition, le serait-il en revanche de l'exécution, tout au moins en partie ? De fait, Péricolo a signalé fort justement deux interventions distinctes pour étayer son identification de Philippe de Champaigne dans le rapprochement du visage du principal roi mage debout avec le portrait de l'un des échevins dans le tableau collectif de Montigny-Lencoup. Mais le même dessin est également repris pour le saint Joseph du *Jésus retrouvé au Temple* de Senlis : cela fait trois tableaux qui par un hasard extraordinaire, seraient non seulement de Philippe de Champaigne, mais surtout, contemporains. Le seul point commun entre eux n'est pas Champaigne mais Lallemand.

Très différentes par contre sont les mains de ce roi mage de celles de Montigny-Lencoup ; or il est peu probable que Philippe de Champaigne aurait délaissé ce détail, s'il avait été investi de peindre cette figure. Voulant donner l'essentiel de l'exécution à Champaigne, Péricolo mentionne les deux mages debout : ils sont à l'évidence de deux mains distinctes. L'hypothèse de quelque participation de Champaigne au chef-d'œuvre de Lille s'avère en tous points fantaisiste. Enfin, le détail de la barbe ébouriffée de ce roi dont le traitement évoque indéniablement la tradition flamande, est parfaitement distinct des barbes soyeuses et bien peignées des vieillards de Philippe de Champaigne. **28**

On s'est ingénié à retirer aux aînés, voire même à passer totalement sous silence leur activité, tout ce que Philippe de Champaigne avait au moins pu connaître à leur contact ! Un procédé suspect : pour étayer des attributions quelque peu forcées Péricolo élimine délibérément tout ce qui entrave ses prétentions. Lallemand ne serait pas l'auteur de ses chefs-d'œuvre : *L'Adoration des Mages* de Lille, et même les portraits du tableau collectif de 1611 ! C'est prendre ses désirs pour des réalités au mépris de la plus légitime objectivité, donnant à Philippe de Champaigne comme nous le verrons ce qui revient à Duchesne ; ainsi Lallemand et Duchesne sont des incapables tout juste dignes de distribuer du travail à leurs collaborateurs, et dont le seul titre de gloire serait d'avoir distingué Champaigne ! (Mais sur quoi se base Péricolo pour douter de la fiabilité des compliments de Claude Maugis sur Duchesne, en faveur de ceux de Félibien sur Champaigne ?) Ainsi des œuvres de Lallemand faites probablement après le départ de Champaigne de son atelier lui sont-elles attribuées sans fondement, en même temps que des œuvres de la période du Luxembourg peintes sans le moindre doute possible avant son arrivée dans l'équipe de Duchesne !

### **Premières œuvres de Philippe de Champaigne**

Plus prometteuse que le portrait corporatif de Montigny-Lencoup, *Les Trois Ages* **29** est la première œuvre signée, manifeste touchant d'une légitime fierté de l'artiste qui avait pleinement conscience de la richesse de ce modeste panneau.

Les trois grandes figures contenues dans un champ réduit procèdent directement de la leçon de Lallemand, dont le *Saint Martin*, le *Jésus parmi les docteurs* de Senlis et *L'Adoration des Bergers* de Lille montrent des personnages tout aussi envahissants dans le cadre. Philippe de Champaigne restera longtemps fidèle (jusqu'au *Christ Mort étendu sur son linceul* et à *L'Ex-Voto*) à cette formule maniériste ; de même, le registre flamand de la scène de genre avec son réalisme populaire incitait à de plus grands égards envers le contenant, le milieu spatial et social.

La nudité du fond sombre, abstrait, et son absence de profondeur découpe des formes grises et blanches, renforçant leur symbolisme discret, non sans une certaine âpreté du propos. L'artiste habille néanmoins ses figures à la mode du jour, ce qu'il ne fera plus par la suite ; mais le fait n'est pas si surprenant si l'on se souvient que moins de trois ans plus tard, il se peint parmi les figurants de *La Présentation au Temple* de Dijon. Cette tendance à inclure la dimension contemporaine, répond momentanément à l'idéalisme passéiste de Lallemand, dans une volonté manifeste d'opposer l'héritage flamand aux poncifs italianisants. Expérience ponctuelle et sans

lendemain, dans la mesure où, avec sa collaboration à l'entreprise Duchesne, l'italianisme l'emportera finalement ; ne laissant que cette unique tentative dans une voie frayée avec plus de constance par Georges de la Tour.

Les trois figures posent sans raideur, elles paraissent assises, mais aucun dossier de chaise n'apporte quelque certitude à une attitude peu explicite. Les visages sont tous identiques, et également tournés vers le spectateur ; les mains sont sommairement indiquées sans variation remarquable. Pas la moindre hiérarchie.

La seule composition de genre du peintre se double d'un discret accent autobiographique avec la fileuse faisant écho à la profession paternelle de tailleur ; cela se retrouve dans les vêtements, d'une sobriété non exempte de recherche. Directement adapté du caravagisme à la mode, le buste de la vieille femme est la partie la plus réussie, avec la fermeté de ses lignes et de ses plans nettement articulés. La pomme tendue à l'enfant participe d'un même symbolisme : dès ses débuts, Philippe de Champaigne adopte le parti d'une lecture multiple de chaque forme.

Ce refus des complaisances mythologiques **30** que son passage chez Lallemand et l'ascendance du cycle Médicis de Rubens auraient dû encourager, est représentatif de l'indépendance artistique de Philippe de Champaigne. L'artiste ne courtise pas le public avec lequel il semble le plus en rapport, celui de Lallemand, de Rubens, et de Duchesne. Le triomphalisme rubennien fait déjà place à une sorte de rigueur huguenote, dans laquelle il faut peut-être voir l'influence méconnue de ses deux maîtres de Bruxelles, Bourdeaux et Bouillon.

En raison de l'imprécision relative de l'enfant, qui peut être garçon ou fille, l'individualité des visages n'empêche pas une séduisante identification avec Jésus, Marie et sainte Anne ; trois figures et deux accessoires relevant du langage de la vanité ; une scène de genre enfin, composent, avec l'acceptation possible de trois portraits, les quatre registres de sens d'une œuvre étonnamment simple d'apparence. Chacun de ces registres reste ambigu. Ainsi, s'agissant de portraits réalistes, quelle surprise de n'y pas trouver le père : c'est pourtant la seule œuvre de Philippe de Champaigne qui aligne trois générations : fait d'autant plus exceptionnel que les liens de parenté seront inexistant dans sa peinture, laquelle n'offre pas même d'exemple plus probant que l'ambigu *Ex-Voto* à présenter seulement la mère - mère spirituelle ! - et la fille. Cette dimension appuyée de portraits dans le cadre d'une scène de genre est susceptible de rebuter l'acquéreur éventuel en lui imposant trois étrangers... Quant à la vanité, l'élément allégorique ne souffre pas moins de sa collusion avec le réel. C'est dire combien dès ses débuts il y a d'ambition et de liberté chez l'artiste, complexité superflue pour une scène de genre, des portraits qui sont plus que cela, etc... Rappelons encore la rareté du thème féminin que l'influence des Chartreux plus que de Port-Royal portera au sublime avec *L'Ex-Voto*.

Terminons par une toile du musée de Versailles reléguée dans le chapitre générique d'école française du fait de la carence de toute information historique à son sujet : le portrait posthume de *Guillaume du Vair*, exécuté d'après une première effigie (Louvre), par Frans II Pourbus, ce qui justifie l'attribution ancienne **31**, présente à la réflexion bien des similitudes avec ce que nous discernons aujourd'hui des débuts en France de Philippe de Champaigne.

L'ordonnance caractéristique de la composition par éléments distincts et juxtaposés ; le tuyauté de la tenture plissée ; la sobriété de l'attitude et sa verticalité, la palette forte limitée aux blancs, noirs et rouges, sont autant de traits constants chez Philippe de Champaigne. Quant au geste de l'Enfant, il sera repris vers 1653 dans *Louis XIV offrant sa couronne et son sceptre à la Vierge et à l'Enfant*.

La colonne, l'autel et les cierges allumés sont également présents dans *La Réception du Duc de Longueville dans l'Ordre du Saint Esprit*. Ajoutons le motif central du devant d'autel, croix du Saint Esprit ou les lettres I.H.S., également occulté de moitié dans les deux tableaux. Seul élément de son premier grand tableau d'histoire qui ne figure pas déjà dans une miniature antérieure à laquelle l'artiste doit tous les détails symboliques et codes du déroulement d'une telle cérémonie, la zone de l'autel proviendrait donc du *Guillaume du Vair*.

De nombreux défauts manifestes, dus à l'inexpérience : la moulure du cadre ovale, l'exiguïté de l'espace barré par une balustrade comme dans le premier *Richelieu* en pied, impliquent un artiste encore à la recherche de ses moyens, comme pouvait l'être Philippe de Champaigne vers 1627, année où l'on s'accorde à situer le portrait. Il s'intègre du reste parfaitement entre le portrait collectif de Montigny-Lencoup de 1625 et le grand *Richelieu* de

Chantilly que je situerai vers 1628.

Guillaume du Vair (1556-1621), fut procureur général de Catherine de Médicis ; conseiller au Parlement de Paris en 1586, puis Président du Parlement d'Aix-en-Provence en 1599. C'est là qu'il connut probablement l'humaniste Perreisc, qui fut l'un des jalons par lesquels le caravagisme s'étendit en France. Du Vair fut ensuite nommé Garde des Sceaux en 1616, la même année où l'évêque Richelieu entra au Secrétariat d'Etat pour la guerre et les affaires étrangères ; après l'assassinat de Concini, les deux hommes paieront d'un éloignement provisoire leur fidélité à la régente : Richelieu à Avignon, du Vair à l'évêché de Lisieux.



Gérard Edelinck : *Autoportrait de Philippe de Champaigne de 1668, 1676.*

### **Une constante volonté d'intégration**

Une ascension régulière et rapide, sous la bienveillance de Marie de Médicis qui lui obtient en 1629 ses lettres de naturalité **32**, et relayée par Richelieu, mène Philippe de Champaigne du titre prometteur de valet ordinaire de la reine jusqu'à celui de peintre du roi, sans même probablement qu'il ait jamais projeté quelque "stratégie" de carrière. Opportunisme, ou seulement docile à la tournure des événements ? Sans doute l'un et l'autre : M. Dorival a bien analysé le manque d'ambition de l'artiste. Une minorité d'œuvres qui suggère sans plus de certitude une clientèle privée : *Les Trois Ages*, *La Vierge à l'Enfant* de Munich, à peine plus

tardive, et peut être le *Guillaume du Vair*, apparaît comme une succession d'expériences sans suite face à la quarantaine de tableaux religieux ou officiels. Témoignant d'abord de son désir de plaire, ses peintures de petit format sont en fait les derniers exemples, en entrée d'une décennie toute dominée par les commandes officielles, aristocratiques et conventuelles, de la formation de l'artiste, qui, dans l'atelier de Lallemant, avait du travailler en priorité pour des commanditaires privés. Il aurait pu privilégier cette clientèle, avec le registre du portrait comme activité régulière, il n'en fit rien, son engagement au Luxembourg augurant d'une carrière avantageuse que seule la mort de Richelieu devait, sinon remettre en cause, entraîner hors des sentiers battus.

Cette attitude traduit d'une part la préférence donnée au courant culturel d'inspiration italienne (par le relais de Marie de Médicis), au lieu d'une veine sur laquelle l'aurait plutôt conduit son héritage flamand ; et qui sait, d'autre part, si dans ce choix d'une peinture officielle, limitée dans ses buts mais grandiose dans ses moyens, il n'y eut pas le désir profond de rivaliser avec Rubens, sur le terrain surtout de la rencontre entre Flandres et Italie.

Aux trois principaux commanditaires : la cour, les couvents et les églises, il faut des thèmes passe-partout ; le peintre est d'abord, largement, courtisan. Exception faite de la spécificité du sujet, *Longueville* est un tableau qu'auraient pu composer Rubens ou Van Dyck : rassemblement solennel, en pied, de cinq figures aristocratiques. La sédentarité de Philippe de Champagne le différencie seule de ses modèles immédiats, prédécesseurs et contemporains : son attachement à Richelieu est non seulement déterminant pour toute cette période d'activité jusqu'en 1642, mais il préparera sa fidélité au milieu parisien et à la subjectivité janséniste.

Cette voie d'une peinture au service de l'Etat, que la jeunesse d'une monarchie stimule et sécurise est néanmoins trop dépendante de la bonne fortune de quelque influent protecteur. Nul doute que le caractère affable de l'artiste, son dédain de l'intrigue, ne lui ait durablement acquis l'intérêt puis l'amitié de Richelieu ; mais n'oublions pas que la situation du Cardinal Ministre n'a jamais été confortable ni sûre auprès de son roi, qui fut plus d'une fois tenté de s'en séparer, jusqu'à y songer encore à la veille de sa mort. La faveur d'un personnage actif et essentiel pour la vie du royaume n'était donc pas aussi sûre qu'on l'eut pu attendre ; la chute, combien de fois annoncée, du Cardinal, menacé à tout instant par une noblesse qu'il ne cessait d'attaquer, entraînerait à coup sûr celle de Philippe de Champagne, qui travaillait aussi largement pour les hommes de Richelieu : ainsi le chanoine Michel Le Masle, secrétaire du Cardinal, ne lui commanda pour Notre Dame de Paris pas moins d'une vingtaine de peintures, parfois de très grand format.

On n'oubliera pas d'autre part les intrigues et jalousies qu'une telle faveur pouvait engendrer auprès d'artistes moins favorisés : une sourde rivalité, à l'occasion déclarée au grand jour, l'opposait à Simon Vouet que Louis XIII lui préférait, pour l'obtention de commandes officielles. Les deux artistes eurent à travailler conjointement pour la galerie des hommes illustres dans le palais du Cardinal ; quant au fameux *Vœu de Louis XIII*, Vouet a lui aussi bénéficié de la même commande, pour une toile aujourd'hui dans l'église de Neuilly-Saint-Front. **33**

C'est dire que cette voie royale n'était pas aussi sécurisante que la clientèle privée. D'autres peintres se sont d'emblée mis au service d'une bourgeoisie en pleine possession de ses moyens et dotant généreusement les couvents qu'elle encourageait. Philippe de Champagne, ne travaillera jamais directement pour les églises et les couvents durant les années Richelieu, mais à la demande de la noblesse.

Avec du travail sans discontinuer, au point de devoir bientôt remettre à d'autres certaines commandes qu'il ne peut mener à terme, sa vie professionnelle connaît un développement remarquable. Mais cette sécurité matérielle a son revers, qui tend à isoler l'artiste, un risque d'autant plus réel que les deux milieux à mobiliser la totalité de sa production, la cour et l'église, revendiquent justement, avec des arguments différents et parfois opposés, leur nette séparation du monde, et lui réclament des œuvres inspirées par cet esprit de retrait et devant le cautionner. Aucune curiosité pour les différentes classes, le monde paysan pas davantage que la bourgeoisie.

Peintre du monde clos de la noblesse et de la monarchie, Philippe de Champagne exalte des valeurs de caste par l'illustration de grands ensembles commémoratifs, et des scènes du Nouveau Testament qui ne peuvent se départir d'un formalisme un peu vain. Guère novateur par les thèmes, l'artiste ne l'est pas plus par l'esprit. Les modèles picturaux anciens l'intéressent davantage que les expériences contemporaines ; il faut dire que celles-ci manquent encore de

décision, de direction nettement affirmée. Mais il est significatif qu'ayant à commémorer des événements aussi contemporains que *La Réception du Duc de Longueville* ou *Le Vœu de Louis XIII*, le peintre trouve sans peine des modèles dans l'art du passé et se borne, dans un premier temps, à une simple juxtaposition de structures préexistantes. Se frottant durant cette période très productive, aux influences les plus diverses, il affermit néanmoins sa personnalité par des choix de plus en plus nets.

En comparaison avec cette production conformiste - mais n'était-elle pas le lot de tout peintre officiel ? - sa collaboration pour Georges Lallemand était plus source de découvertes. Devoir satisfaire une clientèle privée, répondre à ses attentes, avec un pointilleux respect de ses limites, implique une ouverture sur le monde en gardant sa créativité des pièges faciles de l'intellectualisme et des justifications pédantes. Multiplicité des centres d'intérêt et opportunisme devant toutes les suggestions : par exemple, il s'était mis au portrait sans en avoir aucune expérience. *Le Prévôt des Marchands*, *Les Trois Ages*, témoignent d'une variété d'approche que l'on rechercherait vainement durant la période suivante s'il n'y avait, heureusement la grandiose série des portraits de Richelieu. En représentant toujours le même homme, il ne sort pas de cette activité en lieu clos ; au moins ne s'y contente-t-il pas de la simple reprise, et adaptation, des formules du passé.

*Portrait du Cardinal de Richelieu*,  
1640-42, 222 x 155 cm. Musée du Louvre.



Si elles ont pu l'assister pour ordonner son œuvre, le résultat final qui ouvre sur une définition inédite de l'homme d'action est en revanche totalement original. Il devra à Richelieu de prendre doucement, progressivement conscience des potentialités de son art. Illustrateur docile d'une doctrine et d'une politique, peintre du pouvoir et peintre du roi, Philippe de Champaigne contribue à l'établissement de celui-ci dans son immuable transcendance. Mais pour l'instant, cette ambition reste au niveau de la seule idéologie, du seul témoignage d'intentions. Aucun des événements qui secouent l'actualité n'atteint une peinture exclusivement apologétique et, sur ce plan, immature : il lui manque du recul. Rien par exemple des derniers développements de la politique espagnole contre son pays d'origine, et de la riposte de Richelieu.

C'est la même indifférence, le même silence de sa peinture pour le domaine privé : elle ne dit rien de son mariage le 30 novembre 1628 avec Charlotte Duchesne, la fille de son ancien patron, de dix ans sa cadette qui lui donne un fils, Claude, en 1634 : ce sont pourtant des événements influant directement sur son art, puisqu'ils participent de la progressive et sûre

intégration du jeune artiste dans la société parisienne. (On a certes prétendu reconnaître Charlotte Champaigne dans un original découvert en 2007 à Prague, mais d'abord connu par une copie montrée sans me convaincre comme autographe à l'exposition de Lille-Genève, et dont l'identité sera plus justement révisée dans cette étude, au chapitre suivant). Sa fille Catherine naît en septembre 1636, puis, l'année suivante, Françoise. Ces années, les plus insouciantes de sa vie, que la mort en 1638 de sa femme interrompt, n'ont pas même l'honneur d'un portrait. Une exception pourtant, mais d'autant plus significative de ce lieu clos qu'il s'agit d'un autoportrait à l'expression résolue que j'ai identifié dans *La Présentation au Temple* de Dijon, ouvrant en 1629 sur un avenir radieux. Le peintre y apparaît avec la distance avantageuse que crée le décalage historique, se projetant avec un souci d'authenticité livresque et quelque peu puérile dans le monde maginaire, intérieur, de Siméon et de la Vierge, dont il adopte les choix vestimentaires. Cette cohérence strictement formelle n'a pourtant rien d'une obligation : Rembrandt ne tire-t-il pas à lui l'ensemble des participants de quelque fait religieux, lorsqu'il s'implique en témoin habillé à la mode de son temps? L'habillement des personnages de Philippe de Champaigne vaut par son indécision, qui retranche et éloigne, et témoigne enfin de l'isolement spirituel de l'artiste.

Etranger en France à vingt ans quand la conscience de la différence est la plus aiguë, quand l'accent même est assez prononcé pour vous isoler dans la moindre activité, le premier souci du peintre, constant sa vie durant, fut de s'intégrer dans le climat intellectuel de Paris. La commande est l'un des plus sûrs moyens d'insertion. Les couleurs sonores de sa première période (jusqu'à la mort de Richelieu), ses amples compositions aux savantes arabesques interpellent largement l'attention sur le savoir-faire d'un jeune artiste plein d'avenir. Ayant gravi tout les échelons de la réussite, l'académisme menace chez cet homme dont l'apparente docilité de caractère en fait une proie facile. Dénué de cet intellectualisme souverain dont certains se revêtent comme d'une carapace, plus vulnérable en ce sens que Poussin préservé des tentations du monde par une impérieuse quête messianique ou théorie esthétique : Philippe de Champaigne se montre sensible à l'accueil réservé à sa peinture. Peintre du Roi : son ascension a été constante et irrépessible. Il ambitionne d'une vie silencieuse que d'une certaine manière il obtiendra pour ses deux filles. Mais pour lui la halte sera de courte durée, interrompue par les coups successifs du destin. Après la majesté voyante et accrocheuse de ses débuts, la franchise abrupte des couleurs trahit un changement d'état d'esprit. La lumière de fin du jour donne le cadre, elle altère toute certitude, tandis que la fermeté du dessin ou l'ancrage pyramidal des figures, l'absence de mouvement enfin, ressortissent de l'état de siège. Têtes imperturbables, tétanisées, dressées contre un espace muet, expressions intenses et alertes, sentiment de force contenue : veille, expectative. Chaque nouveau coup du sort est pour le peintre l'occasion de dénombrier ses ressources ; inquiet, aux aguets, Philippe de Champaigne panse ses blessures et serre les poings ; mais toute vigilance s'émousse, l'engourdissement revient, l'esthétisme vain s'immisce dans son travail, jusqu'au prochain coup de semonce. S'il fallait singulariser une vie aussi avare d'éclats, peut-être est-ce dans la nature particulière des relations du peintre avec certains gens de son entourage qu'on obtiendra le plus de renseignements - ainsi sa trouble inclination à se placer sous l'autorité paternaliste de ses plus proches aînés : Fouquières et Duchesne sont les premiers à répondre à cette attente, l'un en lui enseignant ses trucs de métier, l'autre en lui donnant sa fille. La protection de Marie de Médicis puis de Richelieu est aussi efficacement mise à profit que confusément désirée, avant que les "Messieurs" de Port-Royal ne prennent le relais. Ce n'est pas par hasard que le peintre offrit, selon la coutume, en morceau de réception à l'Académie un *Saint Philippe*, son saint patron, témoignant encore davantage de considération à la jeune institution qu'aucun de ses confrères. On interrogera aussi utilement sous cet angle son recours constant aux modèles de la tradition, et son goût pour la symbolique des couleurs. Le chrétien recherche encore plus activement la reconfortante familiarité de la religion, attentivement entretenue par une pratique régulière et sincère autant que par des libéralités en nombre aux couvents. Qui d'autre que lui était sur ce point plus indiqué pour peindre l'accession du Duc de Longueville (et plus tard celle du Duc d'Anjou), au cercle paternel de l'Ordre du Saint Esprit ? La suite des portraits des Solitaires de Port-Royal n'est autre que le journal de sa propre et tardive émancipation ; mais avec ses mots couverts, son refus du spectaculaire, la justesse et l'indépendance de son propos, sa peinture révèle le patriarche. Œuvre accomplie et majestueuse au point qu'on s'en détourne parfois par défiance, elle déploie au regard des siècles suivants cette

ascendance que l'homme recherchait si fébrilement auprès de ses prestigieux contemporains.

Il n'est pourtant pas ce protégé de Richelieu auquel il devrait rendre compte comme Le Brun au Chancelier Séguier. La mort du cardinal ministre stimula Philippe de Champaigne bien plus qu'elle ne le priva. Des peintres foncièrement courtisans le meilleur savoir-faire s'évertue à exalter une image, sans toutefois la modifier : le Chancelier Séguier vit pour nous d'une personnalité différente de celle transcrite par Le Brun en son célèbre tableau, nous percevons l'homme que fut Bossuet sans l'interférence d'aucun Rigaud, et différencions sans peine Napoléon de David... Le cas de Richelieu est tout autre : on ne saurait longtemps parler de courtisan zélé devant cette effigie recréée par le souverain pouvoir de l'artiste, ce *Richelieu* que nous ne voyons plus que par les yeux de Philippe de Champaigne et qui n'est pas moins autonome que tel *Grand Masque Tragique* par lequel Bourdelle entendait atteindre Beethoven...

## NOTES

- 1 FAURE (E) *Histoire de l'Art*, Paris.
- 2 ROSENBERG (P.) *Philippe de Champaigne*, col. Grands peintres, Milan, 1968
- 3 CHATELET (A.), THUILLIER (J.) *La peinture française, I. De Fouquet à Poussin*, Genève, 1962.
- 4 DORIVAL (B.), *Philippe de Champaigne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976.
- 5 DORIVAL (B.) "Philippe de Champaigne chercheur d'âmes", *Connaissance des Arts*, Paris, 1974
- 6 BELGIQUE Histoire
- 7 DORIVAL (B.) "La bibliothèque de Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1970.
- 8 GUIFFREY (J.J.) "Les peintres Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne : nouveaux documents et inventaires après décès (1659-1681)", *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1892.
- 9 Vlieghe (H.) *Gaspar de Crayer, sa vie, son œuvre*, Bruxelles, 1972.
- 10 FELIBIEN DES AVAUX (A.) *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 vol, Paris, 1666-1688.
- 11 FELIBIEN DES AVAUX (A.) *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 vol, Paris, 1666-1688.
- 12 FELIBIEN DES AVAUX (A.) *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 vol, Paris, 1666-1688.
- 13 DORIVAL (B.), *Philippe de Champaigne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976.
- 14 MARTIAL (Ph.) (ouvrage collectif sous la direction de), *Le Sénat et le Palais du Luxembourg, de la tradition au modernisme*, Paris, 2001.
- 15 RAMADE (P.) *Varin, le Christ aux Noces de Cana*, dossier, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 1982.
- 16 CHENNEVIERES-POINTEL (Ph. de) "Quantin Warin, L. Finsonnius, J. Daret, R. Levieux, J. de Saint-Igny, Letellier", *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1887, pp. 1-47.
- 17 MONTGOLFIER (B. de), WILHELM (J.) "La Vierge de la famille de Vic et les peintures de François II Pourbus dans les églises de Paris", *La Revue des Arts, musées de France*, n. 5, 1958.
- 18 Sur *La Cène* de Pourbus, voir *De Nicolo del' Abate à Nicolas Poussin : aux sources du classicisme*, Meaux, 1988-89.
- 19 LE BLANT (R.), PARISSET (F.G.) "Documents sur Georges Lallemand", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1960-61. Voir aussi : DARGAUD (M.) "Un tableau retrouvé de Georges Lallemand dans l'église Saint-Nicolas-des-Champs", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 1973, pp. 17-20.
- 20 HÉRIARD-DUBREUIL (J.) "A propos d'un tableau exécuté par Philippe de Champaigne", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 1952.
- 21 FELIBIEN DES AVAUX (A.) *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 vol, Paris, 1666-1688.
- 22 VALLERY-RADOT (J.) "On a retrouvé le bois gravé donné par Marie de Médicis à Philippe de Champaigne", *La Revue des Arts*, juin 1952.
- 23 HÉRIARD-DUBREUIL (J.) "A propos d'un tableau exécuté par Philippe de Champaigne", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, p14-22, Paris, 1952.
- 24 MOLINET (Père du), *Histoire de Sainte Geneviève et de son église Royale et Apostolique*, manuscrit de la bibliothèque Sainte-Geneviève, M 609, ch. IX, p. 192.
- 25 GUILLET DE SAINT GEORGES *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, éd. Ph. de Chennevières et A. de Montaignon, Paris, 1854.
- 26 MILLART (O.) "An exile in Paris : the notebooks of Richard Symonds", *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt in his 60<sup>th</sup> birthday*, Londres, New York, 1967.
- 27 PERICOLO (L.) *Philippe de Champaigne*, Tournai, 2002.
- 28 Cette observation jette par ailleurs un doute sur l'attribution, gratuite et sans argument si ce n'est justement

un tel traitement de la barbe, par Pericolo (PERICOLO *Philippe de Champagne*, Tournai, 2002), d'un beau *Portrait d'Homme* du musée de Lyon. Ajoutons que cette œuvre fait état d'une maestria que Philippe de Champagne ne possédait pas encore dans les années 20, si l'on se réfère aux portraits de *Richelieu* nettement plus hésitants quoique plus tardifs, du Quai d'Orsay ou de Chantilly.

29 DORIVAL (B.), *Philippe de Champagne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976.

30 DORIVAL (B.), *Philippe de Champagne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976.

31 BAJOU (T.) *La peinture à Versailles, XVII ème siècle*, Paris, 1998.

32 GUIFFREY (J.J.) "Actes de naturalisation et autres documents concernant Philippe et Jean-Baptiste de Champagne (1629-1682)", *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872.

33 AUZAS (P.M.) "Un vœu de Louis XIII méconnu", *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1964, n 2, pp.85-92.

José Goncalves24/11/2008

## RICHELIEU, Chapitre 2 : LE PALAIS DU LUXEMBOURG

### DE NICOLAS DUCHESNE

Rubens : le cycle Médicis ; le décor du Luxembourg ; l'héritier des "droits" de Duchesne ; les toiles de Pont-sur-Seine ; les choix techniques de Philippe de Champaigne ; la réaction flamande : *Saint Vincent* et *Saint Germain*.

L'installation en 1625 dans la grande galerie du Luxembourg de 24 toiles du cycle Médicis par Rubens, a été l'événement culturel majeur depuis le début du siècle, cristallisant l'attention du monde artistique et mondain de la capitale par l'ampleur de l'ensemble, la nouveauté du métier, et le prestige son auteur. Philippe de Champaigne qui avait fait le tour du maniérisme et des recettes de Lallemand ne fut pas le moins attentif à en recueillir les multiples leçons, cela d'autant mieux qu'il se trouvait alors aux premières loges, nouveau collaborateur à part entière dans l'équipe dirigée par Nicolas Duchesne pour décorer les autres salles du palais.

#### **Rubens : le cycle Médicis**

L'exemple d'une parfaite fusion entre les influences flamandes, italiennes et françaises prenait valeur de leçon majeure **34** : Philippe de Champaigne entreprend alors une recherche de "grand style" dont la majestueuse *Présentation au Temple* de Dijon sera l'éclatante déclaration de principe. Par delà les rigidités encore dogmatiques du dessin, les arabesques se multiplient et unifient la composition en un rythme plein d'ampleur, tandis que la couleur s'éclaire : de l'exemple de Simon Vouet rentré d'Italie en 1627 se ressentent encore les oranges intenses, indispensables, de *La Réception du Duc de Longueville*. La familiarité avec l'œuvre de ce dernier permit-elle par réaction à Philippe de Champaigne de mieux trouver sa voie ? Le fait est que le brio décoratif de Vouet prêtait aux critiques. La leçon est profitable dans ce qu'elle implique d'acceptation enthousiaste autant que de refus. Alors que l'artiste complet qu'est Rubens ne laisse au jeune peintre que la possibilité de le suivre en l'une ou l'autre manière, Vouet au contraire par son art plus exclusif forçait à la réaction, ou à la complémentarité. A Vouet le sens du décor : Philippe de Champaigne, La Hyre, Poussin et tant d'autres exploreront d'autres directions, avec un sentiment de retenue et de gravité qui appartient à cette génération. Dans ces expériences tous azimuts apparaît une constante, ténue, insistante, dont le développement ultérieur nous invite à mieux surprendre les signes annonciateurs. Il s'agit du portrait. Rien encore d'autonome et pourtant, c'est bien l'exécution des visages du *Prévôt des marchands et les Echevins de Paris*, morceau réservé habituellement, que Lallemand confie à son élève, peut-être à sa demande expresse ; *Les Trois âges* relèvent davantage du portrait que de la vanité. Les deux premières effigies de Richelieu : de Chantilly et du Quai d'Orsay, trahissent assez le manque d'assurance du peintre. L'évêque de Luçon s'attache les services d'un portraitiste qui ne pouvait se prévaloir que d'une expérience limitée dans ce domaine. Il aura été surtout sensible et disposé plus qu'aucun autre "protecteur" potentiel, au point même de se proposer comme unique sujet d'étude, puisqu'il confisqua presque littéralement à son profit les dons prometteurs du peintre ; à moins qu'il n'ait encouragé leur éclosion. Ce n'est qu'après la mort du Cardinal que commence la grande série des *Camus*, *Saint Cyran*, *Lemercier*...

Rencontre miraculeuse entre les Flandres et l'Italie ; entre l'Histoire (parfois), et la petite histoire (souvent), entre l'allégorie et le portrait ; la fougue de Rubens rallie sans peine tous les suffrages, et d'autant mieux que le sujet de ces oeuvres reste, lui, bien pauvre - voire franchement rébarbatif si l'on prend conscience des moyens démesurés mis en oeuvre si magnifiquement pour narrer les avatars navrants vécus par Marie de Médicis **35** depuis son enfance idyllique jusqu'à ses prétendues infortunes avec son fils. Rubens cautionne magistralement, avec son brio et son intelligence du sujet, le conformisme naïf de la commande. Le propos anecdotique est du reste tributaire des habitudes de l'époque, la peinture étant un moyen de prestige personnel - individu ou cour princière, comme en Italie. Ce n'est pas seulement une génération qui sépare Philippe de Champaigne de Rubens : mais aussi l'idée que chacun se fait de la peinture, autant que des buts assignés à celle-ci par les Sociétés qui les suscitent. Après la mort de Richelieu, l'artiste se sentira assez fort et libre pour prendre ses distances avec le monde clos de la cour qui n'offrait à long terme à son art d'autre ambition que la piètre glorification d'une personne.

Parmi les rares allusions à la période de formation de l'artiste recueillies par Félibien, il y a les reproches d'impatience de Lallemand envers son jeune collaborateur. Et l'histoire d'en conclure que Philippe de Champaigne aurait prétexté ces remontrances pour quitter le peintre, après 1625 si l'on tient compte de la participation de Philippe de Champaigne au tableau de Montigny-Lencoup, pour le chantier du Luxembourg ; la réalité est toute autre, puisque l'artiste dédaignant quelque emploi où ses qualités de lenteur eussent été mises à contribution, va au contraire louer ses services à un maître qui plus encore que Lallemand, exige de ses collaborateurs rapidité d'exécution et sens du décor. Le fait est significatif de la ténacité du peintre, qui nous le montre relevant le défi, prenant "le taureau par les cornes" et aller travailler, lui le circonspect, le scrupuleux, au chantier de décoration le plus enlevé, le plus désinvolte qu'il se peut trouver alors dans la capitale. Ses figures assouplies par le commerce avec le maniérisme de Lallemand ne devaient pas détonner dans l'ensemble, puisque Marie de Médicis lui confia la direction des travaux après la mort en 1627 de Duchesne, avec le titre de peintre ordinaire de la reine **36**. D'autre part, sa principale formation, à son arrivée à Paris, était d'un paysagiste **37**. C'est le genre qui offre le plus de points communs entre la tradition flamande et la conception italienne. Tradition du paysage de la Renaissance des émules de Breughel, à Bruxelles, et renforcée par les leçons de Jacques Fouquières.

