

**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 Lallemant ; 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'œuvre 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 exergue. 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

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

## **seconde partie : PORT-ROYAL**

Mis en ligne en février 2008

## PORT-ROYAL, 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.

L'apparition après 1642 de nouveaux thèmes dans l'œuvre de Philippe de Champaigne, et une abondante production de portraits qui s'oppose à la suite presque exclusive des *Richelieu*, traduit la prise en compte d'une clientèle spécifique, distincte des milieux aristocratiques traditionnels.

Mais l'hypothèse de la rencontre avec Port-Royal retenue par la critique comme facteur de transformation de son art ne résiste pas à l'examen, et d'abord pour une question de date : il est désormais établi <sup>1</sup> que Philippe de Champaigne ne fut pas en contact direct avec les principaux défenseurs de la pensée janséniste avant 1646. De plus l'analyse de peintures antérieures à cette date, au premier rang desquels vient le *Vœu de Louis XIII* peint en 1638, qui préfigure <sup>2</sup> l'œuvre phare de Port-Royal, le grand *Ex-Voto* de 1662 fait assez état de l'existence d'éléments essentiels qui ne doivent rien au jansénisme, lequel en définitive n'influence sa production que dans le sens d'un renforcement, non pas d'une rupture. Il est donc certain que son action sur Philippe de Champaigne n'aurait pas été aussi forte, aussi décisive, si le "terrain" : psychologique, moral et spirituel, n'avait été préparé de longue date. Port-Royal n'apporte aucune réponse à la question : que s'est-il passé en 1642-43 pour être aussi déterminant dans la pensée et l'évolution artistique de Philippe de Champaigne ?

### Rupture

Deux disparitions tout d'abord. La mort surtout de son fils Claude, l'aîné de trois enfants ("*d'une blessure qu'il se fit à la tête*" : confession douloureuse dans sa concision reçue du peintre par Félibien <sup>3</sup>) l'a orienté vers un art intériorisé et plus en accord avec sa personnalité profonde ; un art qui ne se contentera plus de l'illustration, et lui préférera la confidence et le mémoire. La mort de Richelieu d'autre part en 1642 a incité le peintre à chercher hors de la cour une clientèle plus régulière. Mais ce ne sont là, malgré la charge émotionnelle dont ils sont porteurs - et par cela même d'autant plus efficace - que des éléments déclenchants. Aucun d'eux n'aurait ouvert sur une telle remise en cause de l'artiste : après tout, la disparition du Cardinal, suivie par celle de Louis XIII dont il était le peintre préféré aurait pu tout aussi bien bouleverser la carrière de Simon Vouet ; mais l'œuvre de celui-ci n'a pas pour autant subi de modifications radicales. Si ces deux événements - l'un aux conséquences sociales, l'autre d'ordre affectif - ont eu sur Philippe de Champaigne l'impact que l'on reconnaît aujourd'hui, c'est pour s'être exercés là encore sur un esprit déjà perméable ; parce qu'une attente, une insatisfaction existaient déjà, incontournables, inconscientes mais prêtes à se révéler à la moindre semonce.

Revenons au champ d'activité de l'artiste, de ses débuts prometteurs jusqu'à la fin du règne, pour identifier la nature de cette prédisposition mêlée d'insatisfaction, ce terrain favorable à la mutation. Des deux groupes sociaux qui, durant quinze ans, se sont partagés ses services : l'aristocratie et le Carmel, rien de particulier à dire de ce dernier, pour lequel *La Résurrection de Lazare* fut la dernière composition réalisée par l'artiste d'un décor enfin achevé, davantage que par le fait de quelque changement d'état d'esprit. La charnière de 1642-43 apparaît au contraire lorsqu'on prend en compte son travail pour la cour et la

noblesse. Aucune commande équivalente aux *Longueville* et autres *Vœu de Louis XIII* ne vient, après 1642, rappeler les obligations en confirmant les le titre de peintre officiel d'un artiste davantage sollicité désormais par la bourgeoisie de robe. Mazarin n'a pas de l'art les conceptions ambitieuses, dynamiques, patriarcales, de Richelieu ; avec la Régence, la peinture retourne à sa dimension domestique : décorations intimistes pour une clientèle privée, fut-elle celle d'Anne d'Autriche ; le peintre reste un simple interprète de sujets fréquents.

Mais Philippe de Champaigne n'est pas le seul à subir ce glissement des buts dévolus à la peinture : Vouet, Stella, ne se sont pourtant pas remis en cause après la mort de Richelieu puis de Louis XIII auquel le premier devait autant que Philippe de Champaigne au Cardinal. La carrière de le Brun, Mignard, et les autres artistes de la génération suivante montre bien l'immense pouvoir d'argent de la Cour. Il n'y a comme différence entre la production de ces maîtres et celle de Philippe de Champaigne que la possession du répertoire formel et thématique acquis en Italie. Cette méconnaissance profonde de l'art italien est la cause première, véritable, du changement radical d'inspiration de l'artiste au début de la Régence.

### **Le défaut de séjour en Italie et ses conséquences**

L'Italie en effet mettait à la disposition des artistes l'incontournable répertoire formel de l'Antiquité et de la mythologie, et des règles de la grande décoration. Nous avons évoqué les difficultés de Philippe de Champaigne à se plier au programme illustratif du Luxembourg. Même en tenant compte de sa bonne volonté et de son savoir-faire, il est indéniable que cette faiblesse de sa formation l'a accompagné durant toute la décennie, si ce n'est davantage. Une carence manifeste dans l'absence complète de thèmes mythologiques : il faut attendre les dernières années de l'artiste pour voir citer dans les sources une *Education d'Achille*, aux Tuileries (sans toutefois exclure que Jean-Baptiste en soit l'auteur). Participant également de la décoration et d'un savoir élitiste, l'allégorie avait les faveurs de la noblesse : Le manque de conviction de la Victoire, d'ailleurs empruntée à Rubens, pour couronner Louis XIII est révélateur. L'artiste a tenté de remédier à cette lacune de sa formation en intégrant l'équipe de décorateurs du Luxembourg ; en recourant aux modèles maniéristes de *La Nativité de la Vierge* et raphaelesques de *La Présentation de la Vierge au Temple* ; mieux encore, avec les neuf illustrations pour un ouvrage de théologie, *Le Temple de la Félicité* 4, paru en 1630 : mais la meilleure part de cet ensemble allégorique ne revient-elle pas d'abord au graveur Charles David qui interpréta les dessins parfaitement conventionnels (suite de citations embarrassées bien mise en évidence par M. Dorival –voire de copies manifestes des petites figures de Duchesne dans le Cabinet Doré) du peintre ?

La rhétorique gestuelle lui échappe, tout comme le *contraposto* caractéristique de l'art italien : un semblant d'animation est obtenu par l'opposition face et profil de deux figures. Lui qui, du paysage à la nature morte fut curieux de tous les genres n'a consacré au nu, promu à l'autonomie dans tout le bassin méditerranéen, que le modeste et incontournable tribut de la passion du Christ. Mais du *Vœu de Louis XIII* au *Christ sur la croix*, de *La Résurrection de Lazare* au *Christ mort*, le corps masculin raidi, trahit l'embarras de l'artiste que seule sauve de la rhétorique et de la froideur la subtilité de l'analyse anatomique. Cette raideur est inconnue de tous les peintres revenus d'Italie, qui de Vouet à Baugin savent, même dans le cas extrême d'un corps au tombeau, lui inventer une fluidité de surface.

Le rendu de l'espace souffre de la même application scolaire : c'est bien le constat que laisse le décor architectural de *La Présentation de la Vierge au Temple*, dont la convergence des fuyantes est par trop insistante : de la même série, *Le Mariage de la Vierge* par Jacques Stella révèle au contraire ce qu'un peintre qui a séjourné à Florence et à Rome de 1616 à 1634 a pu intelligemment assimiler d'un langage d'une exceptionnelle



*Autoportrait*, identification inédite, dit aussi portrait de Vincent Voiture, détail. v. 1643, Musée Roger Quilliot, Clermont-Ferrand. Cl. du musée.

souplesse, empruntant à Piero della Francesca (l'enfilade des colonnes), et à Raphaël (la relation des figures à l'espace de *L'Ecole d'Athènes*). On pourrait multiplier les exemples de l'adaptation embarrassée des principes italiens par Philippe de Champaigne.

Principale consommatrice de sujets mythologiques et d'allégories, la noblesse se targue de connaître le répertoire formel de la haute Renaissance. Philippe de Champaigne qui n'est à l'évidence pas familier des formes michelangélesques abondamment diffusées par l'estampe autant que par les artistes rentrés d'Italie n'a pu manquer de ressentir son impuissance dans ce genre, lorsque des commandes allaient à des artistes mieux entraînés à ces exercices spécifiques. Sa production destinée à la cour, si elle intègre à l'occasion des programmes politiques comme *Le Voeu de Louis XIII* ou *La Réception du Duc de*



*Longueville* se limite pour l'essentiel à des portraits ; un genre qu'il développe jusque dans le cadre de grands ensembles décoratifs, comme la galerie des Hommes illustres. S'il s'accorde sans peine avec les thèmes religieux, (ainsi sa contribution au cycle de tapisseries sur *La Vie de la Vierge*), les sujets strictement décoratifs lui échappent. Qu'il les ait peut-être refusés ne change rien : de 1630 à 1642, il travaille essentiellement pour une clientèle dont il sait ne pouvoir satisfaire toutes les attentes

Ne s'est-il pas senti dépossédé lors de la décoration de l'église du Val-de-Grâce, lui qui en avait été le seul peintre pour le réfectoire des religieuses et pour les appartements d'Anne d'Autriche, lorsque Mignard lui fut préféré en 1662 <sup>5</sup> pour le morceau de bravoure, la fresque du dôme conçue suivant les principes illusionnistes italiens ? La comparaison avec la coupole de la Sorbonne est éloquente. Philippe de Champaigne affirme les structures, il se soumet au poids de la construction ; Mignard ouvre l'espace, bouscule avec aisance toute ordonnance, inclut le ciel dans une scénographie apprise et développée à Rome sous l'égide des Jésuites. Ainsi, même dans le répertoire religieux, le défaut de voyage d'Italie était manifeste. Certes, il est capable d'appliquer un principe à la mode, ce dont témoigne superbement la composition plafonnante de *L'Apothéose de la Madeleine* pour le salon de la Régente (et l'on n'oubliera pas, de ses débuts, une *Crucifixion* à la voûte de l'église du Carmel du faubourg Saint Jacques, longtemps louée pour sa perspective) ; pourtant, brio de l'exécution et beauté des couleurs mis à part, il y a là un poids, une densité, celle-là même de *La Victoire couronnant Louis XIII*, qui contrarie l'effort trop manifeste d'envol. Le résultat montre quatre superbes figures entourées d'angelots, collées au plafond, au lieu de la dématérialisation attendue, comme dans l'œuvre de Mignard.

Que Philippe de Champaigne ait subi quelque préjudice moral de ne pas être allé en Italie <sup>6</sup>, je crois en trouver une preuve indirecte dans l'autorisation qu'il donne en 1658 à Jean-Baptiste d'entreprendre ce voyage <sup>7</sup> : n'est-ce pas pour être d'entrée convaincu de tout ce qu'un tel séjour représente d'investissement bénéfique pour un peintre ? D'autant que la nébuleuse de Versailles commençait à attirer les meilleures volontés sous l'autorité de ces italianistes que sont Le Brun et Mignard. Philippe de Champaigne ne pouvait que souhaiter à son neveu une expérience dont il savait par défaut l'utilité depuis l'époque du Luxembourg. Enfin, il entretient des rapports étroits avec des artistes qui n'ont pas plus que lui fait le voyage d'Italie : Charles Poerson et Laurent de la Hyre ...

### **Poussin, le référent**

Au contraire de la noblesse, la bourgeoisie n'est pas consommatrice de mythologies ; la peinture décorative ne l'intéresse pas davantage que l'allégorie. A la confusion élitiste de cette dernière, elle préfère une transmission claire, exempte de sous-entendus, de ses valeurs. Cette bourgeoisie cultivée, le peintre la côtoie à la Cour en la personne de hauts magistrats, qui sont majoritairement acquis à la morale exigeante du jansénisme. Que Champaigne se soit intéressé à cette classe s'il avait été en Italie, rien n'est moins sûr.

L'examen de l'œuvre à venir : les compositions frontales par orthogonales volontaires et les couleurs primaires, qui renvoient à l'art de Poussin, invite à retenir comme troisième facteur déclenchant le séjour parisien de ce dernier, séjour malheureux et finalement écourté précisément en 1642 en raison du climat délétère dont se plaindra le maître. Bien qu'aucun témoignage n'ait subsisté de la rencontre des deux artistes, le fait semble indéniable : leur amitié ancienne et l'autorité morale de chacun suscitaient la curiosité de l'autre. Sa propre insatisfaction des commandes répétitives pour la cour, accentuée par la disparition de Richelieu, rendait Philippe de Champaigne d'autant plus attentif aux préceptes et à la carrière de son ami que l'exemple de l'activité de celui-ci pour une clientèle privée était présenté comme la meilleure alternative d'avenir et garant de la liberté de l'artiste. Bien plus par la clarté de ses énoncés théoriques et ses prises de positions en faveur d'une éthique de l'artiste, que par des réalisations restreintes sur place peu concluantes et d'un enseignement contenus dans des cercles privés et gagnés d'avance, Poussin a

effectivement infléchi en ces années le cours de la peinture française.

Il faut pourtant noter que Philippe de Champaigne montre davantage de sujétion aux idées et à l'esthétique de son ancien compagnon de travail dans des œuvres qui par leur sujet (*L'Annonciation*, *Le Mariage de la Vierge*), par leur clientèle (Anne d'Autriche, l'aristocratie), sont dans le droit fil de sa production des années antérieures. Poussin a conforté Champaigne dans ses vues, il ne les a pas modifiées. Le pas n'en est que plus décisif. Il suffit d'évaluer tout ce qui sépare *La Présentation au Temple* de Bruxelles de celle de Dijon pour mesurer l'ascendance de Poussin plus manifeste chez Philippe de Champaigne que chez tout autre artiste ; que le peintre ait été aussi perméable à l'art et au message de son vieil ami s'il avait séjourné en Italie, c'est peu vraisemblable. Un tel impact ne peut s'expliquer que par la méconnaissance de l'Italie, par le fait que tout ce que Philippe de Champaigne imagine de son répertoire formel, tout ce que ses pairs lui ont représenté avec emphase, il croit le trouver, il l'attend, de cet ami, l'aîné, l'oracle. L'Italie lui apparaît, maintenant, grâce aux formulations claires de Poussin, avec l'évidence logique d'un axiome. Aucun autre artiste n'avait su énoncer aussi précisément la spécificité, sinon de l'art italien, du moins de l'idée qu'on s'en pouvait faire.

Car d'après Poussin, l'adaptation qu'en fait Philippe de Champaigne ne pouvait être qu'originale. Non pas en raison de quelque supériorité, mais parce qu'il en attendait tellement, tournant autour de ce concept depuis une décennie, qu'il ne peut enfin qu'y mettre du sien, beaucoup. En systématisant jusqu'à l'épure les théories de Poussin, il donne des œuvres singulières par leur rationalisme excessif. Il faut un certain effort pour reconnaître dans les violentes orthogonales de *La Présentation au Temple* et du *Mariage de la Vierge*, dans les couleurs réduites aux trois primaires, dans la confrontation face et profil des figures, dans l'implacable logique de construction de *La Cène* sur laquelle nous reviendrons, les lointains modèles de Poussin : nous sommes bien plus près de Mondrian !

Prééminence des couleurs primaires se détachant sur la neutralité d'un décor aplati et simplifié, ferme structure orthogonale régissant des figures frontales disposées en frise, fréquent recours à la symétrie, sont les signes distinctifs d'un ensemble très homogène qui culmine dans *La Présentation au Temple* de Bruxelles, déclaration de principe avec la force, l'évidence d'un manifeste, et ses limites aussi. Car cette adaptation moins littérale que radicale, d'une séduction incontestable, des énoncés de Poussin ne va pas, dans sa volonté didactique, sans superficialité, pêchant dans *L'Annonciation* et *Le Mariage de la Vierge*, *La Nativité* de Lille, par leur esprit de système. Le remplissage en frise ne connaît aucune de ces pauses spatiales vivifiantes que sait orchestrer Poussin, aucune de ces diversions dans le rythme martial. Que la toile de Bruxelles impressionne davantage que celle de Dijon, de 1629, elle séduit moins ; son éclat est trop impérieux ; un sentiment d'artificialité s'insinue dans la contemplation du magnifique *Mariage de la Vierge*, œuvre satisfaisante au point que le peintre s'y soit certainement représenté dans le personnage à l'extrême gauche<sup>8</sup>.

Le manque d'aisance de Philippe de Champaigne à juxtaposer des figures serrées nous rappelle qu'il n'avait qu'une connaissance toute théorique des modèles originaux de cette Antiquité dont Poussin se faisait le chantre. De ces œuvres magiques et mutilées, exhumées avec quelle passion, il n'en connaît que des reproductions approximatives, partielles et partiales. L'intellect ne saurait suppléer au défaut de connaissance intime. L'atticisme de Champaigne (ainsi a-t-on désigné le style pictural parisien qui s'est développé de la mort de Louis XIII et du séjour de Poussin à Paris, jusqu'à l'entrée en fonction effective de Louis XIV), est très différent de ce qu'en donnaient d'autres créateurs, dans cette différence résidant à la fois sa grandeur et sa limite.

La grandeur, c'est le caractère impérieux des moyens, volumes sculpturaux et couleurs sonores ; la limite, c'est le manque de passion consécutive à l'appropriation extérieure d'un style. Il lui faudra le temps de le faire sien. Ce n'est qu'avec *Le Prévôt des marchands*, *Les Enfants Montmort* et *Omer II Talon* (et sans doute n'est-ce pas un hasard si le portrait intervient aussi efficacement dans ce processus d'appropriation) avec les trois

versions de *La Cène*, et surtout l'incomparable, l'ineffable *Adoration des Bergers* de la Wallace collection que sont finalement assimilées et dépassées les recettes, conventions, en un art d'une sensibilité accrue. Les règles de composition passent au second plan. L'horizontalité centrale subsiste avec la table dans *Les Enfants Montmor*, et la frise aussi, mais combien mieux intégrées avec naturel et ingéniosité. La frontalité n'est plus insistante ; des trois primaires, le jaune et le bleu ont acquis discrétion et élégance ; quant au rouge, il s'est diversifié en bruns, oranges, carmins roses et mauves.

La mort de Richelieu met l'artiste face à ses contradictions : doit-il continuer à travailler exclusivement pour une clientèle dont il sait pertinemment ne pouvoir combler toutes les attentes ? Et inversement : qu'en peut-il espérer de plus que la seule sécurité matérielle ? Lui a-t-elle été de quelque réconfort lorsque la mort de son fils a anéanti tous ses projets ? Mais le désir de changement, la nécessité, volontairement assumée ou inconsciente, de s'ouvrir à d'autres horizons n'implique nullement sa réalisation effective. Toute intention si louable soit-elle reste lettre morte sans d'indispensables outils pour favoriser son expression. Aussi, après avoir éludé, avec l'absence de voyage en Italie, le POURQUOI du tournant de 1642, reste-t-il à étudier, non pas déjà les formes diverses que prendra cette évolution (question à laquelle l'ascendance des théories de Poussin suggère quelques directions), mais les moyens, l'identification des structures sociales qui la rendent possible et l'accompagnent efficacement. En d'autres termes : COMMENT Philippe de Champaigne passe-t-il du monde clos de l'aristocratie, et du Luxembourg où il logeait et travaillait, à celui d'une bourgeoisie affairée qui encouragera sa production de la décennie 1640 ? il n'est guère évident dans sa position non seulement de se faire admettre d'une autre clientèle potentielle, mais d'abord, simplement, d'en approcher les représentants les plus à même de lui ouvrir les portes stratégiques. Un tel changement n'a pu avoir lieu qu'avec l'indispensable appui de personnalités que leur activité amenait à côtoyer deux mondes largement différenciés.

### Une suite homogène de portraits

C'est certainement comme confesseur de Richelieu que Jacques Lescot (1593-1656) approcha Philippe de Champaigne, s'il faut admettre l'identification d'un portrait inédit sur la base d'un dessin fort approximatif <sup>9</sup>. La croix qui consigne la dignité d'évêque (de Chartres) octroyée en 1641 constitue un repère de datation. L'œuvre s'inscrit parfaitement dans cette période charnière qui, de 1640 à 1643, marque pour Philippe de Champaigne l'affirmation progressive de son style : objectivité accrue, modelé sculptural, rigueur de la pose, horizontalité de la ligne des yeux, lumière égale, etc... Le fond, abstrait, s'éclaire et gagne en profondeur. Nul autre peintre ne pouvait donc à cette date imiter une manière encore en pleine définition.

Certaines faiblesses de l'œuvre, ici limitées au seul visage : la ligne sombre du profil du nez quelque peu rigide et sommaire, comme celle des paupières relèvent de cette part de recherche. Du *Richelieu* de Chantilly, vers 1628, avec ses traits figés, ses yeux en amande et son opacité uniforme jusqu'à ce sommet qu'est le *Jean-Pierre Camus* de 1643 : la mesure des progrès accomplis montre bien que, contrairement à une opinion communément admise faisant état de dons innés, Philippe de Champaigne a dû conquérir sa maîtrise du portrait.

L'orientation de la lumière neutre (elle nous informe par exemple sur le creux de l'œil, un détail généralement occulté par d'autres peintres) pour atteindre à la plus grande lisibilité, et la ligne d'ombre qu'elle implique sur le profil du nez et jusqu'au menton, sont communes à tous les portraits de Philippe de Champaigne. Construction orthogonale du buste, nette circonscription des zones, sévérité, regard direct, légère inclinaison de la ligne des yeux en guise de contrepoint à tant d'austérité ; une distance protocolaire qui isole le personnage, à laquelle peuvent concourir en d'autres effigies ces rebords de pierres peints à



*Portrait de Jacques Lescot. 1642. 58 x 50,5cm. Paris, col. Part.*

la même époque : cette force contenue, presque frustrée, cet aplomb abrupt de l'analyse traduit la recherche, incertitudes et affirmations. Je crois qu'elle ne serait pas aussi présente dans l'hypothèse d'une réplique ni d'une copie, dont l'aboutissement formel l'eût noyée en un compte rendu atone, où le savoir faire l'emporterait sur la fébrilité de l'enquête. L'analyse est conduite par les ressources d'une matière changeante, au delà des demi-pâtes délicatement translucides et lisses du col, avec sa note systématiquement froide et son tracé aigu, jusqu'à l'alternance et superpositions de fortes opacités : l'épaule, le front, la lèvre inférieure, et de légères transparences : la lèvre supérieure, le buste. Une réplique, parce qu'elle s'appuierait





*Portrait de V.Bouthillier*: remarquer les lignes noires mises à nu par l'affaiblissement de la couche superficielle.

sur un modèle arrêté, serait moins variée de ton, avec des transparences et des opacités nettement plus délimitées.

Les touches courbes, très mobiles sur les épaules rappellent certes le *Jean-Pierre Camus*, et un peu connu *Portrait de Mazarin* (vers 1642, col. part.) ; mais plus généralement le contraste entre le corps traité librement en touches rapides et le visage aux accents plus fondus est commun à la plupart des portraits, dont je citerai en particulier le grand *Richelieu* du Louvre.

Si le coloris froid est de règle dans les portraits de Philippe de Champaigne, la matité du visage en revanche, d'un brun gris très subtil, singularise l'œuvre à l'égale du *Martin de Barcos* de Bristol, et du *Jacques Tubeuf* de Vienne : mais pas plus que

ces derniers ne ressemblent au *Barcos* de Port Royal ou au *Lemercier* de Versailles, la couleur brune du *Jacques Lescot* et sa fluidité d'aquarelle ne ressemblent au *Jean-Pierre Camus*. Or l'attribution de l'effigie de Bristol ne prêtant pas à discussion du fait de son exceptionnelle qualité, force est de reconnaître que Philippe de Champaigne a momentanément entrepris l'étude du portrait dans une manière froide et légère dont témoignent successivement les *Jacques Lescot*, *Jacques Tubeuf* et *Martin de Barcos* de Bristol, jusqu'au subtil *Portrait d'un Homme d'église* daté 1650, (si différend d'exécution du *Portrait de Charles Coiffier* de la même année), qui sera abandonnée au profit des triomphantes et chaudes opacités qu'on lui connaît.

D'intempestives balafres noires sur le buste appellent plusieurs comparaisons : avec le *Portrait de Victor Bouthillier*, où l'on observe, certes plus délinéée, une ligne tout aussi mal accordée à la forme, et une autre plus rigide sous la capuche ; avec la *Sainte Madeleine* de l'église de Pont-sur-Seine, où le rocher est sommairement circonscrit d'un trait aussi plat. Le *Richelieu* d'Haulteribe en apporte l'explication, qui laisse percevoir au niveau du bras, une même trace noire et large, heureusement atténuée, intégrée par les vélatures et les glacis rouges : leur disparition sur le buste du *Victor Bouthillier* et plus radicalement encore sur l'ensemble du *Portrait de Jacques Lescot*, a mis à nu ces accents de construction et durci le modelé du visage. En somme, le tableau a souffert jusqu'à régresser au stade où a été abandonné le *Mazarin* de Chantilly en ses parties inachevées, les mains et l'aube.

Philippe de Champaigne doit probablement davantage à l'évêque Jean-Pierre Camus que la seule création de l'un de ses plus nobles et pénétrants portraits, le premier surtout exécuté en 1643 après la mort de Richelieu et hors de sa zone d'influence. Il n'est pas excessif de voir en cet ancien disciple de Saint François de Salles, qui vient de publier en 1641 contre les jésuites **10** un roman précieux et dévot : *Carité*, le véritable chaînon conduisant en douceur Philippe de Champaigne d'une inspiration aristocratique, retranchée

dans sa propre délectation, vers un art aux ambitions revendicatrices et plus instruit des événements contemporains. L'évêque de Bellay fait le lien entre deux conditions sociales, deux mondes : le peintre a d'abord certainement connu le grand chef ecclésiastique, figure majeure de l'église de France avant que ne s'impose Bossuet, qui appartient donc aux cercles aristocratiques ; mais qu'il se soit occupé de roman l'apparente aux cercles précieux.

*Portrait de Jean-Pierre Camus, 1643. 73 x 60cm. Musée des Beaux-Arts, Gand.*

D'évidentes parentés stylistiques et vestimentaires établissent la contemporanéité des portraits de *Jean-Pierre Camus*, *Vincent Voiture* (préssumé), *Philippe de la Trémoille*, *Bouin 11* et de l'architecte préféré de Richelieu, *Jacques Lemercier*, daté de 1644. Soit un ensemble unique par son homogénéité et son unité de temps d'au moins cinq figures de proue qui paraissent dans l'œuvre du peintre en tête d'une longue suite bourgeoise, devançant notamment le premier portrait proprement janséniste, et dont trois au moins d'entre elles sont d'éminentes personnalités de la société précieuse de l'époque. La solennité des effigies, qui contraste avec une familiarité amène, laisse deviner dans cet habillement commun de drap noir, aux manches à crevés blancs, rehaussés de quelques dentelles l'affirmation d'une appartenance à une même famille sociale, celle de la préciosité mondaine et littéraire incarnée par la personnalité de Vincent Voiture, qui a laissé le souvenir de l'un des hôtes les plus enthousiastes, enjoués et indispensables de l'hôtel de Rambouillet.



Son portrait par Philippe de Champaigne nous est parvenu travesti par un autre artiste avec les attributs royaux de Saint Louis **12** : manteau d'hermine, couronne, sceptre, et symboliques : la couronne d'épines. Mais le col primitif et les pompons des lacets sont nettement visibles sur la radiographie. Qu'il s'agisse là du portrait original, dont une

interprétation gravée par Robert Nanteuil nous restitue sa forme primitive, c'est ce qu'induit un portrait de l'écrivain au musée du Mans, sans autre rapport avec l'œuvre de Philippe de Champaigne que sa copie littérale du visage.

Une autre effigie, acquise par le Musée Roger Quilliot de Clermont-Ferrand, porte l'habillement sobre, noir, à dentelles et crevés, caractéristiques des *Bouin* et autres *Philippe de la Trémoille* ; l'identification traditionnelle avec Voiture **13** devant être exclue comme l'a justement signalé M. Dorival, il nous faut donc compter un nouveau portrait d'une personnalité précieuse. Il ne s'agit pas davantage de Jacques Tubeuf comme on l'a avancé **14** : les traits de l'intendant des finances d'Anne d'Autriche, connus notamment par un portrait de Philippe de Champaigne et une très officielle effigie due à Pierre Mignard **15**, la forme du visage notamment et le nez caractéristique qui s'arrondit à son extrémité, ne sont pas ceux du portrait de Clermont-Ferrand.

Il s'agit me semble-t-il d'un autoportrait. De la comparaison avec la gravure de Gérard Edelinck d'après *L'Autoportrait* perdu de 1668, s'impose aisément la même tête massive et carrée, le front rectangulaire, la structure osseuse qui définit les limites du front, des pommettes et du menton. Le nez est également long et fort, pointant vers le bas, avec un relief marqué et haut placé, à peine au dessous de la ligne inférieure des yeux ; les sourcils horizontaux, larges et fournis sur tout leur longueur ne sont pas moins représentatifs de l'une et l'autre effigie, de même que les yeux peu enfoncés : aucun retrait de la paupière ne dessine l'orbite. Cette paupière retombe légèrement vers l'extérieur, surtout celle dans l'ombre ; enfin, la bouche est petite, avec une légère avancée de la lèvre inférieure. Ajoutons que si l'on rapproche de la gravure et du tableau de Clermont-Ferrand l'autoportrait probable inscrit dans *La Présentation au Temple* de Dijon se dessine une nette continuité, une évolution logique sur d'évidentes constantes volumétriques. Quant à la dimension psychologique de cette figure altière, elle correspond idéalement à ce que révèle la peinture de l'artiste : un caractère concret, pesant même, un aplomb et une confiance en soi inébranlable.

Jacques Lemer cier pose, sévère, près d'un soubassement de colonne, devant l'église de la Sorbonne qu'il est sur le point d'achever en 1644. Sa main tenant un rouleau de parchemin repose sur un bloc de pierre placé obliquement. La couleur bien que contribuant à un effet somptueux, est rigoureusement limitée : un gris verdâtre d'ensemble, le bleu du ciel agrémenté de quelques nuages, l'orangé du visage ; une accentuation des lignes, segments, angles, surfaces sombres, contribuent à l'austérité de l'ensemble. Le costume noir refuse les complaisances où s'enlise souvent le savoir faire de Rigaud. Au delà du caractère individuel, se perçoit un type, une époque. De dix-sept ans plus âgé que Philippe de Champaigne, mais d'une même extraction modeste, attaché lui aussi à Richelieu dont il conduit les grands projets architecturaux (le palais Cardinal, la Sorbonne, la ville nouvelle de Richelieu, etc... ),



*Portrait de Jacques Lemer cier, 1643, 97 x 75cm., Musée National du Château et des Trianons, Versailles.*





*Autoportrait* (identification inédite : connu comme *Portrait de Vincent Voiture*).1643. 67 x 53cm. Inv. 979.11.1, Collection du Musée d'Art Roger Quilliot, Ville de Clermont-Ferrand. Cl. du musée.

Jacques Lemercier était tout autant que notre peintre attiré par un monde désœuvré qui se repliait par dépit dans une jouissance intellectuelle de ses biens, et par là même susceptibles de lui passer des commandes.

Issu quant à lui d'une grande et vieille famille de France (son ancêtre Georges avait été ministre de Charles VII, et Louis se distingua durant les guerres d'Italie où il fut tué),





Philippe de la Trémoille est un digne représentant de cette aristocratie à bout de souffle, doutant d'elle-même, atteinte dans ses fondements sociaux et religieux par les vues absolutistes des Richelieu, et fuyant jusque dans le Salon de Rambouillet les raideurs protocolaires de la cour dont elle subit de plus en plus les contraintes sans en connaître les bénéfices.

*Portrait d'homme*. v. 1642-43, Chrysler  
Muséum, Norfolk, Virginie

Ces témoignages de la société précieuse par Philippe de Champaigne doivent être complétés par un septième portrait, une œuvre connue mais attribuée sans conviction à Mathieu Le Nain **16**. Il faut dire que les liens du peintre de Port-Royal avec la préciosité n'ont jamais fait l'objet de la moindre étude ; même, l'inspiration âprement masculine de son œuvre semblait incompatible avec un tel rapprochement. Par contre, on doit à Mathieu Le Nain la célèbre *Réunion d'amateurs*. La confrontation est pourtant significative : il y a chez Le Nain une rudesse, une truculence parfaitement absente du *Portrait d'homme*, dont le maintien élégant et aristocratique relève au contraire de la clientèle spécifique de Philippe de Champaigne. Le doute n'est pas permis sur une œuvre foncièrement étrangère au style de Le Nain portraitiste (voir son *Portrait de Jeune Homme*, au musée du Puy) qui multiplie par contre les références à Philippe de Champaigne : la construction en pyramide évasée, la carrure des épaules, la tête nettement dégagée, l'éclairage habituel, l'ombre caractéristique sous l'œil et la fossette sous le nez, le fond sombre, la réserve psychologique enfin... Quant à la matière picturale, quelle relation établir entre sa transparence, la subtilité de son modelé, et l'opacité héritée du carravagisme des effigies des frères le Nain ? La mode vestimentaire permet de situer ce portrait vers 1643-44. Le peintre de Richelieu est à cette époque en pleine période de transition, prenant ses distance avec l'aristocratie pour se rapprocher de la bourgeoisie. Ses portraits si caractéristiques commencent tout juste à voir le jour ; œuvres d'autre part à caractère privé, elles ne sauraient déjà faire école : ainsi l'hypothèse d'une toile de Mathieu Le Nain influencé par Philippe de Champaigne n'est pas recevable.

Cette société élégante et éprise de liberté, fuyant l'étiquette compassée de la Cour, pouvait être une alternative pour Philippe de Champaigne que son rang de peintre du roi, logé dans le palais du Luxembourg, pouvait parfois opprimer. Instruit comme il l'était depuis ses débuts dans la capitale par l'exemple de Poussin, lequel avait trouvé un mécène éclairé en la personne d'un habitué de l'hôtel de Rambouillet, le Cavalier Marin, Philippe de Champaigne pouvait d'autant moins ignorer les cercles précieux que le palais du

Luxembourg qu'il décorait dans le même temps imitait pompeusement, à défaut de ne pas réussir à le concurrencer, l'hôtel de Rambouillet. Que la carrière prometteuse de l'artiste se soit développée dans l'environnement de la préciosité, que cet environnement social et humain l'ait accompagné jusque dans ses orientations de la maturité, ne fait guère de doute ; le silence de la critique à ce sujet est d'autant plus singulier.

### **Les salons de la préciosité, instruments d'intégration**

Italienne de naissance, mariée très jeune à un noble parisien, Catherine de Vivonne est l'âme et la muse de cette société. La construction en 1601, sur ses propres plans, du luxueux hôtel de Rambouillet, non loin du Palais-Royal, fut le manifeste de sa personnalité hors norme autant que de ses choix esthétiques. C'est dans ce décor raffiné qu'elle reçoit, entourée de sa fille, dignement mais sans apprêt, affectation ni hiérarchie, la société galante de la capitale, autour de discussions passionnées où la littérature et l'amour tiennent les premiers rôles **17**. Détail significatif de ce besoin nouveau de naturel et d'aisance dans les manières, la mode oppose désormais les caractéristiques manches à crevés, et une dentelle judicieusement placée, au tuyauté, aux rigidités des formes corsetées dont relève encore *La Petite fille au faucon*.

C'était bien vers les soirées raffinées de la marquise de Vivonne et de ses émules qu'il fallait se tourner, comme l'avaient fort bien compris Richelieu, et d'autres personnalités déterminantes, par exemple les Bouthillier, pour la carrière de Philippe de Champaigne. Aussi n'est il guère excessif de voir dans ces salons mondains qui accueillaient la haute société parisienne (le Duc de Montausier, la Duchesse de Longueville, Mme de la Fayette, le Duc de Liancourt, la Marquise de Sablé, la Rochefoucault, Mme de Montpensier, Robert Arnauld d'Andilly), le principal et le plus décisif des outils d'intégration et d'ascension sociale qu'ait trouvés le peintre. Ils l'ont été pour Richelieu et pour Voiture, comme ils le seront plus tard pour Bossuet, Pascal et La Fontaine. N'est-ce pas là que l'artiste pouvait approcher la diversité d'une clientèle potentielle ? Nombre de toiles religieuses destinées aux couvents lui ont été commandées par des aristocrates habitués de tels cénacles. Pourquoi l'artiste, dès ses débuts dans l'atelier de Lallemand, c'est à dire impliqué dans les intérêts de l'un des centres de création de la capitale, les aurait-il dédaignés, cela au moment où leur rôle social devenait plus influent ? Il les aurait d'ailleurs d'autant plus pris pour but provisoire à atteindre que, loin de constituer une société élitiste renfermée sur elle-même, ces salons se voulaient ouverts à toutes les bonnes volontés. Contrairement à la cour où une étiquette pointilleuse avait pour fonction de préserver les barrières et les hiérarchies fondées sur la naissance, ce prestigieux salon de Rambouillet, modèle de tous les autres, favorisait les mélanges sociaux ; les affinités entre individus s'y déclaraient avec évidence et spontanéité, par des rapports sociaux fondés sur la convivialité et les loisirs, la culture et l'éducation. Aussi les plus humbles conditions trouvaient-elles à s'y insérer. Philippe de Champaigne possédait une culture propre à lui ouvrir ces lieux. Les vastes pièces en enfilade se trouvent ainsi augmentées d'une réalité autre que seulement spatiale, plus humaine et progressiste ; la continuité des espaces, leur interdépendance, relève d'une ambition de lever toute barrière de quelque ordre que ce soit ; y compris, surtout, la hiérarchie sociale. La naissance compte moins que le mérite, si bien que l'individu de la plus modeste condition peut se faire admettre à l'hôtel de Rambouillet, pour peu qu'il soit cultivé. L'exemple de Richelieu d'abord, son ascension fulgurante qui n'aurait pas été possible sans quelques amitiés judicieusement nouées dans ces cercles influents **18** l'atteste non moins que celui de Vincent Voiture qui en a marqué définitivement l'histoire de son empreinte, jusqu'à sa mort en 1648. Roturier comme Philippe de Champaigne, l'année 1625 de sa présentation à l'hôtel de Rambouillet est aussi celle, décisive, où le peintre quitte l'atelier privé de Georges Lallemand pour intégrer l'équipe du Luxembourg ; Richelieu est cette même année imposé par Marie de Médicis au Conseil du Roi. On le voit, le chemin qui mène à l'hôtel de Rambouillet était tout tracé pour le jeune peintre, favorisé par la personnalité autant que par l'ambition de ses

premiers protecteurs. Qu'il ait ensuite réuni les conditions nécessaires pour être admis en ce lieu, c'est ce que nous allons étudier maintenant.

En dépit d'une extraction sociale modeste, comme Voiture, Philippe de Champaigne sut faire valoir l'éducation soignée reçue à Bruxelles, avec notamment sa maîtrise du latin qui le place d'emblée en interlocuteur d'un Richelieu ou d'un Robert Arnauld d'Andilly. Cette érudition qui ne se limite pas à la seule connaissance des ouvrages en langue vulgaire **19** faisait de lui à n'en pas douter un digne participant aux réunions littéraires de la Marquise de Vivonne. Ajoutons à ce fonds irremplaçable une discrétion naturelle liée à sa condition d'étranger **20**, qui incite davantage à l'écoute et à la confiance plutôt qu'aux prises de position superficielles ; une retenue mêlée de gravité, apprise dans la fréquentation professionnelle des communautés religieuses, et un sens psychologique affiné par le commerce avec l'aristocratie, et l'on comprend que l'artiste ait pu séduire durablement des personnalités exigeantes, et qu'elles lui aient été de la plus grande utilité : Richelieu bien sûr, dont l'amitié sans ombre ne s'arrêtera qu'avec la mort, Claude de Bullion, Michel le Masle et la famille Bouthillier-Chavigny, dont l'intérêt aussi efficace que constant s'étendra sur plus de vingt ans.

Sa formation chez le maniériste Lallemand l'a doté aussi des armes nécessaires pour évoluer dans la société précieuse. Il a appris à son exemple le raffinement des matières et des couleurs, la noblesse des intentions et des gestes. D'autre part, les immenses toiles de Rubens pour la grande galerie Médicis développent aussi de manière combien grandiose et exaltante les aspects les plus positifs, les plus attendus, de la peinture italienne : voilà qui permettait au jeune peintre de s'insérer sans grand peine dans un cercle mondain dont l'Italie était le sujet favori de discussion. Au contact de l'italianisme de Duchesne, Philippe de Champaigne se familiarise avec une sensibilité qui pousse ses racines dans la profonde nostalgie entretenue pour l'Italie, berceau des plus belles années insouciantes de Marie de Médicis, comme de Catherine de Vivonne. L'Italie est bien sur au cœur des débats à l'hôtel de Rambouillet, comme elle est présente dans la vie politique, avec le maître du moment, Concini, et sa compagne, La Galligai ; avec Marie de Médicis dont la construction du fastueux palais du Luxembourg exprime sa rivalité avec l'hôtel de Rambouillet ; avec enfin le retour échelonné des jeunes peintres qui vont faire admirer par des compositions aérées et colorées les mérites de leurs modèles à peine déguisés. Le maniérisme de Lallemand, l'italianisme de Duchesne, sont d'autres échos de l'ascendance de la marquise de Vivonne qui a véritablement orienté et formé le goût artistique du début du siècle. La formation de Poussin et l'arrivée depuis Bruxelles de Philippe de Champaigne sont deux faits marquants situés à la fin d'une période de gestation, et se placent au début de l'épanouissement d'un nouvel art de vivre, où priment la convivialité et l'insouciance.

Quelques personnalités assidues aux soirées de Catherine de Vivonne fonderont à leur tour leur propre salon, plus ciblé socialement. Parce qu'ils deviendront des foyers actifs du Jansénisme, trois d'entre eux nous intéressent particulièrement, qui regroupent pour l'essentiel des habitués de l'hôtel de Rambouillet. Mais ils portent leurs débats non pas tant sur l'Italie que sur la littérature et les questions d'actualité. Non moins aristocratique que son modèle, la Marquise de Sablé réunit autour d'elle **21** une société majoritairement janséniste, avec notamment La Rochefoucault, Les Liancourt, et Arnauld d'Andilly. Complémentaire autant que rival, l'hôtel de Nevers construit par François Mansart pour la famille Duplessis-Guénégaud, d'esprit déjà plus bourgeois, reçoit outre Mme de la Fayette, toute la société janséniste qui y trouvera un asile durant les heures sombres de la persécution contre Port-Royal ; la comtesse fut le modèle de "Amaltée" dans *la Clélie* (1654-1661) roman de Mlle de Scudéry.

Philippe de Champaigne a portraituré Henry de Guénégaud dans deux toiles également perdues, la première connue par une gravure de Nanteuil de 1654, la seconde rappelée par un dessin autographe, sur l'identification erronée duquel nous reviendrons.



*Portrait du cardinal jules Mazarin. 1642. 65 x 55 cm. Col.privée., Italie.*

Troisième cercle où préciosité et jansénisme sont étroitement liés, l'hôtel de Liancourt accueille à nouveau la même société éprise de distinction et de naturel, où se remarquent notamment Toussaint Desmares et Robert Arnauld d'Andilly, jusqu'à la mort de sa femme en 1637. C'est là que Pascal mit au point sa stratégie des *Provinciales*.

Nullement repliés sur eux-mêmes, ces cercles ont su préserver leur identité : à l'aristocratie altière de l'hôtel de Rambouillet s'oppose l'allure plus familiale du salon des Liancourt. Mais ces passerelles entre chaque groupe, entre les priorités que chacun se

donne, est un facteur d'émulation, en incitant au mouvement des personnalités et des idées. Si Philippe de Champaigne, peintre du roi, a pu être introduit, amicalement, dans l'hôtel de Rambouillet par certains de ses protecteurs, en revanche c'est à l'intérieur de ces cercles qu'il s'est découvert davantage d'affinités avec le monde de la haute bourgeoisie. C'est là à n'en pas douter qu'il rencontre le jansénisme, en ses plus remarquables défenseurs, mais aussi par les discussions que suscite son actualité, comme l'affrontement entre Richelieu et l'abbé de Saint-Cyran.

Bien que les rapports du peintre avec cette société élitiste aient un fort caractère de probabilité, aucune source cependant, aucun témoignage contemporain ne le cite comme habitué de quelque cercle que ce soit. Tout au plus signale-t-on sa présence au château du Mesnil-Saint-Denis, non loin de l'abbaye de Port-Royal des Champs, dans le salon mondain (et tolérant envers le libertinage d'un Gassendi), des Habert de Montmor. Sans oublier qu'il n'en fut probablement jamais très assidu, il est certain que sa réserve naturelle l'a tenu dans un retrait lucide d'observateur, bien conscient du privilège qu'il a de se trouver en de tels lieux, et en telle compagnie ...

Que son intégration n'ait pas été aussi idéale qu'on l'eût pu croire, implique surtout qu'il n'y a pas cherché une fin en soi, mais un instrument incontournable de promotion sociale. Dans les cercles précieux, Philippe de Champaigne peut espérer trouver de nouveaux clients d'autant, comme nous l'avons vu, qu'il est bien conscient de ses manques pour répondre totalement aux souhaits de l'aristocratie qui l'employait presque exclusivement. Les contacts se faisaient sur les discussions d'actualité où le jansénisme occupait une place essentielle. Compte tenu de la sympathie immédiate, foncière, du jeune artiste pour tout ce qui s'oppose au triomphalisme jésuite dont il avait appris à se défier depuis son apprentissage à Bruxelles, nul doute que le jansénisme n'ait alors cristallisé toute son attention.

C'est dire combien les liens entre Philippe de Champaigne et les cercles précieux ont devancé ceux avec le jansénisme, et peut-être même réuni les conditions psychologiques indispensables pour des relations aussi durables que profondes.

La préciosité a accompagné et parfois facilité le glissement de Philippe de Champaigne d'un univers aristocratique vers un milieu bourgeois. De l'hôtel de Rambouillet vers le salon de Mlle de Scudéry, il est passé de simple observateur dans les années 1630, tenu en retrait par son sentiment de différence et le privilège de pouvoir approcher une société élitiste, à celui d'acteur durant la décennie 1640, tant il semble désormais sympathiser avec ses modèles. Il imitera leur exemple en plaçant ses filles dans le couvent de Port-Royal.

La fréquentation de ce milieu raffiné par Philippe de Champaigne est enfin confirmée indirectement par le fait qu'il ne s'est jamais éloigné d'une classe sociale au profit d'une autre, les cercles précieux jouant précisément le rôle d'intermédiaires. Le peintre achalandé auprès d'une clientèle aristocratique a pu ainsi approcher les principaux représentants de la bourgeoisie de robe ; mais inversement, c'est grâce à eux qu'il n'a jamais coupé les ponts avec l'aristocratie, continuant à peindre, au plus fort des tensions entre les deux classes, pour l'une et l'autre ; pour Anne d'Autriche autant que pour les frondeurs ; pour le roi et pour les parlementaires ; les jésuites (dont il portraiture le R.P. Le Moyne) **22** et les jansénistes. Philippe de Champaigne doit aux salons précieux non seulement d'avoir réussi sa conversion, mais aussi, surtout, de n'avoir pas été contraint de choisir et de se spécialiser.

L'esprit précieux a été d'abord pour Philippe de Champaigne un instrument d'intégration, avant de devenir outil efficace d'évolution et de conversion picturale. Que sa dimension mondaine ait d'abord logiquement prévalu ne doit pas faire négliger une influence esthétique plus longue à se manifester. On n'en reconnaît effectivement la marque avant 1642-43 que dans le thème chevaleresque de la très politique *Réception du Duc de Longueville dans l'Ordre du Saint-Esprit*, en 1634, et, de l'année suivante, dans le portrait imaginaire (il semble que le peintre lui ait donné ses propres traits) de *Gaston de Foix*

destiné à la décoration de la galerie des Hommes Illustres de Richelieu : jeunesse du héros mort à 26 ans en combattant à Ravenne au cours des guerres d'Italie, fougue et impétuosité, se conjuguent avec le souci plus intéressé de sublimer une histoire pas très lointaine. Du reste, les valeurs exaltées par cette sensibilité érudite sont celles-là même que le peintre illustre presque passivement, par le fait même des sujets de commande. Une anecdote religieuse requiert des gestes retenus et nobles ; le travail pour le Luxembourg n'est pas très différent de ce qui était défendu à l'hôtel de Rambouillet.

### Le langage de la préciosité

D'imposée qu'elle est d'abord par un programme préétabli à la sensibilité de l'artiste qui le subit non sans indifférence, la préciosité s'insinue par la suite, multipliant ses effets, jusqu'à bouleverser la conception même de la peinture, confirmant des choix personnels où les nécessités professionnelles font place à des liens amicaux de plus en plus déterminants. Ainsi, que ce soit dans sa recherche extérieure de distinction et d'érudition ou dans des expressions plus secrètes de la sensibilité, l'œuvre de Philippe de Champaigne montre de nombreux points de convergence avec l'idéal précieux.

On n'aura par exemple aucune peine à relier à cet esprit certains gestes affectés, le maniérisme appuyé des doigts par exemple, et le sentimentalisme un peu fade de quelques visages, et de presque tous ceux du Christ, passablement efféminés ; n'oublions pas davantage la copie combien révélatrice d'après Guido Reni d'un *Christ implorant le Ciel*.

Plus significativement, le portraitiste s'y est à coup sûr déclaré : lui qui jusqu'à sa rencontre avec Richelieu ne s'était guère targué d'une grande expérience en ce domaine, se serait fortifié par l'exemple souverain des discussions littéraires dans l'hôtel de Rambouillet, et aurait puisé à leur contact la force et les composantes nécessaires pour rompre avec la tradition d'un Pourbus. La peinture exacte des sentiments, qui a fixé les caractéristiques du portrait littéraire, part la plus novatrice de la préciosité, trouve son équivalent dans le souci de vérité, la curiosité toute nouvelle pour la psychologie et dans la densité humaine des plus belles créations de Philippe de Champaigne.

Subordonné au rendu des matières, dentelles, velours et passementeries, l'éclat des couleurs primaires de ses œuvres trouve son équivalent dans l'exigence de la littérature mondaine pour la précision des termes. Quant à l'orthogonalité sévère des compositions, plus que la manifestation d'un univers masculin auquel elles font spontanément référence, elle est surtout l'expression claire et aérée des formes nettement définies participant d'un monde idéaliste développé exagérément dans la littérature précieuse. Cette rigueur démonstrative est aussi familière dans l'œuvre d'un Corneille, qui défendrait à priori des valeurs masculines, mais chez lequel la leçon de la préciosité n'est plus guère sujette à discussion.

A l'opposé, l'énigme littéraire ou picturale est une autre expression privilégiée de la préciosité. Il faut voir là la réactualisation de la très présente Ecole de Fontainebleau, survivante encore dans le souvenir de l'Italie ; cette composante, entretenue entre autres à l'hôtel de Rambouillet par le Cavalier Marin, agira sur Poussin ; plus discrète chez Philippe de Champaigne, mais non moins essentielle, puisque nombre d'inventions relèvent de son registre : les Plaies qui saignent **23** du *Christ mort*, la main dans l'ombre **24** du *Saint Jean Baptiste*, le bâton à section rectangulaire de Saint Joseph dans *La Fuite en Egypte*, etc... passent inaperçues à une première approche évasive, tant cet art déconcertant de naturel excelle à dire des choses graves sans insister. On retrouve là l'écho de la condition d'étranger de l'artiste, arrivé en France à vingt ans, et qui dans son souci d'intégration, sait qu'il ne doit pas se singulariser outre mesure, observant combien il peut atteindre ses buts, et convaincre, sans avoir pour cela besoin d'élever la voix ; bref, il découvre qu'il peut être plus encore lui-même en ne parlant qu'à demi-mot.

Illustrateur pointilleux des écritures, on s'attend à ce qu'il en donne une représentation définitive. Mais en digne contemporain de Descartes, il doit à la préciosité de



ne pas arrêter de principes rigides ; le doute, la relativité, font partie de sa thématique, qui va à l'encontre de tout cloisonnement. Il faut ainsi se pencher sur sa prétendue subordination au symbolisme des couleurs : de fait, l'artiste recourt d'autant plus volontiers à ce code adopté par l'usage, par la conscience collective, qu'il en devine la relativité : la même association de bleu et de jaune pour désigner la trahison de Judas signifiera ailleurs la fidélité conjugale de Joseph !

C'est dans le même contexte qu'il faut apprécier son recours au cadre architectural : citations privilégiées qui conjuguent l'Italie et Poussin sous le dénominateur commun de la préciosité. Celle-ci s'exerce surtout par un esprit critique appliqué à la relecture de formes universelles. En donnant un minimum de repères, l'artiste ouvre son propos. La comparaison des deux *Présentation au Temple*, celle de Dijon en 1629, et celle de Bruxelles en 1648 montre tout le chemin parcouru dans la maîtrise du discours, et ce que Philippe de Champaigne doit à la préciosité. La première version met en œuvre un symbolisme de circonstance conditionné par le thème : ainsi, les sphères dorées qui couronnent les colonnes, participent selon M. Dorival **25** d'une hypothétique restitution du temple de Jérusalem. Autrement plus subtil dans son apparente simplicité est le parti pris de la toile de Bruxelles. En réduisant l'action à une frise et le cadre architectural à des marches et quatre colonnes corinthiennes, le peintre souscrit à la mode pour l'antiquité gréco-romaine ; pour autant l'écartement des colonnes procède d'une réflexion subtile. Le Panthéon de Rome a un fronton supporté par des colonnes équidistantes. Par contre, Alberti confronté à Rimini au défi de plaquer une façade moderne sur une nef gothique avec des bas-côtés – soit des vaisseaux d'inégale largeur, agrandit logiquement l'intervalle central de sa façade dans une adaptation consciente de l'arc de triomphe romain où l'arcade centrale est également surhaussée. Palladio a ensuite fixé cette rhétorique devenue caractéristique de la Renaissance, et donc assimilée par l'église. Lemer cier a ainsi conçu le portique de la Sorbonne donnant sur la cour intérieure ; un caractère que Philippe de Champaigne a soin de noter sur le portrait de l'architecte de Richelieu. C'est dire que l'artiste entend bien en isolant l'intervalle central faire œuvre contemporaine. Que l'on se reporte maintenant au temple tel qu'il apparaît en fond du *Christ mort sur la Croix* de Grenoble, et ce sont les superficielles observations de Louis Marin **26** qui se volatilisent : sur quelle base reconnaître un temple gréco-romain, donc "païen" puisque l'artiste a sciemment omis de préciser l'écartement central du portique ? Il n'y a pas même un soubassement. Si opposition il y a avec le tombeau pyramidal d'Elie, c'est sur un autre registre que celui des formes : Philippe de Champaigne doit à la préciosité une subtilité du discours que l'on a négligé.

Ainsi tout en admettant l'élément signifiant, Philippe de Champaigne ne se laisse pas enfermer par lui. Il l'étend sous couvert de consensus, afin d'en mieux distiller les contradictions. Le symbole valant dans tel contexte et nul dans tel autre traduit bien cette relativité si bien dans l'esprit de la préciosité, et propre à enrichir le discours ; le souci des convenances formelles ne doit pas bâillonner le point de vue individuel.

La variation sur un même thème venait d'ailleurs en bonne place parmi tous les jeux intellectuels prisés à l'hôtel de Rambouillet. L'exemple remarquable de vingt-cinq poèmes écrits en une seule soirée est souvent cité. La réalité et le rôle de cette conception n'est pas moins grande dans l'art de Philippe de Champaigne, lequel peut se résumer à une magistrale opposition entre des personnages debout, dont les *Richelieu* sont l'archétype, et des figures assises : *Omer II Talon*. Ce goût de la variation dicte à l'artiste la composition des trois *Cène* d'après une même ordonnance ; accumule trois *Adoration des Bergers* en un crescendo sublime culminant avec l'œuvre de la collection Wallace ; le fait reprendre la même pose pour un portrait, de *Omer II Talon* à *Jérôme II Le Maître* ; citons encore les subtilités des deux *Réception dans l'Ordre du Saint-Esprit*, apparemment si semblables, en réalité si autonomes !

C'est dire combien l'œuvre de Philippe de Champaigne fut influencée par le courant précieux. Non pas adhésion volontariste : de ces parallèles de forme et de buts visés,

l'artiste se pose surtout en témoin de son temps ; témoin par les idéaux qu'il développe, et non pas seulement par le portrait des principales personnalités de son temps ; le système de composition choisi pour *La Cène* aurait pu n'être qu'un choix arbitraire, un procédé ; mais renouvelé à trois reprises, il devient lui-même, non plus moyen de dire, mais expression même d'un état d'esprit. Un certain aspect par lequel se révèle la société où Champaigne a choisi de vivre.

Etant donné la méconnaissance par l'artiste du répertoire mythologique comme inévitable véhicule du thème amoureux largement débattu dans les salons littéraires, l'indifférence de sa peinture sur ce plan n'a pas lieu de surprendre - pas davantage que le peu de cas qu'elle fait de la femme : une peinture de la force, âprement masculine, revendicative et sévère. Dans la mesure où le peintre a néanmoins fréquenté les salons de la préciosité, on s'étonne qu'aucune femme n'ait posé devant son chevalet. Deux exceptions cependant : *Le portrait de Mme Bouthillier*, vers 1635, sévère et rébarbatif dans sa sobriété, soit exactement l'opposé de l'idéal précieux ; et des portraits de la reine, des travaux de commande auxquels l'obligeaient ses fonctions, inévitables autant que protocolaires, au vu des quelques gravures, puisqu'ils nous sont inconnus <sup>27</sup>. S'il a vraisemblablement peint Charlotte Duchesne épousée en 1628, (on ne saurait toutefois retenir ici ni l'identification ni l'attribution d'un portrait du Bowes Museum), en revanche on peut s'étonner de l'absence de Catherine de Vivonne, sans parler de ces grandes figures de la noblesse autant que du jansénisme que sont l'altière et fantasque Duchesse de Longueville, la plus familière Duchesse de Liancourt et la marquise de Sablé.

Mais la quasi absence de portraits féminins (n'en pourrait-on dire autant des effigies masculines tant celles-ci se limitent en cette époque à la trop homogène, trop exceptionnelle et dépendante d'un dessein politique, suite des *Richelieu* ?) implique peut-être surtout qu'en cette décennie, le peintre ne se considère pas comme un portraitiste, ou n'en a pas le loisir. Il ne le deviendra effectivement que plus tard, après que la mort du Cardinal ministre l'ait libéré de son influence. Sans doute sa fonction ne lui permet-elle pas de travailler comme il le voudrait, pour des personnes privées. Pensionné et hébergé par la reine mère, il se doit d'honorer en priorité des travaux commandés par le roi et son entourage immédiat. Autant d'astreintes qui ne font guère de place au portrait, encore moins à quelque sentiment de liberté, d'insouciance, et d'individualisme. La production de la décennie Richelieu obéit à un dessein mûrement concerté, exemplaire et patriarcal, depuis les grandes toiles pour le Carmel, jusqu'aux portraits en pied de *Richelieu* et au *Vœu de Louis XIII*.

L'outil de transformation que furent pour Philippe de Champaigne les salons précieux n'aurait pas été aussi efficace si leur influence ne s'exerçait pas sur un esprit déjà préparé, et n'exacerbait une insatisfaction informulée, dont le corollaire était une curiosité aiguë pour tout ce qui venait d'Italie. Si la préciosité rappelait à l'artiste ses propres lacunes, elle lui donnait dans le même temps, par le commerce qu'elle favorisait avec une autre clientèle, une autre classe sociale, les moyens de dépasser précisément ses limites, et d'en faire une force : n'est ce pas, après tout, ce qui le différenciait des autres peintres, tous virtuoses italianisants ?

Complexé de ne connaître le répertoire Italien que par procuration, par les gravures et les interprétations des artistes rentrés d'Italie, Philippe de Champaigne attentif à absorber toutes les sources (on a parlé d'éclectisme à son propos) en deviendra encore plus exigeant, du fait du peu de confiance qu'il a dans des formes qui ne lui sont pas familières. Nul doute que ce sentiment d'infériorité, cette hésitation relative aux moyens qu'il doit mettre en œuvre, ne l'ait fait se rapprocher de gens de réflexion, de savoir, prompts à manier le symbole, comme les jansénistes, pour épauler sa propre méditation. Là où un peintre qui se sera fortifié au contact des prestigieuses œuvres italiennes, à leur aisance pour traduire des concepts abstraits, aura d'emblée à sa disposition les formes appropriées pour un sujet donné, Philippe de Champaigne incertain, scrupuleux, inquiet, cherchera à éprouver auprès de ses nouvelles connaissances les potentialités d'un thème et la validité de son

développement.

Son admiration pour le jansénisme n'est pas tant une adhésion idéologique qu'un intérêt pour des moyens formels ; elle s'inscrit en prolongement de l'influence de Poussin, dont l'aisance didactique sera toujours un modèle pour le peintre de Port-Royal, jusqu'à vouloir même le contredire sur son propre terrain, lors de la fameuse allocution **28** sur les chameaux de *Eliezer et Rébecca*. Cette exigence scrupuleuse comme conséquence de ses limites quant au répertoire italien conditionne sa relecture critique des grands thèmes classiques. On y observe d'une part une accentuation de l'élément italianisant (patent dans *La Cène* de Lyon, il sera exacerbé dans *La petite Cène*), et d'autre part une fermeté du propos et de la forme, qui se traduit par des inventions inattendues, dont *La Cène* du Louvre justement est singulièrement pourvue.



*La Petite Cène*, 1648, 80 x 149 cm. Musée du Louvre, Paris.

