

José GONÇALVES

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

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

Catalogue des peintures, dessins et désattributions

Première mise en ligne octobre 2008

Nouvelle édition revue et corrigée, avril 2013

- 1 : période *Richelieu*
(précédé du catalogue des œuvres ici attribuées à Nicolas Duchesne) ;
- 2 : période *Port-Royal* ;
- 3 : période *Mazarin* ;
- 4 : période *Louis XIV* ;
- 5 : *Dessins* ;
- 6 : *Désattributions*
(comprenant le catalogue des oeuvres ici attribuées à Jean Morin).



JOSE GONCALVES

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

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

Catalogue des peintures, dessins et désattributions

Première mise en ligne octobre 2008

Nouvelle édition revue et corrigée, février 2013

1 : période *Richelieu*

(précédé du catalogue des œuvres ici attribuées à **Nicolas Duchesne**)

A suivre : 2 : *Port-Royal* ; 3 : *Mazarin* ; 4 : *Louis XIV* ; 5 : *Dessins* ;
6 : *Désattributions*



CATALOGUE DES PEINTURES ET DES DESSINS

Pour ne pas alourdir inutilement ce catalogue, les études plus approfondies et démonstrations d'attribution, datation ou localisation développées dans le texte n'ont pas été reprises dans les notices qui suivent.

Pour le détail complet des ventes, des expositions et de l'historique de chaque tableau jusqu'en 1992, on se reportera à l'incontournable ouvrage de Bernard Dorival, de 1976, suivi d'un supplément en 1992.

Principales nouveautés de cette édition 2013 du catalogue.

- intégration des notices ayant fait l'objet du *modificatif* de 2011 ;
- Intégration de nouveaux tableaux, certains passés en vente publique, trois autres parfaitement inédits ;
- des peintures ont été exclues du corpus, en faveur notamment du catalogue inédit des œuvres de Jean Morin, présenté ici en tête du chapitre *Désattributions* ;
- deux toiles précédemment exclues : *La Vierge de Douleurs* de Metz, et *La Vierge à l'Enfant* d'Agen, apparaissent désormais sous une nouvelle attribution ;
- le célèbre *Portrait de deux architectes* fait l'objet d'une identification inédite et inattendue ;
- deux séries de tableaux : les *Christ sur la croix*, et les *Visitations* ont fait l'objet d'analyses globales aboutissant à de nouvelles propositions de datation et de localisation ;
- nouvelles mises au point pour les œuvres de Nicolas Duchesne dans l'oratoire du Luxembourg, un espace dont la configuration architecturale exposée dans la précédente édition se trouve ici confortée ;
- de nouvelles datations : *L'Adoration des Bergers* Wallace, *Les Pèlerins d'Emmaüs* d'Angers, etc...
- parmi les remises en cause, signalons, la datation inédite de deux œuvres symboliques : *Saint Philippe* du Louvre et *Saint Jean-Baptiste désignant le Christ* de Grenoble.

Toutes ces modifications entraînent une prochaine mise à jour des quatre livres de la monographie.

Numérotation

Intégrations, désattributions et nouvelles datations modifiant la numérotation posent la question du suivi d'une œuvre entre ce catalogue et le précédent.

Lorsqu'une œuvre est ici datée différemment, son numéro dans le catalogue de 2009 est rappelé entre parenthèses, juste après son nouveau numéro ; par contre, une peinture dont la datation n'a pas varié en dépit du changement de numérotation par suite de nouvelles entrées, n'est pas suivie du rappel de son numéro antérieur.

1 PEINTURES DE NICOLAS DUCHESNE

Récapitulatif des arguments d'attribution développés dans le second chapitre et aux notices des tableaux correspondants.

1- La date 1625 implique l'achèvement du décor des appartements de Marie de Médicis au Luxembourg ; or à cette date, Philippe de Champaigne n'était pas encore dans l'équipe...

2- Nommé par Marie de Médicis chef de l'équipe de décorateurs du Luxembourg, Duchesne devait avoir une bonne connaissance de l'art italien, ce qui n'était pas le cas, à cette date, de Philippe de Champaigne.

3- L'attribution à Philippe de Champaigne de *L'Adoration des Mages* du Mans n'est pas convaincante : les différences de style sont telles que Dorival l'eut exclue si Philippe de Champaigne lui-même n'en avait repris la composition dans une série de la Vie de la Vierge ; or ce qui semble contradictoire se comprend dès lors que l'on fait appel à mon hypothèse d'un Philippe de Champaigne copiant un tableau de son ancien patron et défunt beau-père...

4- Philippe de Champaigne est rappelé de Bruxelles en 1627 pour prendre la succession de Nicolas Duchesne au palais du Luxembourg : soit que son retour n'étant pas prévu si tôt, l'atelier de Duchesne savait donc travailler et peindre en l'absence de Philippe de Champaigne.

5- Dès son retour de Bruxelles, Philippe de Champaigne s'attelle aux toiles pour la nef de l'église du Carmel : vu le nombre et l'ampleur des tableaux, et l'origine du projet orchestrée par Marie de Médicis, il ressort que la commande évidemment antérieure à janvier 1628 le fut à Nicolas Duchesne, et non pas à Philippe de Champaigne, lequel ne fera que poursuivre une série commencée en son absence.

6- Entre deux *Assomptions* identiques, Louvre et Gréoux-les-Bains, cette dernière seule relève du style de Philippe de Champaigne ; or un examen attentif montre qu'elle est la copie du tableau du Louvre, lequel, par ses dimensions, appartient à la série des 6 toiles pour la nef de l'église du Carmel : cela conforte d'une part que Duchesne a commencé cette série, et vraisemblablement par cette *Assomption*, et d'autre part que Philippe de Champaigne l'a copiée dans la réplique de Gréoux-les-Bains. Il est plus logique que Champaigne copie une œuvre de son ancien patron (à laquelle il a pu d'ailleurs participer), dont il est aussi l'héritier, que d'un inconnu.

7- Si comme je le soutiens, les deux tableaux représentant *Saint Vincent* et *Saint Germain l'Auxerrois* sont liés à l'influence directe du séjour flamand de l'artiste, leur prise en compte rend incompatible stylistiquement le grand portrait de *Richelieu* du Quai d'Orsay : qu'il ne ressemble pas au style de Champaigne en 1628 illustré par les deux saints de Bruxelles, implique son attribution à Duchesne, lequel a travaillé au décor du palais Cardinal en 1626.

8- Ce style du *Richelieu* est aussi celui de *L'Annonciation* de Caen, où l'on observe les mêmes plis lourds et ronds ; or, comme pour le *Richelieu* au Palais Cardinal, nous savons que Duchesne a travaillé au maître autel de l'église du Couvent des Filles du Calvaire en 1626-27.

9- *L'Annonciation* de Caen présente des affinités de style, notamment dans l'usage de jus et d'un trait de dessin brun dont Champaigne n'utilisera jamais, avec les tableaux d'Ambroise Dubois à Fontainebleau : seul Duchesne a travaillé à Fontainebleau, et vraisemblablement sous les ordres de Dubois auquel il succédera officiellement à la mort de celui-ci en 1615.

ND1- *Portrait d'Enfant au Faucon*

Octobre 1622

Huile sur bois

Non signé. Daté

Col privée.

HISTORIQUE Galerie Steinitz, Paris.

Tableau inédit. Attribution avancée sur la base des couleurs sonores et contrastées, de la matière dense en contradiction avec le support de bois, du milieu aristocratique auquel renvoie le faucon et qui forme la clientèle de Duchesne.

Le faucon, emblématique, seul élément d'identification du modèle, fait penser au titre de Grand Fauconnier décerné au Duc Charles-Albert de Luynes (Charles-Albert de Luynes, Pont-Saint Esprit 1598- Longueville, Agenais, 1621), en 1616, Que l'on accepte comme authentique l'inscription de l'âge de l'enfant : *39 mois, octobre 1622*, qui porte sa naissance en juillet 1619, cela correspond bien au mariage en 1617 d'un homme de 39 ans avec une jeune femme de 17 ans ; pourtant le couple attendra la naissance de son premier enfant jusqu'en 1620. L'identité de ce portrait reste donc obscure.

La datation, la présentation directe et objective du modèle, son immobilisme et son sérieux, l'apparat propre à la cour française, renvoient à l'art de Frans II Pourbus, mort en février 1622, tout comme la préciosité des verts et noirs du velours et du rouge éclatant de la draperie à son raffinement chromatique : voir par exemple le portrait de *Henri IV*, ou de *Louis XIII enfant* (Florence, Gal. Palatine).

A une restriction près : l'auteur de ce portrait ne peut se prévaloir comme son modèle de la maîtrise des transparences. La matière opaque ne concède aucun glacis, la touche est empâtée, ce qui surprend d'autant sur du bois, support peu absorbant : l'huile restant à la surface devrait accroître la transparence des couleurs. Or cette contradiction impensable de la part d'un Philippe de Champaigne par exemple, (lequel à cette date n'aurait pu signer une telle œuvre), qui marche dans les traces de Pourbus, on l'observe aussi sur toutes les peintures du Luxembourg que rapproche de notre portrait leur datation : avant 1625, du fait de l'emménagement de Marie de Médicis dans son palais.