### **Le décor du Luxembourg**

Conformément au rêve de Marie de Médicis d'une opulente demeure parisienne inspirée des exemples florentins, l'architecte Clément II Métezeau avait été chargé de relever au Palais Pitti les bases d'un premier projet que son successeur, Salomon de Brosse, respectera. L'Italie est le modèle à suivre pour la décoration également : Marie de Médicis a encouragé son peintre, Jean Mosnier, à parfaire sa formation à Florence. Lorsque pour des raisons encore obscures, cet artiste de Blois plus âgé de deux ans que Philippe de Champaigne et de retour à Paris en 1625 est écarté peu après du chantier au profit de Nicolas Duchesne, nul doute que celui-ci, présent sur les lieux dès 1621, et qui a pu se faire connaître par son activité au château de Fontainebleau, n'ait été lui aussi désigné en fonction de sa probable connaissance des décors italiens.

Ce décor somptueux n'a pas survécu à la Révolution et aux négligences plus dévastatrices encore dans son sillage ; aux transformations radicales enfin du palais royal en assemblée de la République. *Les Deux Anges Musiciens* du Louvre constituent le premier vestige identifié en 1972, sans que l'on se soit réellement interrogé sur son appartenance à la direction de Duchesne ou de Philippe de Champaigne, auquel il fut donné d'office. Deux autres compositions plafonnantes, rares témoins rescapés puis réutilisés sur place dans l'aménagement au 19<sup>ème</sup> siècle de la Salle du Livre d'or, une figure allégorique du musée de Blois, et des allégories également peintes sur bois, ont concentré et encouragé les spéculations les plus hasardeuses d'une critique prenant ses désirs pour des réalités **38**

Au moins l'autographie commune des *Deux Anges musiciens* et de *L'Apothéose de Marie de Médicis* semble-t-elle acquise : une composition identique affrontant en contre plongée deux personnages assis, un visage de profil et l'autre de trois quarts, coloris, etc... L'identité des deux œuvres se traduit aussi par l'éclairage des bras : ceux de notre côté sont dans la lumière, les deux autres dans l'ombre ; le bras de Marie de Médicis n'est pas sans lourdeur, long et mal articulé, son geste n'est pas mis en évidence, la main est maintenue dans une ombre injustifiée. En assignant à ces compositions sans le moindre argument la datation avantageuse 1628-1630, la critique entendait légitimer une attribution à Philippe de Champaigne, nouvellement promu par la reine mère seul responsable de la décoration.



Nicolas Duchesne : *Deux Anges musiciens*, avant 1625 ; 114 x 147 cm ; Musée du Louvre, Paris.

De fait, datation et attribution conjointes ne s'accordent guère, du point de vue stylistique, avec les œuvres sûres de Philippe de Champaigne de la même période : maladresse des mains et des pieds bizarrement identiques dans l'œuvre du Louvre, exécution embarrassée, sont incompatibles avec le savoir-faire de tels morceaux sur *La Présentation au Temple* (Dijon, musée des Beaux-Arts). Le visage de profil de l'ange par ailleurs donne souvent lieu chez l'artiste à un œil globuleux : du *Concert d'Anges* de Rouen, à *La Cène* du Louvre, etc... La définition des trois enfants à l'arrière plan n'est pas moins suspecte.

D'autre part, la réalité historique est sans appel. Vers 1623, le gros œuvre de la partie ouest du palais touchant à son terme, Claude Maugis et Richelieu s'enquière déjà de définir le programme décoratif et de recruter les artistes. L'ensemble est achevé lorsque Marie de Médicis prend possession de ses appartements en 1625 ; la célébration le 16 mai 1625 des noces de Charles 1<sup>er</sup> d'Angleterre et d'Henriette de France donna lieu à l'inauguration de la galerie Médicis dans le prolongement des salles d'apparat des appartements royaux. Rubens lui-même avait été pressé de finir et d'installer les 24 tableaux pour l'échéance de mai ; des œuvres commandées expressément à des artistes italiens : Gentileschi, Baglione, étaient en place dès 1624 ; à plus forte raison, *Les Deux Anges*

*musiciens*, peints à demeure, dont rien dans le sujet, banal, l'exécution, le format modeste, n'aurait justifié quelque contretemps. Il n'est pas concevable d'envisager que Marie de Médicis ait emménagé dans des pièces nues de toute peinture **39**.

C'est dire que *Les Deux Anges musiciens* avaient été peints avant 1625 pour orner le plafond de l'oratoire, qui jouxte la galerie de Rubens ; dans la salle des mariages figurait *Marie de Médicis et l'unité de l'Etat* ; enfin, la troisième grande composition retrouvée, *L'Apothéose de Marie de Médicis*, provient de la chambre privée **40**. A cette époque, Philippe de Champaigne travaille depuis à peine un an (selon certaines sources les plus favorables, que la prise en compte du portrait collectif fait après juillet 1625 pour Lallemand semble d'ailleurs démentir), sous les ordres de Duchesne.

Plus que l'emménagement de Marie de Médicis, c'est la principale conséquence de ce repère fondamental : les peintures localisées avec certitude dans les appartements de la reine sont antérieures à l'arrivée de Philippe de Champaigne, de Juste d'Egmont, et au retour d'Italie de Jean Mosnier, que l'on s'est refusé à avaliser, parce qu'elle implique l'activité d'un maître dont on s'est obstiné, contre toute logique, à ignorer l'activité. Cette réticence montre que la critique n'est pas encore prête à des révisions douloureuses : puisque *Les Deux anges musiciens* du Louvre proviennent de l'oratoire, et sont donc antérieurs à 1625, c'est retirer du même coup à Philippe de Champaigne *L'Annonciation* de Caen qui lui ressemble tellement ; mais une fois cette évidence admise, et ce sont les parentés de style, notamment l'usage généreux des jus (rarissimes chez Philippe de Champaigne), avec des peintures de Ambroise Dubois qui s'expliquent désormais par l'activité de Duchesne à Fontainebleau vraisemblablement auprès, ou sous les ordres, de Dubois.

Quant à avancer en guise d'argument d'attribution de prétendues affinités de style entre certaines de ces images, c'est prendre l'hypothèse pour la conclusion : elles ne témoignent pas tant du style du jeune Champaigne que de l'influence sur lui de l'équipe déjà constituée, lorsqu'il l'intègrera ; d'autre part, si style individuel il y avait d'aussi affirmé, ne serait-il pas identifiable dans les travaux en collaboration avec Lallemand, ce qui n'est pas le cas ?

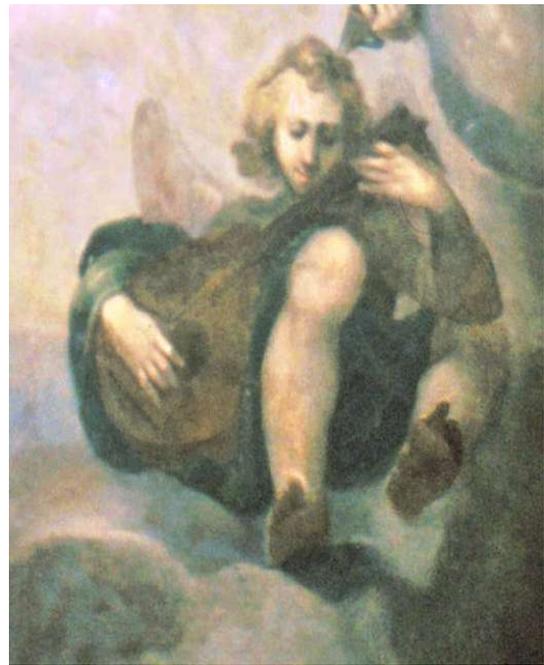
La totalité des tableaux qui ont survécu du décor du palais provient des appartements royaux finis et habités dès 1625 : leur attribution à Philippe de Champaigne ne tient pas. Duchesne seul est sur le chantier du Luxembourg, dès 1621 comme l'atteste la lettre de Claude Maugis du 13 Août 1621**41**, qui énumère les travaux réalisés à cette date par le peintre. Jusqu'en mai 1625, cela fait plus de quatre ans d'activité à décorer huit salles des appartements de Marie de Médicis, et la future galerie devant recevoir les tableaux de Rubens : c'est plus de temps qu'il n'en faut à des corps de métier complémentaires et spécialisés : peintres doreurs, ferronniers, marbriers, oeuvrant en parallèle, sans devoir déborder sur la période d'activité de Philippe de Champaigne.

Rubens lui-même dut composer avec un délai de trois années pour mener à bien la décoration autrement plus complexe de la Galerie Médicis ; à plus forte raison, la même échéance du 16 mai 1625 des fillançailles d'Henriette d'Angleterre célébrées au Luxembourg était impérative pour des équipes travaillant depuis cinq ans sur place. Outre Rubens, d'autres artistes : Baglione, Gentileschi, furent aussi sollicités : plusieurs groupes travaillèrent ainsi simultanément, la part des peintures dues à l'atelier de Duchesne étant donc limitée, il n'est pas concevable que les travaux de décoration aient dépassé le 16 mai 1625. Félibien d'ailleurs atteste indirectement de cet achèvement, en attribuant à Poussin parti pour l'Italie en 1624 la paternité de "quelques petits ouvrages dans certains lambris des appartements".

La célébration des fillançailles fut une occasion pour la reine d'ouvrir son nouveau palais : il serait absurde d'envisager des invités choisis déambulant dans des espaces vides et en travaux. On l'a pourtant soutenu en affirmant que la reine mère aurait habité des locaux en travaux pour valider, et l'on voit ici l'artificialité de cette hypothèse, l'attribution à Philippe de Champaigne. Afin d'en écarter ici définitivement la possibilité, il convient de

circonscrire le cadre matériel de nos réflexions. Le Luxembourg est effectivement un palais en chantier à cette date : dans la seule moitié construite du plan symétrique, ni le rez de chaussée ni le second étage ne sont achevés ; mais les seuls appartements de la reine, situés à l'étage noble, soit moins d'un sixième de l'ensemble, ont concentrés tous les efforts depuis cinq ans.

Toute datation d'œuvres du Luxembourg d'avant 1625 implique une attribution à Nicolas Duchesne, le seul responsable de la décoration, à commencer d'ailleurs par l'établissement de l'iconographie de concert avec le commanditaire. Le personnage ne saurait être sous estimé, qui sut rallier à lui certains des artistes les plus prometteurs de la jeune génération. La compétence et l'activité d'une équipe parfaitement opérationnelle avant que Philippe de Champaigne ne l'intègre est encore démontrée sur un autre chantier : un acte de paiement en 1626 fait état de travaux de décoration de "Monsieur Duchesne" pour le plafond de la chambre de Richelieu dans l'ancien hôtel de Rambouillet, le noyau de ce qui deviendra le Palais-Cardinal<sup>42</sup>.



Ambroise Dubois : composition principale à fresque  
de *La Galerie de Diane*, détails des deux anges musiciens, galerie des Assiettes, château de Fontainebleau.

Les tableaux du Luxembourg participent d'une connaissance de l'art italien que Duchesne devait impérativement posséder pour être investi en 1621 de la décoration du palais. A défaut de quelque information historique plus complète sur un éventuel séjour italien, sa présence avérée sur le chantier de Fontainebleau avant 1619 est néanmoins significative : sans doute est-ce là le lien direct entre le coloris des *Deux Anges musiciens*, puis de *Marie de Médicis et l'Unité de l'état*, avec les fresques de Rosso dans la galerie François 1<sup>er</sup> (1534-1540), également dominées par la trilogie mauve, jaune et vert... Une relation très précisément affichée : l'ange avec une harpe est la citation fidèle, identique jusque dans la simplification sommaire de l'instrument, de l'un des *Six Anges Musiciens*, d'un des compartiments de la célèbre galerie de Diane décorée par Ambroise Dubois<sup>43</sup>. Puis la matité rugueuse du tableau du Louvre semble transposer par les artifices de l'huile, avec tous les écarts et réserves que ce rapprochement suppose, l'effet tactile de la fresque : un caractère que l'on ne trouve jamais, faut-il le rappeler, sous le pinceau de Philippe de Champaigne.



Ambroise Dubois : *Six anges de La Galerie de Diane*, galerie des Assiètes, château de Fontainebleau.

Ambroise Dubois :  
composition principale à  
fresque de *La Galerie de  
Diane*, détail, galerie des  
Assiètes, château de  
Fontainebleau. Entre cette  
composition de Dubois et les  
*Deux Anges musiciens* du  
Luxembourg, les affinités sont  
telles qu'elles impliquent une  
autographie commune : thème  
identique ; une même façon de  
mettre un bras dans la lumière  
et l'autre dans l'ombre ; la ligne  
droite du drapé tendu entre les  
genoux ; l'affleurement du



corps sous les tuniques (pointe des seins, nombril) ; les pieds sans relief vus de dessous ; la  
rondeur des genoux ; le dessin et la taille des ailes ; la parenté des attitudes ; le choix et la  
ressemblance des deux instruments ; la composition d'ensemble avec des figures au premier  
plan qui encadrent un groupe lointain dans la lumière ; il n'y a qu'une différence : le panneau  
bellifontain ne compte pas un seul visage de profil... Duchesne collaborateur et successeur de  
Dubois à Fontainebleau, et maître-d'oeuvre au palais du Luxembourg...

Duchesne pouvait se conformer à un parti italianisant d'autant plus manifeste que  
des exemples originaux et prestigieux sont apportés dans le palais : les dix tableaux figurant  
*Apollon et les Muses*, par Giovanni Baglione, exposés dans le cabinet attenant à la chambre  
de parade et précédant immédiatement la grande galerie des Rubens avec lesquels ils  
furent avantageusement mis en balance ; dans le même espace, le *David et Goliath* de  
Guido Reni était une référence non moins insistante.

Le tableau de Orazio Gentileschi : *La Félicité Publique triomphant des dangers*, placé  
dans l'antichambre des appartements de Marie de Médicis avait dès 1624 montré la voie de  
la nouvelle peinture : jaunes lumineux, gris clairs, tonalités froides, sont préférés aux excès  
luministes du caravagisme ; c'est toute la génération de Philippe de Champaigne, de Stella à  
Simon Vouet, de Bourdon à Le Sueur, qui s'y reconnaît. Les membres de l'équipe de  
Duchesne n'ont pu manquer de l'étudier, comme modèle à suivre au même titre que la série  
de Rubens. N'importe quel autre peintre de l'entourage de Duchesne, à commencer  
d'ailleurs par celui-ci, était en mesure de recourir à ces jaunes et bleus profonds et violacés  
pour *Les Deux Anges musiciens* et *Le Triomphe de Marie de Médicis*.

Philippe de Champaigne n'aurait certes pas davantage négligé cette leçon. Pourtant  
rien dans les œuvres plus tardives pour le Carmel : *La Présentation au Temple* (Dijon) ne  
laisse deviner quelque influence de l'italianisme du Luxembourg. Les qualités de ces  
peintures sont assurément ailleurs que dans le choix de la couleur, conditionnée notamment  
par les ombres noires.

Autre partisan incontournable de la peinture claire, Simon Vouet rentre d'Italie le 25  
novembre 1627 : mais son influence n'est toujours pas manifeste dans *La Présentation au  
Temple* en 1629. Le coloris des *Deux Anges musiciens* et de *L'Apothéose de Marie de  
Médicis* reste décidément étranger à la palette de Philippe de Champaigne des années 20,  
dont les œuvres n'accréditent aucune curiosité de sa part pour la peinture claire : lui donner  
sur cette simple base les tableaux rescapés du Luxembourg ne repose donc sur aucun  
fondement sûr.

Le répertoire italianisant est essentiellement fondé sur l'allégorie : l'utilisation de la figure humaine pour visualiser les abstractions du discours hagiographique. Le programme du Luxembourg impliquant de nombreuses allégories, le peintre responsable de leur mise en forme aurait subi durablement l'influence de cette incontournable épreuve. Or la peinture de Philippe de Champaigne fait peu de place à l'allégorie. Non parce que les sujets ne s'y prêtaient point : *Le Vœu de Louis XIII* par exemple offrait la possibilité d'une figuration de la France, ou de la Prudence... La Victoire du grand *Portrait de Louis XIII* au Louvre, pesante, est significativement copiée de Rubens, cela vers 1635, quand le peintre avait les moyens techniques de s'en tirer tout seul... Cinq ans plus tôt il avait dessiné pour un ouvrage du R. P. Charles de Saint Paul Vialart, abbé et supérieur général des Feuillants, *Le Temple de la Félicité*, une suite de neuf allégories gravée par Charles David : la critique s'est servie des étroites affinités entre cette série et certaines petites peintures sur bois décrites par Malingre dans le Cabinet Doré pour attribuer celles-ci à Philippe de Champaigne **44**. Oubliant au contraire que c'est bien le peintre qui s'est borné à puiser en 1630 dans une décoration antérieure à 1625. En dépit de la volonté manifeste de l'artiste de s'aligner avec les peintres italianisants, ces exemples prouvent son peu d'intérêt pour cet outil de représentation de l'espace. On se gardera de conclusions hâtives de la seule mention d'autres compositions allégoriques et mythologiques détruites : ainsi les cinq peintures plafonnantes dans la petite galerie, pour le compte de Richelieu, signalées par l'avocat H. Sauval. Contrairement à Rubens, Champaigne n'a jamais maîtrisé ce type de discours, du fait notamment de n'avoir pas séjourné en Italie.

Le modèle italien implique aussi une technique spécifique pour atteindre à cette promptitude du modelé, cette clarté du discours, un coloris clair, une matité propre aux grands décors muraux : rien de plus opposé au réalisme méticuleux des flamands, à ses transparences aux multiples reflets qui sont autant de pertes de temps sur un décor mural, voire d'obstacles à son appréciation, ses délicatesses de dessin et de couleurs, sa préférence du pinceau à la brosse. Embarras prévisible d'un miniaturiste habitué à la technique mixte des successeurs de Van Eyck, et qui est confronté du jour au lendemain aux contraintes de la grande décoration et autres défis lancés au Luxembourg : Philippe de Champaigne, n'est donc pas en position de force, qui doit apprendre au plus vite les avantages et les limites de l'huile noire des italiens. Il y a donc quelque abus à vouloir reconnaître son empreinte dans une production où celle-ci ne pouvait que s'inscrire en contradiction, et minoritairement.

Il n'est pas le seul membre de l'équipe, encore moins le plus influent. Sur le point de partir pour Rome fin 1624, travaille depuis 1622 Nicolas Poussin. Plus âgé de sept ans (d'où une réelle ascendance renforcée par un charisme qui devait contraster avec la discrétion de Philippe de Champaigne qui a alors 22 ans), il est aussi plus expérimenté pour être passé par l'atelier de Georges Lallemant, et chez le portraitiste Ferdinand Elle ; il peut s'enorgueillir d'une première reconnaissance officielle avec la commande vers 1622 d'une *Mort de la Vierge* pour Notre-Dame de Paris ; enfin, avantage non négligeable sur un chantier attelé à multiplier les références à l'art italien, il a déjà fait un premier et bref séjour dans la Péninsule. Quant à son admiration pour les fresques de Primaticcio et Rosso Fiorentino **45** à Fontainebleau où Duchesne avait œuvré, c'est là une communauté de vues susceptible de le privilégier sur tout autre membre de l'équipe. Il n'y a aucune raison pour que Philippe de Champaigne se voie confier des tableaux aussi importants pour l'exécution desquels Poussin était mieux armé. Il est curieux que l'on n'ait guère accordé d'attention à l'information précieuse de Félibien, qui écrit que Poussin a peint "quelques petits ouvrages dans certains lambris des appartements" : il atteste ainsi, et de la décoration des appartements dès avant l'arrivée de Champaigne, et de la participation de Poussin aux seuls "petits ouvrages" des lambris qui nous sont parvenus **46**.

Plus qu'un détail anecdotique, le don d'un paysage en guise d'adieu à Poussin appelé par l'Italie est une indication significative de l'activité principale de Philippe de Champaigne, et du registre où il a accumulé quelque savoir-faire autant qu'un échantillon de

ce qu'on lui reconnaissait de mieux. Là est sa formation, le seul point fort dont se prévaloir en louant ses services à Duchesne (auquel il fut d'ailleurs présenté par Poussin). Des descriptions anciennes rapportent l'existence dans le décor du Luxembourg, de nombreux paysages "à la manière flamande", dont aucun n'a été identifié. N'est-ce pas de ce côté qu'il faut d'abord chercher l'emploi de Philippe de Champaigne, le plus à même de peindre "flamand" au sein de l'atelier de Duchesne auprès d'artistes astreints à peindre "italien"? Il serait fort peu crédible d'envisager sans autre considération le don d'un tel paysage venant d'un jeune peintre plutôt employé à traiter des scènes allégoriques ou religieuses.

Si *Les Deux Anges musiciens* ont été transposés du bois sur toile, les peintures de la Salle du Livre d'or ont en revanche conservé le même support d'origine caractéristique de la tradition flamande. Philippe de Champaigne est familiarisé avec la peinture sur bois : *Le Christ mort* du Louvre, celui de Saint Médard, *La Fuite en Egypte*, *La Sainte Face*, *Saint Germain l'Auxerrois*, etc... présentent la transparence accrue, le dessin précis, les couleurs lumineuses, et l'extrême subtilité du modelé qui sont la conséquence d'un moindre degré d'absorption du liant par le bois en regard de la toile. L'absence de ces caractères dans les *Deux Anges musiciens* : couleurs opaques, modelé sculptural, dessin lâche et allusif, indique que le peintre, quel qu'il fut, ne connaissait pas les potentialités de ce support spécifique. Ce n'est pas le seul paradoxe.

L'une des peintures les plus admirées des appartements, *La Félicité Publique* délimite par sa grande finesse d'exécution le champ d'action idéal pour le savoir faire d'un Champaigne dont la méticulosité du style se serait d'autant plus imposée que *Les Deux Anges musiciens* devaient paraître en compagnie des non moins délicates *Sibylles* : or il n'en est rien, les peintures retrouvées ne correspondent pas à cette attente ; leur facture lâche et grossière ne laisse pas d'interpeller, en comparaison des tableaux de Gentileschi comme des œuvres de jeunesse de Philippe de Champaigne. Ce que celui-ci doit à Lallemand pour la peinture religieuse, et le souci de continuité revendiqué, dans le genre du portrait, avec Pourbus, attestent d'une filiation esthétique qui ne fait nulle place à l'écriture des *Deux Anges musiciens*. Sur quelles bases techniques aurait-on exigé du jeune artiste autant d'approximations, quand les exemples disponibles et unanimement admirés illustraient et commandaient le contraire ? Attribuer à celui-ci un tableau aussi désinvolte de facture, quand le voisinage réclamait précisément une concentration et une finesse où l'artiste eut été plus à son aise, a de quoi surprendre.

Dépourvue de tout autre fondement historique plus fiable que leur seule relation avec le décor de Marie de Médicis, l'attribution des peintures du Luxembourg à Philippe de Champaigne d'après de vagues ressemblances de style n'est à ce jour que subjective et hautement improbable, en regard d'un faisceau d'arguments contraires. Il est illusoire de désigner l'empreinte d'un individu sur des œuvres qui relèvent manifestement d'un atelier actif et structuré, au sein duquel il ne fut d'abord qu'un élément, et certainement pas le plus compétent, ni techniquement ni dans le maniement du langage symbolique.

En résumé, Philippe de Champaigne ne possède pas la technique italienne, il a peu travaillé sur toile ; quant à la fresque, n'en parlons pas ; il ne possède pas le répertoire allégorique, ni ne maîtrise la perspective si essentielle dans l'art italien : nous développerons plus loin ce sujet qui a donné lieu à trop de complaisances au détriment du plus élémentaire esprit critique... Marie de Médicis a payé la formation complémentaire de Jean Mosnier en Italie ; l'atelier de Duchesne existe avant l'arrivée de Philippe de Champaigne, et travaille déjà pour les deux futurs principaux clients du jeune artiste, lequel en a finalement hérité plus qu'il ne les a sollicités : la reine mère au Luxembourg, et Richelieu ; la décoration des appartements était en place avant son arrivée ; dans cet atelier, il n'est qu'un employé aux ordres de Duchesne ; son départ pour Bruxelles en 1627 n'empêche pas cet atelier de fonctionner ; et malgré tout, on prétend donner au seul Champaigne toute peinture touchant de près ou de loin au décor du Luxembourg ! **47**

Dans son inventaire de 1686, Antoine Paillet cite autour de *Marie de Médicis et l'Unité de l'état* "huit panneaux du vieux Mosnier en plafond, (chacun représentant) un enfant



Nicolas Duchesne (attribution inédite) : *Etude pour l'un des «gènes» des appartements de Marie de Médicis au Luxembourg*, avant 1625, 726 x 522 mm. Col; part. Photo Sotheby's.

tenant différentes marques hiéroglyphes..." Jean Mosnier pas davantage que Philippe de Champaigne ni Juste d'Egmont **48** ne peuvent être les auteurs des parties d'un décor achevé pour 1625 : le rapprochement de ces peintures avec *Les Deux Anges musiciens* désigne indubitablement Duchesne. Les pieds vus de dessous de manière analogue, la main et le bras de celui qui tient la corne d'abondance rappelant l'ange au luth, y compris par l'éclairage ; la main gauche de l'enfant au cierge est identique à celle de l'ange à la harpe ; enfin, le type des visages épanouis et malicieus ne ressemble pas aux angelots joufflus et larmoyants, à l'occasion plus idéalisés, de Philippe de Champaigne.

En somme, Nicolas Duchesne dont aucune peinture ne lui était attribuée à ce jour est ici enfin crédité des *Deux Anges musiciens*, de *Marie de Médicis et l'Unité de l'état*, du *Triomphe de Marie de Médicis*, des petits génies ailés, de certaines figures allégoriques du cabinet doré, peut-être des *Sibylles*, et davantage...**49**.

### **L'héritier des "Droits" de Duchesne**

Il est parfaitement illusoire de prétendre attribuer, en l'état actuel de nos connaissances et de notre totale ignorance du style de Nicolas Duchesne, quelque œuvre du Luxembourg à Philippe de Champaigne. Soit que l'on considère la contribution de celui-ci à l'équipe, et dans ce cas rien ne nous permet aujourd'hui de privilégier sa manière plus que celle de quelque autre collaborateur ; soit que l'on considère la succession de Philippe de Champaigne à Nicolas Duchesne, laquelle implique que le jeune peintre a davantage travaillé, suivant l'usage, à l'invention des motifs et à leur présentation auprès des clients, qu'à leur exécution effective.

Félibien nous rappelle qu'en quittant Lallemand, Philippe de Champaigne se mit à son compte en faisant notamment des portraits. Les deux tableaux cités, auxquels je suis tenté de joindre le *Portrait de Guillaume du Vair* de Versailles, présentent justement les limites d'un savoir faire strictement individuel, patent dans des passages plus réussis que d'autres ; la bonne volonté et l'enthousiasme n'y suppléent pas toujours au défaut d'expérience. On notera aussi qu'il n'y a aucune influence italienne dans ces trois tableaux, ce qui est logique venant d'un artiste flamand ignorant, contrairement à la majorité de ses

contemporains, tout de l'Italie. C'est ce qui domine au contraire dans les peintures du Luxembourg, comme dans celles pour l'église du Carmel, au point même que c'est là le véritable sujet d'étonnement, ce que la critique a ignoré.

On n'en trouvera l'explication que dans la part prépondérante prise par l'atelier dans l'exécution des tableaux. Philippe de Champaigne, d'abord intégré comme simple exécutant dans un groupe réuni par Nicolas Duchesne pour réaliser des peintures d'esprit italien, profitera d'un savoir faire collectif dominant, dont l'inévitable inertie, en gommant les détails par trop individualistes –c'est à dire les approximations- tire la production vers une qualité égale et constante. Que l'on ne puisse même différencier la direction de Duchesne de celle de son successeur traduit justement ce savoir faire qui supplée aux limites individuelles. C'est encore l'atelier qui explique la différence de qualité, en un bref intervalle de un ou deux ans, entre les premières œuvres connues de Philippe de Champaigne : *le Prévôt des Marchands*, *les Trois Ages*, et les œuvres pour le Luxembourg. Un fossé à ce point marque que certains critiques l'ont éludé en rejetant du catalogue les deux tableaux cités.

Ce rôle décisif de l'atelier semble a priori contredit par Félibien qui dans le groupe de tableaux pour l'église du Carmel, isole trois compositions : *L'Adoration des Mages* (détruit), *La Nativité* et *La Présentation au Temple*, comme étant du seul Philippe de Champaigne. Mais son affirmation ne résiste pas à l'examen. Ainsi la haute qualité du *Lazare*, pourtant non retenu par Félibien, supérieure à celle de *La Nativité*, montre combien son information est incomplète ; puis son propos ne tient aucunement compte du fonctionnement d'un atelier, de ses avantages comme de ses inconvénients. Tandis que l'emploi du temps du maître est partagé entre l'invention des compositions et leur défense auprès du commanditaire (une activité de courtisan qui réclame beaucoup de temps), les membres de l'atelier en revanche sont occupés à plein temps à la réalisation de ces derniers. Enfin, il faut rappeler que Félibien, tout acquis aux théories messianiques de l'artiste selon Poussin, qui n'a jamais travaillé que sur ses propres sujets, s'oppose par voie de conséquence à toute conception artisanale de la peinture, œuvre de collaboration : Philippe de Champaigne en revanche n'a toujours produit que pour la commande de sujets dûment codifiés. Les débuts même de Poussin, qui n'a pas bénéficié des avantages de l'atelier, confirme mon propos : évolution logique, progressive, où l'on voit le dépassement des limites techniques.

Charles David, mort en 1632, a gravé *La Vierge à l'Enfant couronnée par les Anges* d'après, selon la lettre, une peinture (perdue) de Philippe de Champaigne. Bien que celle-ci ne puisse être identifiée avec l'une des peintures pour la chapelle de l'église du Carmel d'un proche de Marie de Médicis, Jacques Barrin, signalons que les contrats (19 juillet et 25 août 1629) de ce dernier avec le maître menuisier prend pour référence les aménagements la chapelle voisine, laquelle appartient aussi à un conseiller de la reine, Michel de Marillac : antérieurs donc à cette date, les travaux de décoration de cette chapelle qui comptait vraisemblablement parmi les premières réalisations privées entreprises dans l'église après l'achèvement en 1624 du maître autel, ressortissent à l'autorité administrative, sinon effective, de Duchesne. Il y a donc lieu de lui rendre la paternité de *La Vierge à l'Enfant couronnée par les Anges*.

Champaigne à son retour de Bruxelles en 1628, sera occupé à d'autres réalisations, lesquelles ne feront nulle place comme ici à l'organisation quadrillée de la surface du tableau. La composition frontale et symétrique et le remplissage géométrique de la surface picturale en négligeant les références spatiales procèdent justement du maniérisme bellifontain de Dubois : *L'Allégorie de la Peinture*, et *L'Allégorie de l'alliance des maisons de France et de Toscane*. Ajoutons la forte densité sculpturale des formes, et le drapé de la Vierge qui évoque Michel-Ange : en dépit de la lettre qui en attribue l'invention à Philippe de Champaigne, les doutes, dans le contexte que nous venons de définir, l'emportent.

Une autographie commune s'applique à une autre gravure : *La Déploration sur le Christ mort* ; pour sa datation, écartons l'hypothèse du château de Rueil pour Richelieu comme repère : le style de Champaigne vers 1635 à l'époque des travaux d'embellissement

Samuel Bernard ; *Déploration sur le corps du Christ*, gravure.

est dominé par le rendu de l'espace, lequel est absent dans cette composition. Que penser en revanche d'un *Christ porté au Tombeau* signalé par Paillet **50** sur l'autel de l'oratoire du Luxembourg ? Le thème fort logique de la Vie de la Vierge pour décorer l'oratoire d'une reine, dicte sur l'autel un tableau qui isole Marie comme personnage principal de cette composition et de la série ; ce qui ne serait pas le cas avec une représentation de Jésus porté au tombeau. Au contraire, *La Déploration sur le Corps du Christ* correspond à ce dessein ; la dalle figurée sur la gravure au premier plan annonçant le tombeau, un élément provenant certainement de Caravage, expliquerait le titre approximatif de Paillet, qu'il faut comprendre comme une indication de situation, plutôt que d'action. S'il s'agit bien de cette composition qui trônait sur l'autel de l'oratoire de Marie de Médicis au Luxembourg, elle doit être datée d'avant 1625, donc considérée comme antérieure à l'arrivée de Philippe de Champaigne dans l'équipe, et rendue à l'autorité de Nicolas Duchesne. La lettre de la gravure, en précisant "Champaigne fecit", confirme indirectement cette nouvelle attribution, car seul "l'héritier des droits" de Duchesne, son successeur et gendre, pouvait reprendre à son compte la totalité des réalisations de celui-ci.

La composition découle de celle de *La Grande Sainte Famille de François 1<sup>er</sup>* : on voit comment la figure de sainte Anne est devenue celle de Joseph d'Arimathie ; l'auteur a repris le même sens de l'éclairage de son modèle. C'est, d'emblée, la même composition serrée, frontale et triangulaire, et l'accumulation de personnages, 7 contre 8, tous réduits à des bustes, à la seule exception dans les deux cas de la Vierge et de Jésus ; Sainte Elisabeth et l'ange penché en avant derrière elle se retrouvent dans les figures de Joseph d'Arimathie et de Saint Jean ; le tableau de Raphael mesure 207cm x 14cm : c'est ce genre de format que l'on imagine sur le maître-autel d'un oratoire comme celui du Luxembourg, dont Paillet donne d'ailleurs les dimensions exactes : 343cm x 214cm. Avec une telle œuvre qui multiplie les références prestigieuses, Duchesne suscite l'intérêt, comme il se doit pour le tableau majeur de l'oratoire et des Appartements royaux.