Ainsi la méconnaissance du répertoire italien a-t-elle créé les conditions favorables d'une attente informulée qui aurait pu rester telle, inassouvie et contenue et submergée par les exigences d'une production routinière, n'eussent été des circonstances brutales qui précipitèrent leur révélation à l'artiste. Les trois décès consécutifs : Claude son fils, Richelieu, Louis XIII enfin ont déclenché une remise en cause des conditions et des finalités de son art, révélant une insatisfaction existentielle à laquelle l'artiste tentera de remédier en choisissant volontairement telle clientèle pour ne plus subir passivement telle autre.

### **L'académie Royale de Peinture et de Sculpture**

Toute la peinture de Philippe de Champaigne participe de la volonté de se distinguer du vulgaire, et plus spécialement dans les années 1650-1660, quand l'esprit précieux gagne les mentalités ; La génération de peintres qui a connu, et participé, à la période la plus florissante de l'hôtel de Rambouillet est celle-là même des principaux représentants de l'atticisme, celle des Dorigny, Perrier, Stella, La Hyre... Ce raffinement, l'ascendance italienne, la nostalgie d'un monde idéal de nymphes et de ruines enveloppantes n'est finalement que l'adoption bourgeoise et picturale, la formulation définitive, des idéaux de l'hôtel de Rambouillet. L'atticisme traduit la haute idée que les artistes se font de leur art, ce que concrétise la création de l'Académie : délicatesse, détachement poétique et références littéraires sont pourtant des mots d'ordre affichés durant la décennie 1640 revendiqués surtout à fin d'identité pour se différencier de la conception artisanale de la peinture selon

l'académie de Saint Luc, qui s'illustre par la sensibilité burlesque, la scène de genre, le portrait, et l'esprit baroque incarné par son président Simon Vouet. Il débute donc précisément sous l'influence du séjour parisien de Poussin, de 1640 à 1642, dont les idées sont relayées par Charles le Brun, dès son retour d'Italie en 1645.

La force de persuasion des théories de Poussin, le poids des modèles de l'Antiquité –sculpture et architecture, (cette influence ressentie comme anihilante par certains nourrira bientôt la querelle des anciens et des modernes), ne laissent d'échappatoire aux artistes que le seul champ de la sensibilité. Aboutissant ainsi à l'objectif inverse, l'excès même de discours et de rationalisation des formes suscitant l'un des premiers mouvements structurés qui exalte la sensation. Quant à la peinture de Philippe de Champaigne, s'il y faut voir à la suite de M. Dorival **29** une contribution fondatrice et déterminante de l'atticisme, encore faut-il préciser qu'elle n'y adhère pas sans réserve, en raison même de la forte personnalité de l'artiste, tenu à l'écart de toute sensibilité attentiste par son engagement combatif ; les œuvres où il se rapproche le plus de Poussin (*La Présentation au Temple*, *Le Mariage de la Vierge*), sont d'abord des manifestes nuancés quelque peu par sa disponibilité aux questions et débats d'actualité sociale et politique, y compris dans le domaine religieux, la tendance générale au détachement élitiste, au refuge intellectuel, à la nostalgie distanciatrice de l'esthétisme. Il reste très distinct des Vouet, Stella ou la Hyre ou Poerson.

Le portraitiste rend fidèlement compte de la tension des temps : chez *Saint Cyran* bien sûr, chez *Martin de Barcos*, et dans le dépouillement âpre de *l'Angélique Arnauld*. Seul, *Jean-Pierre Camus* fait exception. Les laïcs font montre de la même austérité combative, les *Vincent Voiture*, les *Lemercier*. Cet esprit d'ouverture qui prend chez lui des formes si diverses imprègne toute la décennie , au point de converger symboliquement dans les violents déchirements de la Fronde, et dans la création en 1648 de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture sur le modèle déjà rodé depuis treize ans de l'Académie Française **30**. C'est surtout une réponse ponctuelle des artistes à une préoccupation générale d'autant plus légitime et pressante que les buts avoués du pouvoir vont à l'encontre de tels désirs. A la Fronde accueillie comme l'épreuve de force entre la bourgeoisie et la noblesse d'un côté, et le pouvoir de l'autre, qui marquera en réalité la victoire de celui-ci sur ceux-là correspond l'académie, acte d'indépendance des artistes, et finalement l'instrument efficace de leur musellement programmé, sous la férule de son directeur à vie, Charles Le Brun.

Cette institution s'est donné pour vocation, outre de fixer pompeusement les caractères distinctifs d'un art français, le souci plus prosaïque de promouvoir la condition sociale de l'artiste, en le soustrayant à la tutelle souvent bornée des commanditaires, qu'ils fussent simples particuliers ou le pouvoir officiel, ou l'Eglise. Les idées indépendantistes de Poussin, lui-même idéalement affranchi des contingences de la commande, son éthique artistique, furent annexées par les artistes comme arrière-plan théorique pour leurs revendications corporatistes. Au nombre des moyens de leur libération, ils instaurèrent un salon tous les trois ans, pour présenter leur travail au jugement du public le plus large. Le pas est essentiel : les artistes se donnent les moyens de créer des œuvres à leur idée, dans le but de séduire. Le client n'est plus en amont, mais en aval de l'œuvre. Jusqu'alors les volontés d'un commanditaire étaient toujours à l'origine d'un travail. Sur ce point Philippe de Champaigne reste fidèle à ses habitudes et à la tradition , continuant à travailler d'après une commande clairement définie ; son neveu au contraire sera plutôt partisan des propositions, des avances, par l'intermédiaire du salon. Philippe de Champaigne, qui n'est pas du nombre des douze fondateurs, (Le Brun, Perrier, Bourdon, La Hyre, Le Sueur, Van Mol, Antoine et Louis Le Nain, Louis de Boullogne "le Vieux", Henri Testelin, et les sculpteurs Simon Guillain et Jacques Sarrazin), en est aussitôt sollicité comme membre, puis professeur en 1653, avant d'en être le recteur. Sa considération pour la jeune institution est marquée par le don qu'il fait en 1649 d'un *Saint Philippe*, son saint patron, inaugurant ainsi la tradition du "morceau de réception".

## NOTES

- 1 DORIVAL (B.) *Philippe de Champagne et Port-Royal*, 1957.
  - 2 GONCALVES (J.) *Philippe de Champagne, le patriarche de la peinture*, Paris, 1995.
  - 3 FELIBIEN DES AVAUX (A.) *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 vol, Paris, 1666-1688.
  - 4 SAINT-PAUL VIALART, (R.P. Ch. de) *Le Temple de la Felicité*, Paris 1630.
  - 5 FOLLIOT (F.) "Le décor du Val-de-Grâce", *Le grand siècle au Quartier Latin*, Paris 1982.
  - 6 Ce qui le conduit notamment à rechercher les modèles italiens dans des traités, comme "Le Livre de Portraiture" d'Antoine Carrache, ou le "Prima Pars Artis Appellae" de F. et A. Blomaert, et des gravures d'après Raphaël...
  - 7 DORIVAL (B.) *Jean-Baptiste de Champagne* Paris, 1992.
  - 8 GONCALVES (J.) *Philippe de Champagne, le patriarche de la peinture*, Paris, 1995.
  - 9...dessin du portrait de Lescot?????
  - 10 ... d'où la curiosité bienveillante des jansénistes.
  - 11 *Les chefs-d'œuvre de la collection Rau, de Fa Angelico à Bonnard*, 12 juillet 2000-4 janvier 2001, Musée du Luxembourg, Paris.
  - 12 Sur les circonstances de ce travestissement, voir DORIVAL (B.), *Philippe de Champagne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976, n°220.
  - 13 HALLOPEAU (M.L.) *Musée Bargoin, Beaux-Arts*, Clermont-Ferrand, s. d. (1976)
  - 14 PERICOLO (L.) *Philippe de Champagne*, Tournai, 2002.
  - 15 Musée National du château de Versailles ; voir BAJOU (T.) *La peinture à Versailles, XVII ème siècle*, Paris, 1998.
  - 16 ROSENBERG *les frères Le Nain*, TOP ; voir aussi Ch STERLING, *La peinture française au 16 et 17<sup>ème</sup> siècle*
  - 17 ARONSON (N.) *La littérature précieuse* .
  - 18 CARMONA *Richelieu*
  - 19 DORIVAL (B.) "La bibliothèque de Philippe et de Jean-Baptiste de Champagne", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1970.
  - 20 SAUVAL (H.) : *Histoire et recherche des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1724, insiste sur ces traits de caractère qui auraient valu au peintre l'estime du cardinal.
  - 21 LESAULNIER (J.) "Petite galerie de personnalités familières de Port-Royal de Paris", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1991
  - 22 ARONSON (N.) *La littérature précieuse*
  - 23 GONCALVES *Le christ mort de Saint Médard, un point de Vue* GBA, janvier 1987, Paris.
  - 24 MARIN (L.) *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Paris, 1995.
  - 25 DORIVAL (B.) "Philippe de Champagne et les hiéroglyphes de Pierus ", *Revue de l'Art*, 1971, n 11, pp. 31-41.
  - 26 MARIN (L.) *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Paris, 1995.
  - 27 ... Le portrait du château de portrait Goulaine, identifié ici pour la première fois, est certainement une copie d'un tableau d'ailleurs nettement plus tardif
  - 28 Conférence de Champagne, 7 janvier 1668.
  - 29 DORIVAL (B.) *La peinture française du XVII ème siècle au musée de Grenoble*
  - 30 Fondée par Mazarin, elle reçut ses statuts de Colbert et s'installa au Louvre en 1664.
- ©José Gonçalves janvier 2009

## PORT-ROYAL, chapitre 5 : DEVOTION INSTITUTIONNELLE ET PRIVEE

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 ; Datation, localisation et attribution du cycle de Saint Benoît : Dominique Brême a tout faux ; nouvelle localisation des deux cycles picturaux ; l'oratoire de la chambre de la Reine ; décoration du réfectoire des religieuses au Val-de-Grâce ; *La Vierge de douleur* de Sainte-opportune, un décor ignoré ; les petits tableaux de dévotion ; *La Résurrection* de Léné.

### L'expérience de la monumentalité.

Conséquence des changements politiques autant que de son évolution artistique, le peintre choisit en 1643 de s'établir dans l'île Notre-Dame, l'actuelle île Saint-Louis. Le choix est significatif qui le porte du palais du Luxembourg qu'il habitait depuis 1628, lieu résidentiel et refermé sur lui-même à la périphérie de Paris, vers le cœur historique de la capitale, comme expression de son désir d'autonomie et de la volonté de s'immerger davantage dans le microcosme parisien. Cette nouvelle adresse, jusqu'en 1647, correspond à une période d'intense formulation esthétique durant laquelle l'artiste se familiarise avec une nouvelle clientèle active et opportuniste, tout en continuant de peindre d'ambitieux retables pour les églises parisiennes.

Mais la première œuvre d'exception qui donne corps à cette évolution esthétique et psychologique assure aussi, logiquement, la continuité avec la période précédente, ne serait-ce que parce qu'elle est une commande de Richelieu. La peinture de la coupole de la Sorbonne et de ses quatre pendentifs mérite d'autant plus d'attention qu'il s'agit du seul cycle (avec les fresques de l'église de Pont-sur-Seine), rescapé d'une production ornementale abondante : citons après l'ensemble du Palais-Cardinal, les peintures détruites de Rueil, des Tuileries, du château de Vincennes, etc.

Les peintures de l'église de la Sorbonne sont immédiatement consécutives au séjour de Poussin, dont on rappellera les difficultés pour imposer ses vues sur la décoration de la grande galerie du Louvre, particulièrement décriée par Jacques Fouquières ; Philippe de Champaigne, élève et compagnon de voyage de celui-ci, ami de celui-là, n'a pu rester indifférent à leurs querelles, et manquer d'apporter sa contribution aux principes de base qui les animaient. Il n'est donc pas étonnant que l'influence directe de Poussin soit manifeste, en dépit des contraintes de quatre figures assises dans des surfaces triangulaires, dans leur assise "romaine", et la radicalisation du discours. Les peintures de Poussin de la même période montrent un égal effort d'ordre et de monumentalité, de mesure rythmique et de verticalité. Une préoccupation du groupe surtout, compact, homogène que Philippe de Champaigne ne retient pas, préférant l'individuation de chaque figure.

Si l'iconographie de la coupole de la Sorbonne ressortit à une tradition déjà dépassée en 1642, avec sa compartimentation décorative assujettie à la structure dans une filiation avec Saint-Pierre de Rome, *Les quatre Pères de l'Eglise* en revanche qui ornent les pendentifs participent d'une rigueur, d'une puissance d'expression nouvelle dans l'œuvre de Philippe de Champaigne.

Le cadre architectural conditionne le sujet, autant que la composition triangulaire. Philippe de Champaigne est pour la première fois confronté au défi de la monumentalité, et à celui de la lisibilité à distance et d'en bas. Jusqu'alors ses peintures murales se conformaient à un parti narratif, ou illustratif, assez peu dépendant de l'échelle du lieu : portraits alignés selon la formule éprouvée de *La Galerie des Hommes Illustres*. De même, *Le Vœu de Louis XIII* est d'abord une grande composition narrative sur toile, sans grand rapport avec sa destination, le transept sombre de la cathédrale de Paris. Les contraintes de lieu de la Sorbonne ouvrent à l'artiste d'autres préoccupations que les seuls soucis narratifs et symboliques. Il n'est du reste que de considérer les œuvres suivantes pour apprécier la réalité des défis relevés avec cette décoration : clarté de la composition, contraste des figures sur un fond neutre, une conception monumentale et



incroyablement épurée, la plus radicale de son temps, qui culminera avec *L'Annonciation* Wallace et *La Présentation au Temple* de Bruxelles. Pour apprécier l'éclat d'origine des ces figures patriarcales aux couleurs passablement éteintes, il faut nous reporter à la seule allégorie connue à ce jour, *La Charité* du musée de Nancy, qui provient de l'hôtel de La Vrillière, construit par François Mansart de 1635 à 1645 : le point de vue surbaissé, la construction orthogonale et l'envahissement du corps dans l'espace semblent appartenir à la même recherche de monumentalité. Un dessin d'étude d'une *Allégorie de l'Architecture* gravée par Langlois, pour le frontispice des *Cinq Ordres d'Architecture* publié en 1645, conforte cette datation en raison de nombreuses parentés entre des figures assises, d'allure trapue, occupant un espace circulaire ou carré ; le drapé, la disposition oblique des plis des jambes ; ligne d'horizon à hauteur des pieds, point de vue en contre plongée, caractérisent *La Charité* de Nancy, les *Saints* de la Sorbonne, les *Rois* de Pont-sur-Seine, et les deux *Fuites en Egypte* ; J'ajouterai encore *L'Assomption* (musée de Marseille), visiblement contemporaine, ce qui conforte ainsi ma localisation de cette dernière dans les appartements de la reine au Val-de-Grâce aménagés vers 1644-45.



*Le Christ et la Samaritaine*, 1642-44, d.114 cm.env. Musée des Beaux-Arts, Caen. Détail page suivante.



*Le Christ et la Samaritaine* est une œuvre malheureusement privée d'une analyse concertée et objective par sa célébrité justifiée mais annihilante. De fait, l'on peut s'interroger sur la validité et l'à-propos de l'abondante littérature écrite à son sujet, fondée sur une relation avec le jansénisme qui reste à démontrer ; sa datation conséquente n'est pas plus irréfutable. Chaque petit oratoire de plan ovale côté ménagé de part et d'autre du chœur de l'église de Port-Royal construite en 1848 fut décoré d'une toile circulaire attribuée à Philippe de Champaigne : une copie de *La Vierge au Palmier* de Raphaël, perdue, et *La Samaritaine* que l'on a toujours désignée dans la peinture déposée au musée de Caen. Mais cette composition harmonieuse, à peine altérée par l'échelle approximative des figures : le Christ assis est un géant auprès de la femme debout, n'est pourtant pas dans le style de 1648-50. Elle n'a pas la couleur de *La Cène*, ni la lumière cristalline du *Moïse*, ni la densité du *Omer Talon*, etc. : au contraire, bien des éléments apparentent *La Samaritaine* aux œuvres de 1642-44. A commencer par la figure assise du Christ, un thème récurrent de ces années, de *La Charité* de Nancy à *L'Allégorie de l'Architecture*, sans oublier les 4 médaillons des pendentifs de la Sorbonne. La tête de Jésus dérive d'ailleurs de celle du *Saint Augustin* de la Sorbonne ; ajoutons les bras séparés du corps, un pied qui dépasse de la marche ; la frontalité de l'attitude et la tête de  $\frac{3}{4}$ .

Puis l'exceptionnelle finesse d'exécution de son drapé bleu rappelle les habits noirs de la série de *Saint Benoît*. Au second plan, trois taches de couleur signalent le groupe des apôtres : bleu, mauve et jaune, sont, dans cet ordre, au second plan de *l'Assomption* d'Alençon. Le récipient a une anse en volute que l'on retrouve dans *Le Songe d'Elie*, tandis que la cordelette apparaît tout aussi peu consistante que les liens de *L'Ecce Homo*. Le motif de deux personnages reliés par les obliques de leur corps appartient au *Songe de Joseph* comme à *La Trinité* d'Alençon ; la petite *Vierge à l'Enfant* de Munich présente le même dynamisme structural. Comme dans *Le Repas chez Simon*, la confrontation de deux figures donne lieu à la même gestuelle ; c'est d'ailleurs presque une citation que la reprise de la femme pour le jeune domestique à l'extrême droite. Le Christ lève l'index droit comme l'un des bergers dans la grande *Adoration* de Rouen. L'entrée fortifiée de Sychar : hourds sur machicoulis, au dessus d'une entrée voûtée en berceau et ouverte à l'air libre, échauguette, ressemble à celle de Jérusalem en arrière plan de *la Vierge de douleur*, qu'il faut dorénavant dater aussi précocement.



Les affinités sont nombreuses entre toutes ces peintures sensiblement contemporaines qui établissent la nouvelle datation du *Jésus et la Samaritaine* : la relation d'échelle et la juxtaposition sans solution de continuité de deux figures sculpturales au cadre, qui n'entretiennent aucun rapport formel, seulement symbolique, avec le décor (les *Paysages* de 1656 seront davantage des contenants) ; la verticalité du paysage renvoie à celui de *La Fuite en Egypte* gravée par Morin.

Ainsi, par le plus grand des hasards, mais l'est-ce vraiment ? les sept peintures circulaires connues de l'artiste (rappelons *La Trinité* d'Alençon et *L'Assomption* de Marseille), sont contemporaines.

Cette datation de 1642-44 infirme définitivement toute relation de *La Samaritaine* avec Port-Royal, à la fois parce que antérieure à la construction de l'église, mais aussi parce que le peintre ne fréquente pas encore les cercles jansénistes. De fait, les archives ne sont pas déterminantes : l'œuvre n'est pas ou peu mentionnée par les historiens. Il est singulier par exemple que Félibien, suffisamment informé de *La Vierge au palmier* d'après Raphael, ne cite pas *La Samaritaine* à la suite de *La Cène* ; de même Brice l'ignore dans la première et deuxième édition de son ouvrage : seul Guillet de Saint Georges la signale (Voir Dorival, 1957, p 42) ; Lenoir enfin note significativement le tableau dans une liste où les peintures de Jean-Baptiste, parmi d'autres peintres, dominant.

Deux des innombrables répliques et copies connues, en provenance l'une de Port-Royal et l'autre de l'église du Carmel, transitèrent par le dépôt révolutionnaire des Petits Augustins, voilà donc l'origine de la confusion entre l'une et l'autre, entre l'original et la copie de même diamètre. Il semble plus vraisemblable que la peinture de Philippe de Champaigne, peinte vers 1644, le fut pour l'église du Carmel.

Ajoutons que l'exécution de *La Cène* faisant probablement suite à celle des *Pélerins d'Emmaüs* d'Angers, puis du *Portrait d'Angélique Arnauld*, sont déjà beaucoup de la contribution d'un artiste qui fait tout juste connaissance avec Port-Royal, et par ailleurs assailli de commandes prestigieuses. Aussi la version signalée à Port-Royal apparaît-elle davantage comme une copie tardive (entre 1648 et 1655), de Jean-Baptiste.

En superposant la Nouvelle Loi à l'Ancienne, *La Samaritaine* présente les deux composantes de la spiritualité carmélite : le prophète Elie n'est-il pas l'un des deux piliers du Carmel ? Une thématique parfaitement étrangère à Port-Royal. Ajoutons la préférence des carmélites pour l'imagerie liée à l'eau courante, comme en témoigne un tableau énigmatique, *Les Truites mystiques*, du carmel de Pontoise.

Cette datation aussi précoce de la toile et sa provenance conséquente sont d'autant plus logiques qu'elles lèvent une interrogation : après s'être si brillamment distingué en qualité et en quantité, dans l'église du Carmel jusqu'en 1638, Philippe de Champaigne aurait-il cessé toute activité pour cet ordre ? L'église continuait pourtant de se remplir de chefs-d'œuvre, dont un tableau de Le Brun, directement inspiré du *Repas chez Simon* du Val-de-Grâce. C'est du reste une contribution bien modeste de Philippe de Champaigne que ce Christ et la Samaritaine.

Jésus est-il vraiment assis sur le puits comme cela a été répété afin d'établir la supériorité de la Nouvelle Loi ? des plis de son manteau ne reposeraient-ils pas sur la margelle au centre, comme ils s'étalent sur la pierre à gauche avant de retomber verticalement ? Certes la margelle dessinée très bas pourrait entretenir l'illusion, mais ne l'est elle pas, justement, trop ? Jésus semble se tenir plus haut, et en avant des rochers qui dominant la source. Ne l'a-t-elle pas été afin de dégager la main, centre symbolique et géométrique de la composition, qui désigne l'eau de l'ancienne Loi ? Le propos de Philippe de Champaigne n'est donc pas aussi catégorique qu'on s'est empressé de le présenter...

La disposition des figures en écran est d'autant plus manifeste par comparaison avec le modèle immédiat de cette œuvre, *Le Christ et la Samaritaine* du musée de Vienne, par Annibale Carrache. Par delà l'emprunt des attitudes, des couleurs et de la composition, le parti de Philippe de Champaigne, ignorant l'harmonie des rapports spatiaux entre les figures puis avec le paysage profond, impose une géométrie tyrannique, dictée par le format circulaire à partir de la main de Jésus située au centre, et du profil droit et incliné de son corps. La femme ne s'en démarque qu'avec plus d'évidence, par la courbe de sa silhouette conditionnée elle aussi par la limite du tableau, comme par la souplesse d'un drapé rarement défini chez Philippe de Champaigne avec autant de spontanéité.

## Les fresques de Pont-sur-Seine

L'analogie des programmes iconographiques de la Sorbonne et de l'église Saint-Martin de Pont-sur-Seine mérite d'être soulignée **32** comme relevant d'une paternité commune de conception, sinon d'exécution : des anges animent les voûtes comme sur la coupole de la Sorbonne ; au niveau inférieur, sur les murs et sur les pendentifs, rois et prophètes répondent aux *Quatre Pères de l'Eglise*. Ignorées, ces affinités furent ensuite combattues **33** au moyen d'une datation arbitraire et irrecevable : la mention 1636, d'abord incluse dans une longue inscription latine relative à la restauration du décor en 1834, est donc le fait du seul artisan restaurateur, ce qui lui dénie toute crédibilité.

Elle est répétée sur l'un des cartouches des lambris portant des paysages et des vases de fleurs. Or un rapide coup d'œil révèle que la même matière picturale utilisée pour les motifs décoratifs comme pour la date, diffère radicalement par sa sécheresse, sa matité, de la peinture grasse, nourrie, souple, des paysages et des fleurs. Plus exactement ce sont les repeints qui sur les lambris, ont été faits au moyen d'un enduit crayeux et maigre, approprié à un support de plâtre mais inadapté à la peinture sur bois, fut ce seulement pour tracer des arabesques.

Le responsable des réfections murales de 1834, poursuivant sur sa lancée avec le même matériau, a redessiné et parfois restitué avec quelle gaucherie les volutes et cartouches des boiseries et rappelé la date 1636, dont on ne sait d'après quelle certitude. Rien dans l'église ne le crédite de quelque autorité **34**.

En 1636, les Bouthillier sont encore préoccupés par l'achèvement de leur fastueuse demeure ; d'ailleurs l'exécution de la réplique du *Longueville*, repoussée dans les années 1638 à 1640, suppose des travaux d'aménagement et d'habillage des murs de la salle d'apparat afin de l'y insérer avec un décor approprié. L'église du village est d'autant moins à l'ordre du jour qu'elle vient d'être pourvue des quatre retables provenant de l'ancienne demeure, le château des Caves**35**.

Par contre, de nombreux motifs des fresques appellent un rapprochement avec le style de Philippe de Champaigne de la décennie 1640 : les gestes suspendus, les attitudes droites et la frontalité qui isolent les figures verticales ou assises, se retrouvent tout autant sur les voûtes de l'église de Pont-sur-Seine avec ces petites silhouettes en grisaille, comme sur les toiles majeures de l'artiste. Rien de plus différent à cet égard que l'esprit narratif des années 1630, aux personnages animés, à la dominance des horizontales et des obliques, et à la profondeur anecdotique de l'espace. En concevant les figures monumentales de la nef, Philippe de Champaigne a pu s'appuyer sur une œuvre anonyme et singulière appartenant à l'église Saint-Médard du quartier qu'il a habité dès 1647 : *L'Annonciation avec six prophètes*, de 1617.

Du reste, étant admis le rapprochement des six prophètes avec *Les quatre Pères de l'église* peints entre 1642 et 1644 sur les pendentifs de la Sorbonne, il n'est guère possible de déterminer l'antériorité ou la postériorité de Pont-sur-Seine sur l'ensemble parisien.

Des anges en grisaille sur des fonds dorés, communs aux deux chantiers, esquissent cependant une orientation. Le principe visant à respecter, à accentuer la matérialité de la voûte, la réalité de la structure et de l'enveloppe trahit les conceptions du bâtisseur de la Sorbonne, Jacques Lemercier. Que l'architecte préféré de Richelieu ait influencé son peintre dans cette prise de conscience semble d'autant plus envisageable que ce dernier avait jusqu'alors visé l'objectif opposé. De fait, la perspective en contre plongée d'une *Crucifixion* signalée par les historiographes sur la voûte de l'église du Carmel, et les nombreux raccourcis pour les plafonds du palais du Luxembourg procèdent d'une volonté d'ouverture baroque de l'espace zénithal, et de dématérialisation des limites architecturales. Le revirement de Philippe de Champaigne à la Sorbonne, d'autant plus radical que les peintres qui reviennent d'Italie exaltent précisément l'abolition virtuose de toute contrainte visuelle, est sans aucun doute redevable à l'expérience de Lemercier : des rapports, une conversation dont rend admirablement compte l'impérieux portrait de l'architecte fait en 1644.**36**

Pourtant, l'on imagine difficilement Philippe de Champaigne traçant lui-même les compartiments géométriques des voûtes dont le répertoire codifié implique davantage l'expérience d'un artisan spécialisé ; puis la qualité inégale de l'exécution de toutes les figures, des plus modestes grisailles aux patriarches de la nef, argumente en faveur d'un peintre local travaillant d'après les modèles dessinés du premier.



Eglise de Pont-sur-Seine. En haut, détail du plafond de la chapelle de la Communion ; en bas, vue sur la nef, avec sur l'arc de la croisée *La Trinité*.



Par exemple, le souci de perspective patent dans le motif récurrent du pied dépassant d'un rebord (voir *La Présentation au Temple* de Bruxelles), ne prend nullement en compte la situation de la figure à sept mètres de hauteur. Les pieds devraient être vus par dessous ; il n'en est rien, ce qui aboutit parfois à de grossières fautes de perspectives, particulièrement évidente dans la représentation du roi Aggée. Il ressort de cela que les dessins ayant servi de modèle, conçus en vue frontale, l'ont été hors de tout contexte spatial définitif par le maître dans son atelier parisien.

A ces insuffisances manifestes du premier exécutant se superposent les lourdeurs de la restauration de 1834. *Les quatre Evangélistes* de la croisée sont ainsi devenus méconnaissables ; mais plus définitivement démonstratif est le contraste qui, sur la voûte gothique de la chapelle de la Communion, oppose un *Dieu le Père* étouffé sous les repeints aux trois anges heureusement épargnés des autres compartiments.

*La Trinité* qui couronne l'arc triomphal de la nef se singularise comme l'unique scène composée parmi des figures isolées. Sa qualité supérieure d'autre part, et ses particularités, le fait par exemple que la peinture ne remplisse pas toute la surface disponible contrairement aux six patriarches des travées, sa situation privilégiée enfin inclinent à en attribuer peut-être l'exécution à Philippe de Champaigne lui-même.

## La chapelle Tubeuf ; Tobie et l'Ange.

Le président Jacques Tubeuf, chargé en qualité de Surintendant des finances de la reine de diriger l'édification de l'église du Val-de-Grâce commande au même moment à Philippe de Champaigne des peintures pour sa chapelle dans l'église de l'Oratoire à Paris. Le retable, composé d'un *Songe de Joseph*, de *La Visitation* (col privée), *L'Assomption* (musée Thomas Henri, Cherbourg), et *La Nativité* de Lille est une des premières commandes privées qui engagent l'artiste dans la définition d'un nouveau style. Frontalité et limitation de l'espace à un plan et couleurs réduites aux seules primaires vont de pair avec la simplification du discours. Ainsi M. Dorival a-t-il justement noté la concentration du sujet au seul motif de la nativité, éliminant les thèmes traditionnels et complémentaires de l'adoration des bergers et des mages **37**. Seul subsiste, vestige de l'esprit illustratif de la période précédente, l'anecdote de l'annonce aux bergers. Dans un cadre sommaire et sombre où se distinguent à peine le bœuf et l'âne, une selle, une gourde et le bâton du pèlerin introduisent à l'imminent départ pour l'Egypte. Cette valorisation du signifiant, de l'objet, qui l'emporte sur le contexte, sur le milieu ambiant non traité, marque l'abandon du décoratif et de l'illustration au profit de la démonstration. L'image de marque, l'affirmation d'une identité, témoignent d'une période de revendications qui déborderont sous peu du domaine artistique vers celui du social et du politique.

Je ne puis identifier *La Visitation* de cet ensemble dans le tableau de Passadéna **38** en observant sa composition en demi-figures tandis que les autres toiles présentent des figures en pied : c'est lui préférer la version d'une collection privée en Grande-Bretagne, de dimensions légèrement inférieures mais logiquement verticales. Le tableau de Passadéna serait donc un peu plus tardif, comme on peut le déduire d'une réplique aussi à mi-corps et nettement horizontale, que singularise la présence d'un jeune homme de 13 à 15 ans, lequel, compte tenu de sa ressemblance avec des portraits parfaitement identifiés : double portrait de Rotterdam, portrait par Jacques Carré **39**, etc, représente Jean-Baptiste Champaigne, vers 1647 à 48, dans le seul portrait connu du jeune peintre par son oncle.

Doit-on considérer perdu *Le Songe de Joseph* qui complétait ce décor ? Selon M Dorival, la seule toile connue de ce sujet, aujourd'hui à la National Gallery de Londres, aurait été peinte en 1638 pour la chapelle Saint Joseph de l'église des Minimes à Paris (Religieux franciscains). Mais son style : construction orthogonale, frontalité, éclat des couleurs primaires, drapés qui font masse, impose une datation plus tardive. La mise en scène d'un baldaquin s'ouvrant de part et d'autre du Charpentier est un dispositif utilisé dans la *Sainte Julienne* (que je date de 1644), puis dans *L'Annonciation* (1644, pour l'oratoire d'Anne d'Autriche), dont on notera par ailleurs la parenté de l'attitude de l'ange volant et de la Vierge...

Les affinités du *Songe de Joseph* de Londres avec *La Nativité* attestent d'une datation et une provenance communes : outre la lumière contrastée, les personnages ont des auréoles, sauf l'ange et l'enfant de chaque tableau (ce qui n'est pas le cas par exemple de *La Fuite en Egypte*) ; la lumière vient d'une source intérieure : l'ange, l'enfant ; les deux parents ont la même attitude d'oraison, avec les mains jointes.

Que le Charpentier apparaisse plus jeune dans *Le Songe de Joseph* que dans *La Nativité* contredirait de prime abord ce rapprochement en un même ensemble. Mais en reprenant le prototype de Duchesne pour l'église du Carmel, Philippe de Champaigne semble avoir significativement abordé ce détail avec une désinvolture certaine : Joseph est jeune dans *L'Adoration des Bergers* de Rouen, et âgé dans *L'Adoration des Bergers* de la Wallace Collection ; et la même différence d'apparence constitue la principale variation entre *La Fuite en Egypte* de Senlis et une autre version très proche seulement connue par une gravure de Morin.

La correspondance des formats en projection axonométrique confirme la réalité d'un ensemble de ces quatre tableaux, pour peu que l'on abandonne l'hypothèse d'une disposition plane de la série, la seule envisagée par la critique, en un retable mural, d'autant que l'alignement bord à bord de trois tableaux sur un seul mur excéderait la largeur disponible de la chapelle. Il faut donc postuler une répartition en profondeur de chaque peinture : les 158cm de largeur du *Songe de Joseph* sur le mur principal s'alignent sur les 140 de hauteur de *L'Assomption* fixée au plafond ; de part et d'autre, sur les deux murs latéraux, *La Nativité* 208x115 et *La Visitation* 115x89 correspondent à leur tour en hauteur avec les 211cm du *Songe*





*La Nativité*, v.1644-46. 208 x115 cm .Palais des Beaux-Arts, Lille.



*La Nativité*. 1644-46, détail. Palais des Beaux-Arts, Lille.

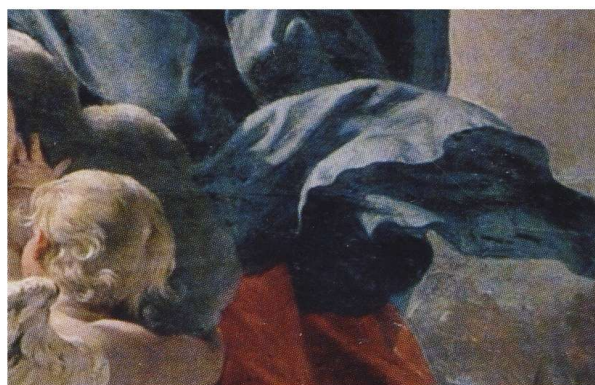
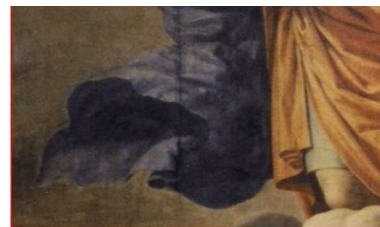
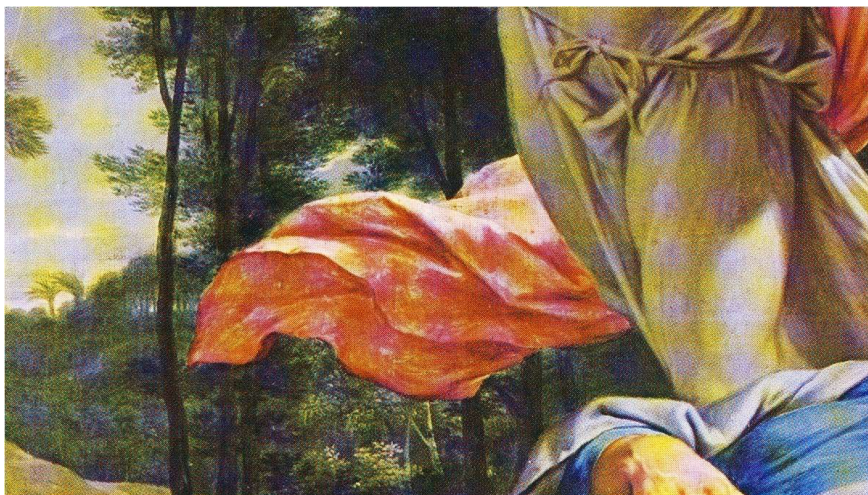
de Joseph et en largeur avec les 108 cm de *L'Assomption*.

On peut évaluer approximativement à la moitié de la largeur des tableaux l'intervalle dévolu à l'encadrement architectural : soit une largeur totale de 3m20 environ requise pour le *Songé de Joseph*, ce qui correspond à la dimension des chapelles latérales de l'église ; de même, l'étroitesse de *La Nativité* était conditionnée par le mur de deux à deux mètres cinquante de largeur de cet espace semi privé.

Afin de préciser la datation de la chapelle Tubeuf, il faut observer deux particularités stylistiques fort utiles et sur lesquelles nous reviendrons : la jambe de l'ange, trapue avec le genou saillant, et le pan flottant à l'horizontale de sa robe. Outre *Le Songé de Joseph*, le dessin capricieux de ce motif triangulaire, avec une base horizontale, est reconnaissable dans *L'Assomption* de Cherbourg, dans *L'Assomption* d'Alençon, dans *Tobie et l'ange* de la Chapelle Laennec, dans l'extrémité de l'écharpe de l'ange du *Songé d'Elie* ; il ordonne encore, quoique légèrement modifié par le poids de l'étoffe, la disposition du drapé de saint Joseph dans *La Nativité*, et du manteau de la Madeleine du *Repas chez Simon*. Il est évident qu'un tel traitement répétitif du drapé implique une datation commune pour des peintures qui ont à ce jour été diversement datées, de 1638, 1643, 1645, 1656, et 1662. Mais la date 1643 déduite de Félibien pour la chapelle Tubeuf est-elle compatible avec celle des peintures pour le réfectoire du Val-de-Grâce ? Philippe de Champaigne qui vient d'achever le décor dans l'église de la Sorbonne, et travaille certainement à celui de l'église de Pont-sur-Seine, peint alors pour Anne d'Autriche : oratoire du Palais Royal, les deux séries de *saint Benoît* et des "*Reines et Impératrices*", appartements des bains au Louvre ; de 1644 date aussi *L'Adoration des Bergers* pour la cathédrale de Rouen ; puis *La Charité* de Nancy et la *Sainte Julienne* font état d'autres décorations durant la même période ; il convient de reporter à la suite de ces réalisations, soit de 1644 à 46, les peintures pour Jacques Tubeuf, le réfectoire du Val-de-Grâce, la chartreuse de Val-Dieu, et la chapelle Chavigny.

Dans cette dernière, vraisemblablement réaménagée dans le cadres des agrandissements de l'hôtel par Mansart, Félibien mentionne une *Annonciation*, réputée perdue. Nous avons exclu de la chapelle Saint Féréol-Saint Ferrutien *L'Annonciation* de Montrésor qu'y





*Le Songe d'Elie*, musée de Tessé, Le Mans ; *Tobie et l'Ange*, chapelle de l'hôpital Laënnec, Paris ; *Le Songe de Joseph*, Nat. Gallery, Londres ; *L'Assomption*, Musée des beaux-Arts et de la Dentelle, Alençon ; *L'Assomption*, musée Thomas Henry, Cherbourg. Ces cinq détails : drapés et jambes, d'œuvres diversement datées par la critique : de 1638 à 1662 ! imposent une datation unique.

situait la critique, par des considérations d'orientation des personnages et de l'éclairage : se trouvant dans le bas coté nord de la cathédrale de Paris, l'espace est donc éclairé par la gauche, ce qui ne s'accorde pas avec l'éclairage du tableau orienté de droite à gauche ; puis dans cet emplacement, la vierge et l'Ange tourneraient le dos au sanctuaire. Une localisation qu'il faut donc abandonner d'autant plus résolument que le dessin de Turin, nous l'avons vu, semble s'y conformer idéalement.

*L'Annonciation* de Montrésor apparaît plus tardive : perspective basse du pupitre et des figures ; la cheminée et le sol relevé, qui ne sont pas dans la même perspective que les figures, sont d'évidence dus à l'atelier. Surtout, de nombreux points de convergence avec *L'Annonciation* de New York, laquelle provenant de l'oratoire d'Anne d'Autriche au Palais-Royal, doit être datée de 1644, attestent d'une datation identique : les plis à la base de la robe de l'ange ont des volutes calquées sur le tableau de New York ; le geste du bras au lys, avec une position identiques des doigts et la répartition ombres et lumières, a lui aussi été copié d'une *Annonciation* pour l'autre.

Or c'est vers 1644 que se situent les aménagements de Mansart dans l'hôtel de Bouthillier de Chavigny, dont la chapelle sera décorée d'une *Annonciation* par Philippe de Champaigne : que l'on doive identifier cette œuvre réputée perdue avec le tableau de l'église de Montrésor, c'est ce que confortent ses dimensions moyennes correspondant justement à l'espace d'une chapelle semi-privée.

Ajoutons trois autres observations pour établir définitivement l'appartenance de ce tableau à la chapelle de Chavigny. L'orientation de l'éclairage, de droite à gauche, conforme à la réalité ;





ainsi l'ange semble faire irruption dans l'espace pictural depuis la fenêtre de la chapelle, projetant sur le sol une ombre oblique orientée justement d'après cette ouverture réelle. Puis lorsqu'on considère le plan du premier étage, deux pièces en enfilade, toutes deux pourvues d'une cheminée, mènent à un troisième espace, celui de la chapelle : la cheminée peinte au centre du tableau en constitue donc la rime ternaire. Enfin, l'insistance sur le doigt levé de l'ange indiquant le ciel prend une résonance particulière, en accentuant encore le souci de vraisemblance, si l'on rappelle que la chapelle était coiffée d'un lanternon.

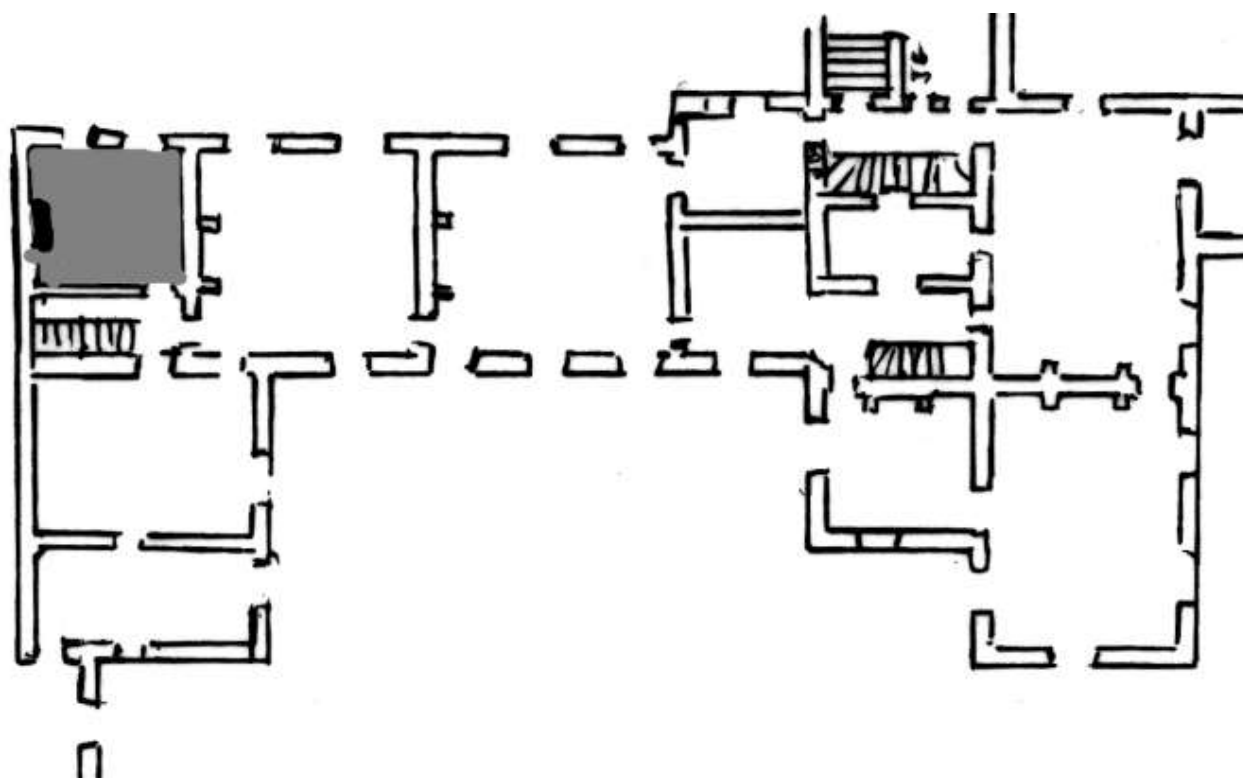


*L'Annonciation*, 1644, 215x170 cm. Eglise de Montrésor. Ensemble et détail.

Page suivante : *Tobie et l'Ange*, dit aussi *L'Ange gardien*, 1644-46, 258x175 cm. Chapelle de l'ancien hôpital Laënnec, anciennement Hôpital des Incurables., Paris.







Plan de l'Hôtel Chavigny, Paris. Localisation de la chapelle en grisé. Noter, sur les deux salles en enfilade, la présence successive de cheminées, qui a pu inspirer à l'artiste ce motif central de *L'Annonciation* de Montrésor.

Il n'est jusqu'au motif floral qui ne procède de cette volonté d'extension de la réalité dans l'espace fictif. En lieu et place de l'habituelle corbeille à ouvrage auprès du prie-Dieu, Philippe de Champaigne a peint deux tulipes et deux roses dans un vase sculpté, probablement à la demande du client : un marché d'entretien passé le 3 mars 1645 avec le jardinier Guillaume Sanson, atteste du "raffinement qui préside à l'aménagement des parterres" voulu par Léon Bouthillier de Chavigny **40**.

Aucune autre Annonciation ne correspond comme celle de Montrésor à cette localisation parfaitement documentée. L'autre composition connue par une gravure de Morin doit ainsi être écartée, en raison des différences de plans qui indiquent une approche frontale (elle est diagonale dans la chapelle Chavigny, avec l'entrée placée dans un angle) ; et surtout les deux figures très rapprochées sont d'un tableau étroit et vertical, qui ne correspond pas à l'ample espace, plus large que haut, dévolu ici à la prière.

Dans le même temps (rappelons nous le triangle flottant de la robe de l'ange), le peintre acheva pour la chapelle de l'hôpital Laënnec l'une des rares peintures qui soient demeurées en place : *L'Ange gardien*, selon le titre traditionnel, ou plus justement *Tobie et l'Ange*. C'est donner son sens au délicat paysage fluvial, lequel aurait été préféré, par l'artiste ou son client, au poisson des Ecritures par trop anecdotique. Le motif original de l'échelle de Jacob qui distingue une version plus tardive (signée et datée 1654), retrouvée dans l'église de Crux-la-Ville **41**, conforte cette identification en rappelant que Tobie, enfant d'une tribu d'Israël, fait justement partie de la nombreuse descendance promise en songe à Jacob.

### L'Ecce-Homo

Le magnifique *Ecce-Homo* déposé au musée des Granges de Port-Royal a jusqu'ici fait l'unanimité de la critique **42** sur sa datation comme sur sa provenance **43**. Pourtant, l'examen attentif des sources ne permet pas d'être aussi définitif. A commencer par le témoignage inutilisable d'une gravure de Magdeleine Hortemels **44** qui le montrerait dans la salle du chapitre de Port-Royal des Champs, dans la mesure où cette identification n'est pas certaine. L'œuvre dont

le format est identique à celui de *La Vierge de Douleur* qui provient aussi de cette maison semble reconnaissable dans l'un des deux tableaux figurés ; mais le dessin déficient et la position debout ne s'expliquent pas par quelque maladresse du graveur qui a su rendre la station assise de la Vierge. Certes, *L'Ex-Voto* reconnaissable sur une autre gravure de la même série documentaire est aussi déformé, voire transformé : mais cela se comprend davantage par la complexité de la composition, dont la difficulté à en rendre compte est accrue par la situation du tableau en perspective sur le mur latéral ; il n'en est rien du prétendu *Ecce-Homo*, représenté sur le mur du fond.

Un *Ecce-Homo* provenant, non pas de Port-Royal, mais des Barnabites (ordre de clercs réguliers fondé en 1530 par l'apôtre Barnabé, disciple de saint Paul), fut inventorié au dépôt national des monuments français **45** recueillant à priori les ouvrages de qualité supérieure qui allaient constituer le premier fonds du Louvre. Ce tableau où le Christ est drapé de rouge fut envoyé au musée de Nancy : pourquoi donc, contre toute attente l'a-t-on pris comme provenant de Port-Royal ? Un autre *Ecce-Homo* fut répertorié parmi les tableaux "*qui ne tiennent point à la collection des monuments français*", provisoirement conservés au dépôt central des Petits Augustins, et vendu ; il semble logique de le reconnaître dans l'autre version connue, avec un drapé violet.



*Ecce-Homo*, dit aussi *Le Christ aux outrages*,  
1644-46. 186x126 cm Musée  
National des Granges de Port-  
Royal, Magny-les-Hameaux.  
Cl. RMN

M Dorival s'appuyant sur la mention "grand tableau" à propos de *L'Ecce-Homo* des Barnabites en a déduit qu'il ne pouvait s'agir du tableau rouge, d'abord le seul connu à l'époque de son article, puis parce qu'il est de "dimensions moyennes" **46**. Or l'historien ne pouvait savoir à l'époque que les deux versions sont de format sensiblement égal, de sorte que le moyen d'appréciation s'avère caduc. D'autre part, Philippe de Champaigne n'a guère peint de figures plus grandes que nature que dans la décennie 1630 ; les années 1650-60 connaissent avec le cycle des *saints Gervais et Protas* des personnages d'échelle non moins raisonnable. Ainsi donc, force est d'admettre que "grand" s'applique simplement à une figure grandeur nature, pour la différencier de tant d'autres ouvrages de format plus modeste. Voilà qui laisse donc le champ libre pour reconnaître le tableau aujourd'hui déposé au musée des Granges comme étant celui des Barnabites, et non pas celui inventorié dans le réfectoire de Port-Royal de Paris. **47**.

Quant à sa datation, il n'est rien dans la conception de l'image, ni formellement ni psychologiquement, qui accorde *L'Ecce Homo* avec les créations des années 1655 à 1660. La monumentalité du parti, le rouge triomphal, la frontalité, l'étroitesse de l'espace, Le mur de pierre proche de ces fonds gris-bruns dont l'opacité de surface sert de repoussoir et de fond de scène, la géométrisation insistante et la limitation enfin des éléments appartiennent aux premières années 1640 ; les fenêtres et l'architecture du prétoire renvoient plus précisément au *Portrait de Lemerrier* (1644), et au *Mariage de la Vierge* (1644).

Cette œuvre donnera lieu à une version plus modeste, perdue mais connue par une gravure de Morin, plus tardive en raison des affinités avec le *Moïse* : main sinueuse et flexible, visage levé, identité de l'éclairage, fluidité du drapé ; avec aussi le Christ dans *La Cène* de Lyon et du Louvre, lesquelles entraînent une datation vers 1648. Or, observant combien la gravure témoigne de la reprise fidèle de l'iconographie et l'esprit d'un autre *Ecce Homo*, peu connu, du Carmel de Pontoise, qui le reçut en 1640 : soit quant Port-Royal ne faisait pas encore parler de lui, et que je veux reconnaître de Nicolas Duchesne, c'est dénier aux deux interprétations de Philippe de Champaigne sur le sujet tout lien direct ou involontaire avec Port-Royal et le jansénisme.

L'opposition rouge de la toile des Granges et bleu de *La Vierge de douleur* du Louvre interdit d'y voir deux pendants. Tout aussi distinctes sont les structures : frontalité et profondeur s'opposent ; ce n'est pas la même période. Le rapprochement est plus probant entre *La Vierge de Douleur* et *L'Ecce-Homo* de Greenville : là sont assurément les pendants de Port-Royal. Le manteau violet du Christ, par son symbolisme de pénitence et de mortification, est davantage en accord avec la pensée de Port-Royal. "Quatre tableaux de Champaigne dont une *Vierge de douleurs*, et un *Ecce-Homo*, un *Bon Pasteur* et un *Christ*" sont inventoriés le 28 février 1793 par Boizot dans le réfectoire de Port-Royal de Paris **48**. Plus justement la duplication pour l'église de Port-Royal de *La Vierge de douleurs* de l'église Sainte Opportune (que je date raisonnablement de 1645-47) **49**, aurait entraîné dans le même temps la copie, en violet, de *L'Ecce Homo* des Barnabites.

Ce serait marquer symboliquement la renaissance de Port-Royal, après que la Paix de l'église décidée en 1668 par le pape ait suspendu la vindicte royale contre les jansénistes. Durant ce que l'on a appelé l'automne de Port-Royal, Philippe de Champaigne semble prendre quelque distance avec l'auguste maison, laissant faire davantage son neveu... A noter d'autre part que le principe de réunir deux tableaux est illustré à Port-Royal par le *Double portrait des abbesses Angélique et Agnès Arnauld*, œuvre là encore de Jean-Baptiste d'après son oncle.

Le Christ ne sera jamais plus homme que dans cette image poignante de la solitude. **50** Dénuement, injustice et indignation : même si Jésus assis seul contre un mur de pierre, suivant l'exemple –mais le peintre le connaissait-il ? de l'émouvant *Christ mort* peint à fresque, par Andréa del Sarto, se détourne dans une résignation concentrée de la colonne de la flagellation, la véhémence compassion de l'artiste éclate dans l'intensité chromatique du rouge. Son manteau écarlate ne renforce pas seulement son accablement : il rappelle aussi l'abandon des hommes, tout comme le dérisoire roseau en guise de sceptre.

### **L'oratoire d'Anne d'Autriche au Palais-Royal**

S'inscrivant dans la perspective d'une légitime appropriation des espaces de l'ancien





*Etude de deux angelots, pierre noire et craie blanche sur papier, inv. 1912-3501, Musée d'Art et d'Histoire de la Ville de Genève. Cl. Bevilacqua.*

Palais-Cardinal, (qui affectera notamment la destruction des peintures de Philippe de Champaigne pour le plafond de la petite galerie), la transformation du décor de l'oratoire de la reine en 1644 mettra à l'épreuve le savoir-faire de plusieurs peintres : Simon Vouet, Stella, Corneille, La Hyre, Bourdon, Dorigny, Poerson et Philippe de Champaigne autour d'un sujet commun, la vie de la Vierge. Seuls cinq tableaux nous sont parvenus : de Vouet *L'Assomption*

(musée de Reims) du maître-autel, deux panneaux de Bourdon, *La Fuite en Egypte* et *La Présentation au Temple* (Louvre), et, de Philippe de Champaigne, *Le Mariage de la Vierge* de la collection Wallace et *L'Annonciation* récemment acquise par le Métropolitain de New York.

Avec la composition en frise, Philippe de Champaigne qui n'avait de l'art italien qu'une connaissance théorique radicalise les principes de Poussin sans atteindre à son aisance dans la distribution des figures, avec des vides harmonieusement placés. La juxtaposition serrée des volumes évoque, plus que les bas reliefs prônés par son ancien compagnon, un groupement de statues indépendantes. Suprémie de la sculpture comme modèle, la ronde-bosse, et l'influence italienne, au détriment de l'unité et de l'ambiance ; un style rapporté. La frontalité et la division tripartite, la situation à l'extérieur du temple pour bénéficier de la pleine lumière, rappellent plus que jamais l'ascendance des modèles italiens de la Renaissance. Consécutive à l'expérience de la Sorbonne, l'intégration du cadre architectural, ignoré durant la période Richelieu, est l'une des plus belles expressions de ce désir d'ordre propre aux œuvres de la décennie. Cependant la porte du temple, qui occupe tout l'espace disponible entre les pilastres, c'est à dire correspondant à l'intervalle entre les colonnes, paraît avoir à peine la taille d'un seul personnage, alors qu'elle devrait par sa hauteur sortir du cadre. Les deux pilastres correspondant aux colonnes sont très rapprochés, ce qui signifie une réduction excessive, presque du simple au double, de la perspective, démentie par les figures ; les personnages ne subissent pas une telle réduction, entre ceux du premier plan et ceux du fond. Cette incohérence architecturale trahit une ignorance de l'espace, un souci de l'à-plat, sur lequel a été dessinée après coup l'architecture. Ce recours au cadre architectural comme décor sans relief, mais nullement accordé logiquement au sujet est aussi visible dans *La Présentation au Temple* de Bruxelles.

Cet alignement de plusieurs personnages se signale par le recours à un procédé que l'artiste développera bientôt avec la composition de *La Cène* : l'effort porté sur quelques figures principales, entre lesquelles s'inséreront les autres. Elles sont quatre à avoir été privilégiées : Marie et Joseph bien sûr, ce dernier exceptionnellement dynamique, marchant décidément la tête en avant comme s'il se rendait à une convocation péremptoire ; puis l'ancien de droite, enfin les deux hommes appuyés à la colonne de gauche, méditant sur l'âge du charpentier selon un motif narratif fréquent dans la peinture flamande.

### **Les peintures des appartements d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce.**

D'une toute autre envergure est pour Philippe de Champaigne le chantier de l'abbaye du Val-de-Grâce dont François Mansart vient d'entreprendre en 1645 avec quel enthousiasme créateur la construction de l'église **51**. Le cloître en revanche, projeté avec une belle régularité dès 1624, n'a été qu'à moitié réalisé : l'ensemble de l'aile nord, et les amorces des ailes ouest et est en retour d'angle **52**. Dans cette dernière Anne d'Autriche s'est réservé quelques salles où elle aimera séjourner régulièrement. Pour autant, bien des incertitudes demeurent, quant à la situation exacte de cet appartement, qui sera modifié et agrandi en 1656, autant que sur la nature, le nombre et l'ordre des réalisations de Philippe de Champaigne pour un décor varié dont l'essentiel aurait disparu ou ne serait plus identifiable.

Philippe de Champaigne a travaillé à dix ans d'intervalle dans cette prestigieuse abbaye bénédictine fondée par Anne d'Autriche. Mais la distinction entre les œuvres de 1644 et de 1656 n'a pas été définitivement établie en dépit d'un consensus critique, peut être parce que les sources documentaires ont pu sembler assez claires sur le sujet. L'emplacement des différentes séries ou tableaux est tout aussi conjectural : des incertitudes accentuées par les remaniements architecturaux qui ont en 1656 modifié tout ou partie de ce décor, affectant même la dimension des toiles en largeur comme en hauteur, ont donné lieu à l'extrapolation abracadabrante des toiles pliées. Que l'on s'accorde par exemple à regrouper dans ce décor générique, comprenant au moins trois espaces distincts, des tableaux aussi divers que la suite de *Saint Benoît*, *Anne d'Autriche et ses enfants présentés à la Trinité*, *L'Assomption* et *L'Apothéose de Madeleine* du musée de Marseille, aucune proposition convaincante en revanche n'est parvenue à les mettre en relation ; on a par exemple assigné péremptoirement *L'Assomption* à l'oratoire de la reine sans rien connaître du décor de celui-ci, de sa configuration, dimensions, situation, orientation,





*La Fuite en Egypte*, détail.1644-45. Huile sur bois / 57,5x133,5 cm. Musée des Beaux-Arts, Senlis  
*Cl. du musée.*

éclairage. Aussi, pour parvenir à une conclusion fiable, il est indispensable de prendre en compte pour les recouper les informations parcellaires relatives à l'une et l'autre période.

En 1656, Pierre le Muet entreprend de fermer par de nouvelles constructions **53** le cloître dont l'aile est était seulement amorcée depuis 1624 ; à cet emplacement, il ajoute un pavillon de plan carré pour agrandir les appartements de la reine, sur trois niveaux dont deux principaux : une salle basse au rez de chaussée, à l'étage noble une chambre avec un cabinet attenant, qui deviendra le nouvel oratoire. C'est dans cette chambre que l'on envisagera plus loin l'installation du cycle de saint Benoît : l'agrandissement particulièrement soigné **54** des tableaux de cette série, passant de 90 cm à 108 de hauteur, et les deux plus grands augmentés jusqu'à plus de deux mètres de longueur, **55** voire la réduction probable de certains autres, **56** implique un changement d'affectation en relation avec les deux campagnes de travaux (M. Dorival en avait d'ailleurs envisagé l'hypothèse). Il est désormais possible d'affiner le raisonnement afin de déterminer sûrement l'emplacement d'origine des scènes de la vie de Saint Benoît, après avoir vérifié la validité de sa nouvelle localisation.

Dans le cadre de ces remaniements, Philippe de Champaigne sera chargé de peindre quatre paysages **57** dont nous démontrerons par la suite qu'ils seront placés dans une grande salle rectangulaire du rez de chaussée, dans l'aile est du couvent.

### **Datation, localisation et attribution du cycle de Saint Benoît : Dominique Brême a tout faux.**

Dans un chapitre du catalogue de l'exposition d'Evreux dont la prétention affichée du titre à l'exemplarité : «Un cas d'école : le cycle de la Vie de saint Benoît pour l'appartement d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce» est trahie par un raisonnement définitivement approximatif, lacunaire et arbitraire, Dominique Brême s'est évertué à dater de 1656 ce décor pour conclure sur une attribution conséquente à Nicolas de Plattenmontagne. Mais sa démonstration reste définitivement irrecevable. Ainsi le secours qu'il prétend trouver dans l'analyse des cinq dessins liés au cycle est parfaitement subjectif puisque rien dans son texte n'accrédite une ou plusieurs attributions convaincantes, ni même datation, dans un ensemble qui n'est pas même homogène. Que sur deux feuilles : *moine debout* et *moine dans l'eau*, (et peut-être le *moine à genoux les bras écartés* ?), la mise au carreau, l'image de profil qui implique un sujet extérieur à la feuille et la préoccupation narrative signalent effectivement des études préparatoires, l'absence de ces caractères sur les deux autres feuilles : *moine en prière*, col. privée et *moine en prière*, Louvre, jointe aux différences par rapport à la peinture, tendent à en faire des dessins indépendants, et obligent à reconnaître deux groupes distincts : possibles études, et copies libres, ce que l'historien a ignoré.