La mention en 1619 de Duchesne sur le chantier de Fontainebleau permet de rapporter à la connaissance théorique, sinon à la pratique, de la fresque une préférence manifeste pour la dureté du support dont le peintre voudra retrouver les sensations avec le bois. Cette expérience requiert aussi une nécessaire rapidité d'exécution qui lui valut en partie d'être retenu dès 1621 comme responsable du décor du Luxembourg, avec le titre de Premier Peintre de la reine.

Matité du liant, densité des couleurs et épaisseur de la pâte entraînent une écriture parfois embarrassée, sinon une certaine gaucherie : le modelé appuyé de la fraise est à rapprocher de la facture aussi insistante pour les *Deux Anges musiciens*. A noter sur les deux tableaux, des ombres vertes sur le visage clair ; même l'ombre portée de l'enfant sur le sol est d'un noir opaque, là où les flamands eussent usé d'un glacis.

Mais la comparaison se limite aux seuls critères techniques : les couleurs pastel des peintures du Luxembourg, si elles se réfèrent effectivement à l'art de la fresque, ne correspondent pas aux vigoureuses complémentaires de *L'Enfant au faucon*. En revanche, l'une des rares appréciations de la peinture décorative de Duchesne au Luxembourg, dans une lettre du 13 Août 1621 de Claude Maugis, est significative. Les motifs peints sur des poutres et des solives, soit du travail sur bois, exigent une peinture immédiatement lisible par sa consistance et l'éclat des couleurs choisies : rouge éclatant, azur et or, sobre par sa mise en application, mate pour éviter les reflets, couvrante et opaque. Autre indication convergente, l'intendant de la reine nous apprend la copie par Duchesne "d'une Notre Dame d'après Michel-Ange de Caravage, si bien imitée qu'elle n'est pas moins belle que l'original". Cette référence traduit à nouveau le goût des couleurs fortes et couvrantes, et de l'opacité au service d'une ferme volumétrie, qui correspond bien à *L'Enfant au Faucon*.

La même chaude harmonie sonore de rouge, noir et vert caractérise en revanche *L'Adoration des Mages* du Mans, une peinture dont l'attribution avec des réserves à défaut d'arguments à la jeunesse de Philippe de Champaigne soulève aujourd'hui plus de questions qu'elle n'en résout. Contradictions, affinités et oppositions s'expliquent en revanche si

l'œuvre est rendue à Duchesne. Que *L'Enfant au Faucon* recoure comme *L'Adoration des Mages* du Mans au même rouge intense et vert lumineux suggère une paternité commune.

Le moyen format, le support et les empâtements de la matière, l'opacité et la couleur éclatante sont des caractères de la peinture de Duchesne établis d'après la lettre de Claude Maugis de 1621 et d'après les peintures du Luxembourg qui ne peuvent que lui revenir. Leur réunion dans le *Portrait d'Enfant au Faucon*, qui font le trait d'union entre l'art de Pourbus et celui de Champaigne, ne laissent pas le moindre doute, en l'état actuel de mes connaissances, quant à l'attribution de l'œuvre à Nicolas Duchesne.

Le peintre avait été totalement ignoré par les historiens : tout juste cité comme chef d'équipe distribuant à ses collaborateurs la réalisation de commandes dont il serait bien incapable d'en assumer la conduite, cela sans le moindre argument, au mépris de la plus élémentaire objectivité historique et en dépit du témoignage de Claude Maugis ! Lorsque Félibien dénigre sa peinture, n'atteste-t-il pas, justement, de la réalité de celle-ci ? Sans une solide expérience technique aurait-il rallié à lui des personnalités comme Poussin, puis Philippe de Champaigne qui épousera sa fille et lui succèdera à sa mort en 1627 ? C'est à se demander sur quels critères Marie de Médicis l'aurait choisi pour décorer son palais, d'autant que les rivaux ne manquaient pas, qui avaient nom Quentin Varin, Lallemand, voire le lyonnais Horace le Blanc, sans oublier Pourbus lui-même...

ND2- Peintures du Luxembourg.

Huiles sur bois

Non signé, non daté.

Salle du Livre d'or, Palais du Luxembourg, Paris

HISTORIQUE Chambre d'apparat, cabinet doré et alcôve des appartements de Marie de Médicis.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 94 ; Matuseck (M.-N. Beaudoin-) "Le plafond de la salle du Livre d'Or et la Sibylle retrouvée", *Gazette des Beaux-Arts*, 1994 ; Gonçalves 1995 p. 14-15 ; Meslay (O.) "A propos du Cabinet du Bord de l'Eau d'Anne d'Autriche au Louvre et de quelques découvertes au palais du Luxembourg", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris ; Péricolo 2002 p. 50, 58-68 ; *Marie de Médicis, un gouvernement par les Arts*, Blois 2003–2004.

EXPOSITIONS Blois, 17oct 2003–28 mars 2004.

Quelques vestiges du décor des appartements de Marie de Médicis furent réutilisés par l'architecte Baraguey dans l'aménagement au 19^{ème} siècle de la Salle du Livre d'Or. Cet ensemble de peintures sur bois compte huit *Sibylles* (un autre exemplaire est signalé dans un appartement voisin du palais du Sénat), huit *Génies ailés*, de petites *Allégories*, et deux compositions plafonnantes : *Marie de Médicis et l'unité de l'Etat*, et *le Triomphe de Marie de Médicis*. A cela s'ajoute les *Deux anges musiciens* du Louvre (notice suivante), et *l'Allégorie* du musée de Blois. Attribuées avec complaisance à défaut d'argument (Nicolas Sainte Fare Garnot, Péricolo) à Philippe de Champaigne, et toutes sur la seule comparaison avec *Les Deux anges Musiciens*, ce que contredit définitivement sa localisation avérée au plafond de l'oratoire décoré pour mai 1625. Une échéance qui exclut tout autant l'autographie de Jean Mosnier et de Juste d'Egmont, lesquels ne sont également actifs au Luxembourg qu'à partir de 1625.

ND3- *Deux anges musiciens*

Avant 1625.

Huile sur bois, transposée sur toile / Format : 114 x 147 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre.

Inv. n° : 20.550

HISTORIQUE Oratoire de la reine au palais du Luxembourg ; saisie révolutionnaire ; dépôt au Louvre.

BIBLIOGRAPHIE Hustin 1904 p. 63 ; Dorival 1976 n° 94 ; Gonçalves 1995 p. 14 ; Péricolo 2002 p. 61 ; Nicolas Saint Fare Garnot 2003 p.99 ; S. Kerspern, <http://www.dhistoire-et-dart.com/Fortunecritique/Champaignejeune4s4.html>

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 2

Photo : archives personnelles

Voir le commentaire pour le tableau ci-dessus. En raison de la date butoir de mai 1625, ce tableau localisé dans l'oratoire forme le point de départ pour la reconstitution de l'œuvre de Nicolas Duchesne.

S. Kerspern a proposé de donner *Les Deux Anges musiciens* à Jean Mosnier. Mais ses judicieux rapprochements de détails ne résistent pas à une autre comparaison : *Les Deux Anges Musiciens* et *L'Annonciation* de Caen, tableaux pour lesquels tous les historiens s'accordent à reconnaître la même autographe. Or Jean Mosnier n'est pas cité, à ma connaissance, sur le chantier du couvent des Filles du Calvaire, d'où provient



cette toile (la critique la localise aussi dans la cathédrale de Paris, où Jean Mosnier est pareillement absent), décor conduit par Duchesne et Philippe de Champaigne. Posent aussi problème les citations bellifontaines dans cette *Annonciation* : le vase de fleurs (qui évoque Primatice selon N. Sainte Fare Garnot), et le travail par jus inconnu des peintures de Mosnier, mais systématique dans les œuvres d'Ambroise Dubois dont Duchesne put être le collaborateur. Les pieds vus de dessous des *Deux Anges*, et la ligne de la robe tendue entre les genoux que l'on retrouve sur les fresques de Dubois ne s'expliquent pas dans le cas d'une attribution à Jean Mosnier.

Autre comparaison : j'ai signalé que le roi noir de *L'Adoration des Mages* du Mans (notice suivante), est la transposition inversée de l'ange au luth : sens de l'éclairage, mouvement du bras en silhouette sur l'arrière-plan clair, profil en légère contre-plongée, insistance sur la ligne du nez et de la lèvre supérieure, découpage significatif de cette seule partie du visage sur un fond clair tandis que le front est lui, peint sur sombre (un procédé repris aussi pour le profil de l'Ange dans *L'Annonciation* de Caen) ; ajoutons que la tête de l'ange en jaune est comparable à celle du gamin blond levant lui aussi les yeux... vont à l'encontre de deux attributions distinctes pour *L'Adoration des Mages* du Mans et les *Deux Anges musiciens*. Seule l'autographe rendue ici à Nicolas Duchesne peut expliquer ces affinités.

ND4- *L'Adoration des Mages*

Avant 1625.

Huile sur bois, 190x122 cm.

Non signé. Non daté

Localisation Musée de Tessé, Le Mans.