Si l'art du graveur ne doit pas être sous-estimé dans l'impression d'aboutissement et d'équilibre laissée par cette composition, il n'en reste pas moins que la frontalité, la symétrie et le nombre de personnages dans *La Déploration* qui justifie sa situation privilégiée en dessus d'autel, en faisait indéniablement "un fort riche tableau" selon Malingre **51** : éloges qui nuancent quelque peu la sévérité d'école de Félibien : "Duchesne n'était pas un peintre fort abondant en pensées, ni habile à les exécuter". On peut d'ailleurs douter de l'objectivité de ce propos : Duchesne, peintre influencé, sinon formé, par le maniérisme bellifontain, illustre et développe des principes condamnés justement par le classicisme au nom de la



vraisemblance et de l'unité. Surtout, l'historiographe atteste, même négativement, de l'activité effective de Duchesne comme peintre : hors de tout jugement de valeur, rien n'autorise la critique actuelle à dénier à celui-ci sa paternité sur des œuvres dont la plupart reste à identifier. Je crois retrouver quelque écho de l'œuvre du maître-autel, majeure au point d'être la seule mentionnée parmi toutes celles qui ornaient l'oratoire, avec la belle *Vierge de Pitié* du musée de Metz : de fait, le fort accent caravagesque patent dans l'éclairage contrasté et le type populaire des traits de cette sobre effigie contredit quelque peu son attribution traditionnelle à Philippe de Champaigne.

La situation de l'oratoire de Marie de Médicis au Luxembourg dans un angle du pavillon coté cour intérieure est acquise ; l'idée que l'on se fait en revanche de sa configuration, qui résulterait de la partition du carré de base en quatre espaces inégaux n'est pas convainquante ni plausible. A défaut de ne pouvoir aujourd'hui confirmer ou infirmer un parti admis passivement par la critique, remarquons qu'il ne présente que des défauts, tant pratiques que symboliques.

A commencer par une invraisemblance qui nous intéresse au premier chef : comment envisager dans un espace d'environ 25m<sup>2</sup>, dont un mur est occupé par l'ensemble architectural de l'autel et les trois autres sont percés de trois portes et deux fenêtres, une surface aveugle suffisante pour recevoir 12 scènes de la Vie de la Vierge ? D'autant que les inventaires **52** citent aussi douze Sybilles, et des Apôtres... La Vie de la Vierge étant la série majeure, elle devrait donner lieu à des tableaux nettement lisibles et disposés à hauteur du regard.

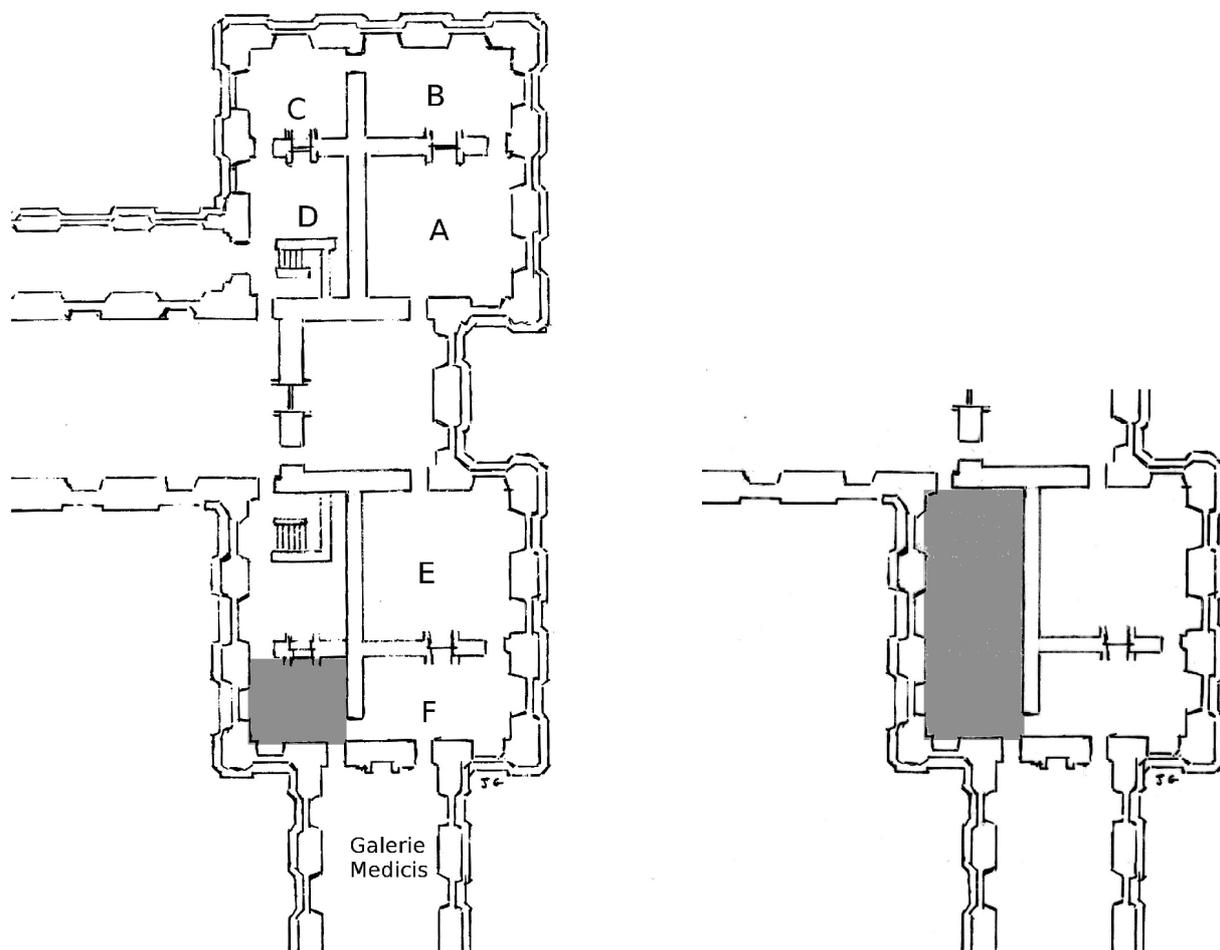
"L'autel, la balustrade, le marche-pied et crédence" cités par le procès-verbal de 1645 ne pourraient trouver place dans un tel plan qu'au détriment de la surface laissée aux fidèles. Au mieux suffisant à la prière individuelle, cet espace réduit ne saurait prêter à la célébration de l'office. Symboliquement, l'Abbé de Saint-Amboise et les autres conseillers de la reine proches du parti dévôt auraient-ils admis qu'un espace sacré, le plus petit du pavillon, le soit surtout plus que le salon contigu, dévolu par son décor païen : *Apollon et les Muses*, aux plaisirs ?

En quittant la galerie Médicis de Rubens le visiteur bute littéralement sur la face latérale de l'autel : une disposition inadmissible que vient contredire indirectement Malingre lorsqu'il situe "au fond un fort riche tableau" ; percevant de face un autel dans une profondeur qui s'oppose donc à l'idée d'un plan carré. L'éclairage par deux fenêtres contigues en retour d'angle est non seulement maladroit, mais il implique une orientation contraire à celle qui définit au plafond les *Deux anges musiciens*.

Des deux murs en croix qui divisent le pavillon en quatre salles inégales, seul celui qui prolonge l'axe de la galerie Médicis est un mur de refend ; l'autre n'ayant aucune fonction structurelle servirait d'appui de chaque côté à une cheminée, fort improbable tant dans l'oratoire que dans la prétendue garde-robe. Sur la réalité de cette dernière, rappelons que nous sommes dans les appartements d'apparat, et qu'une telle garde-robe, qui ne se visite pas, existe déjà plus logiquement dans le pavillon des appartements privés.

Que l'on élimine cette séparation finalement intempestive et nullement attestée restitue aussitôt à l'espace en profondeur toute sa cohérence : deux fenêtres sur un mur et l'autre en retour d'angle procurent un éclairage orienté de gauche à droite correspondant parfaitement à celui des *Deux Anges musiciens* **53** et de *La Déploration* **54**. La surface accrue des murs peut être divisée en douze intervalles (à raison de deux tableaux sur les trois mètres séparant chaque fenêtre), pour recevoir les scènes de la vie de la Vierge. L'autel se dresse tout au fond, cantonné de deux portes qui ouvrent, à gauche sur l'escalier, à droite sur un espace résiduel fort utile pour ranger le matériel liturgique.

Un tel sanctuaire, d'une longueur approximative de onze mètres, se prête à la volonté de représentation dévolue à tout le pavillon et à la galerie Médicis. Des dimensions et une ordonnance : espace rectangulaire, un grand côté percé de deux ouvertures et l'autre aveugle, qui furent aussi appliquées en un lieu pourtant voué à davantage d'intimité et de recueillement, l'oratoire de la reine dans le couvent des filles du Calvaire.



Palais du Luxembourg, les appartements de Marie de Médicis : localisation de l'oratoire ; à gauche sa configuration selon la critique, à droite, ma nouvelle configuration.

Avec cette reconstitution de l'oratoire du Luxembourg, il est désormais possible d'en esquisser quelques éléments de son décor peint. Achevé pour l'échéance de mai 1625, donc sous la seule autorité de Duchesne, il faisait la part belle entre autres motifs à une série sur la vie de la Vierge ; l'autel était enrichi d'un beau "*Jésus porté au Tombeau*". De tout cela nulle trace, aucun vestige identifié. Or nous connaissons par la gravure une *Déploration*, et un tableau sur bois également dépourvu d'historique : *L'Adoration des Mages* du Mans. Ce sont là les pièces d'un puzzle qui s'imbriquent idéalement dans le cadre théorique d'une hypothèse séduisante **55**.

De fait, l'attribution à la jeunesse de Philippe de Champaigne de *L'Adoration des Mages* du Mans soulève plus de questions qu'elle n'en résout **56**. La formation du peintre auprès des miniaturistes Bourdeaux et Bouillon, puis sa collaboration au maniérisme de Lallemand empêchent de porter au compte d'une relative inexpérience le dessin lâche et approximatif ; l'empâtement de la matière, en contradiction avec l'utilisation du bois comme support, est comparable aux trois panneaux du Luxembourg ; non moins significatives les couleurs dominantes de ces peintures caractérisent aussi les mages habillés de mauve, de vert et de jaune. Le traitement de l'avant bras du soldat au centre : un modelé qui arrondit les muscles, si différent du dessin ferme et nerveux, sinon sec, de Philippe de Champaigne, est identique à celui de Marie de Médicis, dans *l'Unité de l'Etat*, et de Gabriel dans *L'Annonciation* de Caen, dont nous établirons plus loin son attribution à Duchesne.

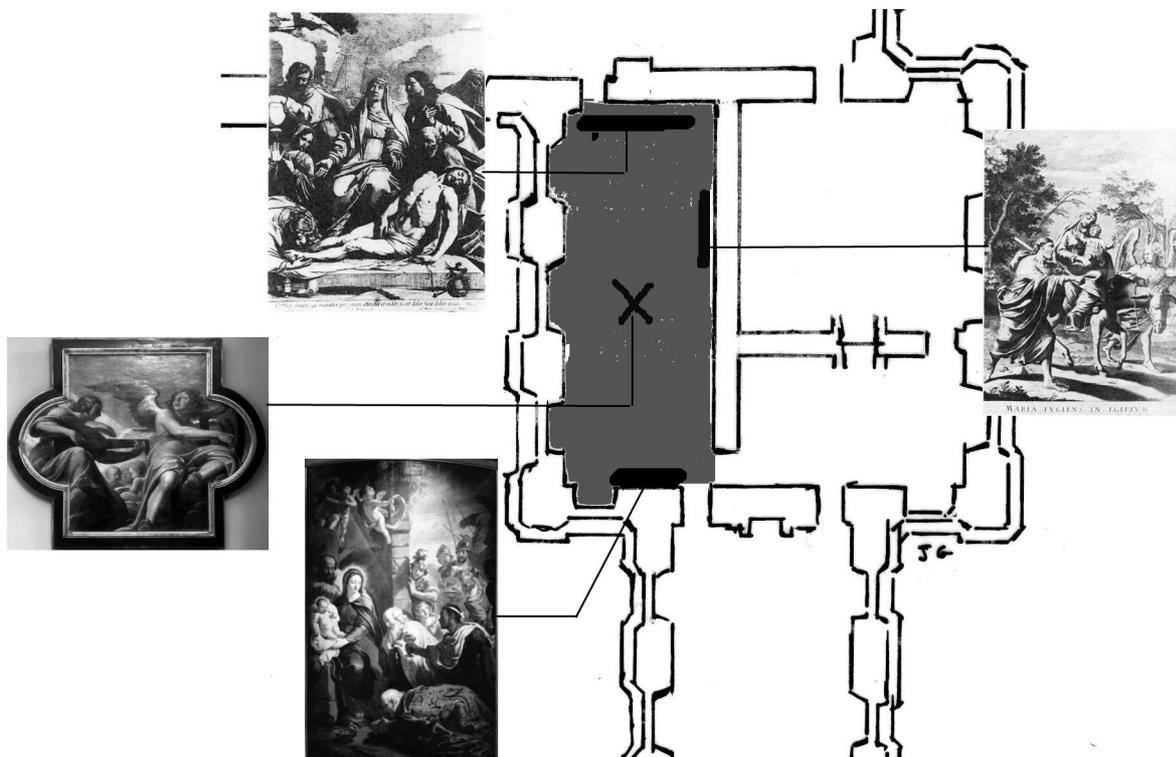
Le clair obscur du manteau du roi noir, et l'écriture ronde, hésitante, qui le définit, sont semblables au flottant des draperies de l'archange de Caen ; le contre-jour porté sur cette figure de profil, découpant son visage aux lèvres entrouvertes, son bras à l'horizontale et sa main, l'insistance sur l'épaule légèrement tirée en arrière, rappelle le même procédé appliqué à l'ange au luth du Louvre dont il se présente comme une transposition inversée ; de celui qui tient la harpe, le visage est à rapprocher de l'enfant au centre du tableau du



Nicolas Duchesne : *L'Adoration des Mages*, avant 1625, 190 x 122 cm, Musée de Tessé, Le Mans.

Mans. Ces contradictions, affinités et oppositions s'expliquent en revanche si l'œuvre est rendue à Duchesne.

Une vitalité inattendue repose non sur l'impatience du geste mais sur la nette circonscription des éléments en présence. Ainsi la Sainte Famille est-elle plus unie ; mais décalé à l'extrême gauche, Jésus devient un pôle d'attraction dont l'intensité appelle l'équilibre d'une force opposée, en l'occurrence la forte présence du roi noir. De plus, sa Mère semble vouloir le soustraire à l'animation alentours, comme si elle percevait par dessus les louanges les injures qui accableront son Fils. Le roi noir est un autre exemple significatif de l'efficacité de cette composition, lui dont Rubens n'utilise que le pittoresque est investi par Duchesne d'un rôle structurel prépondérant. Exactement au centre et vu par la tranche, le mur de l'étable (sans le décoratif d'aucun ordre corinthien comme chez Rubens), en plus de signifier deux mondes, est peut-être encore plus prophétique : n'a-t-il pas la fonction et la dimension même de la Croix, telle Philippe de Champaigne l'introduira dans *Le Vœu de Louis XIII*, suggérant, au moment de la naissance du Christ, sa Passion.



L'oratoire du Luxembourg, reconstitution du décor peint.

Si bien des types de visages, notamment ceux des enfants, sont étrangers à Philippe de Champaigne, des peintures postérieures nous ont quelque peu familiarisés avec les profils de Balthazar et de Melchior ; puis la composition décorative singularisée par l'envahissante ascendance de Rubens (laquelle, manifeste dès 1623, n'est désormais plus aussi déconcertante du fait de la nouvelle attribution au seul Nicolas Duchesne), sera néanmoins fidèlement reprise vers 1638-40 par "l'héritier des droits" de Duchesne pour l'une des trois scènes retrouvées de la vie de la Vierge 57.

A la différence de la plupart des épisodes de cette suite, *L'Adoration des Mages* implique un grand nombre de figures, comme *La Déploration* ; la Vierge à l'Enfant radieuse et recevant l'hommage royal correspond symboliquement à la représentation non moins prégnante de la Mater dolorosa. Un seul emplacement dans l'oratoire, selon le plan envisagé, autorisait ces correspondances : sur le mur opposé à l'autel, dans l'intervalle entre une fenêtre et la porte donnant sur la galerie Médicis. Notons la mise en scène particulière

de *l'Adoration des Mages* : un mur de pierre vu par son épaisseur sépare l'extérieur – à droite, côté fenêtre – de l'intérieur – à gauche, côté galerie. Cette prise en compte de l'espace dans un jeu raffiné sur le réel et le figuré : la peinture présentant le mur vu par la tranche comme s'agissant de celui de la galerie Médicis, caractéristique de l'école de Fontainebleau (ne serait-ce que dans la fusion peinture-sculpture de la galerie de François 1<sup>er</sup>), conforte l'appartenance de *l'Adoration des Mages* au décor de l'oratoire du Luxembourg.

Remarquons enfin, pour ajouter à cette appartenance du tableau du Mans à l'oratoire du Luxembourg et à sa complémentarité avec le tableau de l'autel, que les formats des deux tableaux (également cintrés) sont proportionnels : aux 3m43 x 2m14 donnés par l'inventaire de Paillet correspondent les 1m90 x 1m22, dans un rapport de 1,8.

Correspondances de format entre le tableau de l'autel et  
*L'Adoration des Mages*.

Les drapés flottants de *L'Annonciation* de Caen n'ont pas la fermeté attendue, manifeste par exemple avec l'ange de Montrésor, certes plus tardif, mais d'un esprit totalement différent ; mieux, leur évidente similitude avec l'agitation des étendards et des capes dans la série *Tancrede et Clorinde* de Dubois, renvoie à un artiste : élève ou collaborateur ici, chef d'atelier là, qui fut l'incontournable trait d'union entre l'art de Fontainebleau et celui de Philippe de Champaigne. Les couleurs, comme délavées, sont celles-là même des fresques de Fontainebleau dont elles ont la dominante blanche ; Ajoutons que la technique distribue pareillement sur toile, chez Dubois comme pour *l'Annonciation* de Caen, des couleurs lumineuses en îlots dans un lit uniforme de jus et frottis bruns où les volumes sont opportunément définis et structurés d'un trait de contour plus sombre et ferme. La faiblesse des gestes inexpressifs, alors que Philippe de Champaigne s'efforcera toujours de les personnaliser, des maladresses sinon des erreurs, dans la main gauche de Gabriel qui renvoie à celle de *L'Economie* dans le cabinet doré du Luxembourg, le pied trop petit et mal défini, enfin le galbe vague du mollet, ne sont pas moins significatifs. Parce qu'on ne saurait douter de l'autographie commune pour l'ange de Caen et ceux du Louvre, et les peintures d'avant 1625 devant être reconnues de Nicolas Duchesne, les ressemblances signalées entre *Les Deux Anges musiciens* et *L'Annonciation* de Caen impliquent la même conclusion.

Ainsi qu'une datation courant de 1626 à 1627. *L'Annonciation* de Caen n'était donc pas destinée à la chapelle Saint-Ferréol de la cathédrale de Paris **58**, décorée dans les années 30, ce que démontrent aussi ses dimensions : 297x252 cm., trop grandes (le *Saint Léonard* : 227x145 cm. d'une chapelle voisine donne une idée du format d'un tableau dans un tel espace). De toutes les propositions de M. Dorival, c'est celle qui fut la plus négligée sans le moindre argument solide **59** qui s'impose finalement : le tableau de Caen décorait peut-être un autel de l'église du couvent des Filles du Calvaire **60** édifié dans l'enceinte même du Luxembourg avec le soutien de la reine **61**.

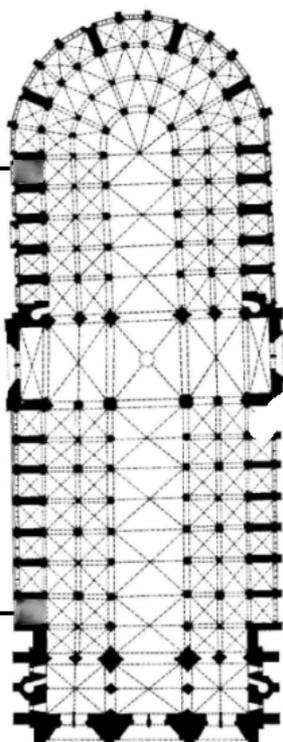
Mais ses proportions carrées : un retable d'autel aurait à priori privilégié la verticalité, et l'ouverture inhabituelle de la composition par une balustrade sur un paysage d'eau et





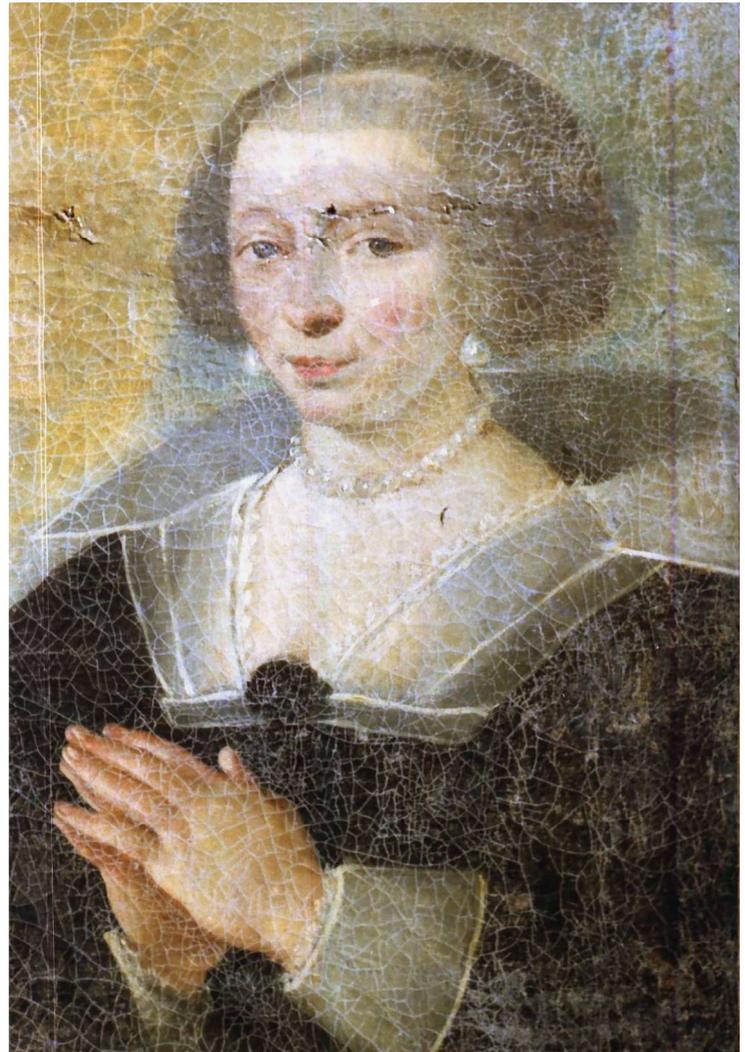
Nicolas Duchesne : *L'Annonciation*, v. 1627, 297 x 252 cm; Musée des Beaux-Arts, Caen.

d'herbes qui donne à la toile la plus italienne de cette période un cachet résidentiel, autant que la clarté des couleurs, suggèrent l'hypothèse d'une salle palatine qui m'amène à une localisation inédite : si les auteurs anciens mentionnent dans l'oratoire de la reine au carme du faubourg Saint-Jacques les quatre toiles décoratives aujourd'hui au musée du Service des Armées au Val-de-Grâce, ils ne disent rien en revanche du tableau de l'autel, qu'on ne saurait pourtant occulter ; Nicolas Duchesne aurait donc peint celui-ci comme premier élément d'un ensemble qui sera mené à terme par Philippe de Champaigne de retour de Bruxelles.



Cathédrale Notre-Dame de Paris, localisation (en grisé) des chapelles Saint Ferréol-Saint Ferutien (en haut, près du chœur) et Saint Léonard (en bas, la première du bas côté nord). Il apparaît clairement que la situation affirmée par Sainte Fare Garnot de *L'Annonciation* de Caen dans la chapelle Saint Ferréol-Saint Ferutien est définitivement inacceptable : éclairage sur le tableau contraire à la lumière naturelle de la chapelle, la Vierge qui tourne le dos au sanctuaire, et dimensions trop grandes ; à titre de comparaison, le *Saint Léonard* de Genève (Musée d'Art et d'Histoire, ill. en bas à gauche) pour une chapelle du même bas-côté prend parfaitement en compte les données du lieu. Ce à quoi se conforme aussi le dessin de Turin (Philippe de Champaigne : *Annonciation*, Bibliotheca Reale, en haut à gauche) qui apparaît donc comme une étude pour le tableau perdu de cette chapelle. Cette localisation chancelante avait seule dicté une datation de la toile de Caen, laquelle s'en trouve donc remise en question et autorise mon attribution à Nicolas Duchesne.

Philippe de Champaigne ne sera pas promu en 1628 à la tête d'un atelier formé selon ses vœux, c'est à dire pour faire du "Champaigne" ; mais au contraire c'est lui qui s'est rallié à un noyau déjà opérationnel et constitué pour faire, sinon du "Duchesne", tout au moins de la peinture italianisante. L'on abuse d'autant plus à vouloir reconnaître son intervention dans des travaux où il est aux ordres de Duchesne, que l'équipe a donc continué de produire en son absence ; le style des œuvres d'alors ne devrait pas avoir fondamentalement évolué depuis 1627 ; puis lorsqu'il l'intègre après son retour de Bruxelles en 1628, on peut douter que Philippe de Champaigne ait pu réellement influencer sur la force d'inertie d'une équipe continuant à faire un travail qui ne lui doit encore que fort peu. Enfin, sa direction des travaux se limite à trois ans et demi, jusqu'en juillet 1631, sur les six années de son activité pour Marie de Médicis au Luxembourg.



Nicolas Duchesne et Philippe de Champaigne : *La Vierge du Rosaire*, détails des donateurs, v. 1627, église de Pont-sur-Seine.

Philippe de Champaigne a même dans l'atelier un "supérieur" en plus du patron, le propre frère de Nicolas Duchesne, lequel reste dans l'équipe à la mort de ce dernier : c'est assez dire l'autonomie de celle-ci. De supérieur, le frère passe aux ordres de son futur beau-frère : le détail, pour caricatural soit-il, n'en désigne pas moins la particularité de cet atelier dans ses relations avec son nouveau chef.

Sachant que la décoration des appartements est achevée en mai 1625 pour les fiançailles d'Henriette d'Angleterre et de Charles 1<sup>er</sup>, on peut s'interroger sur l'opportunité



Nicolas Duchesne et Philippe de Champaigne : *La Vierge du Rosaire*, détail, v. 1627, église de Pont-sur-Seine.

pour Duchesne d'agrandir son équipe. Philippe de Champaigne et Jean Mosnier ont dû être orientés sur l'autre aile du Luxembourg : la commande faite à Rubens d'un cycle consacré à Henri IV (connu par deux toiles monumentales et quelques études), montre bien que l'on programmait déjà la décoration de cette partie du palais. A plus forte raison les pièces symétriques aux appartements de l'aile ouest, dans les deux pavillons d'angle. Un autre ensemble décoratif dont on ne parle pas se situerait au dessus de l'étage de Marie de Médicis : huit salles au moins, qui pour n'être pas incluses dans le parcours officiel, n'ayant donc pas été décrites, n'en possédaient pas moins un inévitable décor de lambris et de peintures certainement plus confidentiel. Les historiens ont donc concentré leur recherche d'œuvres de Philippe de Champaigne dans le seul espace cohérent du Luxembourg où il ne pouvait s'en trouver aucune !

Le Carmel est un autre chantier d'envergure, dont la décoration monumentale prioritaire du chœur, achevée vers 1624, ouvrait la voie et encourageait nombre d'initiatives privées de

l'aristocratie... Enfin, Philippe de Champaigne a certainement travaillé hors du Luxembourg, peut-être au Palais-Cardinal à la suite des travaux payés à Duchesne en 1626 ; c'est par ailleurs durant cette période qu'il faut placer les travaux financés par Marie de Médicis dans le voisinage immédiat de son domaine, pour le couvent des Filles du Calvaire, répartis entre l'église d'une part, vraisemblablement du réfectoire, et la chapelle privée de la reine d'autre part ; puis des peintures pour le château de Claude Bouthillier à Pont-sur-Seine.

### **Les toiles de l'église de Pont-sur-Seine**

La tardive réhabilitation du prodigieux ensemble de peintures de l'église de Pont-sur-Seine, rapproché en 1997 avec l'art de Philippe de Champaigne **62**, est d'autant plus sujet d'étonnement que les relations entre l'artiste et le maître d'œuvre Claude Bouthillier **63**, secrétaire des commandements de la reine depuis 1619, sont établies et connues de longue date. Le tableau représentant *la Vierge du Rosaire* offre d'utiles repères chronologiques en raison des portraits des deux donateurs agenouillés auprès de saint Dominique et de sainte Catherine de Sienne. Claude Bouthillier est l'un des chevaliers figurant dans *La Réception du Duc de Longueville dans l'ordre du Saint-Esprit*, qu'une inscription sur le tableau de Toulouse date de 1633. J'ai par ailleurs proposé une datation plus tardive **64** de la version du musée de Troyes, entre 1638 et 1640, dans laquelle Bouthillier apparaît nettement plus âgé. En comparaison, son effigie de Pont-sur-Seine est à l'évidence la première, dont il faut logiquement repousser l'exécution avant 1630. Marie de Bragelongne figure elle aussi plus jeune qu'en ses portraits individuels connus. Le dernier de la série peut être situé après 1655, du fait de l'habillement de deuil ; les deux autres, peints à des âges différents, présentent néanmoins des traits plus accusés que dans l'œuvre de Pont-sur-Seine, laquelle ne saurait donc être postérieure à la fin des années 20.

Ce que confirme la mode vestimentaire : Marie Bouthillier arbore un costume décoré d'un large col transparent fréquent dans de nombreux portraits de cette époque : ainsi les célèbres crayons de Dumonstier, dont celui de *Marie de Gonzague de Mantoue*, en 1627 ; Marie de Médicis a posé vers 1625 pour Rubens dans une tenue comparable ; elle porte un col identique à celui de Mme Bouthillier dans un tableau signé vers 1630 par Van Dyck. Quant au col de dentelle de Claude Bouthillier, il caractérise aussi bien les portraits masculins de cette époque.

Traditionnel symbole de fidélité, le petit chien couché au milieu du tableau *La Vierge du Rosaire*, qui rappelle celui contemporain qui figure dans *L'Adoration des Bergers* de Lyon, peut symboliser le mariage en 1606 de Claude avec Marie de Bragelongne ; bien qu'il tienne une torche enflammée comme attribut d'identification de saint Dominique, l'attentive sympathie portée par l'artiste à son modelé va au delà du simple énoncé.

Cette peinture qui fait remonter bien avant 1629 les relations entre la famille Bouthillier et Philippe de Champagne s'impose donc comme l'un des tout premiers (et rares) témoignages rescapés de son art, puisqu'on ne peut la faire précéder avec certitude que du portrait collectif de Montigny-Lencoup de 1625.

Ce n'est pas la seule œuvre de l'église qu'il faille rattacher à cette phase précoce. Deux modestes tableaux placés au dessus des autels latéraux, *Saint Sébastien et saint Martin* d'une part, et *Saint Loup bénissant Sainte Geneviève en présence de Saint Roch et sainte Barbe* s'inscrivent aisément dans l'œuvre de jeunesse de Philippe de Champagne **65**. Le paysage aux plans nets et sommaires et le vert acide dominant du premier rappellent la vue de Paris sur le tableau de Montigny-Lencoup ; la dalmatique de l'évêque saint Martin préfigure celle du *Saint Germain l'Auxerrois* ; la figure agenouillée dans l'autre toile, Sainte Geneviève, est visiblement commune au *Saint Léonard* de Genève et à *L'Adoration des Bergers* de Lyon, avec la même atrophie du bassin, et les mêmes ombres maladroites pour modeler la jambe nue.

Le paysage du *Saint Sébastien avec Saint Martin* présente d'indéniables affinités avec celui du *Sacrifice d'Isaac* : trois plans distincts, la bande centrale correspondant au feuillage des arbres ; mais plus intéressant est le rôle de l'arbre auquel est attaché le soldat, avec ses feuillages faisant écran, dans le sens horizontal : la même fonction est dévolue dans *Le Sacrifice d'Isaac* à la végétation disposée verticalement. Noter par exemple qu'aucune branche ne passe derrière Abraham ; les feuilles sont figurées dans les deux toiles par de larges coups de brosse, courts. La verticalité d'écran de ce motif est accentuée par l'ange en haut, et le bélier en bas ; bien que l'œuvre soit plus évoluée que le tableau de Pont-sur-Seine, encore que le contenu narratif du sujet, qui permet une nette différenciation des parties, y soit pour beaucoup, on ne saurait envisager un trop grand intervalle de temps entre les deux tableaux ; La datation proposée **66** vers 1633-35 du *Isaac* s'avère trop tardive, compte tenu de l'absence d'espace et de la construction sur un seul plan ; l'œuvre ne saurait être postérieure à 1630 ; plus précoces, les toiles de Pont-sur-Seine auraient précédé le voyage en Flandres de 1628.

Antérieurs de quelques années à l'achat en 1632 par Claude Bouthillier des terres de Pont-sur-Seine, aucun de ces tableaux n'a par conséquent été conçu pour l'église du village : on pouvait s'attendre dans le cas contraire, à rencontrer une représentation du dédicataire de l'église, Saint Martin, évêque de Tours, seulement rappelé sur le maître autel par une statue ancienne. L'éclairage qui, sur le tableau de *La Vierge du rosaire* avec les donateurs, vient de la gauche, est en contradiction avec l'orientation naturelle de la lumière dans la chapelle, conforte ce point de vue.