Tout à sa certitude, Brême n'envisage d'ailleurs pas l'éventualité que le cycle puisse dater de la première campagne, soit 1645. Or les correspondances iconographiques et stylistiques avec des œuvres de cette décennie sont plus que troublantes: les drapés encadrant le saint dans *La messe de Saint Benoît*, et l'ouverture de l'espace dans *Saint Benoît accueillant Placide et Maur* rappellent le même dispositif scénique : décor austère sur une perspective basse, de la *Sainte Julienne*, datée dans ces pages de 1644 ; *L'Enfant Ressuscité*, reprend pour la figure du père, visage, tunique, grosseur excessive de la taille et ceinture haut placée, le premier berger dans *L'Adoration des Bergers* de Rouen ; l'attitude du moine tombant à la renverse dans l'eau et sauvé par Placide est proche d'Elie dans le tableau du Mans, une toile que je date désormais de 1645 ; le paysage fluvial de *La Hache rattachée à son manche* est le même, inversé, que celui de Ann Arbor, daté dans ces pages des environs de 1648.

Quant aux observations sur les coutures, Dominique Brême se décrédibilise totalement : «il convient, pensons nous, de ne pas tirer de conclusion hâtive sur leur possible histoire («des agrandissements maintes fois signalés»)). L'occasion nous a en effet été donnée très récemment, lors de l'exposition de Lille, et dans les réserves du musée de Bruxelles, de regarder de près et longuement quelques toiles. Il apparaît clairement qu'un certain nombre d'agrandissements supposés ne sont que des bandes de toiles cousues, dès l'origine, pour mettre les supports à la taille désirée.() Aussi doit-on penser que, s'il y eut transformation de support entre le premier et le second appartement, cela releva peut être plus de la récupération de matériaux que de



l'adaptation d'anciennes compositions à un nouveau format». C'est à se demander si l'auteur de ces lignes a effectivement comme il le prétend examiné les tableaux ; en effet, tous sans exception, toutes les scènes horizontales, laissent voir la marque d'un châssis distinct du format actuel : un rectangle fait avec des barres de bois d'environ 4 cm de largeur, une empreinte visible à l'œil nu qui restitue sans le moindre doute possible et très précisément la dimension originale des tableaux ; toute la surface excédante est donc le fait d'augmentations postérieures. Du reste, une autre observation suffirait à elle seule à établir que le cycle de saint Benoît a été réadapté dans un autre contexte et espace : il s'agit de l'ajout systématique sur tous les tableaux d'une bande supérieure d'une dizaine de centimètres. De fait, le recours à «des toiles cousues dès l'origine, pour mettre les supports à la dimension désirée [relevant] plus de la récupération» aurait abouti à des morceaux de toiles différents de taille d'un tableau à l'autre. Mais 10 cm. de plus sur tous les tableaux horizontaux, cela signifie impérieusement soit la transformation complète d'un décor, soit l'affectation avec modifications substantielles, des peintures à un autre décor. Ajoutons que la régularité avec laquelle ont été ajoutées des bandes latérales, sur les tableaux, va dans le même sens.

Cet agrandissement incontournable, vérifiable et incontestable dont l'historien prétend ignorer la signification parce qu'il va à l'encontre de sa datation tardive et de son attribution, implique justement un emplacement d'origine distinct, lequel, évoqué à l'occasion et sans conviction, ne peut être en aucun cas une pièce du Pavillon de la Reine : il faut impérativement envisager une autre «salle basse», qui appartient au corps principal du bâtiment, et donc aménagée dès 1645.

Rappelons la configuration architecturale sur laquelle se fonde l'hypothèse de Brême : le Pavillon de la Reine se compose essentiellement de deux salles superposées, donc identiques en plan, nombre et taille des ouvertures. Voilà qui suppose des correspondances de format entre deux décors prétendument superposés, pour peu qu'il s'agisse bien des deux cycles : *Saint Benoît* et les quatre *paysages*, dont parle Dominique Brême après Sainte Fare Garnot : ce que dans un premier temps nous supposons volontiers, pour mieux prendre l'historien à ses propres incohérences.

Ainsi son calcul n'est judicieux qu'en apparence : s'avisant d'additionner, p. 182 du catalogue d'Evreux, les longueurs des 4 paysages d'une part, pour comparer le résultat avec la longueur totale du cycle de Saint Benoît prétendument situé à l'étage au dessus, afin de démontrer la localisation dans deux pièces identiques mais superposées, l'auteur a tôt fait de conclure sur la correspondance obtenue (13m40 pour le cycle Saint Benoît et 12m92 pour les paysages) «comme un argument décisif dans la reconstitution que nous proposons». Ce raisonnement est faux parce qu'il ne prend pas en compte les intervalles entre les tableaux. On peut accrocher un tableau de trois mètres sur un mur de même longueur, mais non pas trois tableaux de un mètre. Une série de 8 tableaux compte logiquement 7 intervalles ; 4 tableaux seront donc séparés par trois intervalles. Ainsi faut-il ajouter à la somme des longueurs des tableaux celle des intervalles : avec un intervalle porté à 50cm pour la clarté de notre calcul, cela fait 3m50 à ajouter pour les Saint Benoît, et seulement 1m50 pour les paysages ; on le voit, les résultats obtenus ne se superposent pas : 17m d'un côté, contre 14m50 de l'autre ! N'en déplaise à Dominique Brême, la correspondance des longueurs qu'il obtient est bel et bien un argument définitif contre sa propre reconstitution !

Encore cette égalité des chiffres est-elle le résultat d'une manipulation fort peu objective, puisque Dominique Brême ne peut soutenir son argumentation inconsistante qu'au prix de deux erreurs successives : d'une part il exclut d'office de son addition trois petites scènes octogonales, reléguées faute de mieux au plafond (nous verrons que ces trois petits tableaux, avec leur perspective d'ailleurs frontale étaient sur des murs), d'autre part il en porte logiquement à 4 leur nombre sans le secours d'aucun indice matériel ou d'archive pour appuyer sa construction.

La dernière phrase du paragraphe réédite en l'appliquant à un seul angle le même raisonnement inconsistant : « Les toiles de la salle basse étant pliées aux deux tiers de leur largeur, en parties inégales donc, il se pourrait que, de la même façon, les tableaux de l'étage eussent été assemblés dans les angles, ceux de 2,20m occupant les deux tiers équivalents des paysages, complétés en angle par un tableau de 1,49 m, portant le tout à 3,69m, soit une dimension voisine des 3,30m ou 3,56m de trois paysages sur les quatre.». Justement : quatre

paysages et quatre angles, mais seulement deux *Saint Benoît* de 2,20m, l'auteur ne propose aucune solution ; puis la prétendue égalité entre 3,30 ou 3,56, et 3,69m est définitivement mise à mal si l'on ajoute à cette dernière mesure l'intervalle de lambris séparant les deux tableaux de 1,49m et 2,20m. L'auteur ne soupçonne d'ailleurs pas même la raison de cette différence de 70 cm entre eux, pourtant oh combien instructive comme nous le verrons plus loin.

D'autre part, le même calcul appliqué à la configuration du lieu condamne définitivement sa tentative de restitution ; que l'on additionne sur un mur deux tableaux, l'un de 1m50 et l'autre de 2m20 : 3m70, cela ne laisse dans une pièce que l'historien nous dit mesurer 4m30 sur 5m, que 60cm. pour la fenêtre sur le petit côté, et 1m30 pour deux grandes baies sur la face principale : à l'évidence, il fait erreur dans ses dimensions et affirmations.

La démonstration mathématique de l'historien mène à l'impasse sous quelque angle qu'on l'analyse : ainsi encore, le développement linéaire des 4 paysages, à l'étage au dessous (toujours selon Dominique Brême), soit 13 m soustrait d'un périmètre de 18m correspondant à une pièce de 5x 4,30 m, ne laisse que 5m70 à répartir entre une porte, 4 fenêtres, et une cheminée ! Cela suffit à peine pour les quatre seules fenêtres...

Lorsqu'une hypothèse n'est pas fondée, son auteur ne peut prétendre l'étayer qu'en multipliant les arbitraires jusqu' à s'aveugler et ignorer par exemple les conséquences qu'ont entraîné les modifications de format.

Acceptés ou réfutés, les agrandissements de format des tableaux ont retenu l'attention : mais Brême ne s'est pas demandé si, à côté de deux tableaux agrandis en longueur, d'autres n'ont pas été coupés. Question d'autant plus légitime que de la salle d'origine que j'identifie plus loin dans ce chapitre, vers la nouvelle salle, où ils sont installés en 1656, c'est à une diminution de près de moitié de la surface au sol que l'on assiste. Agrandis d'une bande latérale d'environ 40 cm., les deux plus grands tableaux mesuraient dans leur décor de 1645 environ 1m80 : or les autres tableaux nous étant parvenus avec un format de 150cm, il est probable qu'ils ont été réduits de 30 cm. Un recadrage que l'on peut déduire, dans *La fontaine miraculeuse*, de l'ombre sur le sol juste derrière Saint Benoît, comme trace d'une figure désormais perdue ; de même, *La Messe de Saint Benoît* semble manquer d'espace, la colonne jouxtant l'autel a disparu, et la scène est cadrée sèchement. Par contre, le bord droit de *L'Enfant Ressuscité* est d'origine, comme l'indique l'empreinte du châssis ancien.

Pour clore définitivement cette leçon dont la principale conséquence sera l'attribution du cycle, rappelons encore le silence des archives sur une éventuelle série peinte en 1656 pour l'étage du pavillon de la reine, évidemment parce qu'il n'y en eut pas (il est probable que le paiement de 800 livres à l'artiste en 1656, pour diverses peintures, correspond certainement pour l'essentiel aux ajustements) ; enfin les dimensions des lambris sculptés par Philippe de Buyster impliquent un intervalle vide qui laisse place au format des peintures qui nous sont parvenues.

Si le retour à une datation précoce du cycle exclut son attribution partielle à Nicolas de Plattemontagne, trop jeune en 1645, l'évidente participation de l'atelier oblige cependant à réitérer la question du collaborateur de Philippe de Champaigne. A cet égard, je veux revenir sur les deux seuls dessins devant être considérés comme des études préparatoires pour les tableaux, *le moine debout*, et *le moine dans l'eau*. La finesse du trait, dans le premier surtout, qui tend à délimiter des zones, la régularité des hachures orientées significativement dans le même sens, et les contrastes très retenus participent de l'expérience d'un graveur en lequel je penche à voir Jean Morin : ce serait donc ici la première identification de dessins et de peintures de cet artiste. De fait, ces robes noires n'ont pas la densité, la solidité sinon la rugosité de vêtements quotidiens : leur légèreté bien étrangère à la manière de Philippe de Champaigne peut en revanche être rapprochée du rideau dans le *Voile de Véronique* de Brighton, dont l'attribution au maître me semble plus que jamais douteuse en dépit du consensus de la critique récente.

Le ménage étant fait, il convient de repartir sur ce que nous apprennent les archives : il est question de deux chambres, l'une avec alcôve, et un oratoire ; deux cycles : saint Benoît et Reines et Impératrices ; une *Assomption* circulaire, datée d'avant 1650 grâce à une gravure de Jean Morin, en provenance du Val-de-Grâce ; un tableau, *Anne d'Autriche et ses enfants*, est prévu pour une cheminée ; quatre *paysages* et une *Apothéose de la Madeleine* sont commandés en 1656 à Philippe de Champaigne ; le marché de peinture mentionne à cette occasion une «salle basse». Enfin, on rappellera que la construction du Pavillon de la Reine a entraîné une

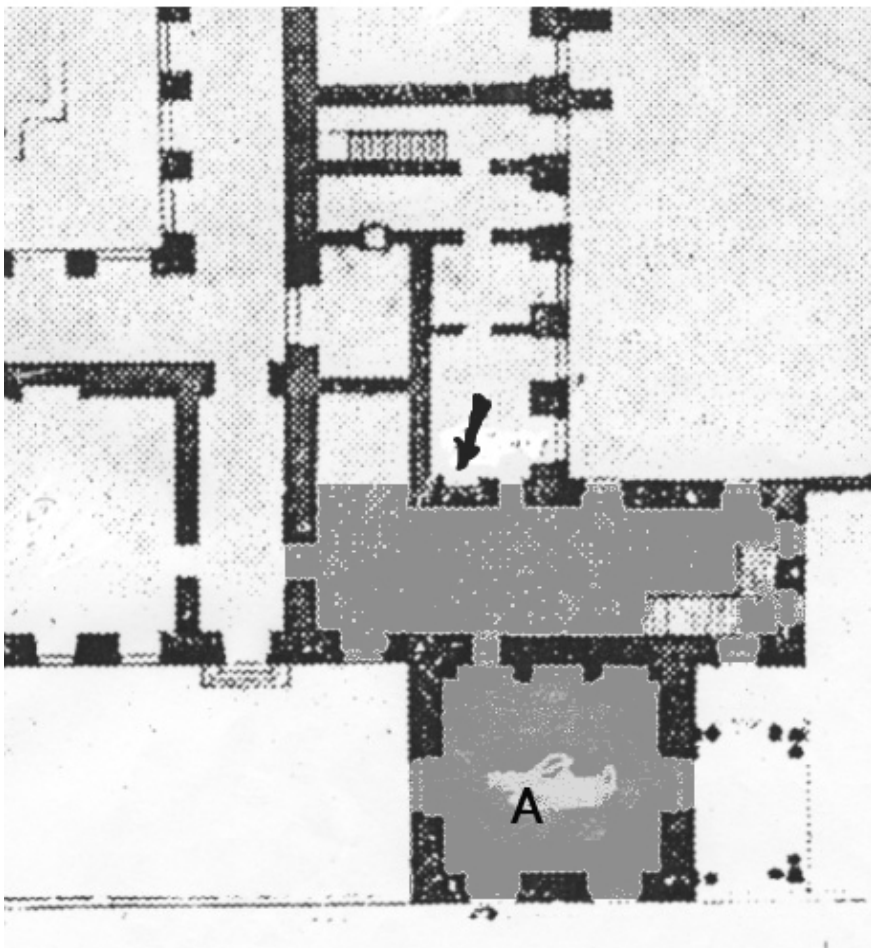
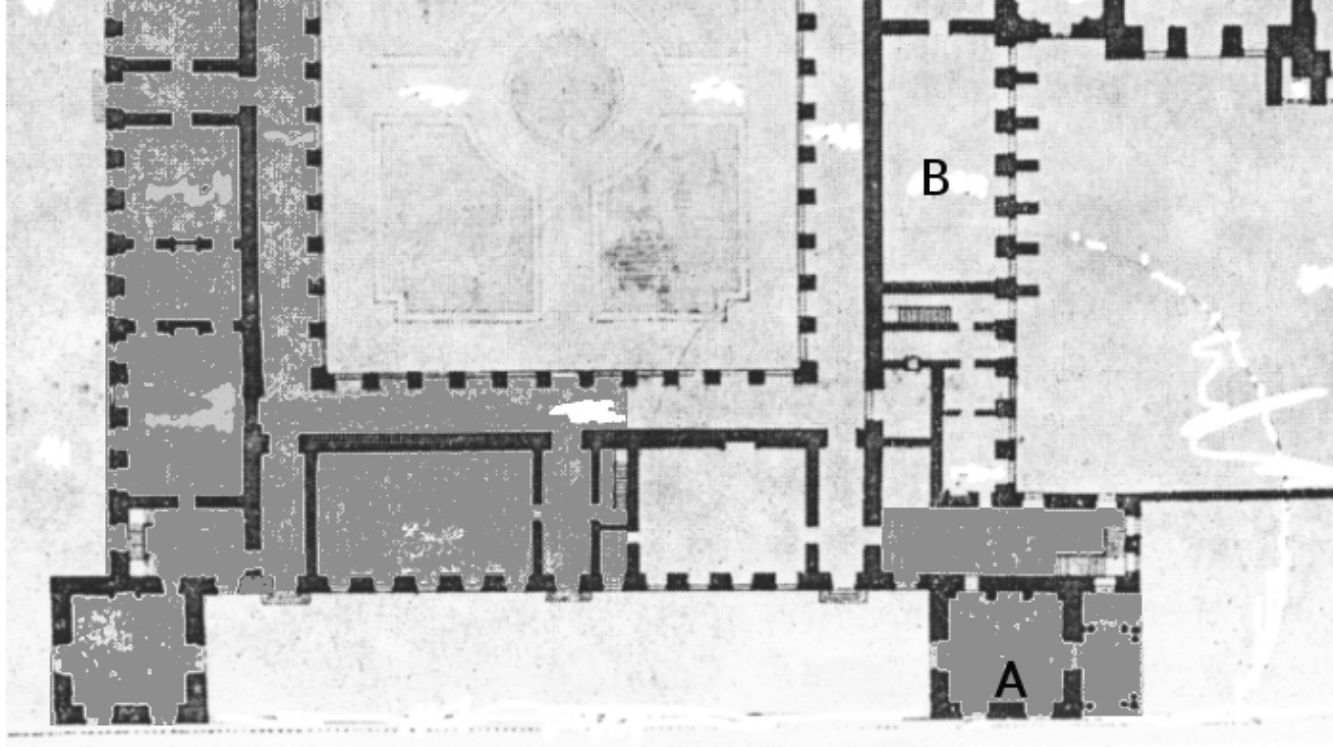
modification des espaces situés dans l'angle, qui concerne des transformations, ajouts et suppressions, et des changements d'affectation.

### **Nouvelle localisation des deux cycles picturaux.**

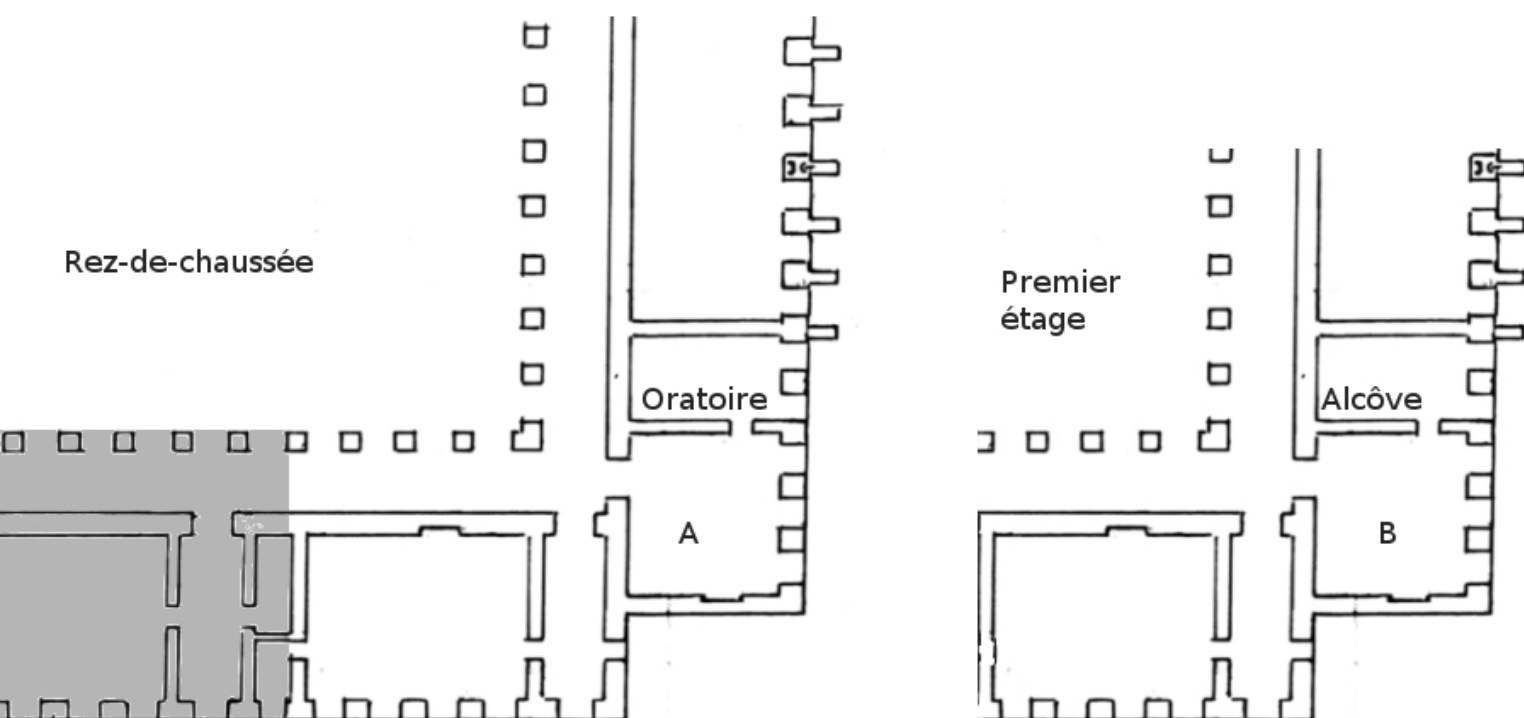
Tentons d'identifier la salle des Saint Benoît. La critique a situé l'appartement de la reine au premier étage de la façade embryonnaire sur les jardins, à l'est ; en 1645, le cloître n'étant pas achevé, cette salle ne donnait donc sur rien, s'arrête sur un mur aveugle et provisoire. La construction reprise en 1656 des parties manquantes du cloître entraînant le percement d'une porte dans ce mur, et, partant, une modification de son décor, c'est dans ces conditions qu'on aurait décidé du transfert du cycle de Saint Benoit dans le pavillon de la reine. Mais cette hypothèse de localisation des Saint Benoit que j'ai d'abord développée, parfaitement fiable du point de vue des formats, pêche cependant sur un détail : les orientations de l'éclairage sur les tableaux ne correspondent pas au plan que je désigne. La position asymétrique de la cheminée déterminant une plus grande longueur de cimaises à droite qu'à gauche, il eut été logique que les scènes éclairées par la gauche fussent plus nombreuses que celles éclairées par la droite. Que ce ne soit pas le cas m'a porté à envisager une autre localisation ne souffrant pas la moindre approximation, soit une salle sensiblement identique, mais différente dans son orientation.

Les deux plus grandes compositions ont été rallongées d'environ 40 cm. Dans *Placide retiré de l'eau*, la couture indique un format initial d'environ 185 cm. En prenant pour moyenne de toutes les toiles de la série cette dimension, puis leur nombre (sachant que sur les 12 de l'ensemble, les trois octogones devaient occuper les intervalles au dessus des trois fenêtres), je puis présumer d'une salle pouvant recevoir trois tableaux sur chaque mur, une cheminée portant quant à elle le plan de la salle à un rectangle. De cela il y a un autre indice ignoré de la critique dans son ensemble : dans son article de la GBA sur les gravures d'après Philippe de Champaigne (1972), M. Dorival signale au n° 53 un tableau perdu mais dont les catalogues des ventes rapportent les proportions : 127x184cm, et le sujet : «un tableau de la Vierge assise en haut de plusieurs marches, ou sur un nuage, avec l'enfant, et différends saints, dont Saint Benoît et Sainte Scholastique». La présence de Saint Benoît et de sa sœur correspond à un décor pour le Val-de-Grâce et la mention de nombreuses autres saintes à un espace féminin ; la Vierge sur un escalier ou un nuage évoque une composition plafonnante : autant d'indices qui permettent de compléter la série de *Saint Benoît* par un tableau majeur dont aucune autre source ne fait mention. Non seulement la longueur est la même que pour les autres tableaux du cycle, mais encore la proportion longueur par largeur est identique à celle de la salle rectangulaire où je situe désormais la série, et de celle-là seulement, une salle (rez de chaussée ou étage ?), de l'aile nord, dans le prolongement de l'ancienne église et désormais salle capitulaire, au rez de chaussée du mur nord du cloître. Les dimensions de cette salle que l'on peut déduire d'un plan ancien sont approximativement de 5m50 x 7m00. Ainsi la longueur des tableaux s'inscrit-elle dans le tiers de la largeur. Contrairement à ce qu'avaient répété sans discernement Sainte Fare Garnot, Pericolo et Brême, l'appartement de la reine au Val-de-Grâce ne se situait donc pas dans l'aile ouverte sur les jardins, mais dans l'aile nord, orienté sur un espace privatif dont le chevet de l'église constituait l'accent majeur. Cet ensemble certainement très harmonieux n'aurait guère été modifié si l'achèvement du cloître, et surtout la construction du Pavillon de la reine, n'avait entraîné un bouleversement structurel de cette zone du monastère, de ce fait dévolue à la distribution des nouveaux espaces.

Les menuiseries du premier étage du pavillon sont achevées le 25 septembre 1656 : c'est donc après cette date que le cycle de *Saint Benoît* était enlevé de son emplacement d'origine pour être incrusté dans la nouvelle chambre de la reine. A l'étage principal du Pavillon de la reine, la chambre offrait sept emplacements pour des tableaux rectangulaires qui se répartissent comme suit : le mur de la porte d'entrée comporte immédiatement à gauche une cheminée, suivie d'un autre intervalle de moindre largeur. Les murs latéraux sont percés d'une seule ouverture qui entraîne de part et d'autre des parois à habiller. Mais détail révélateur, le Pavillon de la reine ayant été plaqué sur une façade déjà existante, cela signifie que l'on a construit seulement trois des quatre cotés du plan carré ; il s'ensuit que le souci de symétrie extérieure des façades latérales où la fenêtre apparaît exactement centrée, entraîne à l'intérieur une dissymétrie due à la







Page précédente : plan partiel de l'abbaye du Val-de-Grâce, en haut, et détail en bas de la zone remaniée en 1656..A le Pavillon de la reine, B l'église provisoire, en gris les constructions de 1656. **La flèche** désigne les vestiges d'une cheminée perceptible sur ce plan qui atteste des transformations de 1656. A partir de cet élément parfaitement injustifié dans un espace aussi petit, et d'autre part visiblement mal disposé dans un angle, il faut envisager une salle de plus grandes dimensions ; cette cheminée mentionnée par les sources, et la forme carrée de cet espace ainsi localisé permettent de situer là, et à l'étage, l'appartement de la reine. Ci-dessus : proposition inédite de localisation des appartements d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce : la localisation par la critique présentée jusqu'à ce jour est tout autant lacunaire que irrecevable. En A la salle des *Saint Benoit*, en B celle des *Reines et Impératrices*.

prise en compte de l'épaisseur du mur incluse dans le plan d'un côté, et exclue de l'autre côté puisqu'appartenant au corps principal du couvent. Ainsi, les deux surfaces murales de part et d'autre de chaque baie ne sont pas égales, la différence tenant précisément à l'épaisseur du seul mur de façade d'un côté ; or l'agrandissement de deux tableaux de la série, portés de 1m49 à 2m19 et 2m22, tandis que les autres sont de 1m49, correspond exactement à cette différence de 70 cm. environ due à l'épaisseur du mur ; ceci est doublement une preuve supplémentaire de la destination du cycle dans cette salle du pavillon de la reine, et par conséquent de son origine distincte. Les quatre toiles restantes, d'un format sensiblement égal, trouvent place sur les autres portions murales, les deux cotés les plus courts des murs latéraux sur la surface immédiatement contiguë à la cheminée, et entre les deux fenêtres de la façade.

Outre l'emplacement sur la cheminée, la salle carrée du pavillon de la reine offrait trois petits intervalles, puis à droite un pan de mur d'environ 80 à 100cm ; en face, le mur ouvrant sur les jardins est percé de deux baies, qui déterminent aux angles deux intervalles de 80 à 100cm : soit trois petites surfaces pouvant recevoir les trois peintures octogonales du cycle un autre de dimensions moyennes, et cinq de 1m50 à plus de 2 mètres. Or, ce sont six tableaux de la série de saint Benoît qui sont réapparus en 1822, et furent achetés par le musée de Bruxelles. Trois des 12 scènes que comptait le décor de la salle d'origine n'auraient donc pas été retenues : ce que confirme que le *saint Benoît et l'Ange* du musée Carnavalet (93x149cm) et *La messe de saint Benoît* (93x144) aient conservé leurs hauteurs d'origine. Que ces deux tableaux soient cependant parvenus jusqu'à nous (un seul manque à l'appel, lequel, contrairement à ce que voudrait Brême, ne saurait être la toile de Calke Abbey, visiblement trop différente dans ses

proportions, son style et l'échelle des figures), laisse à espérer qu'il puisse en être de même de la série des *Reines et Impératrices*...

Si les *Paysages* peints en 1656 et le cycle de saint Benoît sont encore en place et répertoriés à la Révolution, en revanche le silence des inventaires et comptes-rendus sur l'autre décor signalé par Guillet de Saint Georges : *Reines et Impératrices qui ont été en réputation de sainteté* laisse à penser qu'il n'existait déjà plus.

Identifier son emplacement nous permettra de connaître les raisons de sa disparition. Situé dans un cabinet à l'évidence voisin de l'autre salle, il occupait vraisemblablement l'angle du couvent : les salles des Reines et Impératrices et des Saint Benoît, vraisemblablement superposées, occupaient l'angle, en cette zone nécessairement remaniée par le pavillon de la reine, et donnaient toutes deux sur le chevet de l'église. Une localisation que conforte le changement de fonction de cette zone charnière qui sera bouleversée par la construction du pavillon de la reine, à l'est et sur trois niveaux (jusqu'alors la reine occupait le seul rez de chaussée) d'une part, et par l'édification de la grande église, qui entraînera le changement d'affectation de ce qui servait jusqu'alors de lieu de culte, désormais salle du chapitre. Cet espace servi ayant subi d'inévitables transformations, détruit pour devenir espace servant avec de nombreuses affectations, lieu de passage et de distribution, augmenté d'ailleurs d'un escalier faisant saillie sur le mur nord : il est logique que la pièce d'origine ait été plus qu'aucune autre dans le monastère morcelée en plusieurs petits modules. Cet espace d'origine peut encore être évalué, identifié sur les plans à partir du renforcement d'une cheminée qu'on reconnaît en dépit des transformations successives, laquelle ne se justifiant pas dans un minuscule local désigné parloir, se rapporte à l'évidence à une pièce plus grande, aisément reconnaissable en dépit de son fractionnement, il va jusqu'au mur de l'église primitive devenue ensuite salle du chapitre, et percé de cinq baies, qu'il faut partager entre une chambre de trois fenêtres, et l'oratoire attenant, de deux fenêtres. Chaque côté de cette salle étant donc de trois modules, dont l'un est occupé par une cheminée et deux autres par des portes : entrée de la chambre et communication avec l'oratoire, cela fait trois emplacements sur un mur pouvant recevoir un tableau, deux intervalles sur un autre côté, puis un sur le troisième. On peut déduire de cette localisation que la série des *Reines et Impératrices* comprenait six tableaux, en plus de celui de la cheminée.

D'après l'inscription manuscrite sur le dessin d'étude, *Anne d'Autriche et ses enfants présentés à la Trinité* était destiné à la cheminée : or l'orientation de la lumière dans le tableau, de gauche vers la droite, correspond parfaitement à cette pièce, aux fenêtres rassemblées sur le mur nord. D'autre part la différence de sa hauteur : 106 cm, avec les scènes de la vie de saint Benoît : 93 cm, mais portés à cette dimension par l'ajout d'une bande, indique que cette relation jusqu'ici privilégiée sans argument n'est pas d'origine. **58** Aussi peut-on se demander si le tableau de Versailles qui par son collage de différents éléments se distingue nettement des scènes narratives et anecdotiques, mais unitaires, de la vie de saint Benoît, n'appartenait pas plutôt à la série des *Reines et Impératrices*. Après tout, ne doit-on pas postuler de fait l'intégration dans cette série d'une figuration de la reine ? Mais de quelle manière, par quel attribut, sinon comme mère du jeune roi, et responsable de son éducation chrétienne ?

*Anne d'Autriche et ses enfants présentés à la Trinité* indique que la série des «Reines et Impératrices» ne se composait probablement pas de figures en buste comme on l'a envisagé **59**, mais plus certainement par souci d'unité de petites figures en pied dans un environnement approprié. Les remaniements architecturaux de 1656 dans l'angle est qui feront de cette partie du couvent un nœud de communication ont entraîné la destruction de cet espace, et de son décor avec lui, à l'exception du tableau le plus significatif, sur lequel la figuration de saint Benoît et de sa sœur présentant *Anne d'Autriche et ses enfants à la Trinité* justifiait son intégration dans la série de saint Benoît, pour le Pavillon de la reine. Ses dimensions, 108cm x138 correspondaient d'ailleurs parfaitement à celles de la nouvelle cheminée : le pavillon de la reine étant aussi large que le cabinet des Reines et Impératrices, leur cheminée respective qui en occupait le tiers d'un mur étaient donc de taille similaire. C'est au contraire à la hauteur de ce tableau qu'ont été agrandis les scènes de saint Benoît, dont le format modeste et plus encore les emplacements de longueur variée impliquait un recadrage ponctuel et systématique.

On notera la récurrence du thème d'une femme avec ses enfants, qui tend toute l'œuvre de Philippe de Champaigne, depuis *Les Trois Ages*, par le *Louis XIV enfant offrant sa couronne*...

jusqu'à *L'Ex-Voto*. Occasion d'inclure la donatrice et ses enfants, la peinture fut précédée d'un dessin d'étude, dont le format vertical, alors que le tableau est horizontal, a suscité quelques interrogations sur la datation de ce dernier **60** : doit-on pour autant suivre M. Sainte Fare Garnot et dater l'étude de la première des deux campagnes d'embellissement dans l'abbaye, soit 1644, et de 1656 l'œuvre définitive ? C'est ne pas prendre en compte l'âge des deux enfants : comment admettre que Philippe de Champagne leur donne en 1656 une physionomie aussi juvénile, après les avoir déjà peints trois ans plus tôt nettement plus adolescents pour *Louis XIV enfant offrant sa couronne à la Vierge* ? Par ailleurs, il est peu crédible qu'il ait fallu attendre dix ans l'aboutissement d'une petite composition pour laquelle le peintre avait obtenu en août 1644 une séance de pose du jeune roi dont témoigne le délicat profil à la sanguine du Louvre.

Exclue la proposition de deux dates différentes à dix ans d'écart supposée expliquer le passage du dessin vertical au tableau horizontal, s'impose alors un changement d'affectation du tableau projeté. Champagne a travaillé en 1645 en plusieurs pièces du Val-de-Grâce : le réfectoire d'une part, puis la salle noble de l'appartement de la reine et la salle des «reines et impératrices», qui ont chacune une cheminée ; dans la première, le cycle de peintures était consacré à Saint Benoît ; dans la seconde, il rassemblait les «portraits des reines et impératrices en réputation de sainteté» (Guillet de Saint Georges). Sans doute le tableau de Versailles, qui correspond idéalement à l'un et l'autre cycle, a-t-il été prévu pour accompagner une série dans un format en hauteur ; puis avant même qu'il n'ait été commencé, on se serait avisé de l'incruster dans l'autre pièce, entraînant une composition horizontale.

Quelle peinture ouvrait la perspective plafonnante de cette salle carrée ? Le diamètre de *L'Assomption* de Marseille semble l'y destiner, l'orientation de la lumière le confirme : de gauche à droite, comme pour *Anne d'Autriche et ses enfants*, dont ce serait en quelque sorte le couronnement. Ajoutons l'échelle des figures, lesquelles sans être de taille identique, participent néanmoins d'un souci de continuité d'autant plus manifeste qu'il s'agit de la seule version du thème avec une Vierge aussi petite par rapport à la surface de la toile. D'autre part, on notera la ressemblance de cette figure assise, jusqu'à la disposition du drapé, laquelle impliquant une datation commune constitue un autre argument de localisation, avec la gravure de *L'Allégorie de l'Architecture* pour un livre de Pierre le Muet publié en 1645.

*L'Assomption* de Marseille restée longtemps en place, et le *Anne d'Autriche et ses enfants* probablement réutilisé sur la cheminée de la chambre du pavillon de la reine sont donc les deux seules peintures aujourd'hui identifiées du décor de la chambre des *Reines et Impératrices* à avoir échappé à la destruction.

### **L'oratoire de la chambre de la reine.**

De la cheminée jusqu'au mur de l'ancien lieu de culte devenu salle du chapitre, l'espace scandé par cinq fenêtres était subdivisé en chambre des *Reines et Impératrices*, de trois fenêtres, et oratoire, de deux fenêtres. Le décor sans aucun doute discret de cette chapelle privée n'ayant pas suscité de commentaire d'archive, aucune œuvre n'y peut être localisée avec certitude. En postulant cependant que s'y trouvait certainement une Crucifixion, je suis tenté d'identifier celle-ci dans une peinture appartenant à une collection privée toulousaine, dont la relation d'étude ou de réplique avec le grand *Christ mort sur la Croix* de Grenoble, passivement admise, ne me convainc pas : le raffinement des matières, l'extension de la gamme des transparences et la difficulté d'utilisation du support de bois en font une œuvre indépendante destinée à un lieu d'exception ; ajoutons que le bois s'impose par précaution dans le cas d'une situation à hauteur d'appui d'homme.

Du point de vue iconographique aussi, ce *Christ mort sur la croix* se distingue de la toile de Grenoble : les pieds cloués séparément, le "repose pieds", la plaie exceptionnellement au côté gauche, le papier avec l'inscription et l'absence du crâne à la base de la Croix, rien finalement ne justifie la datation vers 1655. Pas davantage que les éléments constitutifs du paysage : tours et remparts crénelés, viaduc, tombeau pyramidal d'Elie, nature rocailleuse, apparaissent dans *L'Assomption* d'Alençon, une toile datée dans cette étude de 1644-46 ; quant au détail significatif de l'ombre diagonale sur le rempart, il anime également l'architecture d'arrière plan de *La Samaritaine*, autre peinture qu'il faudra reconnaître de 1644. La datation de 1655 pour ce *Christ*

*mort sur la Croix* étant donc infondée, il devient possible d'envisager comme provenance, sans autre certitude que son support et ses dimensions modestes adaptées à un lambris : 170x90, l'hypothèse de l'oratoire privé d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce.

Dans cette composition plus affirmée, le peintre stabilise le paysage rendu plus lisible et plus cohérent par la réduction de la profondeur ; l'horizontalité de l'architecture monumentale répond aux orthogonales de la croix. De même, l'anatomie abandonne les rondeurs, le poids et le volume baroque du *Vœu de Louis XIII*, qui visent la dissociation : l'élongation du corps raidi qui l'assimile à la verticalité de la croix renvoie à la représentation d'un crucifix. Au même moment, Zurbaran et Velasquez donnent du Christ sur la croix une image aussi sereine par sa frontalité d'icône.

En contrepoint à ce symbolisme qui l'emporte sur la représentation, une tendance qui aboutira dix ans plus tard dans la version de Grenoble, la plaie, exceptionnellement située au côté gauche, trahit un singulier souci de réalisme et de vraisemblance, en réaction là encore contre le formalisme du baroque. L'Evangile de Saint Jean ne précise pas de quel côté fut porté le coup de lance : le cœur était visé puisqu'il s'agissait de vérifier la mort effective du corps du crucifié. Pourquoi donc contre toute logique les représentations ont-elles systématiquement privilégié le côté droit ? Outre le symbolisme attaché à cette place, il faut aussi retenir l'esprit pratique des artistes lesquels attentifs à définir le visage penché du côté droit du Christ mort ont orienté en conséquence le point de vue ; il devenait ensuite plus lisible de situer la plaie sur ce côté en pleine lumière. C'était suivre en cela la tradition établie par les innombrables groupes de *Mise au tombeau* sculptés du 15<sup>ème</sup> et 16<sup>ème</sup> siècles, dans lesquels la nécessité d'orienter vers le spectateur le visage de Jésus impliquait qu'il fut allongé la tête à gauche, offrant donc au regard du spectateur son côté droit.

*La Sainte Face*, vers 1644-45. Huile sur bois / 36.5 x 28 cm. Musée du Louvre, Paris ; en dépôt au musée national des Granges de Port-Royal, Magny-les-hameaux. *CI RMN*.

Haut et étroit comme l'oratoire tel qu'on peut le situer sur un plan, *Le Christ mort sur la Croix* était certainement entouré de colonnes : c'est dans ce contexte que je veux ici étudier les deux *Sainte Face*, du Louvre et d'une collection privée. Si le sujet appartient au genre populaire du tableau de dévotion, le côté passe partout, facilement vendable auprès d'une clientèle moyennement fortunée fait défaut aux deux tableaux, dont le support de bois entraîne un rendu précieux et raffiné ; sa difficulté d'utilisation et la délicatesse des transparences qu'il suscite ne se prêtent pas davantage à la duplication, si bien qu'il faut tenir celle-ci pour une contrainte du programme. Plutôt qu'un original et sa réplique, il s'agirait en fait de deux tableaux inséparables, devant contribuer à la symétrie d'un décor luxueux. Sur de nombreux autels, la base cubique peinte des colonnes invite à envisager une telle destination pour les deux *Sainte Face* de





Philippe de Champaigne : pourquoi pas pour l'oratoire d'Anne d'Autriche, de part et d'autre du *Christ mort sur la Croix* dont ils partagent la même orientation de la lumière, de gauche à droite, et l'harmonie colorée ...Cela en accord avec la datation des trois panneaux : antérieure à 1650 puisque gravés par Morin, et l'écriture miniaturiste qui renvoie à la série des *Saint Benoît*, à la *Sainte Julienne*, et même au Jésus de *La Samaritaine*.

La même logique (à défaut de témoignage concret) qui me fait envisager les deux *Saintes Face* sur bois dans cet oratoire me conduit à y situer aussi deux panneaux identiques représentant *la Vierge présentant l'Enfant Jésus*, perdues, mais dont le Louvre a acquis une belle sanguine d'étude. Leur description dans les ventes du 19<sup>ème</sup> siècle, précise le support de bois et le format : 32'5cm x 27, très proche des 35x27 de la *Sainte Face*, lequel, exceptionnellement petit chez Philippe de Champaigne, ne se conçoit justement que dans le cadre d'un programme décoratif, d'autant que comme *La Sainte Face*, il y a au moins deux exemplaires identiques de cette *Vierge présentant l'Enfant* (dans Dorival GBA, n° 13, il y a aussi la mention de ventes d'une *Vierge à l'Enfant*, sur bois, de 33x27cm) ; l'orientation de la lumière leur est commune ; d'autre part la datation vers 1644 s'impose en raison des affinités avec *La Vierge de Douleur*, dans le drapé, et le motif de l'enfant emmaillotté.



*La Fuite en Egypte*, détail. 1644-45. Huile sur bois / 57,5x133,5 cm. Musée des Beaux-Arts, Senlis. Cl. du musée.

Autre peinture sur bois, *La Fuite en Egypte* de Senlis pourrait appartenir à une Vie de la Vierge ; ses 132 cm de longueur correspondent aux 138 cm du *Anne d'Autriche et ses enfants* ; l'échelle des personnages inclus dans une hauteur de 72 cm (le panneau a certainement été coupé), est celle aussi des moines de la série de *Saint Benoît* dans la salle contigüe, et de la Vierge dans *L'Assomption* plafonnante. Cependant le support de bois n'est pas celui d'aucune autre peinture du Val-de-Grâce, puis une gravure de Haussard nous rapporte l'existence d'une autre *Fuite en Egypte*, à l'évidence postérieure à la version de Senlis au vu de sa plus grande spacialité : ainsi le repoussoir du rocher au premier plan, puis la volumétrie accrue des corps, enfin le développement du paysage en profondeur et en hauteur qui l'apparente aux peintures pour le Val-de-Grâce. S'il n'est donc pas possible d'être plus définitif quant à la localisation d'origine du tableau de Senlis, au moins son style : frontalité et orthogonalité, face et profil des figures et leur contraste avec le fond, éclat des couleurs primaires, puis de nombreux points communs avec *Le Songe d'Elie*, contredisent la datation jusqu'alors acceptée, de 1656, et

l'accordent davantage avec les œuvres de la décennie 1640. Le tableau de Senlis doit-il être en conséquence identifié avec une œuvre de même sujet signalée dans la chapelle de l'Hôpital des Incurables, aujourd'hui hôpital Laënnec, pour laquelle Philippe de Champaigne peignit dans le même temps *L'Ange Gardien* ? Mais là encore s'oppose la différence de support : toile contre panneau de bois, qui écarte le principe d'un programme commun. Deux autres localisations doivent être envisagées sans plus de certitude : l'hôtel Tubeuf remanié et agrandi par Mansart, pour le compte de Mazarin. Le format carré du présumé tableau de Philippe de Champaigne peut correspondre à ce type d'espace privé, de dimensions modestes, et éclairé semble-t-il de chaque côté. Bien qu'aucun autre artiste ni sujet ne soit mentionné, rappelons que Philippe de Champaigne, qui travaille dans le même temps pour Tubeuf, pour Anne d'Autriche et pour Mazarin (comme l'atteste le portrait de Versailles) semble le plus désigné pour une telle intervention. Enfin, Guillet de Saint Georges nous apprend la participation de Philippe de Champaigne (aidé de Louis Testelin) en 1644 au décor des bains d'Anne d'Autriche au Louvre ; le peintre a pu avec ce sujet de la fuite en Egypte qui correspond symboliquement à la parenthèse de la Régence, collaborer à une réalisation donnée pour l'essentiel à Simon Vouet par d'autres auteurs.

Dès *La Nativité* de la chapelle Tubeuf, l'inclusion de la selle, la gourde et le bâton de marche, préludent à l'exil. Rare exemple de peinture animalière, le petit âne est comparable à celui qui apparaît dans *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, de 1631, et à celui de *La Visitation*, épisode de la suite tissée sur la vie de la Vierge. Traditionnellement, le repos était représenté dans un lieu sauvage. Ici, la monumentalité des vestiges voue à l'échec les prétentions humaines ; mais à l'encontre de la vision misérable, défaitiste et nihiliste de Port-Royal sur le genre humain ; un mur de pierres rectangulaires, ruiné et envahi de végétation occupe toute la moitié gauche, qui situe en perspective l'avènement du Messie, dans une symbolique parallèle au crâne d'Adam généralement représenté au pied de la Croix. Saint Joseph marche sur une plateforme, un gué : deux pierres plates, deux pierres brutes. Le chemin facile d'abord, se complique. La Sainte Famille se déplace des ruines de la fontaine ménagée dans le mur, vers un horizon dégagé sur le paysage paisible, de l'obscurité vers le jour naissant.

On pourrait multiplier les tableaux où le charpentier apparaît sinon âgé, tout au moins le front dégarni : *L'Adoration des Bergers* de Lyon, les deux *Présentations au Temple*, *La Nativité* de Lille, *L'Adoration des Bergers* Wallace, *Le Mariage de la Vierge*, *La Visitation*, etc... Mais après *Le Songe de Joseph* **61**, Philippe de Champaigne peint, vers 1648, saint Joseph jeune dans le tableau aujourd'hui à Bruxelles et dans *La Fuite en Egypte*. Ce choix est sans aucun doute le résultat d'une longue maturation idéologique, le temps pour l'artiste de se détacher du visage transmis par la tradition. L'ambiguïté, délibérée : Joseph jeune ressemble au Christ, est renforcée, démultipliée par un détail encore plus singulier, l'étrange section rectangulaire du bâton de pèlerin, afin de préfigurer la croix ; un pieu fiché en terre complète l'allusion par le motif de l'érection. On voit par là de quelles discrètes manipulations est capable l'artiste pour développer le sens de son œuvre : à la fuite en Egypte se superpose le thème de la montée au Calvaire ; Marie est déjà *La Mater Dolorosa*. Le passé avec la fontaine, le présent de l'exil, le futur avec la connaissance de la Passion : curieuses et sublimes inventions d'une œuvre où, ayant à peindre le père protecteur, le peintre ne peut s'empêcher de susciter la confusion, la superposition, avec la mort du Fils. Comment ne pas relier cette résonance autobiographique à celle-là qui lui inspire d'inclure l'image de sa fille Françoise à droite dans *Le Mariage de la Vierge*, en pendant à un très probable autoportrait en l'homme à l'extrême gauche que l'âge apparent, la forme carrée de la tête, la chevelure frisée, son insertion enfin entre l'autoportrait de *La Présentation au Temple* de Dijon et *L'Autoportrait* de 1668, me portent à créditer ?

### **Décoration du réfectoire des religieuses au Val-de-Grâce**

Si l'on accepte le témoignage de Guillet de Saint-Georges **62** rapportant que la reine régente aimait à voir travailler Philippe de Champaigne lorsqu'elle séjournait dans l'abbaye deux fois par semaine, cela suppose aussi une présence conséquente du peintre sur les lieux. Mais les œuvres retenues pour cette période, petits et moyens formats vraisemblablement peints dans l'atelier ne correspondent pas de manière satisfaisante à une telle activité : les douze scènes de

*La vie de Saint Benoît* sont justement reconnues pour l'essentiel à l'équipe, et l'on peut conjecturer de même à propos des "*Reines et impératrices*". A moins qu'il ne faille rapporter à cette première campagne de décoration les grandes toiles pour le réfectoire habituellement datées de la seconde. S'il semble peu probable qu'on ait décoré le lieu en 1655, quant son espace déjà certainement trop restreint en faisait envisager l'extension éventuelle, le report récemment affirmé **63** dans la décennie 1660 de l'exécution des peintures pour le réfectoire en argumentant les travaux d'agrandissement du réfectoire menés par le Muet en 1662 n'est guère convainquant.

Outre des considérations stylistiques qui n'accordent pas les peintures de Philippe de Champaigne avec ses réalisations sûres de la décennie 1660, cette datation tardive n'est pas acceptable aussi parce que le peintre s'intéresse à partir de 1656 davantage au groupe, à la dynamique collective, à l'intégration de l'unité dans l'ensemble : voir le cycle des *saints Gervais et Protas*. Or, dans *Le Repas chez Simon*, c'est l'unité qui régit la composition jusque dans une stricte symétrie, le Christ et la Madeleine d'une part et Simon d'autre part, des figures juxtaposées comme dans *Le Mariage de la Vierge* ou *La Samaritaine*, et les autres en bouche trous.

Cette juxtaposition sans solution de continuité des figures dans un décor architectural sommaire rapproche *Le Repas chez Simon* des œuvres des années 1640, comme *La Présentation au Temple* de Bruxelles ; le drapé d'Elie ressemble à celui de l'Ange dans *L'Annonciation* Wallace ; puis le motif archéologique des convives allongés sur des triclinums illustre un débat initié durant cette période par Poussin auquel on doit une *Cène* ainsi conçue... Enfin, la composition du *Repas chez Simon* se présente comme une amplification de celle d'*Anne d'Autriche et ses enfants*... de 1646 : symétrie rigide, duplication Saint Benoît-Sainte Scolastique et Jésus-Simon, construction oblique depuis les angles inférieurs, accentuation de la verticale médiane par un objet compact au sol... Symétrie et frontalité communes au *Prévôt des Marchands* et à *La Cène* (l'une des peintures du réfectoire, *Les Pèlerins d'Emmaüs* **64** se présentant même comme une étude pour *La Cène* de Lyon), construction pyramidale et ordonnance tripartite de l'architecture qui renvoie à Poussin, évidence scénique des principaux acteurs, tout est symbole de certitude. Soulignons encore le coloris éclatant et franc, par accents marqués sur des zones plus neutres.

La datation du *Repas chez Simon* de la première campagne de peintures pour le Val-de-Grâce, soit 1644-45, est confirmée aussi par l'étude (Dorival n° 72) pour la Madeleine au pied de la croix dessinée au dos d'un dessin en relation avec *La Présentation au Temple*, soit une œuvre des années 1640, vers 1648 plus précisément ; puis la Madeleine apparaît agenouillée à l'identique au pied de la croix dans une gravure de Morin, (donc avant 1650), d'après le maître ; ce qui incidemment permet de dater de la même période, vers 1645, cette *Crucifixion* perdue. La relation interne des personnages entre cette œuvre : le Christ et Madeleine, et *Le Repas chez Simon* : le Christ, Simon et Madeleine, puis la frontalité et la symétrie seulement altérées dans les deux cas par la figure de la courtisane repentie, conforte leur datation commune.

Les tableaux étaient cintrés, y compris *Le Repas chez Simon* et *Le Christ à Emmaüs* qui ont été depuis mis à l'orthogonale ; cette omniprésence du cadre architectural qui s'accorderait mal avec l'agrandissement de l'espace en 1662 suggère au contraire un lieu contraignant par la modestie de ses dimensions. Par ailleurs, la moindre hauteur de deux tableaux, pour près d'un mètre de différence avec *Le Repas chez Simon*, empêche de les supposer tous adossés au même mur comme l'y inviterait la grande longueur du nouveau réfectoire. Le petit réfectoire existant depuis 1624 a dû être décoré bien avant qu'il ne paraisse trop exigü. Pourquoi pas précisément en 1646, époque où l'abbaye royale bénéficie enfin des largesses sans limite d'Anne d'Autriche qui n'a plus à solliciter l'approbation de Richelieu ? Envisageons la disposition vraisemblable des tableaux dans l'espace disponible à cette date. Il s'agit d'une belle salle rectangulaire occupant l'aile ouest, perpendiculaire au grand escalier et de surface comparable, éclairée sur deux côtés, trois ouvertures au nord, six ou sept à l'ouest.

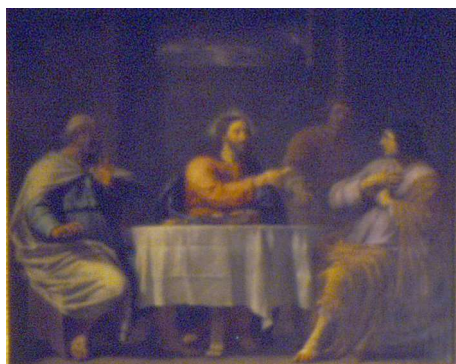
*Le Repas chez Simon* était à l'évidence adossé à un mur transversal qui isolait la cuisine, comme l'indique sa longueur double de celle des deux autres tableaux, et sa composition partagée en deux groupes égaux correspondant aux deux fenêtres qui lui font face (le passage vers la cuisine occupant le troisième intervalle). C'est ce qui ressort du format cintré : le rayon du cintre étant plus large que pour les deux autres tableaux, cela en raison de sa longueur double. La

lumière de ce tableau provenant de la droite confirme cette disposition contre le mur de droite, qui seule tient compte de l'éclairage naturel des fenêtres orientées à l'ouest, dans la mesure où aucun autre emplacement ne peut recevoir un tel tableau. Sur le mur le plus long, celui, aveugle, qui sépare la salle de ce qui deviendra plus tard un cloître régulier, donc perpendiculaire au *Repas chez Simon*, prenaient place les deux autres peintures : *Le Songe d'Elie*, et *Les Pèlerins d'Emmaüs* ; conformément à l'éclairage naturel, la lumière y est logiquement orientée de gauche à droite.

Les dimensions réduites de la pièce ne permettent guère d'y accrocher plus que ces trois tableaux. De cela il découle que les deux autres toiles mentionnées par les sources <sup>65</sup> furent créées consécutivement à l'agrandissement du réfectoire en 1662, d'autant que la seule retrouvée, *La Manne*, est de Jean-Baptiste. Aucun document ne permet d'infirmer ou de confirmer cette disposition limitée à trois œuvres ; mais les possibilités ne sont pas si nombreuses, et même si l'on n'a pas davantage d'indications sur l'aspect du réfectoire avant qu'il ne soit agrandi vers 1662, les contraintes d'utilisation de l'espace et de confort rendent acceptable, sinon probable, une telle proposition.

*Le Repas chez Simon*, avec sa symétrie rigide trahit l'échec des moyens d'expression et la divergence entre la bonne volonté et la solution formelle appropriée. Un sentiment de vide et d'irréparable indécision l'emporte dans cette œuvre très composée, trop. L'une des œuvres les plus ambitieuses de 1645-46, est loin d'en être la plus accomplie formellement : il y est significativement moins question de Jésus que de Madeleine ; non seulement celle-ci est la plus belle figure, mais son exemplarité l'emporte sur Jésus lui-même singulièrement appauvri, sur le plan formel, rendu presque anonyme par la répétition de son attitude dans celle de Simon, une duplication qui supprime curieusement toute hiérarchie. L'effort pour s'intéresser aux gestes quotidiens, la diversion dans la vie de tous les jours, ne parvient pas à atteindre à la vérité de reportage de la scène de genre et rendre crédible les actions des différents figurants décidément bien peu convaincus. Le souci archéologique quelque peu excessif et mal discipliné, inspiré de Poussin qui avait déjà disposé les convives d'une *Cène* sur des triclinums, n'est pas des plus heureux. L'ordonnance pourtant nouvelle et expérimentale, qui creuse l'espace au centre à peine meublé artificiellement par un récipient de cuivre faillit à son but. Parfaitement symétrique avec Jésus (jusqu'au pied nu), Simon ne regarde ni le Christ, ni Madeleine ; sa main n'exprime rien, sa pose est ambiguë, elle manque de définition et d'assise. De son coude, il ne s'appuie pas sur le coussin. L'approximation, la rhétorique et l'affectation des gestes l'emportent sur d'évidentes qualités ponctuelles : le beau naturalisme des drapés, du petit chien et du chat.

Du *Songe d'Elie*, le plus sensuel des tableaux de l'artiste, on retiendra la figure la plus nettement féminine qu'il ait jamais modelé, agissante, ouverte et verticale de l'ange ; elle dérive, drapé, tête ronde, éclairage, d'un dessin de 1630 destiné au graveur Charles David : *Allégorie de la Science*. Exceptionnellement ses ombres l'inscrivent davantage dans le paysage enveloppant que le coloris clair, contrastant, renforçant la définition sculpturale, du corps ensommeillé, réceptif, masculin, du prophète.



*Les Pèlerins d'Emmaüs* 1644-46, 180x208 cm. Primatiale Saint-Jean, Lyon.

Cette nouvelle datation du décor du réfectoire du Val-de-Grâce éclaire avantageusement *Les Pèlerins d'Emmaüs*, la troisième peinture du cycle jusqu'alors donnée à Jean-Baptiste : mais en 1645, celui-ci est trop jeune pour mener à bien une telle œuvre. La toile de la Primatiale de Lyon est en tous points remarquable. Sa symétrie orthogonale avec des figures assises cadrées en pied annonce *La Cène* pour Port-

Royal ; puis l'on peut voir une influence de l'état d'esprit propre à ces années de fière indépendance dans le geste décidé de Jésus qui tend le pain à l'un des convives : le même volontarisme quelque peu soudain caractérise Joseph du *Mariage de la Vierge*.







Il est intéressant d'étudier combien l'œuvre répond au *Repas chez Simon* sur le mur opposé. Il faut tenir compte de la plus grande hauteur de celui-ci pour apprécier la cohérence perspective de l'ensemble, avec l'alignement des têtes du Christ et de Simon, et celles des *Pélerins d'Emmaüs*. En réalité les deux tableaux étant placés près de la voûte comme l'indique leur cintrement, la ligne d'horizon est conçue au même niveau dans les deux tableaux : soit à hauteur de la table dans *Emmaüs* (comme dans *La Cène de Lyon*), et alignée sur la couche par laquelle se penche le Saint Pierre du *Repas chez Simon*.



*Ci-dessus : La Trinité 1644-46 diam. 162 cm. Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Alençon. Cl. du musée.*

*Page précédente : L'Assomption 1644-46 314 x 187 cm. Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle Alençon. Cl Gilles Kervella*

De ces années doivent dater vraisemblablement les premières relations professionnelles de Philippe de Champaigne avec l'ordre des chartreux. En témoigne *L'Assomption* du musée d'Alençon, l'un des plus beaux tableaux de cette période que caractérise l'opposition figure/décor,

dont le rapport abrupt entre la frontalité du sujet et le réalisme narratif du paysage ouvert appartient au *Christ sur la Croix* du Louvre, au *Songe d'Elie*, et au *Tobie et l'Ange* Laennec ; de ce dernier, le flottement du drapé au niveau de la manche de l'ange, et de l'extrémité en pointe de son manteau sont repris à l'identique sur la manche verte de l'ange au second plan, et la robe en pointe de celui au premier plan ; le cortège des apôtre se retrouve dans le *Jésus et la Samaritaine* ; puis, comme dans ce dernier, comme dans les peintures du cycle de *Saint Benoît*, les fortifications lointaines se découpent en sombre sur le ciel clair, un contraste abandonné dans la décennie 1650 au profit de l'immersion (*Paysage avec sainte Pélagie*, à l'architecture claire sur le ciel clair) ; le paysage ressemble au même fond de perspective panoramique en arrière d'une *Crucifixion* perdue, dont la gravure de Samuel Bernard permet d'établir qu'elle est antérieure à 1647 ; la conception et la couleur d'ensemble sont comparables à *L'Assomption* de Marseille, peinte avant 1650 ; enfin, couronnant *L'Assomption*, *La Trinité* (le tableau appartient au même musée), est un motif récurrent de ces années : dans *Anne d'Autriche et ses enfants présentés à la Trinité*, ou sur l'arc triomphal dans l'église de Pont-sur-Seine. Ces éléments de style sont d'autant plus utiles qu'ils contredisent la datation de l'œuvre généralement admise vers 1656. S'il est probable que Philippe de Champaigne obtint cette commande à la suite des travaux de Pierre Le Muet dans l'église conventuelle, la date de cette intervention n'est pas assurée **66**. En l'absence de tout document, limitons nous à constater que la responsabilité des travaux du Val-de-Grâce confiée à l'architecte dès mars 1655 dut accaparer désormais tout son temps et son énergie. Jusqu'alors il avait au contraire mené plusieurs chantiers de front en province : Pont-sur-Seine, Lerné et Tanlay. Sans doute l'abbaye de Val-Dieu dans le Perche s'inscrit-elle davantage dans cette dynamique. Surtout, Le Muet est appelé à travailler à Paris de 1644 à 1649 aux extensions de l'hôtel de Jacques Tubeuf, soit dans le même temps d'activité de Philippe de Champaigne pour, ou sous le contrôle, du même commanditaire : chapelle familiale et maître autel à l'église de la rue Saint-Honoré, peintures pour les appartements d'Anne d'Autriche au Palais Royal et au Val-de-Grâce. Autant de lieux et d'occasions qui ont pu susciter les recommandations de Le Muet auprès des moines de Val-Dieu en faveur d'un artiste qu'il connaissait depuis les années 1630 et son activité au château de Pont-sur-Seine.

Sans doute inspiré par *Le Songe d'Elie* composé au même moment, le peintre a inclus le tombeau pyramidal du prophète pour arrêter le paysage de *L'Assomption*. S'il n'est certainement pas le premier en date (souvenons-nous d'"*Elie enlevé au ciel sur un char de feu*" dans l'église du carmel), mais tout au moins la plus ancienne illustration qui nous soit parvenue, ce motif réapparaîtra en 1655 avec *le Christ mort sur la croix* de Grenoble, puis le *Paysage avec sainte Pélagie* de Mayence et jusqu'à la salière des *Pèlerins d'Emmaüs* d'Angers.