Inv. n° : 10.57

HISTORIQUE vraisemblablement pour l'oratoire de Marie de Médicis au Luxembourg, de la suite de la Vie de la Vierge ; puis saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; Muséum Central des Arts ; affecté au musée de Tessé le 24 Pluviose An VII (1799).

BIBLIOGRAPHIE cat. 1932 n° 363 ; Clément de Ris 1872, p. 483 ; Dorival 1976 n° 42 ; Gonçalves 1995 p. 15 ; Evreux, fig. 6.

EXPOSITIONS *Ile-de-France-Brabant*, Sceaux-Bruxelles 1942, n° 161 ; *A l'école de Philippe de Champaigne*, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008.

ŒUVRES EN RAPPORT : études de têtes de vieillards pour l'un des mages au musée des beaux-arts de Dijon (cat. 1968 no 39) et dans la collection de Bernard Dorival à Paris.

Restauration de la couche picturale (1963)

Photo : archives personnelles



Attribution, datation et localisation nouvelles. On retrouve la même harmonie sonore de rouge, noir et vert lumineux de *L'Enfant au Faucon* dans *L'Adoration des Mages* du musée Tessé au Mans, une peinture dont l'attribution avec des réserves à défaut d'arguments à la jeunesse de Philippe de Champaigne soulève aujourd'hui plus de questions qu'elle n'en résous. La formation flamande de celui-ci auprès des miniaturistes Bourdeaux et Bouillon, puis sa collaboration au maniérisme de Lallemant empêchent de porter au compte d'une relative inexpérience le dessin lâche et approximatif et l'empâtement de la matière en contradiction avec le support de bois, commun aux deux œuvres qui suggère néanmoins une paternité commune.

Les rois mages arborent, mais circonscrites à leurs habillements, les couleurs pastel dominantes : mauve, vert et jaune des trois principaux panneaux du Luxembourg. Le clair-obscur du manteau de velours vert de Gaspar, et l'écriture ronde qui le définit, le contre-jour porté sur cette figure de profil, découpant son visage aux lèvres entrouvertes, son bras à l'horizontale et sa main, l'insistance sur l'épaule légèrement tirée en arrière, rappellent le même procédé appliqué à l'ange au luth des *Deux Anges musiciens* du Louvre dont il se présente comme une transposition inversée ; le visage de celui qui tient la harpe est à rapprocher de l'enfant au centre du tableau du Mans. Puis le traitement de l'avant-bras du soldat au centre : un modelé qui arrondit les muscles, si différent du dessin ferme et nerveux de Philippe de Champaigne, est identique à celui de Marie de Médicis, dans *L'Unité de l'Etat*.

Matité du liant, densité des couleurs et épaisseur de la pâte entraînent une écriture parfois embarrassée, sinon une certaine gaucherie : le modelé appuyé de la fraise rappelle la facture aussi insistante pour les *Deux Anges musiciens*. A noter sur les deux tableaux, des ombres vertes sur le visage clair ; même l'ombre portée de l'enfant sur le sol est d'un noir opaque, là où les flamands eussent usé d'un glacis. Or cette contradiction impensable de la part d'un Philippe de Champaigne qui marche dans les traces de Pourbus, que l'on observe aussi sur toutes les peintures provenant des appartements de la reine au Luxembourg, s'explique par la mention en 1619 de Duchesne sur le chantier de Fontainebleau, qui permet de rapporter à la connaissance, sinon à la pratique, de la fresque (probablement comme collaborateur du flamand Ambroise Dubois, l'auteur de la galerie de Diane), une préférence manifeste pour la dureté du support dont le peintre voudra retrouver les sensations avec le bois. Cette technique maigre requiert aussi une nécessaire rapidité d'exécution propre à la peinture décorative, qui valut en partie à l'artiste d'être retenu pour diriger la décoration du Luxembourg.

Le moyen format, le support rigide et les empâtements maigres de la matière, l'opacité et la couleur éclatante sont des caractères de la peinture de Duchesne établis d'après la lettre de Claude Maugis et les peintures du Luxembourg antérieures à 1625 qui ne peuvent que lui revenir.

ND5- Tête de vieillard

1628-30

Huile sur toile / Format : 46x34, 5 cm

Ni signé ni daté

Col privée.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 31 ; Péricolo 2002 p. 8.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 5 ;

Voir commentaire ci-dessous.

ND6- Etude de Têtes

1628-30

Huile sur toile / Format :

Ni signé ni daté

Col. privée, Paris.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 43.

REPLIQUES ET COPIES : col. privée, Paris, et Dijon, musée des Beaux-Arts.

Voir commentaire ci-dessous.

ND7- *Deux têtes*,

1628-1630

Huile sur toile / Format : 45x54 cm

Ni signé ni daté

Musée des Beaux-Arts, Dijon.

Inv. n° : CA 655 ; 655 (Cat. 1883) ; 39 (Cat. peint. françaises 1968)

HISTORIQUE col. Anatole Devosge ; légué à la ville de Dijon en 1850.

BIBLIOGRAPHIE Lamarche, 1860 n° 1027 ; Rabutôt imp., 1869 n° 1074 ; Catalogue peintures, sculptures, dessins, antiquités, Dijon, 1883 n°655 ; Darantier, 1914 n°655 ; Quarré (Pierre) et Geiger (Monique) 1968 n°39 ; Dorival 1976 n° 44 ;

EXPOSITIONS Philippe de Champaigne 1952, Paris-Gand, n° 4.

REPLIQUES ET COPIES col. privée, Paris ; col. privée, Paris. En rapport avec *La Présentation au Temple* (Dijon, cat 104) et *L'Adoration des Mages* du Mans

Attribution et datation nouvelles. La couronne du visage de profil empêche d'y voir une étude pour l'Adoration des Mages, qui exprime au contraire l'abandon des signes de royauté : postérieure donc à la peinture de Duchesne du Mans, la toile de Dijon est plus vraisemblablement en rapport soit avec le décor du chœur au carmel de la rue Chapon, en 1631, soit avec la voûte de l'église du carmel de la rue Saint-Jacques, où les trois scènes représentées : *Abraham et Melchisédech*, *Le Sacrifice d'Isaac*, et *Elie enlevé sur un char de feu en présence de Elisée*, totalisent cinq têtes de vieillards au regard tour à tour levé au ciel : le sacrifice, Elisée, ou baissé : Melchisédech, Elie. Champaigne n'a pas "travaillé plusieurs années à ce décor célèbre", contrairement à ce qu'affirme Pericolo en arguant de la profession de foi des filles des commanditaires, leurs dates : 1626, 1628 et 1629, précédant de peu le début des travaux ; puis la prise en compte des deux esquisses à l'huile qui se réfèrent à une (sinon deux) des scènes plafonnantes indique qu'elles furent peintes dans le même temps, "sur la fin de l'année 1628" et jusqu'à l'année suivante qui verra naître aussi *La Présentation au Temple*, où la même étude de face sera utilisée pour Siméon.

Un modelé plat, le nez, le front, la joue, semblent sur le même plan ; les lèvres sans relief, la bouche vide : mais un petit format, parce que le peintre est confortablement installé à son chevalet, sera par définition plus abouti, plus complet et nuancé, que la reprise du même motif sur une plus grande composition : or c'est ici l'inverse, le visage de Siméon dans la grande toile de Dijon est incomparablement plus travaillé que sur le petit tableau. Autre exemple avec le *Saint Germain l'Auxerrois* de Bruxelles : le visage, bien que plus petit, est pourtant mieux structuré et plus expressif. La technique est plus mate et plus fruste que chez Philippe de Champaigne ; de plus, l'excuse : "tableau usé" ne saurait être invoquée que pour un seul tableau, elle devient suspecte appliquée aux trois ; la réalité est qu'il faut accepter que ces tableaux ne ressemblent pas au style de Philippe de Champaigne.

L'évidente ascendance italienne de cette figure est renforcée par sa ressemblance avec une toile de Salomon de Bray, *La Présentation au Temple* ; Philippe de Champaigne citera d'ailleurs avec plus de précision cette peinture en peignant son *Moïse* de 1648, soit quatre ans après la mort de Salomon de Bray : les deux artistes s'inspirent-ils d'un même modèle commun, italien ? Mais comment Philippe de Champaigne l'aurait-il connu ? Par contre, Nicolas Duchesne a comme Salomon de Bray étudié en Italie.

Le vieillard de profil apparaît aussi dans *L'Adoration des Mages* du Mans, une œuvre que je date d'avant 1625 et attribue en conséquence à Nicolas Duchesne ; quant au vieillard de face, utilisé pour *La Présentation au Temple*, il l'est certes dans une peinture peinte par Philippe de Champaigne, mais qui appartient à une série de six toiles vraisemblablement commandée à Duchesne.

Faut-il tenter de distinguer entre ces trois tableaux ? sans doute, mais je manque d'éléments d'appréciation : je l'ai dit, aucun ne présente les nuances, la lecture des volumes propre à Philippe de Champaigne ; sur ce plan d'ailleurs, le tableau de Dijon paraît autrement plus assuré que celui qui présente une seule tête dont le front plat qui semble se confondre avec le plan de la toile, et la définition sommaire de la bouche et du nez sont loin de convaincre ; d'un autre côté, la toile de Dijon est d'une opacité extrême. Enfin, Philippe de Champaigne ait pu recourir à ces visages d'un autre artiste n'est en soi que la première occurrence d'une méthode qu'il systématisera.