La visite de Marie de Médicis à Pont-sur-Seine en 1628 d'une part ; et la dette morale d'un Richelieu reconnaissant envers la famille Bouthillier d'autre part, composent le contexte idéal, matériel et psychologique, dans lequel pouvaient s'enraciner précocement les relations entre l'artiste et les maîtres de Pont-sur-Seine. Ce dont témoigne Guillet de Saint-



Nicolas Duchesne et Philippe de Champaigne : *Saint Sébastien et saint Martin*, v 1627, église de Pont-sur-Seine.



Nicolas Duchesne et Philippe de Champaigne : *Saint Loup bénissant Sainte Geneviève en présence de Saint Roch et sainte Barbe* 1627, église de Pont-sur-Seine.

Georges **67** en mentionnant l'activité du peintre au château des Caves, donc autour de 1632.

Si Pont-sur-Seine fut néanmoins victime des vicissitudes de l'histoire, de ses propriétaires successifs et de la déferlante révolutionnaire, détruisant ou dispersant irrémédiablement son contenu, le vénérable château des Caves de Marie de Bragelongne, native de la région, fut en revanche intégré en douceur dans un plus vaste projet sur des plans de Pierre le Muet, rénové, absorbé et finalement englouti par la volonté de représentation des Bouthillier et des moyens financiers à la mesure de leur ambition. Ces derniers ne pouvaient décider de la destruction aveugle des éléments de prestiges dont ils avaient été récemment, à la suite des plus proches ancêtres de Marie de Bragelongne, les commanditaires. Leur esthétique certainement jugée dépassée a exclu du projet de rénovation les quatre tableaux sur toile. De fait, vers 1636 quand l'ambitieux chantier touche à son terme, ce n'est pas seulement que Philippe de Champaigne peignit avec une autorité accrue : la conception même des grands ensembles décoratifs avait atteint une formulation

exemplaire, sinon définitive, substituant une ordonnance narrative et unitaire à une esthétique dispersée et représentative. Par exemple, le rapprochement en un tableau de personnages éloignés dans le temps et dans l'espace : saint Martin, saint Sébastien, saint Loup, saint Roch, sainte Claire, relève d'un archaïsme incompatible avec le souci d'exactitude et de vraisemblance des années 30. Dans le même ordre d'idée, l'introduction d'un donateur dans une scène religieuse bat de l'aile : *Le Vœu de Louis XIII* en est l'exception remarquable. A cette formule de juxtaposition, le déjà classique et incontournable cycle Médicis par Rubens avait dès 1625 substitué le principe de la suite narrative autour d'une seule figure d'exception.

L'église de Pont-sur-Seine située à 50 m en face de la résidence temporaire des châtelains durant les travaux se présentait comme une solution d'accueil séduisante où installer les quatre tableaux provenant du château des Caves. Il n'est d'ailleurs pas impossible, à considérer la grand largeur du maître autel qui excède l'intervalle imparti entre les retombées de la voûte gothique, que l'on ait déménagé l'ensemble monumental du retable principal, et non pas seulement *La Résurrection*.

En nous fondant dans un premier temps sur une gravure de Jean Morin publiée par M. Dorival **68**, nous avons logiquement donné à Philippe de Champaigne la plus grande toile de l'église **69**, de même sujet et visiblement de la même époque, qui couronne le maître-autel **70**. Il semble désormais que les deux œuvres doivent être rendues à Nicolas Duchesne : on ne s'expliquerait pas autrement leurs relations avec le maniérisme bellifontain, avec Ambroise Dubois en particulier, patentes dans le pittoresque narratif,

Jean Morin : *La Résurrection*, d'après Philippe de Champaigne.

l'échelle modeste des figures nombreuses, l'agitation accentuée par la lumière vive, la gestuelle de l'ange aux élégantes jambes effilées (rappelant la *Venus* de la Galerie de Diane), la multiplicité des figures et des actions, les tenues des soldats visiblement inspirées de la série de *Tançrète* et de *Clorinte*, etc... Mais l'exécution quant à elle doit revenir à Philippe de Champaigne : il n'est pour s'en convaincre que d'apprécier entre autres détails volontaires la définition précise et ferme de la belle main du soldat à terre.

Œuvres du jeune peintre à l'occasion épaulé par un dessin de son patron, les peintures de Pont-sur-Seine mettent en œuvre une matière dense et opaque, propice à la définition sculpturale des formes, d'ascendance toute italienne, sinon même caravagesque (à l'exception de *La Résurrection*), par l'uniformité de la couche picturale. L'assimilation par Philippe de Champaigne de principes neufs, mais indispensables pour la grande décoration, n'a rien d'évident, s'il faut voir dans d'autres peintures vraisemblablement de la même période son revirement délibéré et exclusif vers une technique opposée, dont les deux panneaux de *Saint Vincent* et de *Saint Germain l'auxerrois* constituent le témoignage le plus radical.



### **La technique de Philippe de Champaigne**

Il est facile d'imaginer les contraintes d'un vaste programme de décoration tel que celui du Luxembourg : le nombre et l'ampleur des surfaces à peindre impliquent pour le jeune artiste de simplifier sa perception du monde, autant que parfaire et rationaliser sa technique. Dans l'atelier de Lallemand et en dépit de l'impatience peut-être exagérée de celui-ci **71**, son métier flamand pouvait néanmoins s'exprimer : portraits et compositions religieuses animées et complexes, s'accommodaient fort des lenteurs et délicatesses, de la méditation, propres à la grammaire de l'huile issue de Van Eyck ; des glacis successifs, aux nuances infinies privilégient l'éclat de vitrail ou d'émail des surfaces. Mais invisibles depuis le sol, les ineffables passages de tons sont superflus sur un plafond ; le brillant même d'une telle technique devient un handicap dès lors que l'œuvre s'étend sur une grande surface murale largement éclairée **72**. Même si le jeune peintre a pu être engagé, dans un premier temps, pour l'exécution de parties où cette manière pouvait suffire, il est hors de doute que ses limites ont très vite été manifestes.

La collaboration de Philippe de Champaigne avec Nicolas Duchesne a donc été plus importante et décisive qu'on ne l'a envisagé. Outre l'irremplaçable opportunité de se frotter à l'art d'inspiration italienne, non pas à son vocabulaire formel (que l'artiste ne possédera jamais, nous reviendrons sur ce point), il s'est familiarisé avec ses principes de composition et sa technique. L'artiste acquiert au Luxembourg l'assurance psychologique indispensable, et une dextérité dont la critique s'est toujours refusée à le créditer, que l'ampleur numérique de sa production suffit pourtant seule à fonder. Duchesne, peintre italianisant, lui a transmis, plus encore que Lallemand parce que le travail requis imposait

davantage d'œuvrer dans ce sens, une rapidité d'exécution qu'il avait pu maîtriser lors d'un probable séjour dans la Péninsule. *L'Assomption* de Gréoux-les-Bains, copie par Philippe de Champaigne d'une œuvre de son patron, témoigne significativement de l'assimilation des principes décoratifs italiens autant que de la technique, patente dans la matité de l'ensemble, et le caractère de pastel des couleurs. La dimension du programme impliquait le recours à la technique italienne. Du reste, le "cycle Médicis" était là, promettant aussi par sa hardiesse et son brio ce qu'on en pouvait attendre. Le savoir faire de Rubens comme exemple à suivre, et l'ampleur de la tâche à accomplir comme défi : seul, le médium italien permettait de telles prouesses.

Quelle est donc cette technique italienne, et en quoi se différencie-t-elle des habitudes flamandes ? En simplifiant beaucoup, disons que les italiens sont parvenus à une méthode leur permettant de dessiner dans l'opacité à la pointe du pinceau, quand les flamands devaient patiemment faire naître le motif avec des couleurs transparentes, en alternant couches maigres et couches grasses. A son arrivée à Paris, Philippe de Champaigne possédait le métier et le goût des surfaces unies et sonores caractéristiques des écoles du nord. Mais intégré à l'équipe de Duchesne, il voit ses condisciples attelés à une autre manière de préparer les matériaux de base : la cuisson de l'huile notamment autorise une exécution rapide, tout en renforçant l'opacité de la touche. Au Luxembourg, Philippe de Champaigne s'est plus approché de l'Italie qu'on ne le soupçonne généralement. Il y a acquis une rapidité d'exécution dont rend compte la seule quantité de ses tableaux. Le *Richelieu* du Louvre est l'archétype des nouvelles potentialités maîtrisées par l'artiste, qui évoque, non pas tant la luminosité et la finesse d'un Antonello de Messine, que la fougue et l'impatience de Tintoret : le recours à l'huile noire en complément de l'œuf, étoffée et allégée par la cire, stimule la gestualité sans nuire aux opacités.

Philippe de Champaigne a hérité de la tradition flamande le raisonnement par superpositions de surfaces colorées ; de l'Italie, il apprend le volontarisme du modelé. Car les italiens ne veulent pas privilégier une couche plus qu'une autre, sans doute par souci d'indépendance : de fait, si la sujétion à la méthode nordique reste illustrée par la filiation Antonello de Messine - Giovanni Bellini-Titien, la tendance majoritaire sera de composer tout le tableau suivant un unique raisonnement, depuis l'ébauche jusqu'au dernier coup de pinceau. Pas de couche spécifique, l'œuvre naît et se développe dans l'incessant et spontané entrelacement de gestes colorés. Rubens sera le relais européen de cette méthode, qu'il portera à ses extrêmes conséquences : des parties à peine colorées, où la matière picturale est rare, alternent avec d'autres zones plus denses volontiers en relief, sans que la frontière apparaisse distinctement ; sans qu'il y faille déplorer des zones inachevées auprès d'autres excessivement chargées.

Ce n'est pas durant son premier séjour italien que Vélasquez apprend ce raisonnement : sa peinture ne subit alors aucune modification notable - mais consécutivement au voyage en Espagne de Rubens, qui lui prodigue ses conseils progressistes. De Vélasquez à Frans Hals, chaque artiste adopte cette manière, que son tempérament propre infléchi significativement.

Si Philippe de Champaigne conserve la spécificité de la première couche, c'est parce que contrairement à Rubens ou Frans Hals, il n'est pas dessinateur de tempérament ; il ne construit pas par le geste, mais par le modelé. D'autre part, il a pu mesurer toutes les potentialités de l'émulsion, comme en témoigne la présence d'œuf dans sa peinture : aussi reste-t-il critique dans son adoption des principes italianisants. Les ombres sont placées au moyen d'une couleur transparente : par exemple, les glacis brillent davantage que les opacités, dans le *Portrait d'Antoine Singlin*, et se localisent tous dans les ombres. Comme dans le *Portrait de Martin de Barcos* de Bristol, la même couleur, plus ou moins diluée au médium dans les ombres et opaque dans les lumières, convient ainsi et s'adapte aux différentes parties du visage. Dans ces deux effigies, la lèvre supérieure est peinte avec une matière raréfiée ; ton rouge transparent, laissant voir l'imprimature sombre ; les opacités sont concentrées sur la lèvre inférieure, qui reçoit la lumière directe.

Philippe de Champaigne : *Portrait de Mazarin*, v; 1651, 205 x 144cm, Chantilly, Musée Condé. *Photo RMN*.

Quant à la méthode de travail de l'artiste, un grand *Portrait de Mazarin*, du Musée Condé à Chantilly, permet d'en suivre les phases distinctes. Il se signale par le contraste inattendu entre l'exceptionnelle qualité picturale et psychologique du visage, et la pauvreté d'autres parties, notamment dans les mains cireuses, à peine modelées et frustes, et le traitement de l'aube : tulle blanc sans guère de nuance. Cette apparente déficience s'explique en réalité par l'inachèvement de ces parties peu convaincantes. Les volumes et la couleur y sont déjà sommairement donnés, dans ce qui est une première étape de la définition. De même, les contrastes structurent déjà les blancs, tandis que sont évités les accents noirs au creux des plis profonds. Philippe de Champaigne modèlera avec une conviction renforcée sur cette première étape, pour parvenir au résultat magnifique tel que le présente déjà le traitement du visage. Il est improbable que plus de deux séances séparent les zones à une couche des zones achevées : soit un maximum de trois couches pour mener à terme une partie. C'est assez mettre en valeur la grande force



d'improvisation de l'artiste, et le rationalisme de sa technique. L'opacité fruste des passages inachevés montre que Philippe de Champaigne séparait nettement, dans leur consistance, les dessous des dessus. Le principe témoigne de son apprentissage bruxellois, et que les ciselures du maniérisme de Lallemand n'ont fait que renforcer. Qu'on n'ait pourtant pas vu l'inachèvement de ces zones, le fait qu'elles aient pu faire illusion, montre cependant combien cette première couche porte d'informations, et se rapproche ainsi des interventions suivantes. Tout en distinguant chaque couche, Philippe de Champaigne réduit cependant l'écart entre elles ; cet assouplissement le situe entre Rubens, qui renonce à toute différenciation, et Rembrandt, lequel au contraire la renforce, dans une logique reçue de Titien : dessous opaques, très modelés et empâtés, mais essentiellement monochromes et longs à sécher, suivie de couches nombreuses en glacis... Pour n'être plus aussi radicale que dans la peinture primitive, des Flandres jusqu'au Portugal, ou que chez Titien et Rembrandt, la distinction des couches procède de deux attributions autonomes, entre les dessous conçus dans une matière opaque et couvrante, et les dessus transparents, colorés et lumineux.

Placé comme Rubens à la convergence de deux traditions techniques, Philippe de Champaigne en a donné une interprétation différente ; tandis que l'Anversois s'est débarrassé de la partie colle à l'eau, (qui recourt à l'œuf comme stabilisateur le plus commun), pendant ses années en Italie, pour privilégier la résine en association avec l'huile

cuite et étendre ainsi la gamme des transparences, Philippe de Champaigne habitué à la présence de l'eau dans son mélange ne se résout pas à l'abandonner durant le bref intermède du Luxembourg. (Son repli en 1627 vers Bruxelles n'évoque-t-il pas d'ailleurs une opposition qui implique probablement aussi une divergence technique ?)

En conservant la colle à l'eau comme vecteur de l'opacité, tout en intégrant les nouvelles potentialités propres à l'huile cuite au plomb, à commencer par sa siccativité accrue, le peintre va développer une plus large gamme d'opacités que Rubens, sans affaiblir celle des transparences. Si Rubens est donc principalement guidé par un principe d'homogénéité, Philippe de Champaigne mise sur la conjonction des contraires, avec une technique de l'émulsion portée à l'apogée de ses possibilités.

Une brève excuse de la mère Agnès dans une lettre à M. de Sévigné **73** nous apporte une preuve indirecte de la fidélité de l'artiste à l'émulsion. Justifiant en février 1664 un retard de Philippe de Champaigne à livrer un tableau, elle précise : "en cette saison, la peinture ne sèche point". Nul doute qu'elle ne répète là un propos du peintre. De fait, la saison implique le facteur météorologique. Il ne peut s'agir de défaut de soleil, lequel était de toutes façons insuffisant dans les ruelles étroites du Marais ; d'autre part, un atelier productif ne pourrait exposer à son action toute la peinture de la journée pour en accélérer le séchage. L'hygrométrie par contre, qui ralentit l'évaporation de l'essence contenue avec la résine, a d'autant plus d'influence sur le séchage que l'émulsion inclue plus d'eau dans son dosage. Il ressort de cela que Philippe de Champaigne est resté fidèle à la technique de l'émulsion, sans pourtant se fermer aux avantages de l'huile cuite au plomb.

C'est dire aussi que Philippe de Champaigne s'accorde davantage par sa mesure avec un médium plus souple et plus lent que celui de Rubens dans lequel la résine majoritaire doit fixer rapidement les gestes les plus fougueux **74**. Philippe de Champaigne ne recherche pas l'épaisseur de la touche ; il aime les couleurs liées ; l'emploi de la résine n'est donc pas fondamental pour lui. Par contre, dans une technique fluide comme la sienne, la cire est utile pour tenir les couleurs et pour donner plus de corps à la pâte **75** La technique italienne semble donc plus appropriée que celle de Rubens.

Une autre preuve de son adoption de la manière italienne est l'habitude de peindre sur des fonds colorés, une ocre rouge le plus souvent. Alors que l'éclat des couches transparentes des successeurs de Van Eyck, jusqu'à Brueghel l'Ancien, est conditionné par la luminosité des dessous, la libre improvisation des italiens est d'autant plus perceptible qu'elle contraste sur une base fortement colorée. L'utilité de celle-ci, brune ou ocre rouge, est de donner plus de densité et d'éclat aux couleurs ; puis d'atténuer les traces du pinceau, notamment pour les pigments les moins couvrants. Rubens en faisant concourir ce fond à la légèreté de ses ombres ne fait que porter à son extrême logique un principe d'une prodigieuse efficacité. Philippe de Champaigne aimera aussi, à l'occasion, préserver de ces fonds dans les ombres de ses figures ; la préparation rouge affleure, bien visible, dans de nombreux tableaux : *La Madeleine* de Houston, *Sainte Julienne*, etc... Qu'il n'en systématise pas le procédé montre combien il est plus proche, paradoxalement, des italiens, Titien par exemple, toujours attentifs à bien couvrir leurs fonds, que de Rubens, dont la désinvolture brouillonne est par trop étrangère à son propre tempérament. Que ces fonds rouges, (une terre particulièrement couvrante), n'aient jamais monté à la surface suppose un liant stable pour l'imprimature : donc, cela exclut l'huile. Cette impression maigre est dans la tradition eyckienne : la technique de l'huile a été en partie mise au point pour peindre sur des supports secs et peu absorbants, comme le métal ou le bois dur.

La soumission du jeune artiste aux directives de Duchesne, l'abandon (provisoire, selon lui, certainement), de son expérience au profit d'une nouvelle technique de peindre, ont dû exiger une force de concentration dont son départ en 1627 pour Bruxelles, qui ressemble fort à une brouille avec son maître, porte indirectement témoignage. On peut imaginer tout le dépit que cache ce qui est véritablement une fuite, après toutes les tensions contenues, les rêves de carrière et les efforts d'intégration entrepris (parmi lesquels les négociations de Duchesne pour lui donner sa fille). Philippe de Champaigne a cru pouvoir se

plier sans peine à un programme italianisant aux antipodes de sa personnalité. Son désir d'apprendre l'art de la grande décoration l'a néanmoins rendu humblement attentif à une technique étrangère ; que l'ampleur de l'œuvre à accomplir ne l'ait à priori pas rebuté montre la bonne volonté qui l'anime. Il ne connaît que trop bien ses limites : les nouveaux peintres, Simon Vouet, Stella, Vignon, rentrent métamorphosés de leur séjour italien et Poussin son compagnon d'études se prépare à partir ; tout cela suscite en lui, sinon un sentiment d'infériorité, du moins la volonté orgueilleuse de surmonter ses faiblesses. Qu'il se soit totalement investi dans le programme du Luxembourg jusqu'à oublier momentanément son expérience flamande rend celle-ci d'autant plus tyrannique ; elle ne saurait être refoulée plus longtemps. Son repli précipité vers Bruxelles, avec l'aveu auprès de son entourage de ce que cela implique d'échec, fut à la mesure des efforts consentis. D'autre part, la pratique de Duchesne a dû vite se révéler avec ses limites, cessant dès lors répondre à ses attentes. Lorsque à la fin de l'année 1627 le peintre reçoit à Bruxelles une lettre de Claude Maugis **76** l'informant de la mort de Duchesne et lui offrant la succession de celui-ci dans la charge de peintre de Marie de Médicis, assorti d'un traitement annuel de 1200 livres et d'un logement au Luxembourg, nul doute que sa décision ne soit alors de ne plus rien abdiquer de ce qu'il est, de ce qu'il sait. Notons combien cette nouvelle fonction implique pour lui, précisément, une polyvalence : portraits, tableaux religieux – à laquelle il avait du renoncer dans l'équipe de Duchesne.

Le 10 janvier, il est de nouveau à Paris. Définitivement **77**.

### **La réaction flamande : Saint Vincent et Saint Germain**

Antérieures ou immédiatement consécutives au séjour flamand, quelques toiles rendent compte des indécisions, contradictions et difficultés de choisir entre deux techniques que traduisent la juxtaposition sans solution de continuité : *Saint Léonard*, ou la superposition : *La Résurrection* et *la Nativité*. Les ambitions décoratives et l'analyse formelle des pratiques italiennes et flamandes convergeront finalement pour se résorber harmonieusement dans les peintures de 1630.

*La Résurrection* de Pont-sur-Seine est sans doute un exemple de collaboration volontaire entre le chef d'atelier et un disciple ; mais à la mort de Duchesne, des œuvres commencées par lui durent être achevées par Philippe de Champaigne dès son retour de Bruxelles. Voilà qui pourrait expliquer les deux styles accolés du *Saint Léonard* de Genève. Le témoignage de l'abbé de Montjoie situant vers 1669 l'exécution de cette toile est contredit par l'absence dans les dernières années d'activité de l'artiste de l'encombrement des figures ; puis des défauts manifestes comme le valet hors d'échelle, sa jambe et son bassin atrophié qui rappelle *L'Adoration des Bergers* de Lyon et une toile de Pont-sur-Seine, l'expédient du genou appuyé sur une pierre comme dans le *Lazare*, le drapé qui évoque celui de *L'Assomption* de Gréoux-les-Bains, la diagonale main du valet-calice-main de Léonard, comme sur *L'Adoration des Mages* du Mans, etc... sont aussi révélateurs. Plus vraisemblablement consécutif à la publication en 1624 de *La vie de Saint Léonard* par le père Joseph du Chalard **78**, le *Saint Léonard* devait décorer une chapelle remaniée dans le même temps dans la cathédrale de Paris.

La partition verticale de l'espace commune à *L'Adoration des Mages* et la volonté décorative et narrative relèvent de l'influence de Duchesne sinon de son autorité directe, auquel se réfère expressément le serviteur agenouillé, avec ses couleurs caractéristiques des fresques de Fontainebleau, et les détails de sa tenue romaine ; quant à sa posture, dérivée des *Ignudi* de Michel-Ange, Ambroise Dubois en offre un modèle intermédiaire avec l'enfant au premier plan dans *L'Allégorie de la Peinture*.

Cette intervention de Duchesne implique une datation de l'œuvre avant 1628 ; mais dans le même temps, le fort accent flamand d'autres passages de la peinture : l'idéalisation des visages qui rapproche le saint Léonard du *Saint Vincent*, et l'accent plus réaliste d'après un type commun en dépit de l'âge apparent, appliqué au *Saint Germain* comme à l'homme situé derrière Saint-Louis, implique une participation de Philippe de Champaigne. Un point

de vue conforté par la reprise dans *La Présentation au Temple* de Dijon pour la figure inversée de la prophétesse Anne du soldat à la lance du *Saint Léonard*, avec ses mouvements de tête et des bras ; du personnage avec un livre ; puis la relation identique entre figure agenouillée et figure debout de face, jusqu'au geste de la main de Siméon et de Léonard.

La verticalité stricte et l'immobilisme de *La Présentation au Temple* qui paraît presque fruste dans son dépouillement et sa rigueur démonstrative participent d'une sensibilité distincte du *Saint Léonard*. A cet égard, les précédents immédiats de la toile de Dijon sont plus justement deux des peintures de Pont-sur-Seine : *Saint Sébastien et saint Martin* d'une part, *Saint Roch bénissant sainte Geneviève en présence de saint Loup et sainte Barbe* d'autre part **79**, organisées sur une aussi sommaire juxtaposition des figures verticales. Sans doute le style approximatif de ces toiles résulte-t-il du manque d'enthousiasme de Philippe de Champaigne à user de l'improvisation la manière des italiens, et d'une technique appropriée qui ne le satisfait plus : au contraire, confronté au maniérisme de Duchesne, Philippe de Champaigne développe librement dans le *Saint Léonard* la précision, la sensibilité tactile propre à la technique flamande.

A priori difficiles à dater en raison même de leur caractère unique, les deux tableaux sur bois du musée de Bruxelles *Saint Vincent* et *Saint Germain l'Auxerrois* sont à étudier en relation directe avec le séjour flamand de l'artiste. L'inspiration formelle semble provenir de Rubens. Les nombreuses parentés avec les deux volets extérieurs (*Saint Amand*, *Sainte Catherine d'Alexandrie*), de *L'Erection de la Croix* dans l'église Sainte-Walburge : étroitesse du cadrage, fond sombre et uni, situation des saints sur une plateforme, orientation de l'éclairage, identité du coloris et reprise des mêmes accessoires, la correspondance des sujets aussi, font présumer d'une incursion de Philippe de Champaigne jusqu'à Anvers. La minutie du traitement, le choix du support, participent d'une étude des traits les plus spécifiques de l'art flamand, au service d'une affirmation péremptoire de ses racines. Leur datation des années 20 se fonde sur le rapprochement avec le *Richelieu* de Chantilly où l'on observe un égal traitement des plis, une réduction à un contour pyramidal de la tête et des épaules et le même espace restreint limité par un fond noir ; avec *La Présentation au Temple* de Dijon et la gestuelle identique du saint Joseph et du *Saint Vincent* ; avec la même figure au livre présente dans l'une des toiles de Pont-sur-Seine, etc... Cette influence flamande assumée, revendiquée jusque dans la matérialisation de la lumière par de fines hachures au pinceau préféré à la brosse des italiens, cette acuité pour le détail des effets de surface, sera néanmoins limitée dans le temps : du fait de son succès, et du rôle de décorateur qui lui sera dévolu durant la prochaine décennie (le nombre des toiles pour le Carmel, leur programme narratif et le format exigeaient la technique et l'esprit italiens), Philippe de Champaigne devra simplifier la texture des tissus, abandonner les riches brocards pour des drapés plus neutres et sculpturaux, et restreindre non pas tant leur couleur que l'infinie subtilité des nuances et résonances sous la lumière.

Confronté au Luxembourg à l'incontournable échéance de la grande décoration murale qui implique une technique conséquente, Philippe de Champaigne a apprivoisé le savoir-faire italien, avec les conseils et les exemples de Nicolas Duchesne comme résultat à atteindre : matière dense et empâtements des *Trois Ages* et du *Portrait de Guillaume du Vair*, et de deux au moins des quatre toiles de Pont-sur-Seine, attestent de la provisoire mise à l'écart des habitudes flamandes dont Lallemand déjà avait accusé les lenteurs. Puis à partir de 1628, l'ascendance des exemples flamands étudiés sur place dans les églises de Bruxelles aurait réconcilié Philippe de Champaigne avec son penchant vers une écriture fluide et un dessin plus incisif, omniprésents dans *L'Assomption* du Louvre, première œuvre dans cette manière, dans le *Saint Léonard* aux résolutions affirmées et exemplaires parce qu'il obligeait à prendre parti, dans la liberté conquise avec les *Saints Germain l'Auxerrois* et *Vincent*, et le *Richelieu* de Chantilly. Aussi le voyage à Bruxelles a-t-il eut pour essentielle conséquence de précipiter la décantation du style de l'artiste.

Il n'empêche que si la technique flamande restait adaptée à son caractère, l'intermédiaire Duchesne lui a néanmoins mis entre les mains un outil approprié à une production plus continue et abondante. C'est au Luxembourg qu'est né l'étonnant improvisateur que sera l'artiste, comme en témoigne le seul inventaire de ses créations. Et c'est précisément parce que cette formation au style italien n'a pas été prise en compte par la critique que Philippe de Champaigne passe, à tort, pour un artiste lent et méticuleux, froid enfin à force de scrupules.

Troisième acte de rupture, après son rejet de l'enseignement de Rubens et le différend avec Lallemand, ce trait d'humeur qui le fait repartir pour sa ville natale ne correspond pas davantage à l'image fade qu'on nous présente du maître. Docilité du portraitiste, docilité du théologien prétendument égaré dans des considérations d'école, docilité du peintre que menacerait l'académisme, docilité enfin de l'homme jusqu'à en paraître transparent : que de poncifs et d'erreurs d'appréciation ! La réalité est toute autre, tant il n'existe pas dans tout le siècle une œuvre qui surpasse la sienne pour l'autorité, et l'équilibre, et la diversité des intérêts. L'artiste sait ce qu'il veut. De rares anecdotes et témoignages anciens imposent la singulière indépendance d'un artiste qui dès ses débuts accumule les refus délibérés et les prises de position. Le seul de sa génération qui se soit tenu volontairement à distance de l'attraction de Rubens ! Une force de caractère qui marque d'ailleurs le premier de ses autoportraits, que nous sommes en droit de reconnaître dans le visage du jeune homme de *La Présentation au Temple*. Massivité de la tête, regard direct et bouche fermée, l'expression est volontaire autant que la forme est nettement circonscrite. Sous le conformisme d'un thème de commande, impassiblement, sans bruit, il bouleverse le message traditionnel dans une composition en tous points remarquable, et exprime une très sereine indépendance de pensée. N'est il pas le dernier des artistes dont on soupçonnerait semblable liberté ? Il est surtout le premier à la prendre. Pour peu que nous forcions le masque de bienséance et le propret de la tenue qui l'abritent, se découvrent une chaleur et une lucidité peu communes.

On remarque une évolution rapide du style de Philippe de Champaigne durant les années 1628-30, d'autant plus flagrante qu'on la compare au tableau de Montigny-Lencoup. Les œuvres données à Champaigne dans la période Lallemand le sont en raison de leurs accents individualistes, qui impliquent des réussites et des faiblesses. Contrairement à ce qu'affirme le sens commun, la maladresse révèle la personnalité individuelle, ce que le travail collectif aura précisément tendance à effacer et unifier. Par contre, dans les œuvres de la période du Luxembourg, dessin, couleurs et composition forment une unité cohérente. Sans nier le savoir-faire de Philippe de Champaigne, le fait est qu'il bénéficie alors du savoir d'une équipe prompte à corriger spontanément une faute d'inattention.

Qui sont ses collaborateurs ? Certains peintres de l'équipe recrutée par Duchesne ont pu lui être restés fidèles. Dans *L'Ascension* du Val-de-Grâce, le paysage et les tonalités sont d'un décoratif italianisant qui peut suggérer l'art d'un familier de Duchesne, et se ressentir de l'expérience du Luxembourg. Irréprochables du point de vue du dessin, les œuvres dues à l'atelier sont aussi d'une neutralité de bon aloi. Ce rôle de correction de l'équipe est favorisé par la probable absence d'études dessinées, méthode à laquelle serait préférée celle plus efficace de la mise en place de la composition à la craie directement sur la toile définitive.

C'est dans le cadre de l'atelier de Duchesne que de bons exécutants recrutés pour la plupart en fonction d'un programme, d'un décor italianisant, pouvaient se signaler par leur savoir-faire. Que les futurs collaborateurs de Philippe de Champaigne soient d'abord des peintres décorateurs, formés au style italien, explique l'inspiration italienne des années 1630 : *L'Ascension*, et *La Pentecôte* du Val-de-Grâce, *La Cananéenne*, *La Résurrection de Lazare*, *La Nativité de la Vierge*, et dans un moindre esprit la galerie des hommes illustres. Cet italianisme dominant dans la production de la décennie Richelieu va régresser dans les années suivantes avec des peintures davantage perméables aux écoles du nord.

Significativement, le portrait dont la note très flamande apparaît en inclusion dans les années 30, s'imposera dans la décennie 1640 : de fait, les noms qui nous sont devenus familiers, Lefèvre, Masson, Morin, Alix, Nanteuil, Franschoys, participent d'une volonté d'équilibrer l'influence italienne, voire la contrer dans une progressive affirmation par Philippe de Champaigne de sa propre identité, par l'admission de peintres de tradition nordique, jusqu'à la montée en puissance de Jean-Baptiste et de Nicolas de Platemontagne.