### **La Vierge de douleur de l'église Sainte-Opportune, un décor ignoré.**

L'arrière-plan ouvert sur une vue des remparts de Jérusalem rapprochée du même motif d'architecture dans *Le Christ mort sur la croix* de Grenoble, daté de 1655, a entraîné la datation tardive de *La Vierge de douleur*, courant jusqu'au terminus ante quem des travaux entrepris en 1669 dans l'église sainte Opportune, où l'œuvre sera ensuite signalée sur le nouvel autel. Mais un témoignage de 1654 du curé de l'église, qui semble bien mentionner la peinture, accuse l'inanité de cet intervalle de temps.

Du reste, je tiens aujourd'hui pour acquis que le même décor monumental apparaît dès 1643 en fond du *Christ sur la croix*, peint sur bois, col. privée toulousaine, que j'ai situé dans le premier oratoire d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce. Puis une peinture perdue de Philippe de Champaigne, mais gravée par Pitau en 1659, d'une *Vierge à l'Enfant*, présente le même drapé pyramidal du manteau, et jusqu'à la disposition des plis ; or, le motif de l'Enfant emmaillotté n'ayant été traité par Champaigne qu'à deux reprises : *La Nativité* de Lille, et *L'Adoration des Bergers de Rouen*, soit en 1643, entraîne une datation identique, et de cette peinture perdue, et, par extension, de *La Vierge de douleur*. Ce rapprochement formel avec des œuvres de la décennie 1640 est d'ailleurs conforté par de nombreuses autres comparaisons de style. A commencer par la fréquence de la figure assise : *La Vierge de douleur* prend aisément place dans une suite qui débute avec les Pères de l'Eglise de la Sorbonne, et les Rois de Pont-sur-Seine, pour se poursuivre avec *La Charité* de Nancy ; un motif absent dans les années 1650 à





*La Vierge de douleur* 1644-47 195x127 cm. Musée national des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux. Cl. RMN



1660. Son drapé et son attitude, pieds croisés, angle du visage, sens de l'éclairage, se retrouve dans le personnage en rouge du *Mariage de la Vierge*, de 1644. La fluidité de la matière s'accorde avec les oeuvres de cette période, ainsi il y a le même travail des plis dans *Le Songe d'Elie*, et le manteau de Madeleine dans *Le Repas chez Simon* ; la richesse du drapé et ses éclats de lumière évoquent la série des *Saint Benoît*, de 1644, et le *Saint Philippe* de 1649 ; plus significativement encore, il faut citer le *Saint Bernard* gravé par Morin, antérieur à 1648, et dont une copie tardive de Latil confirme les affinités de style. Le visage enfin est défini de la même manière, distribution de la lumière et angle de vue, bouche entrouverte, que dans *L'Ecce Homo* (perdu) gravé par Morin (donc antérieur à 1650), et dans le *Saint Paul* de Troyes (contemporain du *Moïse*).

Jamais remise en question, l'antériorité du tableau du Louvre sur la version des Granges est pourtant des plus suspectes. Lorsque les deux toiles ont transité en 1792 par le dépôt révolutionnaire des Petits Augustins, Lenoir a cru privilégier sans le moindre argument fiable, l'œuvre (dite) de Philippe (retenue pour le Louvre), de la copie (dite) par Jean-Baptiste (envoyée au musée de Dijon). Cette décision relevait de deux arbitraires : d'une part de l'automatisme de la pensée qui en présence de deux peintures identiques, commande que le maître n'en ait peinte qu'une seule ; d'autre part la méconnaissance de l'art de Jean-Baptiste, tenu pour le copiste de son oncle, un point de vue désormais mis à mal par une meilleure délimitation de son œuvre.

Les deux tableaux se distinguent essentiellement par le format, celui des Granges étant plus haut de 17cm. Notons que les nombreux éléments constitutifs du paysage à l'arrière plan s'accordent davantage avec un format plus large : tandis que dans la version du Louvre, c'est comme si l'on avait dû faire entrer dans la surface disponible trop de motifs. Par exemple, le viaduc à peine visible à gauche, reliquat, semble avoir été copié de la toile des Granges. Mieux définis aussi dans cette partie, les plans successifs du paysage lointain, notamment les montagnes bleutées, d'une netteté supérieure aux Granges, correspondent à l'art de Philippe. Un repentir au niveau de la manche, absent de la peinture du Louvre, établit enfin l'antériorité de la version des Granges sur celle-ci.

La datation entre 1644 et 1647 de la toile des Granges, sans aucun doute possible la première des deux versions, exclut définitivement quelque attribution fantaisiste à Jean-Baptiste. Du reste, au delà de la haute qualité de chacune, celle des Granges l'emporte discrètement : les plis du drapé dans l'ombre y sont plus réguliers, puis, surtout, la ceinture est d'une couleur distincte de la robe, soit bleu sur violet, une constante de Philippe de Champaigne, depuis *L'Assomption* d'Alençon, *La Vierge à l'Enfant* de Bayeux, et *La Samaritaine*, (laquelle recourt d'ailleurs aux mêmes couleurs : manteau bleu et ceinture bleue, sur une tunique violacée), trois œuvres tenues ici pour contemporaines de *La Vierge de douleur* ; du *Vœu de Louis XIII* à *L'Apparition des Saints Gervais et Protas*... Sans oublier, à nouveau, la version tardive de *La Vierge de douleur* de Leipzig ! Douterons-nous en conséquence de l'autographie de la toile du Louvre en observant que ce détail est au contraire de la même couleur que la robe ? Ce serait aller un peu vite en besogne : le fait est qu'il n'y a objectivement aucun argument contre l'attribution du tableau du Louvre, que, pour ma part, je me limite à considérer comme plus tardif.

C'est tout un jeu de rappels qui lie la figure à son environnement : ainsi sa forme compacte est-elle mise en relation avec la tour circulaire derrière elle ; la verticalité de la croix est reprise par la tour coupée par le bord du tableau, à droite ; le poids dramatique, le fatalisme, que crée au dessus de la tête de la vierge la pièce de bois ajoutée comme soutien aux pieds du Christ renforce la puissance émotionnelle de l'œuvre, comme le contraste enfin entre la frontalité au premier plan et l'oblique de la muraille, opposition qu'on retrouve dans *le Christ mort sur la croix* de Toulouse.

A dater donc entre 1644 et 1647, le tableau des Granges provient de l'église Sainte-Opportune ; son format : 195x127cm, va maintenant alimenter notre reconstitution possible d'un ensemble monumental inattendu de Philippe de Champaigne.

Le thème commun de la Vie de la Vierge d'abord, l'éclairage identique et la constante froide de la couleur rapprochent de *La Vierge de douleur* quatre tableaux sur toile, de format ovale : *L'Adoration des Mages*, *L'Adoration des Bergers*, *L'Annonciation*, *La Présentation de la Vierge au Temple*. Une proximité thématique, formelle et probablement géographique jamais envisagée en raison des datations divergentes passivement admises sans aucune certitude. *La*

*Vierge de douleur* située comme on l'a vu après 1655, d'une part, et les tableaux ovales vers 1638, parce que l'un reprend *L'Adoration des Mages* du Mans, et un autre *La Présentation de la Vierge au Temple* d'Arras. Mais la découverte récente de la quatrième scène qui dérive à l'évidence de la grande *Adoration des Bergers* (1643) pour la Cathédrale de Rouen oblige à un ajustement conséquent.



*La Vierge de Douleur* : proposition inédite de configuration d'un décor dans l'église Sainte Opportune. A gauche, superposés, *La Présentation de la Vierge au Temple* (col. privée) et *L'Adoration des Mages* (col. privée), à droite *L'Annonciation* (col. privée) et *L'Adoration des Bergers* (localisation inconnue).

La complémentarité des formats conforte cette possible réunification : deux tableaux ovales (95x130cm) superposés donnent la hauteur de la seule *Vierge de douleur*, soit 195x127cm. Aux ovales latéraux des peintures correspond d'ailleurs l'ovale vertical en lequel s'inscrit le drapé de la Vierge. La composition de *La Vierge de douleur* est d'ailleurs nettement partagée en deux parties égales, qui pourrait faire office de seconde liaison visuelle avec les deux tableaux superposés de part et d'autre. Sauf dans le cas d'une disposition linéaire, la répartition groupée de 5 tableaux implique que l'un soit plus grand que les 4 autres.

M. Dorival avait cru pouvoir localiser les tableaux dans la chapelle saint Ferréol-saint Ferrutien de Notre-Dame de Paris ; mais la lumière également orientée implique que tous les tableaux sont sur un même plan, ce qui excéderait les dimensions disponibles ; pour la même raison une autre chapelle de la cathédrale où Chennevières mentionne 5 tableaux sur la vie de la Vierge par Philippe de Champaigne, doit être abandonnée, laquelle par ses dimensions restreintes ne permettrait pas un développement frontal d'un ensemble de plus de 4 m de longueur en tenant compte des encadrements d'architecture. Au contraire, ce principe frontal avec tous les éléments structurels qui vont dans le sens d'une disposition plane, penche pour l'emplacement sur un jubé, comme celui de Sainte Opportune, dont la situation en hauteur permet des peintures sur toile.

Comme le rappelle avec fierté le curé de l'église le tableau était surmonté d'un grand crucifix sculpté barrant la nef, expression d'un dessein ambitieux dans lequel s'intègrent idéalement les quatre scènes ovales ; une superposition sans doute excessivement verticale, qui appelle logiquement le contrepoin d'une extension horizontale pour conforter l'évidente volonté de monumentalité : soit d'un seul tableau, ce qui à l'évidence n'est pas le cas, soit par la composition de plusieurs scènes.

Sur le silence des commentateurs à propos de l'éventualité des scènes latérales : mais qu'elles elles aient constitué un ensemble distinct, celui-ci n'a pas davantage suscité de compte

rendu, ce qui est tout aussi singulier, de sorte que l'argument ne tient ni dans un sens ni dans l'autre, infirmer ou confirmer.

Pour résumer, le thème commun de la vie de la Vierge, les formats, l'insertion dans des surfaces ovales, la lumière sur les cinq peintures qui vient de la droite, du sud conformément à l'orientation de l'église, et la datation contemporaine de tous ces tableaux autorisent mon hypothèse. Autre élément à ajouter au dossier : de l'école de Philippe de Champaigne ou d'un suiveur direct, un petit tableau conservé dans l'église Saint-Merri à Paris reprend dans un format modeste la Vierge de Sainte-Opportune au centre d'un format très allongé qui inclut Jésus porté au tombeau d'un côté et une scène inidentifiable parce que trop sombre de l'autre ; composition tripartite, figure centrale hors d'échelle et scènes narratives ; à quoi il faut encore ajouter la relation identique des tableaux au décor environnant : encadrement des peintures par une dentelle gothique flamboyante (jubé monumental là contre modeste autel latéral ici), la chapelle de Saint Merri semble bien rapporter le souvenir certes édulcoré de ce qu'à pu être un ensemble décoratif ignoré de Philippe de Champaigne.

Je conclurai cette proposition sur la singularité du choix des sujets : *L'Adoration des Mages* et *L'Adoration des bergers* ne font-ils pas à priori double emploi ? Avec leur évidente orientation prosélyte les quatre tableaux latéraux correspondent davantage à l'espace public de la nef d'une église, plutôt qu'à l'enceinte semi-privée d'une chapelle familiale. Aurait-on sinon insisté, revendiqué jusque par le moyen de *La Présentation de la Vierge au Temple*, le même discours avec *L'Adoration des Mages* puis *L'Adoration des Bergers*, le respect dû à l'autorité ecclésiastique ? Il y avait des sujets plus variés et populaires : le couronnement de la Vierge, la fuite en Egypte, la visitation, etc...

### Les petits tableaux de dévotion.

Destinés à des institutions civiles : *Saint Joseph*, *Saint Philippe* ou à des chapelles privées : les trois *Adorations des Bergers*, à des ordres religieux, Carmes, Chartreux, Jésuites : *Le Christ en croix* du Louvre, *Tobie et l'Ange* Laennec, *La Visitation*, *Joseph et la femme de Puttiphar*..., ces tableaux forment l'ensemble le plus important de cette décennie ;

- les peintures pour Port-Royal : portraits, tableaux religieux comme une copie de *La Vierge au Palmier* d'après Raphael sont un autre groupe cohérent à distinguer non pas tant de par son importance quantitative que par les implications sociales et psychologiques dont il est dépositaire et parfois l'enjeu. Les trois *Cène* marquent ainsi une adhésion progressive de l'artiste aux idées jansénistes, depuis la curiosité jusqu'à l'enthousiasme, en même temps qu'elles en sont le plus haut accomplissement dans l'ordre de la forme et du discours ;

- les portraits de la haute bourgeoisie, dont les figures de proue sont Omer II Talon, Jacques Tubeuf, Charles Coiffier... constituent un autre ensemble ;

- les fresques pour la Sorbonne et les décorations pour le Val-de-Grâce, les portraits de Mazarin et de la famille royale relèvent des commandes officielles, une spécificité d'autant plus évidente que les quatre premiers groupes appartiennent à l'initiative privée ;

- enfin, quelques représentations de saints ne mériteraient guère un très long développement si leur quantité même, des constantes formelles et caractères distinctifs n'en faisaient un groupe spécifique. L'ensemble homogène des tableaux de dévotion constitue le cinquième de ces registres nettement différenciés qui structurent toute la production de l'artiste.

Voilà qui nuance et enrichit ce que la trop réductrice approche entre une production pour la bourgeoisie et une production pour l'aristocratie avait de caricatural. Ces différents registres d'activité se superposent et expriment l'ouverture d'esprit de l'artiste autant que son savoir-faire, son sens des réalités commerciales et la grande richesse de l'homme et du peintre attentifs aux attentes variées d'une population qui l'est tout autant. Diversité des thèmes et des formats, engendre une multiplicité de réponses parfois contradictoires, toujours soucieuses de l'identité d'un groupe social donné, procèdent d'un esprit déductif et d'une rationalisation extrême de sa production, afin d'atteindre au plus vite, le plus efficacement, son but. Ainsi s'explique, en partie, le succès professionnel de l'artiste, d'autant plus remarquable que le système a été mis sur pied en moins de huit ans, de 1643 à 1650. Cet aspect commercial de l'œuvre implique donc de la part de l'artiste une grande ouverture sur l'extérieur, sur la vie sociale. L'absence d'un groupe



*La Visitation* 1647-48 92x73 cm Inv. 1942-0009. Musée d'Art et d'Histoire, Genève. Cl. Bevilacqua.

spécifique comme les tableaux de dévotion dans les années Richelieu, tout comme sa désagrégation brutale au lendemain de la Fronde, laisse deviner un repliement effectif, matériel ou psychologique, corroboré par d'autres observations propres à ces deux périodes.

Les petits tableaux de dévotion ont en commun le format domestique du support, dont



les expressions les plus extrêmes sont, d'un côté, le *Saint Philippe* : cm 117 x 89 et *Moïse* : 93 x 74 ; de l'autre, *Sainte Julienne* : 47 x 39, le plus petit tableau connu de l'artiste. Des saints isolés sur un fond sombre et nu, presque grandeur nature et généralement cadrés frontalement en buste, parfois la tête seule s'agissant du Christ, rarement en pied ou de profil comme *sainte Julienne*. La volonté d'édification est évidente, par l'exemplarité du sujet comme par l'insistance sur son attribut. Tous appartiennent à la même très courte période créatrice d'avant 1650, année de la mort de Jean Morin qui reproduisit par la gravure la plupart d'entre eux. Plus précisément, les toiles datées avec une relative certitude : *Moïse*, la *Madeleine* de Houston, *Saint Philippe*, le sont des années 1648-49. *Saint Pierre* dérive d'ailleurs de la figure du Christ telle qu'elle est définie dans les trois *Cènes* composées à partir de 1648 : geste de la main droite et le coude en suspens, les plis identiques du drapé, la direction de la lumière font de l'un la copie à peine adaptée et contemporaine de l'autre - quand il ne s'agit tout simplement pas d'un recadrage de la figure centrale, comme avec tel *Christ pendant la Cène* rappelé par une gravure de Jacques Alix.

Il est aisé de reconstituer l'harmonie du *Saint Pierre*, qui n'est plus connu que par l'estampe, en se basant sur le *Saint Paul*, fond sombre et couleurs chair du visage et des mains, et sur la symbolique des couleurs : un brun dérivé du livre et de la barbe pour la balustrade, bleu de la tunique et jaune du manteau. Le *Saint Paul* (51 x 40 cm) a, par comparaison avec la gravure, été coupé sur les quatre côtés ; ses dimensions approximatives doivent être celles du *Saint Pierre*, qui peuvent ainsi être retrouvées, et probablement analogues à celles du *Saint Jacques le Majeur*. La conformité des gestes du *Saint Pierre* avec le Christ des trois *Cènes* permet d'affirmer qu'il n'y a pas eu inversion dans la gravure, qu'elle montre le Saint dans le même sens que la peinture ; cela confirme l'authenticité du *Saint Paul* de Troyes, dont l'orientation identique à celle de la gravure pouvait laisser croire à une interprétation peinte d'après celle-ci. Le graveur a effectivement veillé à ne pas inverser ses épreuves afin que les gestes soient bien accomplis de la main droite.

D'autres tableaux peuvent être datés des mêmes années par d'évidentes affinités avec les œuvres dont la date d'exécution est sûre : *La Vierge à la grappe* de Bayeux partage avec le *saint Pierre* la gravité des expressions, des visages ronds et joues pleines, un nez long et des ombres sombres ; symbolisme de la vigne et du bleu du manteau, couleurs pures et primaires sur un fond sombre et frontalité accusée.

Que Philippe de Champaigne ait repris de *L'Adoration des Bergers* de la cathédrale de Rouen le geste de la Vierge soulevant le linge pour révéler l'Enfant (un motif illustré par nombre d'autres peintres d'après l'exemple fameux de *La Nuit* du Corrège, Rubens vers 1610 dans sa version d'Anvers, Zurbaran, Gréco, etc...) pour une petite peinture dévotionnelle : *La Vierge à l'Enfant*, (Bruxelles, col. Part.), permet de dater cette dernière de la même époque, vers 1644-45 ; ce dont rend compte aussi le coloris, simplifié : blanc, bleu, rouge, sur un fond neutre de brun gris. Cette relation du petit tableau envers la toile monumentale, d'autant plus évidente que le geste de dévoilement suppose des spectateurs, les bergers invisibles en l'occurrence, justifie la théâtralité qui distingue cette *Vierge à l'Enfant* du modèle contemporain et plus retenu illustré par le tableau de Bayeux.

Par sa frontalité accusée et la faible profondeur du paysage à peine indiqué, *La Madeleine* de Houston est caractéristique des années 1640. Sa morphologie qui laisse deviner l'ascendance du modèle de Titien et le relief de la draperie bleue en font la seule supériorité par rapport à la version de 1657. Elle est aussi d'un format légèrement plus petit, limité en bas au niveau du rebord de pierre, et plus resserré sur la gauche, ce qui exclut l'oblique du rocher dans l'angle en bas à gauche. Dérivée de celle-ci, *La Madeleine* de Rennes a donc été mise au format du *Jean-Baptiste*.

L'iconographie exceptionnelle de la *Sainte Julienne* qui recourt à la scène de genre est autrement plus rare dans l'œuvre de Philippe de Champaigne de la décennie 1640 : une inspiration que les années suivantes développeront, lorsque le contenant prendra tout son sens ; pour l'heure, la *Sainte Julienne* s'inscrit en rupture dans une période où prime la frontalité, la surface et l'apostrophe. C'est à ce titre l'une des œuvres les plus hollandaises de Philippe de Champaigne. Ce modèle qui renvoie à la peinture de genre sera encore expérimenté avec les scènes de la vie de saint Benoît pour Anne d'Autriche.

Outre la gravure par Jean Morin qui constitue un terminus ante quem : 1650, des

comparaisons nombreuses établies avec des œuvres de 1644 incitent à affiner la datation de la *Sainte Julienne*. Ainsi l'attitude de la sainte a aussi donné celle de la régente dans *Anne d'Autriche et ses enfants présentés à la Trinité* ; puis le rideau en deux volées encadrant l'autel est un dispositif repris dans *L'Annonciation* pour l'oratoire du Palais Cardinal ; de la même œuvre et du *Mariage de la Vierge* qui lui faisait pendant, s'impose jusqu'au *Portrait de Lemer cier* une insistance sur la géométrie orthogonale qui ordonne toute la composition de *Sainte Julienne* ; ainsi la modénature du pilastre et des bases de colonne est-elle identique dans toutes ces peintures, auxquelles s'ajoute le *Richelieu* de la Sorbonne, (bien qu'antérieur) : une gorge comprimée entre deux tores (par comparaison, le dessin est nettement différent dans les tableaux de la fin de la décennie où l'on voulait situer *Sainte Julienne* : *Omer Talon*, *le Prévôt des marchands*, *la Présentation au Temple*...). Ce motif architectural est inspiré de l'église de la Sorbonne, dont l'austérité manifeste du style imprègne encore la sensibilité de l'artiste qui vient d'y achever ses propres travaux de décoration ; du même monument découlait d'ailleurs la fenêtre dans son état primitif, avant que le peintre ne l'élargisse agrémentée de remplages renaissance... Puis l'espace rectangulaire et clos renvoie à un autre environnement formel en guise de modèle, et à ce titre aussi significatif, le lieu de culte des religieuses du Val-de-Grâce (dévolu à la salle du chapitre avec l'achèvement de l'église de Mansart), où le peintre commence à travailler en 1644. Cette datation de la *Sainte Julienne* rend vaine et abusive toute interprétation pro-janséniste.

### La Résurrection de Lerne

Plus discrète que l'ambitieuse et complexe *Résurrection* de Pont-sur-Seine qui combine l'annonce aux saintes femmes et la résurrection proprement dite, une toile retrouvée dans l'église de Lerne se concentre sur la seule présence du Christ au dessus de cinq soldats épouvantés. Cette confidentialité du propos et la modestie du format : 112x167, expliquent en partie l'oubli de l'œuvre 67.

Pivot d'une composition symétrique, le Christ se redresse sur le tombeau fermé par une agrafe en brandissant de la main gauche une bannière rouge barrée d'une croix blanche. Sa tête vue en contre plongée rappelle celle du *Saint Sébastien*, une autre œuvre de jeunesse de Philippe de Champaigne à Pont-sur-Seine. Sa gestuelle et son anatomie, tout à la fois maladroites et grandiloquentes, sont particulièrement significatives des embarras d'un artiste dont on loue à juste titre les ordonnances statiques.

L'attitude dansante de deux figures qui touchent le sol du bout des pieds, le tombeau fermé par une dalle avec le motif singulier de l'agrafe et la symétrie se réfèrent à des œuvres du siècle précédent comme *La Résurrection* d'Antoine Caron. Cette composante maniériste qui renvoie à la formation du peintre dans l'atelier de Nicolas Duchesne apporte à l'œuvre de la maturité sa tension, et une ambiguïté par trop négligée des historiens de l'art. La scène se passe dans une grotte, par l'ouverture de laquelle se profile un sobre paysage orageux dont l'ordonnance régulière en trois plans colorés : brun, vert, bleu, héritée de la tradition flamande, n'est pas moins typique de l'art de Philippe de Champaigne. Un soldat qui se prend la tête entre les mains a la même physionomie que le *Gaston de Foix* (1636) du château de Versailles, tandis qu'un autre rappelle avec sa tunique verte assortie d'une écharpe blanche le *Saint Philippe* de 1649. La froide harmonie d'ensemble, les contrastes et les couleurs primaires permettent de situer dans la décennie 1640 cette œuvre forte, dont on appréciera encore la beauté caractéristique des mains et la délicatesse des doigts effilés. L'influence sur Philippe de Champaigne de Poussin se traduit par une composition en frise et orthogonale, par des couleurs primaires qui détachent nettement les figures d'un milieu gris-vert.

Pas davantage que pour *La Vierge du Rosaire* dans la même église, la provenance de *La Résurrection* du château des Bouthillier ne saurait être, en l'absence de toute archive, que hypothétique. Contrairement à Pont-sur-Seine où toutes les toiles sont insérées dans un décor architectural définitif au dessus des autels, participant ainsi d'un programme volontaire de décoration de l'église, *La Vierge du Rosaire* de Lerne ne procède d'aucune relation immédiate avec le lieu.

Il en est de même de *La Résurrection* simplement accrochée au dessus d'un autel de marbre gris. Ce volume, parfaitement anachronique par sa massivité et par son style baroque

dans l'espace aérien et épuré de l'architecture romane n'ayant pu être transporté là qu'après la destruction du château dont il ornait la chapelle, n'a donc aucun rapport avec la sépulture de Léon-Armand Bouthillier de Chavigny qu'il surmonte ; encore moins avec *La Résurrection*, qui nous est parvenue nue, sans cadre, sans la moindre trace sur le mur d'un quelconque décor approprié, et dont le format modeste ne l'accorderait guère avec un éventuel programme commémoratif. Ainsi, parce que l'on ne saurait exclure quelque autre provenance comme par exemple le proche château de Richelieu, non moins majestueux et pas davantage épargné par l'Histoire que celui de Lerné, il convient de s'en tenir prudemment à quelque épave sans lien fondé avec l'église.



*La Résurrection*. 1640-44. 112x167cm. Eglise de Lerné.

Le tableau de dévotion ne se présente aucunement comme un portrait ; la physionomie du même saint varie considérablement ; tout au plus la représentation du Christ se conforme-t-elle, assez librement d'ailleurs, à certain type codifié. L'individualité poussée, trop réelle, du portrait d'un saint, ou d'un patriarche, serait un obstacle à son rôle premier de représentation. Il lui suffit d'être crédible. Il n'est pas comme une icône le lieu de convergence et de cristallisation de la ferveur populaire, qui focalise les hommages de la communauté ; substitut de l'autel, celle-ci fonde la présence de la divinité, elle la représente et à ce titre est investie des mêmes pouvoirs. Sa seule présence est une protection. L'icône est non seulement le corps de la divinité, mais aussi son portrait un portrait réaliste, exact, d'où la reprise, comme souci de vérité et de fidélité, des mêmes caractères distinctifs et fondateurs d'une image à l'autre. Exempt de toute charge de sacré, le tableau de dévotion est d'abord un objet fabriqué par l'homme, affirmé comme tel, et à son usage avec des constantes qu'il importe justement d'exposer comme signe de reconnaissance. L'âge de saint Paul, sa physionomie ou ses états d'âme, n'ont de sens que par rapport à son épée. Cet attribut indispensable, véritable clé de l'œuvre, n'est pas nécessairement une facilité pour l'artiste mais, une obligation, facilement mémorisable avec une signification des plus simples, il lui faut être facilement circonscrit par tous les membres de la communauté ; savoir l'identifier, c'est confirmer son appartenance au groupe social qui a suscité cette image.

Outil de représentation, le tableau de dévotion témoigne de la forte emprise sociale sur

l'individu qui l'exhibe comme une bannière. L'importance et la codification des règles de représentation opère comme signe de reconnaissance, et prouve l'appartenance du possesseur de l'œuvre à la même communauté sociale et spirituelle qui est capable d'en saisir la signification de chaque élément constitutif.

Au delà de la simple reconnaissance, passive, il y a un rôle de cohésion, de ciment ; il y a l'expression du souci d'appartenance. D'où l'exaltation des valeurs dans lesquelles on s'identifie : ainsi la vogue de ce type de tableaux n'est pas sans rapport avec la coexistence, dans la France des années 1640, entre catholiques et protestants, mais qui suscite chez les premiers le désir de bien marquer les frontières en privilégiant des images de saints, affirmant une identité plus démonstrative, sinon plus extérieure, par rapport au protestantisme plus exigeant, plus élitiste et intériorisé.

Pour être totalement reçu par le plus grand nombre et permettre cette fonction d'identification et d'appartenance, ces tableaux se doivent d'illustrer un programme simple à recevoir. Il n'y faut rien chercher de la grande forme oratoire réservée à *L'Adoration Wallace*, à *La Cène*, au grand *Christ sur la Croix* du Louvre.

L'exposé d'un programme caractérise le tableau religieux, qui doit dispenser un enseignement, éluder les inquiétudes humaines, susciter la réflexion et l'adhésion ; il vise l'éducation par l'imitation, en présentant des scènes édifiantes et exemplaires. Il honore l'action d'un saint ; le sujet en devient exceptionnel, tiré hors du cercle des hommes : le tableau religieux vante des valeurs de renoncement, d'abnégation, voire d'indifférence envers la communauté par le détachement surhumain qu'il sublime ? En contrepoint à cette apologie, sinon de rupture envers les réalités sociales, à tout le moins de la solitude dans un monde idéal et sans repères, le tableau de dévotion affirme l'appartenance à un groupe. Si réduit soit-il au signe de reconnaissance, son programme doit encore l'emporter sur la vérité psychologique. *Moïse* compte moins par son visage que par les Tables de la Loi, dont chaque Commandement est parfaitement lisible. L'image doit s'imposer dans son immédiateté, laissant au second plan son éventuelle complexité.

Est-ce à dire que Philippe de Champaigne s'inscrit, avec ses tableaux de dévotion, en opposition avec l'idéal monastique qu'il exalte dans ses œuvres les plus ambitieuses ? Non, il s'agit plutôt d'opportunisme, d'adaptation d'un discours en fonction d'une population. On ne parle pas de renoncement et de retrait du monde à une société bourgeoise soucieuse de la bonne marche de ses affaires ; les tableaux de dévotion confirment la validité des groupes humains ; parmi les valeurs les plus prisées, il y a la convivialité, qu'expriment parfaitement les portraits des Apôtres, ou celui du *Christ pendant la Cène*. Les saints représentés le sont en exemple pour le groupe ; les valeurs de renoncement sont vantées auprès d'un public aussi adapté. L'illustration des deux maître-autels de Port-Royal est significative, la seule différence notable étant le remplacement de la Samaritaine par saint Jean Baptiste ; une leçon de morale pour la capitale, un idéal de vie pour l'abbaye des Champs.

Le don de soi, c'est à dire l'individu au service de la communauté, se double à l'occasion d'une tendance au militantisme : *saint Paul*, expression concentrée de personnages masculins, des chefs que l'on peut comprendre par la présence des Huguenots dans tous les postes de la vie sociale et économique ; mais cela ne va pas sans ambiguïté, puisque les chefs frondeurs sont souvent des convertis, et que les jansénistes présentent de multiples correspondances avec le protestantisme.

Cette suite un peu trop fournie de saints est destinée à décorer l'espace privé d'intérieurs bourgeois bien plus qu'à l'édification des foules. Il n'est du reste pas étonnant que l'une des œuvres majeures de cet ensemble, le *Saint Philippe*, ait été destiné à une institution laïque et professionnelle comme l'Académie royale de peinture et de sculpture. Tableaux de décoration d'intérieur, pour se donner bonne contenance. La fade exemplarité de ces vénérables figures passe-partout qui illustrent les valeurs et les vertus les plus communément vantées, est une composante indispensable, caractéristique, de la raison d'être de ces tableaux réalisés pour la plupart en dehors de toute commande, pour autant qu'il s'agisse de figures courantes. Mais l'exception a sa place dans ce groupe, lorsqu'une figure se signale par son identité : ainsi *Sainte Julienne*, que particularisent aussi bien le format exceptionnellement réduit, le cadrage en pied, la définition méthodique d'un décor dépouillé, et l'érudition manifeste dans les nombreux symboles,



révèle l'attentive pertinence d'un client d'exception. De même, émergeant d'une suite un peu monotone de saints, le patriarche *Moïse* a été peint à l'initiative du magistrat Pomponne II de Béllièvre que l'artiste devait portraiturer quatre ans plus tard.

C'est évidemment la part la plus simple de la production de Philippe de Champaigne, la moins ambitieuse, la plus strictement commerciale, dans le sens d'un objet fabriqué ex-nihilo, qui dans son application de formules : couleurs symboliques, frontalité, format proche de la grandeur nature, tient plus de l'artisanat que de l'acte créateur ; aussi alimentaires que le sont les portraits, elle se distingue de ceux-ci par l'absence d'une commande qui les ait suscités.

Œuvres de consommation courante, leur multiplication n'a rien de surprenant : nous connaissons deux versions du *Moïse*, plusieurs *Saintes Faces* (au témoignage de gravures anciennes). En revanche, *La Vanité* que nous rapporte l'estampe de Jean Morin, (on ne saurait l'identifier avec le célèbre tableau du Mans 68), qui peut être intégrée par son sujet dans notre groupe, semble bien avoir été une expérience unique de l'artiste dans ce domaine de la nature morte.

Que la peinture du Mans ait inspiré à Philippe de Champaigne une œuvre similaire antérieure à 1650, puisque gravée par Morin, se trouve conforté par le fait qu'elle aurait également inspiré un détail dans la série de Saint Benoît, soit vers 1645 : l'épisode de *La Cruche empoisonnée*, laisse voir dans son décor mural une ordonnance tripartite, des motifs, crâne et sablier de part et d'autre de livres ; puis la perspective accentuée par la convergence des traverses équivaut aux bords latéraux de la table de pierre dans la *Vanité* du Mans.

Cette réflexion permet de mettre en rapport la nature morte perdue et le cycle de saint Benoît, ou tout au moins de postuler leur contemporanéité, sinon leur appartenance fort possible mais non documentée à un même décor. La même influence doit être invoquée à propos de *L'Annonciation* de Montrésor : seul exemple où le peintre ait inclus des tulipes ; tout cela implique que Philippe de Champaigne ait possédé *La Vanité* du Mans.

Une *Tête de mort*, prisee 65 Livres est notée au n° 9 de l'inventaire après décès de l'artiste, et lui est attribuée ; la prisee relativement élevée, plus que bien des portraits par exemple, suggère une composition ambitieuse, sinon un format moyen, soit plus que la représentation d'un seul objet ; aussi peut-on voir là la nature morte connue par les gravures de Morin et de Platemontagne. Mais ce peut être aussi le tableau du Mans : il ne faut pas trop se fier dans ce cas à la validité de l'attribution d'une peinture qui ressemble tellement à ce que le défunt pouvait faire.

Le grand nombre des petits tableaux de dévotion, la neutralité d'un sujet passe-partout, la simplicité des images qui recourent aux poncifs, l'inexistence en amont de leur création d'une clientèle spécifique, font de ce groupe le champ privilégié où pût s'exercer quelque apprenti, sur le modèle fourni par le maître préoccupé ailleurs par des projets plus mobilisateurs. Répliques et copies doivent ainsi coexister, là plus qu'en d'autres registres, avec des œuvres originales ; ainsi peut s'expliquer le manque de conviction du *Voile de Véronique* de Caen, qui ne s'intègre pas stylistiquement dans cet ensemble, tout comme *La Vierge de l'Annonciation* d'une collection privée italienne 69, avec ses défauts manifestes et son application scolaire. Ce ne sont là pourtant que deux ou trois œuvres, une minorité, alors qu'on s'attendrait davantage à ce que le doute l'emporte pour la majorité des tableaux. Philippe de Champaigne en est à n'en pas douter l'auteur, partiellement sinon totalement, par l'esprit sinon par l'exécution. Le fait est que l'artiste a su s'entourer de collaborateurs efficaces. Citons à titre d'exemple ces tableaux remarquables qui lui ont été attribués à tort : *Le Portrait de deux Architectes*, ou *Le Voile de Véronique* de Brighton, pour prouver que ce serait une fausse piste que de prétendre traquer la faiblesse, la faute de dessin ou l'approximation.

## NOTES PORT-ROYAL

31 DORIVAL (B.) "Philippe de Champaigne, Richelieu et la décoration de l'église de la Sorbonne", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 1972.

32 GONCALVES (J.) "Philippe de Champaigne dans tous ses états à l'église de Pont-sur-Seine", *La vie en*

Champagne, Troyes, juil.-sept. 2001

33 SAINTE FARE GARNOT (N.) Cours sur Philippe de Champagne à l'Ecole du Louvre, Paris, 2001-2002.

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

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

36 Loin d'une simple parenthèse, cette conception de figures isolées se détachant sur un fond doré sera relayée par Philippe de Champagne jusqu'à son neveu Jean-Baptiste dont on connaît deux tableaux ainsi conçus ; voir *L'art au temps de Mazarin*; cat. exposition, Le Mans.

37 DORIVAL (B.), *Philippe de Champagne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976. Voir aussi BERESFORD (R.), ALLDEN (M.) "Two Altar-pieces by Philippe de Champagne : their history and technique", *Burlington Magazine*, 1989.

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

39 BAJOU (T.) *La peinture à Versailles, XVII<sup>ème</sup> siècle*, Paris, 1998

40 Joelle Barbeau et Alexandre Gady, dans François Mansart, le génie de l'architecture, Paris, 1998.

41 LEVANTAL (Ph.) "Comment j'ai découvert un Philippe de Champagne", *Connaissance des Arts*, Paris, 19

42 DORIVAL (B.), *Philippe de Champagne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976 ; PERICOLO (L.) *Philippe de Champagne*, Tournai, 2002 ; MARIN (L.) *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Paris, 1995.

43 vers 1655, et de ce fait étudié en fonction des épreuves subies par Port-Royal

44 pour une étude des gravures sur l'abbaye de Port-Royal des Champs, voir Picquenard (T.), Moniales de Port-Royal : les images de l'emblème, dans *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1988.

45 LENOIR (A.) "Catalogue historique et chronologique des peintures et tableaux remis au Dépôt national des Monuments Français adressé au Comité d'Instruction Publique le 11 vendémiaire an II", *La Revue Universelle des Arts*, Paris, 1885. Voir aussi : LENOIR (A.) "Archives du Dépôt national des Monuments Français", *Inventaire des Richesses de la France...* Cité par DORIVAL (B.) *Philippe de Champagne et Port-Royal*, 1957

46 DORIVAL (B.) *Philippe de Champagne et Port-Royal*, 1957.

47 Précisons à propos de la mention des barnabites comme provenance, qu'un autre inventaire le donne au couvent des Carmes : or Philippe de Champagne peint en 1651 le *R P Philipini*, supérieur général des Carmes. Que les deux tableaux puissent être contemporains n'est pas à exclure

48 DORIVAL (B.) *Philippe de Champagne et Port-Royal*, p 58-59, Paris 1957.

49 KOCEVAR (E.) *Collégiale Sainte-Opportune de Paris. Orgues et organistes. 1535-1790*. Paris, 1996.

50 Par son atmosphère, sa solitude, par l'éclat de la couleur sur un fond sombre, l'œuvre préfigure le *Portrait de la Comtesse de Chinchon* (1800) de Goya.

51 BABELON (J.P.), MIGNOT (C.) *François Mansart, le génie de l'architecture*, Paris, 1981

52 MIGNOT (C.) *Le Val-de-Grâce, l'ermitage d'une reine*, Paris, 1994.

53 MIGNOT (C.) *Le Val-de-Grâce, l'ermitage d'une reine*, Paris, 1994.

54 Les agrandissements, limités, concernent une bande supérieure sur tous les tableaux, et une bande latérale pour les deux plus longs ; mais contrairement à ce qu'affirme Péricolo, ils n'ont entraîné l'ajout d'aucune figure : ainsi le moine à droite dans *La hache rattachée à son manche* fait partie de la composition d'origine, soit de 1644. On ne s'expliquerait pas autrement que son dessin d'étude appartienne au même ensemble (style, technique, format : 40 cm pour une figure debout à rapprocher des 30 cm pour une figure assise), que les trois autres feuilles d'études connues.

55 Contrairement à ce qu'affirme Péricolo (PERICOLO (L.) *Philippe de Champagne*, Tournai, 2002), le dessin d'*Etude de moine* du Foog Art Muséum (Cambridge), indigne du maître, ne représente pas même un bénédictin, au vu des manches peu ouvertes et du scapulaire en tablier, et n'a donc rien à voir avec le cycle de saint Benoît ; ce n'est pas davantage un chartreux ni un carme, clients privilégiés de Philippe de Champagne, ni franciscain, ni dominicain, ni hiéronymite... Si bien que toute relation avec l'école de Philippe de Champagne est des plus hasardeuses.

56 Il est difficile de partager l'opinion de M. SAINTE FARE GARNOT qui explique ces agrandissements par l'objectif de constituer, au 19<sup>ème</sup> siècle, un unique ensemble avec une autre série de Saint Benoît provenant de l'Abbaye Saint Martin des Champs. C'est oublier que la délicatesse des ajouts recourt à la technique du 17<sup>ème</sup> siècle ; puis que les habitudes du marché de l'art du 19<sup>ème</sup> portent à la division, le démembrement et la dispersion plutôt qu'au regroupement.

57 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 Montaiglon, Paris, 1854.

58 M. Sainte Fare Garnot se trompe, page 33 de son article ("Les peintures de Philippe de Champagne dans l'appartement d'Anne d'Autriche", *Le Ravissement de sainte Madeleine, un décor oublié de Philippe de Champagne*, Marseille, 1996), en disant que les dimensions de ce tableau "correspondent en fait à celles des autres tableaux de la série de Saint Benoît si l'on fait abstraction de la bande supérieure ajoutée par la suite." Non : les dimensions ne correspondent que si l'on compte justement la bande supérieure ajoutée par la suite ; la relation de ce *Anne d'Autriche et ses enfants* avec la série de Saint Benoît n'est donc pas d'origine.

59 Pericolo (PERICOLO (L.) *Philippe de Champagne*, Tournai, 2002) a voulu identifier sans raison *Sainte Ursule* dans un dessin à la sanguine (collection particulière). Quant à l'attribution à Philippe de Champagne sur la base d'une inscription, elle est encore plus invraisemblable.

60 SAINTE FARE GARNOT (N.) "Les peintures de Philippe de Champagne dans l'appartement d'Anne d'Autriche", *Le Ravissement de sainte Madeleine, un décor oublié de Philippe de Champagne*, Marseille, 1996.

61 contrat du 6 juin 1656 passé avec J. Tubeuf pour 4 paysages et une composition plafonnante : voir MIGNOT (C.) *Le Val-de-Grâce, l'ermitage d'une reine*, Paris, 1994.

62 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 Montaiglon, Paris, 1854. Il faut remarquer que l'historiographe mentionne *Le repas chez Simon* en même temps que le cycle *Saint Benoît*, laissant entendre que ce

sont deux réalisations contemporaines.

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

64 Jamais étudiée comme tel.

65 Seuls les inventaires révolutionnaires de 1790 font état de "cinq tableaux de dévotion dans le réfectoire". Il semble donc logique de distinguer le décor du réfectoire primitif, avec trois peintures, et celui consécutif aux agrandissements de Pierre le Muet augmenté en conséquence de deux tableaux, dont l'un au moins de Jean-Baptiste..

66 La date trop tardive assignée par PERICOLO (L.) *Philippe de Champaigne*, Tournai, 2002) à *L'Assomption* et à *La Trinité* d'Alençon est d'autant moins acceptable qu'il l'argumente sur le seul rapprochement avec *La remise des clefs à saint Pierre*, œuvre dont l'attribution au maître me semble des plus douteuses.

67 GONCALVES (J.) "Deux tableaux inédits de Philippe de Champaigne", *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, (Année 2002), Tours, 2003.

68 ROSENBERG (P.) *Philippe de Champaigne*, col. Grands peintres, Milan, 1968

69 GONCALVES (J.) *Philippe de Champaigne, le patriarche de la peinture*, Paris, 1995.

©José Gonçalves janvier 2009



## Chapitre 6 : LE JANSENISME

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.

La première phase de son art est aussi la mise à l'épreuve de ses moyens d'expression. Sans vouloir arbitrairement en réduire la portée, cette période qui compte des chef-d'œuvre tels que *Le Vœu de Louis XIII*, *La Réception du Duc de Longueville* et les *Richelieu* importe d'abord pour une plus juste compréhension de la lente et profonde maturation jusqu'à l'osmose entre l'homme et l'œuvre. Mais Champaigne qui affiche son désir de réussir par les voies déjà définies ne nous surprend pas : ses efforts nous le présentent s'alignant sans peine avec Vouet et Poussin. Si la virtuosité du rendu des draperies ressort de l'expérience baroque, la forme très dense ouvre sur un autre horizon ; elle se détache plus farouchement du fond, dans une volonté d'affirmation de soi, quand le baroque est d'abord l'exaltation d'une liesse collective : l'événement y gagne en gravité. Aussi M. Dorival parle-t-il du "*baroque tempéré que Champaigne pratiqua jusque vers 1641-1642. Par la suite, soit qu'il subit l'influence du "climat" parisien, féru d'art antique, soit qu'il se rallia aux conceptions aristocratiques de Port-Royal, il évolua vers un art religieux plus sobre, plus grave, plus intérieur*" 70. Le rappel des rapports du peintre avec l'orgueilleuse maison qui ne commencèrent pas avant 1646 fait ressortir avec d'autant plus d'évidence deux événements déterminants de ce changement profond : d'une part la mort en décembre 1642 de Richelieu l'atteint dans sa production mondaine en le privant de la faveur des commandes royales essentiellement décoratives ; c'est, d'autre part, la mort de son fils, trois mois après, dans sa dixième année.

Pour cet homme volontiers casanier, c'est le second coup porté à un foyer singulièrement diminué : il est seul en charge de ses deux filles. Bien des projets s'effondrent, tous associés au rêve de tant d'autres artistes, Brueghel, Teniers, Dumonstier, Quesnel, Pourbus, de fonder une dynastie. Philippe de Champaigne offre à son neveu Jean-Baptiste, le fils de son frère Evrard resté à Bruxelles, de s'occuper de son éducation en lui transmettant son art. C'est le seul fait significatif qui nous laisse deviner l'ampleur du coup reçu ; pour le reste, sa peinture n'en souffle mot. Le contraire eut été d'ailleurs plus étonnant : l'inspiration familiale n'entraîne guère dans les préoccupations des artistes, sinon par le biais très codifié des scènes de la vie du Christ, et celui de la peinture de genre. Toute confession ne peut suggérer que de manière détournée : Rembrandt lui-même n'échappe pas à cette retenue, quoi qu'on en ait dit : s'il concède à la confidentialité de quelques croquis la santé déclinante de sa femme, nul mention en revanche de sa mort ; et ne s'avisant par ailleurs de peindre son fils qu'à l'âge de huit ans environ, l'âge approximatif de Catherine lorsque son père la fait figurer dans *Le Mariage de la Vierge*. L'effusion était encore l'apanage des poètes, et l'on sait la rage du désespoir d'un sonnet arraché à Malherbe pourtant aussi discret qu'on le dit de Philippe de Champaigne, par l'assassinat de son propre fils :

*"...les auteurs du crime*

*Sont fils des ces bourreaux qui t'ont crucifié".*

Mais s'il se refuse à parler de vive voix de la disparition de son fils, le peintre n'en a pas moins été profondément affecté : pour preuve le ton définitif que prend alors son art, qui annexe les nouvelles rigueurs structurelles comme autant de bornes et d'amarres pour un homme dont les plus proches repères menacent de chanceler ; l'intensité de son exigence morale enfin, que la seule disparition de Richelieu et la nécessité de s'ouvrir à une autre clientèle ne saurait expliquer.

Philippe de Champaigne a alors quarante ans comme Rembrandt conduit à la ruine définitive par la mort de Saskia : touchés dans leur chair autant que dans leur statut social.. Jusque-là, mêmes ambitions, mêmes hésitations, mêmes succès ; Rembrandt, Titien, Goya,



seraient-ils morts à cet âge qu'ils n'eussent été pour nous que des peintres approximatifs comme tant d'autres, rappelle Malraux "*et l'on rêve qu'il ait fallu atteindre 40 ans pour devenir Goya*" 71. Champaigne est de cette poignée de créateurs dont le périple pour pousser hors des limites communes nécessite presque une vie de préparatifs. Il y a un Champaigne désireux de réussir, attentif aux sollicitations de ses clients - il faut que cet homme-là ait assouvi ses ambitions ; l'art de ces quatre peintres ne prend son essor que dès les illusions comblées. Il est un Champaigne secret et meurtri, un Champaigne qui tient bon contre vents et marées, dont l'heure est venue... (La longévité des figures majeures du XVII<sup>ème</sup> siècle est remarquable : Hals, Rembrandt, Vélasquez, Champaigne ; il n'y a pas de ces Raphaël, Giorgione ou Caravage, Watteau ou Seurat à l'œuvre immense en dépit de la brièveté de leur vie - exception faite de Vermeer, mais au prix d'une rigoureuse spécialisation et d'un nombre confidentiel de tableaux).

Désormais le peintre, coupé des deux côtés, apprend une solitude de plus en plus dure qui avait commencé en 1638 avec la mort de sa femme, et que le départ dix ans plus tard de ses filles pour le couvent accentue. La puissante pyramide du *Richelieu*, cette magnificence un peu figée qui demeure l'un des caractères de la première période chancelle donc après 1642. Sa clientèle change : aux personnages de parade succèdent des visages soucieux, affaires, des penseurs insatisfaits. Le masque ou l'enveloppe l'attire moins que l'assise, la présence, la tranquille et souveraine assurance de ceux qui savent.

*Le Portrait de Jean-Pierre Camus* semble investi des douloureuses incertitudes de l'artiste. Eminente personnalité de la vie spirituelle de l'époque, d'une probité et ouverture d'esprit exemplaire, autant de valeurs sécurisantes et une ascendance morale auxquelles semble vouloir s'agripper le peintre : l'expression est extraordinairement avenante, d'une disponibilité inconnue jusqu'alors chez le portraitiste de Richelieu. Le visage massif, sa barbe de patriarche, ses yeux clairs et bienveillants, font de ce portrait plus qu'une œuvre de commande si réussie soit elle : peut-être l'unique exemple, plus sans doute que dans *L'Ex-Voto*, où l'artiste se soit laissé aller à quelque confiance ténue. Il est coloré sans être bariolé. La carrure est solide, la forme est fermement articulée, avec plus de souplesse qu'elle ne le sera avec *Le portrait de Saint-Cyran* où se perçoit la même recherche de densité. Un trait constant du caractère de l'artiste devant les coups du sort est qu'il ne démissionne jamais. Si abandon au désespoir il y a, il est de courte durée et rien ne vient nous le rappeler ; au contraire, chaque coup du sort donne lieu, chez le peintre, à des œuvres de ressaisissement.

Philippe de Champaigne est sensible à l'ascendance de personnages d'exception, et Jean-Pierre Camus lui prodigue momentanément autant de réconfort que Richelieu pouvait l'affermir dans ses résolutions. Une autre de ces figures exemplaires est Robert Arnauld d'Andilly, par l'entremise duquel l'artiste fera connaissance avec le milieu janséniste.

## Peintre du Jansénisme ?

Philippe de Champaigne ne fut pas le seul peintre de Port-Royal, et s'il nous apparaît autrement plus digne d'intérêt que Dumonstier ou François II Quesnel, c'est non pas qu'il fut plus fervent adepte, mais parce qu'il possède un métier supérieur et incontesté. Le portraitiste attiré de Richelieu est couvert de gloire lorsqu'il rencontre pour la première fois les Solitaires de Port-Royal. Et les *Angélique Arnauld* le cèdent en notre mémoire aux éclatants et superbes *Richelieu*. Il convient donc de rétablir la proposition : "c'est parce qu'il est janséniste qu'il peint ainsi" en "c'est parce qu'il peint si bien qu'il demeure pour nous le meilleur peintre du Jansénisme". Son art ne changea d'ailleurs pas foncièrement dès qu'il devint habitué de l'austère maison. L'œuvre dite janséniste par excellence, le célèbre *Ex-Voto* de 1662 reprend fidèlement la structure de base du *Vœu de Louis XIII*, exécuté en 1638 quand l'artiste n'avait certainement aucune connaissance de Jansénius ni de la famille Arnauld. Tout au plus Philippe de Champaigne apprit-il à mieux resserrer son propos, évolution qui est d'ailleurs le progrès de tout artiste. C'est encore au moment de ses relations les plus étroites et sereines avec ces farouches ennemis du décoratif que son œuvre passe par la phase la plus ornementale.

De comportement comme de caractère, il n'est rien qui l'apparente à ses amis. Qu'a-t-il de commun, cet être docile dans un siècle d'autorité, avec des rebelles au cardinal ministre, au roi et même au pape ? Est-il de ces hommes dont Bossuet condamnait "la rigueur qui enfle la



*La Cène, détail, 1648 181x265 cm., Musée des Beaux-Arts, Lyon.*

présomption, nourrit le dédain, entretient un chagrin superbe et un esprit de fastueuse singularité" ? 72 Effacé, et se voulant tel : s'il s'agit d'un idéal prôné par les Solitaires, aucun n'en fit sa ligne de conduite ; entre l'intransigeance mêlée d'arrogance de Jean Duvergier de Hauranne, l'austérité altière de l'abbesse Angélique Arnaud, la fougue rayonnante d'Arnaud d'Andilly ou l'exaltation de Le Maître de Sacy, quelle place pour l'humilité de Philippe de Champaigne ? Lui si hostile à tout éclat, comment réagit-il à la bombe que fut à la cour et devant Richelieu l'annonce de l'avocat Antoine Le Maître de se retirer définitivement du monde ? Cette retraite est présentée comme un acte de rupture ; lorsque vers la fin de sa vie, l'artiste délaisse ses pinceaux, c'est exactement pour une attitude inverse : non seulement il a le sentiment paisible d'une œuvre consciencieusement accomplie, mais surtout il se donne des occupations qui sont le contraire d'une réclusion, parmi lesquelles des actions militantes auprès de l'Archevêque de Paris, et des voyages jusqu'à Bruxelles...

Extrêmement diplomate, il use d'un art aux sens multiples, dans lequel ses idées retirées en second plan restent sensibles et perceptibles tout en négligeant d'alimenter la polémique ; il refuse les prises à partie impérieuses du style des *Provinciales*. Nous verrons comment ce célèbre grand peintre religieux, célèbre aussi pour sa piété, exprime dans l'ensemble de son œuvre un avis autrement plus nuancé et libre sur la religion qu'aucun de ses pairs, évitant également le scepticisme et l'irrévérence des uns et le prosélytisme des autres.

Un exemple est la place qu'il réserve dans *La Cène* à l'apôtre traditionnellement mis en retrait de l'événement par les peintres, Judas homme parmi les autres et aussi digne d'attention, et pour la réintégration duquel Champaigne use du meilleur de son savoir-faire. Comment le rapprocher de Pascal avec lequel il n'aurait guère sympathisé, sans doute rebuté par son pessimisme foncier ? Se démarquant encore des convictions jansénistes Philippe de Champaigne héritier de l'esprit gothique manifestera toute sa vie, même aux moments les plus douloureux, une inébranlable foi en l'homme. On a beaucoup extrapolé me semble-t-il du fait que l'artiste confia ses deux filles au couvent de Port-Royal. Qu'est en droit d'attendre tout père pour l'éducation de ses enfants sinon, d'abord, une "bonne moralité" de l'établissement ; or, c'est justement l'austérité de sa discipline, garant de sérieux au regard de l'honnête homme, qui projeta l'Abbaye sous les feux de l'actualité. Voilà pour influencer sur le choix du peintre, bien plus que la qualité même de l'enseignement comparable, pour l'essentiel, à celle d'autres institutions avec lesquelles il entretenait d'excellents rapports professionnels, plus lucratifs.

Dans ces conditions, il devient plus instructif de s'interroger sur les raisons qui le rapprochèrent des gens de Port-Royal. Il en est une au moins d'ordre esthétique : cet artiste qui prône dans son métier tant de discipline et de concertation ne pouvait qu'être sensible à une communauté religieuse qui attira l'attention précisément pour la réforme rigoureuse qu'elle s'imposa, et dont l'exemple constant ne pouvait que lui faire revoir l'utilité de chaque composante de ses tableaux ; il y a au moins une raison d'ordre psychologique, sans doute la plus déterminante : Richelieu disparaissant en 1642 et Mazarin qui lui succède incapable du même ascendant sur l'artiste - sa femme morte également, Philippe de Champaigne plus solitaire et vulnérable que jamais, effondré encore par l'accident qui lui enleva son fils, était certainement dans la trouble attente d'une autorité reconfortante. Le soutien paternaliste de Port-Royal agissait à trois niveaux : d'abord la religion lui apportait autant que se peut quelque baume au cœur ; ensuite, le Jansénisme se donnant parfois l'allure d'un groupe uni de privilégiés, pouvait suggérer la présence attentive et compassée de la collectivité ; enfin il se compose d'individus souvent remarquables, au caractère impérieux, capables de lui prodiguer les vertus de l'amitié et du dialogue. Le fait est qu'on pouvait ressentir un légitime orgueil autant qu'humilité en la compagnie de ces Arnauld d'Andilly, Antoine Arnauld, Angélique, qui observaient le monde avec tant de détermination désinvolte. Les préférences de l'artiste vont aux personnalités les plus positives du groupe, au dynamisme opportuniste et souverain d'Angélique Arnaud et de Robert Arnaud d'Andilly, dans les portraits desquels se glisse une familiarité autre que cette disponibilité polie et affable d'exécutant perceptible ailleurs. Les rapports du peintre avec Port-Royal s'accordent davantage avec ses principaux animateurs bien plus qu'ils ne s'appuient sur leur doctrine. Ni janséniste, ni exclusivement peintre du Jansénisme ; les recherches de monsieur Dorival ont établi des rapports étroits d'affection certes, mais moins limitatifs que ne le prétendent les auteurs de dictionnaires et de manuels d'histoire, avec Port-Royal : il ne travaille pas plus pour la célèbre

maison rebelle que pour des ordres plus conformistes comme les Chartreux ou les Oratoriens. Il peint pour Port-Royal sans cesser d'honorer ceux qui s'acharnent à sa perte. (Il faut rappeler qu'avec leur hostilité pour le décor, les images superflues, les portraits individuels, les Jansénistes ne pouvaient pas apparaître comme des clients aussi potentiels que d'autres : la plupart des peintures de l'artiste pour le couvent sont moins des commandes que des dons). Plutôt que l'illustrateur fanatique d'une doctrine, qui justifierait précisément le grief de froideur, il faut voir en lui un libre arbitre. Dans la France fortement conflictuelle de ce temps, comment ne pas s'étonner d'un Philippe de Champaigne toujours au dessus des partis ? Port-Royal et Mazarin et la Régente fraternisent devant son chevalet ; Richelieu sut ne pas lui tenir rigueur de son service auprès de Marie de Médicis, ennemie en puissance et, fait rarissime, témoignera à ce flamand estime et soutien inconditionnel auxquels seule la mort mettra son terme. Il est remarquable qu'une œuvre aussi dévouée d'apparence à des puissances et intérêts contraires et débridés ait conservé une imperturbable unité qui témoigne de l'indépendance d'action et d'esprit du peintre.

Il est plus étonnant encore que l'artiste se soit tiré de ces tutelles successives sans que rien ne lui ait coûté en contrepartie. Préfigurant l'attitude de Goya, tour à tour au service de deux souverains et de l'oppresseur étranger, Philippe de Champaigne est peut-être le tout premier de ces créateurs, comme plus tard Beethoven en son domaine privilégié, à rompre avec l'idée toujours répandue d'un artiste soumis aux mesquineries et coups de tête d'une cour et de son prince. Ici s'affirme sa modernité, où réside en partie le secret de sa force de conviction, par l'étroit équilibre entre les suggestions nourricières de la réalité et un art capable de les fondre hors de tout anecdotisme tendancieux, en un ensemble harmonieux. Poussin avait beau jeu de se replier dans sa tour d'ivoire pour mieux composer avec l'absolu : l'ancrage fruste, volontaire de Philippe de Champaigne dans son temps, en assumer avec une égale disponibilité pressions et passions, n'a aucunement nuit, au contraire, au développement spirituel de son art. C'est surtout la preuve la plus évidente qu'il ne fut pas plus le peintre de Richelieu que de Port-Royal, ni le chroniqueur d'un monde qui se réalise ni le géologue fervent en quête des strates divines dans l'être humain, mais tout cela à la fois. Son art ne signifie jamais démission : sa docilité à la commande reste le garant de sa liberté d'esprit.

### **Les portraits de Saint-Cyran**

L'aventure exceptionnelle de Port-Royal et du jansénisme qui fut sa doctrine commence véritablement en 1608 par la nomination, sous la pression calculatrice de sa famille, de la jeune Angélique Arnauld, abbesse à onze ans du monastère déchu de Port-Royal des Champs **73**. Après de douloureuses luttes intérieures jusqu'à dix sept ans, elle réformera de fond en comble l'abbaye en s'employant au rétablissement rigoureux de la règle de Saint Benoît. Exigeante envers elle-même comme elle l'est envers les autres, elle sait s'entourer, choisissant bientôt l'abbé de Saint-Cyran comme directeur de conscience de l'abbaye **74**.

Emprisonné par Richelieu, qui entendait freiner l'audience d'une doctrine élitiste dont le moindre danger n'était pas l'attrait qu'elle exerçait sur les plus éminents esprits de la Cour, Jean Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran, ne recouvra sa liberté qu'après la mort du Cardinal, en 1642, pour, épuisé, s'éteindre dans les mois suivants. Philippe de Champaigne perdait dans le cardinal ministre son principal protecteur ; la mort de Saint-Cyran qu'il ne connaissait pas sera prétexte à lui ouvrir le milieu jusque là indifférent des jansénistes. Il est étrange que ces derniers s'adressèrent, pour exécuter un portrait de leur maître, au peintre attiré de son adversaire ! Au moins ne songèrent-ils pas à lui en premier lieu, mais à Daniel Dumonstier "un des leurs". Mais la foi ou l'idolâtrie l'emportant sur toute politique déplacée, et ne reconnaissant pas "leur" abbé dans l'œuvre jugée approximative de Dumonstier **75**, ils s'en furent trouver le seul capable de se tirer honorablement de la difficulté que présentait un portrait posthume. Le fait témoigne du prestige dont jouissait Philippe de Champaigne comme de son absence de fanatisme, puisqu'aucune arrière pensée ni méfiance ne semblent avoir existé entre le peintre et ses clients, comme l'avenir allait le prouver.