Par contre, il n'y a pas dans toute la production de Philippe de Champaigne d'autre étude limitée à la tête, voire à quelque autre partie du corps : la seule toile en relation avec

L'Assomption de Grenoble est peut-être même postérieure à l'œuvre principale, quant à la mention de nombreuses études de têtes dans l'inventaire après décès, elle apparaît au milieu d'une liste d'œuvres attribuées ici à Nicolas Duchesne.

Enfin, il est pour le moins curieux que ces seules études partielles qui ressemblent si peu à Philippe de Champaigne datent précisément d'une période charnière qui autorise aussi bien, sinon davantage tant elles sont liées à l'*Adoration des Mages* du Mans, de les rendre à son prédécesseur !

J'ai mis ces trois études de têtes en relation avec la décoration de la voûte de l'église du Carmel par Philippe de Champaigne. Or celui-ci hérita certainement d'une commande passée à Duchesne : après que l'on ait achevé la construction et l'embellissement de l'autel en 1624, on aurait poursuivi la décoration de l'église en définissant les thèmes intimement liés à l'histoire de l'ordre avec la figuration de Elie et des épisodes fondateurs, un cycle à ce titre prioritaire sur celui des 6 toiles destinées à la nef. Ainsi Duchesne, avant même que Philippe de Champaigne n'ait intégré son personnel, aura-t-il eu à réfléchir et définir la mise en forme des sujets retenus. Disparu avant d'avoir réalisé le nouveau décor, Duchesne l'a certainement préparé : c'est du reste à ces deux ensembles, la voûte et les six toiles de la nef, que s'attellera son successeur à son retour de Bruxelles en 1628.

Rien de plus normal à ce que Duchesne ait été chargé de peindre la voûte : son expérience acquise auprès de Dubois sur les fresques plafonnantes de Fontainebleau le désignent comme l'homme de la situation, ce qui ne sera pas le cas de Philippe de Champaigne en 1628, parfaitement novice en la matière : non seulement il n'a aucune expérience de la peinture murale, ni de la fresque, ni d'un décor plafonnant, mais sa technique même, flamande, usant de glacis et de brillances, est un handicap dans une telle perspective. Ainsi, même si mis au pied du mur il saura mener à terme ce décor détruit, (qu'il fait cependant exécuter par ses collaborateurs rappelle Félibien, s'appuyant donc sur une équipe réunie par Duchesne), l'ascendance de son patron sur les différentes compositions ne saurait être sous-estimée.

Des images dont Philippe de Champaigne ne semble pas être l'inventeur, qui citent des œuvres indubitablement de Duchesne, traitée dans un style plus fruste que ce que l'on connaît, et dans un intervalle de temps où son patron était actif et sollicité de commandes : autant de raisons qui me font rendre à Nicolas Duchesne ces trois études de têtes.

ND8- *Le Songe de Joseph*

1624-27

Huile sur toile / Format 430x310 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre

INV 20450

HISTORIQUE Chapelle Sainte-Thérèse du Carmel du Faubourg Saint Jacques jusqu'en 1790. Dépôt des Petits Augustins ; Muséum central des Arts ; Attribution 1803 Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, Inv. n° Bx E 4 ; déposé en 1970 au musée du Louvre département des Peintures.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 28 (non reproduit, mais visualisé au moyen d'une copie dessinée - lavis de Pierre Lacour fils - du 19^{ème} siècle).

Une des premières œuvres pour l'église du Carmel, et à ce titre exécutée sous l'autorité de Duchesne, alors que Philippe de Champaigne ne faisait pas encore partie de son équipe. Tableau ruiné.

Après des travaux d'architecture pour rendre conformes de vieux bâtiments gothiques, les efforts se portent précisément au début de la décennie 1620, soit dont bien avant l'arrivée de Champaigne, sur la décoration intérieure de l'église du Carmel de la rue saint Jacques. Dans le chœur où l'autel est achevé vers 1624, les documents signalent un *Songe de Joseph*, œuvre qui nous est parvenue ruinée (Louvre), et attribué à Champaigne. Or compte tenu que ce dernier n'est engagé que fin 1625, voire même seulement l'année suivante (n'a-t-il pas collaboré avec G. Lallemant pour le tableau célébrant une procession du 25 juillet 1625 ?) pour travailler jusqu'en 1627 sous l'autorité de Duchesne ; qu'à la mort de ce dernier, il s'attellera aussitôt à une série de six toiles pour la nef de cette église, Félibien ne mentionnant pas *Le Songe de Joseph*, il faut bien rendre à Duchesne la paternité de

cette toile. Ajoutons pour asseoir définitivement une attribution nouvelle, que la disposition en oblique du charpentier au premier plan, puis la juxtaposition des figures, relèvent du maniérisme bellifontain auquel Champagne sera toujours indifférent. Cette composition reprend l'ordonnance d'un Pontormo pour *La Prière au Jardin des Oliviers*, qui dispose en avant les trois apôtres endormis, et le Christ et l'ange à l'arrière-plan.

ND9- *Portrait de Richelieu*

1624-27

Huile sur toile / Format : 220x148

Signé et daté tardivement sur la feuille de papier : 1634

Localisation Quai d'Orsay, Paris.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 204 ; Péricolo 2002 p. 110.

Datation et attribution nouvelles. La draperie, la perspective architecturale (des repentirs sont nettement visibles), et l'ordre du Saint Esprit sont des ajouts de 1634.

L'attribution unanime de ce portrait à Philippe de Champagne achoppe me semble-t-il sur d'inconfortables points de détail : à commencer par la mise en scène et la perspective très redressée qui renvoient à Pourbus, et le drapé plus indécis ; puis le cardinal figure en cette seule occasion avec les cheveux "foisonnants" : détail d'autant plus significatif que Champagne les peigne toujours attentivement ; le visage plus "archaïque" que dans toutes les versions connues ; notamment moins volontaire que dans le portrait de Chantilly ; autant de considérations qui font postuler une datation très précoce ; comme celle que je reconnais au tableau de Chantilly me semble consécutive au séjour de l'artiste à Bruxelles, soit 1628, le *Richelieu* du Quai d'Orsay doit remonter à 1626-27.

Etant admis que le style du *Saint Laurent* et du *Saint Germain l'auxerrois* est consécutive au voyage à Bruxelles, c'est-à-dire que ces deux tableaux témoignent de l'art de Philippe de Champagne à son retour en 1628 comme maître d'atelier, il apparaît invraisemblable de lui attribuer le *Richelieu* du Quai d'Orsay, lequel tableau, avec sa manière plus lâche et l'imprécision des traits, est donc antérieur, soit avant 1627, et relève de la direction de Duchesne.

En avançant une telle datation qui implique l'activité et la direction de Duchesne et une attribution partielle (avec modifications de Philippe de Champagne en 1634 : le rideau, le ruban du Saint Esprit), on se souviendra qu'un acte de paiement de 1626 "à monsieur Duchesne" fait état de travaux dans la chambre du palais Cardinal à cette date.

De fait, les plis épais et mous du drapé rappellent ceux de l'Ange dans *L'Annonciation* de Caen donnée ici à Duchesne ; la base du pilastre est non seulement du même type, mais traitée aussi par un jus brunâtre, avec un reflet sur le bord pour accentuer un même contre-jour ; dans les deux cas, elle est associée de manière identique à une balustrade.

On peut légitimement se demander si la date 1634 apposée sur le papier n'est pas en réalité 1624. On voit aussitôt les raisons d'une lecture précipitée : 1624 impliquerait de retirer l'œuvre à Philippe de Champagne, alors qu'on n'avait aucune autre solution d'attribution.

Pourtant, voyons les choses en face : Richelieu ne pouvait prévoir deux événements liés : d'une part la mort de Duchesne, d'autre part l'irruption de Philippe de Champagne sur la scène artistique. Aussi n'aurait-il guère attendu pour s'adresser à l'artiste le plus proche de son milieu, sinon le plus en vue, Nicolas Duchesne, qui travaillait au palais du Luxembourg dans les locaux même où le cardinal rencontrait la reine mère ? Dès 1624, son entrée au Conseil du Roi couronnait une ascension sociale dont il pouvait aussitôt désirer faire état. Aussi la surprise n'est pas tant de devoir attribuer un ou plusieurs portraits de Richelieu à



Duchesne, mais bel et bien que l'on ait pu concevoir que Richelieu ne se serait jamais adressé qu'à Philippe de Champaigne pour ses effigies.

Par ailleurs on a beaucoup glosé sur le choix du cardinal de s'être fait représenter debout : or non seulement il le fait dès son premier portrait connu, mais c'est donc Duchesne qui donne forme à ce souhait.

ND10- *Ecce Homo*

Huile sur toile

Non signé, non daté.

Localisation Carmel de Pontoise

HISTORIQUE Donné le 8 septembre 1640 par Guillaume Parfaict.

BIBLIOGRAPHIE

EXPOSITIONS *Les collections du Carmel de Pontoise*, cat. d'exp. Paris 2004. Pontoise, 20 novembre 2004-27 février 2005.

Attribution inédite. Voir n° suivant.