## NOTES

- 34 THUILLIER (J.) *Rubens : la galerie Médicis au Palais du Luxembourg*, Milan-Paris, 1969.
- 35 MOUSSALI (U.) "Claude Maugis, P.P. Rubens et Philippe de Champaigne", *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, Paris, 1958.
- 36 GUIFFREY (J.J.) "Actes de naturalisation et autres documents concernant Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne (1629-1682)", *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872.
- 37 DORIVAL (B.) "Les influences de l'art des Pays-Bas sur la peinture de Philippe de Champaigne", *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1970-1971.
- 38 SAINTE FARE GARNOT (N.) Cours sur Philippe de Champaigne à l'École du Louvre, Paris, 2001-2002. Pour un avis irrecevable sur *l'Allégorie* de Blois, voir aussi la notice du même auteur dans *Marie de Médicis, un gouvernement par les Arts*, Blois, 17 oct 2003–28 mars 2004.
- 39 GONCALVES (J.) Compte-rendu du livre de Péricolo, *L'Estampille/L'Objet d'Art*, Dijon, janvier 2003. Voir aussi GONCALVES (J.) "Le Luxembourg de Nicolas Duchesne", *L'Estampille/L'Objet d'Art*, Dijon, à paraître.
- 40 MATUSZECK (M.-N. Beaudoin-) "Le plafond de la salle du Livre d'Or et la Sibylle retrouvée", *Gazette des Beaux-Arts*, 1994. voir aussi : MESLAY (O.) "A propos du Cabinet du Bord de l'Eau d'Anne d'Autriche au Louvre et de quelques découvertes au palais du Luxembourg", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris.
- 41 ROMAN (J.) "Lettre de Maugis, abbé de saint-Ambroise, sur les décorations du palais du Luxembourg", *Revue de l'Art Français ancien et moderne*, 1885.
- 42 SAINTE FARE GARNOT (N.) Cours sur Philippe de Champaigne à l'École du Louvre, Paris, 2001-2002.
- 43 Il est surprenant qu'aucun commentateur n'ait établi ce rapprochement, qui aurait certainement suscité aussitôt des recherches sur Duchesne. Sur l'importance pour la formation de plusieurs générations de peintres, voir à propos d'un autre ensemble célèbre : CHASTEL (A.), BEGUIN (S.), GUILLAUME (J.), ROY (A.) *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, 1985.
- 44 PERICOLO (L.) *Philippe de Champaigne*, Tournai, 2002.
- 45 THUILLIER *Poussin*
- 46 Le style de Duchesne défini d'après la trilogie : *Deux Anges musiciens-Marie de M. et l'unité de l'état-le Triomphe de Marie de M.*, n'est pas reconnaissable sur toutes les peintures réunies dans la Salle du Livre d'Or ; l'une des plus atypiques de la série, *le Triomphe de Neptune*, présente de si troublantes similitudes avec la partie gauche du *Triomphe de Neptune et Amphitrite* (1635, Philadelphia Museum of Art), de Poussin, que ce serait là sa première peinture connue. La composition dérive d'une célèbre estampe de Marcantonio Raimondi d'après un dessin de Raphaël : "Quos Ego", 433x329.
- 47 PERICOLO (L.) *Philippe de Champaigne*, Tournai, 2002. Voir aussi SAINTE FARE GARNOT (N.) dans *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, Blois, 17 oct 2003–28 mars 2004.
- 48 L'année de l'emménagement de Marie de Médicis au Luxembourg, 1625, est aussi celle de l'engagement de Philippe de Champaigne dans l'équipe de Nicolas Duchesne, du retour d'Italie de Jean Mosnier, et du séjour en France de Juste d'Egmont collaborateur de Rubens pour le cycle *Médicis*. Voilà qui écarte les trois artistes cités sans raison à propos des peintures rescapées du Luxembourg.
- 49 Cette réhabilitation du rôle charnière de Duchesne vient approfondir l'étude novatrice de THUILLIER (J.) "Fontainebleau et la peinture française au XVII<sup>e</sup> siècle", *l'Art de Fontainebleau*, actes du colloque international sur l'Art de Fontainebleau, 1972, Paris.
- 50 Inventaire PAILLET, 1686-1693, voir Archives nationales, O I, 1966, dossier 5
- 51 Il est d'usage d'analyser le jeu des influences en priorité du nord vers le sud, et des Flandres vers Paris. Pourtant la construction du Luxembourg fut à l'évidence une entreprise majeure, dont l'audience auprès des cours européennes n'est pas à démontrer. Ne peut-on voir quelque écho de cette ascendance des peintures du Luxembourg où se donnaient rendez-vous les maîtres italiens parmi les plus en vue : Gentileschi, Baglione, et ceux du nord avec Rubens, d'après les multiples correspondances formelles manifestes entre *L'Adoration des*

*Mages* du Mans, datée d'avant 1625 (si son appartenance à l'oratoire se confirme), et un tableau de même sujet peint par Gérard Seghers vers 1630 (église Notre-Dame de Bruges) ? Rubens en serait d'ailleurs le relai, qui a pu apprécier la peinture de Duchesne, et notamment retenir l'idée des chameaux. Voilà qui conforte la valeur du peintre Duchesne, et le jugement de Malingre, trois décennies plus tard, sur l'œuvre principale de l'oratoire : "un fort riche tableau".

52 Procès-verbal dressé en 1645, voir MATUSZEK (M.-N. Beaudoin-), *Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg* Paris, 1991 ; inventaire d'Antoine PAILLET, 1686-1693, voir Archives nationales, O I, 1966, dossier 5.

53 La petite largeur des *deux Anges musiciens* : 1m47, par rapport aux cinq mètres environs de l'oratoire implique une voûte très cintrée, suivant un symbolisme religieux évident ; un dessin d'ornement pour une autre salle des Appartements (musée de Stockholm), montre ce type de proportions entre la vaste pièce et le tableau (relativement) modeste du plafond.

54 Etant entendu que la gravure est inversée par rapport à la peinture originale. Cette certitude est fondée sur trois indices : d'une part le modèle de *La Sainte famille de François 1<sup>er</sup>*, qui était d'autant plus utilisable pour la composition que l'orientation de son éclairage correspondait à celle de l'oratoire ; puis le Christ figurait certainement la tête à gauche du tableau, pour que soit visible la plaie au côté droit ; enfin, c'est sa main droite, comme toujours chez Champaigne, que la femme au dessus de Madeleine porte contre son cœur.

55 Nouvel argument en faveur sinon de son appartenance au décor de l'oratoire, du moins de sa datation identique, est le profil festonné de la coupe au sol dans *L'Adoration des Mages*, qui rappelle le même motif de la conque du *Neptune*.

56 FOUCART-WALTER (E.) *Le Mans, musée de Tessé, peintures françaises du XII<sup>ème</sup> siècle*, Inventaire des collections publiques françaises, R.M.N., n 78, Paris, 1982.

57 La présence des chameaux rappelle le débat à l'académie le 7 janvier 1668 suscité par une conférence de Philippe de Champaigne sur *Elyezer et Rebecca* de Poussin ; en regrettant que son aîné ne les ait pas figurés, le peintre exprimait indirectement sa fidélité à la mémoire de Duchesne et à cette peinture; autant qu'un renfort inattendu, paradoxal, au clan de Rubens.

58 PERICOLO (L.) *Philippe de Champaigne*, Tournai, 2002 : contrairement à ce qu'écrit l'auteur page 53, Michel le Masle n'a pu faire décorer la chapelle Saint Ferréol-Saint Ferrutien avant l'exil de Marie de Médicis, puisqu'il n'a été nommé chanoine de la cathédrale qu'en 1633. Or le style du tableau de Caen est nettement plus précoce.

59 PERICOLO (L.) *Philippe de Champaigne*, Tournai, 2002.

60 DORIVAL (B.) "Les peintures de Philippe de Champaigne sur le sujet de l'Annonciation", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* Paris,

61 Par une lettre du 16 juin 1621, Marie de Médicis avait donné pour sa fondation 5 arpents de terre contigus à la rue de Vaugirard. Les religieuses de l'ordre fondé en 1617 à Poitiers à l'initiative du Père Joseph prirent possession dès le 28 juillet 1622 du premier des deux couvents parisiens. Mais c'est plus justement après 1625 que les libéralités de la reine à leur égard furent manifestes avec les finitions de l'église et de la chapelle royale. La décoration de celle-ci, due certainement à la collaboration de Duchesne, Mosnier et Champaigne, bien que transformée, n'en demeure pas moins comme le témoignage le plus approximatif de ce que pouvait être la richesse de ce décor monacal, et nous permet d'imaginer celui des oratoires de la reine mère au Carmel et d'Anne d'Autriche au Palais-Royal et au Val-de-Grâce. Voir MARTIAL (Ph.) *Le Sénat et le Palais du Luxembourg, de la tradition au modernisme*, (ouvrage collectif sous la direction de : ), Paris, 2001.

62 KERSPERN (S.) "Un décor d'église inconnu de Philippe de Champaigne ?", *La Revue du Louvre et des musées de France*, Paris, 1997

63 LE GUILLOU (Y.) "Un surintendant des finances en Champagne, Claude Bouthillier", *La Vie en Champagne*, n 11, Troyes, juil.-sept. 1997.

64 GONCALVES (J.) "La Réception du Duc de Longueville dans l'ordre du Saint-Esprit : Philippe de Champaigne", *La vie en Champagne*, Troyes, jan.-mars 1999

65 GONCALVES (J.) "Philippe de Champaigne dans tous ses états à l'église de Pont-sur-Seine", *La vie en Champagne*, Troyes, juil.-sept. 2001

66 PERICOLO (L.) *Philippe de Champaigne*, Tournai, 2002. L'auteur date ce tableau par comparaison avec un autre, *Saint Arsène*, lequel est de 1656 !

67 GUILLET DE SAINT-GEORGES

68 DORIVAL (B.), *Philippe de Champaigne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976. n° 266 : *La Résurrection*

69 GONCALVES (J.) "Philippe de Champaigne : œuvres de jeunesse à Pont-sur-Seine", *L'Estampille/L'Objet d'Art*, Dijon, fev. 2002

70 Oubliée jusqu'à perdre son attribution, elle a pourtant servi de modèle à Noël Coypel, en 1700, pour la majestueuse *Résurrection* aujourd'hui au musée de Rennes.

71 FELIBIEN DES AVAUX (A.) *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 vol, Paris, 1666-1688.

72 MAROGER (J.) *Le secret de Rubens*, Paris,

73 MAROGER (J.) *Le secret de Rubens*, Paris, Voir aussi : RUDEL (J.) *La technique de la peinture*

74 WAKER (N.) *La peinture à partir du matériau brut*, Paris 1980.

- 75 *Lettres de la mère Agnès Arnauld, abbesse de Port-Royal, publiée sur les textes authentiques*, Paris, 1858.  
Lettre à M. de Sévigné, février 1664, citée par DORIVAL (B.) *Philippe de Champagne et Port-Royal*, cat. exp. Paris, 1957.
- 76 FELIBIEN DES AVAUX (A.) *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 vol, Paris, 1666-1688.
- 77 GUIFFREY (J.J.) "Actes de naturalisation et autres documents concernant Philippe et Jean-Baptiste de Champagne (1629-1682)", *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872.
- 78 CHALARD (J.) *La vie, translation et miracles du glorieux saint Léonard confesseur*, Saint-Léonard de Noblat, 1624.
- 79 GONCALVES (J.) "Philippe de Champagne : œuvres de jeunesse à Pont-sur-Seine", *L'Estampille/L'Objet d'Art*, Dijon, fev. 2002  
JoseGoncalves05/12/08

Mes remerciements vont à Madame Nicole Garnier, conservatrice en chef du Patrimoine chargée du Musée Condé à Chantilly, et à Messieurs Paul Lang et Angelo Lui, respectivement conservateur et chargé du Service Photographique du Musée d'Art et d'Histoire de Genève.

## RICHELIEU, chapitre 3 : LA CAGE DOREE

Le décor de l'église du Carmel et l'oratoire de la reine ; renouveau du sentiment religieux ; *La Vierge du Rosaire* ; la tenture de *la Vie de la Vierge* ; *La Réception du Duc de Longueville* et la Galerie des Hommes Illustres ; *Le Vœu de Louis XIII* ; les portraits de Richelieu.

**P**rise dans le relatif anonymat d'un effort collectif, la participation de Philippe de Champaigne au décor du Luxembourg est la suite des expériences ponctuelles commencées auprès de Georges Lallemant, lesquelles témoignent d'abord d'une curiosité et d'une bonne volonté plus que d'une personnalité déjà nettement affichée. Plus déterminante donc que des réalisations effectives dans un cadre élitiste et privé est l'ouverture sur l'horizon culturel parisien qui fait connaître l'artiste des deux principaux noyaux d'influence : l'aristocratie de l'entourage de Marie de Médicis et le cercle de Richelieu avec ses hommes de confiance unissent d'entrée leurs moyens pour la décoration spectaculaire de l'église du Carmel, qui propulse Philippe de Champaigne au premier rang des maîtres décorateurs de son temps.

### Le décor de l'église du Carmel et l'oratoire de la reine

Selon Félibien qui situe le début des travaux fin 1628 **80**, celui-ci peint avec l'aide de son atelier sur les compartiments gothiques de la voûte *l'Assomption, la Crucifixion entre la Vierge et saint Jean*, dont on admira longtemps la perspective des raccourcis, *Melchisédech et Abraham, le Sacrifice d'Isaac*, puis *Elie enlevé sur un char de feu* **81**. Près du chœur des religieuses se trouvait l'un des premiers tableaux réalisés, remontant d'évidence à l'autorité de Duchesne : *le Songe de Joseph* **82**.

Je compte au nombre d'études et seul témoignage subsistant des peintures de la voûte trois toiles totalisant cinq têtes et un bras droit ; la répétition de deux motifs ramène la recherche à trois visages distincts. Leur légère vue en contre-plongée exclut l'hypothèse d'une composition murale : par exemple, le seul visage de Siméon sur les douze figures de *La Présentation au Temple* (pourtant accrochée en hauteur), est conçu sous cet angle ; pour se conformer davantage à un emplacement plafonnant. De plus, compte tenu de la rareté des études de détail chez Philippe de Champaigne, il est permis d'expliquer l'existence de ces trois peintures par la situation exceptionnelle, et la nécessité de guider les exécutants : "il fit travailler à la voûte..." écrit Félibien.

En dépit de ses liens avec le tableau du Mans, l'étude du visage de profil sur la toile de Dijon n'est pas, contrairement à ce qui a été dit, en rapport avec une adoration des Mages, dont le sujet est l'abandon des insignes royaux aux pieds de l'Enfant Jésus : la présence ici d'une couronne l'en distingue comme affirmation du statut royal. Or l'une des scènes de la voûte met justement en présence le roi Melchisédech faisant l'offrande du pain et du vin (action que la rhétorique de Champaigne traduit par un personnage de profil), à Abraham, auquel correspond l'étude de face. Le peintre donne d'ailleurs au patriarche une physionomie identique dans un tableau de chevalet, *le Sacrifice d'Isaac* ; cet épisode représenté lui aussi sur la voûte est encore préparé par la toile d'une collection privée, figurant une tête jeune (bien que barbue), vue sous le même angle comme si elle était couchée, et avec une expression inquiète conforme à cette situation ; elle est accolée au même type de profil d'homme âgé mais sans couronne et les mains croisées sur la poitrine comme éventuelle expression de la soumission à l'autorité divine. A moins que cette dernière n'ait préparé la figuration d'Elie d'un autre compartiment... On peut également envisager un rapport de ces études avec les peintures exécutées selon Félibien en 1631



Nicolas Duchesne et Philippe de Champaigne : *Saint Léonard refusant les présents du Roi de France*, 1627-28, 227 x 145 cm. Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Genève, inv. 1870-9, cl. Jacot Descombes.

pour l'église carmélite de la rue Chapon. Le regroupement par trois fois quatre figures isolées : Moïse, Elie, les apôtres Pierre et Paul, les quatre évangélistes, vraisemblablement assises, et des anges avec les instruments de la Passion (au nombre de quatre : la colonne, la croix, la couronne, et la lance), implique une localisation sur chacun des compartiments de trois travées gothiques du chœur. Le visage jeune et dramatique correspondrait, dans ce contexte, à saint Jean.

Des six toiles monumentales pour la nef de la rue Saint Jacques **83**, on ne sait rien d'une *Descente du Saint Esprit*, tandis que *L'Adoration des Mages* a brûlé en 1870 dans l'incendie du musée de Strasbourg ; reste *L'Assomption* (Louvre et Gréoux-les-Bains), *La Nativité* (musée des Beaux-Arts de Lyon), *La Présentation au Temple* de Dijon, et *La Résurrection de Lazare* de Grenoble. De format similaire mais différente au point de ne pouvoir être attribuée au même auteur, *L'Assomption* du Louvre est visiblement supérieure à la version de Gréoux-les-Bains **84**. On déplorera par exemple que l'apôtre de dos au premier plan ait perdu de sa cambrure, ce qui en fige l'attitude et arrête le mouvement du bras en quête d'équilibre ; puis il y a le moindre relief de son manteau que des plis systématiques et un contour rigide décrédibilisent ; seule une seconde marche fait désormais le tour du sarcophage, dont la perspective de l'ouverture s'est faite plus approximative d'une œuvre à l'autre, surtout à l'endroit où saint Jean appuie sa main. Ajoutons encore que l'insistant contour qui isole la vierge, aplatit sa robe et raidit les jambes, trahit définitivement la copie d'après un modèle omniprésent : ces différences fondent une antériorité et un rapport de dépendance. A s'en être trop passivement remis aux directives de la version du Louvre jusqu'à abandonner sens des volumes et volonté de convaincre, l'auteur de la toile de Gréoux-les-Bains parvient à un espace aplati, où l'autonomie décorative des surfaces de couleur prime sur la notion de contenant ; l'encombrement des formes sommaires serties d'un contour sec fige les gestes pédants des protagonistes. On ne saurait pourtant douter de l'autographie de cette œuvre, dont les caractères mieux définis et affirmés avec *La Présentation au Temple* de Dijon désignent indéniablement l'autorité de Philippe de Champaigne. Qu'elle s'apparente formellement, plus que toute autre, au *Sacrifice d'Isaac*, dont la grande figure à petite tête se retrouve dans *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, de 1630, que le tassement des figures agenouillées au premier plan et la gradation scolaire de l'espace renvoie à *La Pentecôte* du même décor de l'oratoire de la reine au Carmel, incline à dater la peinture de Gréoux-les-Bains de 1627 à 1630.

Quant à l'original copié par Philippe de Champaigne, l'exemplaire du Louvre qui appartient donc à la série de six toiles pour la nef du Carmel de la rue saint Jacques comme l'atteste son format : 395x243 identique à celui de la seconde toile : *La Nativité* de Lyon, 397x246 ; un ensemble de six peintures commandé donc bien plus tôt, voire commencé en l'absence du peintre sinon même avant son départ, un seul nom d'auteur s'impose : Nicolas Duchesne. Sans exclure toutefois la participation ponctuelle de son protégé : les mains et le visage inspiré de saint Pierre, on comparera dans cette perspective le visage de saint Jean et celui de l'enfant au centre de *L'Adoration des Mages* du Mans, ou le drapé mouvementé de saint Pierre avec la tunique flottante de Gabriel dans *L'Annonciation* de Caen.

Si *La Présentation au Temple* participe d'un effort de structuration, la mise en ordre de la couleur sera le fait de *L'Assomption* de Gréoux-les-Bains. D'évidence Influencé par la décoration de la voûte gothique de l'église du Carmel, dont les compartiments concaves impliquent de travailler rapidement à même le mur, pour un résultat immédiatement et nettement lisible en excluant toute nuance, Philippe de Champaigne renonce dans *L'Assomption* aux glacis dont l'usage bientôt systématique donnera pourtant aux peintures pour l'oratoire de la reine au Carmel toute leur luminosité. Il le fait d'autant plus volontiers et spontanément que la palette claire de cette toile si italienne bénéficie paradoxalement des expériences parallèles (avec les panneaux de *Saint Vincent* et *Saint Germain*), de la pratique flamande qui fonde la luminosité des glacis sur la clarté des dessous.

Les liens entre *La Nativité* de Lyon (dont l'attribution à Philippe de Champaigne n'a jamais suscité le moindre doute) **85** et *L'Adoration des Mages* doivent être relevés : ainsi le

rôle de ce berger et celui du page coupé par le cadre, qui présente néanmoins un profil identique du visage et de l'épaule ; mieux, les deux femmes du tableau lyonnais participent du même souci de pittoresque que les deux enfants dans la peinture du Mans, puis les deux motifs sont également pris dans une oblique reliant quatre personnages, au rôle identique. Toutes ces observations imposent à tout le moins une paternité commune pour la structure. Ce tableau ne s'intègre pas dans la série des quatre grandes toiles connues pour la nef de l'église du Carmel, pas davantage qu'il ne participe des habitudes de composition de Philippe de Champaigne. Pittoresque convenu de la mise en scène et du décor, désir de tout dire au risque de s'égarer, juxtaposition archaïsante de l'annonce aux bergers et manque de cohésion dans l'irruption de l'un d'eux, multiplicité narrative des plans et emphase des gestes, répétitivité des figurants ; l'étable à demi ruinée, les quatre animaux enfin, tous également passifs et répartis sans recherche, témoignent d'une indécision manifeste. Rien n'est plus étranger l'un à l'autre que ce tableau et *La Présentation au Temple* de Dijon sensiblement contemporaine, si bien que se pose la question légitime, jamais envisagée, de son attribution. De fait, nombre d'indices apparente cette œuvre aux tableaux attribués dans ces pages à Nicolas Duchesne : l'avant-bras au modelé rond du vieux berger au centre, les deux bras du berger du premier plan. Cette figure maniériste qui transpose la leçon de Michel-Ange appartient, sinon à Duchesne, à sa génération, puisqu'elle apparaît dans les tableaux parisiens de Quentin Varin (v. 1570-1626) ; au premier plan dans *Les Nocces de Cana* (v. 1618, Rennes) **86**, avec ce caractéristique bras nu. A noter un spectateur privilégié de ces peintures : Poussin, dans le temps même de sa collaboration avec Duchesne. Le mur de pierre vu par son épaisseur, le poteau de l'étable, cette architecture du tableau qui recourt volontiers à une architecture figurée est l'un des enseignements des œuvres de Varin. L'ouverture perspective de l'espace est un autre élément maniériste d'autant plus signifiant que Philippe de Champaigne s'en détournera radicalement dès ses débuts, avec trois des toiles de Pont-sur-Seine et *La Présentation au Temple* de Dijon.

L'attitude du roi noir de *L'Adoration des Mages* identique à celle du berger au premier plan de *La Nativité* de Lyon conforte l'hypothèse d'une même attribution à Nicolas Duchesne. Le manteau de Gaspar remontant vers le bord du tableau, visiblement tenu par son serviteur, lui aussi en contre-jour, attire l'attention sur cette figure coupée en majeure partie, qui n'en inspirera pas moins le grand berger du tableau lyonnais. Mais contrairement à la conduite déliée du pinceau dans ce dernier, l'exécution minutieuse dans la définition des détails, la couleur plus fine et la fermeté du dessin de l'œuvre mancelle relèvent d'une personnalité distincte.

Que *La Nativité* ait été commencée selon Félibien en 1628 peu après le retour de Bruxelles et achevée l'année suivante conforte cette attribution de la composition à Nicolas Duchesne. De fait, on ne décide pas du jour au lendemain de la commande d'une œuvre de telles dimensions, encore moins d'une suite décorative comptant au moins six peintures monumentales ; l'appel à l'initiative privée dont rendent compte deux blasons sur les tableaux implique des décisions qui remontent au moins à 1627. Ce qui semble une évidence : l'atelier de Duchesne a continué de fonctionner et de produire en l'absence de Philippe de Champaigne, lequel à son retour a simplement pris la suite des travaux entrepris, peignant notamment *La Nativité* sur un dessin de son ancien patron. Différentes considérations de style : structure désordonnée et pittoresque, succession des détails narratifs au détriment de l'ensemble, éclairages mal accordés et gestes théâtraux, des défauts manifestes comme le bassin et la jambe du berger agenouillé, correspondent bien à cette date précoce. Il est d'autant plus étonnant qu'on ait récemment développé une datation parfaitement fantaisiste **87** : la commande de l'œuvre serait consécutive à la mort en 1637 de la fille de la comtesse de Soissons, dont le blason familial figure sur la composition. On n'insistera pas sur le ridicule d'une hypothèse impliquant à l'évidence les dons extra lucides d'une famille qui aurait patienté jusqu'à la mort de l'un des siens pour faire opportunément réaliser une peinture d'un ensemble décoratif projeté avant 1628 par Marie de Médicis ! Par

ailleurs, les divergences n'avaient cessé de s'accuser entre Marie de Médicis et Richelieu, dont l'ascendance sur le roi culmine en 1630 lors de la fameuse journée des Dupes : renouvelant toute sa confiance à son premier ministre, Louis XIII signait la disgrâce et l'éloignement définitif en juillet 1631 aux Pays-Bas de sa mère. Comment dans ces conditions expliquer dans une peinture prétendument postérieure à cette date son identification vraisemblable dans la femme habillée d'azur (couleur de la royauté) figurée aux côtés probablement de la comtesse de Soissons ?

Avec son abrupte orthogonalité, d'une franchise de ton qui contraste heureusement sur le maniérisme superficiel et la tentation décorative de la production contemporaine, *La Présentation au Temple* de Dijon commandée en 1628 par le puissant ministre Bouthillier de Chavigny dont la famille sera toujours fidèle à l'artiste est surtout la première et forte affirmation d'une individualité. Non seulement par le format : l'artiste n'en fera jamais de plus haute, mais surtout par la convergence entre les influences assumées et les promesses d'avenir. Le cycle Médicis de Rubens a manifestement inspiré le rapport entre les figures en frise et le décor architectural développé en profondeur. La disposition de la croisée indique un temple à plan centré, conformément à la sensibilité maniériste. Reconstitution intellectuelle par le détail des utopies de la Renaissance, d'une curiosité toute personnelle bien qu'étayée par la lecture des érudits de l'Eglise. mais les arcades sont basses et étroites, l'échelle reste cependant assez limitée et bridée par la volonté de restitution fidèle d'après les sources anciennes, et de soumission au symbolisme du lieu au détriment de la crédibilité. La version plus tardive et souveraine de Bruxelles qui présente l'action sur les marches du portique d'entrée du temple, transformera ce souci archéologique par l'adhésion plus directe à une esthétique romanisante, sous l'influence de Poussin.

Il faut voir dans cette exigence singulière pour les Ecritures, qui lui fait concevoir l'étrange couronnement d'une sphère d'or sur les colonnes **88**, dont Rembrandt ni Rubens ne se soucient, l'expression d'une défiance inconsciente, instinctive, vis à vis d'un militantisme superficiel de l'Eglise, rendu d'autant plus suspect qu'il a servi d'alibi aux atrocités espagnoles dans les Pays-Bas. Sa scrupulosité documentaire relève d'une forme de défensive : ne pas prêter le flanc à la critique.

Si dans *L'Assomption* du Louvre et de Grenoble, Marie apparaîtra encore habillée de blanc et de bleu, la symbolique des couleurs se stabilise ici jusqu'à atteindre une formulation définitive : bleu et rouge pour la vierge, jaune et bleu pour Joseph ; cette affirmation du sens par la couleur (autant que par la figuration), est la conséquence de l'ampleur du programme. Oeuvre majestueuse et officielle, qui dans ses moindres parties doit user d'un langage austère et connu de tous.

Les beautés du tableau l'emportent sur d'indéniables approximations, lesquelles sont à mettre au compte de l'inexpérience d'un jeune artiste confronté à l'une des œuvres les plus ambitieuses de sa carrière. L'enfant, point de convergence de tous les regards, apparaît néanmoins singulièrement effacé en comparaison de l'agitation et de la solennité environnante ; puis les ombres, très contrastées, restent sans grand rapport avec les couleurs correspondantes ; le seul pied visible de saint Joseph ne correspond pas à son attitude. Enfin, l'opposition voulue et significative entre la profondeur architecturale et la frontalité des figures, affiche cependant la prééminence du discours au détriment de l'émotion.

En séparant les figures alignées frontalement du décor identifié par sa profondeur, l'artiste se démarque de Rubens qui tend au contraire à une fusion totale. L'interruption perspective de la frise, à gauche de Siméon, justifiée d'abord pour laisser voir le grand prêtre, accentue la monumentalité. Elle équilibre la Vierge agenouillée, et articule le déplacement volontaire du notable à gauche. Autre élément significatif, la ligne d'horizon est maintenue au niveau des visages : les personnages représentés ne sont ni des héros exagérément grandis, ni des figurants d'un spectacle que l'observateur contrôlerait : celui-ci est invité à s'approcher de la scène, à en interroger l'une et l'autre partie.

Pour spectaculaire qu'en soit le résultat, l'invention n'y pourtant pas aussi soudaine qu'on l'a dit : de fait, l'artiste a emprunté à *La Présentation au Temple* de Quentin Varin (offerte en 1624 par Anne d'Autriche au couvent des Carmes déchaussés de la rue de Vaugirard), après l'avoir peut-être analysée en compagnie de Poussin ? la relation entre frontalité d'une frise de personnages verticaux avec une figure agenouillée, et profondeur de l'architecture monumentale. Du *Jésus retrouvé au Temple* de Senlis de Lallemand, il en adopte la ligne d'horizon à hauteur des visages, et à mi hauteur du tableau, la perspective abrupte, le rapport de collage entre les figures et le fond d'architecture, enfin le recours aux têtes pour combler les vides ; l'art de Philippe de Champaigne est soucieux de continuité, et une peinture aussi décisive que *La Présentation au Temple* n'échappe pas à la filiation, avec la volonté néanmoins de circonscrire sa dette.

J'ai proposé de reconnaître un autoportrait **89** dans le jeune homme à droite, près de la femme à l'enfant. Cette identification, qui tient compte de l'âge de l'artiste vers 1629 : 27 ans, et de la correspondance des traits avec *L'Autoportrait* de 1668, est confortée par l'orientation logique dans une telle acceptation de la lumière. Celle-ci devant éclairer en priorité la toile, laisse dans l'ombre l'essentiel du visage du peintre au travail. De même, le port de tête est celui d'un artiste campé face à sa composition, et qui se détourne un instant vers un miroir. Cette identification est d'autant plus crédible que dans la version de Saumur, qui reprend en 1655 pour l'essentiel la composition de Dijon, ce personnage particulier ne pouvait être conservé tel quel : plutôt que d'actualiser ses traits, l'artiste a préféré le supprimer. *La Présentation au Temple* porte les armes des Bouthillier : Claude, né en Touraine comme Richelieu auquel il devra sa fulgurante ascension sociale de modeste conseiller au parlement jusqu'aux plus hautes charges de l'état, est aussi apprécié de Marie de Médicis qui le nomme secrétaire des commandements de la reine ; cette double tutelle a sans doute présidé à sa rencontre avec Philippe de Champaigne et aux réalisations nombreuses et variées pour ses résidences.

Dernière commande reçue de Marie de Médicis, quatre peintures de moyen format devaient habiller son oratoire au Carmel du faubourg Saint-Jacques. *La Pentecôte*, *L'Ascension*, *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, et *La Cananéenne*, témoignent de l'effort de clarté dans la construction, un rationalisme des moyens par le recours aux modèles italiens **90**, bref une volonté d'affermissement qui rend compte des nouvelles ambitions de Philippe de Champaigne : il répond ainsi aux contraintes d'une production soutenue et de grand format, qui impose une structure formelle simple, afin de mieux encadrer l'intervention de ses aides.



*La Pentecôte*, v. 1630, 250 x 232 cm. Eglise du Val-de-Grâce, Paris.

De cet ensemble où prédomine la part de l'atelier, *La Pentecôte* actuellement déposée dans l'église du Val-de-Grâce est l'une des peintures les plus atypiques de l'artiste. Le modèle formel d'une telle composition : théorie de personnages assis, comme on la trouve aussi en Espagne, avec le Greco (*L'Enterrement du Comte d'Orgaz*), et Pacheco (*Le Jugement Dernier*, Castres), et dans le nord avec notamment *Le Polyptique du Jugement Dernier* de Van Der Weyden... est bien sûr *Le Paradis*, par Tintoret. La mise en scène orientée par un souci de vraisemblance, dans la position assise des membres d'une assemblée qui parle au Christ, n'en révèle pas moins ses limites, ce qui explique la rareté du parti chez Philippe de Champaigne : la monotonie des attitudes tassées entraînant un encombrement peu décoratif de l'espace en limite la lisibilité, accroît surtout les difficultés de dessin et complique l'échelle ; enfin, la palette expressive privée de l'éventail des attitudes différenciées se réduit, se concentre, dans les mains et les visages, accentuant là encore, d'autant, l'obligation d'individualisation. Une démonstration plus pertinente des ressources de ce principe constructif viendra avec *Le Vœu de Louis XIII*, et surtout *L'Ex-Voto*, du fait, il est vrai, du nombre restreint des figures ; Mais Philippe de Champaigne revisitera la formule durant les années de maturité, avec l'ordonnance exemplaire de *La Cène*, où cette fois, l'alignement derrière une table frontale apporte d'indispensables hiérarchies et contrastes.

Contemporaines ou achevées peu après l'exil de Marie de Médicis en juillet 1631, ces quatre peintures attestent du style de l'artiste à cette période. Souci classique d'unité, de clarté, de retenue ; la couleur a gagné en luminosité, et le dessin s'est stabilisé, évolution d'autant plus effective qu'on l'évalue depuis *La Présentation au Temple*. *La Cananéenne* en particulier permet ainsi de rendre à Philippe de Champaigne *Le Christ prêchant* du couvent des Ursulines à Québec **91** : c'est de fait, le même canon élané, et la même couleur mauve, certes inhabituelle, pour la tunique de Jésus dans les deux tableaux. Opposition symbolique des couleurs : rouge royal et violet funèbre, longue chevelure bouclée sur les épaules, beauté des mains et gestes de louange que renouvellera dix huit ans plus tard le *Saint Philippe* ; l'œuvre partage avec *La Résurrection de Lazare* la verticalité classique de l'attitude du Christ, avec le même mouvement des plis du manteau qui recouvre la jambe. Les herbes qui se découpent en silhouette sur le miroir de l'eau sont un motif récurrent, de *L'Ange Gardien* Laënnec et *La Fuite en Egypte* jusqu'au *Saint Jean-Baptiste* de Grenoble.

C'est le plus logiquement que Philippe de Champaigne en vint à travailler pour une congrégation voisine du Carmel par l'esprit et sa situation géographique, de la rue du faubourg saint-Jacques non loin du Luxembourg ; à se demander même si sa contribution n'a pas été plus conséquente que ce très discret *Christ prêchant* qui date de la période de prospérité de l'ordre des Ursulines fondé en 1607 par Madame de Sainte Beuve afin de prodiguer un minimum d'instruction aux jeunes filles de la noblesse et de la haute bourgeoisie. Une seconde communauté vit le jour en 1621 dans le quartier de Saint-Merri, bientôt suivie de nombreuses filiales en province et jusqu'au Canada. Anne d'Autriche posa en 1620 la première pierre de l'église des Ursulines achevée sept ans plus tard **92**. Une *Annonciation* de Pieter Van Mol **93** (Lille, longtemps donnée à Philippe de Champaigne), décorait le maître autel ; autre collaborateur de Rubens certainement sollicité durant son séjour parisien de 1631 à 1633, Théodore van Thulden est me semble-t-il l'auteur du *Repas chez Simon* du même couvent québécois **94**.

Autre décor de 1630 connu seulement par les contrats successifs avec les maîtres menuisier, sculpteur et peintre, est l'aménagement dans l'église du Carmel de la chapelle de Jacques Barrin, "Sieur de la Galissonnière".**95**

### **Renouveau du sentiment religieux**

Le sentiment religieux connaît en ce début du 17<sup>ème</sup> siècle un épanouissement sans précédent, dont il serait trop long d'énumérer les causes. Sous l'impulsion du Cardinal de Bérulle, soit de 1604, date de la création du Carmel de Paris, jusqu'à sa mort en 1629, naissent 43 Carmels en France ! Pas moins de soixante institutions religieuses apparaissent dans la seule capitale durant les quarante premières années du siècle**96**.