A la veine baroque dont les *Richelieu* marquent l'apogée va succéder une inspiration plus recueillie, une approche plus intimiste de l'individu. L'artiste ne connut pas le modèle, disparu depuis un an au moins - et l'éclat avec lequel il surmonta l'obstacle montre la parfaite maîtrise de



dons peu communs. Le nombre, une dizaine, de portraits de Saint Cyran qui nous sont connus, auquel s'ajoute la dispersion géographique de la plupart n'est pas pour faciliter le travail de la critique sur la production exacte à rapporter au maître. Trop heureuse de tenir son original dans l'effigie la plus spontanée, aujourd'hui au musée de Grenoble **76**, la critique ne s'est pas demandée s'il n'en fallait pas compter davantage. Le cas est pourtant fréquent où l'artiste fit plusieurs portraits identiques du même personnage. D'autant que la qualité remarquable du *Saint-Cyran* du musée des Granges de Port-Royal a été signalée **77**, sans toutefois convaincre définitivement puisque Bernard Dorival le range prudemment au chapitre des "œuvres inauthentiques ou douteuses", et qu'il est exposé sous la mention : "d'après Philippe de Champaigne".

Qu'il y eut au moins deux études exécutées par le maître, le fait semble indiscutable si on se réfère à la gravure de Morin, vers 1646, qui n'eut pas pour modèle, contrairement à ce qui en a été dit, la toile de Grenoble : l'expression plus avenante et le port de tête plus élané, le fond ombré différemment et l'absence, dans l'estampe, d'un liseré de dentelle au niveau du col du surplis (pour ne rien dire du format ovale), toutes ces différences pourraient passer pour libertés prises par le graveur si elles ne caractérisaient exactement toute une série de tableaux, à laquelle appartiennent la version de Budapest et la copie moyenne apparue en 1985 à l'exposition de la mairie du 5ème arrondissement à Paris **78**, prouvant sans ambiguïté la fidélité de l'estampe à son modèle, quel qu'il fut, mais autrement distinct du portrait de Grenoble, et pour lequel la gravure précise : "*P. Champaigne pinxit*". Nous devons donc compter deux groupes autonomes de tableaux de *Saint-Cyran*, qu'il s'agisse d'œuvres originales ou de répliques. Au premier se rattachent les versions de Grenoble et des Granges, proches par la massivité de la stature, la volonté d'intériorité, et le liseré de dentelle ; l'autre est essentiellement défini par la gravure de Morin, document capital et unique puisque les toiles en rapport sont apparemment des répliques d'un original commun disparu. Le grand tableau de Versailles qui reprend les éléments principaux des deux ensembles montre leur contemporanéité, exploitant des voies complémentaires.

Faire le portrait posthume d'un homme qu'on n'a jamais connu, sinon par ce qu'en étalait la rumeur publique si habile à fausser la réalité : le travail était presque impossible. Seul recours, un masque mortuaire exécuté à la hâte. Mais ce plâtre aux traits contractés n'indique au mieux que la volumétrie générale de la tête. Peut-on réduire l'art de Philippe de Champaigne à un rendu exact des traits physiques, si inspiré soit-il ? Son extrême habileté si manifeste lorsqu'il fait le *Portrait de la Mère Angélique Arnauld* ne saurait suffire ici ; ses dons d'observation et de mémoire, son sens de la psychologie qui donnent tant de puissance à ses effigies, pour être satisfaits, vont faire appel à des moyens inhabituels. A défaut de ses propres impressions, Philippe de Champaigne s'appuiera sur des témoignages extérieurs. Claude Lancelot, l'un des fidèles de l'abbé de Saint-Cyran précise : "*c'est sur ces plâtres et sur les avis de ses amis qu'ont été faits les tableaux que nous avons de lui*" **79**. Sur une première ébauche qui assimilera la physionomie extérieure, la plus simple étape puisque menée d'après la relative objectivité du masque de plâtre, viennent se superposer, s'accumuler les impressions nombreuses des vieux amis, excessives et floues, incertaines, souvent contradictoires. Les ordonner, en consigner les caractères dominants par des études successives. S'étonnera-t-on dès lors qu'au moins deux tableaux restituent ce modelage patient de ce que fut l'homme ? C'était faire deux propositions aux commanditaires, à la fois différentes et complémentaires, les aider à mieux cerner leurs souvenirs en les incitant à prendre parti. Le premier groupe de *Saint-Cyran* porte sur l'individu intraitable qu'il fut, sur sa puissance de caractère. Image trop violente sans doute aux yeux des proches fidèles, trop exclusive et impropre à en promouvoir la gloire posthume. Aussi l'artiste rechercha-t-il davantage de sociabilité - nous dirions plus d'humanité - au point que les répliques tardives de la série s'affadiront en un sourire convenu. Lancelot parlant de plusieurs tableaux, il faut voir là plus qu'une indication anodine, puisqu'il est peu probable que les disciples de Saint-Cyran promenèrent son masque, précieuse relique, de peintre en peintre ; d'autant que l'échec de Daniel Dumonstier dut leur faire mieux apprécier la réussite de Champaigne. Aussi n'est-il pas hasardeux de rattacher "*l'essentiel des tableaux que nous avons de lui*" à l'atelier du maître. De plus, vu le culte passionné entourant Jean Duvergier de Hauranne avant même qu'il ne mourût, son emprisonnement et sa fin conséquente l'auréolant même certainement du prestige du martyr, Philippe de Champaigne

pouvait tenir pour assuré qu'un second tableau trouverait facilement acquéreur. Sans vouloir en faire un calculateur, il n'est pas moins vrai que l'artiste devait savoir que la mort de Richelieu pouvait lui enlever un nombre appréciable de commandes à la Cour ; et de multiplier les effigies préparatoires pour un *Portrait de Saint-Cyran* répondait autant au désir de relever le défi qu'à celui de satisfaire par avance aux attentes des fidèles qui n'allaient pas tarder à se manifester.

Sur les indications du plâtre, le peintre parvint à la version de Grenoble : l'articulation abrupte des volumes, la raideur du port de tête et l'expression encore absente sont un point de départ ; le masque y domine. Très différente, l'œuvre des Granges marque un net progrès, l'intérêt s'étant porté de l'apparence physique vers la densité spirituelle. Unité, autonomie, vie intérieure : ce tableau seul atteint l'aisance, la plénitude des portraits dont l'artiste connaît personnellement le modèle. De tous les *Saint-Cyran* apparentés à la manière du peintre, celui-ci m'apparaît comme étant le plus abouti, le plus digne, s'il n'en fallait retenir qu'un, et tout au moins pour ce qui est du visage, de ses pinceaux.



*Portrait de Jean Duvergier de  
Hauranne, abbé de Saint-Cyran*  
1645-47, 64,5 x 54,2 cm  
Musée National des Granges de  
Port-Royal.

Ce que suggèrent les progrès dans l'expression du tableau de Grenoble à celui des Granges, c'est à dire leur contemporanéité, puisqu'appartenant tous deux à la même recherche de l'identité sociale et spirituelle de l'abbé de Saint-Cyran nous est confirmé par les œuvres elles-mêmes. Au niveau de l'épaule gauche, les transparences du glacis laissent voir une carrure primitivement moins large : détail d'exécution sans intérêt superflu s'il ne se répétait dans les deux toiles, déniait à la seconde la condition de réplique où elle fut reléguée. Une œuvre postérieure, ou une copie, prétend à une justesse de la vision que ne possède pas l'étude. Un élève copiant un original répéterait-il jusqu'aux tâtonnements lisibles dans celui-ci ? Une seule explication valable à cette homonymie : le portrait des Granges, entrepris sur la base de celui de Grenoble, était déjà

commencé avant que ne soient modifiées les épaules dans le premier. Philippe de Champaigne peignit un *Saint-Cyran* aux épaules étroites ; puis toujours en quête de l'expression juste, il étudia un autre visage, une autre densité, l'œuvre des Granges qui, pour le reste, en particulier la largeur de la carrure, était scrupuleusement identique au premier c'est alors qu'interviennent les clients, invitant l'artiste à modifier en conséquence son œuvre. Lui-même corrigea la toile de Grenoble au vu de sa qualité égale, confiant à un aide qu'il reporte le même changement sur l'autre étude, d'une facture nettement hésitante ainsi seulement cette double correction s'explique.

La remarquable qualité de certains passages du tableau des Granges contrastant significativement avec d'autres plus faibles désigne l'intervention du maître ; le visage notamment se distingue avantageusement de son modèle et Champaigne seul, sur l'expérience d'une première tentative, était en mesure d'atteindre à cette intense et inédite affirmation de soi. Qu'on identifie deux mains différentes plaide aussi en faveur de l'attribution au maître : s'il est naturel que celui-ci confie à son élève l'achèvement de l'œuvre après que lui-même en ait résolu les parties les plus périlleuses, il serait par contre illogique de supposer deux disciples se relayant à copier d'après le même original. Il demeure aisé d'apprécier, et la réalité de ces changements, et leur étendue : on a seulement élargi le plan de l'épaule, sans toucher aux plis verticaux sur le buste. Le manque de conviction des reprises est visible tant par le dessin mal assuré de la dentelle, que dans l'inconsistance de la matière picturale, moins appuyée qu'elle n'est à l'endroit des plis du buste.

Cela ne prouve pas que le second tableau ait été achevé dans le même temps que le premier. La transformation de l'épaule signifie seulement qu'il a été commencé avant même que le premier n'ait trouvé sa forme définitive. Mais l'artiste n'ayant pas à faire deux œuvres identiques, nous pouvons avancer que satisfait du résultat atteint dans l'expression, le port de tête et l'ampleur de la stature, il poursuivit dans l'autre groupe de portraits une tendance plus amène, une personnalité plus sociable, reléguant la toile des Granges parmi d'autres dans un coin de l'atelier. Puis, sous l'effet conjugué de l'importance prise par le jansénisme et partant, du culte grandissant voué à Saint-Cyran, et du succès remporté auprès de ses clients, Philippe de Champaigne de nouveau sollicité pour fournir d'autres répliques à des amateurs chaque jour un peu plus nombreux et plus passionnés, ressortit probablement ces tableaux de ses réserves, les fit achever et certainement multiplier, et on les multiplia encore après lui.

On a pris pour une échancrure dans la pierre **80** l'angle sombre à gauche sur la balustrade, qui n'est en réalité que l'ombre projetée, parfaitement en accord avec l'orientation de la lumière, d'un plan vertical situé hors du cadre et dont la limite se confond avec le bord même de la toile. Un équivalent de l'encadrement complet du *Portrait de Charles Coiffier*, où l'on observe une identique provenance de l'éclairage et avec un mur gauche vu sans épaisseur, comme il l'est suggéré dans le *Saint-Cyran*. Ces correspondances relèvent d'une logique spatiale propre à Philippe de Champaigne, et qu'aucun copiste n'aurait introduite. Outre qu'elle implique une ouverture dans un mur et non pas une simple balustrade, elle justifie aussi l'ombre sur l'épaule du théologien, dans un net souci de lier la balustrade et le personnage, le fond et le premier plan. Dans *Le Portrait d'Angélique Arnauld* de Versailles, dans *L'Echevin* d'Aix, tous deux de 1648, l'éclairage égal des deux épaules se passe d'un tel plan vertical qui interromprait la lumière.

Cette ombre oblique apparaît également sur le segment horizontal des encadrements octogonaux utilisés par Morin pour ses portraits gravés d'après Philippe de Champaigne : *Arnauld d'Andilly*, *Théophile Brachet de la Miletère*, *René de Longueil*, etc... ; elle se retrouve enfin, ultime comparaison et argument d'attribution pour une œuvre dont l'authenticité a été contestée sans raison **81**, dans la gravure de Jean Morin, qui reproduit un *Ecce-Homo* de Philippe de Champaigne où l'on observe l'épaule pareillement dans l'ombre ; de plus l'inscription *Ecce-Homo* est porté sur le plan vertical, comme le texte sur le *Saint-Cyran* ; même direction enfin de la lumière. (à noter que la gravure de Morin n'est pas inversée par rapport à la peinture originale en raison de la plaie obligatoirement située sur le côté droit). De toutes ces observations il ressort que le portrait de Grenoble date d'avant 1650, et à ce titre ne semble pas être une réplique.

Dans la version des Granges, la balustrade primitivement plus basse ne laisse pas deviner si l'ombre oblique existait déjà. Le fait est que l'ombre sur l'épaule gauche est injustifiée, sans lien aucun avec la balustrade. Dans l'œuvre de Grenoble, l'ombre oblique sur la balustrade prouve que la modification des épaules ne s'est pas étendue à reprendre la balustrade.

Si l'ombre sur le parapet, et l'unité de facture du tableau de Grenoble témoignent en faveur de l'attribution à Philippe de Champaigne, la peinture des Granges, par la profondeur de l'expression ne saurait être exclue ; autre trait commun aux deux toiles, outre la largeur des épaules, est l'épaisseur des paupières plus dégagées sur leur hauteur. Leur épaisseur qui endort le regard trahit à priori le recours au masque, avec les yeux clos. Pour cela, les deux toiles de Grenoble et des Granges sont les plus dignes d'authenticité. La différence est nette par comparaison avec les toiles de Versailles, d'une collection privée parisienne, et la gravure de Morin, où les paupières sont fines, imprimant au regard une vivacité inconnue à Grenoble et aux Granges.

Ces œuvres et d'autres aussi caractéristiques, auraient dérivé de la gravure de Morin. Ce qui est logique, compte tenu de l'absence du modèle et de son masque mortuaire. Etrange situation que celle de cette gravure capitale, source de copies, et qui témoigne d'un modèle qui nous est inconnu, qu'elle nous apprend être de Philippe de Champaigne.

Inconnu, car les deux tableaux les plus intéressants pour l'attribution, celui de Grenoble et celui des Granges relèvent donc, par la carrure des épaules, le liseré de dentelle, et les paupières lourdes, d'une autre esthétique. Quel fut donc le modèle de Morin ? Il est en effet peu probable de lui attribuer la paternité de cette expression affable, voire joviale, du sévère directeur janséniste. De plus, comment expliquer les repeints de ces deux toiles ?

A moins qu'il ne faille compter dans les deux toiles des Granges et de Grenoble le modèle de la gravure de Morin. Après tout n'y a-t-il pas lieu de s'étonner qu'on possède nombres d'effigies de Saint-Cyran aux épaules larges et aucune qui fut conforme à la gravure de Morin ? Singulier hasard qui sur la dizaine de versions portée à notre connaissance aurait précisément occulté l'œuvre à l'origine de toutes les autres !

En résumé, Grenoble serait la première étude, épaules étroites, pas de liseré de dentelle ; puis l'œuvre des Granges approfondirait l'expression, plus vraie, mais toujours distante ; pour le reste, mêmes épaules étroites et col nu. De même d'une troisième version, dont l'existence est suggérée par la gravure de Morin, et son expression nouvelle de jovialité.

La gravure sanctionne une effigie fixée dans les années 1646 à 50 avec des épaules étroites. La carrure large apparaîtrait dans la décennie 1660. Si cette modification de la carrure est en rapport avec le grand *Saint-Cyran* de Versailles, il s'ensuit que parmi les nombreuses versions en buste aux épaules larges ne peuvent être datées, tout au moins pour le visage, de la première période de recherches que les seules où l'on reconnaît sous les repeints une carrure d'abord étroites. Au contraire il n'y a pas de repeints sur les épaules du tableau plus officiel de Versailles ; la carrure large d'emblée, aurait alors commandé la "mise à jour" des deux portraits par Philippe de Champaigne : épaules larges, liseré de dentelle, expression affable.

On peut s'étonner de cette modification : le peintre, qui s'était cependant appuyé sur le masque mortuaire à défaut de n'avoir pas connu son modèle, n'était-il était à priori plus digne de foi qu'un exécutant oeuvrant près de trente ans après la mort du sujet ? Plus digne de foi, c'est à voir. On a coutume de souligner combien Philippe de Champaigne se tirât avec honneur de la difficulté de faire un portrait posthume de Saint-Cyran. Rappelons d'abord que ce portrait est plutôt le résultat de rapports établis dans le cadre de la préciosité, et s'inscrit donc dans une suite.

Surtout, l'examen des sources invite à un jugement plus nuancé. En effet, le Maître de Sacy révèle dans une lettre du 17 avril 1660 les réserves de Martin de Barcos quant aux portraits existants de son oncle. Parlant de la capacité de la peinture à ressusciter un homme "*en quelque sorte après sa mort*", l'épistolier continue : - "*c'est pourquoi il me souvient d'avoir oui dire à Mons de St Cyran d'aujourd'hui (Martin de Barcos), que si Mons. Champaigne eût connu feu Mons. de St Cyran durant sa vie, il ne fût jamais mort*" **82**. En d'autres termes, Philippe de Champaigne n'ayant pas connu Jean Duvergier de Hauranne de son vivant, il n'en pouvait donner une image vivante et fidèle qui le "ressuscitât" ; disant cela, Martin de Barcos ne pouvait pourtant ignorer le(s) portrait(s) dont il avait été l'un des commanditaires.

Par ailleurs, le même Martin de Barcos, dans une lettre du 15 avril 1674 **83**, se montre particulièrement élogieux à propos d'un portrait de son oncle fait par Jean-Baptiste dont la précision qu'il apporte : "*Il n'est rien de plus semblable ni de mieux fait : il semble que ce n'est pas un ouvrage de l'art, mais de la nature.*" nous fait croire qu'il s'agit du grand tableau de Versailles **84**.





*Portrait de Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran.*  
1646 58 x 51 cm. Musée National des Granges de  
Port-Royal. Cl. RMN

Ainsi, aux réserves du théologien pour un ouvrage de Philippe de Champaigne, succèdent ces éloges pour Jean Baptiste au sujet, dans les deux cas, d'un *Portrait de Saint-Cyran*. Si l'oncle n'a finalement pas rallié tous les suffrages, rien d'étonnant donc à ce que Martin de Barcos, lui ou un autre, demande au neveu de modifier tels *portraits de Saint-Cyran* en fonction de celui qu'il vient de faire...

Le Maître de Sacy rapporte d'autres "hésitations" critiques dans la même lettre, à propos cette fois, du portrait de son frère défunt, également de Philippe de Champaigne : "*si tous demeurent d'accord que le haut du visage et les yeux sont parfaitement bien, [...] mon cousin de Luzancy trouve lui-même quelque chose à redire à la lèvre du dessous ; vous en pourrez dire deux mots à M. Champaigne pour la copie qu'il veut faire*" **85**

Qu'a pu penser l'artiste de ces remarques ? Si ce n'est par l'intermédiaire de sa fille instigatrice de *L'Ex-Voto* ou destinataire de *La Madeleine* et du *Saint Jean-Baptiste*, les deux abbayes de Port-Royal n'ont plus directement bénéficié de peintures de l'artiste après *Le portrait d'Angélique Arnauld* de 1654. Jean-Baptiste prend le relais, peignant autant pour Port-Royal sinon plus, que son oncle. Les jansénistes tatillons ont pu insensiblement faire s'éloigner de Port-Royal leur plus illustre maître.

Variante des marches d'escalier telles qu'elles apparaissent dans *Le Mariage de la Vierge*, elles-mêmes dérivées de Rubens et du *Cycle Médicis* : *Henri IV confiant la régence*, la balustrade qui apparaît en 1643 avec le *Portrait de Jean-Pierre Camus* n'est pas liée aux sujets religieux d'inspiration janséniste : *La Vierge de pitié* de Metz attribuée ici à Nicolas Duchesne remonte donc aux années vingt.

Ses dimensions sont variables, hauteur et épaisseur : très basse dans le *Jean-Pierre Camus*, d'environ 2 à 3 cm au dessus du bord de la toile, elle peut atteindre une quinzaine de cm dans le *Portrait du R.P. Philipini* ; où elle a été agrandie par dessus le drapé du modèle. Sept à dix centimètres de hauteur dans le *Saint Cyran* de Grenoble, pour une épaisseur assez conséquente. Au contraire, elle est plus étroite dans la version des Granges. Mais surtout elle a été retouchée, réhaussée, disgracieuse, étouffant le buste; afin de porter le texte. Auparavant, celui-ci était réparti dans un coin, sur le sol : *Louis XIII couronné par la Victoire*, *Gaston de Foix*.

Conçue à l'intention de l'observateur, la balustrade est donc moyen d'appropriation, portant une information, date du tableau, âge du modèle au moment de sa mort. Plus encore que dans le *Portrait de Jean-Pierre Camus*, le caractère posthume du *Saint-Cyran* se prête à cette volonté commémorative. Mais dans le même temps elle a pour fonction de séparer le sujet du spectateur, de le magnifier. Avec le *Moïse* de 1648, la main du patriarche s'appuie pour la première fois sur la balustrade ; Plus tard, l'artiste va systématiser le procédé : *L'Echevin* d'Aix, *Victor Bouthillier*, *Angélique Arnauld*. Quelquefois elle se charge d'un texte très long : *Antoine Singlin*, et surtout le *RP Philipini*. puis il y aura le *Charles Coiffier* en 1650, et le *Vincent Voiture en Saint Louis* ; pour

aboutir enfin au *Portrait de Soeur Catherine de Sainte Suzanne* où c'est la manche qui passe par devant la balustrade ; dans le *J-P Camus* le texte est placé sur le dessus, en perspective à l'extrême droite ; c'est à l'extrême gauche, aussi en perspective, qu'apparaît l'ombre singulière dans le *Saint-Cyran* de Grenoble. Reste qu'entre 1650 (portraits de *Charles Coiffier*, *Rémi Tronhot* et *Victor Bouthillier*) et 1662, avec le *portrait de Soeur Catherine*, la balustrade disparaît complètement des œuvres attribuables à Philippe de Champaigne durant cette période. Le *Portrait de deux architectes* daté de 1656, et le *Portrait de Le Maître de Sacy* de Versailles (réplique probable d'un portrait de la décennie 1640), qui présentent tous deux des balustrades, sont significativement à exclure du corpus de l'artiste : un peintre adopte un procédé que le maître avait abandonné à cette date.

### La prétendue hostilité des jansénistes pour le portrait

Les relations entre le peintre et Port-Royal ont donné lieu à beaucoup de légendes et d'idées arrêtées, tant et si bien que ce sujet des plus exclusivement débattus sur Philippe de Champaigne demeure encombré d'arbitraires : ainsi l'attribution du *Portrait de Saint-Cyran* et de *La Cène* de Lyon, l'analyse même de cette composition en ses trois versions successives, les portraits des *Frères Lemaître*, n'ont pas été étudiés de manière objective ni cohérente. L'un des à priori les plus tenaces est la prétendue hostilité des jansénistes pour le portrait **86**, qu'ils taxeraient de vain égocentrisme. Or les faits démontrent le contraire.

Notons que Port-Royal avait eu une existence discrète, reclus dans la vallée de Chevreuse, jusqu'à ce que la parution en 1640 du livre de Jansénius ne fonde les repères et les revendications d'un groupe enfin constitué. D'autre part, du point de vue du portrait, ce genre est dans les années vingt et trente relativement minoritaire, pour l'essentiel limité aux portraits de l'aristocratie ; la bourgeoisie, qui sera la force vive de Port-Royal, semble se chercher durant ce temps. Il en est de même pour Philippe de Champaigne, dont l'œuvre fait encore une maigre place au portrait : celui-ci, qui prendra en importance du temps même des premières relations de l'artiste avec Port-Royal, au contact des religieuses et des Solitaires mais aussi auprès des magistrats qui sympathisent avec cet ordre, ne se serait pas développé sous l'égide du jansénisme si ce dernier avait fait entendre quelque réticence, sinon condamnation. C'est après avoir représenté pour la seconde fois *Robert Arnauld d'Andilly* que l'artiste donnera l'année suivante, en 1668, son *Autoportrait* : il y a entre les deux œuvres une parfaite communion d'esprit.





*Portrait de la mère supérieure Angélique Arnauld*  
1648 63x53 cm. Musée Condé, Chantilly. Cl. RMN

De fait les portraits apparaissent dès que Port-Royal fait parler de lui ; et que le premier d'entre eux, de *L'abbé de Saint-Cyran*, fut posthume, ne change rien à l'intérêt évident de ses disciples pour les apparences terrestres de leur maître. Dumonstier, puis Champaigne, sont sollicités assez tôt, le premier vers 1643, le second vers 1646. Si grande que fut sa mémoire visuelle (laquelle reste à prouver, les faits et les anecdotes insistant davantage sur un artiste travaillant d'après le modèle vivant), Philippe de Champaigne n'aurait pu peindre l'abbesse, qu'il connaît à peine en 1648, à son insu <sup>87</sup>, pour le *Portrait d'Angélique Arnauld* de Versailles.

La mort de Saint-Cyran, le déménagement vers Paris d'Angélique et de ses sœurs, seraient des circonstances exceptionnelles pour justifier l'existence de ces portraits. Mais les autres ? Trop d'exceptions détruisent la règle. En fait d'humilité et de refus à se laisser portraiturer de son vivant, une dizaine d'effigies sensiblement contemporaines : deux de *Martin de Barcos*, une d'*Antoine Singlin*, l'*Angélique Arnauld* de Versailles (le tableau de Chantilly, visiblement inférieur, est vraisemblablement une belle réplique d'atelier), et, perdus, *Robert Arnauld d'Andilly* (connu par une gravure de Morin) et *Antoine le Maître* suggèrent davantage l'idée, sinon de rivalité, d'émulation et d'exemple suivi...

Puis, quand bien même nombre de ces effigies sont posthumes, n'en infirment-elles pas définitivement le prétendu dédain des jansénistes pour le portrait ? Bérulle, Gilberte Perrier et Jacqueline Pascal ont aussi été représentés à titre posthume ; les jansénistes ont même imaginé les traits de la lointaine fondatrice de Port-Royal en 1202, Mathilde de Garlande ; d'autres portraits, dont il n'est pas toujours possible de préciser l'auteur sont avérés : Antoine Arnauld (plusieurs fois par Jean-Baptiste de Champaigne), Jean Hamon, Le Maître de Sacy, Louis de Pontis, la Marquise de Sablé, etc... Que les deux artistes les plus liés au jansénisme soient des portraitistes n'est



*Portrait de la mère Angélique Arnauld, abbesse de Port-Royal (1591-1661) ensemble, et détail*  
page précédente. 1648, 72x58 cm. Musée National du Château et des Trianons, Versailles.

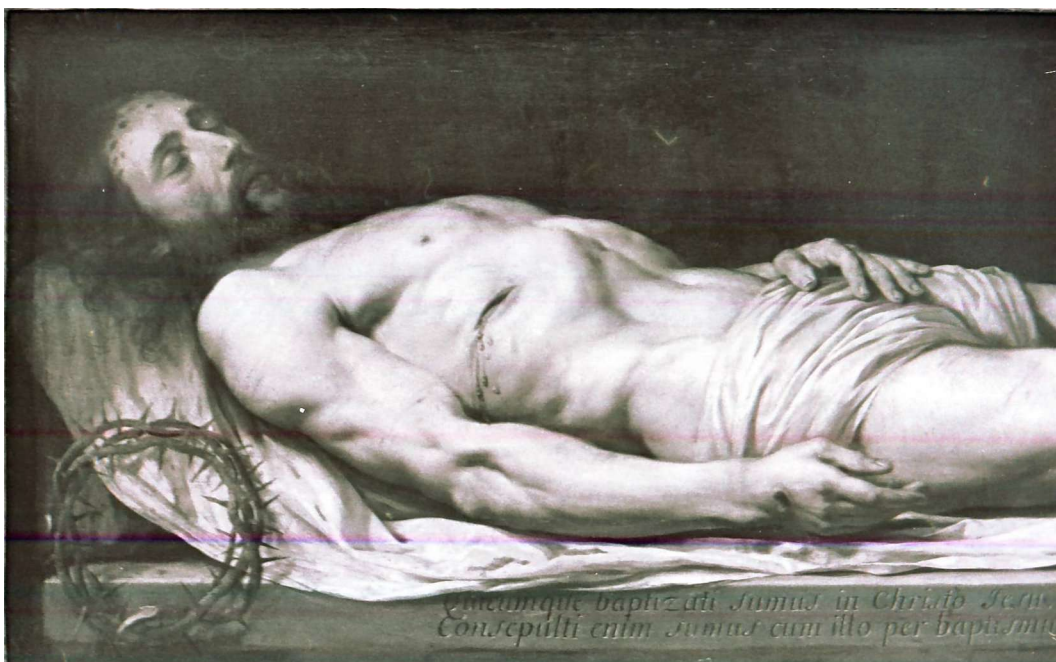


assurément pas un hasard : François II Quesnel serait l'auteur du portrait posthume de *Pascal*, de ceux de *Marguerite Perrier* et *Claude Baudran*.

Les restrictions de bon sens de la Mère Agnès Angélique pour tout décoratif procèdent autant d'une critique des excès auquel donnait lieu l'imaginaire jésuite, lui parmi d'autres, que d'une adaptation aux circonstances ; Port-Royal, couvent jeune et discret, ne pouvait rivaliser avec l'opulence tapageuse de ses frères ennemis ! Reste qu'il n'a pas laissé passer les occasions de susciter des tableaux : n'a-t-il pas été à l'origine des deux panneaux du *Miracle de la Sainte Epine* et de *L'Ex-Voto* comme nous le démontrerons plus loin ? Et l'initiative de donner deux tableaux à l'occasion de la profession de foi de sa fille est-elle un geste spontané de l'artiste ou lui aurait-elle été suggérée par Port-Royal ? Les religieuses servront encore d'intermédiaires entre le peintre et M. de Sévigné <sup>88</sup> pour un probable *Bon Pasteur* que l'on retrouvera dans le couvent, elles accueillent chaleureusement les peintures de Philippe de Champaigne, voire même s'impatientent de la livraison retardée de *L'Ex-voto* ! <sup>89</sup> Non seulement l'église abrite *L'Ex-voto* et le réfectoire deux portraits d'Angélique, de 1648 et 1654, mais comble d'orgueil, Port-Royal tint à réunir les deux sœurs abbesses sur un même tableau : pour un ordre prétendument méfiant envers les images, on le voit les multiplier. Cela jusqu'à s'approprier, fut-ce par la copie et l'adresse de Jean-Baptiste, des tableaux créés pour d'autres lieux par l'oncle : *La Vierge de Douleurs* et *L'Ecce-Homo*. Contrairement à ce que l'on affirme généralement, Port-Royal fut très consommateur d'images. Et pour cause : régulièrement assimilés aux protestants, les jansénistes recourraient d'autant plus délibérément aux figurations des apôtres, de la Vierge et des saints qu'il s'agissait là d'un moyen simple et explicite de marquer leur différence autant que leur appartenance à l'église de Rome.

### **Premières peintures religieuses pour Port-Royal : Le Christ Mort étendu sur son Linceul, et Les Pèlerins d'Emmaüs d'Angers**

Le célèbre *Christ Mort couché sur son linceul* du Louvre a comme *L'Ecce-Homo*, la *Sainte Julienne*, *La Samaritaine*, subi sans la moindre argumentation valable <sup>90</sup> l'éclairage janséniste de la critique. Il est successivement répertorié le 17 août 1674 dans l'inventaire post mortem des biens de l'artiste à son domicile de la rue des Ecoiffes, et dans celui du 29 octobre 1681 relatif au décès de Jean Baptiste de Champaigne : "n° 1 : un Crucifix mort, pint sur fond de bois, garny de sa bordure dorée". Est ensuite signalé par Louail le 30 mai 1693, dans le cloître de Port-Royal des Champs, avant de passer à Port-Royal de Paris, dans le chœur des religieuses où l'inventorie Boizot le 28 février 1793 <sup>91</sup>.





Deux repères : la gravure de 1654 par Platemontagne, et la description par Louail en 1693 de l'œuvre dans le cloître de Port-Royal ; l'un ne dit pas quand le tableau a été peint, l'autre ne dit pas quand il parvint au monastère. Surtout, ces deux références se rapportent-elles à un seul et même tableau ? La question, pour n'avoir jamais été posée, est pourtant riche de conséquences. Autre singularité : l'œuvre a été accrochée dans le cloître parmi un bric-à-brac d'inscriptions votives, ou de vanités, un emplacement ouvert à tous vents qui n'est certainement pas l'endroit le mieux indiqué pour sa conservation. Même en supposant une indifférence des religieuses pour la matérialité de la peinture, que n'ont-elles été sensibles au sujet ?

Le tableau mentionné en 1681 dans l'inventaire *post mortem* de Jean-Baptiste aurait été donné par la veuve à l'intention de sœur Catherine, puis serait passé dans le cloître à la mort de celle-ci en 1685, en sa mémoire et celle de son père. Même en acceptant le point de vue actuel de la critique, relevons la contradiction : ce seul lien que l'on puisse établir avec l'abbaye n'est donc pas le fait de Philippe de Champaigne ni de son neveu, ce qui infirme tout rapprochement idéologique ou symbolique complaisant avec le jansénisme. Le programme iconographique ambitieux sinon complexe du tableau du Louvre : les versets tirés de *l'Épître aux Romains*, les plaies vives qui ruissellent de sang et d'eau, la couronne d'épines et les marques de la flagellation, tout cela semble bien indiquer une commande dûment concertée : voilà qui ne cadre pas avec l'idée d'une peinture due à la seule initiative de l'artiste et qu'il aura conservée jusqu'à sa mort... On envisagea encore une relation de cet hypothétique devant d'autel avec le maître autel **92** de l'une des deux églises de Port-Royal. Mais la composition symétrique convergente et centralisée de *La Cène* s'oppose définitivement à la perspective axonométrique et décalée du *Christ mort* : assurément, ce sont là deux projets distincts. De plus, l'éclairage, qui provient de la droite, c'est à dire du nord si l'on se réfère à l'orientation symbolique d'une église, ne concorde pas avec une telle destination. Que l'on signale l'orientation autrement plus logique de la lumière dans chacune des deux *Cène* pour chaque abbaye, rejette définitivement toute relation entre *Le Christ mort* et l'autel majeur de Port-Royal. Quelque relation précise du *Christ mort* avec Port-Royal n'est pas même convainquante au niveau du sens, comme on s'est pourtant efforcé de le démontrer : l'inscription de deux versets (*Rom. 93*) introduit le thème universaliste du baptême, soit aussi les cadres de l'enfance du Christ et de la protection de Marie, qui sont davantage au cœur de la spiritualité cartusienne, tandis que Port-Royal eut plutôt mis l'accent sur l'Eucharistie.

Toute la littérature sur le panneau du Louvre n'a de semi-cohérence que si l'on ne considère qu'un seul tableau. Or, que les deux inventaires post-mortem mentionnent bien un "Crucifix au tombeau", rien en revanche ne permet d'assurer qu'il s'agit de celui du Louvre, un détail même inclinerait à envisager le contraire : "garny de sa bordure dorée". Le tableau du Louvre nous est parvenu avec son cadre ancien, lequel n'est pas doré. Puis l'objectivité historique, hors même de toute autre considération artistique, oblige à prendre en compte *Le Christ mort* de l'église Saint Médard, lequel nous est parvenu sans cadre (donc ouvrant la possibilité que celui-ci eut été doré).

Il faut interroger l'œuvre du Louvre au premier chef, laquelle suggère une autre influence que celle du jansénisme. Dès 1987 **94**, j'avais signalé le détail particulièrement inattendu des plaies toujours vives, sur un corps à priori mort et porté au tombeau. Qu'on n'en comprit pas la raison ou qu'on ne l'ait pas remarqué, le fait est que les Plaies vives n'ont jamais suscité le moindre commentaire. Était-ce donc chose si naturelle que d'un corps épuisé sur la Croix, qui y est mort, qu'on a descendu, lavé, puis porté au tombeau où Philippe de Champaigne le peint gisant, est-ce donc chose si banale qu'un sang vermeil perle encore du flanc, des mains et des pieds ? . Certes l'on doit rappeler la fréquente représentation au 17<sup>ème</sup> siècle des plaies vives ; mais leur figuration sur un corps généralement vertical, ou maintenu oblique comme dans les Piétas de Baugin, les faisait passer pour les traces consécutives à la crucifixion ; le parti de Philippe de Champaigne est ici autrement plus radical, avec un sang qui s'écoule verticalement sur un corps désormais horizontal. Jésus blessé sur la Croix, son sang s'est répandu le long du corps : ainsi Holbein peint-il les traces sèches ; or ici, allongé, des gouttelettes brillantes s'écoulent à la verticale du tableau, preuve que le sang ruisselle après qu'on eût étendu Jésus sur le linceul... Par cet artifice Philippe de Champaigne parvient à rendre imminent le "réveil", sans pour autant abdiquer ses scrupules d'illustrateur des Ecritures : "quand les soldats virent que Jésus était déjà

mort, ils ne lui brisèrent pas les jambes, mais l'un des soldats, de sa lance, lui perça le côté et il en sortit aussitôt du sang et de l'eau..."(Jean, chap.19, 32-37). Mais il reporte le récit bien plus tard, il le prolonge dans le temps, imaginant un "miracle" tel qu'aucun artiste n'avait osé ni seulement pensé. D'après le texte sacré, les soldats ne s'attendaient pas à ce que le Christ soit mort ; que son sang échappe encore d'une blessure n'est en somme qu'une demi-surprise ; mais le peintre représente le Christ déjà au tombeau, et ce n'est pas seulement une plaie qu'il peint fraîche, mais celles aussi des mains et des pieds.

Mais cette invention qu'en 1987 j'attribuais à Philippe de Champaigne, quelle ne fut pas ma surprise quelques années plus tard d'en observer le même détail symbolique sur *La Piéta d'Avignon*, peinte vers 1455 pour l'église collégiale de Villeneuve-lès-Avignon. Quatre gouttes d'eau s'écoulaient verticalement du côté, alors que le sang a laissé un trait séché le long du corps. Une autre descend en travers du pied, tandis que perpendiculairement, un frottis rouge rappelle là aussi la position érigée du corps sur la croix. Une seconde correspondance s'impose : le corps allongé du Christ est strié des marques de la flagellation dans les deux peintures, d'autant plus significative que les crucifixions, y compris celles de Philippe de Champaigne, à l'exception notable des œuvres de Grünewald, célèbrent généralement un corps intact et rayonnant.

Il est évident que Philippe de Champaigne n'a pas eu directement connaissance du chef-d'œuvre d'Enguerrand Quarton : plus opportunément envisagerons-nous qu'un moine a pu exposer au peintre les formes d'expression majeure de la spiritualité cartusienne. D'autant qu'un tableau tenu justement par M. Dorival pour témoignage des premiers contacts de l'ordre avec le



*Le Christ mort étendu sur son linceul* 1647-50. 68x197 cm. Musée du Louvre, Paris.

peintre, *La Visitation*, fait pour la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon où il est encore, conforterait d'emblée cette possible ascendance méridionale sur *le Christ mort* du Louvre ; mais sans parvenir à trancher définitivement, cette peinture me semble plus représentative des années 1665 à 70 en raison de l'ambiance dramatique, avec son ciel d'orage et le trouble de son paysage. Aux années 1644 à 1648 doit revenir en revanche *L'Assomption* d'Alençon : Imitant l'exemple du chanoine qui avait commandé *La Piéta d'Avignon*, un chartreux de Val-Dieu aurait-il discoursé sur le sens des plaies vives et de la flagellation au moment de commander à Philippe de Champaigne le décor du retable principal ? Une influence directe en accord avec ma datation de l'œuvre sur des rapprochements stylistiques : le support de bois, la chaude couleur brune, la lumière contrastante et l'esprit militant appartiennent aussi au *Christ sur la croix* de Toulouse, et à *la Sainte Face* du Louvre, que je date vers 1646.

Pour autant, c'est bien cette version que Louail a décrite en 1693 dans le cloître de Port-Royal. Commande ou don de l'artiste, *Le Christ mort* du Louvre serait donc la première oeuvre religieuse de l'artiste pour Port-Royal ; c'est se rappeler du même coup que Philippe de Champaigne ne se préoccupe guère, contrairement à une affirmation répandue, de conformer le sens de sa création avec la spiritualité de son client : les exemples sont nombreux, comme *Le*

*Christ sur la Croix* du Louvre donné aux chartreux mais que je tiens pour une réplique d'un *Christ* (sans doute celui de Rouen), peint pour Port-Royal, ou *La Samaritaine* destinée au Carmel et dupliquée pour Port-Royal, de même que *L'Ecce-Homo* copié de celui des Barnabites...

Le système perspectif du *Christ mort* du Louvre ne laisse pas d'étonner, qui nie tout point de vue privilégié d'un éventuel spectateur : au lieu de faire converger des fuyantes, on remarque au contraire le parallélisme de la ligne des épaules, celle du bassin, puis des genoux et des pieds. La version tardive de Saint-Médard sera construite sur une perspective avec point de fuite : en elle, précisément, sont présents les critères propres à une œuvre destinée à la dévotion institutionnelle. La tête vue de dessous, les pieds vus de dessus, et la main située au centre de l'image, contribuent comme chez Holbein à une perspective pyramidale plus consensuelle. *Le Christ Mort* du Louvre donne l'impression d'une puissance au repos ; tout ramassé, compact, au lieu que la représentation fidèle de profil, en travelling latéral à la manière de Holbein, l'eut privé de cette densité et insisterait plutôt sur son inertie de gisant. Repli et mutisme, mais non pas découragement ni sentiment d'échec : l'anatomie puissante révèle une force au repos. Mobilisé, mais sans raideur. Une sorte de nonchalance nous le rend proche. La puissance de cette création est en rapport inverse avec l'extrême économie de la vision : Champaigne présente simplement un corps, le plus humblement, sans débauche de matière ou de touche, ni expressionnisme de spectacle. Sa réussite est telle que ce corps galvanise toute notre attention à l'expectative. Mais ce silence recueilli et cette immobilité d'autant plus impérieuse qu'elle couve un bouillonnement intérieur plus irradiant, supposent la mobilisation de toutes les puissances de l'être.

*Les Pèlerins d'Emmaüs* d'Angers présentés récemment des toutes dernières années de l'artiste avec une consternante absence d'argumentation **95**, laisse voir sur la table une salière en forme de pyramide rappelant le tombeau du Prophète Elie hors de l'enceinte de Jérusalem dans *Le Christ mort sur la Croix*, de 1655.

Mais cette même salière figure dans *Le Repas chez Simon* (avec là aussi un couteau posé sur le bord de la table), tandis qu'une autre pyramide apparaît encore dans *L'Assomption* d'Alençon : deux peintures que je date des environs de 1644 à 46. Le cadrage serré sur des corps envahissants, l'importance narrative des mains et la présence à gauche d'un profil de vieil homme éclairé à contre-jour appartiennent aussi à *La Visitation*, Londres et Pasadena, qui sont à peine plus tardives ; l'écriture moelleuse caractérise aussi *Le Songe d'Elie* (vers 1646) et *L'Ecce Homo* (vers 1649). Les rapprochements avec des œuvres des années 1640 se multiplient : ainsi, le Christ du tableau de Nantes adopte une gestuelle reprise inversée pour le tableau d'Angers ; les couleurs des drapés des trois figures sont celles des trois spectateurs de droite dans *La Présentation au Temple* de Bruxelles ; l'un des pèlerins, au profil aisément reconnaissable, apparaît jusque dans les trois *Cènes*, toutes peintures de 1648. On notera d'autre part comme dans ces derniers tableaux une insistance sur les plis rectilignes de la nappe ; sorte de répétition en mineur de la première *Cène* pour Port-Royal, toutes deux alignent un intervalle de tissus à l'aplomb du Christ, alors que les deux versions suivantes seront structurées par un pli à la verticalité de l'oeil de Jésus. Mais plus définitif, le rapprochement avec le *Saint Philippe* (de 1648) du Louvre : éclairage contrasté sur fond sombre, moelleux de l'exécution et couleurs mates, relation de la figure au format, importance des mains, échelle identique des figures de deux œuvres de hauteur 1m23 contre 1m17, impose une datation analogue. Ajoutons que la présentation directe et frontale, qui prend à témoin, correspond davantage à la décennie 1640 qu'à celle de 1650, où la distance et le repliement l'emportent.

C'est la seule illustration du thème par l'artiste où Jésus ne donne pas à communier : rompant le pain il se donne. Les verts et jaunes chauds des deux convives contribuent à l'isolement psychologique du Christ en contenant dans une forme circulaire, fermée et concentrée sur elle-même la pyramide froide de son drapé bleu et de la table grise.

Le cadrage à mi-corps est exceptionnel chez Philippe de Champaigne. Plus que des maîtres du nord, l'ascendance caravagesque de la composition **96** serait le fait, à cette date, de Valentin de Boulogne dont il possédait plusieurs ouvrages. Ces figures grandeur nature inscrivent sans peine le désir illusionniste d'intégration à la scène dans le prolongement d'une pièce d'habitation sombre, ou d'une chapelle d'église.

Quelle est sa provenance ? Une toile du même sujet fut inventorié par Lenoir dans l'église de Port-Royal de Paris **97**. Si l'on ne peut retenir dans cette hypothèse le premier, du réfectoire du

Val-de-Grâce (1646, Primatiale de Lyon), et le dernier (Nantes : il fut, comme je le développerai dans le dernier chapitre, achevé par Jean-Baptiste après la mort de Philippe), des quatre tableaux sur le sujet, ceux de Gand et d'Angers doivent être interrogés.

En se gardant toutefois de conclure définitivement, il semble néanmoins que l'on puisse écarter l'œuvre de Gand : on serait surpris si tel avait été le cas que Philippe de Champaigne l'ait pu exposer au salon de 1773, comme nous le démontrerons plus loin ; puis, comme le tableau achevé par le neveu se réfère expressément à celui de Gand, Martin de Barcos son destinataire aurait certainement comparé les deux versions dans sa correspondance avec Jean-Baptiste pour peu que le tableau ait été disponible à son attention dans l'abbaye de Port-Royal.

La datation 1648 étant donc acquise pour des raisons de style, cela signifie que le tableau d'Angers aurait précédé de peu à Port-Royal *La Cène* pour le maître autel de l'église. Les raisons semblent évidentes. A cette date, si les rapports entre le peintre et le couvent sont encore embryonnaires : limités aux portraits de Saint Cyran, de Martin de Barcos, Angélique Arnauld, Robert Arnauld d'Andilly, peut-être d'Antoine Lemaître ; Philippe de Champaigne sait cependant que l'église bientôt achevée devra être décorée de peintures.

*Les Pèlerins d'Emmaüs* sont de sa part une offre de services d'autant plus à propos que la composition préfigure, en plus simple, celle de *La Cène*. Une démonstration opportuniste dans la mesure où ses œuvres religieuses antérieures, enfermées dans la confidentialité des couvents ou déployées avec quelle ampleur baroque sur les voûtes carmélites, ne correspondaient pas à l'esprit de Port-Royal.

S'il n'est pas exclu que *Les Pèlerins d'Emmaüs* aient d'abord surmonté l'autel en usage dans l'attente de l'achèvement de l'église, le sujet semble affecter la peinture au réfectoire des religieuses : dans ses *Constitutions de Port-Royal*, Angélique Arnauld admet jusqu'à six tableaux en ce lieu.

Datation et localisation probable confirment que le peintre n'était pas si généreusement désintéressé qu'on l'a présenté : les dons successifs à l'abbaye, et visiblement contemporains, des *Pèlerins d'Emmaüs*, de *La Cène* de Lyon, et de *La Grande Cène* du Louvre sont fort peu crédibles.

On a toujours pris pour des dons les peintures de Philippe de Champaigne liées à Port-Royal : rien n'est moins sûr, du moins pour la totalité. Il n'avait aucune raison de composer et de donner *La Cène* en 1648, quand les commandes affluent et diffèrent des relations avec Port-Royal tout juste embryonnaires. De fait, il semble bien que Philippe de Champaigne ait très naturellement considéré la construction de l'église parisienne de Port-Royal comme du travail en perspective : en confiant l'éducation de ses filles à Port-Royal, lui qui n'avait encore peint que des portraits à caractère domestique, diversifiait ses liens afin de se poser en candidat sérieux pour la réalisation des décorations à venir. La générosité de l'artiste a pu se manifester avec le seul tableau pour l'église parisienne, et révéler ses limites à l'occasion de la toile destinée à l'abbaye des Champs ; le projet original et ambitieux écarté pour cette dernière, comme nous le verrons plus loin, implique les exigences d'un client, lesquelles n'auraient pas lieu d'être dans le cas d'un cadeau.

Philippe de Champaigne n'a pas peint autant de figures jansénistes qu'on le dit, mais les quelques portraits à son actif ont une telle puissance qu'ils ont submergé toute la production contemporaine des Quesnel, Dumonstier et Jean-Baptiste Champaigne. Leur haute qualité d'exécution, autant que leur différence me font tenir pour autographes les deux versions de *Martin de Barcos*. Le peintre aime ainsi resserrer son approche du modèle à chaque nouvelle tentative : dialogue en séquences multiples avec Richelieu, ou superposition d'informations, par témoins interposés, pour construire *Le Portrait de Saint-Cyran*. Le caractère d'improvisation du tableau de Bristol rallie à juste titre tous les suffrages par la légèreté de la touche, et la précision du métier **98**. L'autre toile, d'un esprit plus attentif, plus appuyé, a de ce fait été diversement appréciée. Pourtant si l'on reconnaît les mêmes couleurs opaques dans nombre de portraits de *Louis XIII* et de *Jean-Pierre Camus*, voire la même application laborieuse dans le *Singlin* : sur lequel on observe facilement par réflexion combien les glacis sont devenus des plaques luisantes avec la multiplicité des couches ; n'est-ce pas en toute logique, pencher en faveur du tableau des Granges ? Après tout n'est-ce pas celui de Bristol, en définitive exceptionnel et inédit par sa technique toute en transparences qui devrait susciter quelques réticences d'attribution ?



Reconnaissons plutôt qu'une telle aisance dans la définition qui suppose une grande connaissance du modèle n'a pu être obtenue qu'après un long travail d'approche mené par le portrait des Granges précisément. Commenant sur l'analyse atteinte ici, le portrait britannique peut être d'autant plus enlevé qu'il a sauté une étape de la recherche.

### **Les trois portraits des frères Lemaitre**

On pouvait croire résolus les problèmes relatifs aux trois portraits des deux frères Lemaitre : mais les indiscutables mises au point de M. Dorival ne concernent qu'un seul tableau **99**. De multiples contradictions demeurent : datation, attribution, et même identification de l'un des modèles ne sont toujours pas satisfaisantes. Isaac-Louis Lemaitre de Sacy figurerait sur deux portraits, celui du musée des Grandes de Port-Royal, et celui du musée du château de Versailles. L'indication 1658 associée à ce dernier et interprétée comme relative à son exécution a entraîné la datation vers 1646-48 du premier, du simple fait que le prétendu même sujet y apparaît indiscutablement plus jeune. Quant à l'effigie d'Antoine Lemaitre conservée sur le site des Ruines de Port-Royal, ses nombreuses affinités formelles et psychologiques avec la toile des Granges imposent d'emblée la contemporanéité des deux oeuvres : mais contre toute attente, le portrait est considéré comme posthume, soit daté d'après 1658, par égard pour l'aversion traditionnelle et supposée des jansénistes contre le portrait. C'est la première incohérence d'une construction intellectuelle plus théorique que dûment fondée, et dont le consensus critique à son endroit ne saurait éluder l'arbitraire ; poursuivons :

- l'homme aux yeux bruns de Versailles est-il réellement celui-là qui figure sur la toile des Granges avec des yeux verts olive ?

- d'autre part, la datation vers 1658 du portrait de Versailles est contredite par l'analyse stylistique qui l'accorde davantage avec les oeuvres de Philippe de Champaigne de la décennie 1640.

- enfin l'exemple de Lemaitre de Sacy que l'on reconnaît dans au moins un portrait sûr exécuté de son vivant, dément la trop romantique légende de l'hostilité janséniste envers le portrait : on ne saurait donc tenir celle-ci pour un argument de datation.

La faille dans cette acceptation de fait concerne l'identité de l'une des trois effigies. La complémentarité des deux toiles de Port-Royal impliquant deux personnages différents : les frères Lemaitre, c'est l'identification de l'oeuvre versaillaise qui doit être mise à l'épreuve. Au delà d'un indéniable air de famille, des différences morphologiques séparent les deux représentations supposées de Lemaitre de Sacy : le nez particulièrement fort dans le portrait sûr, un signe distinctif que l'âge du modèle accentuera, aux témoignages de gravures et portraits anciens ; le front moins bombé, la bouche plus large, le menton plus lourd, la couleur des yeux... Le vieillissement d'un visage pour perceptible qu'il soit sur une décennie, l'affecte dans le sens d'un tassement des formes osseuses, et un affaissement des muscles : c'est pourtant l'inverse qu'on observe de la physionomie la plus jeune vers la plus âgée, notamment un exhaussement du triangle à la jonction du nez avec les sourcils ; de même, la bouche large sur la plus jeune figure, loin de subir une accentuation de son horizontalité, apparaît à Versailles plus concentrée.

Nez et menton plus fins, petite bouche, visage plus étroit : ce ne sont pas, à Versailles, les traits de Lemaitre de Sacy, mais plus certainement ceux de son frère Antoine Lemaitre. Responsable de l'identification erronée, le graveur Trouvain a reproduit le portrait original près d'un demi-siècle après son exécution probable, soit en 1699, longtemps après la disparition des figures majeures du jansénisme. Philippe de Champaigne et Robert Arnauld d'Andilly étaient morts depuis un quart de siècle ; le "Grand Arnauld" s'était exilé dès 1679 à Bruxelles où il s'éteignit en 1694 ; quant aux deux frères qui nous occupent, Antoine était mort en 1658 et Lemaitre de Sacy en 1684. C'est dire qu'aucun témoignage certain, autre que la tradition, ne pouvait étayer ni contredire l'opinion de Trouvain sur le tableau qu'il interpréta, très librement d'ailleurs. Tout au plus, se serait-il justifié d'un légitime air de famille.

Quels amis de Saint-Cyran sont allés commander un portrait de leur maître défunt à Philippe de Champaigne ? Claude Lancelot bien sûr, à qui nous devons la relation des faits ; Martin de Barcos, neveu et successeur ; enfin les disciples de la première heure, Antoine Arnauld, Antoine Lemaitre, et Robert Arnauld d'Andilly. Antoine Lemaitre, avocat brillant, n'était pas moins

introduit à la cour que le mondain Arnauld d'Andilly, et pouvait donc tout autant mettre en relation le "clan" de Port-Royal avec Philippe de Champaigne. "*C'est sur ce plâtre et sur les avis de ses amis qu'ont été faits les portraits que nous avons de lui*", écrit Lancelot : il est impensable qu'Antoine Lemaître, le premier disciple n'ait pas été du nombre de ces amis de Saint-Cyran qui aidèrent le peintre de leur souvenir. Le frontispice que lui a dessiné en 1648 Philippe de Champaigne pour une *Vie de Saint Bernard* confirme d'ailleurs **100** la réalité de rapports plus étroits qu'on ne l'a souligné. Qu'un portrait par le futur peintre du jansénisme en porte témoignage, rien à cela que de très probable.

Ainsi, le premier des Solitaires n'a, pas plus que ses émules (Robert Arnauld d'Andilly), et les deux directeurs de Port-Royal (Martin de Barcos et Antoine Singlin), dédaigné de céder au cérémonial auto-satisfaisant du portrait. Certes, on avance des explications en forme d'excuses, pour justifier l'existence de certaines effigies : mais trop d'exceptions détruisent la règle. Par ailleurs, Lemaître de Saci laissant entendre que son frère aurait toujours refusé qu'on le "tirât" se contredit néanmoins dans la même lettre (nous y reviendrons) **101**, de sorte qu'on ne saurait lui porter de réel crédit. Il ne s'agit pas d'un portrait posthume. Longueur moyenne des cheveux et le col court, l'austérité de la pose et de l'habillement presque étriqué, la retenue psychologique enfin, sont des caractères propres aux effigies de 1646 à 1648 : *Saint-Cyran*, *Martin de Barcos* ou *Robert Arnauld d'Andilly*. Mais plus que tout, la présence à peine reconnaissable, tant le tableau s'est assombri, d'un rebord de pierre au premier plan, renforce la datation, puisque cet élément souvent utilisé durant cette période disparaît durablement après 1651 jusqu'en 1662 dans le portrait de la propre fille du peintre. Cette nouvelle identification et sa datation correcte rendent tout son sens à l'indication 1658 portée au dos de la toile de Versailles, puisqu'elle se rapporte donc à l'année de la mort du modèle. Une précision dont font état aussi les portraits de *Saint-Cyran* et d'*Angélique Arnauld*. **102**

Fondée sur le style de l'oeuvre, cette datation conforte à son tour la nouvelle identité du modèle : portrait du plus célèbre, à cette date, des deux frères, Antoine Lemaître, premier des Solitaires dont l'exemple a été aussitôt imité. La personnalité de Issac-Louis Lemaître de Saci était encore effacée et contenue dans le rôle de l'élève appliqué, discret, et sujet d'abord de la bienveillance de ses aînés. Ce n'est qu'après son ordination de prêtre, en 1649, qu'il acquiert l'autorité "médiatique" dont découle le portrait des Granges.

J'ai fait allusion à un dernier obstacle à cette nouvelle identification : écrivant le 17 avril 1660 à Angélique de Saint Jean, Lemaître de Sacy commentant un portrait posthume de son frère par Philippe de Champaigne **103**, indique qu'il n'en connaissait aucun du vivant du modèle. Il précise : "*le nouveau portrait de mon frère*". Nouveau ? Ce n'est donc pas le premier ? Même en donnant à ce terme l'improbable sens de récent, le doute demeure. Ce document témoigne surtout de l'existence d'un *Portrait d'Antoine Lemaître* fait après 1658 par Philippe de Champaigne, une oeuvre perdue qui ne saurait être confondue avec la toile des Ruines, laquelle, en dépit de ses indéniables qualités, ne relève pas de la manière de l'artiste. C'est ce qu'induit l'information selon laquelle celui-ci aurait travaillé sur la base d'un masque mortuaire. Or, tous les portraits posthumes : *Saint-Cyran*, *Bérulle*, ou supposés tels : *Gibieuf*, par Philippe de Champaigne mais aussi le *Pascal* par Quesnel, cadrent la figure de trois quart, cela parce que les trop brèves informations d'un masque de plâtre sont toutes à utiliser. Volume du visage, largeur de la bouche et longueur des yeux, l'éventail des signes distinctifs sera d'autant plus large et convainquant que le cadrage réunit les potentialités du profil et de la face. Aussi le presque-profil des Ruines ne saurait-il découler d'un masque, il a été fait d'après le vivant ; son angle de vue ayant été dicté par le souci de complémentarité et de variété avec le portrait voisin du frère.

Lemaître de Sacy parle d'un portrait individuel de son frère aîné, ce qui exclut le tableau des Ruines dont les multiples rapports avec celui des Granges sont de deux pendants. Les arguments ne manquent pas en faveur d'un double portrait originel : Lemaître de Saci a été recadré ; la restitution théorique de l'espace manquant au dessus de la tête aboutit à un format identique à celui de l'autre effigie ; les deux têtes sont de même dimension, soit 19,5 cm du menton à la naissance des cheveux ; ajoutons la complémentarité des poses, la même orientation de la lumière, la palette chromatique et jusqu'à la matière également (anormalement) grasse, plus dense d'ailleurs sur les visages que sur les capes ; sans oublier l'unité psychologique des

expressions affables. Ce sont autant de points communs à d'autres doubles portraits de la même décennie, comme celui dit *de deux architectes* daté de 1656, et celui de *Nicolas de Platemontagne et Jean-Baptiste de Champagne*, de 1654.

Ce rapprochement, en esprit tout du moins, des deux toiles de Port-Royal, auquel s'opposait la fausse identité du portrait de Versailles, est désormais possible. Ce dernier, rectangulaire à l'origine, a été découpé et remonté en format ovale ; on aurait alors reporté au dos une inscription lisible sur le rebord de pierre avant son amputation : *A AETATIS XLV Original fait par Philippe de Champagne en 1658*. Cette note a depuis été occultée par un rentoilage. Enfin, dernier élément du dossier, le Louvre conserve une réplique réduite **104** de ce portrait, peinture sur bois, sur laquelle est écrit : *Ludovicus Lemaistre de Saci A° 1658*, puis, au dessous, *1684 aetatis suae 71*.

Que penser de l'inscription de Versailles ? Reportée une première fois, l'a-t-elle été fidèlement ? On peut en douter, tant la précision *original fait par*, qu'on ne rencontre jamais dans un tableau de Philippe de Champagne implique un avis à posteriori ; puis l'utilisation conjointe du latin et du français est tout aussi suspecte. Quant au portrait du Louvre, sa condition de copie limite d'autant la crédibilité de son texte.

Tentons un historique pour y voir plus clair : exécution vers 1648, d'un *Portrait d'Antoine Lemaître* par Philippe de Champagne ; la mort du modèle en 1658 a conduit à y apposer cette date. Jusque-là rien que de très normal : ainsi fit-on pour le *Singlin*, le *Saint-Cyran*, et l'*Angélique Arnauld* du Louvre. En 1684 disparaît à son tour Isaac-Louis Lemaître de Saci, le troisième directeur de Port-Royal est désormais plus connu que son frère aîné, son rôle a été plus marquant ; il n'est donc guère étonnant qu'on voulut, délibérément ou naïvement, identifier son visage dans l'effigie "disponible" du frère.

Antoine Lemaître n'était reconnaissable que dans le portrait des Ruines ; de Lemaître de Saci par contre, nous sont parvenus de nombreux peints ou gravés, qui prouvent l'intérêt porté au grand théologien et traducteur de la Bible. Cette célébrité incontestable dont rend compte à Port-Royal le nombre de reliques conservées de lui par les religieuses, justifie l'usurpation à son profit de l'identité du tableau de Versailles. Afin de lever toute ambiguïté, le graveur eut soin d'habiller son modèle d'un surplis : Lemaître de Saci était prêtre, non pas Antoine Lemaître. Cette modification d'identité est-elle intervenue à l'occasion de la duplication par le petit panneau du Louvre ? On comprend alors que le copiste se soit cru obligé de préciser : *original*. Elle n'a pu se faire en tout état de cause, qu'entre 1684 et 1699, date de la gravure de Trouvain qui la ratifie. Le 1658 inscrit sur le rebord de pierre devenait ainsi l'année d'exécution du portrait, millésime duquel découlait l'âge du sujet : 45 ans.