ND11- *La Vierge de Pitié*

Huile sur toile

Non signé, non daté.

Localisation Carmel de Pontoise

HISTORIQUE Offert le 8 septembre 1640 par Guillaume Parfaict.

BIBLIOGRAPHIE

EXPOSITIONS *Les collections du Carmel de Pontoise*, cat. d'exp. Paris 2004. Pontoise, 20 novembre 2004-27 février 2005.

Attribution inédite. Pendant du numéro précédant. Antérieurs au 8 septembre 1640, date à laquelle ces deux tableaux furent offerts par Guillaume Parfaict à l'occasion de la profession de foi de sa fille (*Les collections du Carmel de Pontoise*, cat. d'exp. Paris 2004. Pontoise, 20 novembre 2004-27 février 2005), Les affinités de style avec *La Vierge de pitié* de Metz (n° suivant) donnée ici à Duchesne : visage identique d'un même modèle, intensité du coloris contrasté, précision du dessin, fond noir ; l'avant-bras court et charnu, rond, du Christ, font postuler la même attribution, tout comme leur descendance directe chez Philippe de Champaigne, avec *L'Ecce Homo* perdu mais gravé par Morin, et la version en pied du Musée des Granges de Port-Royal : mêmes attributs au complet, corde, manteau d'écarlate, roseau, couronne d'épines, traces de la flagellation. Ces deux pendants attribués à un artiste italienisant comme pouvait l'être Duchesne, permettent d'autre part de mieux comprendre les relations de style de Philippe de Champaigne avec l'art du Titien et de Caravage.

ND12- *L'Annonciation*

1626-27

Huile sur toile / Format : 297x252 cm.

Ni signé. Ni daté

Localisation Musée des Beaux-Arts, Caen.

Inv. n° : P 11

HISTORIQUE Selon Dorival, Chapelle saint Ferréol-saint Ferrutien, Notre-Dame de Paris ; Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; destiné au musée de Strasbourg, mais réclamé par Fleury, conservateur du musée de Caen, en échange d'un portrait de Largillière.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 20 ; Gonçalves 1995 p. 44 ; Péricolo 2002 p. 82.

EXPOSITIONS Caen 1890, p. 1190 ; Caen 1987 p.14 ; Paris 1989 n° 1 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 10

Photo : archives personnelles

Nicolas Saint Fare Garnot a tort, (à la suite de Monsieur Dorival) lorsqu'il situe le tableau dans la chapelle Saint Ferréol de la cathédrale de



Paris, et le date de 1631. Le ton péremptoire de l'historien : «première des très nombreuses Annonciations réalisées par le peintre, celle conservée au musée des Beaux-Arts de Caen n'a pu être exécutée en 1633 comme on l'a souvent répété, mais deux ans auparavant», prétend surtout suppléer à une totale absence d'argumentation. De fait, datation et localisation arbitraire ne résistent pas à l'analyse, que l'on trouvera dans le texte (chapitre 2) : l'œuvre n'a pas décoré une chapelle dans la cathédrale de Paris, elle n'est pas de 1631, et n'est probablement pas même de Philippe de Champaigne ! Rappelons que ses dimensions sont trop importantes, lesquelles faisant culminer à près de 5 mètres une peinture disposée sur un autel de 1,50 à 2m de hauteur, la rendraient invisible faute de recul dans une chapelle de moins de 4 mètres de côté. Puis la lumière de droite à gauche serait en contradiction avec celle d'une chapelle du bas-côté nord ; envisager d'autre part cette localisation qui oriente la Vierge dos tournée vers la nef et le sanctuaire, trahit une bien piètre connaissance de l'art de Philippe de Champaigne.

Le tableau de Caen doit d'autant plus résolument être écarté de la chapelle de Michel Le Masle qu'une autre composition de Philippe de Champaigne en revanche s'y intègre parfaitement : après avoir localisé chaque Annonciation connue dans les lieux cités par les sources documentaires, je crois que le dessin conservé à la Bibliotheca Reale de Turin peut être une étude pour le tableau perdu de la chapelle Saint Ferréol-Saint Ferrutien. La date de la décoration de cette chapelle, 1631, est aussi celle que l'on déduit de l'attitude commune de la Vierge à celle de sa représentation dans *La Pentecôte*, de 1630 ; puis l'orientation de la lumière prend en compte l'éclairage naturel, tandis que Marie est logiquement assise en direction de la nef ; enfin, les dimensions du dessin sont significatives : 18,9 x 14,6 cm., qu'il suffira de multiplier par 10 pour attendre le format moyen d'un tableau pour ce type d'espace, comme celui du *Saint Léonard* pour une chapelle voisine.

La datation très précoce de 1631 pour *L'Annonciation* de Caen est liée à une attribution à Philippe de Champaigne ; or mon attribution inédite à Nicolas Duchesne, soit une datation vers 1626-27, s'impose d'autant que Nicolas Sainte Fare Garnot apporte de l'eau à mon moulin, lui dont l'étonnement sur le coloris "*des gris-verts, relevés par le mauve (qui) ne s'étaient jamais vus auparavant*"—et j'ajoute : jamais après- et sur "*l'aiguillère digne du Primatice plutôt qu'un récipient flamand*", n'aura pas lieu d'être devant l'œuvre d'un peintre formé et travaillant au château de Fontainebleau.

Exclue l'hypothèse de la chapelle Saint-Ferréol-Saint Ferrutien dans la cathédrale de Paris, faut-il revenir à situer le tableau sur un autel de l'église des Filles du Calvaire comme l'avait envisagé M. Dorival ? Une proposition, rappelons-le, qui s'accorde parfaitement avec l'attribution à Nicolas Duchesne et la datation précoce. Ce ne peut être en tout état de cause sur le maître autel, où Dezallier d'Argenville (1752) mentionne "un Christ avec la Vierge, Saint Jean et la Madeleine, Notre Seigneur au jardin, la Résurrection, et le Concert des Anges".

Je dois cependant énoncer une autre localisation possible, jamais envisagée, et pour cause : si les quatre toiles décorant l'oratoire de Marie de Médicis dans l'église du Carmel de la rue Saint Jacques nous sont connues (conservées au musée du service de santé des Armées au Val-de-Grâce), en revanche l'inventaire révolutionnaire de 1800 ne dit rien du tableau de l'autel, qui pourrait être justement cette *Annonciation*.

Les discussions critiques se sont bornées à deux localisations possibles, l'église du couvent des Filles du Calvaire, retable de l'église des Cordeliers, tous deux à Paris. Or dans le cas de cette attribution à Duchesne, il faut rappeler que les seuls ensembles étudiés ne sauraient rendre compte de l'activité d'une équipe de peintres décorateurs œuvrant de 1621 à 1627. Après l'achèvement des salles du Luxembourg en 1625, quelles furent les autres commandes de Duchesne ? Indiscutablement le retable de la chapelle privée de la reine dans l'église du Carmel, dont il ne reste pourtant aucune mention d'archive ; c'est dire que d'autres travaux non documentés rendent vains dès aujourd'hui les efforts concentrés sur les seules églises des Filles du Calvaire et des Cordeliers.

Au petit jeu des chaises musicales : faire coïncider un tableau avec une localisation avérée, la toile de Caen est entre toutes les Annonciations associées à l'art de Philippe de Champaigne celle qui ne trouve pas place. C'est, du coup, ouvrir la porte à deux options :

d'une part une localisation non documentée (fort peu probable tant les sources historiques avancent de possibilités), d'autre part une désattribution, hypothèse la plus vraisemblable.

ND13- *La Nativité*, dit aussi *L'Adoration des Bergers*.

(Nicolas Duchesne et Philippe de Champaigne)

Huile sur toile / Format : 397x247 cm.

Ni signé ni daté

Musée des Beaux-Arts, Lyon

Inv. n° : A.52

HISTORIQUE Paris, carmel de la rue Saint Jacques ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; envoi de l'Etat en 1805.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 38 ; Gonçalves 1995 p. 19 ; Marin 1995 pl. XVIII ; Péricolo 2002 p. 98.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 3 ;

REPLIQUES ET COPIES Une copie libre (190x124 cm.) dans l'église de Bures sur Yvette.

Attribution et datation nouvelles. L'attribution de cette peinture à Philippe de Champaigne ne m'a jamais paru satisfaisante. Rappel des arguments développés dans le texte qui m'ont fait avancer une autographie partielle à Nicolas Duchesne : c'est, selon Félibien, et comme l'atteste de l'archaïsme de la composition, l'une des six grandes toiles commandées par Marie de Médicis et ses proches (en l'occurrence, le blason désigne ici la Comtesse de Soissons), pour la nef de l'église du Carmel ; une entreprise de décoration ambitieuse qui n'a pu être commandées qu'à Duchesne, dont la mort en 1627 seule mit Philippe de Champaigne au-devant de la scène ; le maniérisme très accentué, qui ne se retrouve jamais chez Philippe de Champaigne, ni dans ses premières œuvres ni même dans les autres toiles de la série, tout autant formel : le berger du premier plan, que structurel : la composition multipartite, relève de l'Ecole de Fontainebleau.