*Le Christ prêchant*, v. 1630, Couvent des Ursulines, Québec

C'est, pour un peintre, un marché presque inépuisable : le Carmel reste néanmoins pendant près de quinze ans le seul ordre religieux à solliciter le savoir-faire de Philippe de Champaigne. Collaboration fructueuse et durable, qui se diversifie en 1650 avec *Le Portrait du R.P. Philipini*, supérieur général des Carmes. Mais le monde conventuel est durant toute la période Richelieu, une entité encore vague pour l'artiste. Les couvents ne sont qu'un lieu destiné à recevoir ses tableaux qui, nous l'avons vu, lui sont commandés par un tiers. C'est dire combien là encore, il ne saurait être question d'originalité : le peintre est appelé à illustrer une scène, non pas à faire preuve de pertinence dans son discours ; ses opinions ne comptent pas, elles se doivent d'être consensuelles, communes. Il n'y a pas encore de sa part de participation très personnelle à l'histoire qu'il illustre. Il lui suffit d'être fidèle aux Ecritures. Une participation plus intime du peintre à ce qu'il représente viendra avec Port-Royal, lorsqu'il n'y aura justement plus aucun tiers pour altérer son échange avec les grands maîtres du jansénisme.

Une datation certainement trop tardive du *Concert des Anges* de Rouen a entraîné l'incertitude de sa destination : reconnaîtra-t-on

en cette peinture le "Père éternel" **97** désigné par les archives dans la chapelle Saint Ferréol-Saint Féruvien ? le style du *Concert des Anges* concorde en effet avec les travaux commandités par Michel le Masle consécutivement à sa nomination en 1633 comme chanoine de la cathédrale de Paris. Formellement, la superposition de l'œuvre au dessus d'une Annonciation perdue mais certainement proche de celle de Montrésor reste plausible : une échelle assez proche des figures (lesquelles sont cependant plus grandes dans la toile de Rouen), et une tentative de liaison par le jaune de la robe de l'ange qui se prolonge dans le registre inférieur par l'origine de la lumière céleste... Malheureusement, cette hypothèse ne tient pas si l'on additionne les hauteurs des toiles en question placées au dessus d'un autel : *Le Concert des Anges* culminant à plus de 5 mètres de hauteur, dans un espace carré de 4 mètres de coté, sans autre recul, n'eut été guère visible.

L'argumentaire en faveur du maître autel de l'église des Grands Cordeliers récemment présenté est aussi peu convainquant **98**. Le tableau de Philippe de Champaigne y aurait couronné une *Adoration des Bergers* due au peintre Hieronymus Francken. Or l'avocat Henri Sauval décrivant l'architecture de ce retable **99** caractérise ses deux colonnes comme "fort hautes" : il est difficile de les mettre en relation avec les 220 cm de *L'Adoration des Bergers*, laquelle suppose des organes architecturaux de dimensions adaptées. A moins que les colonnes n'aient rassemblé en un ordre colossal les deux tableaux superposés : mais comment expliquer dans ce cas le défaut de correspondance des



Nicolas Duchesne et Philippe de Champaigne : *Dieu le Père créant l'univers matériel*, dit aussi *Le Concert des Anges*, 1626, modifié vers 1631, 175 x 220 cm. Rouen, Musée des Beaux-Arts.

largeurs, 292 cm pour la toile du registre inférieur, et 220 cm pour celle du dessus ? Il n'y a pas de relation d'échelle avec les petites figures de Francken, ni de couleurs, ni même thématique, puisqu'un Dieu le Père et les anges peut fort bien surmonter un Baptême du Christ, une Pentecôte, une Assomption (ainsi Philippe de Champaigne a-t-il conçu le décor, disparu depuis, de la chapelle nord dans l'église de Pont-sur-Seine), etc... Enfin la luminosité de l'œuvre ne semble pas correspondre avec la transformation de l'autel financée par Claude de Bullion vers 1638-40.

Cette observation sur le coloris pourrait faire remonter l'exécution du *Concert des Anges* au début de la décennie, puisqu'il caractérise aussi par le recours à des couleurs claires et brillantes, et légères, les quatre toiles destinées à l'oratoire de Marie de Médicis au Carmel, en particulier *La Pentecôte*. C'est envisager du même coup une relation avec l'activité de Philippe de Champaigne signalée par Félibien, en 1631, dans l'église du couvent des Filles du Calvaire : un contrat signé l'année précédente avec Marie de Médicis témoigne à nouveau de la sollicitude de la reine pour ses religieuses **100**. D'autre part, rappelons que si les quatre toiles dont *La Pentecôte* soit bien localisées dans l'oratoire de la reine au Carmel, en revanche aucune archive ne mentionne le tableau d'autel. Que *L'Annonciation* de Caen peinte pour l'un ou l'autre de ces espaces ait été couronnée du *Concert des Anges*, c'est ce qu'induisent les correspondances entre les deux œuvres : largeurs analogues, 252 cm. pour *L'Annonciation* et 220cm. pour le *Concert des Anges*, et surtout la même échelle

pour les figures. Des trois destinations envisagées, celle-ci me semble indéniablement la plus satisfaisante.

La datation doit cependant être nuancée à la lumière de certaines observations techniques. De profondes modifications, les plus visibles mais probablement pas les seules : suppression d'un ange avec une harpe, profil des ailes, transformation du bras de Dieu le père et du profil de son corps, lequel semble n'avoir d'abord pas été aussi occulté par les nuées, attestent d'un état antérieur et distinct de ce que nous connaissons. Le dessin de la harpe et de la main qui transparaissent sous les repeints et ses affinités avec les *Deux Anges musiciens* font envisager la participation de Duchesne ; une influence patente dans le détail maniériste du nombril que l'on devine dans l'ombre du luth, et dans le modelé rond et combien révélateur du bras droit ; par ailleurs, le visage de profil offre bien des similitudes avec la *Sibylle Cymmérienne* du Luxembourg (avec son menton en balle de golf), et plus généralement avec celui du berger dans *la Nativité* de Lyon. Ajoutons d'autres éléments qui ne se retrouveront plus chez Champaigne, directement liés à l'école de Fontainebleau et aux fresques de la galerie de Diane : l'importance décorative des drapés et la dominante bleue, enfin l'étalement des figures dans les angles suivant l'exemple architectural des consoles et des figures extrêmes d'un fronton. Une référence à l'antique que l'étude des tombeaux Médicis par Michel-Ange avait rendue familière aux artistes bellifontains, de Dubreuil : *Cybèle éveillant le Sommeil*, à Dubois : *le Baptême de Clorinde*.

Cette attribution partielle à Duchesne fait remonter l'exécution du *Concert des Anges*, tout au moins dans son premier état, à l'année 1627, ce qui peut sembler trop précoce en raison de l'autorité de la facture ; aussi convient-il de préciser pour lever toute réserve : 1-la couleur claire qui est pour beaucoup dans cette impression positive relève d'essais déjà anciens remontant au *Triomphe de Marie de Médicis* du Luxembourg, d'après l'exemple de *La Félicité publique*, de 1624, de Gentileschi ; 2-même s'ils font illusion, les visages ni les mains n'ont la sûreté et la subtilité du modelé qui caractérise ceux de *la Présentation au Temple* de 1629.

La chapelle Saint Ferréol-Saint Ferrutien de la cathédrale de Paris sera décorée d'un *Père Eternel* et d'une *Annonciation* dus à Philippe de Champaigne, grâce aux libéralités de Michel le Masle consécutivement à sa nomination en 1633 comme chanoine par Richelieu. On a voulu reconnaître la seconde de ces œuvres dans la toile du musée de Caen, ce que dément la datation des années 20 développée dans ces pages. Une autre hypothèse s'est portée sur *l'Annonciation* aujourd'hui déposée dans l'église de Montrésor (Indre et Loire) l'un des tableaux les plus séduisants de l'artiste. Mais la chapelle Saint Ferréol-Saint Ferrutien s'ouvrant dans le bas coté nord est donc éclairée par la gauche, ce qui ne s'accorde pas avec l'éclairage du tableau de Montrésor orienté de droite à gauche ; puis dans cet emplacement, la vierge et l'Ange tourneraient le dos au sanctuaire. Aussi l'on exclura d'autant mieux de ce lieu cette belle *Annonciation* que d'autres considérations de style, sur lesquelles nous reviendrons, la révèlent plus tardive.

Par contre, les mêmes arguments d'orientation des personnages et de la lumière joints à la précocité du style font envisager *L'Annonciation* d'un dessin de Turin, Bibliothèque Réale, (Dorival 76 n° 2041), comme pouvant se référer à la chapelle saint Ferréol. La position massive de la vierge qui se situe entre sa figuration dans *La Pentecôte*, 1630 et *Le Vœu de Louis XIII* de 1638, de même que l'éclairage identique aussi dans *L'Assomption* de Grenoble, incitent à dater ce dessin de 1638.

Philippe de Champaigne acheva durant ces années **101** la dernière grande toile pour la nef de l'église du Carmel du faubourg saint Jacques, *La Résurrection de Lazare* du musée de Grenoble, qui reste la plus classique, la plus équilibrée des peintures de l'ensemble, par la clarté du coloris et du paysage, l'harmonie et la variété des figures, la simplicité de la composition. Noter par exemple le drapé du Christ, qui n'était pas encore stabilisé dans *la Présentation au Temple*, pas davantage que les attitudes comme celle de Marie encore trop posée... **102**



*La Résurrection de Lazare* 1638, 384 x 302 cm. Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble.

Bien que différant profondément sur la structure (et nous verrons pourquoi en analysant le tableau d'Arras), *La Résurrection de Lazare* est contemporaine de *La Nativité de la Vierge*, soit de 1636, comme l'atteste le rapprochement des deux femmes au premier plan avec Marthe et Marie, les sœurs du miraculé dans le tableau de Grenoble. Recours à un visage de profil et dans l'ombre et l'autre de 3/4 en contraposto, gestuelle identique, même couleurs des drapés : gris brillant, vert, jaune et bleu, et jusqu'au dessin des plis de la manche bleue ici, verte là, ne laissent pas le moindre doute sur une datation confortée, si besoin était, par l'identité de l'attitude de la Victoire, et son drapé soyeux, du *Portrait de Louis III* pour la galerie des Hommes illustres. Parmi les témoins du miracle, le personnage central qui se bouche le nez; avec une large barbe bouclée, châtain, semble habillé en cardinal. L'artiste se serait-il inspiré du portrait de *Richelieu* peint dans le même temps pour la galerie du Cardinal afin de varier opportunément sa composition ? Mais ce prélat est peut-être une personnalité identifiable, en l'occurrence le donateur de l'œuvre. Son visage émacié, le nez long fait penser au cardinal de la Rochefoucault tel que l'a peint Rubens, à distance, dans *La Paix d'Angoulême* du cycle Médicis, quoiqu'avec une barbe blanche : il a une position centrale dans les deux toiles ; un portrait gravé par Michel Lasne confirme les mêmes traits. S'il s'agit bien de lui, Philippe de Champagne l'a rajeuni.

### **La Vierge du Rosaire de Lerné**

La petite église romane de Lerné (dédiée, comme celle de Pont-sur-Seine, à Saint Martin) où fut inhumé en 1684 Léon-Armand Bouthillier petit fils de Claude, "*seigneur de Pont et Comte de Chavigny*" comme le précise l'épithaphe, conserve deux peintures sur toile sans la moindre indication de provenance. Nullement négligées : *La Résurrection du Christ* et *La Vierge du Rosaire* sont inscrites à l'inventaire du patrimoine respectivement en 1971 et 1995, mais d'"auteur inconnu". Le nom de Philippe de Champagne est ici avancé pour la première fois **103** De la fulgurante réussite du seigneur des lieux, Claude Bouthillier, simple conseiller au Parlement de Paris (1613), surintendant des finances en 1632 et Trésorier des ordres du Roi l'année suivante, devaient témoigner deux palais grandioses édifiés par Pierre le Muet dans le même temps, à partir de 1636, l'un à Lerné sur ses terres natales, l'autre à Pont-sur-Seine sur le fief familial de sa femme. De maigres vestiges rescapés de la destruction des deux domaines donnent aujourd'hui la mesure de l'ambition de leur commanditaire, les communs et la décoration de l'église du village en Champagne, une chapelle monumentale et les communs encore en Touraine.

*la Vierge du Rosaire* est dans un état de conservation désastreux, non pas tant uniformément encrassée que irrémédiablement détériorée par endroits : pliures, lacunes et brûlures ; la toile n'est même plus tendue sur un châssis, mais simplement clouée à plat sur un support plus grand. Au moins se présente-t-elle dans son format d'origine.

Sa principale différence avec l'illustration du même sujet à Pont-sur-Seine est l'absence des donateurs Claude et Marie Bouthillier. Saint Dominique et Sainte Catherine de Sienne (laquelle tient un crucifix dans sa main, qui remplace la couronne d'épines du tableau de Pont-sur-Seine), ne sont plus placés maladroitement de dos, mais de trois quarts ce qui leur confère une grande présence. Enfin, le même petit chien apporte dans les deux versions sa note d'intimité **104**.

La clarté de la composition triangulaire du tableau de Lerné participe de l'étude par l'artiste des grands modèles de la renaissance italienne (modèles formels de la *Sacra Conversazione* d'après Ghirlandaio par exemple) ; en revanche, l'accent porté sur la volumétrie, et la fermeté sculpturale des drapés marque l'abandon, sous l'influence des écoles du nord, de l'arabesque des oeuvres de jeunesse.

Cette densité du modelé de toutes les figures, la stabilité de la Vierge avec l'enfant debout sur ses genoux, la lisibilité de l'ensemble, et la vigueur des drapés indiquent un métier désormais plus affermi qu'à Pont-sur-Seine. L'esprit narratif procède du remplissage et de l'arabesque ; la palette lumineuse recourt essentiellement aux couleurs secondaires, par lesquelles l'artiste assimile les modèles italiens. Cela correspond bien à ce style



*La Vierge du Rosaire, v. 1635-37, église de Lerné.*

décoratif et léger, coloré et clair, que Philippe de Champaigne logé au palais du Luxembourg met au point dans les années 1636 à 1640 pour mener à bien les nombreuses commandes que lui vaut la faveur de la cour et des ordres religieux.

La provenance du tableau ne peut être que conjecturale. Au mieux sa présence dans l'église de Lerné suggère-t-elle le château détruit des Bouthillier comme origine possible. Mais il ne faut pas exclure pour autant le palais de Richelieu, à une quinzaine de kilomètres de là, qui ne fut pas davantage épargné par l'Histoire. Une autre hypothèse peut être envisagée : c'est celle de Michel le Masle, originaire de Touraine et comme Claude Bouthillier et comme lui fidèle à Richelieu. Pour le récompenser de son attachement, le cardinal se démit en sa faveur, le 12 avril 1633, de son prieuré des Roches, dans le voisinage de la prestigieuse abbaye de Fontevault et du château de Lerné **105**. Cet historique envisageable confirme surtout la datation de l'œuvre du milieu de la décennie 1630.

### La tenture de La Vie de la Vierge

Au métier flamand prépondérant dans les premières oeuvres connues se superpose très vite, jusqu'à le submerger momentanément, l'italianisme reçu par le relais de Rubens, tel qu'il se présente dans *Louis XIII couronné par la Victoire* : écriture ondulante et formes mouvementées témoignent d'un long dialogue avec le cycle Médicis. Cette influence vient combler les limites structurelles du maniérisme de Lallemand, en opposant au principe d'accumulation la continuité de l'espace : l'échelonnement en profondeur des plans aboutit à une plus grande lisibilité de l'action. Plus précisément, le sens du volume propre à Philippe de Champaigne, qui le distinguera toujours de la perméabilité de Rubens contraste avec quelle éloquence avec les à-plats décoratifs de Lallemand et de Duchesne. Cette veine italianisante formulée définitivement avec *La Présentation au Temple* de Dijon va dominer la création de l'artiste durant les années 30, pour culminer dans les deux tableaux consacrés à la Vie de la Vierge. Le secrétaire de Richelieu, Michel le Masle a pris l'initiative de ce cycle de quatorze tapisseries pour la Cathédrale Notre-Dame. *La Présentation de la Vierge au Temple* se réclame du classicisme très conscient, constructeur, de Raphaël qui correspond au tempérament de Philippe de Champaigne lequel a pu trouver dans l'oeuvre de Poussin la plus fertile transcription. Quant à *La Nativité de la Vierge*, dont on n'a jamais signalé sa littérale reprise de la fresque d'Andrea del Sarto au couvent de l'Annunziata, à Florence **106**, elle est un tribut volontaire au courant maniériste entretenu par Lallemand et conforté par l'exemple rubennien ; le mouvement, la multiplication des plans, la composition en pivot, et la vivacité changeante du coloris relèvent d'une sensibilité délicate quelque peu assourdie durant la période de maturité, qui resurgira dans les dernières années avec le frémissement du modèle et le retour à la surface, propres aux derniers portraits. Philippe de Champaigne fait, durant la période Richelieu, provision de tout.

Il n'était du reste pas le premier à s'intéresser à la fresque d'Andréa del Sarto : Theodore van Thulden en avait quelques années plus tôt doté le motif principal d'une cohérence nouvelle en illustrant *La Naissance de saint Jean de Matha*, l'une des vingt trois scènes de la vie des deux fondateurs de l'ordre des Trinitaires. Ces peintures des stalles de l'église des Mathurins à Paris, disparues, avaient fait l'objet de gravures éditées en 1633 **107**: Philippe de Champaigne doit à son compatriote le détail de la femme séchant le linge auprès de la cheminée, la conception analogue du berceau, la présentation identique du nouveau-né, enfin l'invention du bassin et de l'aiguillère et surtout l'affirmation d'un intérieur bourgeois du 17<sup>ème</sup> siècle.

La copie d'après Andréa del Sarto et Van Thulden n'est pas signe d'épuisement ni d'indifférence, au contraire : cette sorte d'hommage doublé d'un témoignage de sympathie est une pratique courante, et Philippe de Champaigne lui-même en sera le bénéficiaire lorsque Charles Poerson s'inspirera, pour une des dernières toiles de la série, de sa *Présentation au Temple* de 1648.

Outre qu'elle met en évidence les qualités propres de Philippe de Champaigne et sa réflexion d'après une structure pré-établie, cette filiation avec le maître italien indique un ordre de création des deux tableaux : de la structure du plus proche du modèle italien, l'artiste a déduit l'organisation du tableau suivant. De fait, le second épisode, extérieur, affiche clairement sa ressemblance avec la scène d'intérieur de *La Nativité*. Solaire dans l'une ou émanant des anges dans l'autre, la lumière est également diagonale dans les deux compositions, passant par la porte du temple depuis l'intérieur, dans *La Présentation*, et entrant par la porte et les fenêtres dans *La Nativité*. L'analogie est encore plus nette dans les dessins préparatoires (c'est à dire omission faite des ajouts de toile du 19<sup>e</sup> siècle), puisque dans *La Présentation* il n'y a aucune séparation d'espace entre le temple et le bâtiment au second plan, mais une arcature qui répond aux fenêtres de *La Nativité*.

La répartition des figures obéit au même schéma de narration latérale : Joaquin, entrant **108** dans le champ pictural par la droite, comme le grand prêtre ; la porte du fond correspond à l'ouverture perspective à gauche dans *La Présentation de la Vierge* ; au marchand dans la lumière répond la scène près de la cheminée, non moins lumineuse.

Notons enfin la division des deux œuvres en trois groupes distincts ; et la même divergence illogique des ombres des personnages, ombres parallèles au bord de la toile à droite, mais obliques au centre.

Ce démarquage de *La Présentation de la Vierge au Temple* d'après *La Nativité* explique le parti adopté pour celle-là. Ce n'est donc pas tant le format presque carré, comme le pense M Dorival, qui aurait dissuadé l'artiste de recourir au modèle unanimement admiré du Titien, isolant la Vierge à mi-parcours d'un escalier. Philippe de Champaigne a fidèlement repris les deux femmes qui occupent le centre chez Andréa del Sarto, en leur adjoignant une aiguillère et un grand bassin ; par souci d'unité, *La Présentation au Temple* devait être organisée autour d'un élément central aussi imposant, c'est à dire selon un principe opposé au parti pris de vide psychologique et de silence du grand Vénitien.

Cet ordre de composition permet de dater au plus près chaque carton indistinctement situés vers 1636 selon Félibien **109**, et vers 1638 selon Guillet de Saint Georges **110**. Par sa lumière dorée comme par le jeu bruissant des draperies, *La Nativité* présente d'évidentes affinités avec *L'Annonciation* de Montrésor, et le *Richelieu* de la National Gallery, œuvres de 1636 : la disposition littéralement "pliée" des plis, à savoir qu'ils ne résultent pas d'une courbure de l'étoffe, mais d'une pliure, est particulièrement caractéristique, qui entraîne ces crêtes étroites de lumière. Pour comparaison, le *Richelieu* de La Sorbonne restitue la rondeur des plis et des volumes. A noter encore que la draperie dans l'angle du portrait de Londres est identique presque jusqu'à se superposer à celle du baldaquin qui découvre le lit dans *La Nativité de la Vierge* : à l'évidence, les deux tableaux ont été travaillés dans le même temps dans l'atelier. Plus ferme dans son statisme accru, *La Présentation* évoque, par sa lumière froide, *L'Assomption* de Grenoble, de 1638.

Après l'expérimentation sans suite de *La Nativité* : un autre espace pour une dynamique centrifuge, *La Présentation de la Vierge au Temple* marque donc un retour définitif, aux rythmes serrés et verticaux inspirés de Raphaël, tels qu'ils triomphent dans le carton pour tapisserie de *La Remise des clefs à saint Pierre*, avec une narration également latérale. Son *Mariage de la Vierge*, elle-même sur le schéma de la version du Pérugin, est l'une des premières expériences convainquantes sur ce thème. Mais ce rapprochement fait ressortir des divergences fondamentales avec le modèle italien. On observe en effet chez Raphaël, une ordonnance de chaque figure en fonction du cadre architectural réactualisée et revitalisée par le relais de Poussin ; évitant ainsi la contradiction entre les deux éléments. Philippe de Champaigne rapproche, dans *La Présentation au Temple* de Dijon, deux éléments parfaitement autonomes ; mais l'inexistence d'un lien formel entre les figures et leur environnement, l'égalité dévolue à l'un et aux autres se résolvait en une juxtaposition neutre de la profondeur et de la frise. L'architecture qui dans *La Cananéenne*, a acquis davantage d'indépendance reste petite et anecdotique. Plus expressive, la disposition scénique de *La Pentecôte*, vers 1638, suit un parti contraire en offrant pour la première fois aux personnages un espace approprié, large et profond, essentiellement un contenant, au lieu d'un fond en guise de repoussoir. Mais ce réalisme spatial restera sans suite, parce que l'élément symbolique cède le pas à la narration : le fait est qu'à l'espace particulièrement beau et suggestif ne répond guère l'action dont l'intérêt s'en trouve amoindri.

Avec le carton d'Arras, l'équilibre semble trouvé entre les accents verticaux du décor et les rythmes amples des figures. L'architecture qui conserve la profondeur mise au point avec *La Présentation au Temple* de Dijon, permet un développement de l'action commencée depuis la gauche du tableau pour déboucher par la porte du temple placée à droite.

Une observation attentive de la toile montre sous les repeints définitifs des zones plus claires dans la partie concernée. Ce sont les traces discernables d'une arcature reliant le temple à l'édifice de second plan. Un dessin préparatoire faisant état de cette disposition primitive témoigne, avec celui destiné à l'autre composition, du soin particulier apporté par l'artiste à l'intégration de l'architecture. Principal changement entre l'étude et l'œuvre définitive, cette interruption très consciente dans l'architecture introduit un afflux de lumière,

à la fois pour renforcer la perspective en suscitant le contraste des colonnes sombres, et pour dynamiser l'espace. L'adjonction mal inspirée au 19<sup>ème</sup> siècle d'une bande de ciel au dessus du portique à colonnes a malheureusement détruit l'effet d'un espace clos proche de celui de *La Nativité*, si net dans le dessin ; autre conséquence de cet agrandissement intempestif, l'allongement des deux colonnes sombres du temple crée une fâcheuse égalité de hauteur entre leur fut et le soubassement.

*La Présentation de la Vierge au Temple* constitue le terme atteint par l'artiste en matière d'intégration de l'architecture à l'action. Mais pour ménager à leur liaison logique sa lisibilité, et faire voir le grand prêtre en haut des marches, l'artiste a du supprimer une colonne dont il conserve néanmoins à titre indicatif la base monumentale. Poncif et entorse à la vraisemblance ; par la suite, il éludera toute difficulté en optant pour la disposition frontale des figures comme de l'architecture. L'ordonnance aplatie de la décennie suivante mettra un terme aux effets perturbateurs du décor, patents en particulier dans l'allongement des ombres sur les personnages en contradiction avec la mise en scène linéaire. Dans un système narratif fondé sur l'interaction entre décor et figures, aucune ombre extérieurs ne viendra perturber la composition, les personnages en pleine lumière ne subissent désormais que les inflexions de leur seule ombre. Ces ombres envahissantes qui divisent l'espace et caractérisent les deux toiles d'Arras, ressortissent là encore de l'expérience maniériste. Du *Mariage de la Vierge* au *Richelieu* de la Sorbonne, de *La Présentation au Temple* de Bruxelles au *Prévôt des marchands*, ce sont autant d'exemples concluants de cette réflexion aboutie.

Ainsi *La Présentation de la Vierge au Temple* est-elle la dernière toile, grandiose et dépouillée, mettant en œuvre une esthétique de la profondeur. Œuvre clé, puisque les résultats atteints dans le rapport figures-décor seront développés par la suite. La solution tient principalement en la réduction de l'architecture à un signe immédiatement identifiable : le soubassement de colonne. Nettement circonscrit et formellement compatible avec les figures dont il a la verticalité, il rehausse ici la figure du grand prêtre ; avec sa dimension adéquate, cet élément peut leur être aisément associé comme une étape fondamentale du développement narratif ou idéologique. A ce titre l'œuvre est porteuse d'avenir, puisque moins de quatre ans plus tard, le même soubassement de colonne réapparaîtra dans le *Richelieu* de la Sorbonne. L'architecture, qui implique la profondeur, est ainsi résumée à un élément qui s'accorde avec la frontalité d'une frise. Ce principe classique de la partie comme expression du tout dérive de Poussin, chez lequel l'arbre représente la forêt, et provient d'une meilleure connaissance des rapports dans l'Antiquité grecque. Outre le problème spécifique de la liaison entre l'architecture et le corps humain, sa résolution est d'abord passée par le prétexte narratif. De la succession des plans à la frontalité : de *L'Adoration des Bergers* de Lyon à *La Présentation au temple* de Dijon, il a fallu ramener toute l'action au seul premier plan.

Dans *La Présentation au Temple* de Dijon et le *Richelieu* de Chantilly, le point de vue abaissé qui juxtapose l'horizontalité des meubles et du sol à la verticalité de la figure est apostrophe, il impose une image, une évidence. L'horizontale gagne en importance, matérialisée dans le *Richelieu* du Louvre non plus par un accessoire, mais par le bras replié, ce qui renforce la monumentalité de la figure. Verticalité des corps et liaisons horizontales de la narration vont être les nouveaux principes de Philippe de Champaigne, désormais prêt à assimiler le décor dans une seule et même logique.

Accaparé par la galerie des Hommes Illustres, et bientôt *Le Vœu de Louis XIII*, Philippe de Champaigne n'exécutera des quatorze tapisseries commandées par Michel le Masle que deux cartons avant de se dessaisir de la suite en faveur de Jacques Stella et Charles Poerson 111. La série tissée achevée en 1657 constitue aujourd'hui l'un des trésors de la cathédrale de Strasbourg.

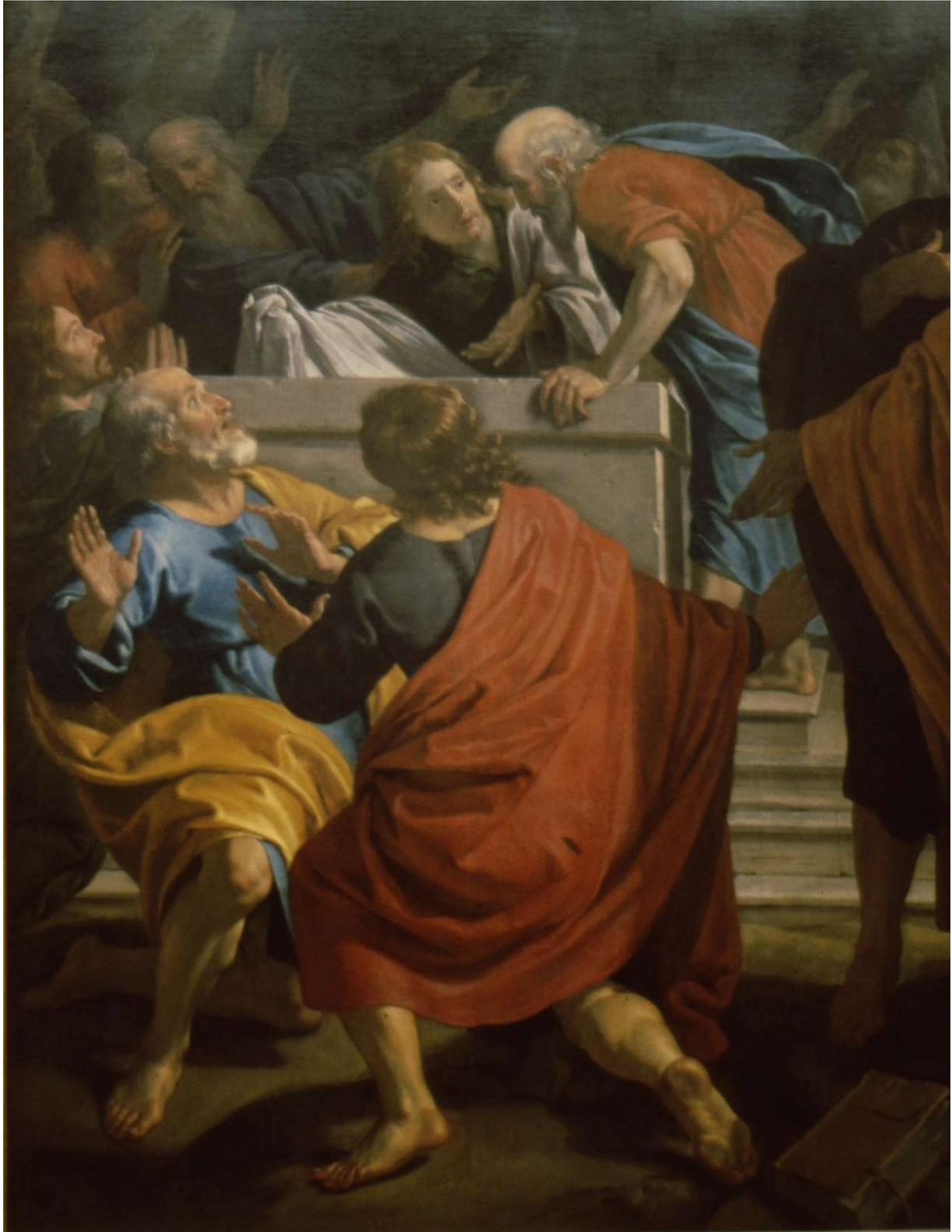
Ce sont plus exactement, parmi les sept cartons conservés, les deux seuls attribués à Philippe de Champaigne. Il me semble pourtant qu'il faille lui restituer aussi l'invention de *La Visitation*, dont l'original n'a pas été retrouvé, tant cette tapisserie nous



*La Visitation*, tapisserie, 1636-38. Cathédrale de Strasbourg.

paraît familière : ainsi la composition linéaire et tripartite est-elle commune aux trois œuvres, avec un point de fuite situé au même endroit ; même direction de l'éclairage ; la servante au balcon a une fonction identique au marchand appuyé sur la table, de *La Présentation* ; de *La Nativité* provient le même petit chien sautant et regardant sur le côté, ainsi que les angelots, tandis que l'âne ressemble fort à celui de *L'Entrée du Christ à Jérusalem*. Quant aux protagonistes, Joseph adopte les attitudes flageolantes de *Céphale et Procris*, et les deux femmes le contrepoint figure debout de face contre figure agenouillée de profil de *Céphale et Diane* : deux des quatre toiles du seul cycle décoratif d'inspiration païenne (d'après *Les Métamorphoses* d'Ovide), qui nous soit parvenu, et que ces rapprochements permettent de dater vers 1635. Ajoutons encore que la commune massivité des silhouettes dans ces trois œuvres est éloignée du hiératisme élané de Stella, comme de la profusion décorative de Poerson, les deux peintres auxquels sont attribués les autres cartons de la série.

Le coloris frais et éclatant des deux toiles pour la Vie de la Vierge caractérise aussi *L'Assomption* du musée de Grenoble, œuvre contemporaine. Philippe de Champaigne regarde encore vers l'Italie, mais par le relai de Blanchard : les deux apôtres agenouillés face à face proviennent semble-t-il d'une composition de celui-ci sur le même sujet, peinte en 1929 pour une congrégation de Cognac. Leur jeu des jambes, comme désarticulé, se retrouve dans les figures principales de *La Visitation*, la troisième tapisserie de la vie de la Vierge. La réduction de la palette lumineuse aux tons froids et l'affermissement des contrastes, qui n'excluent pas certaines séductions luministes (les angelots), la composition orthogonale, l'alignement des têtes à mi hauteur du tableau, le relief accru des groupes et la variété des attitudes, la verticalité des témoins de droite faisant la liaison avec ceux qui sont agenouillés, participent d'un art désormais plus conscient de ses moyens, abandonnant la



*L'Assomption*, ensemble (page suivante) et détail, 1638, 354 x 179 cm. Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble.



tentation baroque de la narration et du mouvement au profit d'une recherche triomphante de monumentalité et de stabilité.