La personnalité du modèle, la force des liens qui se tissent à cette époque entre le peintre et le foyer janséniste, le fait aussi que la majorité des portraits d'alors soit issue de ses pinceaux et la haute qualité de l'oeuvre inclinent à reconnaître de Philippe de Champagne le tableau de Versailles ; ce point de vue fut d'ailleurs défendu par les organisateurs de l'exposition "Philippe de Champagne et Port-Royal", en 1995 **105**, faisant fi d'une élémentaire prudence que les réticences de M. Dorival auraient dû inspirer. J'ajoute ce détail infime qui commande en effet la réserve : de fines hachures obliques distantes de 1 mm, qui modèlent la lèvre supérieure à partir de la ligne horizontale de la bouche, sont un procédé que je n'ai jamais observé dans aucun portrait attribué avec certitude ou seulement apparenté à Philippe de Champagne, et cela toutes périodes confondues. Il s'agit là d'un métier de graveur, opérant par hachures égales, à l'opposé du travail par masses et par touches impulsives qui caractérise celui du peintre. On note d'ailleurs sur l'ensemble du visage, comme la définition simplifiée du corps, une certaine prééminence du graphisme sur le volume, et du contour sur le sens de l'espace. Copie probable, par un élève inspiré, un graveur (Jean Morin ? Jean Alix ?) d'un original perdu de Philippe de Champagne, un portrait d'Antoine Lemaître de 1646 à 1648.

## Le peintre de Port-Royal

Les liens de l'artiste avec Port-Royal et le jansénisme ont été d'abord des rapports entre individus, ce dont témoigne clairement une production où les portraits devancent très nettement la première et pendant longtemps seule composition religieuse destinée à ce monastère : *La Cène*.

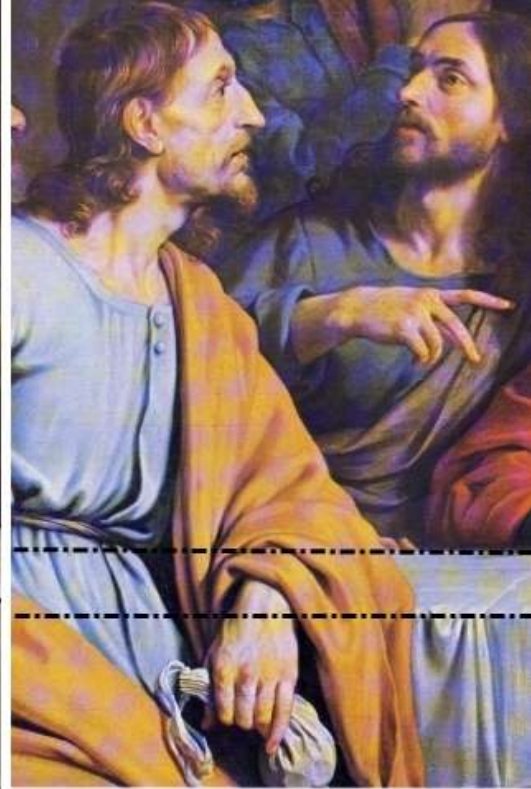


*La Cène* 1648 181x265 Musée des Beaux-Arts, Lyon.

Mais que cette contribution soit d'emblée aussi ambitieuse et originale, marquant même une étape fondamentale dans la carrière de l'artiste, que la plus aboutie des trois versions, *La Grande Cène* du Louvre ait même longtemps prévalu au siècle dernier sur *L'Ex-Voto* au titre de son chef-d'œuvre le plus accompli, montre assez combien les relations inaugurées avec le *Portrait de Saint-Cyran*, de strictement professionnelles, se sont vite approfondies en liens d'amitié avant d'influencer définitivement la pensée et la sensibilité du peintre. Les deux toiles du Louvre, d'une similitude qui fait davantage penser à deux variantes, se distinguent néanmoins sur de nombreux détails. Outre le format très allongé de *La Petite Cène* : 80 x 149, soit une longueur approchant le double de la hauteur, contre 158 x 233 pour *La Grande Cène*, il y a la suppression, dans cette dernière, du bassin et de l'urne dans l'angle droit ; les couleurs sont parfois différentes aussi ; mais plus que ces particularités aussi voyantes qu'anecdotiques, sont autrement instructives des approximations, voire des incohérences, qu'on observe dans la *petite Cène* en regard de sa grande sœur. Ainsi, la "grappe" verticale des quatre mains dans la moitié droite, bizarrement maintenues à la verticale du bord de la table : elles ne s'avancent pas vers le milieu de la table comme le voudrait l'aisance du geste. Il suffit de se reporter à la parfaite résolution spatiale du même détail dans *La Grande Cène* pour se convaincre définitivement de sa curieuse frontalité ici. Le poignet de Judas ne repose pas sur le bord frontal de la table, il semble suspendu, tout comme le bras de l'apôtre le plus extrême à droite, couvert d'un manteau violet. Avec quelque attention on constate que si l'on prolonge l'arête horizontale de la table du grand côté, celui où s'appuie Jésus, cette ligne vient précisément servir d'appui au bras de cet apôtre comme si celui-ci avait été dessiné sur la base d'une table vue exactement à la hauteur de son plateau.

Le poignet de Judas et le bras de l'apôtre de droite ont bien reposé dans un premier temps sur la ligne unique du dessus de la table ; puis ultérieurement, l'artiste jugea préférable d'incliner la table vers l'avant, par une modification nettement visible dans l'accentuation blanche du bord, sans avoir redessiné en conséquence la main de Judas. Confirmation visible à l'œil nu de ce flottement du système perspectif : le plan de la table semble plus incliné vers l'avant que le plan horizontal de l'ouverture du bassin, pourtant situé près du sol **106**.





*La Cène de Lyon ; La Petite Cène du Louvre ; La Grande Cène du Louvre.* Détail du poignet de Judas : parfaitement appuyé sur le rebord de la table dans la première version, il apparaît surélevé par rapport au plan horizontal dans la *Petite Cène*, ce qui implique un changement de perspective de la table, d'ailleurs visible à l'oeil nu en maints détails, lequel sera repris dans la toile finale. Il n'y a donc pas le moindre doute sur l'ordre de création des trois tableaux.

Au témoignage principal d'une modification perspective mais par défaut de la main gauche de Judas, s'ajoute la directe confirmation d'un autre détail, le calice, lequel, posé au centre du plateau et subissant donc son mouvement plongeant en avant, a été visiblement redescendu d'un centimètre, en même temps que légèrement diminué. Deux systèmes perspectifs se côtoient dans *La Petite Cène*, en s'ignorant : celui des figures a son point de fuite au niveau de la table, sur la main gauche du Christ ; celui de la table, qui intègre aussi le carrelage mais à l'exclusion du bassin, est ordonné sur une ligne d'horizon légèrement au dessus de la tête de Jésus. Dans son premier état, *La Petite Cène* était construite sur la ligne d'horizon de la table, de sorte que tous les personnages sont dessinés à partir de cette seule et unique horizontale. La mise en perspective du mobilier a seulement déplacé la convergence des lignes de fuite du carrelage. Cette inclinaison dédouble ce qui n'était qu'une seule ligne, séparant en deux parallèles les deux grands cotés de la table ; un dédoublement qui aurait dû logiquement entraîner dans son mouvement plongeant la main de Judas, et abaisser l'avant-bras de l'apôtre à l'extrême droite.

Cette frontalité d'origine, recouverte, qu'on peut néanmoins déduire sans la moindre ambiguïté, une troisième toile en porte témoignage. M. Dorival considère cette *Cène* du musée de Lyon comme une copie appliquée des deux compositions du Louvre **107**. Pourtant il n'y a pas place pour le moindre doute : sa principale originalité étant une ligne d'horizon située à hauteur de la table, il est évident que c'est bien de son système perspectif que provient la première organisation de *La Petite Cène*. Le poignet flottant de Judas et les deux perspectives combinées dans *La Petite Cène* ne peuvent s'expliquer que par la prise en compte de *La Cène* de Lyon, qui est la première en date des trois versions, et dont l'attribution à Philippe de Champaigne est moins contestable encore que pour les deux autres **108**.

Elle l'a pourtant été, de même que sa destination, avec autant d'arguments favorables **109** que contraires, des considérations historiques incapables hélas d'emporter la décision **110**. Les choses pourraient donc en rester à un statu quo prudent si les œuvres elles-mêmes, la peinture en somme, n'apportait avec cette série d'observation ses arguments déterminants. Il me plaît de voir là une leçon. A trop s'en remettre aux irréfutables documents d'époque qui ne sont pas toujours en nombre suffisant, on finit par ne plus écouter l'œuvre au premier chef. Que l'histoire de l'art doive beaucoup à l'historien et au scientifique, nul n'en doutera ; mais il ne faut pas pour autant négliger qu'un simple regard, par son insistance, par la prise de conscience qu'il suscite,

peut ouvrir des horizons inattendus et apporter des réponses déterminantes pour la connaissance d'une œuvre, d'un créateur et d'un idéal.

### Attribution de La Cène de Lyon

Elle a surtout l'immense mérite de nous montrer l'artiste au travail, et de nous faire participer à l'élaboration dont nous n'avions jusqu'à sa prise en compte que le résultat final, magnifique, complexe, des deux toiles du Louvre. La même richesse thématique qu'on observe dans celles-ci ne manque pas de surprendre, tant leur évidente perfection est inexplicable. Nous aimerions pouvoir suivre l'élaboration d'une œuvre aussi imposante dans sa complexité, disposer d'une étude préparatoire : or la ressemblance de *La Petite Cène* fait qu'elle ne saurait être considérée comme une étude pour *La Grande Cène* ; quant au dessin du Louvre, dont l'authenticité reste plus que jamais discutable, il n'est pas d'un plus grand secours. Comment l'artiste est-il parvenu à réunir également sur deux toiles autant de points originaux ? Passe encore que l'idée de la table vide lui soit venue de quelque exemple fameux (*le Triptyque d'Autun* ?), mais comment a-t-il décidé de répartir les apôtres entre jeunes et moins jeunes ? Où est la décision qui a conduit à l'alignement des visages en une frise parfaite ? Pourquoi avoir rassemblé les apôtres à droite et à gauche alors qu'il disposait dans *La Petite Cène*, qui précéda l'autre, de la place nécessaire pour les aligner avec la régularité des modèles italiens ? L'apôtre debout en partie caché par Judas notamment, pouvait fort bien s'insérer assis à table, il y a assez de place pour qu'il reste visible. Le visage de Judas est en pleine lumière, contrairement aux exemples les plus nombreux de la tradition. Sans contester le rôle de l'inspiration, de l'illumination, prompt à tirer partie d'une suggestion passagère, on s'étonnera cependant du rassemblement en un tableau de toutes les dispositions originales. Les propositions contenues dans *La Grande Cène* du Louvre ont dû être mises au point ailleurs que dans *La Petite Cène*, où elles apparaissent déjà au complet : il n'y a pas de génération spontanée ; aucune œuvre si géniale soit elle ne se fait dans le temps matériel de son accomplissement.



*La Petite Cène*. 1648-50, 80x149 Musée du Louvre Paris

Perspective, répartition des personnages, couleurs : la perfection des deux toiles du Louvre suppose un essai moins abouti, un essai où l'on lirait davantage d'approximations et d'efforts en cours ; où certaines décisions voisineraient avec de tardifs poncifs. Ainsi l'originale séparation entre jeunes disciples et anciens ne s'était pas encore imposée dans l'œuvre de Lyon, qui laisse s'aventurer du côté gauche, qui deviendra la moitié des plus jeunes, ce profil barbu qui le vieillit, juste derrière Judas.

L'organisation perspective de *La Cène* de Lyon est aussi révélatrice, tant il est plus aisé de répartir treize personnages autour d'une table qui sert de ligne d'horizon plutôt que de situer celle-ci au niveau des têtes. Il est plus facile et plus rapide de monter des figures - soit pour la plupart, des bustes - au dessus d'un plan médian et horizontal, plutôt que de descendre à partir d'une ligne d'horizon autre et arbitraire un ensemble de corps assis, de plans horizontaux et d'objets à terre.

On se fera une meilleure idée de la façon dont a procédé l'artiste si l'on remarque que le thème même impose, par la tradition, par le nombre d'exemples antérieurs, leur place à trois personnages : Jésus, centre d'une composition symétrique, Jean toujours à sa droite, Judas enfin, généralement situé de l'autre côté de la table **111**.

De ces figures découle toute la composition qui procède par symétrie : Pierre, en vis à vis de Jean ; la parenthèse ouverte avec Judas est refermée à droite par l'apôtre également en pied. Le Christ est traditionnellement représenté plus grand : mais en le plaçant au second plan d'une perspective avec un point de fuite nettement abaissé, il est possible de l'aligner au même niveau qu'une figure du premier plan ; Saint Jean s'efface en se penchant en avant, privilégiant ainsi le Christ sans nuire à la vraisemblance. *La Cène* de Lyon est construite d'après ces cinq figures ordonnées par rapport à une horizontale. Rien n'est plus simple ensuite que de répartir tant bien que mal les autres participants dans les intervalles encore disponibles.

Plutôt mal que bien d'ailleurs, ce qui peut avoir entraîné la composition de *La Petite Cène* : donner de l'espace aux figures qui en manquaient manifestement. Que l'on superpose les formats de *La Cène* de Lyon et de *La Petite Cène* fait effectivement ressortir, par l'exacte reprise des trois figures centrales, et des deux apôtres en pied, la répartition précise de la surface supplémentaire devant et derrière Judas, devant et derrière son homologue - là où vont précisément s'inscrire les autres figures. La toile lyonnaise nous donne à apprécier comment l'artiste est passé progressivement, par les approximations de *La Petite Cène*, d'une composition très simple (dont la facilité à mettre en place confirme s'il était encore nécessaire le grand improvisateur qu'est Philippe de Champaigne, plus prompt à entreprendre une nouvelle œuvre grandeur nature, plutôt que par le moyen d'innombrables études distinctes) jusqu'à une œuvre d'une complexité inépuisable.

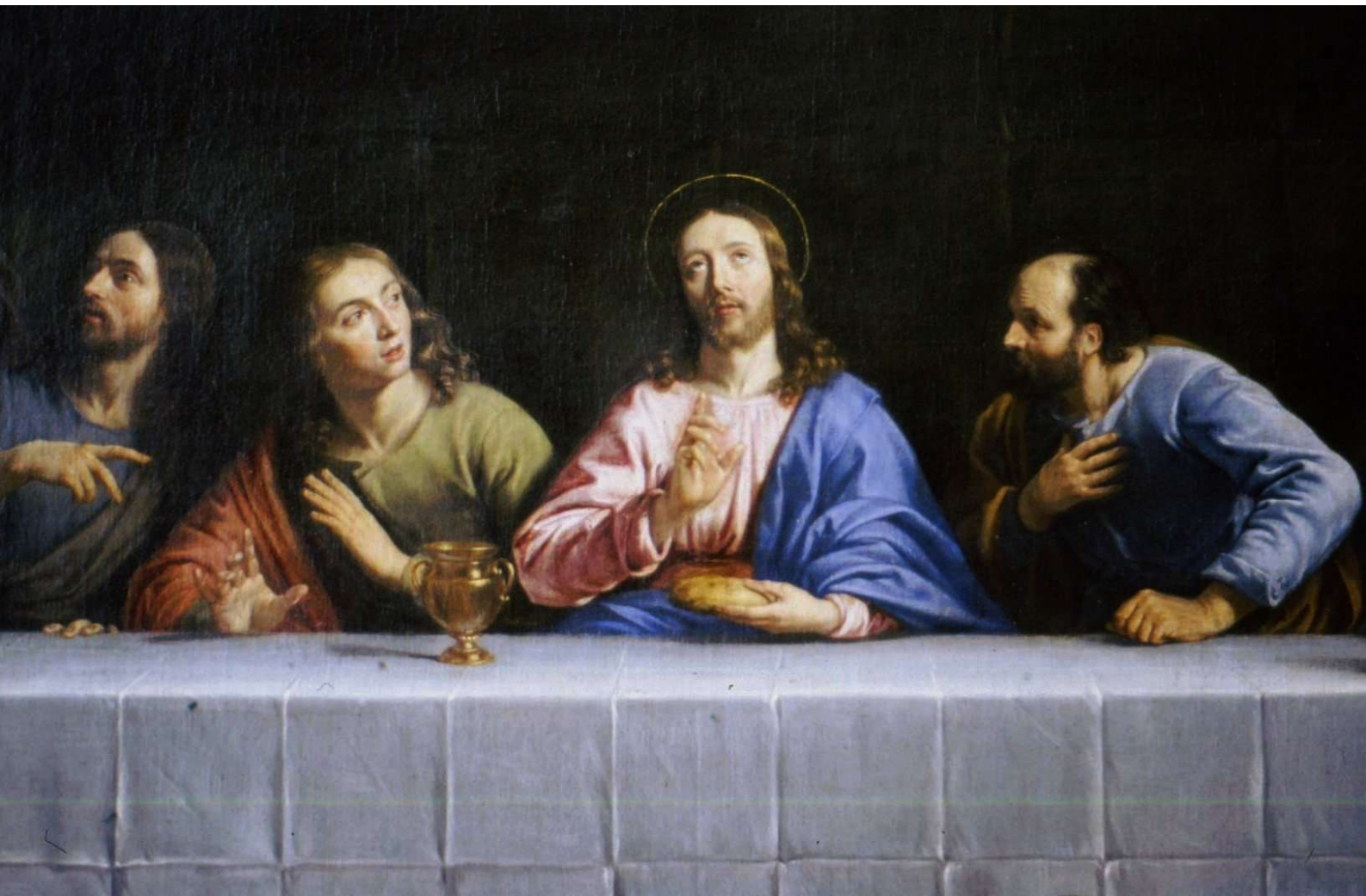
Le détail anecdotique de deux doigts sur le rebord de la table masqués en partie par Judas dans la dernière version, est à l'évidence un vestige de *La Petite Cène*, indiquant une priorité pour les deux toiles du Louvre soit, dans l'ordre de l'affermissement du sens : l'œuvre de Lyon, *La Petite Cène*, *La Grande*.

Afin de clore définitivement le débat sur l'ordre des trois versions, je ote encore que de nombreux repentirs sur la toile de Lyon et *La Petite Cène* suffiraient pour contredire le point de vue de Sainte Fare Garnot qui présente cette dernière comme l'étude pour les autres : par exemple le manteau de l'apôtre de dos, au niveau de son épaule droite, en attestant d'une phase de mise au point ; puis le manteau de son voisin à l'extrême droite, identique sur les deux seules toiles du Louvre, font de la petite version une charnière inamovible et imposent un ordre incontestable : *Cène* de Lyon, *Petite Cène* et *Grande Cène* du Louvre.

L'éclairage, qui n'a jamais été plus direct sur Judas que dans *La Petite Cène* est aussi le fruit d'un long travail d'approche. Négligeant, pour ce faire, la passive symétrie expérimentée d'abord, c'est par la fenêtre d'un seul côté qu'entre un rayon oblique dessinant sa trace sur la neutralité sombre du rideau vert avant d'atteindre le profil osseux de l'apôtre. *La Grande Cène* retient l'à-propos d'un éclairage directionnel apparu dans la toile intermédiaire, puisqu'une seule fenêtre laisse passer la lumière, tout en effectuant un retour aux deux ouvertures symétriques. Quant au fond, parfaitement classique à Lyon avec ce rideau vert épinglé qu'on retrouve dans maintes autres compositions contemporaines, religieuses ou laïques, c'est l'élongation opérée dans le format de *La Petite Cène*, laquelle n'a fort heureusement affecté que l'espace, qui a suggéré la transformation du rideau vert déployé sur tout le mur en un savant baldaquin n'occupant que la partie centrale de la même paroi.

*La Cène* de Lyon éclaire enfin la nudité si surprenante de la table, qui est l'une des grandes originalités du chef-d'œuvre de Philippe de Champaigne. Nudité logique d'un plan conçu à l'origine comme vu à hauteur du regard et sur lequel toute accumulation d'objets serait perçue comme inutile encombrement ; en inclinant le plan de la table, l'artiste n'a pas jugé opportun





*La Petite Cène, détail. 1648-50, 80x149 Musée du Louvre Paris. Le calice, repeint, dont la situation d'origine plus haute reste bien visible, atteste lui aussi du changement de perspective sur la table.*

d'ajouter quelque autre objet au seul déjà présent, le calice.

Le désir légitime de différencier deux compositions identiques destinées à deux maîtres-autels également tripartites, le refus de la répétition, ne fut ce que dans ce détail déterminant qu'est le choix d'une ligne d'horizon, ne suffit pourtant pas à expliquer l'inclinaison. Pas davantage que le souci d'atténuer ce que l'écran quadrillé de la nappe peut avoir de disgracieux (un effet accentué par l'élongation de *La Petite Cène*, qui aboutit à 20 petits carrés entre les plis de la nappe) : incliner la table, c'est introduire une mince bande unie, une bande de lumière qui ordonne, unifie, relie Judas à son vis à vis, **donne** de l'espace à Jésus, et renforce le symbolisme de toute la représentation.

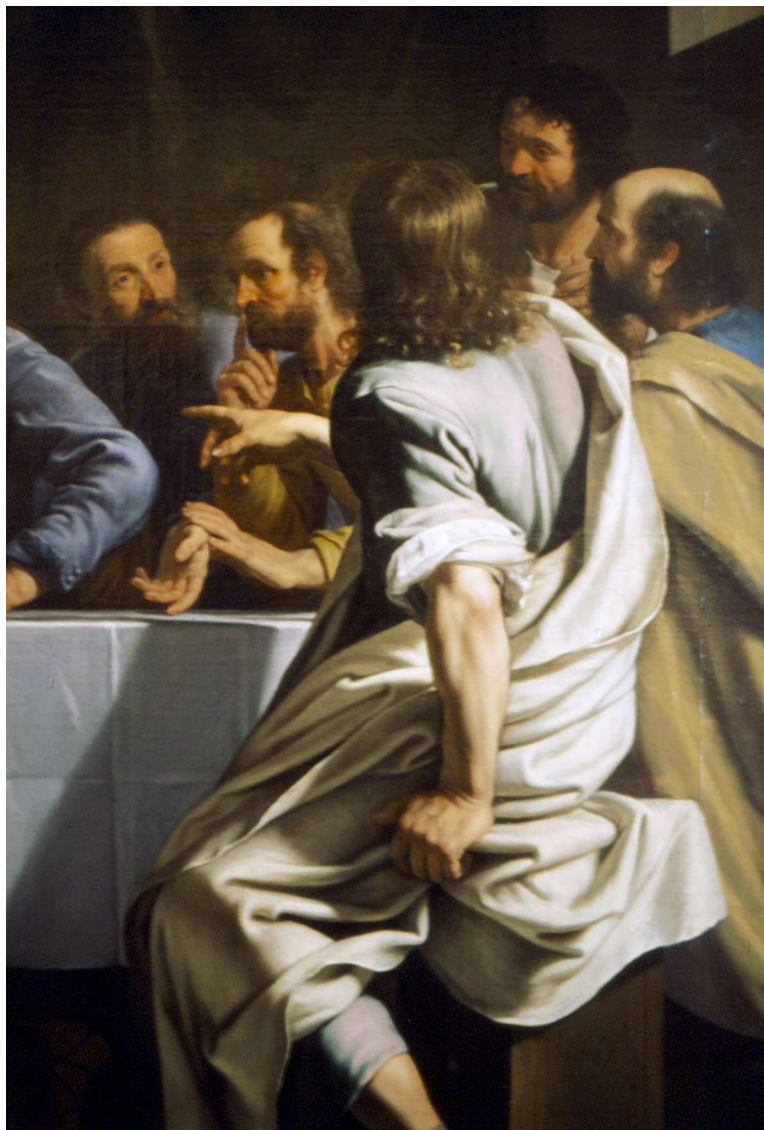
Nul doute que l'abside circulaire du chœur de Port-Royal de Paris n'ait dicté la vue frontale de la table dans la première version, pour éviter toute interférence entre la courbure de la paroi **112** et la perspective rectiligne du tableau lyonnais : une contrainte inexistante à l'abbaye des Champs devant recevoir *La Grande Cène* du Louvre, dont le maître-autel parfaitement plat et indépendant de l'architecture autorise une composition plus en profondeur **113**.

Judas, saint Pierre, saint Jean et tous les autres sont identifiables par les couleurs symboliques de leur habillement. Il est d'autant plus surprenant qu'on ait négligé de nommer par ce moyen le disciple en vis à vis de Judas qu'il est le plus sujet de discorde chez les critiques, revendiqué tant par les historiens partisans que les opposants à l'attribution à Philippe de Champaigne de l'œuvre lyonnaise. Tunique verte et manteau blanc crème : il s'agit bien de Saint Philippe, tel que l'artiste l'a encore représenté au même moment, vers 1649, dans le tableau offert à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture **114**. L'introduction de son saint patron au sein de



la jeune confrérie qui vient de solliciter le peintre comme professeur, et la mise en évidence, la même année, du même Saint Philippe au milieu de l'auguste assemblée qui se presse autour du Christ participent d'une démarche unique et d'un même souci de dignité.

*La Cène, détail de Saint Philippe.* 1648  
181x265 Musée des Beaux-Arts, Lyon.  
Curiensement, personne à ce jour ne s'était occupé de nommer les apôtres !



Dans cette partie droite où sont rassemblés les apôtres visiblement les plus âgés, Saint Philippe donne une impression de jeunesse ; le peu qu'on en devine est qu'il a l'âge approximatif - 46 ans - du peintre à la date du tableau ; souvenons-nous enfin que dans l'*Autoportrait* connu par la gravure, Philippe de Champaigne s'est représenté avec une telle chevelure bouclée qui atteint les épaules.

Troisième plus importante figure du tableau, avec Judas et le Christ, Saint Philippe est surtout la seule qui ait subi, dans la succession des trois *Cènes*, autant de modifications et d'ajustements. Aussi, s'il subsistait quelque doute quant à l'autographie de *La Cène* de Lyon : quel autre artiste que Philippe de Champaigne aurait eu davantage à cœur de privilégier ainsi son saint patron ? Ne se distingue-t-il pas d'abord par son avant-bras découvert ? puis les trois combinaisons harmoniques successives de son habillement : vert et blanc, vert et rouge, et enfin bleu et rose. Pourquoi des variations d'autant plus inattendues que l'apôtre était d'entrée parfaitement identifiable avec un habillement au choix de couleurs identique à celui du tableau individuel pour l'académie ? Et si finalement c'était cette évidence qui avait gêné l'artiste auquel n'aurait pas échappé la tentation du péché d'orgueil, des scrupules qui le portent à rendre son saint patron moins identifiable ? Une indéniable perte d'identité participe à l'intégration du disciple dans la dernière version, où toute idée intempestive d'individualité est devenue superflue. A moins que l'explication ne soit dans le fait qu'en 1648, Philippe de Champaigne a 46 ans ; or, légère approximation, il a placé saint Philippe dans le camp des plus âgés.

La position en vis-à-vis de Judas pouvait également être un motif de reproches. Après tout, que Judas soit symboliquement et conformément à la tradition écarté du Christ par la table, le même rejet pouvait être appliqué à la place identique de saint Philippe ; en altérant l'identité de cette figure, le peintre aurait voulu tenir l'image de son saint patron à l'abri de tout commentaire perfide. Toutes ces hypothèses révèlent surtout les scrupules, la réflexion et le caractère moral de l'artiste au travail, pris entre certitude et doute.

Saint Philippe figuré de dos mais en mouvement, actif, montrant le Christ, est une passerelle par laquelle Philippe de Champaigne entend participer lui-même, à l'événement ; expression la plus directe de sa foi et de son humilité que cette confession de ses faiblesses par la mise en parallèle de Saint Philippe avec Judas. Ces hésitations, scrupules et repentirs, nous donnent une occasion rarissime d'approcher l'artiste au plus près de sa psychologie et de sa sensibilité. Elans de générosité fraternelle, et freinages brusques "d'honnête homme" montrent une individualité avec ses espoirs et ses craintes, sa morale prudente et son idéalisme. Une seule autre peinture nous permettra une telle approche de l'homme agissant et intime, c'est *le Christ mort* de l'église Saint Médard.

L'antériorité de la toile de Lyon sur *La Petite Cène* contredit la destination de celle-ci pour le maître-autel de Port-Royal de Paris (puisque telle était l'opinion admise à ce jour) : le franc succès rapporté par de nombreux témoignages écrits qui nous sont parvenus, s'accorde d'ailleurs davantage avec une composition de grand format bien plus qu'avec la confidentialité de *La Petite Cène*.

En excluant du catalogue la toile de Lyon, M Dorival avait pu tirer argument du format très différent des deux autres compositions pour reconnaître la plus grande dans une vue gravée du maître-autel de Port-Royal des Champs 115 ; maintenant que la question concerne deux œuvres sensiblement de même taille, l'observation ne donne rien ; mais la même gravure n'en demeure pas moins précieuse, qui nous laisse voir très distinctement une table vue en perspective (complication d'autant plus digne de foi que le graveur s'en serait bien passé), qui permet d'y reconnaître *La Grande Cène* du Louvre. C'est donc bien son aînée lyonnaise qui ornait l'église parisienne, dès son ouverture au culte en 1648. Bien qu'une tradition non fondée veuille que l'abbaye des Champs n'ait reçu son retable qu'après 1652 consécutivement à des travaux d'assainissement de l'église, le besoin d'une *Cène* au dessus de l'autel se fit sentir dès 1648 lorsque la Mère Angélique retourna au monastère des Champs. Aussi l'argument du style supplée-t-il au défaut de document historique pour confirmer de manière définitive que l'église parisienne achevée par Le Pautre en 1648 fut la première décorée : la frontalité et l'aplatissement des personnages caractérisant aussi le *Prévôt des Marchands*, puis l'harmonie colorée et l'exécution précise dans les visages et floue dans les drapés évoquant le *Saint Philippe* du Louvre, sont des caractères spécifiques de l'œuvre de Philippe de Champaigne à cette époque.

La plus grande des trois versions est-elle compatible avec l'espace disponible dans le chœur de l'église parisienne ? De part et d'autre de *La Cène* de 2,65m de longueur, deux sculptures en pied dues à Philippe de Buyster occupaient chacune une base d'environ un mètre : soit un ensemble monumental parfaitement intégré dans les 5,50m disponibles entre deux portes sur le mur courbe du chœur.

## Un projet abandonné

Afin d'entreprendre en atelier une réplique, la plus fidèle possible, pour l'abbaye jumelle des Champs de l'œuvre installée dans l'église parisienne, un modèle de celle-ci était indispensable, une copie rapidement exécutée sur place. Ce contexte, travailler dans un lieu inhabituel, peut expliquer certaines particularités techniques de *La Petite Cène*, comme l'opacité de la matière picturale ; on n'y trouve aucune des transparences qui suggèrent une progression lente et continue ; une hypothèse étayée par la limitation et la rude franchise des couleurs, avare de mélanges subtils propres au travail en atelier.

Véhiculer une image d'un lieu (une église) à un autre (l'atelier), où elle sera reprise en grandeur réelle : c'est là une tâche pouvant être confiée à quelque disciple. En revanche, de nombreuses prises de positions dans *La Petite Cène*, distinctes du modèle ne peuvent être le fait que de l'artiste lui-même : abandon délibéré de la manche retroussée de Saint Philippe, et modification de la couleur de son manteau ; position différente de l'apôtre debout, au dessus de Judas ; le profil glabre du voisin de Judas ; l'adjonction d'un second récipient à droite ; enfin, l'inclinaison de la table, décidée après-coup, ne peut être elle aussi que de Philippe de Champaigne.

Reste que cette possible raison d'être de *La Petite Cène* n'explique pas l'allongement de son format (80 x 149) par rapport au modèle qu'elle est censé rapporter. De *La Petite Cène* à *La Grande* (158 x 233), la hauteur a été multipliée par deux ; il s'ensuit que l'élongation propre à la



*La Petite Cène, détail. 1648-50 80x149 Musée du Louvre Paris. Noter le bras drapé de bleu de l'apôtre à droite, visiblement sans aucun lien avec la table, autre conséquence du changement de perspective.*

première aurait abouti, si elle avait été maintenue, à une toile avoisinant les 160 x 300. Reportons-nous maintenant aux gravures montrant le maître-autel de Port-Royal des Champs : un tel format peut s'y déployer aisément. Et plus grand encore.

L'encadrement d'un unique grand tableau a moins d'importance que lorsqu'il s'agit de réunir trois compositions distinctes (de sujet, de forme et d'esprit) en un ensemble cohérent ; ainsi, là où *La Grande Cène* entourée de deux grisailles représentant la *Vierge* et *Saint Jean-Baptiste* (tel fut le projet réalisé), n'a pour se développer en hauteur guère plus que 160 cm, la réduction du rôle de l'encadrement permet d'envisager une plus grande dimension. Pour une hauteur donnée de 180 cm, qui est celle de la toile de Lyon, cela porte la longueur à 337 cm en application du coefficient d'agrandissement de 2,25 du format de *La Petite Cène* : au vu de la gravure du maître-autel, une telle dimension reste possible **116**.

La longue corniche qui surplombait les trois peintures réalisées de Port-Royal des Champs est un autre argument en faveur de cette hypothèse : la division tripartite de l'autel étant recherchée et manifeste à Paris comme aux Champs, la corniche aurait dû présenter des ressauts conformément à cette volonté de séparer le centre et les côtés. Qu'elle soit parfaitement rectiligne, sans la moindre avancée ni rupture de l'horizontale **117**, tend à confirmer qu'elle a été conçue d'abord pour une seule et même composition toute en longueur. La question de sa cohérence, si manifeste dans les gravures, ne se serait de toute évidence pas posée si elle avait couronné une seule longue toile.

*La Petite Cène* nous transmet ainsi l'idée d'une première conception large et monumentale, parfaitement accordée à l'ampleur du pur vaisseau gothique, du tableau destiné à l'église de Port-Royal des Champs. Une peinture d'environ 350 cm qui culminait à près de trois mètres au dessus de l'autel : les raisons de l'abandon d'un projet aussi remarquable dans son austère grandeur ne nous échappent peut-être pas autant que le vide documentaire le laisserait supposer. On connaît les réserves émises par Angélique Arnauld à propos du majestueux portail dessiné par l'architecte Le Pautre pour l'église de Paris, et qu'elle a finalement obtenu de faire disparaître **118**. La triple



partition du maître-autel, plus consensuelle, était aussi moins triomphaliste (à priori plus coûteuse : mais nous avons vu que l'ordonnance architecturale n'a pas été modifiée en conséquence).

Autre élément dont il ne faut pas sous-estimer l'importance est la gémellité revendiquée, entretenue, de l'Abbaye des Champs avec sa grande sœur de Paris ; leur maître-autel respectif se devait de rappeler ces liens, par le seul thème commun de *La Cène*, mais aussi par la composition tripartite, et jusqu'aux sujets des tableaux satellites : les grisailles rappellent dans l'église des Champs les statues du sanctuaire parisien.

Nul doute que ce souci de faire figurer Jean-Baptiste, idéal de renoncement au monde, auprès de Marie, idéal d'humilité approprié à un couvent de femmes n'ait définitivement altéré le projet premier. Largement sous-estimée et dépréciée en raison de ses rapports avec *La Grande Cène* du Louvre d'abord, puis avec la toile de Lyon ensuite, *La Petite Cène* apparaît désormais comme un précieux vestige d'un projet original évincé. Plus aboutie et plus concertée que la toile de Lyon, elle reste surtout l'unique tentative dans une voie majestueuse et le lieu privilégié des questionnements et des possibles.

### Modèles formels de La Cène

De s'être senti à l'étroit dans l'espace limité de *La Cène* de Lyon, espace raréfié par la frontalité insistante, l'artiste a éprouvé le besoin d'ouverture, sur les côtés d'abord, puis, en profondeur, renouant avec l'ascendance des modèles italiens. L'élongation de *La Petite Cène* relève bien du désir de s'aligner avec la tradition, revendiquant en cela une parfaite continuité autant qu'y puisant la caution nécessaire à cette dilatation spatiale qui provient de Léonard de Vinci et de Castagno.

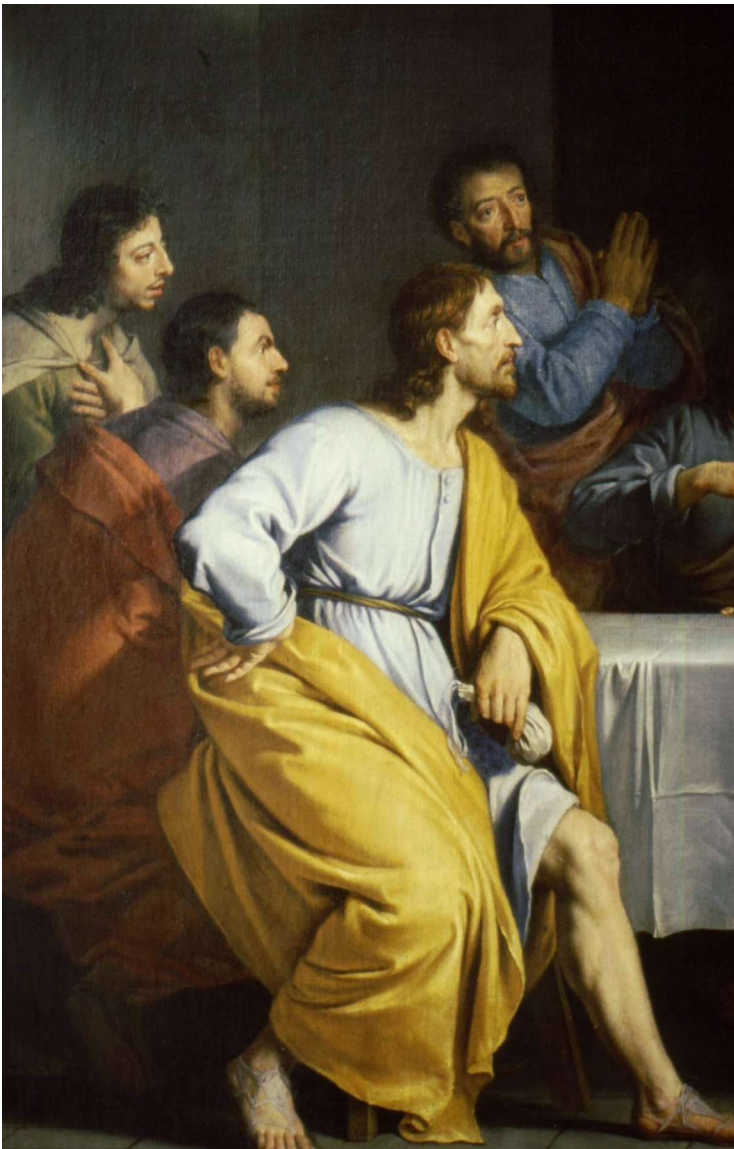
Et, mieux encore, d'Andréa Del Sarto une fois de plus dont *La Cène* peinte en 1526-27 pour le couvent de *L'Annunziata* se démarque de ses illustres précédents par la régularité rythmique des figures et la place faite à Judas, parfaitement intégré dans le groupe (au point même de n'avoir aucune bourse apparente pour le cataloguer) et même objet d'attention affectueuse d'un apôtre qui pose la main sur son épaule. Philippe de Champaigne a pu être séduit par ce sentiment de compréhension et de respect dû à chacun avant de s'en soucier à son tour. Il a par ailleurs pu apprécier tout le bénéfice à tirer des parenthèses des deux apôtres qui occultent les extrémités de la table ; celui de gauche avec une main posée sur la table serait même le modèle du geste de Judas, tandis que son autre main appuyée sur le banc se retrouve dans l'autre apôtre symétrique du tableau de Port-Royal. Le thème seul reste différent, illustration de la trahison chez le florentin, comme chez ses compatriotes, contre l'Eucharistie chez Philippe de Champaigne.

Comment celui-ci a-t-il eu connaissance d'une fresque d'un couvent à ce titre peu visitée ? D'autres modèles lui sont en revanche plus familiers, au premier rang desquels l'œuvre maîtresse du grand portraitiste de cour dont lui-même se posait en continuateur : *La Cène* de Frans II Pourbus peinte en 1618 pour l'église parisienne Saint-Leu-Saint-Gilles.

Le souci d'orthogonalité, la symétrie accusée, les larges carreaux des plis de la nappe, le rideau verdâtre largement tendu, le lieu clos et la table nue à l'exception d'un plat (pour le pain) et du calice, autant de parentés qui prouvent la connaissance de l'œuvre fameuse de son aîné par Philippe de Champaigne. On relèvera aussi ce qui différencie les deux approches : l'égalité des bancs de chaque côté et la table occupée par les silhouettes massives des convives, le point de vue plus distant de Pourbus, son coloris général maintenu dans les bruns, rouges et jaunes éteints, le grandiose effet théâtral de la mise en scène, sa tension dramatique enfin...

Philippe de Champaigne a certainement connu aussi *La Cène* de Pierre Pourbus peinte en 1562 pour l'église Notre-Dame à Bruges. Le coloris en particulier prouve combien le peintre de Port-Royal avait une connaissance directe de l'œuvre de son aîné (consécutive à quelques voyages aux Pays-Bas à la fin des années 1640 ?) et non pas seulement par le moyen de la gravure. Outre l'illustration commune du thème de l'Eucharistie, citons l'angle de vue très rapproché, la disposition oblique d'un banc à gauche, un tabouret à droite (mais choisi pour mieux isoler Judas alors que Champaigne fera s'y asseoir un apôtre parfaitement "conformiste") ; le rideau vert tendu entre deux soubassements de colonne (on se souviendra que Champaigne travaille à son tableau en 1648, l'année aussi du *Prévôt des Marchands*) ; le récipient vertical au





*La Petite Cène, détail. 1648-50 80x149  
Musée du Louvre Paris*

centre ; la reprise presque littérale de la figure de Judas pour le disciple de droite dans la composition parisienne ; la même orientation de la lumière...

L'une des grandes originalités de la toile de Philippe de Champaigne, par rapport à ces exemples flamands et italiens, est d'avoir mis le profil de

Judas en plein lumière. C'est une décision qu'on retrouve, avec d'autres points communs, dans une œuvre inattendue, l'anonyme et magistral *Triptyque d'Autun* (1515, Musée Rollin). Mêmes couleurs du manteau de Judas, angle de vu plongeant sur la table nue à l'exception du calice, gestes de consécration du Christ, alignement des têtes sur une horizontale, fond fermé par un mur, tabouret bien en évidence, ombre oblique de l'apôtre sur la table blanche... La multiplicité de ces références provenant de trois horizons culturels distincts : les Flandres, la Bourgogne et l'Italie, démontre la complexité du tableau de Philippe de Champaigne autant que la grande

connaissance par celui-ci de ce qui se faisait autour de lui.

### **La Cène de Port-Royal**

Admirée par le Néoclassicisme comme sa toile maîtresse avant que la Révolution ne porte *L'Ex-Voto* au devant du public, et mésestimée par les amateurs les plus favorables à l'artiste ("*la figure de Judas est le plus expressif morceau de cette œuvre un peu froide...*" **119**), *La Grande Cène* du Louvre doit à sa sagesse formelle de n'être pas encore reconnue à sa juste valeur. Il suffirait pourtant de confronter le tableau avec les réponses par d'autres peintres au même sujet pour qu'éclate sans ambiguïté le génie de Philippe de Champaigne. Parmi ceux-ci, Léonard de Vinci s'approprià à ce point le thème que son œuvre fit oublier ses précédents les plus illustres et servit de référence inévitable pour les générations suivantes. Comme les pommes de Cézanne et les madones de Raphaël, la Cène est de ces sujets dont on dirait qu'ils n'existent que pour appartenir à un seul créateur. Philippe de Champaigne est le premier à faire preuve d'indépendance en parvenant à une composition qui ne doive rien au Florentin, qui tienne un langage différent et poursuive un but inédit, œuvre superbe qu'il faut découvrir.

Les nombreuses copies qui en furent faites attestent de son ascendance. Elle rivalise d'ailleurs avec celle de Léonard, toutes deux vendues sous forme de reproductions approximatives jusque dans les maisons paysannes des régions les plus reculées d'Espagne et du Portugal. Ces images d'une exemplaire fadeur retiennent cependant l'attention sur un point : pourquoi choisir l'œuvre de Philippe de Champaigne quand on observe le soin du copiste à en

éliminer au moins cinq aspects originaux ? L'alignement en frise des visages, la séparation des jeunes à gauche et des anciens à droite, l'âpre nudité du décor, l'absence de vaisselle sur la table et les extrémités cachées de celle-ci : rien de ce qui fait la force de la peinture ne subsiste dans une copie dont le modèle reste pourtant évident. S'en inspirant manifestement pour son illustration de la Bible, Gustave Doré ne fit pas preuve d'une meilleure compréhension. A nouveau, pourquoi Champaigne si c'est pour ne pas respecter ses inventions ? La sagesse de ses compositions rassure ; ses images - et la Cène en particulier - paraissent s'adapter à toutes les circonstances ; mais très vite on y découvre des libertés inattendues. Par exemple, l'immobilisme des apôtres dérange : que ne fit-il comme Léonard de Vinci ? Celui qu'on tenait pour le type même de l'artiste sans surprise se dérobe : on s'empresse de redessiner des hommes debout, d'autres affalés, suivant le modèle plus orthodoxe de Léonard. "Et puis à quoi bon une table pour n'y rien poser dessus ?" Voilà que le peintre refuse le costume pratique qu'on lui destinait. L'académisme est plein de réflexes : une porte doit s'ouvrir sur une autre pièce, un verre doit être plein, une chaise occupée... Mais que le verre soit plein ou vide, l'espace qu'il aide à définir en sera-t-il modifié pour autant ? L'œuvre de Philippe de Champaigne soulève de ces questions anodines bien plus qu'anecdotiques : dans *L'Ex-Voto* il y a une chaise inemployée. Aller à l'encontre de toutes les habitudes, les trucs de métier qui n'expriment que la somnolence de l'esprit. Les multiples copies de la fresque de Léonard de Vinci, y compris les mièvres représentations en relief, ne présentent aucune modification sensible la pose de chaque personnage est respectée parce qu'on reconnaît la signification de chacune d'elles. Mais d'après Champaigne, on figure le Christ debout ; les apôtres s'agitent ; la table et le sol sont encombrés d'objets. Est-ce à dire que son tableau est ressenti comme excessivement pauvre ? Non pas puisque c'est cette retenue, cette sagesse qui la distingue croit-on de celle de Léonard, et qui fait qu'on l'a prise pour modèle ; mais cet ordre intemporel subjugué tant qu'on a passé sur les détails, sur toutes ces petites choses parsemées dans la toile, et qui bousculent quelques idées reçues. Le cas de Judas est exemplaire. On tenait Philippe de Champaigne pour un peintre rassurant, et voilà qu'il dérange les habitudes. D'abord jugée tristement académique, cette Cène a réveillé la curiosité naturelle. Et si la surenchère, la recherche exclusive de l'effet, les prises à parti tonitruantes ont créé un nouvel académisme, cette œuvre-ci se situe à l'opposé de ces vaines prétentions.

Des concessions, elle en comporte : à l'ordre. A la clarté. Les religieuses de Port-Royal furent enchantées en reconnaissant bien le dernier repas de Jésus Christ ; seulement, ont-elles vu que ce tableau représente, non pas "la", mais "une" Cène, celle de Philippe de Champaigne ? Remplie non pas des idées générales dictées dans les livres de théologie, mais des suggestions, suppositions, interrogations d'un individu : l'œuvre est moins l'illustration d'une doctrine qu'un engagement profond de l'être. Celle de Léonard de Vinci plaît au public pour le beau spectacle qu'il lui donne, pour ce passionnant remue-ménage qui commence, elle convainc parce que chacun trouve à s'identifier dans les gestes et les humeurs des participants ; parce qu'en dépit de sa sévérité, le décor n'en est pas moins un grand salon avec vue sur les montagnes lumineuses, propice aux réceptions et banquets. A peine le Christ introduit il une note grave dans cette réunion au sommet.

L'horizontalité de la table est le seul élément italianisant limité d'ailleurs dans la seconde et plus grande réplique. D'avoir préféré, à la disposition régulière et frontale des personnages, les grouper à droite et à gauche est une remarquable trouvaille formelle, qui apporte beaucoup d'aisance et de spontanéité à l'ensemble ainsi encadré, Jésus gagne d'intensité, et parvient à combler un espace symboliquement vide et sombre. Par le même moyen, l'artiste met en valeur Judas, tout en l'intégrant le plus harmonieusement aux autres apôtres. Enfin, alors que dans la fresque de *Sainte Marie des Grâces*, le Christ fait la liaison entre deux groupes distincts et complémentaires, Philippe de Champaigne n'orchestre qu'un seul et même mouvement, à ce détail près qu'il situe à gauche les apôtres les plus jeunes et leurs aînés à droite. Mais l'essentiel reste que le grand artiste de la Renaissance compose un drame, déployant méthodiquement l'éventail des passions humaines ; que dans les deux toiles du Louvre la préférence est donnée à l'événement spirituel. Aucune histoire, avec un jeu d'acteurs épié au plus juste, prenant possession d'un espace large et profond. Tout au plus l'agitation des participants est une marque d'identité terrestre, par opposition à l'essence divine du Christ. Pour la première fois un peintre réussit à rendre compte de la Dernière Communion - non pas un repas, suivi d'une révélation,

mais une osmose. Le corps, les gestes, les paroles, les silences : les disciples s'abreuvent aux rares mots de leur Guide. Voilà pour les vraies nourritures. Aussi, qu'importent les reliefs d'un repas ? Vaisselle, fruits : ce que le Florentin et ses suiveurs avaient généreusement distribué, Philippe de Champaigne l'élimine et fait d'une table nue - à l'exception du pain et d'un calice - une des particularités les plus singulières de son œuvre. Chez ce contemporain des fastueux banquets de Frans Hals, ce flamand familier de l'art plantureux de Rubens et de la voracité gargantuesque de son compatriote Jordaens, on ne bâfre pas ! Quant au beau motif décoratif en perspective, le peintre n'a plus à faire la preuve de son adresse ; rejet de toute rhétorique, facilité ou virtuosité complaisante. D'où une valeur symbolique de la table, forme abstraite bien plus que simple mobilier. Aucune sécheresse démonstrative pour autant. L'élément sensible, cette sensualité retenue dont l'artiste s'enorgueillit par ailleurs, inspire l'individualisation de chaque visage : n'a-t-on pas été, jusqu'à y reconnaître nombre de prétendus amis jansénistes ? Léonard exprime des sentiments, Philippe de Champaigne des individus. Plutôt que de leur imposer un rôle, il les écoute. La rigueur de la structure contraste avec cette immense disponibilité, cette sympathie éprouvée pour son semblable, et dans laquelle plongent les racines de la foi de chaque apôtre...

A l'encontre d'une idée communément répandue, l'Eglise ne peut reconnaître en Philippe de Champaigne ce zélé et inspiré "propagandiste" qu'est par exemple Zurbaran tout acquis à ses conceptions du monde et à ses ambitions. Les poncifs affichés dont use à son tour Philippe de Champaigne ont pour fonction inattendue de masquer une personnalité bien moins soumise et indifférente qu'il n'y paraît. Les dehors discrets et dociles d'un homme toujours en quête d'une autorité rassurante, le conformisme de l'Eglise prenant le relais après la disparition de Richelieu,

*La Grande Cène* 1648-50 158x233 cm. Musée du Louvre.



ne laissent guère entrevoir le fils rebelle qu'il fut en définitive, le plus profondément rétif d'ailleurs des grands peintres religieux. Jusqu'à quel point même ce paternalisme recherché n'est-il pas prioritaire sur les exigences de la foi ou de la représentation, la question mérite d'être soulevée. Si le personnage social, l'artiste étranger en France a besoin d'appuis, l'homme en revanche et le chrétien fondent leur optimisme indéfectible sur une nécessaire liberté de penser. L'œuvre s'avère dans son ensemble moins dogmatique et illustrative qu'elle ne se propose recherche soutenue. La psychologie l'emporte sur la volonté d'édification ; Poussin est moins fuyant. L'artiste attentif à son modèle nous vaut le *Richelieu* de Chantilly, mais celui de la Sorbonne est "Richelieu" selon Philippe de Champaigne... C'est avec de grands et légitimes scrupules pour la tradition - picturale et idéologique - que le peintre assigne l'apôtre Judas à sa place habituelle de l'autre côté de la table par rapport à Jésus ; mais prétextant un très diplomatique souci de symétrie, c'est dénier après-coup, par la disposition d'un second compagnon en pendant à Judas, toute valeur de jugement et de condamnation à quelque emplacement que ce soit. Autre garde-fou pour l'artiste, la signification que le sens commun attribue aux couleurs : Judas serait paré des couleurs de la trahison ! Mais comment dans ce cas interpréter que dans *La Présentation au Temple* de Bruxelles Joseph soit habillé de la même robe bleue et du même manteau jaune ? N'est-ce pas une critique sans appel de toute idée préconçue ? Nous devinons combien "l'honnête homme" se retrouve dans le recours à la symbolique des couleurs ; mais sa lucidité d'homme libre lui en fait voir les à priori. Le symbolisme n'a jamais été plus contesté que par celui-là même qui prétend s'en faire le champion. La mise à l'écart de l'apôtre devait résonner comme un verdict ; mais l'insistance à l'intégrer – ainsi l'alignement de sa tête sur une frise de visages - contrarie l'arrêt ; tout homme est faillible. Saint Pierre aussi a renié Jésus. Certes, la religion nous l'apprend : mais ce n'est là le sujet d'aucune autre Cène peinte ou sculptée. Philippe de Champaigne instruit de la contradiction au cœur de l'homme refuse la séparation des problèmes et s'interdit d'accuser : il défend. "*Jésus ne regarde pas dans Judas son inimitié, mais l'ordre de Dieu qu'il aime, et il la voit si peu qu'il l'appelle ami*". Pascal.

De part et d'autre d'un Christ tout silence et plénitude gesticulent les apôtres individualisés. En organisant deux groupes différents d'âge, le peintre poursuit une autre obsession que la directe narration de Léonard de Vinci, qui avait opté pour une distinction entre partie assise, lourde, et une autre agitée et passionnée. La jeunesse est une étape, éveil au monde de toutes les facultés, et l'âge de sagesse celle des acquis, de la construction et des bilans, mais l'absolu à atteindre reste symbolisé par Jésus Christ au centre. En cet instant de la révélation, chacun considère le chemin parcouru, avant de reprendre la route. Le Christ annonce sa mort imminente, et chaque témoin fait ses comptes comme S'il s'agissait de la sienne. Sous une apparente facilité de symétrie, l'espace de la Cène est d'une remarquable complexité, qui fond le plus naturellement deux mondes, le terrestre et le divin ; ellipse : d'un acquis vers un but, juxtaposition et dialogue des extrêmes ; mais c'est le contraire des complaisants rapprochements surréalistes. Léonard de Vinci néglige simplement le divin, au profit d'une spectaculaire fixation sur le terrestre ; ses apôtres commentent la révélation : ceux de Philippe de Champaigne communient. Sorte d'invitation à suspendre le parcours et porter sur soi un regard pénétrant et sans illusion : au delà d'une balustrade, l'artiste place un personnage que pour de multiples raisons nous avons tout lieu d'admirer, sinon d'honorer. Distinction entre le disciple et le maître, la foi et la connaissance. Ainsi lorsque dans la Cène le peintre relègue Judas en deçà de cette barrière spirituelle qu'est la table, est-ce avec plus d'à-propos et de portée que dans les précédents italiens où cette disposition n'est jamais qu'un procédé de mise en scène. Philippe de Champaigne montre que Judas n'est simplement pas encore parvenu au même niveau de paix que la plupart de ses compagnons. Nombre d'éléments formels qu'on pourrait dire rapportés doivent ainsi être interrogés comme soumis à des préoccupations plus pressantes que seulement esthétiques - la sévérité du peintre à l'égard des vanités picturales, sa volonté de parler net et droit, désormais bien établie, l'eût conduit dans le cas contraire, à éliminer de son répertoire marches, balustrades et autres compositions en diagonale. Les symbolistes ne s'y sont pas trompés, qui perçurent la force expressive de ce qui n'aurait pu demeurer qu'un élément décoratif, et se pénétrer de la dimension spirituelle d'un rebord en avant du sujet, auquel Odilon Redon notamment assigna une conviction renouvelée dans *Eve* et *Les Yeux Clos*. Du *Mariage de la Vierge* au *Prévôt des marchands* et à *L'Ecce-Homo* : les marches sont l'expression d'une évolution spirituelle, d'un enrichissement progressif de



l'âme ; la table de la Cène est une énorme balustrade en avant de Jésus Christ. Sauf exception, la balustrade n'est utilisée que pour des portraits de religieux ; dans le cas de hauts dignitaires laïcs, quand il doit rendre compte de la position sociale privilégiée de son client, l'artiste use de deux marches : *Omer Talon* ; la supériorité du personnage étant ici de l'ordre social ; surtout, il s'agit d'observer la continuité d'une évolution, au lieu que la balustrade n'impose un arrêt, et constate deux états. (Ce principe me porte à renchérir sur le scepticisme de M. Dorival qui exclut de la main de Philippe de Champaigne, et par d'autres critères, le célèbre double *Portrait dit des Architectes Perrault et Mansart* : la balustrade au premier plan n'y tient qu'un rôle ornemental, auprès de deux individus n'ayant aucun rapport avec la religion). Il n'est enfin jusqu'à la lumière si particulière dans son œuvre qui ne signifie cette osmose lyrique entre deux mondes à mi-chemin de la concrète définition du jour comme des flashes nocturnes, la clarté crépusculaire si caractéristique du *Prévôt des marchands* se répand, toujours plus cristalline, de *La Réception du Duc de Longueville au Christ mort*, de *La Grande Cène* à *L'Ex-Voto* et au *Vœu de Louis XIII*, des résonances bleutées de *L'Assomption* à la trouble grisaille du *Portrait de Robert Arnauld d'Andilly* : une quête entre deux stabilités, deux infinis.

## NOTES PORT-ROYAL

- 70 DORIVAL (B.) "Philippe de Champaigne chercheur d'âmes", *Connaissance des Arts*, Paris, 1974  
71 MALRAUX *Saturne*  
72 BOSSUET, Oraison funèbre de Nicolas Cornet.  
73 GAZIER (A.) *Histoire générale du mouvement janséniste Paris*, 1926.  
74 JANSEN (P.) "Port-Royal de Paris, son histoire, (1624-1792)", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1991  
75 DORIVAL (B.) *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, 1957.  
76 DORIVAL (B.) La peinture française du XVII<sup>ème</sup> siècle au musée de Grenoble  
77 DORIVAL (B.) *Le Musée national des Granges de Port-Royal*, Paris, 1963.  
78 *Port-Royal*, Mairie du 5<sup>ème</sup> arrondissement, Paris 1985.  
79 LANCELOT (C.) *Mémoires touchant la vie de M. de Saint-Cyran*, Cologne, 1738.  
80 *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Musée national des Granges de Port-Royal, 1995  
81 *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Musée national des Granges de Port-Royal, 1995  
82 DELASAULT (G.) *Choix de lettres inédites de Louis-Isaac Lemaître de Sacy*, Paris, 1959.  
83 DORIVAL (B.) "Le jansénisme et l'art français", *Chroniques de Port-Royal*, Paris.  
84 Plusieurs considérations tendent à séparer comme projets distincts le grand portrait de Versailles des effigies en buste. D'une part la modestie de la commande des disciples de Saint-Cyran à Dumonstier, un dessinateur, peut à la rigueur s'élargir à une peinture de petit format, mais non pas à un tableau aussi ambitieux que celui de Versailles ; puis les couleurs ne correspondent pas à l'harmonie froide et cristalline des œuvres de la décennie 1640 ; la draperie dissimulant des rayonnages de livres est un motif tardif ; la présence de *L'Augustinus* posé sur *La Bible* indique une filiation doctrinale et polémique, une mise au point injustifiée vers 1646, mais fort opportuniste après 1656, au plus fort des persécutions contre Port-Royal. A noter que Jacques Carré dans son *Portrait de Jean-Baptiste* (Versailles, musée National du château), peint peu avant la mort du modèle et certainement sur ses indications, celui-ci tient ostensiblement une Bible, dans un contexte où elle ne s'imposait pas ; c'est dire combien le motif semble important aux yeux de Jean-Baptiste, et renforcer sa paternité sur le grand *Portrait de Saint-Cyran* que confortent les éloges de Martin de Barcos dans sa lettre du 15 avril 1674 à Jean-Baptiste de Champaigne. (Reproduit dans GAZIER (A.) "Lettres inédites relatives à Philippe de Champaigne et à Jean-Baptiste", *L'Art*, 1891).  
85 DELASAULT (G.) *Choix de lettres inédites de Louis-Isaac Lemaître de Sacy*, Paris, 1959.  
86 GAZIER (A.) *Histoire générale du mouvement janséniste Paris*, 1926.  
87 DORIVAL (B.) "Philippe de Champaigne chercheur d'âmes", *Connaissance des Arts*, Paris, 1974  
88 Lettre d'Agnès à M. de Sévigné, février 1664, dans *Lettres de la mère Agnès Arnauld, abbesse de Port-Royal, publiée sur les textes authentiques*, Paris, 1858.  
89 Lettre (manuscrite) de Angélique de Saint-Jean Arnauld à propos de *L'Ex-Voto*, citée par DORIVAL (B.) ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Paris, 1957  
90 MARIN (L.) *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, 1995 ; PERICOLO (L.) *Philippe de Champaigne*, Tournai, 2002.  
91 DORIVAL (B.) *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, p. 52, Paris 1957. Voir aussi DORIVAL (B.), *Philippe de Champaigne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976.  
92 "Quicumque baptizati sumus in Christo jesu, in morte ipsius baptizati sumus. Consepulti enim sumus cum illo per baptismum in mortem (Romanor. 6v. 3 et 4)".  
93 BRIERE (M.) *Une leçon de ténèbres, Le Christ mort couché sur son linceul de Philippe de Champaigne*, Paris 2000.  
94 GONCALVES (J.) "Le Christ mort de l'église Saint-Médard à Paris, un point de vue", *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1987.  
95 PERICOLO (L.) *Philippe de Champaigne*, Tournai, 2002, page 292 : "Le Christ à Emmaüs présenté au Salon de 1673 est peut-être parvenu jusqu'à nous. Il serait conservé au musée des Beaux-Arts d'Angers. C'est sans doute de lui

que Barcos et le neveu du peintre discourent dans leurs entretiens épistolaires. Très probablement la toile proviendrait de Port-Royal de Paris. Si tel est le cas, Philippe de Champaigne l'aurait donnée aux religieuses à la suite du Salon de 1673." (c'est moi qui souligne). Quel esprit critique se contentera de ces 5 suppositions gratuites à la suite ? Un minimum d'argumentation s'imposait dès lors que la datation vers 1656 de M. Dorival n'était pas acceptée.