La présence de deux portraits probables : le profil ressemble à Marie de Médicis, d'ailleurs conforté par le bleu roi de sa robe, constitue un autre argument en faveur de l'autographie à Nicolas Duchesne. En effet il s'agit là d'un procédé propre au maniérisme, à l'école de Fontainebleau en particulier, dont on connaît les innombrables apparitions travesties de François 1er, de Henri IV sous l'identité de Salomon recevant Marie de Médicis-reine de Saba, ou encore le *Henri IV en Mars* ; que Rubens lui-même avec son cycle pour le Luxembourg n'échappe pas à cette vogue rend d'autant plus significatif le refus catégorique de Philippe de Champaigne, pour diverses raisons certes, à commencer par la vraisemblance. Par exemple il a fallu abandonner l'hypothèse romantique qui prétendait reconnaître des personnalités jansénistes dans les apôtres de *La Cène*. L'identification dans ces conditions de Marie de Médicis au milieu des bergers adorant l'Enfant serait donc une exception : à moins que le choix n'en revienne plus justement à Duchesne, pour le premier tableau réalisé d'une série dont il fut assurément le prestataire.

Aujourd'hui, poussant plus loin ma réflexion, c'est la part même que je croyais maintenir à Philippe de Champaigne qui chancelle. Voici de nouvelles considérations ouvrant sur une conclusion encore plus radicale, qui rend *La Nativité* de Lyon au seul Nicolas Duchesne. Mais évacuons d'emblée un argument fort inconsistant : que tel type de physionomie, tel profil, réapparaisse dans l'œuvre future de Philippe de Champaigne, occurrences assez superficielles sur lesquelles on a prétendu fonder des certitudes, ce n'est rien d'autre que des citations occasionnelles par le maître d'œuvre et de références à son prédécesseur.

Rappelons que Philippe de Champaigne s'est formé auprès de miniaturistes : Bourdeaux et Bouillon lui ont transmis un sens du dessin (plus que du volume) absent ici, et une exigence d'exactitude qui ira à en croire Félibien, jusqu'à importuner Lallemand ; mais aucun



de ces traits ne se retrouve dans le tableau de Lyon, avec son modelé approximatif fondé sur le volume, des mains visiblement bâclées, etc...

Pour comprendre et entériner définitivement cette désattribution d'une œuvre considérée comme un classique de Philippe de Champaigne, nous tenterons de dégager une évolution cohérente dans la suite des premiers tableaux, datés de 1628 à 1630 sans autre fondement que le seul fait de leur attribution à Philippe de Champaigne : l'hypothèse tenant lieu de conclusion et vice-versa, c'est assez dire l'arbitraire qui a présidé à l'établissement du catalogue de ses premières peintures. Certaines parmi celles-ci ont des formes lourdes, une organisation heurtée des volumes dispersés en perspective, des couleurs sombres et une écriture épaisse : décor du Luxembourg (dont les *Deux anges musiciens*), *Richelieu* du quai d'Orsay, *L'Annonciation* de Caen, *L'Adoration des Mages* du Mans ; un second groupe se distingue par un dessin plus serré, voire sec, une profondeur restreinte, des silhouettes élancées et un coloris sombre : *Richelieu* de Chantilly, *Richelieu* de Chaalis, *Saint Vincent*, *Saint Germain*, *Saint Léonard*. Enfin les quatre tableaux pour l'oratoire de la reine dans l'église du Carmel ajoutent aux formes sveltes enchâssées dans un dessin net, avec une matière lisse et économe, un aplatissement de la composition et des couleurs claires.

On le voit, s'il y a continuité et liaison entre les groupes 2 et 3, rien en revanche, pas l'indication d'une évolution, ne mène du premier au second : les différences l'emportent. De plus on aura vu que tous les tableaux du premier groupe sont ici, pour diverses raisons, attribués de manière inédite à Nicolas Duchesne. Or *L'Adoration des bergers* de Lyon s'apparente en tous points d'autant plus nettement aux œuvres de cet ensemble, qu'on la rapproche des autres toiles de la même série : son organisation en profondeur d'un espace peu assuré, ses volumes gonflés marqués par Rubens ou Titien et héritiers des formes de Du Bois à Fontainebleau, jusqu'à l'écriture empâtée, sont décidément étrangères à l'ordonnance austère, à la frontalité, au dessin précis et à fluidité des formes de *La Présentation au Temple* de Dijon et de *La Résurrection* de Lazare de Grenoble.

Certes Félibien cite cette *Nativité* de Lyon en tête des œuvres de Philippe de Champaigne de retour de Bruxelles : mais ce faisant, il fait arbitrairement table rase de tout ce que pouvait produire l'atelier de Duchesne en son absence, ce qui est parfaitement inacceptable ; puis, et toujours à propos de cette même série de six toiles, il se trompe sur la paternité du *Lazare* de Grenoble, l'une des plus belles et pourtant selon lui revenant à l'atelier, et passe sous silence l'autre composition phare de cet ensemble, la grandiose *Présentation au Temple* de Dijon ; dans ces conditions, ses notations ne peuvent avoir qu'un caractère indicatif.

Monsieur Dorival signale d'autre part le don par Richelieu en 1628 d'un tableau du même sujet à l'abbaye de Quincey près de Poitiers : vu la date, il s'agit plus vraisemblablement d'un autre tableau de Duchesne, sans doute comparable à la toile de Lyon.

ND14- *L'Assomption*

(Nicolas Duchesne et Philippe de Champaigne)

v.1627-28

Huile sur toile / Format : 395x243 cm.

Ni signé ni daté

Localisation Musée du Louvre.

Inv. n° : M.I.333

HISTORIQUE Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 82 ; Gonçalves 1995 p. 33 ; Péricolo 2002 p. 97.

REPLIQUES ET COPIES chapelle de Gréoux-les-Bains (voir n° 18).

Le tableau est seulement attesté dans l'église du Carmel en 1640 par Malingre et par Symonds ; Dorival signale les emprunts à Raphaël. La version de Gréoux-les-Bains proviendrait du couvent des Capucins du Marais.

1: que Champaigne se soit attelé à *La Nativité* de Lyon (Félibien) dès son retour de Bruxelles en janvier 1628 implique l'antériorité des marchés de peinture pour cette toile et les cinq



autres de la série, contrats passés donc sous l'autorité de Duchesne : lui et son atelier ont commencé aussitôt certaines peintures de cette suite. 2: des deux versions de *L'Assomption*, c'est bien la toile du Louvre, celle dont l'attribution à Champaigne est la plus douteuse, qui appartient à la série des toiles pour le Carmel, comme l'attestent ses dimensions identiques à celles de *La Nativité* de Lyon. 3: des deux versions, la plus compatible avec le style de Champaigne est la seconde, de Gréoux-les-Bains, visiblement copiée d'après celle du Louvre ; or l'on imagine mal Champaigne copiant fidèlement quelqu'un d'autre que son ancien patron. 4: Duchesne a donc passé les marchés de peinture en l'absence de Champaigne, puis a composé *La Nativité*, et mis en place les grandes lignes de *L'Assomption* du Louvre aussitôt peinte par Champaigne à son retour.

Félibien ne cite pas *L'Assomption*, dont la composition et le style correspondent pourtant précisément à ce qu'il dit de l'autre tableau : Champaigne a "commencé le tableau de *La Nativité de Notre Seigneur* en 1628, et le finit l'année suivante. Quelque temps après, il travailla à *L'Adoration des Mages*, et ensuite aux autres". De ce dernier, perdu mais dont la version pour l'oratoire de la reine (identifiée ici avec le tableau du musée de Tessé au Mans), donne certainement une très proche idée, nous pouvons présumer que sa composition unitaire l'apparentait à *La Présentation au Temple* et à *La Résurrection de Lazare*. Nulle place, dans ces conditions, pour que s'y insère *L'Assomption*, dont la recherche de pittoresque, de mouvements dispersés et d'espaces morcelés renvoie à *La Nativité* et implique qu'elle lui soit immédiatement associée dans le temps, ce qui contredirait Félibien.

ND15- *Saint Denis effrayant ses bourreaux*.

Huile sur toile / Format : 64,5 x 84,5 cm.

Non signé, ni daté

Localisation Weiden, col. privée.

BIBLIOGRAPHIE Péricolo 2002, p. 27

Il en existe plusieurs répliques : Thuillier donne "avec circonspection" celle de New York à Poussin, œuvre de jeunesse. Mais Clovis Whitfield (Péricolo, p 27), les reconnaît pour des copies d'après un original perdu d'Annibale Carrache. Poussin, Carrache : le point commun pourrait être Duchesne.

D'autant que l'ascendance de Bologne compose dans cette œuvre avec celle de Caravage patente dans les contrastes et le motif du guetteur : deux influences constitutives de la formation de Nicolas Duchesne.

Peinture opaque et couleurs contrastées, netteté des plans, comme pour les feuillages, paysage d'arrière-plan bleu et ciel jaune, sont des éléments propres à la fresque qui apparentent ce tableau à l'art de Duchesne. Ajoutons les attitudes maniéristes, et jusqu'à celles des soldats, qui rappellent ceux de *La Résurrection* de Pont-sur-seine.

ND16- *Portrait d'Henri IV en Mars*

Huile sur toile / Format : 186x135.