La difficulté de ce sujet réside dans la nécessaire liaison de la partie de la Vierge avec celle des apôtres. Titien a défini la solution la plus radicale, et finalement la plus concluante, par une disposition en frise ; mais le souci de réalisme du 17<sup>ème</sup> siècle, qui implique que tous les personnages soient situés dans un espace commun et leur attention focalisée sur le même point, entraîne des figures de dos. Celles-ci qui remplissent majoritairement la surface narrative sont à peine équilibrées par les apôtres disposés deux à deux au premier plan : de ce point de vue, la réussite est moindre dans le tableau de Grenoble que dans les toiles du Louvre et de Gréoux-les-Bains, dans lesquelles le peintre parvenait à ne présenter qu'un seul corps anonyme. La part narrative est atténuée au bénéfice de l'effet d'ensemble : l'implication du spectateur s'en trouve amoindrie par cet effet de coulisses dévolu en priorité aux drapés. Partie haute et partie basse sont liées par le parcours de la lumière tendue entre deux points focaux : la vierge, et le tombeau ; une fermeté structurelle absente de la version du Carmel, laquelle se résignait encore à la sommaire juxtaposition de deux registres.

Destinée à la chapelle des Bouthillier dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois en face du Louvre, *L'Assomption* était encadrée de *Saint Germain d'Auxerre* et de *Saint Vincent* qui appartenaient à une disposition primitive du retable dont il n'est pas possible de préciser les détails de son arrangement ni même la totalité des scènes qui le composaient. Philippe de Champagne a veillé à l'unité de l'ensemble monumental par le

choix d'une échelle commune des figures pour les trois tableaux, la station debout de deux apôtres de *L'Assomption* en relation avec les figures latérales, par le coloris orangé de l'ombre comme transposition du brun en pleine lumière de la dalmatique du *Saint Vincent* ; enfin, les deux religieux se détachent sur un fond noir qui est repris par l'ombre dense du tableau central.

### La Réception du Duc de Longueville et la galerie des Hommes Illustres

Responsable avec Claude Maugis du programme apologétique du cycle Médicis, Richelieu ne pouvait être mieux placé pour apprécier les qualités autant que, en l'occurrence, les limites du vaste ensemble commandé à Rubens. Des critiques que le conseiller de Marie de Médicis se gardera bien de formuler, mais circonscrites avec d'autant plus de pertinence et d'obstination que leur auteur pense déjà probablement à son futur palais parisien, dont la construction effective sous la direction de Jacques Lemercier **112** débute en 1629. Par ses dimensions à peine inférieures : dix-sept tableaux contre vingt et un au Luxembourg, l'ensemble décoratif de la galerie de réception appelle immanquablement, volontairement, la comparaison avec le cycle Médicis ; et plus encore par le rôle politique que lui assigne Richelieu **113**, pour lequel Simon Vouet, l'incontournable peintre de Louis XIII, mais finalement investi d'une collaboration accessoire, s'avérera vite, avec son dynamisme superficiel, inapte.

Nul en effet, plus que Richelieu n'était en mesure d'entrevoir derrière l'autosuffisance du projet, les réelles potentialités d'un outil incomparable : impliquer la peinture, contrainte là dans l'apologie individuelle, comme instrument fédérateur d'un pays en pleine mutation. Elle bénéficiera désormais des attentions du pouvoir : jusqu'alors essentiellement bornée dans les cours italiennes à la rivalité stérile entre les princes, elle

sortait rarement des palais ; seule exception, le portrait de l'héritier utilisé dans une autre cour afin de sceller une union. En les exhortant à déborder des lieux aristocratiques de plaisir et des cercles confidentiels de quelques esthètes, Richelieu ouvre aux Arts l'espace exaltant et mobilisateur d'un état largement désorganisé par les séquelles des guerres de religion. Leur mission : donner enfin à des provinces ballottées au gré des intérêts, prises puis rendues, quelque chose de plus important qu'une identité "administrative" : la conviction d'appartenir à un seul et même peuple. Porter jusque dans les parties les plus reculées du royaume l'image du roi, et l'évidence indiscutable d'une seule et même personne qui veille au bien commun. Persuadé que, les arts doivent promouvoir l'unité nationale c'est dans cette optique qu'il concevra, après *La Réception du duc de Longueville* et avant *Le Vœu de Louis XIII*, la galerie des Hommes Illustres, comme une véritable antichambre du pouvoir quoique dans une demeure privée : suite apologétique inaugurée en France par le cycle Médicis, pour aboutir au plafond de la galerie des Glaces. La littérature sera la première à concrétiser cette politique culturelle avec la création en 1635 de l'Académie Française. En 1648, Mazarin sensible aux leçons de son prédécesseur, fonde l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.

Rentré d'Italie au moment où s'élaborait le cycle Médicis, Claude Vignon fut un instant pressenti pour conduire la peinture française à se révéler. Mais son ténébrisme prêtait à confusion quant aux idéaux que se doit de promouvoir un état. La peinture claire, éminemment décorative, des Stella, Perrier et autres Dorigny est plus conforme à l'objectif fixé, et montre la direction des recherches : c'est finalement Simon Vouet qui réunit les qualités attendues de chef de file. Oui, Richelieu sait ce qu'il veut ; il a un modèle, le "cycle Médicis". Et l'art coloré, aimable, léger et primesautier de Simon Vouet a des allures par trop savantes, pour qu'il soit assimilé par les provinces françaises les plus reculées ; comparé avec celui de Rubens, le modèle, il manque de force de persuasion. La conviction, le parler franc des flamands allié à l'éclat et la séduction des italiens : Richelieu ne pouvait manquer de se tourner vers Philippe de Champaigne, cet autre flamand qui décorait dans un style italianisant ce même palais où lui aussi venait prendre ses ordres.

Lequel n'était pas, à priori, plus qualifié que Simon Vouet. De quelle véritable expérience aboutie dans ce genre, l'artiste peut-il se prévaloir en 1634 ? Il a peint le groupe du *Prévôt des Marchands et les Echevins de Paris implorant sainte Geneviève* en 1625 sous les directives de son maître Georges Lallemant : les nombreuses approximations et procédés scolaires trahissent une réelle difficulté dans l'individuation de chaque visage. Si l'on compte encore *La petite Fille au Faucon*, vers 1629, qu'on lui attribue avec vraisemblance à défaut de preuves, cela ne fait au mieux que des tentatives isolées. Le portrait ne représente que la plus faible part de son activité. Ses réalisations dans ce domaine avaient été jusqu'alors assez limitées. Quant au premier portrait en pied du Cardinal, tableau aujourd'hui au quai d'Orsay, c'est une œuvre honorable révélant surtout de nombreuses hésitations, des indécisions flagrantes tant dans le modelé approximatif que dans la situation spatiale du personnage. Le peintre a d'abord à son actif de grands ensembles à vocation religieuse, soit toute une imagerie narrative et conventionnelle, cantonnée pour l'essentiel dans le registre limité du décoratif et de la parade, qui rend compte d'un vide idéologique et d'un enfermement social qui représente ce que Richelieu condamne précisément dans le cycle Médicis.

Mais, plus que le discutabile avantage d'une origine flamande comme point commun avec Rubens qui reste le modèle à suivre, Philippe de Champaigne venait de formuler très opportunément en 1634 l'essentiel des principes de l'ambitieux projet de Richelieu dans son premier grand chef d'œuvre, *La Réception du Duc de Longueville dans l'Ordre du Saint-Esprit*. **114**

C'est effectivement à un artiste plus familier des grandes compositions religieuses qu'est confiée la tâche immense de donner une forme picturale à la politique d'affermissement de la monarchie conduite par Richelieu. La commande du *Longueville* est un défi de taille qui place Philippe de Champaigne au pied du mur. Que le résultat ait

dépassé toutes les espérances, j'en veux pour témoignage la faveur nouvelle et durable dont jouit désormais le peintre auquel sont confiées les plus prestigieuses commandes : la décoration de la galerie des Hommes Illustres, au Palais Cardinal, *Le Voeu de Louis XIII*, les voûtes de l'église de la Sorbonne... Le portraitiste presque exclusif de Richelieu s'attire enfin les bonnes grâces des proches collaborateurs de ce dernier : Claude de Bullion, Michel le Masle, etc, qui deviendront des clients fidèles.

Pour Louis XIII et son ministre, l'introduction d'un nouveau Chevalier n'est qu'un prétexte : il s'agit de formuler clairement par une composition monumentale le rêve d'une monarchie forte et incontestée. L'ordre du Saint-Esprit n'avait-il pas été créé dans un but similaire ? Débordé de tous côtés par les conflits religieux et conscient de la dévaluation d'un Ordre de Saint Michel trop généreusement distribué, Henri III avait entrepris dès 1578 de rassembler auprès de lui les hommes les plus dévoués à la Couronne : l'ordre du Saint-Esprit fut symboliquement fondé le 1<sup>er</sup> janvier 1579 en l'église des Augustins. Non moins contestée qu'à la fin du siècle précédent et affaiblie par la Régence, la monarchie connaît depuis quinze ans une suite de complots avortés et de rebellions violemment réprimées. Le jeune Louis XIII lui-même, n'a-t-il pas donné l'exemple en décidant de l'élimination en 1617 de l'homme fort du moment, Concini ? La mise au pas de la noblesse par Richelieu focalise toutes les rancoeurs et exacerbe les espoirs déçus. Longueville intrigue en 1626 avec Chalais pour assassiner le ministre ; en 1631, la Reine Mère doit partir en exil pour avoir gagné la complicité de l'Espagne ; elle n'en encouragera pas moins, avec Gaston d'Orléans, le Duc de Montmorency qui entraîne dans sa révolte le Languedoc avant de finir décapité...

Richelieu échappe en 1633 au complot mené par Chateauneuf, tandis que Louis XIII force les portes de Nancy. Exilé lui aussi pour un complot de trop, Gaston d'Orléans obtient le pardon de son frère en 1634 : l'illustration du *Longueville* la même année, commémorant une cérémonie qui eut lieu le 14 mai 1633, est à peine déguisée. Une interprétation que semble confirmer, à trente ans de distance, la commémoration par le même artiste d'une cérémonie identique, dans le grand tableau de Grenoble, mais sans la diplomatique diversion d'un tiers, puisqu'il s'agit bien désormais du frère (le Duc d'Anjou) qui s'agenouille avec déférence devant le Roi (Louis XIV).

Il s'en faut de beaucoup que la fidélité ne soit la qualité dominante de Henri II d'Orléans (1595-1663), Duc de Longueville et d'Estouteville, et Gouverneur de Normandie : relégué par Richelieu hors des lieux du pouvoir, il ne retrouva momentanément quelque crédibilité qu'avec son entrée au Conseil de Régence à la mort de Louis XIII et de son ministre ; mais loin de s'assagir, la politique et le personnage de Mazarin le feront rejoindre le camp des Princes frondeurs. Il a, dans le tableau, le privilège de porter comme le Roi le grand collier de l'Ordre, réservé aux seuls nobles d'épée : les quatre autres participants arborent la croix du Saint Esprit au bout d'un large ruban bleu turquoise.

Maître d'oeuvre du projet, et lui-même chevalier des Ordres du Roi depuis 1633, Richelieu est omniprésent dans le tableau : outre Louis XIII qui lui accorde toute sa confiance, les deux hommes les plus puissants de la représentation, Bullion et Bouthillier, lui doivent leur réussite. Aussi l'acte d'allégeance de Longueville apparaît-il comme la soumission symbolique, sinon à Richelieu d'un de ses adversaires acharnés, au moins à son dessein politique. Le tableau est ici tout autant décret que n'importe quelle ordonnance officielle du Cardinal.

La scène se passe dans l'église des Grands Augustins, siège de l'Ordre. Le décor enveloppant des fleurs de lys et des flammes du Saint Esprit signifie combien tous, y compris le Roi, sont les officiants d'un système bien plus large qui les inclut. L'autel d'abord, présent à l'image moins pour situer que pour affirmer la composante religieuse de l'institution, puis la colombe, rendent compte d'un autre niveau de réalité.

La monarchie absolue atteint une formulation magistrale dans l'impérieuse hiérarchie de la composition. Pouvoir divin et pouvoir royal formant une même ligne de référence annexent chaque élément en un code précis, de l'ensemble jusqu'au détail : la colombe et l'autel ; le Roi ; le corps institutionnel ; le sujet individuel. Cette pyramide



*La Réception du Duc de Longueville dans l'ordre du Saint Esprit*, v. 1638-40, 290 x 358 cm.  
Musée d'Art et d'Archéologie, Troyes. Cl. Jean-Marie Protte.

symbolique est accentuée par le rôle distinct et complémentaire dévolu à chacun : de part et d'autre de Longueville faisant don de sa personne à Louis XIII, les quatre autres Chevaliers officient dans un ordre préétabli **115**. Dans l'entourage immédiat du Roi, l'engagement solennel : Claude de Bullion présente l'évangélaire sacré comme garantie de la validité du serment, tandis que Charles Duret désigne la formule rituelle ; à la périphérie, Claude Bouthillier avec le grand collier de l'ordre et Michel de Beauclerc avec dans ses bras l'habit et l'épée exposent les attributs visibles de la nouvelle dignité.

La rigoureuse orchestration pyramidale des portraits collectifs de Philippe de Champaigne et leur affirmation, sans cesse réitérée, d'une autorité absolue, s'oppose à la collectivité bon enfant des représentations de gardes civiques hollandaises et autres leçons d'anatomie, qui exaltent d'abord le goût de la fête, de la parade et de l'intégrité individuelle. Avec *les Syndics des Drapiers*, Rembrandt nous donne seulement à apprécier la bonne conscience de scrupuleux gestionnaires. La justification militaire qui fit se constituer les



milices urbaines n'est plus qu'un lointain souvenir au moment où Frans Hals immortalise complaisamment leurs interminables banquets annuels ; sans armes, et faisant montre de la plus louable déférence, sont au contraire les acteurs de Philippe de Champaigne, qui jouent leur vie et leur prestige social sur une scène autrement plus impitoyable.

*La Réception de Longueville*, puis le groupe rassemblé autour du *Prévôt des Marchands*, et, plus tard, *La Réception du Duc d'Anjou* rendent moins compte d'un quelconque intérêt extérieur pour la vie associative, qu'ils ne participent de la prise de conscience d'un contre-pouvoir de plus en plus manifeste. Expression directe de la légitimité monarchique avec les deux compositions de 1634 et 1665, ou avertissement sous couvert d'hommage à la Régence par le camp bourgeois en 1648 **116**, ces oeuvres s'inscrivent dans un large mouvement de revendications corporatistes, dont témoignent par d'autres formes la création en 1634 de l'Académie Française ; en 1648 de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture ; puis en 1666 de l'Académie des Sciences.

Philippe de Champaigne sera constamment attentif à préserver le délicat équilibre entre les solutions formelles de la tradition et l'engagement programmé de la peinture dans la redéfinition d'un état moderne. Aussi n'est-il pas surprenant de trouver pour le *Longueville* des sources et des modèles divers autant qu'inattendus : l'organisation de cinq personnages debout, avec celui du centre légèrement surhaussé, sinon assis, et un autre tenant un livre est commune à de nombreux bas-reliefs romans et gothiques, dont *l'Autel de Bâle* (musée de Cluny) est l'un des plus précieux exemples ; quant à l'arc architectural qui isole chaque figure, il préfigure le dais réservé à Louis XIII.

Le thème de l'offrande à un prince d'un livre d'érudition, que développent de nombreuses miniatures au début de la Renaissance, multiplie les correspondances avec le tableau de Philippe de Champaigne. S'y précisent avec des fortunes inégales la disposition scénique, la tenture de prestige formant baldaquin, puis la position agenouillée de l'homme de l'art. Citons la peu connue mais combien significative enluminure des *Hauts faits de Girart de Roussillon* (Vienne, Nationalbibliothek) ; enfin apparaît dans deux exemples célèbres le cadre de la confrérie militaire avec *La présentation par Guillaume Caoursin de son ouvrage à Pierre d'Aubusson*, grand maître du futur Ordre de Malte, entouré de ses dignitaires, d'une part ; et d'autre part *Louis XI au milieu des Chevaliers de l'Ordre de Saint Michel* par Fouquet.

Philippe de Champaigne a enfin bénéficié de l'exemple immédiat d'une miniature montrant *Henri III instituant un chevalier dans l'Ordre du St Esprit*. La rhétorique gestuelle y est déjà nettement définie : seul le Roi, placé en hauteur, est séparé de la scène comme témoin ou arbitre ; significatif de la volonté d'unification et de hiérarchisation propre à Richelieu sera le progrès décisif accompli par Philippe de Champaigne en impliquant davantage dans l'action Louis XIII, dont les deux mains, posées sur l'Évangélaire à la rencontre de celles de Longueville, composent le foyer de l'oeuvre.

Le peintre a opposé dans un évident souci d'animer une structure inévitablement statique l'austère verticalité rythmique des figures de gauche à l'éclatant jaillissement de lumière dans les reflets de la partie droite. Oeuvre clé d'une période de grandes mutations esthétiques, *Longueville* enregistre le passage d'un baroque tempéré, où les leçons de Rubens rejoignent le coloris clair de Simon Vouet, à un classicisme sobre marqué par Poussin et Raphaël. Le coloriste s'affirme avec d'autant plus de force que les couleurs n'échappent pas aux contraintes de la symbolique héraldique. Mais l'artiste tournant en avantage leur nombre restreint sait les exalter au maximum de leur possibilité. Ce premier véritable portrait de groupe de la peinture française appelle, par son éclatante harmonie la comparaison avec les chefs d'oeuvre de Frans Hals. L'oeuvre qui dans ses grandes plages oranges retient la leçon de Vouet, laisse présager de la complémentarité des deux artistes,

Page précédente : *La Réception du Duc de Longueville dans l'ordre du Saint Esprit*, détail,  
Musée d'Art et d'Archéologie, Troyes, cl. José Gonçalves.

appelés tous deux à collaborer pour la décoration de la Galerie des Hommes Illustres. C'est surtout, de la part de Philippe de Champaigne, la première formulation d'un principe harmonique dont il développera toutes les potentialités dans la décennie suivante : des foyers de couleurs intenses, ici les doublures de satin orange, concentrés dans une plage à dominante neutre ; ici, le milieu formé par les tons froids, bleu, blanc, noir et vert.

On s'accorde à reconnaître, des trois versions connues du *Longueville*, le premier exemplaire commandé pour le siège de l'ordre du St Esprit dans la toile de Toulouse (musée des Augustins). Ce que confirme, plus que le papier déroulé sur le sol avec l'inscription : "*cérémonie faite à Fontainebleau en 1633, représentée par P. de Champaigne*", l'horizontalité un peu neutre de l'ensemble et l'exécution appliquée et souvent approximative, notamment dans les mains. Une réplique pour Claude de Bullion n'est plus connue ; quant à l'oeuvre troyenne, elle fut commandée pour son château de Pont-sur-Seine par Claude Bouthillier (son visage y apparaît d'ailleurs différent de la première version).

Que l'antériorité, sinon l'autographie (difficile à évaluer en raison d'un état de conservation médiocre), de la toile toulousaine ne prête pas à discussion, est-ce assez pour reléguer celle de Troyes dans un statut subalterne de réplique d'atelier ? Elle présente des différences remarquables. Et d'abord l'organisation plus resserrée, et l'accentuation de la hiérarchie : Louis XIII se détache avec plus de franchise ; le carreau sur lequel s'agenouille Longueville est maintenant disposé sur la première marche ; vue par dessous, la colombe contribue à dilater l'espace ; l'autel, le cordon du rideau, les illustrations du livre, la hauteur des croix du Saint Esprit, la disposition des plis, Bullion avançant le pied sur une marche, autant de variations qui confèrent à l'oeuvre troyenne une animation baroque inédite.

Evidemment infime, la différence de dessin des fleurs de lys n'en témoigne pas moins d'un intervalle de temps relativement marqué entre les deux toiles. Compte tenu aussi de la facture plus lumineuse et nuancée des visages du Roi et de Claude Bouthillier ; et plus encore de l'allongement de leur coiffure en conformité avec l'évolution de la mode ; de la ressemblance enfin du Souverain avec son portrait dans *le Vœu de Louis XIII*, je crois légitime de séparer l'exécution de l'oeuvre troyenne de celle de Toulouse, et de la dater de 1638. Si ce n'est plus tardivement encore. Le château de Pont-sur-Seine ne sera achevé qu'en 1640-41 ; le tableau date vraisemblablement de ces années, juste avant que la mort de Richelieu n'entraîne l'éloignement de la cour de Claude Bouthillier.

Le traitement très différent des deux portraits de droite donne la mesure des ressources nouvelles de l'artiste : le teint mat de Charles Duret est supporté par un modelé en pleine pâte, tandis que de subtiles transparences illuminent Michel de Beauclerc. Est-ce à dire qu'il y faille reconnaître deux mains distinctes ? Certainement pas : *Longueville* est pour l'artiste, essentiellement astreint à des compositions religieuses, une commande exceptionnelle ; c'est d'autre part, le défi majeur du portrait ; dans un atelier entraîné à des expressions de convention et à un art décoratif, qui d'autre que le maître, par ailleurs confronté aux incontournables échéances des effigies de Richelieu, pouvait être à même de conduire celles du *Longueville* ? Ajoutons à cela les relations privilégiées que l'artiste consolide avec la famille Bouthillier de Chavigny : non, ce ne sont pas là des commanditaires à abandonner à quelque exécutant... La version troyenne n'est donc pas tant une réplique qu'un second original largement supérieur à l'oeuvre de Toulouse, laquelle il est vrai, est en médiocre état de conservation.

Ultime répétition pour ce qui sera deux ans plus tard le premier tableau d'histoire de la peinture Française, *Le Vœu de Louis XIII*, sa descendance est celle de l'alliance du politique avec l'individuel. Outre *La Réception du Duc d'Anjou dans l'Ordre du Saint-Esprit* (1665, musée de Grenoble), le thème de l'engagement solennel dans un lieu clos des forces vives de la France resurgira dans l'Art par la singulière actualité du *Serment du Jeu de Paume* de David. *Le Sacre de Napoléon* offre enfin l'expression achevée de la plus grande magnificence à cette étroite convergence du destin d'un peuple et de l'irrésistible ascension d'un homme. Goya quant à lui, écartant de sa *Famille Royale* quelque idéal de société, suspect en ces temps de crise, n'en atteint pas moins à une organisation rythmique déjà

éprouvée dans le *Longueville*. Dernier venu mais non des moindres, *L'Enterrement à Ornans* de Courbet n'en est pas seulement très proche par son ordonnance : micro-société, autorités civiles et religieuses, rituel, hommage à un individu (même mort), il est tout autant l'expression d'un pouvoir, fut-il ici celui de la base, la province, qui se rappelle à la capitale ; le sens du message est inversé, il n'en est pas moins à l'oeuvre.

Ce tableau qui entretient un tel rapport dynamique à l'Histoire, qui dans sa raison d'être participe du projet politique plus vaste de sujétion à la monarchie absolue, est paradoxalement composé par un artiste vivant alors en vase clos, dont le seul horizon est symbolisé par le palais du Luxembourg : il y est logé, il y travaille à la tête de l'équipe de décorateurs ; il y approche enfin dans l'entourage de la Reine Mère l'aristocratie qui compose sa clientèle. Cette opposition se retrouvera, en fin de carrière, avec *L'Ex-Voto* : en sublimant dans son chef-d'oeuvre le repliement individualiste dans une cellule et un monastère, Philippe de Champaigne prêtera délibérément sa force et ses convictions au débat d'idées qui a secoué le dernier demi-siècle.

Histoire, portraits et peinture religieuse, *La Réception du Duc de Longueville* est à Philippe de Champaigne ce qu'est à Rembrandt *La leçon d'anatomie du Docteur Tulp* : non seulement le premier chef-d'oeuvre, ni même un acte de rupture avec les habitudes en pareil cas ; avec cette composition (dont la version troyenne a retrouvé toute sa splendeur après une longue et indispensable restauration), et à l'image de son héros, l'artiste est lui aussi introduit dans une société élitiste, détentrice du pouvoir et des richesses.

Mais l'essentiel de *La Réception du Duc de Longueville*, l'élément prometteur d'après lequel Richelieu voit en Philippe de Champaigne l'homme de la situation, c'est l'utilisation de l'histoire au profit du présent. Sa force est d'abord de se saisir d'un sujet somme toute anecdotique et futile pour illustrer un dessein politique majeur ; élargissant le prétexte de la distinction honorifique jusqu'à l'échelle nationale de la volonté d'affermissement de la monarchie. L'oeuvre qui lui succède directement, le grand *Vœu de Louis XIII*, unira cette fois la solennité et la pérennité du thème avec la grandeur de la forme et des ambitions. Entre tradition et nouveauté, entre individualité et société pyramidale, l'oeuvre se situe à la charnière d'une période de profondes mutations historiques et idéologiques.

Jusqu'au cycle Médicis, les grands programmes décoratifs se déployaient sur des thèmes religieux au plafond des chapelles - Fontainebleau et le Luxembourg ; la tapisserie était aussi un support idéal : suites célèbres des *Saints Gervais et Protais* à la cathédrale du Mans, et de *L'Apocalypse* à Angers. *La Dame à la Licorne* est le plus remarquable ensemble dérivé de la littérature courtoise. Tout cela reste néanmoins dans l'ordre des figures idéales : la célébration de personnages historiques est à mettre à l'actif de l'humanisme de la Renaissance italienne : les vingt huit célèbres portraits d'hommes de l'Antiquité par Juste de Gand et Pedro Berrughete pour la décoration du studiolo du duc d'Urbino est l'expression achevée de cette ambition.

Les figures du savoir et de la spiritualité de la Grèce, du monde Hébraïque et de l'Italie ancienne composent le microcosme intellectuel, idéal, statique, à usage privé, d'Urbino. Au Palais-Cardinal par contre, aucune figure mythique, Moïse, Salomon, Saint Ambroise, Albert le Grand, ni même du Moyen-âge, si ce n'est la seule exception de Jeanne d'Arc ; pour le reste, Il s'agit d'hommes du siècle précédent qui pour la plupart se sont illustrés durant les campagnes d'Italie : par delà l'influence italienne manifeste dans les arts et la culture qui oriente tout naturellement le choix des héros, c'est aussi une façon de dire combien la France est toute jeune encore, à peine formée. Au passé récent des guerres de religion revoient les portraits des chefs catholiques : aucune personnalité du parti protestant. Le catholicisme est ainsi réaffirmé comme fondateur et garant de l'ordre monarchique.

Aucun lien affectif avec le commanditaire du programme pour qui les hommes représentés ne sont que des soldats, qui ont joué un rôle militaire, politique et religieux. Aucune qualité intellectuelle ne distingue ces grands hommes choisis par Richelieu. Il

importe seulement qu'ils fassent corps pour une idée commune. C'est leur succession qui compte, leur nombre.

*Portrait de Louis XIII couronné par la Victoire, 1636, 226 x 176 cm, Musée du Louvre, Paris.*



De par cette absence de qualités individuelles, lesquelles commandent un cadrage rapproché aux genoux sur les figures assises de la série d'Urbino, parfaitement adapté à l'évocation de guides spirituels dont l'autorité est ainsi exaltée, l'ensemble parisien requiert la distance protocolaire de personnages en pied. Dans la grande antichambre semi-publique du cardinal, les tableaux s'adressent à des gens de passage. Richelieu en butte aux prétentions individualistes de la noblesse, conçoit cette succession martiale de portraits comme une mise en garde ; un sermon pictural, exhortant les puissants à rentrer dans le rang de la monarchie **117**. Le don de soi implique la reconnaissance d'une seule famille. Plus précisément, le programme fait omission de tout ce qui pourrait s'y apparenter à la célébration d'une maison. Les vieilles familles et les dynasties sont soupçonnées de concurrence avec le pouvoir royal ; tout au plus apparaissent deux frères, que justifient leur action au premier rang lors des guerres de religion. Puis il y a les incontournables Henri IV et son fils Louis XIII.

Entourant une seule et même souveraineté dont les deux rois assurent la continuité, nobles en armure et ministres du culte sont des soldats de la monarchie. Louis XIII apparaît en chef de guerre victorieux tout auréolé d'avoir ramené La Rochelle à la couronne, dans le seul portrait qui soit doublé d'une figure allégorique. Homme d'église, Richelieu n'en fut pas moins maître d'œuvre du blocus de l'ancienne place forte anglaise.

Ensemble destiné à cristalliser une unité, une identité. L'appartenance nationale de toutes les figures est le trait le plus délibérément affiché, même si l'on peut discuter dans le détail la présence ou l'absence de tel personnage : le rapprochement d'Anne d'Autriche et de Jeanne d'Arc ne peut relever que de considérations courtoises. La volonté d'identification nationale n'est pas encore assez affirmée au point de tout annexer du discours ; il y a encore de l'indécision dans cette ennuyeuse convocation au sommet d'illustres français à seule fin de faire nombre. *Le Vœu de Louis XIII* marquera, sur ce point, un progrès fondamental.

Il s'agit moins d'analyser la psychologie d'un individu que de recréer la figure historique. Si les portraits du roi, de son ministre, et de quelques fidèles permettent au peintre de travailler directement d'après modèle, il doit aussi, le plus souvent, recourir à d'autres documents, portraits par d'autres artistes comme Van Dyck, auteur d'une effigie de Marie de Médicis, ou d'après des miniatures et gravures anciennes ; recréation complète enfin du personnage lorsqu'il touche à la légende, comme Bayard ou Jeanne d'Arc.

Cette expérience du portrait posthume sera mise à profit, une dizaine d'années plus tard pour représenter l'abbé de Saint-Cyran, avec les conséquences déterminantes que l'on sait pour la carrière de Philippe de Champaigne. Par la succession répétitive des motifs qui incite à la décontraction, et son ambition épique, la Galerie des hommes illustres marquera une étape décisive dans l'évolution du style de l'artiste. Ombres lourdes, couleurs assourdies, l'archaïsme réel de la pose, une raideur, une distance que le protocole ne justifie pas : tout cela disparaîtra après 1636. En témoignent les visages plus lumineux de *Louis XIII*, de *Gaston de Foix* et du *Richelieu* de Londres, avec leurs ombres chaudes qui gagnent en transparence et mobilité ; la distance psychologique du modèle mieux assurée et majestueuse. Les qualités : monumentalité, lisibilité, caractère décoratif, dimension individuelle et identité collective, éclat de la palette, l'emportent sur les défauts. On peut compter parmi ces derniers la concurrence que se font, dans le *Richelieu* de la National Gallery de Londres, la tenture et le fauteuil dans l'ombre **118**. Trois tableaux seulement : *Louis XIII couronné par la Victoire* (Louvre), *Gaston de Foix* (Versailles), et *Blaise de Montluc* (col. privée), de l'ensemble de dix sept portraits connu grâce aux estampes de Heince et Bignon ont réchappé de la destruction du Palais-Cardinal.

Philippe de Champaigne avait également conçu pour un espace plus modeste situé dans le prolongement de la galerie des Hommes illustres, mais donnant sur la cour d'entrée, le seul véritable ensemble allégorique que l'on puisse lui reconnaître, sans toutefois exclure l'assistance avisée d'un atelier jadis constitué pour œuvrer dans le style italianisant du Luxembourg. Une petite esquisse du Louvre pour l'une des cinq compositions du plafond

donne quelque idée de ce décor disparu qui illustre "les rares qualités et les éloges du Cardinal de Richelieu" **119**.

### **Le Vœu de Louis XIII**

Apogée de la décennie Richelieu, *Le Vœu de Louis XIII* offre enfin, avant *L'Ex-Voto*, une forme appropriée et unique à la diversité des intérêts jusqu'alors entretenus séparément, ceux de l'art du portraitiste, du peintre religieux, et de l'historiographe monarchique. Les desseins politiques à l'origine de cette œuvre majeure ayant été suffisamment mis en évidence par M. Dorival et repris par Louis Marin **120**, il n'est donc nécessaire de revenir sur le sujet. Résumons simplement pour information qu'il s'agissait de lever les doutes **121** sur le jeu diplomatique au sujet du conflit avec l'Espagne catholique au profit des provinces unies protestantes, et de rassembler sous l'identité commune du catholicisme souverain, la France qui pansait les blessures des guerres de religion. Une volonté d'unité religieuse et civique d'autant plus justifiée que celles-là ont coûté la vie, 18 ans plus tôt, au précédent roi. Enfin, élément essentiel du projet, il y avait le souhait d'assurer la monarchie sur ses fondements en exaltant la continuité dynastique ; *Le Vœu de Louis XIII* ne saurait être compris sans la prise en compte de la naissance, en 1638, de Louis "Dieudonné".

Louis XIII agenouillé devant Marie éplorée au pied de la croix, avec son fils mort sur les genoux, lui offre la couronne et le sceptre de France **122**. L'avènement d'une identité nationale trouve sa formulation exemplaire dans la reconnaissance implicite d'un peuple que résume son roi, porte-parole.

*Le Vœu de Louis XIII* s'inscrit dans le présent, en exprimant l'effort d'unification et le souci de paix à l'ordre du jour. La France se reconnaît dans son porte-parole (le roi), dans l'acte représenté (le vœu), et dans l'interlocuteur (la Mère souffrante). A ce titre, l'audience du tableau est forcément publique ; il ne saurait être "séquestré", soustrait, dans les appartements privés d'un grand du royaume ; sa destination pour la cathédrale de Paris fait partie intégrante de sa raison d'être. Voulu et créé comme signe de reconnaissance, un "phare", *Le Vœu de Louis XIII* est non seulement le premier tableau d'histoire de la peinture française, mais avec la clarté de sa formulation sans le moindre exemple approchant, la simplicité et la densité de son symbolisme, il marque aussi une date dans toute la peinture occidentale.

Tableau fondateur d'une lignée qui connaîtra aussi du même artiste *La Réception du Duc d'Anjou*, mais surtout *Le Sacre de Napoléon* par David et *La Liberté guidant le Peuple* de Delacroix, on appréciera mieux sa dimension historique en comparant l'œuvre avec ce qui la pouvait précéder dans un esprit analogue. Songeons par exemple au tableau commémorant le massacre de la Saint Barthélémy, qui transforme un événement tragique aux conséquences européennes en un savoureux tableau de genre évoquant Brueghel !