96 Un parti d'autant plus singulier et délibéré qu'on le rapproche du tableau, peint en 1656 par Laurent de la Hyre pour la chartreuse de Grenoble : scène diurne, cadrage en pied, harmonie sereine de la composition, élégance de la ligne...

97 LENOIR (A.) "Catalogue historique et chronologique des peintures et tableaux remis au Dépôt national des Monuments Français adressé au Comité d'Instruction Publique le 11 vendémiaire an II", *La Revue Universelle des Arts*, Paris, 1885.

98 *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Musée national des Granges de Port-Royal, 1995

99 DORIVAL (B.) "Recherches sur les portraits d'Antoine le Maître par Philippe de Champaigne", *Gazette des Beaux-Arts*, Paris 1967.

100 ORCIBAL (J.) "Les frontispices gravés des Champaigne", *Bulletin de la Société des Amis de Port-Royal*, Paris 1952.

101 DELASAULT (G.) *Choix de lettres inédites de Louis-Isaac Lemaître de Sacy*, Paris, 1959.

102 L'on peut cependant se demander à l'encontre de cette datation avant 1650, pourquoi le graveur Jean Morin n'a pas, dans une période particulièrement féconde et inspirée, reproduit ce portrait de Lemaître après l'avoir fait de ceux de Saint-Cyran et Arnauld d'Andilly ; mais il n'a pas davantage gravé Martin de Barcos ni Antoine Singlin, figures tout aussi populaire.

103 Voir aussi Lettre de Lemaître de Sacy 1660, citée par DOR

104 DORIVAL (B.), *Philippe de Champaigne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976. N° ????

Lemaître de Sacy du Louvre

105 *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Musée national des Granges de Port-Royal, 1995

106 C'est ce système perspectif qui explique finalement la suppression de ce récipient dans la grande toile, suppression non pas parce qu'il prenait trop de place, mais parce que lehaussement du point de fuite afin de mieux voir le plan de la table eut entraîné une accentuation béante et disgracieuse de l'ellipse du bassin...

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

108 Sa perspective frontale étant parfaitement adaptée à la courbure du mur du chœur ; voir à propos du plan de l'église : THIVEAUD (J.M.) "Antoine Le Pautre, architecte de la chapelle de Port-Royal de Paris", *Chroniques de Port-Royal, Paris*, 1974.

109 *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Musée national des Granges de Port-Royal, 1995

110 FOUCAULT (J.) "Peinture classique du XVIIème siècle français et italien du musée du Louvre", *cat.d'exp.* Dijon 1964.

111 Une gravure de Cornelis Cort : *Les Noces de Cana* d'après Lorenzo Sabbatini, 1577, a d'ailleurs pu inspirer la relation tripartite dominante entre le Christ, Judas et l'apôtre de dos.

112 THIVEAUD (J.M.) "Antoine Le Pautre, architecte de la chapelle de Port-Royal de Paris", *Chroniques de Port-Royal, Paris*, 1974. Voir aussi MESNARD (J.) "La construction de Port-Royal de Paris", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1991

113 Voir la vue du chœur d'après les gravures de M Hortemels et de N Bocquet

114 *Saint Philippe*, DOR n Musée du Louvre

115 Port-Royal des Champs : gravure de N Bocquet

116 En envisageant ce genre de format, l'artiste songeait-il à s'aligner avec quelque précédant illustre ? Celui par exemple de Georges Lallemant qui avait peint vingt ans plus tôt *L'Adoration des Mages* : 189 x 315, pour le maître-autel de l'église Saint-Marcel, dans le quartier où habitait à cette époque Philippe de Champaigne.

117 Port-Royal des Champs : gravure de N Bocquet

118 Lettres d'Angélique sur l'église de Paris

119 MABILLE DE PONCHEVILLE *Philippe de Champaigne*, 1953

©José Gonçalves février2009



## PORT-ROYAL, chapitre 7 : LA FRONDE / ETAT DE GRACE

*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.*

La mort de Richelieu semble bien avoir exacerbé plutôt que désamorcé les tensions : on aurait effectivement pu présumer de la fin des épreuves de force entre la noblesse et la monarchie, d'autant que l'onctueux Mazarin ne détonne guère auprès de la fantasque Anne d'Autriche ni de son fils. Cette période qui a inspiré à la peinture des œuvres parmi les plus harmonieuses, sereines et élégantes connaîtra pourtant les plus violents désordres et affrontements du siècle. La régence n'avait pas su prendre en compte l'irréversible dégradation de l'équilibre social. Un mouvement qui s'accélère dramatiquement vers la fin de la décennie, quand les hivers rigoureux et la mauvaise production agricole décimaient les populations agraires, c'est à dire la masse laborieuse qui alimentait le reste de la population du royaume, convergeant finalement sur "les horreurs d'entre 1649 et 1652 : quatre étés pourris, quatre mauvaises récoltes, quatre famines accumulées, aggravées par la soldatesque vagabonde"<sup>120</sup>. Déplacées au gré des escarmouches contre l'espagnol, les bandes armées vivaient sur l'habitant et lui retiraient ses dernières ressources ; les enrôlements forcés d'autre part, trop hasardeux, achevaient d'amputer le monde rural de ses forces vives, jetant sur les routes un flot de démunis qui va inéluctablement grossir dans les villes faussement protectrices la masse des miséreux.

La victoire de Rocroi en 1643 n'a rien réglé, tout juste renforcé les illusions : la guerre contre l'Espagne, poursuivie sur d'autres fronts, accentue l'impuissance des autorités à soulager la population. L'avocat général Omer Talon tenta vainement d'alerter la régente en dressant un état critique des lieux. Mais d'augmentations délirantes des impôts en édits successifs, rien n'y fait, les caisses de l'Etat restent désespérément vides.

L'affaire de la Paulette (cet office de justice renouvelable tous les neuf ans dont Mazarin à court d'expédients veut limiter la durée) suscite aussitôt la révolte des trois Cours souveraines de la magistrature. La noblesse de robe formait au sein de la bourgeoisie un groupe homogène, riche et influent.

Interprétant cette union séditeuse comme une intolérable atteinte à l'autorité monarchique, La régente ordonne l'arrestation le 26 août 1648 de deux conseillers au Parlement de Paris, Pierre Broussel et Nicolas Potier de Novion, dit Blancmesnil, ce qui entraîne le soulèvement spontané de la population parisienne. Le lendemain, la capitale se couvre de barricades. Bien que les magistrats veuillent défendre leurs prérogatives de classe, la Fronde parlementaire fut d'abord un soulèvement populaire sous la forme de révoltes sporadiques incontrôlées, sitôt éteintes après leur éruption, qui ont perturbé la vie sociale des années 1648 et 49. Un mouvement syncopé mû par la nécessité, et par un idéalisme naïf et vite désenchanté. Toutes les classes sociales se sont spontanément rallié à cette insurrection comme une opportunité de se faire entendre d'un pouvoir de plus en plus bureaucratique ; exister, non pas seulement comme individu, mais aussi comme groupe social. Philippe de Champaigne ne représente pas nécessairement autant de fois les frondeurs en sympathisant de leur cause : il le fait parce que leur combat symbolise les aspirations légitimes de tout un peuple ; parce que lui-même se reconnaît dans ces hommes qui défendent par delà leurs avantages et privilèges la toute nouvelle conscience d'une identité de groupe.

Profitant de la relative stabilité sociale consécutive à la fin des guerres de religion, la liberté morale retrouvée et la confiance en l'avenir, qui avaient suscité la reprise du commerce adroitement encouragée par Henri IV, la bourgeoisie industrielle et réaliste supplantait progressivement une noblesse en pleine crise de confiance depuis les attaques de Richelieu

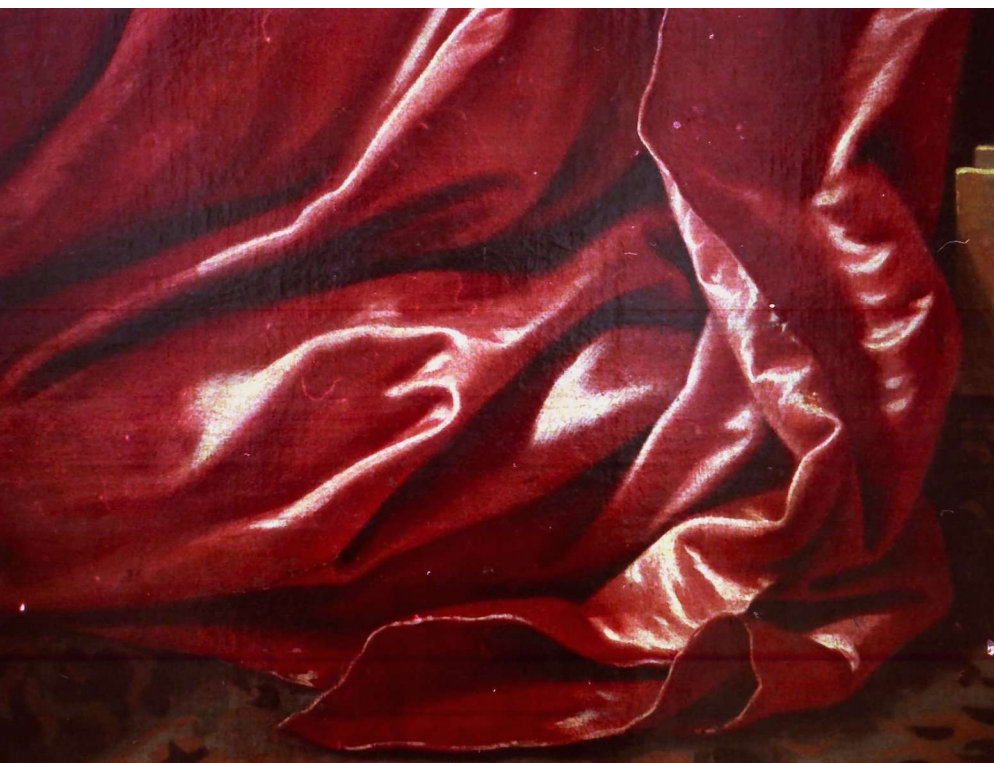
contre sa suffisance. Elle avait su s'approprier opportunément les postes stratégiques d'une administration embryonnaire décidée par Henri IV pour restructurer son royaume ; s'imposant là où la noblesse, attachée qu'elle était au modèle obsolète de la carrière ecclésiastique ou militaire, s'en montrait incapable. Aux siècles précédents ce pouvoir était généralement aux mains d'un seul homme, les Jacques Coeur, les Frugger, les Médicis, les Rollin, appelés pour cela à jouer les premiers rôles auprès du souverain. Le 17<sup>ème</sup> siècle français ne compte plus de telles individualités, mais un nombre sans cesse croissant de moyennes fortunes, qui tend à se doubler, de simple puissance monétaire, d'une réelle force sociale incontournable. Esprit de corps, unité culturelle, rigueur : la bourgeoisie s'affermissait comme une force autonome de plus en plus indispensable. Son identité qui n'avait cessé de s'affirmer depuis le début du siècle atteindra ses objectifs au delà de toute espérance avec le règne de Louis XIV, lorsque le souverain choisira dans ses rangs les grands commis de l'état, les Colbert, Louvois, Le Tellier.

### **Le Prévôt des Marchands; le portrait d'apparat**

En 1648, à la veille de la Fronde, Philippe de Champaigne concrétise cette affirmation corporatiste dans tous les sens du terme : autonomie individuelle et collective, indépendance politique, et menace voilée, en composant le portrait de groupe du *Prévôt des Marchands et les Echevins de Paris* **121**. Ces grands bourgeois seront avec les magistrats des trois Cours souveraines du Parlement de Paris les instigateurs des troubles à venir. La déférence du *Prévôt des marchands et les Echevins de Paris* n'est pas interne à l'œuvre, elle suppose une présence extérieure dont la tenture à fleurs de lys donne l'identification : le prévôt apparaît comme un délégué portant la voix de la communauté. Cette représentation d'un hommage collectif vis à vis de quelque autorité hors du tableau est singulièrement ambiguë, dans la mesure où les faits contemporains démentent une telle soumission. On est à l'opposé de *La Réception du duc de Longueville*, où il est question de l'allégeance d'un homme à un autre, et d'un individu à un corps institutionnel, de ce dernier enfin à l'idée monarchique. Plus qu'un simple portrait collectif à la manière des hollandais, c'est ici un chef-d'œuvre d'hypocrisie, conviant au sommet les trois pouvoirs, bourgeoisie, royauté et église, avec le défi à l'ordre du jour **122**.

Cette contradiction entre des figures passablement dociles et leur qui-vive d'insurgés se retrouve dans leurs rapports aux éléments architecturaux : s'ils dominent l'anecdotique petit autel sur lequel s'inscrit en bas-relief sainte Geneviève, les édiles municipaux sont à leur tour dominés

et contenus par les deux soubassements de colonne qui reprennent en écho les dimensions de l'instable élément central ; le rapport entre la patronne de Paris et l'autel est le même qu'entre les personnages et les soubassements de colonne.



*Portrait du Prévôt des Marchands et les Echevins de Paris, 1648, détail. Musée du Louvre, Paris.*





*Portrait du Prévôt des Marchands et les Echevins de Paris, 1648, 200 x 271 cm.. Musée du Louvre, Paris.*

Où se situe la scène ? Dans la cathédrale de Paris écrit Louis Marin bien peu convainquant **123**, qui théorise sur l'interruption d'un espace religieux par la tenture. Mais il n'y a aucun élément significatif de l'architecture gothique dans un tableau commandé pour l'hôtel de ville. Les soubassements de colonne, même s'ils trouvent une origine religieuse chez Philippe de Champaigne dans le lointain *Longueville*, ont depuis été associés à des représentations exclusivement civiles. De plus, trop rapprochés pour la dimension qu'ils suggèrent, ils ne renvoient pas à une structure réelle, ni même crédible.

Les ténèbres derrière la tenture contribuent surtout à montrer la précarité de la disposition scénique : si l'artiste avait, en guise de fond, recouru à un mur sur lequel déployer la tenture royale, l'effet obtenu eut été celui de la solidité et du permanent ; au contraire, cette mise en scène, d'autant plus provisoire, circonstancielle et opportuniste qu'on la comparera avec celle de *Omer II Talon* où l'espace est également fermé par une draperie tendue entre deux verticales, rejoint, par son indécision de lieu, *Les Enfants Montmor* ; une relation qui renforce par contraste la bizarrerie de cet autel ridiculement petit pour la dévotion qu'il est censé inspirer et placé de manière transitoire sur des marches.

Les magistrats pouvaient se sentir d'autant plus confortés dans leurs revendications qu'ils suivaient avec intérêt des affrontements similaires opposant en Angleterre le roi et le Parlement. Cette longue rivalité ouverte depuis 1642 devait s'achever en 1649 avec la victoire des forces bourgeoises portant Cromwell à leur tête, et l'exécution de Charles 1<sup>er</sup>. La dictature qui s'annonçait en Angleterre fait néanmoins réfléchir les frondeurs et le pouvoir ; de son côté, Anne d'Autriche craignait d'être vite débordée. La paix de Rueil tentait un compromis : les parlementaires

rentraient dans le rang au prix d'une amnistie générale. Mazarin avait acheté la soumission des plus influents, comme Pomponne de Bellièvre, mariant une nièce à un autre...

### **Le Christ sur la Croix, Omer II Talon et le Richelieu de Varsovie**

Un tableau conservé par l'artiste jusqu'à la dernière année de sa vie, jusqu'à ce qu'il l'offre à la chartreuse parisienne de la rue d'Enfer, résume d'autant mieux l'état d'esprit combatif de cette époque que son registre religieux ne l'y portait pas. Première en date des trois versions connues, puisque la prise en compte d'une gravure de Jean Morin permet de le dater de la fin des années 1640 : *Le Christ sur la croix* du Louvre est organisé sur un insistant parallélisme entre les remparts de Jérusalem et les bras de la croix. La situation précise des deux clous sur les pieds de Jésus à l'intersection avec l'horizontale des créneaux de la ville renforce cette liaison du Crucifié et des hommes : une implication négligée dans la toile de Grenoble, et fortement rejetée dans celle de Chaumes-en-Brie. Plus que jamais lié aux hommes par un pacte d'amour, le Christ se tourne vers le Père non pas dans un cri de désespoir comme on l'a dit : "mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?" **124** mais bel et bien en avocat des pauvres : "pardonne-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font". La distinction est essentielle : l'heure n'est pas celle de la solitude, de la dérélition et de la mort, la tête du Christ se redresse encore droite vers le ciel, et son expression passionnée est celle de l'intercession. C'est à se demander si l'on a seulement regardé un chef-d'œuvre aussi explicite dans ses intentions **125** ! D'autant que le témoignage historique de la splendide gravure de Morin **126**, laquelle nous transmet indirectement sans doute la pensée de Philippe de Champaigne, achève de dissiper toute alternative par la référence à la parabole du bon pasteur : "personne ne me l'enlève (la vie), je la donne de moi-même" (Jean, X, v.18). Le peintre a représenté le Bon Pasteur qui rassemble le troupeau, donnant sa vie sur la croix pour une brebis. Ce parallélisme attentif entre l'horizontale de la ville et les bras de la croix est l'illustration d'un texte théologique dont M. Dorival avait déjà signalé l'utilisation par l'artiste pour une œuvre contemporaine du *Christ sur la Croix* : il s'agit de *Moïse présentant les Tables de la Loi*, de 1848. "Telles sont les deux Tables de la Loi dont l'une qui nous élève vers Dieu indique le bois vertical de la croix, et l'autre qui s'étend vers nos prochains en indique la pièce transversale" **127**. Ces horizontales qui lient sur le thème de la pensée ce que l'espace réaliste tendrait à séparer ; cette pierre taillée et délaissée par les maçons, à l'exemple de la condamnation du Christ, qui sera pourtant l'assise de la nouvelle foi, trouvent ainsi leur place dans une perspective spirituelle logique et ascendante. Le Christ n'apparaît pas ici en victime des hommes, mais comme instrument d'accomplissement de ce qui doit advenir. La croix qui porte ce corps presque intact n'est pas tant déjà l'instrument du sacrifice que le signe de reconnaissance, anticipant sur le contenu du *Christ mort sur la Croix* de Grenoble. La Croix s'impose comme emblème, elle résume la ville que la distance rend anonyme ; Jésus apparaît en porte-parole, comme un chef au devant de ses troupes alignées, et semble prendre fait et cause pour la ville derrière lui. La présence au pied de la croix du crâne d'Adam met en perspective cette mort salvatrice : la mort de l'homme dans le péché originel et sa résurrection dans le sacrifice de Jésus. Le serpent tenant une pomme a été écrasé par la pierre angulaire qui apparaît dans l'angle du tableau : nouvelle certitude. Le sujet est celui de la foi victorieuse, non d'un sacrifice injuste. Cette manière de militantisme –est très caractéristique à la fois de l'optimisme foncier de Philippe de Champaigne autant que des aspirations idéalistes qui ont nourri la ferveur populaire durant les soulèvements de la Fronde.

Cette méditation sur le thème de la crucifixion doit être rapprochée de l'autre toile majeure de cette même époque, *La Grande Cène* pour Port-Royal : par le choix significatif du thème de l'Eucharistie préféré à la populaire annonce de la trahison, Philippe de Champaigne met justement en avant le chef, l'unité de décision, le guide. Mais en fait de chef à la tête de ses troupes, Jésus est bien seul. Contrainte du motif ?

Le portrait en pied d'Omer II Talon domine majestueusement la brillante série de magistrats exécutée par Philippe de Champaigne. Il exprime le métier du peintre à son plus haut niveau, autant que ses idéaux artistiques. Au delà de la vérité et la variété incomparable des matières : uniforme, tapis, draperie, marbres, s'impose la grande rigueur de la composition en X, fermement tenue par des orthogonales et exaltée plus que tempérée par les draperies, nombreuses - le modèle, le bureau recouvert d'un opulent tapis flamand et investi de la même



*Le Christ sur la Croix, avant 1650.  
Musée du Louvre, Paris.*

dignité ; la draperie murale formidablement architecturée, avec son poids qui lui donne un angle harmonieusement inséré entre les accents verticaux de la colonne et de la statue drapée. Fermeté dans le discours aussi, qui ne laisse s'échapper aucune forme, aucun artifice : ainsi la statue allégorique (de la justice ?), incomplète afin de ne pas interférer sur le modèle, ne se départit pas de son caractère d'accessoire, reportée à la périphérie, dans l'angle supérieur.

La sévère frontalité du visage exprime clairement la droiture inflexible et l'équilibre moral de l'avocat général. *Omer II Talon* pose sa main gauche sur un livre signifiant sa connaissance ; l'accessoire est à ce titre tout aussi fondateur que la colonne et la statue, il est un élément de sublimation de la

fonction du magistrat. L'attitude calme et directe résume la vie de cet homme, faite de probité et de constance au travail, d'humilité et d'opiniâtreté : valeurs parfaitement bourgeoises qui hissent le portrait au type représentatif d'une classe, de ce qu'elle est et de ses ambitions. Le petit bureau suggérant l'univers domestique présente un curieux contraste, presque surréaliste, avec les attributs monumentaux du décor qui relèvent du domaine public.

En isolant le personnage sur une mince bande d'espace contre le mur du fond et sous l'omniprésence d'une colonne, la marche contribue à le sacraliser, nouvelle divinité, qui correspond parfaitement aux ambitions de ces Omer Talon et autres présidents à mortier qui veulent concurrencer le pouvoir royal, de droit divin. L'homme public n'est pas tant dit par l'habit que par le décor architectural, la colonne, la statue et la marche. La dimension sociale, la noblesse "antique" ou "romaine", de l'échelle monumentale doit justifier l'affairisme qui n'est mesquin qu'à un regard extérieur. Il y a là une dimension idéaliste que n'a pas le *Napoléon dans son cabinet de travail* par David, aussi bourgeois mais dépourvu de toute prétention à la justification.

On notera cependant qu'il n'écrit pas, pas plus que *Noël de Bullion*, ni *Le Prévôt des marchands*, *Antoine de Mesme* et *Pomponne de Bellevre*. Le fait d'écrire aurait trop séparé ces grands bourgeois de leur modèle inavoué : dans leur désir de ressembler à la noblesse, ces parlementaires en calquent les attitudes, et posent inactifs. C'est une dignité qui est représentée,

non pas une action concrète et limitée. Le travail n'est évoqué que sublimé, apparaissant moins dans son accomplissement que par l'identité qu'il octroie. Seulement symbolisé par le pompeux artifice de la tenture murale, l'art oratoire n'est pas dit, contrairement au marbre du *Président Molé* du 18<sup>ème</sup> siècle, tardive variante du *Voltaire* de Houdon. Seule exception, le portrait (inédit) de *Guillaume Gibieuf*, et pour cause : un prêtre. Ce thème de l'étude et de la méditation la plume à la main, viendra avec la génération suivante, celle de Jean-Baptiste de Champaigne, dans les années 1650, pour s'épanouir tout à fait au siècle suivant, sous l'influence directe de Rousseau qui élève l'activité manuelle et intellectuelle au rang de valeur représentative des classes les plus hautes.

Dans une population quasi analphabète **128**, l'écriture est un signe d'identification, base même de son identité pour la bourgeoisie encore plus que pour la noblesse. Parmi ceux qui écrivent, les femmes de la noblesse sont en grand nombre, dont les Salons animent la vie culturelle. Non pas celles issues de la bourgeoisie : leur rôle effacé explique une relative absence dans l'œuvre de l'artiste : *Mme Bouthillier*, *Madeleine Leschassier*, et *Angélique Arnauld*.

Cette tentation des portraits de la haute bourgeoisie parlementaire mettant en scène des modèles et des valeurs aristocratiques brouille la barrière entre les deux classes. On remarque plus généralement un glissement des figures de la noblesse vers des attributs qui sont ceux de la bourgeoisie. Tel est le cas par exemple de Philippe de la Trémoille, héritier d'une des plus anciennes lignées de France, que rien sur son portrait ne permet pour autant de distinguer des *Vincent Voiture* et autres *Jacques Tubeuf*.

Les portraits du magistrat Omer Talon et de Richelieu attestent idéalement de la confusion orchestrée des moyens de représentation de la bourgeoisie avec ceux de la noblesse, dans un rapprochement justifié par ma datation tardive du *Portrait de Richelieu* de Varsovie : 1648-49, en raison des nombreuses affinités avec d'autres peintures repères. La base de colonne est identique à celle qui figure auprès d'*Omer Talon*, *Le Prévôt des Marchands*, *Les Enfants Montmor* et *La Présentation au Temple* ; l'opposition entre figure et décor architecturé sur fond de couleur grise comme dans *Omer Talon*, et du *Prévôt des Marchands* : au contraire dans le *Richelieu* de la Sorbonne dont il s'inspire, l'insertion est nettement plus atmosphérique ; la définition volumétrique des plis évoque *L'Annonciation Wallace* et *Le Prévôt des marchands* ; la lumière envahissante jusqu'à décolorer le ton local caractérise aussi l'ange de *L'Annonciation Wallace* ; une ocre rouge utilisée ici pour la barette identifie aussi le manteau du *Saint Paul* de Troyes, le fauteuil et le tapis sur le bureau d'*Omer Talon* ; la même ocre rouge, rompue de blanc, donne le rose saumon du saint Philippe dans *La Cène*, de la Vierge de *L'Annonciation Wallace*, et le rideau du *Omer Talon* ; enfin il y a une inscription sur la plinthe, ou la base de colonne, comme dans *Omer Talon*, *Les Enfants Montmor*. Pour quelle destination un *Portrait de Richelieu* peint vers 1648 ?

Selon Félibien, le Cardinal jugea si parfait un portrait de lui par Philippe de Champaigne que, convaincu qu'on ne pouvait mieux faire, enjoignit à son auteur de le conserver afin de retoucher sur son exemple toutes les autres effigies. En identifiant avec justesse cette peinture dans l'exemplaire aujourd'hui à la Sorbonne la critique a du même coup oublié d'en envisager la destination projetée avant qu'il ne serve de référence.

Le cardinal avait conçu l'église de la Sorbonne comme son mausolée ; sa sépulture y trouvera place, tandis que la dédicace à Richelieu figurait à l'extérieur sur la corniche. C'est dire qu'un portrait était d'autant plus justifié à l'intérieur et prévu de longue date que le tombeau sculpté par Girardon se fera longtemps attendre, jusqu'en 1694. L'exemplaire commandé à cette fin vers 1640 pouvait être d'autant détourné de sa destination initiale que le monument était toujours en construction. Qu'il l'ait été pour cette église est confirmé par le choix d'un pilastre figurant derrière le Cardinal, qui renvoie au principal organe de la syntaxe de Lemercier : la colonne ne trouvera place qu'à l'extérieur, sur la façade et surtout le portique sur cour. La citation du peintre est précise et fidèle jusque dans la modénature d'une gorge comprimée entre deux tores (motif pourtant abandonné en ces années). Longtemps après la mort du cardinal, Philippe de Champaigne exécuta donc une réplique de cette effigie (aujourd'hui à la Sorbonne, Chancellerie des Universités), vraisemblablement celle de Varsovie comme le confirme sa datation sur des arguments formels concordant avec l'achèvement en 1648 de l'église. Cette destination restituée rend tout son sens à l'inscription, qui est une épitaphe, proclamant le portrait moral, le jugement de l'histoire et l'espérance d'éternité, l'identité et les titres du défunt. Quant à l'auteur d'un tableau



jusqu'ici mal aimé comme probable copie d'atelier, aucun doute n'est permis : qui pouvait avoir à cœur de représenter en 1648, une fois encore, Richelieu, et surtout pour un emplacement officiel aussi symbolique et prestigieux, sinon son peintre préféré ?

Le *Louis XIII* du Prado, posthume (il est daté de 1655), procède d'une affirmation de la lignée : réhabilitation d'un passé déjà bien révolu, dans l'espoir de légitimer le présent et limiter ses errements. S'il n'y a rien sur ce point de plus aristocratique dans ses ambitions que le grand *Mazarin* de Versailles, vraisemblablement contemporain du *Omer II Talon*, qui par ses références formelles explicites aux grands portraits de *Richelieu* entend bien marquer l'idée de lignée, il est révélateur que le même homme d'état pose, dans le portrait de Chantilly, avec tous les attributs des portraits d'apparat de la haute bourgeoisie de robe : par contre, l'absence d'un bureau, et son remplacement par le donjon de Vincennes, sinistre, marque la préférence donnée à la notion fondamentale de possession, signe distinctif de la noblesse, sur le thème non moins définitif du travail. Il en est de même de l'un des sommets de cette belle série, le grand portrait d'*Angélique Arnauld* dans lequel la description de l'abbaye de Port-Royal renvoie au même pouvoir temporel sur un bien immeuble.

C'est dire qu'on ne saurait opposer trop radicalement bourgeoisie et noblesse, qui se rencontrent et fusionnent précisément dans la bourgeoisie parlementaire. Dans cette distinction entre noblesse de robe et noblesse d'épée, nuancée du fait des alliances, réapparaissent les deux signes distinctifs d'identification que sont le travail et le patrimoine foncier. La noblesse ne connaît pas tant une crise financière qu'une incontournable crise d'identité, du fait de l'effacement, inévitablement source de conflits, de cette limite. "Les offices de justice, une machine à anoblir", a-t-on pu justement écrire **129**. Il semble que la différence entre les deux noblesses soit due à l'obligation faite à certaines familles de prouver un lignage perçu comme trop récent **130**, et à maintenir son rang par l'hérédité des charges à partir de 1604.

La décennie Richelieu met en situation des personnages debout : expression de la pompe et de la parade, du volume quelque peu intemporel. Les années 1640 font place à des personnages assis : *Omer Talon*, *La Cène*, *Pomponne de Bellièvre*, *Angélique Arnauld*, *Guillaume Gibieuf*, *L'Ecce-Homo*... *Les Enfants Montmor* et *Le Prévôt des marchands* montrent même une accentuation de l'horizontalité, seule ordonnatrice du *Christ mort allongé sur son linceul*... Cette horizontalité, c'est la position des gens au travail, l'affirmation de l'identité de classe, qui l'emporte sur le paraître.

Toutes les commandes de quelque importance sont d'origine privée : les trois *Cène*, *Le Prévôt des marchands*, *Le cycle des Saints Gervais et Protas*. Seule exception, la décoration de la Sorbonne est l'aboutissement d'un engagement avec Richelieu. Philippe de Champaigne continue après 1642 à peindre des tableaux religieux pour les chapelles privées de la noblesse. Dans ce sens, il s'agit d'une clientèle traditionnelle, telle qu'elle existe en Italie et faisant la part la plus régulière de l'activité de l'artiste. Mais après 1642, une nouvelle clientèle, la bourgeoisie, veut être portraiturée confortée dans sa réussite matérielle. Caractère individualiste des héros bourgeois : Moïse, Madeleine, saint Jean-Baptiste, contre l'universalisme narratif, rêveur et idéaliste que réclame la noblesse. Tout au plus quelques œuvres religieuses participent d'une volonté de justification et cherchent une légitimité dans les thèmes religieux : Pomponne de Bellièvre commande en 1648 un *Moïse* pour faire montre de sa rigueur morale. La grande majorité des portraits de cette période confirme le caractère humain, identité sociale, revendication d'autonomie, de la production de l'artiste.

Cette période prendra fin avec l'avènement de Louis XIV : retour des grandes commandes officielles pour exalter la monarchie, *La Réception du Duc d'Anjou* en 1665, la décoration des Tuileries, le Salon de Mercure au château de Versailles confié à Jean-Baptiste, renouant avec la somptuosité de la décennie Richelieu, et le sens donné par celui-ci aux Arts

La balustrade et la marche sont des éléments qui contribuent à séparer le personnage du spectateur, à lui assurer une individualité préservée. Dans les bustes, la position caractéristique de la pose, qui privilégie l'épaule, tournée vers le spectateur comme un rempart, derrière lequel se retranche le visage, reprend la même préoccupation. Les très rares images frontales, effaçant l'épaule, recourent au retrait par la balustrade ou la marche. Ce rôle de l'épaule pose accessoirement le problème des liens esthétiques de Philippe de Champaigne avec Poussin : si comme on l'a souligné *L'Autoportrait* de 1668 s'inspire de celui de Poussin de 1650, jusqu'à quel

point en revanche n'est-ce pas ce dernier qui a adopté une disposition de la figure apprise du portraitiste de Port-Royal ? *Martin de Barcos*, *Lemercier*, *Rémi Tronhot*, parmi d'autres effigies précèdent les deux uniques portraits de Poussin : juste retour des choses, puisque Philippe de Champaigne doit à son ancien compagnon l'éthique de l'artiste telle qu'elle est exprimée dans *L'Autoportrait* du Louvre.

Le soubassement de colonne est le plus caractéristique de ces symboles des aspirations d'une classe vers son aînée. Absente au début du genre : Frans II Pourbus ne l'emploie pas dans ses grandes effigies aristocratiques, la colonne s'impose avec les prétentions bourgeoises, qui détournent son origine religieuse au profit d'un discours de possession et de surenchère dans le symbolisme.

Le soubassement de colonne comme expression des idéaux bourgeois est apparu pour la première fois chez Philippe de Champaigne accolé à l'autel dans le *Longueville*. C'est cette valeur de dignité qui le fait adopter dans les portraits d'apparat, avec des débuts discrets, déguisés ; on le reconnaît sans surprise s'agissant du portrait d'un architecte dans le portique qui clôt le premier plan du portrait de *Lemercier*. Plus aucune justification en revanche dans *Omer Talon*, les portraits collectifs du *Prévôt des marchands* et *Les Enfants Montmor*, dans *Antoine de Mesme* et *Jérôme II Lemaitre*. Associé au thème du travail, cet élément formel doit valoriser ce qui différencie cette classe par rapport à la noblesse qu'elle prétend imiter, sublimer la source d'un pouvoir d'argent qui lui donne d'atteindre aux valeurs aristocratiques tant convoitées.

Autre élément révélateur, la draperie a une origine plus conforme : le *Portrait de Charles VII* par Fouquet est le plus célèbre exemple de son utilisation dans un tel contexte ; Pourbus adopte fidèlement ce rideau en deux parties qui occupe les angles supérieurs. Mais Philippe de Champaigne lui donne toute sa dimension en le faisant participer à la définition spatiale et sociologique, passant d'écran en premier plan jusqu'à Pourbus à l'écrin d'arrière-plan. Après le grand *Richelieu*, le plus accompli, de la Sorbonne, *Omer II Talon* en est la saisissante démonstration.

Philippe de Champaigne mène à son terme un développement du portrait d'apparat commencé de longue date : après lui, il n'y aura plus d'invention, ni même d'ajustement remarquable ; tout au plus, avec Largillière et Rigaud, des variations sensibles sur un modèle désormais codifié. Parmi d'autres aspects de cette évolution, il y a la réduction de la figuration au seul modèle. Le peintre entérine l'abandon, dont les signes étaient déjà visibles dans les toiles de Pourbus, d'un faire-valoir du sujet, serviteur, nain de compagnie ou animal familier. Aucune interférence désormais avec quelque autre figure. Au mieux le principe subsiste-t-il, mais combien hiérarchisé justement, éludant toute ambiguïté, avec la statue allégorique, incomplète, du *Omer II Talon*. Est également significative l'évolution du décor, qui perd peu à peu de sa familiarité et de son caractère personnel restrictif : le château nettement identifiable du *Richelieu*, pour acquérir, par la neutralité de la vision, une dimension allégorique. Ainsi le fief familial des *Enfants Montmor* est-il enchâssé dans un discours plus général qu'alimentent et structurent la colonne, la draperie et la vigne ; *Omer II Talon*, *Antoine de Mesme*, posent, mieux encore, dans un lieu abstrait, exemplaire. Même le donjon de Vincennes dans le *Mazarin* vaut davantage par son rôle de signal, d'avertissement, que comme un lieu précis ; il en est de même avec la vue de Port-Royal en fond du *Portrait d'Angélique Arnauld* : le repliement de l'abbaye sur elle-même importe plus que le souci possessif de la topographie. Glissement du familier, du patrimoine, vers le discours, le symbole, l'intemporel.

cette recherche d'idéalisme - la draperie, la statue, le ciel chargé, relève des modèles que la bourgeoisie puise dans les artifices de représentation de la noblesse. Valeurs de détachement, de chevalerie, d'honneur et de lignage, elles justifient la mise en scène du moindre accessoire ; le soubassement de colonne prolonge vers le haut la dimension du tableau ; sa situation décentrée implique une extension de l'espace hors du cadre, qui procède de l'italianisme omniprésent.

Dans la variation qu'introduit Philippe de Champaigne entre portrait d'aristocrate et portrait de bourgeois se vérifie toute la souplesse de son art. Allant au delà de la flatterie du courtisan, il renvoie moins à la bourgeoisie l'image qu'elle attend que l'image intuitive de ce qu'elle veut être. Ce n'est pas un portrait-bilan, mais l'énoncé de ses attentes, de ses ambitions, qui singularise l'art de Philippe de Champaigne, là où d'autres peintres donnaient de la bourgeoisie une image arrêtée, prétentieuse, limitée et dépourvue d'idéal. Sa bourgeoisie est en devenir,

contrairement à la noblesse qui apparaît, comme chez tous les peintres du 17<sup>ème</sup> siècle, singulièrement passive et drapée dans une dignité compassée.



*Portrait de Marie-Henriette de Buade de Frontenac, épouse Habert de Montmor. v.1649. 86x70 cm.  
Localisation actuelle inconnue.*

## Les Enfants Montmor

Représentant typique de la clientèle de Philippe de Champaigne, l'académicien H. L. Habert de Montmor (1603-1679), recevait des hôtes illustres dans le beau château en pierre de taille édifié en 1589 au Mesnil-saint-Denis, non loin de Port-Royal des Champs, par Louis Habert : Gassendi, La Quintinie, H. Le Bret, Mme de Sévigné, le docteur Hamon et Philippe de Champaigne, dont c'est là l'une des rares mentions historiques de sa participation à la vie mondaine.



Claude Mellan : *Portrait de Marie-Henriette de Buade de Frontenac, épouse Habert de Montmor.*  
Gravure, et dessin préparatoire. La ressemblance avec le modèle de la peinture ici rendue à Philippe de Champaigne est évidente.

Si le portrait que le peintre aurait fait de son hôte ne nous est plus connu, je crois en revanche pouvoir reconnaître sa femme dans un beau tableau exclu à tort par M. Dorival ; quant à celui de leurs sept enfants (musée de Reims), signé et daté avec quelle fierté de juin 1649, il compte pour l'un des chefs-d'œuvre du maître en même temps que le plus somptueux portrait d'enfants du 17<sup>ème</sup> siècle français. Le naturel des jeunes modèles, l'éclat de leur regard et la variété des expressions et des poses où percent déjà des manières d'adulte font de l'œuvre de Philippe de Champaigne une réussite exemplaire et trop mal connue.

La colonne, la draperie et le château dans son environnement immédiat sont des éléments significatifs de l'origine sociale de ces enfants, autant que de l'idéal de leur famille. Quant à la vigne, symbole tout autant de vitalité païenne que de contrition chrétienne, elle est justifiée ici par le sujet de la peinture comme par la sympathie janséniste du client. Contrastant avec la sévère frontalité et la solennité de l'habillement, le cadrage aux genoux crée une proximité avenante, cela d'autant plus qu'elle fait défaut dans tels autres ouvrages plus officiels. Une proximité presque familière, qui coupe le chien, dans un procédé rappelant la statue incomplète de *Omer II Talon*. C'est l'une des rares fois où le peintre recourt à un "accessoire", de même qu'avec l'oiseau sur la colonne. Nulle ambiguïté cependant, ni concurrence, les enfants restent le seul sujet du tableau. Mais cette affection patente de l'artiste pour les enfants de son hôte qui inspire des portraits aussi vrais que divers ne va pas cependant sans une distance que le sujet n'imposait pas. La variété des couleurs et des textures ne distrait pas l'alignement impérieux des jeunes modèles. Ce naturel, cette spontanéité n'est qu'apparente, tant une singularité se dessine, un malaise latent. Dépassant la légitime et très accessoire fierté dynastique, l'œuvre fait surtout état d'une unité, d'une solidarité péremptoirement affichée. Esprit de caste, affirmation d'une





*Portrait de François et Jean-Louis Habert de Montmor, 1649. 46x56 cm. Col. part. France. Photo marché de l'art.*

individualité autant que d'une identité sociale : le ton de défi qui s'en dégage est, toutes proportions gardées, le même que celui de l'autre portrait de groupe de l'artiste, contemporain, *Le Prévôt des marchands*. Les quatre fils plus âgés qui entourent la fillette et ses deux plus jeunes frères, au delà du procédé de mise en scène, (somme toutes pas si banal, tant il rejette la notion même de mise en scène), semblent vouloir faire face à quelque agression.

Nulle autre considération ne rendra mieux compte de cette intégrité militante que la comparaison des *Enfants Montmor* avec *Le portrait des Enfants de Charles 1<sup>er</sup>* par Van Dyck **131**. Que de fois la critique n'a-t-elle pas valorisé l'art de Philippe de Champaigne en prétendant le hausser au niveau de Van Dyck ! Après le *Triple portrait de Richelieu*, c'est la seconde fois que les œuvres de ces deux artistes se rejoignent. Disons brièvement que le tableau anglais est mal construit avec son molosse central singulièrement intempestif.

Envahissant, ce dernier n'en est pas moins rassurant : il évoque des idées de confort et de sécurité, de paix. Rien de cela dans le tableau de Reims, qui ne comporte rien de ce que présentent habituellement les portraits de ce genre : Rembrandt et Frans Hals, Le Nain et Vélasquez, Jordaens et tant d'autres sont tous attentifs à envelopper leur jeunes modèles d'un environnement adulte protecteur, parent ou domestique, présence enfin d'une gouvernante que le très jeune âge du plus petit garçon encore habillé en fille justifierait. Jusqu'au décor abstrait, visant le symbole, qui renonce à toute idée de protection. Singulière indépendance de ces enfants qui s'imposent avec une curieuse présence corporatiste. Entraide : les deux aînés aux allures complices forment avec les jumeaux enlacés des parenthèses protectrices, avec les variations rouges oranges et roses de leur vêtement, autour des trois plus petits au centre. Cette autosuffisance est surprenante et passablement surréaliste. Avec la colonne, signifiant la société,

*Portrait des Enfants Habert de Montmor, détail.1649.*  
Musée Saint-Denis, Reims.

l'ordre moral et la justice qu'elle implique, l'indépendance de ces enfants est ainsi insérée dans un contexte plus large que celui de la famille : le monde social. De même, le château au fond arrime moins le groupe à des parents absents qu'à une lignée, à un ordre historique.

Si nous sommes à priori bien loin des générations successives des *Trois âges*, notons que l'on y remarquait déjà l'absence, non pas d'un adulte, mais du père. La singularité des *Enfants Montmor* réside dans cette préférence du groupe à la famille. Moins un portrait de famille (et encore une fois la fonction de celle-ci pouvait être transposée par un chien vigilant, comme chez Van Dyck), qu'un tableau corporatiste. L'égalité des participants domine. Cette éviction de l'adulte (et qu'on ne le cherche pas transposé dans le chien, petit, fragile, aucunement protecteur), aboutit à une impression de force et d'autosuffisance. Ces enfants apparaissent comme une entité agissante, avec les mêmes velléités d'autonomie de groupe qu'affiche plus péremptoirement *Le Prévôt des Marchands*. Mais non pas avec moins d'ambiguïté.



### Les portraits de Mazarin

Est-il besoin de préciser à quel camp vont les sympathies du peintre ? Parlementaires et officiers civils composent une suite plus nombreuse et plus variée que la suite janséniste, relevant d'un choix délibéré et d'un attachement qui n'est pas seulement professionnel. N'oublions pas d'ajouter aux portraits connus d'échevins et des principaux magistrats du Parlement et de la Cour des Comptes d'autres effigies portées à notre connaissance par la seule interprétation gravée : *René de Longueuil*, *Théophile Brachet de la Milletière*. Autrement plus simple est la brève liste des absences : Pierre Broussel d'abord, involontaire héros des émeutes parisiennes ; encore ne doit-on pas exclure que son portrait en buste du musée Carnavalet, de facture assez conventionnelle, soit une copie approximative d'un original inconnu par Philippe de Champaigne. Quant à l'autre figure de proue du camp des frondeurs, le président Mathieu Molé (1584-1656), il serait un des rares hauts magistrats qui n'aient pas été portraiturés par Philippe de Champaigne. Pourtant, un émail limousin **132** présente des traits caractéristiques de la mise en page propre à l'artiste - à commencer par une distance protocolaire et psychologique, patente dans la raideur du port de tête, et l'accentuation de la volumétrie du crâne sphérique comme chez *Richelieu* et *Martin de Barcos* ; comme dans deux dessins de l'artiste montrant des profils découpés sur un plan sombre, la tête du portrait de Limoges s'enlève sur le noir d'un côté, et la tenture claire de l'autre. Copie d'un tableau perdu ? Ou original tiré d'un simple dessin fourni par l'artiste, comme il l'aurait fait pour un *Portrait de Louis de Pontis* ? **133**





*Portrait du Cardinal Jules Mazarin, 1642, col. Privée.*

En face des effigies nombreuses de la bourgeoisie parlementaire, celles de l'aristocratie sont rares. Le peintre n'a pas représenté les princes frondeurs, les Condé, la Duchesse de Longueville, le duc de Beaufort, le prince de Conti frère du grand Condé... Seules exceptions, Le Cardinal de Retz, et le beau portrait de Turenne, tel qu'on se le peut imaginer d'après l'attentive gravure de Robert Nanteuil : mais figure-t-il en tant que frondeur, c'est à dire avant 1650, ou après son ralliement en 1651 ?

Les portraits d'*Anne d'Autriche* (disparus) et de *Mazarin*, peints avec distance et ambiguïté, relèvent de l'incontournable commande officielle. C'est l'indifférence qui prévaut dans le meilleur des cas, ou la déférence de protocole, bien loin de la sympathie inhérente aux représentations de parlementaires. Et même de l'antipathie, à en juger par le *Mazarin* de Versailles, cas unique chez Philippe de Champaigne d'un tel rejet de son modèle, qui conduit M. Dorival à réfuter son attribution. Pourtant, la volonté si manifeste de Mazarin à marcher dans les pas de Richelieu ne lui commandait-elle pas de s'adresser au peintre attitré de celui-ci, autant qu'au peintre le plus en vue de la Cour ? *Mazarin* pose en *Richelieu* : aucune alternative n'était possible dès lors que le projet avait été ainsi formulé. Les prétentions du cardinal à revendiquer pour lui-même la puissance formelle que Philippe de Champaigne avait dispensé pour Richelieu dans l'impérieux tableau de la Sorbonne peuvent expliquer l'ampleur caricaturale de la stature. Là est peut-être l'origine de la défiance que lui manifeste l'artiste par tableau interposé, mettant traîtreusement d'autant plus volontiers en évidence la main qui concentre l'attention sur la fourrure blanche couvrant le buste, qu'il veut accuser ce qui fait défaut à son modèle : le cordon bleu du Saint-Esprit. Mazarin n'est pas Richelieu. Voilà pour contrer définitivement les prétentions de l'attitude et la suffisance du geste.

Quant à l'expression, elle n'a jamais été plus arrogante. N'est-ce pas celle de l'homme qui peut s'enorgueillir, au début de son exercice, des nombreux et brefs succès de sa politique ? Son triomphalisme tapageur laisse une impression d'amertume. Un fossé sépare cette œuvre du *Omer II Talon* dont elle est certainement contemporaine. Certes, celui-là relève tout autant que celui-ci d'une période de démonstration de force ; mais le sentiment de légitimité, la tranquille souveraineté de l'avocat général s'impose contre l'irritante fatuité de celui-ci.

Ce portrait s'apparente, par l'expression, et la ronde volumétrie de la tête, au *Saint-Cyran* des Granges, la profondeur psychologique en moins. Quel autre artiste se serait ainsi plu à mettre en évidence la distance un peu vide du personnage ? Où trouverait-on un tel accord majeur entre le rouge somptueux et le blanc débordant ? Cette harmonie rappelle le *Richelieu* de Chantilly.

Professionnellement, Philippe de Champaigne ne bénéficiât d'aucune grande commande sous le ministère de Mazarin. Politiquement, les deux hommes s'opposaient aussi : Mazarin n'était-il pas l'homme à abattre pour ses amis parlementaires ? Certes, dans sa politique anti-janséniste, Mazarin ne fait que suivre Richelieu : mais Philippe de Champaigne n'avait encore aucun lien avec Port-Royal au moment de l'emprisonnement de Saint-Cyran.

Autrement plus discret puisque réduit au buste, mais aussi par la psychologie qui le distingue, un autre portrait **134** conservé dans une collection italienne consigne la première rencontre des deux hommes. Mazarin n'est pas encore le maître de la France, mais seulement le protégé de Richelieu, auquel il doit sa toute récente promotion au rang de cardinal le 30 décembre 1641 (la peinture ne peut donc être antérieure). La technique n'y a pas encore la sûreté des derniers *Richelieu* : modelé détaillé, analytique, du visage, raideur de la pose, manque de décision et matière opaque, lourde ; la bordure du col est d'une écriture hésitante. En regard des souveraines effigies du ministre de Louis XIII, le buste de son successeur détonne par sa psychologie approximative. Comme si le peintre lui-même n'arrivait pas à s'intéresser à cet homme insignifiant.

Mais ces différences sont aussi dues à deux buts différents : l'homme social, l'image publique, avec *Richelieu*, des portraits de classe - et peu importe que le cardinal ministre ne soit pas l'archétype de la noblesse ! Ici, avec Mazarin, la psychologie l'emporte, l'analyse individuelle. Noter par exemple la variété dans l'implantation des cheveux. Dans ce sens, ce *portrait de Mazarin* ouvre, par delà de prévisibles faiblesses s'agissant d'une première tentative, sur le portrait de l'individu, autre préoccupation, plus intuitive, depuis le *Saint-Cyran* posthume jusqu'aux *Omer Talon* et *Pomponne de Bellièvre*.

Le troisième *Portrait de Mazarin*, du musée Condé à Chantilly, est plus complexe. L'expression du visage s'est apaisée, tendant à une force intérieure qui anticipe sur l'autorité des portraits de la dernière période. La pose, qui reprend la station assise du *Omer II Talon*, est convenue ; plus remarquable est la solitude qui s'en dégage. La suppression du traditionnel bureau crée un vide spatial et spirituel, encore accentué par la géométrie colorée du dallage. La draperie sombre est presque illisible. Enfin la perspective ouverte dans le soir tombant sur le sinistre donjon de Vincennes ajoute à la tension latente.





*Portrait du cardinal Jules Mazarin 1650. Musée Condé, Chantilly. Cl. RMN.*

Mazarin, gouverneur de Vincennes, remplaça par le pavillon du roi et le pavillon de la reine le château de plaisance de Louis XIII. Si le portrait était contemporain ou postérieur (vers 1653, selon M. Dorival), aux adjonctions de le Vau qui construisit vers 1650 les nouveaux bâtiments et la façade sur le bois, le peintre ne les eut-il pas montrées ? La seule prise en compte de bâtiments anciens : le donjon, la chapelle, incite à dater ce portrait bien plus tôt.

L'inachèvement de l'œuvre, déjà évoqué à propos de la technique de l'artiste va dans ce sens. On ne saurait en effet incriminer la déficience de quelque tâcheron pour expliquer la disparité entre le réalisme subtil du visage et de la draperie, en regard des mains cireuses, exsangues et sans articulation, et du rendu terne de l'aube dépourvue de la moindre transparence. Comment admettre que Philippe de Champaigne se soit contenté d'un résultat qui ruine ce qui, tout au moins d'après le seul visage, aurait pu être l'un de ses grands chefs-d'œuvre ? Et pour un tel client ! N'importe quelle toile donnée plus volontiers à l'atelier est plus

accomplie que ces parties-là. Ce sont là les dessous de la peinture, laissés en l'état, alors que le visage a été mené à terme. Il faut une bonne raison pour justifier une telle interruption, que l'on peut imputer à la fuite du Cardinal en février 1651. Deux ans d'absence, puis un retour dans des conditions difficiles, un climat social défaitiste, et la défiance accrue entre le peintre et Mazarin peuvent éclairer l'abandon définitif d'une peinture ambitieuse, qui ne peut donc être postérieure à l'année 1650.

### **Louis XIV enfant offrant sa couronne...**

En aval de cette période de désordres que fut la Fronde, symétrique au *Prévôt des marchands* qui porte comme les autres portraits d'apparat au plus haut degrés les valeurs de la bourgeoisie militante, doit être située de l'autre bord, celui de la Régence, la composition d'un *Louis XIV enfant offrant sa couronne et son sceptre*... L'opposition fondamentale entre les deux œuvres est éloquente. Le peintre, qui avait su se confondre avec l'enthousiasme et les espoirs des frondeurs dont il exalte la dignité corporatiste avec une conviction sincère, se pose au contraire en illustrateur, sans ironie mais aussi sans illusion, attentif mais distant pour cette célébration de circonstance de la monarchie, de ses valeurs, de son obsession du lignage et de la pérennité. Petitesse anecdotique des vainqueurs, pour l'heure assez indécis ; inexistence individuelle, poncifs de mise en scène, prétentions décoratives du tableau de la Régence : la dimension mesquine de cette peinture dit bien la faillite, ou la remise en question, d'un ordre social qui avait superbement prévalu pour *Le Vœu de Louis XIII*. En fait de solitude magnifique, guindée, d'une famille en quête de justifications théologiques, idéalistes et symboliques, et d'une légitimité aussi fondatrice, la composition conventionnelle se perd dans les traces du *Vœu de Louis XIII*.

Elle se voulait pourtant fédératrice en adoptant l'ordonnance d'une Adoration des Mages : "trois rois" rendent hommage à la Vierge en majesté, qui présente son fils ; mais il manque le correspondant de saint Joseph ; puis la scène, qui conserve quelque symbolisme –la draperie, la colonne, a perdu de son universalité pour une indétermination quelque peu démobilisatrice. La croix marque le lieu dans *Le Vœu de Louis XIII* ; et les clous et la couronne d'épines ne sont pas moins significatifs. Dans ce *Louis XIV enfant offrant sa couronne*, il n'y a rien dans le décor qui soit d'un opportunisme de bon aloi ; le soubassement de colonne écrase le petit Philippe d'Anjou ; l'événement y est encore plus mesquin par la présence d'Anne d'Autriche. La draperie et la colonne pourraient encadrer un autel ; mais au lieu de se superposer très logiquement à elles, la Vierge apparaît à l'opposé, au dessus d'une vague estrade sans trône ni fonction. Aucune figure ne tient en comparaison du groupe sculptural de la Vierge à l'Enfant sur son petit nuage d'opérette. La hiérarchie très accusée revendique un ordre immuable, avec une insistance qui révèle d'autant les doutes. Cette œuvre qui se voudrait fondatrice présente un roi enfant quémendeur, son frère à la psychologie incertaine et une régente guère plus personnalisée. Malencontreuse bannière pour galvaniser le camp adverse, celui du pouvoir et de la Régence, le *Louis XIV offrant sa couronne*... ne soutient pas la comparaison avec son vis-à-vis *Le Prévôt des marchands* dont la frontalité qui vise à l'égalité mobilisatrice est autrement plus efficace. La diagonale de la structure, en évitant toute pause, pressée de donner à voir, néglige de faire sentir, dédaigne la méditation au profit combien superficiel de l'illustration. Rien n'est à cet égard plus significatif que le rapprochement avec la densité des figures du *Vœu de Louis XIII*, et la variété de ses inflexions comme autant d'espaces de parole. Anne d'Autriche en retrait dans une ligne descendante, veuve héritière de la volonté de Louis XIII, assiste le nouveau roi, moins en témoin qu'en garant des institutions ; en gardien du temple renforçant l'idée d'affaire de famille, d'où l'impression de petitesse de l'ensemble, si à l'opposé du souffle épique du *Vœu de Louis XIII*.

Y a-t-il un rapport de cause à effet ? Le manque de passion provient-il en partie de la reprise appliquée et désœuvrée d'une peinture de Théodore van Thulden, antérieure à 1647, voire même à 1633, qui ne nous est plus connue que par une gravure **135** ? "*L'Image de Notre Dame du Remède*, qui se voit en l'église du couvent des Mathurins", a donné à Philippe de Champaigne la composition diagonale et linéaire, les personnages, leurs gestes et leur hiérarchie (noter par exemple le rôle du trinitaire et d'Anne d'Autriche), jusqu'à la Vierge et l'Enfant sur leur petit nuage. Ce désintérêt évident de l'artiste accrédite d'une part le caractère définitif de la peinture : nul doute qu'une entreprise plus monumentale n'eût davantage stimulé son ardeur

créative ; d'autre part l'hypothèse, fragile certes, d'une commande de Mazarin.

De fait, le projet de plus grande envergure dont nous n'aurions qu'une étude avancée, envisagé par la critique dans son ensemble **136** ne convainc pas. Les études peintes de Philippe de Champaigne sont toutes plus petites, y compris lorsqu'il devait soumettre pour approbation un *modello* d'une composition monumentale. Le tapis richement orné, et plus encore le travail sur le brocart confortent l'idée d'une œuvre définitive : le peintre se contente habituellement de drapés de couleur unie. Le contraste étonnant entre les draperies de la Vierge et le grand réalisme du manteau royal, puis celui qui oppose le fond jaune, abstrait, et le tapis rouge, magnifiquement rendu, annoncent l'art du contrepoint de *L'Apparition des Saints Gervais et Protas*, et surtout de *La Réception du Duc d'Anjou*...

L'hypothèse de l'ajournement d'un projet ambitieux en raison des troubles sociaux impliquait une datation précoce, soit vers 1650. Or aucune analogie susceptible de confirmer ce point de vue n'apparaît de la comparaison avec un tableau abandonné, lui justement du fait de la Fronde des Princes, le *Portrait de Mazarin* de Chantilly. Il y a un fossé entre l'atmosphère dramatique, la lumière dense et le coloris contrasté de ce dernier et la légèreté presque badine du *Louis XIV offrant sa couronne*... qui renvoie au contraire au *Charles II d'Angleterre*, ou au *Antoine de Mesme*, deux toiles de 1653. Le tableau à l'esprit incompatible avec les tensions de la Fronde est probablement plus tardif que ne le suppose M. Dorival, à situer après 1652 comme tentative de ressaisissement, de rappel à l'ordre dans une affirmation des valeurs monarchiques sérieusement ébranlées non pas tant par la révolte bourgeoise que par la Fronde des Princes. Il est du reste possible de conforter cette datation, en considérant le rideau de brocart modelé avec une exceptionnelle légèreté de touche dans une ocre transparente. Or cette couleur et celle fluidité caractérisent aussi le camail d'un portrait de Bérulle, ovale, que d'autres considérations me font situer vers 1653 ; et encore un superbe portrait de Mazarin, sans doute le plus beau de tous, qui porte gravé sur un rebord de marbre le millésime 1653. L'âge apparent des enfants royaux s'accorde avec cette nouvelle datation.

Un portrait par Louis Testelin montre un roi enfant dans le *Louis XIV en costume du Sacre 137*, donc daté vers 1654, qui a sensiblement la même physionomie, et la même taille que dans le tableau de Philippe de Champaigne. Le jeune roi, qui avait atteint la majorité durant la Fronde le 5 septembre 1651, était rentré triomphalement dans Paris en 1652 ; Mazarin avait repris ses fonctions en 1653 et préparait pour l'année suivante la cérémonie du sacre dans la cathédrale de Reims. La toile de Hambourg s'inscrit idéalement dans ce contexte d'affermissement de la monarchie, bien que ses dimensions domestiques procèdent davantage d'une destination privée. Or le premier ministre est occupé dans le même temps par l'aménagement du château de Vincennes **138**. Si l'activité de Philippe de Champaigne dans les appartements du roi est attestée en 1660, quel en était le décor depuis 1650 ?

Le *Louis XIV offrant sa couronne*... a-t-il appartenu au décor du pavillon du roi à Vincennes ? La belle opportunité pour Mazarin de faire état de sa continuité avec la politique de Richelieu en réitérant symboliquement *Le Vœu de Louis XIII* n'est pas moins valable que la seule supposition d'une commande d'Anne d'Autriche –en pleine période d'incertitudes et pour quelle destination ? Que le tableau ait ainsi rejoint le portrait de Mazarin peint deux ans plus tôt (la peinture de Chantilly), c'est ce qui découle du format d'origine de ce dernier : agrandi sur les quatre côtés de bandes de 10 à 30 cm de large pour l'ajuster aux dimensions du *Richelieu* du même musée Condé, il mesurait primitivement 1m20 sur 1m environ, soit le format du *Louis XIV offrant sa couronne*, ce qui permet d'envisager leur insertion conjointe dans un même décor ; la prise en compte du sens de l'éclairage, opposé dans les deux toiles, suggère même qu'elles se soient présentées face à face, sans doute au dessus de deux chemiées. La présence de la régente dans la composition, son principal soutien, tend d'ailleurs à confirmer la responsabilité de Mazarin sur une telle œuvre : opportunisme courtisan dont l'exemple remonte là aussi à son prédécesseur qui avait fait représenter Marie de Médicis, Louis XIII et Gaston d'Orléans dans la galerie des hommes illustres.

Il est tentant d'analyser sous l'angle de la crise de confiance et de la trahison une peinture atypique, bien que relevant d'évidence de la préoccupation sociale dominante dans la production de Philippe de Champaigne de cette période : *Joseph et la femme de Putiphar 139*.