Ni signé, ni daté

Localisation Musée des Beaux-Arts, Pau

BIBLIOGRAPHIE

EXPOSITIONS *Marie de Médicis, un gouvernement par les Arts*, Blois, 17oct 2003–28 mars 2004.

Le portrait ne porte généralement pas d'attribution ; au mieux le nom de Jacob Bunel est-il cité, repris d'ailleurs à l'occasion de l'exposition à Blois, d'après l'éventuel rapport de ce portrait royal avec le décor des Tuileries. Rien en revanche de l'attribution à Dubois avancée dans un autre ouvrage: "Pourrait être lié à la décoration de la Galerie de la Reine à Fontainebleau".

Or Bunel et Dubois sont des peintres d'origine flamande : on peut leur supposer une maîtrise des transparences ; soit un art bien distinct de celui du *Portrait d'Henri IV en Mars* : peinture très opaque, avec des maladresses et une surcharge de motifs, qui rendent plausible l'attribution ici à Duchesne

Frontalité, attitude, définition sculpturale, gestuelle, remplissage symétrique de la surface disponible, sont communs à *La Vierge entourée par les anges*, et à *La Déploration sur*

le Christ. Significativement, cette figure royale est aussi à rapprocher du *Neptune* du Luxembourg, peint avant 1625 et donc de l'atelier sinon de la main, de Duchesne. Ressemblances jusqu'à la couleur rose, et la distribution frontale et symétrique des motifs. Mais la comparaison des deux œuvres révèle le défaut du bassin dans le *Henri IV* : un défaut que l'on ne trouve jamais chez Dubois, en revanche reconnaissable dans le *Saint Léonard*, *La Nativité* de Lyon, *Saint Loup*, *Saint Roch* de Pont-sur-Seine. Conclusion, le portrait est de Duchesne. Seconde conclusion, le Neptune est d'une main distincte, quoique du même atelier.

Remarquons encore que les plis réguliers et plats du rideau rappellent ceux du *Richelieu* de Chantilly, y compris le fond noir, comme si Philippe de Champaigne avait connu ce portrait et s'en était inspiré dès son retour de Bruxelles en 1628. La définition sommaire de ce rideau dérive du modèle de Pourbus. Mais à l'inverse du modelé sculptural de ce dernier, où les plis ont un volume, une rondeur, une variété, tour à tour convexes et concaves, ils sont uniformément plats dans le tableau de Pau, en rubans, témoignant à la fois d'une certaine limite de son auteur et de l'influence bellifontaine dont le maniérisme fait davantage de place à la ligne et à la surface qu'au volume. Cette différence de conception, Champaigne en sera conscient, qui confirme la datation du *Richelieu* de Chantilly, où ce rideau est assez plat, tandis que vers 1635, dans les peintures pour *la vie de la Vierge*, et le *Richelieu* de la Galerie des Hommes illustres, Champaigne assimile les drapés de Pourbus.

ND17- *Le Bon pasteur*

Huile sur toile / Format : 183 x 86,5 cm.

Ni signé, ni daté

Localisation Musée des Beaux-Arts de Lille

Inv. n° : P.167

HISTORIQUE Réfectoire de Port-Royal des Champs ; transporté à Port-Royal de Paris en 1709 ; Abbaye de Saint Victor, Paris ; saisie révolutionnaire : dépôt des Petits Augustins ; Muséum central des Arts en 1793 ; affecté au Musée des Beaux-Arts de Lille le 14 fructidor An VIII. Restauré (1851, 1922) ; dévernissage (1951)

BIBLIOGRAPHIE attribué à Philippe de Champaigne en 1803 ; cat. 1893 n° 164 ; Dorival 1957, n° 56 ; Dorival 1976 n° ; Evreux, fig. 33.

EXPOSITIONS *Geborgene Kunstwerke aus dem Besetzten Nord-Frankreich*, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 1918, n° 60 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. exp. Paris, 1957. *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 56

REPLIQUES ET COPIES Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, Tours, musée des Beaux-Arts ; Mâcon, musée des Ursulines.

Photo : archives personnelles

Dorival identifie le tableau de Lille avec ce "Bon Pasteur d'après Champaigne" signalé dans le couvent parisien de Saint Victor, et l'attribue à Jean-Baptiste, sans argument. De fait, le style quelque peu archaïque du tableau de Lille invite à une datation précoce, certainement antérieure à l'activité de Jean-Baptiste.

Par certains aspects, il est même supérieur aux versions de Tours et de Dijon qu'il a visiblement inspirées : la tête mieux proportionnée est dans l'axe du corps, les plis de la manche pliée sont plus réalistes, le regard de la brebis compose subtilement avec les yeux mi-clos de Jésus, le mouvement tournant du manteau équilibre la main tenant le bâton.

Mais doit-il revenir à Philippe de Champaigne ? Le motif des plis concentriques et parallèles du manteau ne lui ressemble pas, il se retrouve au contraire, comme ces même sandales à lanières, dans la gravure de *La Fuite en Egypte* en laquelle je veux ici reconnaître le



souvenir d'un ouvrage de Duchesne ; autre détail commun, le décor partagé verticalement entre un écran sombre et une partie ouverte sur le paysage se retrouve encore dans nombre de compositions données ici à Duchesne, et dont l'origine remonte à la *Sainte Famille* de François 1^{er}, par Raphaël, à l'époque conservée au château de Fontainebleau. Enfin, la parenté des arbres au gros tronc oblique portant un feuillage ramifié au profil net participe d'une expérience de décorateur, voire de fresquiste comme pouvait l'être celle de Duchesne...

Plus largement, la relation inattendue et combien révélatrice avec l'Ecole de Fontainebleau ressort de la comparaison avec une œuvre aussi exemplaire que la *Diane chasse-ressse* du Louvre, pourtant antérieure de quelques 70 ans. Arbres réduits à un tronc oblique, branches en gerbes qui se découpent nettement en sombre sur le ciel ; celui-ci, sombre en bas du tableau, s'éclaire vers l'horizon, pour définir la crête douce des collines ; enfin entre ce plan lointain et le premier plan s'intercale une bande de végétation ; ajoutons la position identique des mains, l'une ramenée vers la tête, l'autre vers le bas, le rapport identique entre la figure claire qui remplit toute la surface du tableau contre le paysage sombre. En recourant aux mêmes principes structurels, les deux artistes font à l'évidence montre d'une source d'inspiration commune : incompréhensible de la part de Philippe de Champaigne, elle est au contraire parfaitement logique avec Nicolas Duchesne.

Un dessin (Lille, Palais des Beaux-Arts, Inv. W.4015), portant l'annotation au crayon noir "Champaigne" passe pour une étude par Jean-Baptiste du tableau du même musée. Remarquons d'emblée que l'attribution est fondée sur le seul rapport avec la peinture et qu'une remise en cause de celle-là entraîne les doutes sur celle-ci...

De fait, il n'est nullement acquis qu'il s'agisse là d'une étude préparatoire : qu'une seconde main droite puisse effectivement accréditer cette acceptation, le compte, d'importance égale, de toutes les difficultés du tableau, la distribution régulière sur la feuille de tous les motifs les plus intéressants de la peinture participe davantage de dessins faits d'après celle-ci. S'il s'agissait d'une feuille d'études préparatoires, comment l'auteur saurait-il – à priori – que la main, les deux pieds, la manche, la tête, seraient ainsi ? On n'a aucune impression de recherche, d'évaluation des solutions. Non il semble bien que cette feuille soit un répertoire dessiné d'après le tableau.

Deux observations vont dans ce sens : d'abord, le départ de la manche n'existe que sur la seule main identique à la peinture, parce que dans celle-là seule l'artiste copie ; puis le dessus du pied est curieusement vide d'indications, pas un relief, tout comme sur la peinture où la zone est occupée par les lanières de la sandale, ainsi le copiste délaissant cette sandale a laissé une surface vide, ce qui n'eut pas été le cas s'il s'agissait effectivement d'études préparatoires à un tableau.

La seconde main droite correspond du reste davantage à un élan, une initiative de la part du copiste qui ajoute non pas tant une solution puisque ce n'est pas de cela qu'il s'agit, mais une répétition de l'exercice,

Sans doute ce dessin peut-il être de Jean-Baptiste, sans certitude, dessinant, s'entraînant d'après une peinture qui elle n'est probablement pas de lui.

Si l'on retient la localisation de Dorival à Saint Victor, mon attribution à Nicolas Duchesne avec une datation conséquente courant jusqu'à sa mort en 1627 coïnciderait avec une importante campagne de travaux dans l'église de l'abbaye entreprise en 1624 par le prieur Denis de Saint-Germain, qui fait refaire un nouveau maître-autel, décoré au centre d'une *Adoration des Mages* par Claude Vignon. Or l'étroitesse du *Bon Pasteur* de Lille peut correspondre au panneau latéral d'un décor d'autel. (Voir les catalogues d'exposition *Le Grand Siècle au Quartier Latin*, p 43 ; *Port-Royal*, mairie du 5ème, p 71 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, 1957, p 55).

ND18 - La Pentecôte

Eglise de Saint-Flour.