Inspiré par Anne-Marie de Goulaine au Père Joseph qui en a rédigé la déclaration, le vœu solennel, relayé par Richelieu, de placer la France sous la protection de la Vierge **123**, une filiation symbolique perdurant depuis trois siècles, participe de plusieurs courants sociaux et idéologiques caractéristiques du début du siècle, au premier rang desquels se trouve bien sur le développement exceptionnel de la dévotion mariale. Développée par les sermons de Saint François de Sales et de Saint Vincent de Paul, cette exaltation des valeurs proprement féminines de tendresse, d'amour et d'assistance, (sans oublier le motif si riche de potentialités artistiques de l'extase, qui tient une place fondamentale dans la spiritualité carmélite), entretenue par la présence de l'ancien couvent des chartreux (au nombre desquels se trouvait le frère aîné de Richelieu), dont l'installation dans Paris remonte à la volonté de Saint Louis, trouve un regain de vigueur avec l'arrivée des Carmes ; deux ordres religieux déterminants pour la carrière de Philippe de Champaigne. (Notons à ce sujet que les idéaux âprement masculins exaltés par Port-Royal représentent une tendance nettement minoritaire dans le siècle, voire isolée.)

La fondation de nombreuses congrégations de femmes n'a pas seulement la religion pour raison d'être : résultant de l'explosion démographique du début du siècle qui vivait enfin une paix depuis longtemps oubliée, elles devaient absorber l'afflux d'une population féminine délaissée par le système social qui n'offrait de perspective d'avenir qu'aux garçons. Moins, nécessairement, une solution dans la réclusion monacale qu'une opportunité de donner aux jeunes filles des classes bourgeoises et aristocratiques une éducation de base **124**. Ainsi, la place prise par les femmes dans la vie intellectuelle et politique est un autre aspect particulier de cette époque, une conséquence de cette évolution et qui en accuse par contraste les limites.

En superposant très consciemment comme dans *Les Trois âges* trois thèmes distincts : la descente de croix, la déploration sur le Christ mort par l'intermédiaire de l'angelot éploré, et l'adoration des mages, l'œuvre se situe très volontairement dans une tradition religieuse nettement affirmée. Tout en assurant le rôle du donateur, le roi a une fonction plus importante que simplement d'identification ; il symbolise tout un peuple, cela est nouveau ; pour discret qu'il soit, l'ajustement du thème de base n'est pas moins significatif ; le roi parle et agit au nom des français ; cela explique aussi que l'œuvre se passe des personnages d'une déposition de croix traditionnelle : Joseph d'Arimathie, Madeleine, Saint Jean. Leur présence aurait impliqué une diversité, une disparité dont il n'est pas question ici. Enfin, le thème de l'adoration des rois mages s'est amplifié, approfondi, par la substitution du corps inerte de Jésus à l'Enfant nouveau-né.

Les accents verticaux qui structureront toute la création de Philippe de Champaigne dans la décennie suivante sont rares ici, limités pour l'essentiel à la croix, d'ailleurs fort discrète. Formellement, c'est l'un des derniers exemples d'une composition avec des personnages tassés. Le roi à genoux, la Vierge assise et le Christ allongé, participent d'une esthétique développée ailleurs dans tel *Songe de Saint Joseph* (1644), dans *L'Adoration des Bergers* de Lyon, dans *L'Assomption* du Louvre et *La Pentecôte* du Val-de-Grâce. Reste que la réunion des trois figures est ici plus heureuse, cela sans nuire à leur intégrité formelle, que dans *Le Songe de Joseph* ou *L'Assomption* de Grenoble, où prédomine une juxtaposition formaliste. De même, sans rien altérer de la fermeté de l'œuvre, les orthogonales et les obliques, se sont assouplies par rapport aux rigidités géométriques de *La Présentation au Temple* de Dijon et du *Longueville*.

La disposition oblique du Christ introduit une profondeur limitée contenue entre les orthogonales des deux autres figures et de la croix, et ne se poursuit pas au delà du premier plan ; ainsi sera conçu *L'Ex-Voto*. Le progrès est dans l'inversion du rapport frontalité profondeur, puisque *La Présentation au Temple* de Dijon impose d'abord une frontalité qui occulte largement une profondeur de ce fait contrainte au décoratif.

La composition tient à la confrontation d'un personnage laïc, en pied, agenouillé, et deux personnages sacrés ; si saisissant qu'en soit l'effet sur un format monumental, le modèle est néanmoins à rechercher dans la tradition flamande de dévotion, et plus particulièrement dans l'illustration d'un sujet tel que *Saint Luc dessinant la Vierge* : Van der Weyden en a donné le prototype dont quatre versions connues sur bois (l'original serait à Boston: 137,7 x 110,8cm), et les nombreuses adaptations par d'autres maîtres (Van der Goes dans le panneau de Lisbonne), attestent de son immense popularité.

A l'encontre des peintres baroques **125** Philippe de Champaigne minimise la part du Ciel ; il n'aime pas la traditionnelle division d'un tableau en deux registres superposés, dans laquelle le divin requiert une trop large place ; insistant sur la terre, les paysages réduisent le ciel à la portion congrue. Peignant la Vierge auprès de la Croix, Rubens, Titien et Véronèse ouvrent l'espace afin que le calvaire surgisse impérieux : rien de cela chez l'auteur du *Vœu de Louis XIII*, la Croix dont il n'indique que le pied perd toute valeur de signal protecteur et édifiant. Jusqu'aux rôles de Marie et de Jésus qui sont réduits au possible, et c'est là l'une des étrangetés d'un tableau qui intrigue le spectateur : pourquoi le Roi de France choisit-il de demander protection pour son royaume à la Vierge de douleur ? Van Eyck, Titien, Ingres, et tant d'autres conduisaient leur mécène auprès d'une Vierge à



*Le Voeu de Louis XIII*, détail,  
1638, 342 x 247 cm. Musée des  
Beaux-Arts, Caen.

l'Enfant radieuse et disposée à exaucer leurs vœux, ou devant une Vierge en gloire assistée de tous les Saints, donc puissante. Plus démunie que le souverain lui-même, la Vierge de Philippe de Champaigne n'est d'aucun secours. Un choix aussi singulier reviendrait à Louis XIII : je pense cependant que l'artiste s'est largement reconnu dans le projet d'une composition par figures séparées et successives qui véhicule, nous le verrons par la suite, une constante propre à son œuvre et à laquelle le Roi ne pouvait qu'être étranger. Une des raisons de ses sympathies envers le jansénisme tient à la place de premier plan que celui-ci fait à Jésus Christ, homme avant que d'être le fils de Dieu, Jésus endossant la peine de tout homme plutôt que Dieu tout puissant. Toujours attentifs à la distinction entre terrestre et divin, les grands artistes isolaient le donateur par rapport à la Piéta ; en retrait, priant, cantonné au rôle passif de témoin. Louis XIII agit, il demande et la part qui lui revient dans la

composition est au moins aussi importante que celle dévolue à Marie et son Fils. Ainsi donc la Vierge qui n'est plus auréolée de gloire est ramenée au niveau des hommes ; et les hommes gagnent d'aplomb jusqu'à soutenir un dialogue équilibré avec le Ciel. Philippe de Champaigne supprimant la hiérarchie jusqu'à lui admise, minimisant la puissance ou l'importance du divin et offrant d'autant une plus large liberté d'action à l'homme : voilà qui ne cadre plus tellement avec la légende du grand peintre religieux. Au lieu de dire la suprématie du Ciel, il s'attache aux puissances terrestres ; la position agenouillée de nombreux personnages accuse moins leur soumission qu'elle n'ajoute à leur densité. L'artiste apparaît comme le moins docile des peintres religieux ; ses illustres prédécesseurs avaient foi dans ce qu'ils représentaient, et cautionnaient par leur art l'échelle des valeurs ; mais Philippe de Champaigne n'entend qu'une seule voix, celle de l'individu. L'opposant à Poussin, l'individuel l'emporte sur le collectif.

### **Les portraits de Richelieu**

Avant d'être le peintre de la monarchie, Philippe de Champaigne le fut de Richelieu, bénéficiant de ses commandes en interprète efficace de sa politique d'unification nationale, mais aussi portraitiste attentif de l'individu et de l'homme d'Etat, ce qui n'avait à l'origine rien de très évident. Après tout, aucun des peintres protégés par le cardinal ne se singularisait réellement dans ce genre, Vouet, le mieux pourvu en définitive, pas davantage que Stella, Blanchard ou même Poussin. Point commun d'une génération d'artistes dont Philippe de Champaigne est moins, d'emblée, l'exception, qu'il ne le deviendra. Car il n'a pour toute expérience de portraitiste quand Richelieu le sollicite, que la conduite combien laborieuse des visages du *Prévôt des Marchands* en 1625 pour Georges Lallemant, et, en 1629, *Le Portrait de la Petite Fille au Faucon*. Les sources mentionnent encore l'effigie perdue du *Maréchal Mansfeld*, qui lui aurait valu, en 1624, son premier succès. C'est peu pour prétendre à la charge de portraitiste du premier ministre. Richelieu eut l'immense mérite de se prêter patiemment à l'enquête, et de susciter lui-même par de nombreuses commandes de son effigie destinées à figurer dans ses résidences ou à être offertes à ses débiteurs<sup>126</sup>.

Curieuse école ! Avec quel client Champaigne fait-il ses gammes ! Revenant tel un débutant obstiné dix fois, douze fois sur le "motif" mais apprentissage en vrai, en grandeur nature, puisqu'aussi bien il s'agissait de commandes précises et rémunérées. Comme Giacometti et son frère Diego, comme Bourdelle avec ses *Beethoven* : on ne soulignera jamais assez l'originalité autant que la conviction d'une appropriation basée sur une relation unique entre le peintre et son modèle si bien qu'on ne saurait arrêter qui des deux est le plus disponible envers l'autre. Pour avoir étudié, creusé, approfondi sur un seul visage de nombreuses variations psychologiques, construit l'Homme d'après un seul homme chaque jour différend, un homme qu'il découvrait ou subissait parallèlement dans ses activités publiques et privées, l'artiste a su développer les qualités d'introspection et de compréhension qui distinguent dans l'Histoire de l'Art ses portraits à venir.

Elle n'offre aucun autre exemple d'une telle complicité entre un peintre et son client, pas même interrompue par la mort de celui-ci, si l'on veut bien reconnaître comme j'en ai la conviction un portrait posthume dans le *Richelieu* du musée de Versailles. Le cardinal confisqua littéralement à son profit les capacités de portraitiste de Philippe de Champaigne, puisqu'il ne posa pas moins d'une douzaine des fois devant lui. Cette connivence éclate dans le rapprochement d'un portrait de l'Eminentissime avec tel *Portrait de Louis XIII* auquel l'obligeait le titre envié de peintre du Roi : œuvre protocolaire et distante, le souverain lui ayant toujours préféré Simon Vouet. Exceptionnelle suite due à des circonstances exceptionnelles : de seulement portraitiste attentif, et impressionné aussi, tant ses moyens paraissent limités face au rayonnement du personnage qui pose devant lui, jusqu'aux derniers portraits d'une grandeur sans équivalent, l'artiste a appris à connaître son modèle, il l'a compris dans la variété de ses états d'âme, jusqu'à le réinventer, avec une maestria plus

grande que s'il s'était agi d'une création hors de tout contexte, dans la dernière et plus sublime effigie.

Deux portraits se distinguent, par leurs points communs, des autres de la série en pied : celui du musée Condé à Chantilly porte inscrite sur la feuille sur le bureau la date 1636, l'autre, du Quai d'Orsay, l'année 1634. Un visage aux ombres noires et aux yeux en amande, le teint terne, un modelé des mains précautionneux et fondé sur le contour, même tapis de bureau et même fauteuil, le cardinal coiffé de la barette dans les deux cas, etc toutes ces observations ne correspondent pas aux dates affichées, situant au contraire les deux œuvres dans les années 20. Les expressions encore figées et la matière sombre de la peinture font de ces deux visages l'une des premières manifestations du Champaigne portraitiste précédant certainement de peu les portraits du couple Bouthillier en donateur sur le tableau de Pont-sur-Seine.



*Portrait du Cardinal de Richelieu, 1627-28, 205 x 144 cm. Musée Condé, Chantilly. Cl. RMN*

Dès les années 20, Philippe de Champaigne est donc en relation avec Richelieu, probablement par la médiation de Nicolas Duchesne dont il faut rappeler le paiement par le premier de travaux d'aménagement de sa chambre au Palais-Cardinal exécutés avant 1626. Imitant l'exemple de Marie de Médicis, son conseiller reporta à son tour sa confiance sur celui\_à même que le vieux Duchesne avait avant de mourir accepté pour gendre. Dès 1626, Philippe de Champaigne était donc en mesure de répondre aux projets de représentation du cardinal qui restructurait dans ce sens le décor de sa nouvelle demeure. Le grand portrait du quai d'Orsay correspond certainement à ce dessein, qui laisse voir la galerie des Hommes illustres par la fenêtre. Le tableau de Chantilly peut avoir appartenu au même décor, comme provenir d'un autre château : celui par exemple de Bois-le-Vicomte offert en 1628 par Marie de Médicis à son conseiller **127**, lequel le revendit en 1635. La date 1636 mentionnée sur la feuille de papier dans le tableau de Chantilly serait relative aux modifications intervenues justement à l'occasion de la revente de la propriété ; mais ce n'est là qu'une hypothèse prenant en compte les ajouts dans les deux tableaux : le cardinal porte le cordon de l'ordre du Saint Esprit dont il ne fut gratifié qu'en 1633 ; les cheveux coiffés à Chantilly semblent plus tardifs que ceux du tableau parisien ; inversement, le rideau et le manteau plus souple au quai d'Orsay qu'à Chantilly, traduisent un métier affermi.

Des nombreux *Richelieu* différents et semblables, émergent moins les recherches esthétiques du peintre que l'harmonie toujours plus nette des rapports entre lui et le Cardinal à laquelle les premières restent subordonnées. Humilité et respect, docilité entendue autant qu'enthousiasme partisan, intime compréhension du modèle ou recreation inspirée : les échanges entre les deux hommes furent des plus prolifiques que nous offre l'Histoire de l'Art. Le grand portrait du ministère des Affaires Etrangères **128** révèle l'intimidation ressentie face à un tel personnage - le résultat est indécis en dépit de la belle harmonie en rouge et gris, la pose est mal assurée et vaguement badine, l'expression embarrassée ; le nombre même des objets, des éléments constitutifs du tableau est explicite : chaise, bureau, draperie, colonne, balustrade, élévation, jardin, parc, ciel, tout a un égal relief, une uniformité qui procède encore de l'accumulation. Les prétentions illustratives suppléent au défaut d'unité, comme dans la toile du musée de Chantilly. Toujours disponible, il est à la fois attentif à bien faire et à bien se tenir ; la discipline austère de son style lui attire l'estime et la complicité de l'Eminentissime qui concède à la tradition la pose classique des prélats : Richelieu y figure assis, auprès d'une table. La pendule et le livre fermé, la feuille de papier dépassant du bord du bureau pour susciter la profondeur autant qu'ajouter à la définition du personnage, deviennent des accessoires communs à la plupart des portraits d'apparat de Philippe de Champaigne. N'y manque plus que la plume dans l'encrier, qui figurera justement dans *Omer II Talon* et *Jérôme II Lemaitre*. L'œuvre rompt avec les prétentions élitistes caractéristiques des portraits aristocratiques antérieurs à Philippe de Champaigne. Après la familiarité prometteuse mais quelque peu contrainte du portrait du quai d'Orsay, la toile de Chantilly impose l'image d'un homme au travail. nul doute que ce rejet de la parade oisive ne doive être attribué à Richelieu lui-même : rien dans l'existence de l'artiste confiné au Luxembourg, ne l'orientait vers cette pertinente ouverture. Ce bourgeois affairé ne correspond certes pas à l'image impérieuse de Richelieu que Philippe de Champaigne nous a transmise, et pour cause, il en est certainement la plus inattendue. Entre autres raisons, le mouvement encore flottant de la draperie donne à toutes ces œuvres quelque chose de familier, d'entendu, elles ne sont pas aptes à forger une image auprès du public ; le *Richelieu* de la galerie des Hommes illustres, dont on ne connaît que la réplique de la Nat. Gal. de Londres, marquera un net ressaisissement autour de la personne individuelle : chaque élément, sans être définitivement accordé, la double draperie, la chaise, l'ouverture sur le parc paysager, y prend cependant une valeur d'archétype, qui contribue à l'héroïsation de la figure.

Le petit tableau du château d'Haulteribe a certainement été lui aussi modifié ; l'habillement présente des affinités avec la toile du quai d'Orsay ; mais si relation d'étude il y eut comme le suppose M Dorival, elle n'est plus appréciable tant l'œuvre se présente

désormais distincte et indépendante. L'effacement de la barette est la plus évidente des modifications ; mais le modelé du buste témoigne aussi d'une assurance accrue, inconnue des années 20, manifeste encore dans l'expression affable, la précise analyse de l'ossature, des reflets sur le nez, des ridules sous les yeux. L'idée de supprimer la barette pourrait même être consécutive au portrait destiné à la galerie des Hommes illustres. En effet, *Le Portrait de Richelieu* situé dans cet ensemble en vis à vis de celui du roi (*Louis XIII couronné par la Victoire*) imposait un homme tête nue, dont le geste mis au point par l'artiste traduit une déférence fort à propos : le résultat plût au cardinal lequel n'apparut plus coiffé de la barette. Le portrait d'Haulteribe fut sans doute le premier à être transformé en conséquence, en 1635.

*Portrait du Cardinal de Richelieu,*  
1641-42, 222 x 255 cm. Musée du  
Louvre, Paris.

Provenant de l'hôtel construit par François Mansart pour le secrétaire d'état Louis Phélypeaux, marquis de la Vrillière, le tableau du Louvre participe du resserrement du discours, dépouillé de tout accessoire, où Philippe de Champaigne apparaît enfin comme l'allié de carrure suffisante pour prêter main forte, par les moyens qui sont les siens, à l'homme politique qui eut l'intelligence de savoir attendre. Quant à l'œuvre de la Sorbonne, le Cardinal à ce point impressionné par le chemin accompli depuis les premiers essais, enjoignit à l'artiste de modifier toutes les autres effigies en fonction de celle-là.

C'est entre toutes la plus extraordinaire **129**. Il est particulièrement émouvant que cette image, la plus inspirée et la plus intemporelle, soit la dernière que l'artiste tira de la présence de son illustre client. Parfaite, elle l'est : pourtant, rien ne manque à celle du Louvre. Le portraitiste de Richelieu ne pouvait faire mieux dans la voie qu'il y exploitait ; il ne pouvait aller plus loin dans le soutien idéologique qu'il apportait à son modèle par une aussi abrupte représentation ; on peut même trouver quelque peu superflu, en comparaison, le fond composé du tableau de la Sorbonne, son paysage, sa colonne, sa draperie... Oui, il serait inférieur s'il n'appartenait déjà à un autre monde. Le *Richelieu* du Louvre est un chef- d'œuvre du portraitiste ; mais la



toile suivante porte moins témoignage du modèle qu'elle ne nous confie un idéal du peintre. Ce portrait d'apparat, le plus majestueux dans la galerie des grandes réussites du genre, loin de se borner à copier les précédents, s'épanouit comme une entière création de l'artiste. Plus que jamais la limite entre observation et création est devenue invisible. L'incomparable sentiment d'intimité contraste et rehausse la noblesse de la figure ; sa seule raison d'être supplée à toute idée de propagande. Les manuels d'histoire reproduisent tous l'œuvre du Louvre, et pour cause ! elle est au plus près de ce que fut le Cardinal. En vrai flamand foncièrement concret et sensitif, le peintre n'a de cesse tout au long de cette série d'approcher son modèle jusqu'à s'en emparer, le dire selon lui. Bourdelle eut une démarche analogue, qui passa 40 ans à modeler le buste de Beethoven pour aboutir à la somme fabuleuse du *Grand Masque tragique*. Appropriation, invention, bien par delà le simple témoignage : ce *Richelieu* l'est selon Philippe de Champaigne, qui le signa et le conserva toute sa vie ; les héritiers du Cardinal n'entrèrent en sa possession qu'en 1674, à la mort de l'artiste. Dans ce *Richelieu* se discernent certaines séductions de *L'Ex-Voto* : ainsi le plaisir de toucher rendu par la matière caressante et le modelé sculptural, et le sentiment du volume, évident si on le confronte à la version du Louvre. Le peintre aboutit avec ce *Richelieu* à sa "chose", atteignant à 38 ans une plénitude qui d'ordinaire marque l'accomplissement final d'un artiste : et son œuvre ne fait que commencer...

Rares sont les créations de cette sorte qui dépassent les limites du genre pour atteindre au mythe. D'exceptionnels portraits nous rapportent les traits physiques et moraux de Jules César, Alexandre, Louis XIV ou Napoléon : mais aucun n'approche de ce monde où *Akénaton*, *La Jeune Fille au Turban* et *La Joconde* accueillent le dernier en date, *Richelieu* de la Sorbonne. Tandis que Léonard de Vinci ou Vermeer avaient toute liberté d'action pour plier à leur art un personnage rendu à son anonymat aussitôt après leur passage, Philippe de Champaigne dut composer avec l'envahissante présence de son difficile commanditaire ; et le danger qu'il sut surmonter était d'en être à ce point dominé qu'il ne dépasse pas le portrait, si inspiré soit-il. Seul Goya, et par des chemins plus tortueux, a su s'approprier de la sorte, sans aucun recours à l'accessoire, un personnage important. Dans ce double discours résident la force et la richesse de Philippe de Champaigne. Une sensibilité discrète et efflorescente, que seul l'habitué de son œuvre peut surprendre, rehausse des tableaux volontaires : arrière pensée dans *Le Vœu de Louis XIII*, idéalisme de ce *Richelieu*, le père omniprésent dans *L'Ex-Voto* alors qu'il n'y a aucune part à l'action... Son art tient du dialogue quand celui de Rembrandt est un monologue. Rarement agressif, mais ce n'est pas là une caractéristique du siècle, Champaigne veut sympathiser avec le client anonyme. Pour cet étranger dans Paris, le dialogue est la condition première de sa réussite - on le voit dans sa vie, par ses habitudes, ses amitiés, la simplicité de son caractère - on l'observe dans son art. Le dialogue n'est jamais plus étroit qu'entre deux seuls individus mais quel autre créateur sut se contenter de deux uniques figures pour son œuvre maîtresse ? Le spectacle a déjà sa part dès qu'elles sont davantage, Villon se dissimule chez Le Nain et Georges de la Tour aime bien charmer son public. Où le dialogue est-il à ce point communion qu'il se passe de mots ? A part *L'Ex-Voto*, Philippe de Champaigne n'éprouva aucun besoin de travailler sur ses propres sujets. Le moi est justement ce dont il ne veut pas parce qu'il signifierait l'échec d'une volonté d'intégration ardemment désirée à 20 ans. D'où l'exclusivité d'une commande-échange : en notre temps ou cela sonne comme une entrave pour l'artiste, la disponibilité du peintre envers sa clientèle explique que son prestige auprès du public comme de la critique ait été largement compromis, parce qu'on se borne à ne voir dans sa production que le savoir-faire d'un artisan virtuose, non l'intuitive lucidité du créateur.

## NOTES

- 80 FELIBIEN DES AVAUX (A.) *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 vol, Paris, 1666-1688.
- 81 BRICE (G.) *Nouvelle description de la ville de Paris*, Paris, 1752.
- 82 La toile, irrémédiablement ruinée, est conservée au Louvre.
- 83 MALINGRE (C.) *Les antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1640.
- 84 SAPORTA (J. de) "L'odyssée d'un Philippe de Champagne", *Annales de Haute-Provence. Bulletin de la société scientifique et littéraire des Basses-Alpes*, 1961.
- 85 FELIBIEN DES AVAUX (A.) *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 vol, Paris, 1666-1688.
- 86 RAMADE (P.) *Varin, le Christ aux Noces de Cana*, dossier, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 1982.
- 87 PERICOLO (L.) *Philippe de Champagne*, Tournai, 2002.
- 88 VERIF DORIVAL (B.) "Philippe de Champagne et les hiéroglyphes de Pierus", *Revue de l'Art*, 1971, n 11, pp. 31-41.
- 89 GONCALVES (J.) *Philippe de Champagne, le patriarche de la peinture*, Paris, 1995.
- 90 Fut-ce, en l'occurrence, par le relai de l'art flamand : M. Dorival a publié en 1992 deux gravures extraites d'un livre du père jésuite Natalis, publié en 1542 à Anvers, passivement reprises par Philippe de Champagne pour *l'Entrée du Christ à Jérusalem*, et pour *la Cananéenne*.
- 91 Dor. Cat. n 1674
- 92 JEGOU (M.A.) *Les Ursulines du faubourg Saint-Jacques, à Paris, 1607-1662*. 1981
- 93 DORIVAL (B.) "Les peintures de Philippe de Champagne sur le sujet de l'Annonciation", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* Paris,
- 94 Ce serait donc là un témoignage précieux de l'activité décorative de cet artiste à Paris, dont rien n'avait été identifié à ce jour.
- 95 BERESFORD (R.) "Philippe de Champagne : a commission of 1630", *Burlington Magazine*, 1988. Avec pour seul repère la mort en 1632 du graveur Charles David, l'historien inclut *La Vierge à l'Enfant entourée par les Anges* dans le décor de cette chapelle, dont il ne connaît pourtant ni le thème choisi, ni les dimensions, ni l'orientation, etc... Or la gravure évoque davantage une peinture de Nicolas Duchesne, donc antérieure à 1627, qui pourrait avoir bien plus sûrement appartenu à la chapelle voisine, de Marillac.
- 96 Les ordres religieux
- 97 Désigné aussi par *Dieu le Père créant l'univers matériel*, d'après l'identification du sujet par M. Dorival ; sur le sens symbolique du geste de bénédiction, voir DORIVAL (B.) "Philippe de Champagne et les hiéroglyphes de Pierus", *Revue de l'Art*, 1971, n 11, pp. 31-er suiv. Quant au *Père éternel* attesté dans l'église des Cordeliers au dessus de la peinture de Francken, son attribution à Champagne (Guiffrey), soutenue au prix de plusieurs suppositions, n'est pas plus définitive qu'à Aubin Vouet (Lenoir), ou même à Jouvenet (Beaumont-Maillet).
- 98 PERICOLO (L.) *Philippe de Champagne*, Tournai, 2002 ; Nicolas Sainte Fare Garnot, *Philippe de Champagne*, Lille-Genève 2007, p. 108.
- 99 SAUVAL (H.) *Histoire et recherche des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1724
- 100 MARTIAL (Ph.) *Le Sénat et le Palais du Luxembourg, de la tradition au modernisme*, (ouvrage collectif sous la direction de : ), Paris, 2001.
- 101 DORIVAL (B.) La peinture française du XVII<sup>ème</sup> siècle au musée de Grenoble.
- 102 Le drapé du Christ a été copié pour le petit *Saint Joseph* du Fogg Art Muséum de Cambridge (Mass.), ce qui contredit sans appel son attribution au maître et sa datation fantaisiste affirmées par PERICOLO (L.) *Philippe de Champagne*, Tournai, 2002.
- 103 GONCALVES (J.) "Deux tableaux inédits de Philippe de Champagne", *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, (Année 2002), Tours, 2003.
- 104 Dans ce paysage du 17<sup>ème</sup> siècle français particulièrement favorable aux ordres religieux, les dominicains s'imposent parmi les plus actifs à mettre en pratique les directives du Concile de Trente sur le rôle de la prédication. Le couvent parisien de l'Annonciation devint un foyer renommé de la pensée dominicaine dont la vision plus humaine, plus aimable, de vivre sa foi autant que la sincérité d'un retour aux sources encouragé par l'exemple vénéré de Saint Thomas d'Aquin, pour une meilleure connaissance des écritures, séduisaient en contrebalançant notamment l'approche collectiviste et distanciée des jésuites.
- 105 DORIVAL (B.) *La "Présentation de la Vierge au Temple" de Philippe de Champagne*, Arras 1995.
- 106 Pour un rapprochement trop restrictif entre la peinture de Champagne et une gravure de D. Ghisi d'après Jules Romain, voir PERICOLO (L.) *Philippe de Champagne*, Tournai, 2002.
- 107 *Revelatio Ordinis Ssmae Trinitatis Redemptionis Captivorum sub Innocentio tertio, anno 1198. Parisiis, 1633.*
- 108 Les deux compositions horizontales à l'origine ont été agrandies en carrés par deux bandes de 70 cm (en haut) et 22 cm (en bas), et des coupes latérales qui ont amputé *La Nativité de la Vierge* du feu dans la cheminée à gauche et de Joaquim entrant dans la pièce par la droite, précédé du petit chien.

- 109 FELIBIEN DES AVAUX (A.) *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 vol, Paris, 1666-1688.
- 110 GUILLET DE SAINT GEORGES *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, éd. Ph. de Chennevières et A. de Montaignon, Paris, 1854.
- 111 LEJEAUX (J.), La vie de la Vierge
- 112 BERCE (F.) "Le Palais-Cardinal", *Richelieu et le monde de l'esprit*, cat. d'exp. La Sorbonne, Paris, 1985.
- 113 DORIVAL (B.) "Art et politique en France au XVIIème siècle : la galerie des Hommes illustres du Palais-Cardinal", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* Paris, 1972
- 114 GONCALVES (J.) "La Réception du Duc de Longueville dans l'ordre du Saint-Esprit : Philippe de Champagne", *La vie en Champagne*, Troyes, jan.-mars 1999
- 115 MARIN (L.) *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Paris, 1995.
- 116 GONCALVES (J.) *Philippe de Champagne, le patriarche de la peinture*, Paris, 1995.
- 117 DORIVAL (B.) "Art et politique en France au XVIIème siècle : la galerie des Hommes illustres du Palais-Cardinal", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* Paris, 1972
- 118 Cette toile serait, selon M. Dorival, une réplique du portrait inclus dans le cycle, en raison, à priori, du format : 259x178, distinct par exemple de celui du *Louis XIII* : 226x176 qui lui faisait pendant. Mais, considérant que le roi et son ministre ont exactement la même dimension, laquelle n'est donc pas proportionnelle au format, lequel est significativement identique en largeur ; d'autre part, que la limite entre l'intérieur et le paysage maritime ou la perspective sur le jardin se prolonge en une seule et même horizontale d'un tableau à l'autre : il semble bien que le portrait royal a été coupé en haut, ce qu'indique aussi le peu d'espace laissé au dessus de la tête. Ajoutons que la verticalité du *Richelieu* correspond davantage aux proportions des fenêtres, et des intervalles de la galerie des Hommes illustres. Voilà qui nous conduit à voir dans la toile de Londres le portrait de la galerie des hommes illustres. Du reste, si ce tableau devait être une réplique, donc à priori nettement plus tardive, comment expliquer la présence du rideau dont le drapé est très exactement celui de *La Naissance de la Vierge*, de 1636 ? Mieux, comment expliquer qu'une étude de cette tenture figure dans le dessin préparatoire (Bib. Nat. de France) ? M. Dorival signale les lacets courts du col sur la gravure, et longs sur la peinture : mais comme dans le même temps il est convaincu de la contemporanéité de la peinture et de sa réplique, c'est dénier toute valeur de datation, donc de mode, à ce détail. Devenue propriétaire du palais-Cardinal, Anne d'Autriche eût certainement à cœur de faire disparaître du décor les portraits du ministre détesté de tous, et dont elle-même avait dû subir l'humiliation d'une perquisition en ses appartements : le tableau aurait été remplacé (peut-être par le portrait du nouveau roi ?), avant que l'on ne peignit sur les toiles les vers latins à la gloire des modèles. L'absence de ce dystique sur le *Richelieu* alors qu'il figure sur les trois autres tableaux de la série (mais rien ne prouve sa présence sur la totalité des tableaux), ne saurait donc être un élément déterminant.
- La galerie s'ouvrait à mi longueur sur la chapelle : que les *Richelieu* et *Louis XIII*, plus grands en hauteur comme en largeur que les autres tableaux aient encadré ce seuil symbolique se trouve conforté par l'orientation opposée de l'éclairage sur chacun d'eux, un parti inexplicable en quelque autre localisation de cet espace longitudinal.
- 119 SAUVAL (H.) *Histoire et recherche des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1724.
- 120 MARIN (L.) *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Paris, 1995.
- 121...Attisés par Jansénius en 1635 avec son pamphlet *Mars Gallicus*, dirigé contre la politique du Cardinal.
- 122 "L'échange des deux couronnes" a inspiré à L. Marin une page remarquable.
- 123 LAURENTIN (R.) *Le vœu de Louis XIII*.
- 124 PILLORGET (R. et S.) *France baroque, France classique*, Paris 1995.
- 125 Ainsi la différence avec Simon Vouet, dont une version du même sujet est aujourd'hui conservée dans la mairie de Neuilly-saint-Font. Voir : AUZAS (P.M.) "Un Vœu de Louis XIII méconnu", *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1964, n 2, pp.85-92. Avec une retenue qui a peut-être même inspiré Champagne, Claude Vignon a aussi peint *le Vœu de Louis XIII*, disparu, dont la *Déploration* de Versailles nous donne une idée.
- 126 RICHELIEU ET LE MONDE DE L'ESPRIT, *exp. de La Sorbonne*, Paris, 1985.
- 127 CARMONA *Richelieu*,
- 128 DORIVAL (B.) "Un portrait inconnu de Richelieu par Philippe de Champagne", *La Revue du Louvre*, 1970, Paris.
- 129 DORIVAL (B.) "Un portrait inconnu de Richelieu par Philippe de Champagne", *La Revue du Louvre*, 1970, Paris.

Mes remerciements vont à Madame Nicole Garnier, conservatrice en chef du Patrimoine chargée du Musée Condé à Chantilly, Mesdames Chantal Rouquet, conservatrice, Claudie Pommin et Anne May Pignol, du Musée Saint-Loup de Troyes, et à Messieurs Paul Lang et Angelo Lui, respectivement conservateur et chargé du Service Photographique du Musée d'Art et d'Histoire de Genève.