Une interprétation justifiée d'autant mieux qu'un détail précis la mettant en relation directe avec le *Louis XIV offrant sa couronne...* atteste d'une datation commune : le drapé de la robe de la femme, au niveau de sa jambe, a été servilement copié pour celui de la Vierge à l'Enfant. Le visage de Joseph ressemblant au saint Jean de *La Grande Cène*, la dernière des trois versions, conforte cette datation tardive. L'œuvre tend à s'écarter significativement des codes de la peinture de genre, dont procède pourtant le thème, voire même de la grande inspiration religieuse qui est celle de *La Cène*, ou de *L'Adoration des Bergers* Wallace, pour atteindre aux prétentions de la peinture d'histoire dont elle en a le cadrage serré et l'exposition narrative. L'artiste semble s'être inspiré du tableau sur le même sujet de Lionello Spada **140** qui adopte la couleur de Caravage sur une composition influencée par Hanibale Carracci. Les deux tableaux ont en commun une organisation tourbillonnante comme un ballet, notamment dans la position très proche des jambes de Joseph debout, et de la femme assise, et des couleurs intenses structurées par le clair-obscur. Le mouvement est rare chez l'artiste : celui du jeune serviteur réactualise l'envol triomphal du Christ dans les résurrections des années vingt. Singulière et remarquable par son sujet et le dynamisme de la composition, la beauté des gestes et la clarté des attitudes, *Joseph et la femme de Putiphar* annonce le célèbre *Verrou* de Fragonard ; la frontalité de la couche et la liaison dansante des figures ordonnées en bas-relief préfigure l'esthétique néoclassique : mais David et ses émules n'en retiendront pas le dynamisme exceptionnel.

### **Le peintre sédentaire**

Il faut se garder de fausser la dimension même de l'œuvre avec une approche trop moderniste, dictée par notre sensibilité, lorsqu'on évoque les rapports de Philippe de Champaigne avec les événements de la Fronde. Les concepts actuels de contestation, de revendication, d'opposition, n'ont pas la même réalité appliquée aux événements du milieu du 17<sup>ème</sup> siècle et selon notre sensibilité. Ce qui peut nous paraître héroïque et désintéressé n'est pas forcément vécu et perçu ainsi de la part des principaux protagonistes.

Mais il n'est pas indispensable d'être un historien sociologue pour saisir la spécificité de Philippe de Champaigne. A chacun ses moyens d'approche, qui, s'ils sont conduits avec rigueur, se complètent plutôt qu'ils ne se contredisent. Il n'est pas certain du reste que la connaissance des mentalités de l'époque nous soit d'un grand secours. Qu'elle nous permette de mieux approcher l'air du temps, les causes profondes et la nature des affrontements, soit ; mais quel éclairage significatif apporterait-elle sur la personnalité de Philippe de Champaigne ? Doit-on mesurer à l'aune du commun celui qui, par maints aspects, s'en distingue radicalement ? A commencer par la première différence, son origine bruxelloise ; qu'il soit naturalisé et attaché à Paris depuis trente ans n'enlève rien à ce qui l'attire, dès que la possibilité se présente, vers sa terre natale. La notion d'intégration est une composante essentielle de sa psychologie. Le souci de ne jamais élever la voix est manifeste dans son œuvre au point que l'histoire de l'Art l'a privilégié, avec vraisemblance, mais contre toute objectivité.

Comme je l'ai dit, notre sensibilité contemporaine risque de fausser l'appréciation de l'attitude de Philippe de Champaigne en la teintant d'héroïsme, de désintéressement et de conviction. Mais quelle que soit la pertinence de notre éclairage, il est un moyen simple et incontestable d'apprécier la dimension et les particularités de son art : c'est de le comparer aux grands peintres de son temps. Ainsi la surprise est-elle entière d'observer combien la variété et les contrastes dans son œuvre, qui sont d'essence éminemment baroques, ne s'observent pas à un tel degré chez ses plus grands contemporains : Simon Vouet, Rubens, exemples même de l'artiste baroque, présentent une œuvre bien plus "lisse", bien plus conforme, et en définitive moins forte. Non pas qu'ils soient plus fidèles à la classe sociale dont ils illustrent les valeurs, mais parce qu'ils n'illustrent que les valeurs de cette classe. Peintres voyageurs, Rubens et Van Dyck (et dans une certaine mesure Simon Vouet), vivent le "nomadisme" de l'aristocratie qui se déplace au rythme des saisons de résidence en résidence ; leur art de portraitiste reste lié au compte rendu d'un monde clos et volontairement en marge des réalités commerçantes et paysannes. Vélasquez ne s'est intéressé au petit peuple qu'à ses débuts, qu'en tant qu'instrument et sujet de son ascension sociale ; sitôt parvenu à ses fins, il n'illustrera désormais plus qu'une Espagne atone, vue depuis la perspective trompeuse d'une cour claustrophobe et déjà vacillante. Quelle



que soit l'approche de Philippe de Champaigne, qu'on lui soit favorable ou qu'elle suscite des critiques, on ne saurait nier cependant combien elle se développe sur des mondes distincts et, en ces temps troublés de la Fronde, opposés.

Contrairement aux peintres voyageurs dont Rubens reste l'archétype, Philippe de Champaigne a volontairement choisi, comme en témoigne sa naturalisation demandée au plus tôt, de s'immerger dans le milieu urbain, jusqu'à en épouser espoirs et amertumes, force et désœuvrement. Immersion favorisée par sa production de portraitiste, d'ailleurs probablement cultivée à cette fin. Nous avons vu combien son excellence dans ce genre (il est le seul grand portraitiste de sa génération avec Mathieu le Nain), n'a rien de fortuit, le paysage et la peinture religieuse emportant d'abord son adhésion. Mais il a eu l'intelligence de profiter des volontés de Richelieu, qui lui fait acquérir des armes efficaces dans un genre opportuniste. C'est par le portrait qu'il sera à même, en s'éloignant de la cour, de se faire élire d'une autre classe ; si l'on regarde les peintres contemporains, Vouet, Perrier, Stella, Vignon, La Hyre, dont aucun n'a montré le moindre engagement, la moindre curiosité (dans son œuvre s'entend) pour les bouleversements sociaux et politiques du temps de la régence, force est de reconnaître le rôle fondamental et déterminant du portrait dans la carrière de Philippe de Champaigne.

Sa sédentarité l'a rendu particulièrement sensible aux mutations de la société, et lui a donné les moyens de rendre compte des tensions sociales ; contrairement à Vélasquez ou Rembrandt, il a vécu le passage d'une société vivant encore largement sur des structures féodales à un état moderne fondé sur la hiérarchie, dont il n'a probablement pas évalué l'ampleur (mais qui donc l'aurait fait ?). Il a eu cette chance, certes : mais Rembrandt et Frans Hals ont connu l'acte d'indépendance de la Hollande, et leur œuvre respective n'en parlent qu'incidemment, sinon par les pittoresques démonstrations folkloriques des défilés des compagnies civiques. Il est vrai que l'indépendance de la Hollande était déjà acquise, sinon de fait (elle ne sera officiellement concédée par l'Espagne qu'en 1648), au moins dans la réalité quotidienne. Un seul tableau de Rembrandt fait allusion à ce traité (encore que son interprétation ne fasse pas l'unanimité est bien significatif), une composition obscure où le maître emploie un langage qui n'est pas le sien, celui de l'allégorie. Combien révélatrice entre les deux hommes, entre deux attentes surtout et deux conceptions de leur art, est la confrontation du *Prévôt des marchands* avec *Le Syndic des drapiers* : bourgeois probes, austères et efficaces ici, où il n'est question que de livre de compte bien tenu ; bourgeoisie, pouvoir royal et pouvoir divin là, soumission et menaces de rébellion ; la brutale symétrie de la mise en scène n'est pas moins signifiante que l'affable distribution de Rembrandt.

Dans un premier temps, Philippe de Champaigne s'est laissé porter par les événements. Si la question de son engagement ne s'est pas posée, c'est peut-être, en priorité, parce qu'il s'était fait depuis dix ans sa clientèle parmi ceux-là qui allaient être les artisans de la désobéissance au pouvoir. En mettant son art au service de la haute bourgeoisie, sans pour autant rompre avec la noblesse, le peintre s'est trouvé tout naturellement aux avant-postes des affrontements. Il n'a, en somme, selon notre acception moderne, pas eu à prendre parti.

Il aurait tout aussi bien pu ne pas accepter certaines commandes très précises, très tendancieuses, dont *Le Prévôt des marchands* est l'expression la plus ambitieuse. Comment croire à quelque passivité d'artisan, soumis et indifférent à sa clientèle ? Cette grande page ne se contente pas d'illustrer une réunion, elle prend note, elle fait connaître, et propage. N'oublions pas la longue expérience de Philippe de Champaigne dans ce sens, et le rôle assigné par Richelieu aux multiples effigies de lui-même ; n'oublions pas *L'Ex-Voto* et *La Réception du Duc d'Anjou*, opposés seulement en apparence, qui, prenant chacune la défense de son camp respectif, n'en vantent pas moins, avec la même ferveur, la grandeur des valeurs de soumission, d'humilité, de pouvoir et de paternalisme. Avec *Le Prévôt des marchands*, le peintre fait plus que rendre compte, il donne une singulière vérité, une portée, une validité aux prétentions de ces magistrats. Il met en avant des valeurs positives, et estompe ce qu'il y a d'hypocrisie et d'âpre contestation dans cette attitude docile.

Oui, il aurait pu être moins direct. On sait que la commande du portrait collectif du *Prévôt des marchands* alternait avec celle de la prière de tous les édiles parisiens à sainte Geneviève. Que l'artiste n'ait pas illustré ce sujet plus inoffensif, consensuel, moins veillée d'armes (et peu importe que le choix en revienne peut-être aux magistrats), montre bien qu'en ces temps

d'incertitude, il ne se préoccupe d'aucun recul prudent, et ne songe pas à prendre ses distances avec ces grands opposants déclarés à la politique de Mazarin.

L'engagement de Philippe de Champaigne est fait de contraintes passivement acceptées et de décisions délibérées ; il est le fruit autant de concours de circonstances (portraitiste grâce à Richelieu, mais aussi pour compenser les faiblesses dues à l'absence de voyage d'Italie...), que de libre arbitre ; il aurait pu ne pas peindre *L'Ex-Voto* au moment où le pouvoir s'acharne sur Port-Royal... Il aurait pu, comme Vouet, Stella, La Hyre, Le Brun, et tant d'autres, tous attentifs à la voix de Poussin revendiquant depuis Rome le privilège pour l'artiste de s'élever au dessus des contingences, afin de préserver une œuvre vécue comme une quête d'absolu, s'enfermer dans une très confortable tour d'ivoire, avec ses songes, lectures et nostalgies pour unique raison d'être, en ignorant délibérément, comme l'ont fait commodément tous ses collègues, les dramatiques affrontements sociaux. Il ne l'a pas fait et reste, pour cela unique en son temps, étrangement proche de nous par la richesse de ses contradictions.

### Les dessins urbains

Ce retrait conscient, averti, cette volontaire distance prise avec les événements, qui implique néanmoins leur connaissance au jour le jour, nous la trouvons décrite on ne peut mieux par le célèbre *Portrait d'Homme* du Louvre. L'identification de Charles Coiffier proposée par M. Dorival pour remplacer celle, traditionnelle mais inacceptable, d'Arnauld d'Andilly, doit à son tour être abandonnée : la notice correspondante du catalogue expose les éléments qui me font reconnaître en cette œuvre maîtresse l'effigie de Pierre Langlois de la Fortelle, sur la base d'une gravure négligée de Gilles Rousselet. La carrure de l'homme s'encadre fortement dans l'étroitesse



Gilles Rousselet : *Portrait gravé de Pierre Langlois de la Fortelle*, détail. Les armes figurant sur le pourtour de la gravure mènent à cette identification ; le rapprochement avec le célèbre *Portrait d'Homme* du Louvre (à droite, détail), désigne le même modèle. Si la bouche entrouverte sur le portrait peint fait paraître la lèvre inférieure plus épaisse, en découvrant une partie toujours recouverte par la lèvre supérieure, elle reste dans l'une et l'autre interprétation aussi petite/

de l'ouverture, traduisant le qui-vive et contribuant à l'effet de concentration d'un visage très perméable, au regard intense et attentif, les narines et les lèvres frémissantes, le front pensif. La main elle aussi contribue à la fluidité des espaces, entre l'univers domestique et individuel et le monde social de la rue qui se déroule au dessous. Un témoin tout à la gravité de ce qui retient son attention, qui ne veut, qui ne doit rien perdre de ce qui se déroule sous sa fenêtre. Regarde-t-il en cette année 1650 les mouvements contestataires de la foule ? Son attitude intéressée, ni craintive ni dédaigneuse, n'a rien d'une curiosité d'étranger. Aucune hiérarchie ne s'établit entre cet homme et la rue : on se souviendra que la Fronde parlementaire obtint le soutien des forces populaires, ce qui ne fut pas le cas de la Fronde des Princes.



*Portrait de Pierre Langlois de la Fortelle*, détail : identification inédite. 1650, 72 x 93 cm. Musée du Louvre, Paris.

L'homme qui regarde par une fenêtre est un poncif gothique dont Anton Pilgram nous a donné un exemple saisissant ; deux curieux de pierre se penchent aussi sur la rue de l'hôtel Jacques Cœur de Bourges. Il s'agit toujours d'établir un rapport entre l'intérieur de l'édifice, et le monde social de la ville; atténuer, sinon abolir, toute hiérarchie de classe. Comme ce *Langlois de la Fortelle*, Philippe de Champaigne se trouvait, par son activité, aux premières loges des événements de 1649 à 1652 ; c'est déjà beaucoup que sa peinture en rende compte, plus que n'en a fait aucun artiste avant lui, puisqu'il apparaît comme le premier peintre aussi engagé dans la vie sociale et politique. Mais son tempérament réservé plus encore que sa profession et son origine étrangère le font rester à distance.

Six dessins des toits de Paris confortent et révèlent sur un mode intimiste cette même retenue instinctive, la même distance curieuse pour la réalité sociale, entrevue, perçue mais non pas vécue dans ses rangs. Eloquentes sont en effet les absences dans ces feuillets confidentiels : pas de vue d'une ruelle, ni une façade, encore moins la carriole d'un marchand ambulant... Le tissu organique prime sur le détail : des toits emmêlés d'arbres. De ceux-ci par exemple, aucune individualisation, aucun chêne centenaire, ni chien ni cheval, rien qui distingue une curiosité pour la ville. Pas de dessin d'architectures, pas de lieu remarquable de la capitale. Aucun monument, sinon l'église Saint-Médard, significativement peu marquée, qui domine les toits ; rien d'un tel témoignage de foi en quelque acte humain, ni en quelque repère urbain. Aucun guide, aucun mot d'ordre ne filtre de ces dessins faits parallèlement à des peintures qui exaltent des chefs. Son Paris est celui des toits anonymes. Avec sa curiosité pour le tissu organique plus



que pour les types individualisés, la vision de l'artiste est d'un étonnant modernisme, qui dédaignant tout pittoresque, effet bucolique ou monumentalité de circonstance, survole l'étendue urbaine d'un mouvement large, avec le désir réitéré de prendre de la hauteur ; prendre ses distances avec l'agitation sociale, voir les choses avec un détachement lucide.

J'ai dit combien le retrait de l'artiste participe aussi d'un trait de caractère. Cela s'exprime d'une part dans l'intimisme de ces feuillets. Dessins faits pour eux-mêmes, tant on voit mal comment ces vues urbaines pourraient éventuellement trouver place dans des compositions marquées par la figure humaine et la frontalité. On en trouvera d'autre part la confirmation en remarquant combien ces six paysages ressemblent, en dépit de 30 ans d'intervalle, à la vue parisienne du *Prévôt des marchands priant Sainte Geneviève* de 1625, quand le peintre était encore un étranger en France ; autre vue de paysage peint en rapport avec ces dessins, c'est la Rochelle en arrière-plan du *Louis XIII couronné par la Victoire*. Le point de vue conscient et attentif, mais distant, n'a guère changé, preuve d'une fidélité de l'artiste à des principes anciens, flamands. On a cité Van Der Meulen : c'est la même précision, même survol topographique, même curiosité stratégique. Cette dominante organique dans les années 1647 à 50 est en accord avec l'effervescence sociale. L'homogénéité remarquable des six feuilles représentant le faubourg Saint-Marcel, où le peintre vécut de 1647 à 1650, offre un élément de datation.

Indépendamment de la personnalité de l'artiste, sa manière se ressent des contraintes de l'Histoire. L'œuvre de Philippe de Champaigne qui formellement rappelle celle de Guido Reni par un même souci de grand style, s'en démarque radicalement par son ouverture sur l'avenir : *Arnaud d'Andilly* contient une ardeur d'affranchi qui témoigne de l'affermissement d'une sensibilité individuelle et nationale. Tandis que l'Espagne de Vélasquez se préoccupe de sa définition géographique, que la Hollande de Rembrandt entreprend sa reconstruction en y mêlant beaucoup de complaisance, la France de Champaigne se ressaisit vigoureusement et dénombre ses forces. La rigueur démonstrative du peintre va de pair avec les efforts fructueux d'une monarchie à asseoir son autorité ; la touche rebelle de Frans Hals exprime le soulèvement d'un peuple contre l'occupant, et les empâtements, strates et assises du style de Rembrandt transposent les espoirs de paix nés en 1648 des traités de Westphalie et de la nécessité d'une reconstruction nationale. La texture lisse du maître français suppose un pouvoir codifié peut-être à l'excès, tandis que la rugosité du Hollandais tient encore de la virginité brouillonne d'une entité absorbée par sa propre jeunesse : la Hollande fait son apprentissage de l'indépendance quand c'est chose entendue en France. Champaigne faisant taire toute aspérité revendicative de sa matière picturale ou autre manifestation individualiste de la couleur, travaille de concert avec un Richelieu, puis un Mazarin, fermes à étouffer les foyers d'opposition au régime. La centralisation du pouvoir réduit les distances du royaume, ressaisissant ce qu'il pouvait s'y manifester de dispersion. Champaigne, à l'exclusion de tout autre peintre français plus préoccupé d'échelle individuelle, lui mieux en Europe parce que le phénomène est le plus évident dans la France de Richelieu, ramenant les fonds au premier plan, limitant l'espace avec une superbe désinvolture envers la sacro-sainte perspective, exprime, par des moyens appropriés, la réalité et le devenir de ces ambitions politiques, sociales et culturelles. Aussi est-ce avec beaucoup d'ignorance que l'on dénonce vainement chez Philippe de Champaigne l'absence de cette belle liberté de touche admirée chez ses homologues étrangers. C'est ne pas tenir compte qu'un art est en premier lieu l'expression la plus pure de son époque, en l'occurrence un siècle d'autorité. Qu'on ne taxe plus l'artiste de sclérose ou d'académisme en considérant ses compositions claires et solidement architecturées, ou son coloris subordonné au symbole. Le siècle de Richelieu est peut-être le plus majestueux de toute l'Histoire de France : l'œuvre de Champaigne participe à cette grandeur qui en impose, tenant à distance ; alors on passe, hostile ou dédaigneux. Mais l'art n'est pas en question. Autorité, puissance, cela n'altère en rien l'énergie créatrice du temps : les cinq grands peintres français prennent leur essor sous la tutelle du Cardinal ministre. Les tableaux majeurs de Philippe de Champaigne, de *Longueville* à *L'Ex-Voto*, sont de constantes déclarations d'allégeance. Jusqu'à quel point même *Le Prévôt des Marchands* n'a-t-il pas été conçu dans ce but, il est permis d'en douter, tant le moindre détail y est soigneusement mis à contribution. Plus que la mise en scène éloquente, il faut surtout signaler la volonté affichée de mise en scène, avec l'ordonnancement strict des personnages dans un lieu improbable investi pour la circonstance, ni identifiable ni pratique, avec son entrecolonnement trop étroit pour être crédible (contrastant avec les deux



monumentaux soubassement des colonnes dans le but de démentir la réalité de l'architecture), et inversement une tenture trop large pour l'intervalle imparti : rien, des figurants comme des objets, n'est, là, à sa place, mais réunis par une volonté extérieure. Le manque d'espace enfin, en hauteur comme en profondeur, dénie aux dignitaires ce qu'ils pourraient revendiquer de libre arbitre, et les met sous la coupe des fleurs de lys qui le disputent ici au pouvoir divin tant leur profusion l'emporte sur le Crucifix. Les mains en prière assujetties aux regards détournés hors du tableau s'adressent à la seule véritable autorité, autrement plus manifeste que la religion : la Régente. (Et à la vérité, cet acte d'allégeance, dont la solennité masque l'hypocrisie, s'avérerait d'autant plus à propos qu'en ces mois de 1648, date de création du tableau, la contestation du pouvoir royal marquait le début de la Fronde).

Ordre, hiérarchie, disponibilité du moindre élément et soumission du peintre à la commande : la fermeté dont fait preuve l'artiste n'en est pas moins marque d'identité. Le fini de son exécution n'est pas celui de Le Lorrain ni des Frères Le Nain. La composition est aussi disciplinée que la peinture est exempte de revendication individualiste. On chercherait vainement dans ses toiles de ces agapes distrayantes que sont l'oratoire, le rutilant ou la matière picturale ostentatoire. L'art du 20<sup>ème</sup> siècle l'a négligé parce que, fidèle aux pas de l'être humain, Champaigne s'est bien gardé de laisser la forme ou la technique s'arroger le droit à la parole. Mais c'est bien le fait d'une civilisation moribonde que de prendre les moyens pour la fin et de se lover à sa propre délectation ; la suprématie d'une peinture-matière dépourvue de toute autre ambition est tristement significative. A l'exemple de Van Gogh qu'il a inspiré, il fit certainement sienne cette profession de foi : *"je préfère peindre les yeux d'un homme plutôt qu'une cathédrale"*. Force est de constater la rareté dans son œuvre de monuments églises et temples d'amour, en compte de ces éternels regards transparents. Refus de la matière chahut, de la touche spectacle et de l'écriture harangue : on ne parle pas dans ses tableaux. Le mutisme de ces échevins, de ce *Christ mort étendu sur son Linceul*, de cet *Ecce-Homo* impose dès l'entrée. S'aventurer dans son monde exige qu'on se place dans une disposition d'esprit aussi dépouillée et réceptive que le sont les cellules de *L'Ex-Voto* et de *La Cène*. L'artiste face au mystère de la Création est tout silence. Il nous faut percevoir ce qui, par delà l'apparente froideur afin de décourager le plus futile public, se profile d'une sensibilité si aiguë qu'elle craint de s'étaler, et d'un tempérament de bâtisseur. Décanter l'animation terrestre jusqu'à un silence et une intensité qui ne retienne plus dans sa soif d'absolu que la seule idée de la présence d'un être. L'art de ce peintre ne progresse pas par jaillissements tapageurs, mais repose seulement dans une conscience d'états de fait qu'il s'agit de discerner. Les deux religieuses n'en finissent plus de se remplir du secours divin imminent ; la Vierge n'en finit pas de monter au ciel ; son mutisme néglige toute justification. Et la suprême harmonie bleutée, souveraine déjà dans *La Réception du Duc de Longueville*, cristalline dans *La Petite Cène* et mystérieuse dans *Le Prévôt des Marchands* dit le caractère nouveau de cet espace dense auquel l'artiste ne cesse de tendre.

### **L'Adoration des Bergers de Rouen et de la Wallace collection**

Les caractères des œuvres de cette époque sont si affirmés qu'ils éludent à priori tout problème de datation. Le cas de *L'Adoration des Bergers* de la collection Wallace est d'autant plus inattendu. La mention d'un détail précis : l'enfant comme centre lumineux de la composition, dans un mémoire d'époque qui établit de manière irréfutable le don par Richelieu en 1628, à l'abbaye de Quincey près de Poitiers, d'une peinture sur ce sujet l'a fait prendre pour celle-ci. Sa réapparition ensuite au 19<sup>ème</sup> siècle dans le marché de l'art parisien n'est pas moins plausible, puisque consécutive à la vente des biens du monastère : l'historique parfaitement documenté rassemblé par M. Dorival semble donc convainquant **141**. Or à rapprocher l'œuvre de deux autres illustrations connues du thème par l'artiste : celle du musée de Lyon, dûment documentée de 1629 ; l'autre conçue en 1644 pour la cathédrale de Rouen dans la chapelle axiale où elle se trouve toujours, aucun rapport n'apparaît contre toute attente entre deux peintures supposées contemporaines : Lyon et Wallace, en regard des affinités nombreuses de celle-ci avec le tableau normand.

L'argument d'identification que serait le corps de l'enfant irradiant de lumière est en réalité un procédé courant de mise en scène, de Bassano à Rubens, que Philippe de

Champaigne adopte aussi dans le tableau de Rouen. Puis l'œuvre s'est trouvée dans le commerce de l'art au 19<sup>ème</sup> siècle, au moment de la désertion par ses occupants de l'abbaye poitevine ; mais c'est aussi l'époque où de nombreuses églises sont abandonnées au pillage organisé. Appréhendée par erreur comme une oeuvre de jeunesse, avec tout ce que cela implique d'indécision, d'inexpérience et qui plus est : rangée de ce fait dans l'ombre de l'incontournable et monumentale *Présentation au Temple* de Dijon, de 1629, la toile londonienne a été sous-estimée, voire totalement négligée ; cela jusqu'à l'absurde démonstration de Louis Marin, lequel s'évertue contre toute vraisemblance à établir les insuffisances de la prétendue oeuvre de jeunesse face à la peinture forcément, nécessairement plus mature de Rouen **142**. Où est la validité de son raisonnement s'il ne tire même pas de la singulière ressemblance des deux diagrammes de composition la conclusion qui s'impose ?

*L'Adoration des Bergers* Wallace est d'ailleurs d'un style nettement plus tardif, en accord avec les œuvres de 1648 **143**, lequel commande d'envisager une localisation à ce jour insoupçonnée : le tableau est contemporain des travaux de décoration dans l'église de la Sorbonne, achevée précisément vers 1648, et dans laquelle des mentions tardives signalent avant la Révolution des toiles (non identifiées) de Philippe de Champaigne. Non seulement le format correspond à la surface disponible au dessus de l'un des deux autels latéraux, mais sa largeur : 163cm est celle là même qu'on peut déduire du plan de l'église gravé par Bernard, où l'encombrement de chaque autel apparaît inférieur à moins d'un douzième de la largeur totale de l'édifice (24m 50), soit moins de deux mètres. Deux dessins (anonymes) donnant les cotes : 6 pieds de long, des autels affinent cette correspondance : entre les colonnes qui les surmontent, l'espace pour un tableau peut être évalué à 5 pieds et demi maximum, soit 1m70 ; le parfait rectangle de la toile, sans les fréquentes échancrures aux angles supérieurs, procède également de l'encadrement architectural d'un fronton triangulaire sur deux appuis ; noter enfin la parenté du format avec le *Richelieu* de Varsovie (225x156), que je crois provenir du même lieu.

Après avoir expérimenté pour la cathédrale de Rouen une composition centrée sur la Vierge et l'enfant qui reporte à l'arrière plan saint Joseph, Philippe de Champaigne applique à *L'adoration des Bergers* Wallace le potentiel dynamique du schéma traditionnel de l'adoration des Mages : la sainte famille reportée à gauche laisse aux fidèles toute la partie droite. Le résultat est d'une exceptionnelle beauté : saint Joseph est ramené au premier plan, initiative inédite et combien harmonieuse, pour équilibrer le berger faisant irruption, tous deux subissant l'éclairage de l'Enfant. Deux autres pasteurs viennent d'arriver, et la dimension extérieure de leur quotidien est symbolisée par une autre lumière de direction opposée au rayonnement de Jésus, la torche absente de la peinture de Rouen. En bas, près du sublime morceau de peinture qu'est l'agneau, le pied du berger agenouillé et sa chausse qui manquent de définition, trahissent l'intervention approximative d'un élève.

Les couleurs primaires nettement organisées sur un fond uniformément gris brun, la grande importance du bleu, la verticalité assouplie des rythmes en frise, l'amplitude des masses colorées, l'incomparable variété et luminosité des expressions d'une intense spiritualité (un berger ressemble à l'un des plus sublimes dessins de Dürer **144**) : autant d'observations qui tissent des rapports de convergence et de complémentarité avec les trois *Cène*, *Les Enfants Montmor*, et *Omer II Talon*, toutes œuvres de 1648-1650. Ressemblances précises : saint Joseph est un démarquage à peine modifié de Judas dans *La Cène* ; quant au vieux berger illuminé par le rayonnement divin, avec ses bras croisés sur la poitrine, il ressemble comme un frère au saint Joseph de *La Nativité* de Lille (1643).

Il y a, à Rouen, une sorte de consensus, de naturel et de conformiste dans la façon de narrer le fait. La peinture, d'une sagesse convenue, ne soutient guère la comparaison avec la supériorité structurelle, idéologique et esthétique de la version anglaise. Cette rigueur empreinte de rhétorique caractéristique des années 1642 à 45, ordonne notamment les deux autres chefs-d'œuvre de la col Wallace, *Le Mariage de la Vierge* et *L'Annonciation*. Mais elle ne fait guère de place à l'émotion. Il y a davantage de conviction à Londres, où le compte rendu de l'événement se charge d'effusion. Ce sont, non seulement les gestes délicats et les visages des bergers, tous merveilleusement individualisés et fluides, mais aussi les animaux, à commencer par le chien, dont la méfiance qui n'était que curiosité indifférente en 1644 s'impose maintenant ; son museau

tendu en direction du Nouveau-né et de saint Joseph préfigure ici la suspicion prochaine des autorités religieuses face au Messie... L'agneau enfin, que l'artiste n'a jamais mieux peint, regardant le spectateur et le boeuf qui, dans l'ombre, semble veiller témoignent de deux attentes, deux manières d'espérer... Comment ne pas être sensible à l'autorité qui s'en dégage, à la beauté de chaque détail, à l'harmonie de la composition qui ordonne jusqu'aux angelots dessinant avec leurs bras une flèche dont l'arc est la banderolle... Aucune composition de Philippe de Champaigne n'est structurée avec plus d'aisance et de souplesse. Verticales, horizontales et obliques, ombres et lumières ; variété des visages ; ouverture spatiale ; frontalité et dynamisme orienté vers la gauche ; la sensibilité du rendu de l'agneau et du chien... On n'oubliera pas davantage, au titre des accessoires, l'harmonieuse répartition des cinq bâtons des bergers et du menuisier, plus la banderolle des angelots, et une torche.

L'espace volontairement circonscrit par la verticalité de deux poutres latérales et des deux figures agenouillées dans la version de Rouen, où l'on percevait encore l'extérieur et le ciel, n'est plus ici qu'une grotte totalement fermée et obscure en lieu de la traditionnelle étable charpentée, à peine illuminée par le flambeau et surtout par l'Enfant. Il n'y a jamais eu plus de concentration. En contrepoint génial à l'irrépressible rayonnement divin, la clarté du flambeau nous vaut cet autre moment magistral que sont les visages immédiats des bergers, modérément éclairés de la droite, illuminés et révélés avec plus de violence, de ravissement, par la lumière froide et précise émanant de la gauche.

La couleur de *L'Adoration des Bergers* Wallace constitue l'exemple le plus extrême de stylisation qu'ait consenti Philippe de Champaigne dans la voie de la simplification. Elle est caractéristique de sa peinture durant la décennie 1640, avec l'accentuation des trois primaires, posées sur un fond neutre gris-brun : surprenante préfiguration de l'esthétique de Mondrian ! Mais combien, en comparaison, *La Présentation au Temple* de Bruxelles nous semble à la fois plus modelée et plus superficielle. A Rouen, le blanc de l'Enfant, le bleu et le rouge de Marie, donnent une impression de monochromie, en dépit du centre coloré, cela en raison d'une nette séparation de chacune, trop circonscrite dans son rôle de définition. Celui-ci éteint l'éclat des couleurs, ce qui n'est pas le cas dans la toile Wallace, où les couleurs, libres de toute obligation descriptive, éclairent tout le tableau. Mouvement inverse : ce n'est plus la couleur qui définit l'objet, mais l'objet qui est assujéti à la couleur. La Vierge se résume à un visage blanc et à un drapé bleu ; Jésus est dit dans une blancheur irradiante. Les couleurs n'ont jamais été plus indépendantes, ni, paradoxalement, plus évocatrices des formes. Le blanc qui ne s'est jamais mieux imposé autonome n'a paradoxalement jamais mieux signifié la lumière. Non seulement le bleu, le rouge, le jaune, sont utilisés purs, mais encore leur nette localisation les contient de toute contamination de leur environnement : le principe est celui du collage ; pourtant la scène représentée garde toute son intégrité et son harmonie cristalline. Le peintre atteint là une limite. De fait, pour prendre un exemple prestigieux, *La Cène* du fait aussi d'un programme plus contraignant, représente une indéniable régression sur le plan de la couleur, qui ne suit pas le travail de la composition et tend vers la frontalité.

Philippe de Champaigne s'est-il inspiré de la célèbre *Nuit* (1530, Dresde, Gemäldegalerie) du Corrège, lui empruntant ses inventions luministes et le berger debout, voire de *La Madone avec saint Jérôme –le Jour* (1528, Parme) ? Une autre création issue de la même source : *L'Adoration des Bergers* (Prado) de Jacopo Bassano, un petit format dont on connaît deux autres versions, est encore plus proche du tableau Wallace. Plus justement, Philippe de Champaigne aurait adopté ce modèle pour le tableau de la cathédrale de Rouen, avec la Vierge soulevant le linge, le geste de surprise du berger agenouillé, la discrétion de la situation de Joseph. De Caravage enfin, *L'Adoration des Bergers* (vers 1609, église de Messine) présente la même mise en scène, notamment dans la place des animaux, de profil vers la gauche ; avec encore le rassemblement à droite des bergers, les spectateurs, en une ligne descendante. Seuls, Marie, allongée, et Joseph, sont différends.

La scène nocturne, la lumière émanant de l'enfant, le nombre de figures, la verticalité du berger coupé par le bord du tableau, les angelots de la partie supérieure appellent la comparaison avec *L'Adoration des Bergers* peinte en 1609 par Rubens pour l'église de Fermo ; plus proche encore par la composition du tableau de Philippe de Champaigne dont il n'a pas cependant le coloris nocturne visionnaire, un tableau de la cathédrale de Gand attribué à Gaspar de Crayer

confirme l'existence d'un prototype certainement diffusé par la gravure. Seul le recours à un modèle commun, mais décliné dans ses versions maniériste et classique explique encore ces étonnantes similitudes entre la toile Wallace et la fantastique *Adoration des Bergers* du Gréco (1614, musée du Prado) : répartition des personnages ; parmi les bergers, le plus vieux est également agenouillé à la même place, et celui qui est debout équilibre aussi saint Joseph ; sans oublier le rôle identique des angelots...

Le tableau Wallace développera logiquement certaines potentialités de ces modèles prestigieux jusqu'à une forme inédite, comme l'harmonie simple de la composition et surtout le rôle nouveau, unique, assigné au père nourricier. C'est certainement là l'élément le plus remarquable du tableau, une décision d'autant plus délibérée que les interprétations antérieures (Rubens par exemple), cantonnaient Joseph dans une position effacée à l'arrière plan. La fonction structurelle que lui octroie Philippe de Champaigne pour encadrer avec le berger la Mère et l'Enfant, se double d'une relation émotive essentielle de la scène avec le spectateur par ce visage lumineux et d'une extrême subtilité qui l'invite d'un geste de la main à célébrer le miracle de la naissance. Devant une Vierge plus protectrice, il agit, désigne : dans sa plus belle représentation de saint Joseph Philippe de Champaigne le montre tout à la fois réfléchi et actif, lui donnant l'importance qu'il a aussi dans *La Fuite en Egypte*, le guide, le chef protecteur et vigilant, avec son bâton de marcheur à la main.

*L'Adoration des Bergers* vient en tête des trois chefs-d'oeuvre de la collection Wallace, lesquels, par le plus grand hasard, témoignent d'une même décennie d'activité de l'artiste. Mais si *Le Mariage de la Vierge* ouvre vers 1644 une période qu'elle caractérise de manière non moins démonstrative, une composition affirmée jusqu'à en être cérébrale, *L'Adoration des Bergers* et *L'Annonciation* plus que les trois *Cènes*, qui sur le plan de la recherche chromatique ont fait quelques concessions vers les tons rompus, marquent l'accomplissement extrême, l'apogée de cette esthétique. Rigueur démonstrative des primaires, mais transfigurée par un éclairage attentif et mobile ; clarté didactique de la frise, mais adoucie par l'espace qui se creuse vers le centre ; austère harmonie de la symétrie avec Joseph et le berger qui entre dans le champ, mais une symétrie dynamisée par le report vers la gauche du centre de gravité.

Quatrième, si l'on compte le tableau perdu commandé en 1628 par Richelieu, et dernière variation, *L'Adoration des Bergers* Wallace est à *La Cène* ce que sont *Les Enfants Montmor* au *Prévôt des Marchands* : un moment d'exceptionnelle disponibilité, faisant place, à côté du discours extrêmement nuancé, à l'élégie ; elle est, après *L'Ex-Voto* et avec *La Cène* du Louvre, la plus accomplie des compositions religieuses du maître et l'une des plus belles illustrations du thème de toute la peinture occidentale.

### **L'Annonciation Wallace.**

Aucune des deux propositions envisagées par la critique pour localiser *L'Annonciation* de la collection Wallace n'a pu être retenue : soit que le format de la peinture fut incompatible avec la chapelle de l'hôtel Chavigny **145**, soit que l'oratoire d'Anne d'Autriche au Palais Cardinal fut déjà occupé par *L'Assomption* de Simon Vouet. De plus, les deux hypothèses avancées se réfèrent aux travaux d'aménagement des bâtiments en 1644-45, ce qui ne correspond pas au style indéniablement plus tardif de l'oeuvre. **146**

Par contre l'appartement d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce ne semble guère avoir été envisagé. Le décor de son oratoire également confié à Philippe de Champaigne, le fut-il dans le même temps que celui des pièces de séjour ? Pour identifier les oeuvres sur la base d'une datation plausible, il convient de prendre en compte la localisation de cette chapelle privée probablement située en relation directe avec les pièces d'habitation **147**, d'après le parti mis en oeuvre en 1656 par Pierre le Muet lorsqu'il construira le pavillon de la reine accolé d'un édicule secondaire dévolu à la prière. Et sans doute en était-il de même jusqu'en 1647.

Mais la construction de l'église par François Mansart offrait de nouveaux espaces de toute nature et dimensions, en particulier les chapelles de plan trilobé ménagées dans l'épaisseur des piles du dôme : c'est là, dans celle du sud est, que Anne d'Autriche réserva pour sa dévotion la chapelle de sainte Scholastique, la dédicataire de l'abbaye avec son frère Benoît. Identification de l'oratoire et datation de la construction forment désormais un cadre objectif dans lequel





Atelier de Philippe de Champaigne : *La Vierge de l'Annonciation*. Col. Privée, Italie.

pourrait s'inscrire *L'Annonciation*. Signalons la conformité du tableau vertical : 334 x 214 cm. de Philippe de Champaigne avec l'étroitesse et l'étirement en hauteur de cette chapelle creusée dans une pile de la coupole, et l'extrême lisibilité de la composition participant de l'éclairage restreint. D'autre part la lumière naturelle, plus abondante par celle des deux baies qui est orientée au sud, correspond parfaitement à sa direction dans le tableau et même à son intensité.

On ne peut à cet égard ignorer combien toute la moitié droite du tableau, avec l'ange, les nuages et les angelots de la partie supérieure est violemment éclairée, plus que la bande verticale de gauche.

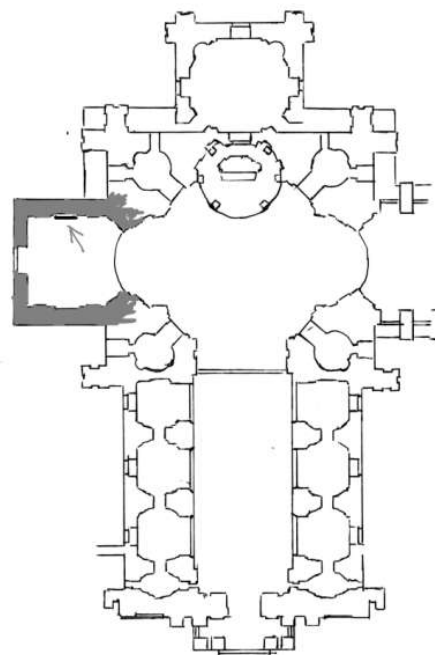
Moins cependant du fait de ses dimensions que par la grandeur et l'impérieuse magnificence du parti, *L'Annonciation* Wallace semble se refuser à cet oratoire par trop intimiste, et revendiquer un programme d'envergure et de prestige inédits. De fait, on ne s'est guère interrogé sur le décor de la chapelle Sainte Anne, dans le prolongement du transept nord, "où sont en dépôt les cœurs des Princes et Princesses". Deux sujets s'imposent dans cet espace dont le plan carré atteste de la volonté d'équilibre et contribue à son ampleur : la Visitation pour honorer la dédicataire de cette chapelle et la patronne de la reine, et l'Annonciation par souci de complémentarité et symbole opportun d'alliance entre le terrestre et le divin. Que deux tableaux pour un lieu aussi exceptionnel aient été ignorés des contemporains (ce qu'expliquera sans doute en partie sa vocation funéraire et dynastique, qui le soustrayait aux visites), n'est pas moins singulier que le point de vue opposé et certainement plus invraisemblable selon lequel l'église de l'Abbaye Royale du Val-de-Grâce n'aurait été pourvue d'aucune peinture de Philippe de Champaigne, lui qui avait pourtant décoré les bâtiments conventuels.

François Mansart avait donné en 1645 les plans d'un chef-d'oeuvre monumental dont la responsabilité de la réalisation lui était retirée dès 1647 : son successeur, Jacques Lemercier, dirigea la construction de l'église jusqu'à la base du dôme, et l'interruption par la Fronde. La datation des deux probables peintures de Philippe de Champaigne se situe donc après l'achèvement de ces parties, soit entre 1648 et 1650.

*L'Annonciation* de la collection Wallace est la création la plus emblématique de ces années. Dans un intérieur sombre où l'on devine à peine une cheminée, le lit et un écritoire, loin de l'architecture palatine des modèles italiens comme des précieux intérieurs bourgeois des flamands, deux figures verticales et immobiles, la première frontale et suscitant de forts contrastes de lumière, et l'autre de profil et toute en nuances, condensent l'œuvre du vertige d'une épure : l'ordre divin, et la soumission. Cela se passe pourtant de quelque apparition soudaine ou miraculeuse, pas de petit nuage ni draperies grandiloquentes, l'ange est un visiteur, et les robes tombent de leur poids. Pas d'ouverture lyrique sur un paysage ; la Vierge ne s'agenouille pas devant l'envoyé divin, ni inversement : peut-être pressé par l'exiguïté du lieu à renoncer à l'étalement des précédentes versions, l'artiste abandonnant toute tentation narrative ou descriptive, atteint à un équilibre inédit entre le terrestre et le divin. Cette simplification issue

de Poussin est poussée à son extrême limite, par la référence à la ronde-bosse plutôt que le bas-relief. Que l'on est loin de la paix et de la retenue propres au classicisme : la forme tire sa raison d'être d'une impérieuse occupation de l'espace. Mais autrement plus singulière me semble être la source formelle d'une telle composition unique en son genre : la verticalité du format, de Marie et

Plan de l'église de l'abbaye du Val-de-Grâce : proposition de localisation de *L'Annonciation* Wallace dans la chapelle Sainte Anne, en gris sur le dessin. La flèche indique l'emplacement d'un tableau ; un autre pouvait fort bien décorer le mur opposé. Pour d'autres éléments qui fondent cette localisation, se reporter à la notice correspondante du catalogue.



de Gabriel, rappelle l'ordonnance d'une Crucifixion avec la Vierge et Saint Jean au pied de la Croix, dont on aurait omis l'élément central que vient rappeler de fait un sillon d'ombre délimité par l'arrête verticale de la cheminée. La croix verticale, seulement suggérée, semble pourtant exister par l'ombre (positive) dessinée en clair sur le sol sombre par les dalles de pierre blanche qui encadrent des carrés de pierre sombre. Nous retrouverons avec *L'Ex-Voto* ce recours à un motif funèbre (le gisant et le priant) pour sublimer une image symbole de naissance.

Dans cette opposition, il y a l'ordonnance colorée de *La Cène* de Lyon, œuvre contemporaine, où l'apôtre de dos crée dans cette moitié la même douceur laiteuse par son drapé blanc ; les deux toiles sont également éclairées latéralement de la droite. Véritable envoyé de lumière, l'ange absorbe le rayonnement et prolonge la source lumineuse, relai, d'autant plus manifestement que le bleu et le rouge de Marie gardent leur tonalité dans la pénombre de la chapelle ovale et sur le fond sombre de la peinture. Cette parfaite intégration de la scène avec la lumière naturelle de l'oratoire aboutit à un modelé, un drapé inondé de lumière jusqu'à la blancheur. Cette scénographie rompt fondamentalement avec les autres tableaux de la même période, *L'Adoration des Bergers*, *La Présentation au Temple*. C'est la seule fois qu'une figure est ainsi chez Philippe de Champaigne décolorée par la lumière, ce qui prouve sa prise en compte. La relation de la toile avec cette architecture apportait une note inattendue de mise en scène baroque hélas rompue jusqu'au déséquilibre aujourd'hui que le tableau est isolé de son contexte.

L'œuvre la plus dépouillée, voire austère de cette période, la plus classique dans son ordonnance, est aussi celle qui cède avec le plus d'insistance à la tentation du baroque par ces figures en ronde bosse, par leur rapport à l'espace du lieu et à la lumière, dans une sorte de théâtralisation du récit, mais par les seules ressources de la peinture, aux scènes religieuses des églises bavaoises décorées des sculptures peintes des frères Asam ; plus largement cet illusionnisme pictural est la première contribution du peintre à un mouvement à dimension européenne qui atteint avec le Bernin et Zurbaran à ses expressions les plus radicales.

On retrouve ce souci illusionniste propre à *L'Annonciation* Wallace, qui trahit peut être quelque écho des célèbres figures du *Monument du Pont au Change* de Simon Guillain révélé au public parisien en 1647, dans *Le Christ Mort* du Louvre, dans son modelé rivalisant avec la ronde bosse, ce qui conforte par analogie la datation (esquissée plus loin) vers 1648.

*L'Annonciation* Wallace appartient à une incomparable suite de chefs-d'œuvre, qui recueillent de 1647 à 1649 le meilleur de Philippe de Champaigne : éclat des couleurs primaires, contrastes, beauté des matières et de la lumière cristalline, frontalité, structure orthogonale,

richesse du sens, invention formelle, illuminent *L'Adoration des Bergers* Wallace, *La Présentation au Temple* de Bruxelles, *La Cène* de Lyon et *La Grande Cène* du Louvre, *Le Christ mort étendu sur son linceul*, *Les Pèlerins d'Emmaüs* d'Angers, puis, dans le registre laïc, *Le Prévôt des Marchands*, *Les Enfants Montmor*, et *Le Portrait d'Omer Talon*.

Divers éléments concourent à isoler ce moment de rare équilibre entre les moyens et les intentions, que l'on peut rapprocher de ce que fut la période 1636-38 (fraîcheur du coloris des deux toiles d'Arras et de *L'Assomption* de Grenoble), pour la décennie Richelieu. En 1647, Philippe de Champaigne déménage pour le faubourg Saint-Marcel, "sur le haut de la montagne sainte Geneviève 148" qui ne sera rattachés à Paris qu'en 1724. Mais en raison peut-être des crues dévastatrices, comme en 1649 et 1658, de la Bièvre qui traverse le quartier voisin Saint-Médard autour des églises Saint-Médard et Saint-Marcel, il s'installera en 1650 derrière "le petit saint Antoine à cause des troubles" nous dit Félibien, dans ce quartier pris entre la Bastille et le quartier de Picpus où Turenne triomphe en 1652 des armées des frondeurs. L'artiste se fixera un peu plus tard dans son dernier domicile parisien de la rue des Ecoffes dans le Marais.

Les impératifs professionnels et les forces sociales composent harmonieusement, efficacement, avec les influences privées en volonté agissante qui inaugure une période de confiance en soi. En s'éloignant avec succès de la cour et du confort moral quelque peu atone qu'elle procurait, l'artiste a su trouver ses repères dans un contexte plus urbain. Loin d'un repli, il recherche au contraire une ouverture sur les réalités sociales dont il n'avait perçu, durant la période du Luxembourg, que des échos assourdis. Faisant notamment connaissance d'une nouvelle clientèle : la bourgeoisie militante et soucieuse de ses prérogatives, Philippe de Champaigne se porte au devant de l'actualité ; le commerce avec les figures de proue du jansénisme : Antoine Lemaître, Arnauld d'Andilly, Angélique Arnauld, contribuant à l'approfondissement de son art de portraitiste, a des répercussions dans sa vie privée, le porte à pensionner ses deux filles dans le couvent parisien de Port-Royal, qui dispense un enseignement recherché

Ainsi la présence de Jean-Baptiste arrivé en 1643 contribue certainement à l'acceptation résignée de la mort de son fils ; ses dispositions s'affirment après cinq ans de formation et comblent les attentes de son oncle qui lui confie des travaux toujours plus stimulants. Le graveur Jean Morin atteint lui aussi un extrême degrés d'efficacité avec ses interprétations raffinées et sensibles des peintures de Philippe de Champaigne.

Puis la production continue des petits tableaux de dévotion : soit des œuvres passe partout et au sujet simple, fait évoluer la forme et le contenu des projets les plus ambitieux des solutions ponctuelles de la décennie Richelieu vers un langage plus universaliste, entraînant la même clarté et le même dépouillement généralisateurs du discours. L'éviction de l'accessoire et de l'anecdote : le bœuf et l'âne atténués ou éliminés dans les deux *Adoration des Bergers*, donne libre cours à des variations, des subtilités sans apprêt : *Les Enfants Montmor*, qui participent d'un optimisme serein propre à ces années. La création de l'Académie est le manifeste officiel de la légitime fierté opportuniste et conquérante des artistes qui ont pleinement conscience d'avoir atteint un langage diffèrent de ses sources italiennes : l'atticisme, un art spécifiquement parisien, sinon français.

Une volonté de réalisme, de proximité et d'immédiateté qui se traduit par des figures grandeur nature, contrebalance judicieusement l'idéalisme affiché, le sublime revendiqué de telles représentations. A cet égard, *Le Vœu de Louis XIV* doit sans doute être compris comme volontairement cantonné à ce format "raisonnable", ni trop petit, ni trop grand, "pratique", concret, utilitaire, éloigné tant par l'esprit que par les dimensions du *Vœu de Louis XIII* et de *La Présentation au Temple* de Dijon. Le cadre privé l'emporte sur tout spectaculaire à grande échelle.

### **La Présentation au Temple et le Saint Joseph de Bruxelles.**

La principale caractéristique des peintures de cette période est la prééminence de la figure humaine, au modelé évoquant la ronde-bosse qui s'impose contre un cadre pour le moins sommaire. Alors que Poussin développe, dans l'harmonie des rythmes linéaires d'une ordonnance en bas-relief, une esthétique du nombre, de la multitude, Philippe de Champaigne s'efforce





*La Présentation au Temple*, 257x197cm. 1648, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.



d'isoler, de définir l'intégrité individuelle dans une application combien personnelle des principes de la préciosité. Avec *L'Annonciation*, *La Présentation au Temple* de Bruxelles qui dominait le maître-autel de l'église de la rue Saint-Honoré où l'artiste avait décoré quatre ans plus tôt la chapelle Tubeuf est une œuvre fondamentale, et le manifeste péremptoire de cette esthétique : le fond neutre, les trois primaires, la conjonction entre profil et frontalité, l'ordonnance orthogonale. D'autres compositions, des *Enfants Montmor* à *La Cène*, de *L'Adoration Wallace* au *Portrait d'Omer Talon*, offriront quelque assouplissement à ces résolutions, sans jamais les trahir.

Depuis le triomphalisme de la version de Dijon, la répartition s'est faite plus ordonnée, qui range la Vierge, Saint Joseph et la femme à l'enfant d'un côté de Siméon, la prophétesse Anne et les témoins anonymes de l'autre. De même, le nouveau-né est mieux lisible, mis en valeur par la vitalité des bleus, rouges et blancs. La composition en frise est animée par l'avancée ou le recul des participants, suscitant des ombres qui modèlent les corps et l'espace, les isolent ou les rassemblent. Élément de liaison entre les figures plus que motif signifiant, qui bride plus qu'il ne tempère les mouvements des acteurs, le cadre architectural utilise à des fins rythmiques l'insistance des marches et des horizontales comme expression d'un sourd désir de paix, d'immobilisme, d'affirmation de soi. Le rapprochement des colonnes ni très espacées, ni très hautes, qui laisse passer à peine une personne, confirme bien, à nouveau, l'aspect de mise en scène, l'omniprésence du discours, au détriment de la crédibilité et du vécu. La perspective monumentale d'un même portique à colonnes apparaît plus cohérente dans *La Présentation au Temple* que dans *Le Mariage de la Vierge* ; mais la porte au second plan n'en est pas moins probablement plus large que l'entrecolonnement central.

C'est l'œuvre d'un esprit constructeur, qui plie les moyens esthétiques à la seule exigence du tableau. Cet aspect sera déterminant pour inscrire dans *Le Prévôt des Marchands* un second niveau de lecture porteur des sous-entendus et des défis inhérents à l'œuvre bannière de la Fronde. La structure en est du reste identique, avec le principe des marches et la présence du petit autel auprès duquel se recueille le grand Prêtre.

La relation du *Saint Joseph* de Bruxelles avec la *Sainte Geneviève* du même musée est artificielle, encouragée par leur provenance commune de l'église parisienne de saint Séverin et le découpage de la seconde au format du premier pour les présenter comme des pendants. Mais les deux compositions n'ont pas le même horizon, ni une direction unique de l'éclairage. Le ciel est marqué de touches nuageuses horizontales en arrière plan de la bergère, et de fuyantes obliques pour le charpentier. Ajoutons une différence essentielle : si saint Joseph est parfaitement identifiable par le jaune et le bleu de sa tunique, aucune couleur spécifique en revanche ne permet de désigner sainte Geneviève. L'étude conjointe de deux œuvres qui appartiennent selon toute vraisemblance à des horizons stylistiques distincts, seulement réunies au prix d'une mutilation, ne se justifie donc pas..

Le *Saint Joseph* fut d'abord seul commandé par une confrérie établie dans l'église saint Séverin. L'orientation de l'éclairage sur le tableau est conforme à sa situation "entre le chœur et la nef"<sup>149</sup>. La clarté symbolique des couleurs, la frontalité, l'héroïsme du corps par dessus un paysage correspond aux années 1647-50 ; il en est de même de la rigueur géométrique de la construction, multipliant les parallèles : le bras, le rameau fleuri, le manche de l'outil, le pli du manteau au dessus du genou, appellent la comparaison avec *La Présentation au Temple* de Bruxelles, *La Cène*, ou *Omer II Talon*.

Usé à l'épreuve de deux siècles, éprouvé par ses contradictions insurmontables et définitivement anéanti par le sac de Rome, l'orgueilleux humanisme de la Renaissance s'éteint en lançant néanmoins ses plus beaux feux. Rembrandt et Vélasquez mènent à son terme une histoire commencée de longue date, confinant comme Rubens la peinture dans une impasse de par l'achèvement même de leur œuvre respective en une conclusion péremptoire. Relativité de la situation spatiale, incertitude psychologique, ivresse des sens : l'idée qu'on se faisait de l'homme fait eau de toutes parts. Le Siècle d'Or espagnol prend fin et l'art hollandais s'endort d'un long sommeil. L'homme cesse d'être un crâneau porteur. Le prochain lever de rideau incombe à la France. Après Rubens il ne reste à la peinture pour survivre que s'engager sur une voie opposée à ses principes et à sa philosophie. Resserrer ce qui menace de se dissoudre, comme plus tard Cézanne revendiquant l'exemple de Delacroix afin de le mieux investir : cette réaction salutaire apparaît d'autant plus inévitable qu'elle est générale, c'est elle qui guide Poussin lui-même

jusqu'en Italie berceau d'origine, pour y porter le coup de grâce à un art désormais sans justification. Le noyau formé autour du maître d'Anvers explose : l'apparente continuité de Jordaens ne parvient pas à contenir le formidable, l'impatient reflux d'un retour aux sources, dans un très évident sentiment nationaliste ; Van Dyck s'expatrie en Angleterre où il développe une discipline du portrait inconnue de son aîné ; Champaigne qui s'inscrit lui aussi volontairement dans le sillage de Rubens vient en France.

## NOTES PORT-ROYAL

- 120 GOUBERT Louis XIV, *La Bibliothèque de Culture Historique*, sans date.
- 121 Ce type de commande s'inscrit dans une longue tradition, qui nous a notamment laissé les deux tableaux de Lallemant ; on regrette la perte de celui d'Antoine Le nain peint en 1632, ainsi que des huit portraits individuels du prévôt et de ses conseillers.
- 122 GONCALVES (J.) *Philippe de Champaigne, le patriarche de la peinture*, Paris, 1995.
- 123 MARIN (L.) *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, 1995.
- 124 PERICOLO (L.) *Philippe de Champaigne*, Tournai, 2002.
- 125 MARIN (L.) *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, 1995.
- 126 DORIVAL (B.) "Recherches sur les sujets sacrés et allégoriques gravés aux XVII et XVIII ème siècles d'après Philippe de Champaigne", GBA Paris, 1972.
- 127 COMMENTAIRES SUR EZECHIEL, de Prado et Villalpando
- 128 PILLORGET (R.et S.) *France baroque, France classique*, Paris 1995.
- 129.BOURQUIN (L.), *L'Histoire*, Paris 1995.
- 130 En 1634 est publiée la "Révocation de toutes les lettres d'anoblissement accordées depuis 20 ans", une décision accentuée en 1661 par "la Déclaration pour la recherche et punition des usurpateurs du titre de noblesse".
- 131 VAN DYCK, cat d'expo
- 132 LIMOGES, musée municipal
- 133 DORIVAL, Cat n° 386.
- 134 DORIVAL (B.) *Saint Jean-Baptiste et La Madeleine* ????, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* Paris, 1992.
- 135 *Revelatio Ordinis Ssmae Trinitatis Redemptionis Captivorum sub Innocentio tertio, anno 1198.*, 1633.
- 136 MARIN (L.) *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, 1995 ; PERICOLO (L.) *Philippe de Champaigne*, Tournai, 2002.
- 137 TESTELIN (H.) : *Louis XIV en costume du sacre*, Versailles, Musée National du Château.
- 138 Mazarin acquiert en ????? le titre de gouverneur de Vincennes VERIF A sa demande, Le Vau érige le Pavillon du roi et le Pavillon de la reine, dont le décor, régulièrement remanié, est détruit.
- 139 DORIVAL (B.) "Joseph and the Wife of Potiphar by Philippe de Champaigne ", *Apollo*, 1985.
- 140 *Joseph et la femme de Puttiphar*, huile sur toile, 194 x 144 cm, v. 1615-20, Lille, musée des Beaux Arts.
- 141 DORIVAL (B.), *Philippe de Champaigne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976.
- 142 MARIN (L.) *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, 1995.
- 143 BERESFORD (R.), ALLDEN (M.) "Two Altar-pieces by Philippe de Champaigne : their history and technique", *Burlington Magazine* 1989. Richelieu ayant fait don en 1628 d'une *Adoration des Bergers* à l'abbaye de Quincey près de Poitiers, M. Dorival a cru reconnaître l'œuvre dans le tableau de la Wallace Collection ; or ce tableau est à l'évidence des années 1640. Mais tout en contestant la datation de Dorival, Beresford a échafaudé une hypothèse de localisation aurrissante : et si Quincey était plutôt Quincy, près de Troyes, sur les terres du château de Tanlay, dont les seigneurs auraient commandé le tableau Wallace et un portrait de *François II de Mesgrigny* que l'historien s'empresse d'attribuer à Philippe de Champaigne... Consternante logique d'historien qui fonde son argumentation sur l'erreur même qu'il commence par combattre, et prétend s'asseoir sur la branche qu'il a déjà coupée ! Quincy (ou Quincey) n'étant à envisager que si l'on adopte la datation 1628 et le don de Richelieu à propos de cette œuvre. Non seulement *L'Adoration des Bergers* Wallace n'a rien à voir avec Tanlay, mais le portrait du châtelain n'est pas davantage de Champaigne, mais bien une œuvre inédite donnée ici à Jean de Reyn.
- 144 DÜRER (A.) *Saint Marc*, Berlin, dessin, étude pour le diptyque de Munich.
- 145 BERESFORD (R.), ALLDEN (M.) "Two Altar-pieces by Philippe de Champaigne : their history and technique", *Burlington Magazine* 1989.
- 146 La passivité de la critique (Beresford, Pericolo), qui a accepté cette datation de M. Dorival ne laisse pas de surprendre.
- 147 SAINTE FARE GARNOT (N.) "Les peintures de Philippe de Champaigne dans l'appartement d'Anne d'Autriche", *Le Ravissement de sainte Madeleine, un décor oublié de Philippe de Champaigne*, Marseille, 1996.
- 148 FELIBIEN DES AVAUX (A.) *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 vol, Paris, 1666-1688.
- 149 DORIVAL (B.) "Recherches sur les sujets sacrés et allégoriques gravés aux XVII et XVIII ème siècles d'après Philippe de Champaigne", GBA Paris, 1972.

©José Gonçalves, janvier 2009

Mes remerciements vont à madame Roux conservateur, et à mademoiselle Meyer, adjointe, du Musée d'Art Roger Quilliot de Clermont-Ferrand ; à madame Nicole Garnier, conservateur du Musée Condé de Chantilly; Madame Benedicte Ottinger conservateur du musée des Beaux-Arts de Senlis ; madame Chantal Rouquet conservateur du Musée Saint-Loup de Troyes ; madame Aude Pessey-Lux, conservateur du musée d'Alençon ; à messieurs Philippe Luez, conservateur du Musée National des Granges de Port-Royal ; Paul Lang, conservateur, et Philippe Lui, du Musée d'Art et d'Histoire de Genève