Publié dans *La Peinture religieuse en Haute Auvergne*, par Pascale Moulier : ce tableau de l'école française du XVII^{ème} siècle, serait selon l'auteur, d'un peintre inconnu travaillant d'après Philippe de Champaigne. Mon attribution inédite à Nicolas Duchesne est fondée sur les observations suivantes :

-les liens évidents avec l'art de Philippe de Champaigne, de *La Pentecôte* du Val-de-Grâce bien sûr jusqu'à la structure et la gestuelle de *L'Assomption* du Louvre, et le dispositif architectural de *La Présentation au Temple* de Dijon, le motif de l'homme au livre...

-le maniérisme des attitudes est cependant plus accentué que chez Philippe de Champaigne, et renvoie d'évidence à l'école de Fontainebleau ; à cet égard, le rapprochement avec *La Pentecôte* d'Ambroise Dubois (église de Couilly-Pont-aux-Dames) n'est pas seulement éloquent, il s'inscrit comme la filiation la plus directe qui soit ;

-la simplicité des drapés, en particulier la ligne oblique tendue entre les genoux de la Vierge, se retrouve dans de nombreuses peintures données ici à Duchesne comme dans les figures de la Galerie des Assiettes (à Fontainebleau) de Dubois.

ND19- *Homme en armure*

D'après Giorgione

Huile sur bois / Format : 39,7x27cm.

Ni signé ni daté

Nat. Gallery, Londres

Inv. n°: 3927

Tableau considéré comme un anonyme du 16^{ème} siècle, ce qui est peu probable : la mention en 1569 et en 1601 dans le *Camerino delle Anticaglie* de G Vendramin semble se référer à une autre œuvre

Selon Sauval, Philippe de Champaigne aurait trouvé le modèle du *Gaston de Foix* de la Galerie des Hommes illustres dans un tableau attribué à Raphaël de la collection du Duc de Saint Simon. Il s'agit en fait d'une reprise du *Saint Georges* de Giorgione : or, dans l'inventaire post mortem des biens de Philippe de Champaigne, il y est fait mention de deux tableaux représentant des soldats d'après Giorgione : l'un pourrait bien être ce panneau de la National Gallery de Londres, l'autre étant "couronné de vigne". Philippe de Champaigne avait donc pleinement conscience de l'autographie du modèle original ; puis comment expliquer dès lors qu'il se soit trouvé en la possession du peintre, s'il avait appartenu au duc de Saint Simon ? Voilà deux éléments de réflexion qui contredisent l'avis de Sauval. Reste que la copie partielle du retable de Castelfranco ne saurait revenir à Philippe de Champaigne : on le voit mal reprendre en petit, et d'après quel original, lui qui n'est pas allé en Italie, ce qu'il devra répéter en plus grand.

Ne peut-il s'agir en revanche d'une copie par Duchesne, faite sur place, en Italie ? Le support de bois qui caractérise nombre d'œuvres données ici à Duchesne, son format réduit pour le transport, puis sa présence probable dans la collection de son successeur et gendre, inclinent à cette hypothèse.

Noter l'importance des soldats dans *L'Adoration des Mages* du Mans, lesquels ne font pourtant pas partie du sujet. Nouvelle attention portée aux soldats dans *La Résurrection* de Pont-sur-Seine ; puis le serviteur dans le *Saint Léonard* ; autre soldat qui lui est ici attribué, le *Henri IV en Mars* ; Duchesne serait d'autant plus sensible à ce motif récurrent qu'il l'aurait copié à l'occasion, chez Giorgione par exemple. *L'Homme en armure* de Londres présente d'ailleurs les mêmes qualités métalliques, d'un volume fermement circonscrit sur fond noir, que la *Vierge* de Metz donnée ici à Duchesne par d'autres arguments.

Le copiste de Giorgione fait preuve de liberté en simplifiant le modèle de Castelfranco ; au contraire, Philippe de Champaigne reprend le *Soldat* de Londres avec la plus grande fidélité. Il semble barbu, contrairement au modèle de Castelfranco, et son visage est plus rond ; une bande sombre à l'avant plan détermine comme une marche, ce que Philippe de Champaigne a répété.

Voilà qui établit que Philippe de Champaigne a expressément travaillé d'après le panneau de Londres, et non pas d'après quelque gravure : c'est donc l'exemplaire que l'on retrouvera dans son inventaire.

ND20 - *Etude de putto*

1624-25

Pierre noire et rehauts de blanc.

726 x 522mm

Inscription : *Etude superbe du Le Poussin*

Vente Sotheby's, Monaco jeudi 5 décembre 1991. Vendu comme de l'école italienne, "rappelant des artistes italiens tels que Albani".

Plusieurs rapprochements avec les peintures du Luxembourg étayent mon attribution, inédite, à Nicolas Duchesne : le type du visage souriant ; le type anatomique : buste musclé qui contraste avec la rondeur du ventre, et surtout le nombril haut placé ; l'éclairage ; les mèches de cheveux poussées à l'horizontale par le vent ; le pied vu de dessous, caractéristique ; la mention, postérieure "étude superbe du Le Poussin", n'est dans l'acceptation de cette hypothèse qu'à demi fausse, puisque cette feuille se réfère à un décor auquel a certainement travaillé l'illustre peintre ; le format : 72,6 x 52,2 cm, est d'ailleurs identique à celui des huit putti sur bois de la salle du Luxembourg, qui s'inscrivent tous dans des octogones de 68 x 118 cm ; enfin, la pierre noire rehaussée de craie blanche est une technique adoptée par son successeur Philippe de Champaigne.



ND21-ND28 : Composition de Duchesne, exécution de Philippe de Champaigne

(Les numéros en gras sont ceux des notices correspondantes du catalogue de Philippe de Champaigne, période Richelieu) :

ND21 - **3** - *La Résurrection*

1627-28 Huile sur toile / Format : église de Pont-sur-Seine.

ND22 – **9** - *Saint Vincent*

1627-28 Huile sur bois / Format 188x60 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

ND23 – **10** - *Saint Germain l'Auxerrois*

1627-28 Huile sur bois / Format 188x60 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles

ND24- **11** - *Portrait de Richelieu*

1627-28 Huile sur bois / Format 188x60 cm. Musée Condé, Chantilly.

ND25 - **14**- *Portrait de Richelieu*

1627-28 Huile sur toile / Format : 242 x 167 cm. Institut de France, Chaalis.

ND26 - **15** - *Saint Léonard*

1627-28 Huile sur toile / Format : 227x145 cm. Musée d'Art et d'Histoire, Genève

ND27 - **16** - *Le Concert des Anges.*

1627-31 Huile sur toile / Format : 175x220 cm. Musée des Beaux-Arts, Rouen

ND28-ND34 : Peintures de Duchesne connues par la gravure ou le dessin

ND28 - *La Fuite en Egypte*

Gravure de François de Poilly ; Dorival 1976 n° 257.

ND29 (Ds100) - *La Déploration sur le corps du Christ*
1624.

Pierre noire et lavis d'encre sur papier beige / Format :
17,4x13, 2 cm.

Non signé, non daté.

Localisation British Museum, Londres

HISTORIQUE vente Vicomte de Castelruiz, Londres 27-30
avril 1846

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champagne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattenmontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE J. Cordey, *Les dessins français du XVI et XVII siècles au British Museum*, BSHAF 1932, p. 17 ; Dorival 76 n° 73 ; Nicolas Sainte Fare Garnot n° 3 p.40.

Attribution et datation nouvelles. Ce dessin ne saurait être mis en relation avec un grand tableau d'autel pour le château de Rueil, perdu, mais dont une petite toile récemment vendue nous restitue l'autorité ici absente. Justement exclu du corpus par B. Dorival, il n'a été réintégré sans convaincre par F. Lanoé qu'à la faveur d'une œuvre de jeunesse.

Paillet mentionne sur l'autel de l'oratoire du Luxembourg un grand « Jésus porté au Tombeau », qualifié par Malingre de « fort riche tableau », et situé en 1709 par Bailly dans la grande chapelle. C'est dire que cette feuille se réfère à une peinture datant de la présence de Marie de Médicis au Luxembourg, ce qui la fait antérieure à juillet 1631 ; plus précisément antérieure même au 16 mai 1625, s'agissant de l'oratoire qui fut certainement achevé comme la galerie voisine décorée par Rubens, pour cette échéance des fiançailles d'Henriette d'Angleterre. Dessin et peinture disparue appartiennent donc à la période d'activité de Nicolas Duchesne.

Ce que conforte la composition qui atteste des relations avec *La Sainte Famille de François 1^{er}* de Raphaël : outre la frontalité et le nombre quasi identique des figures (significativement, un personnage supplémentaire semble s'inscrire exactement dans le profil des ailes de l'ange), la croix sépare un plan vertical et sombre à droite et une ouverture sur l'extérieur à gauche. Cela confirmerait que le dessin est une étude, par quelqu'un qui connaît le chef-d'œuvre de Fontainebleau, pour ce « Jésus porté au Tombeau » désigné par Paillet.

Le lavis ne deviendra la technique préférée de Philippe de Champaigne que vingt ans plus tard, s'il faut se fier à l'exemple le plus précoce qui nous soit parvenu, qui date de 1645, la représentation de « *Trois reines en réputation de sainteté* » du Louvre ; les sept autres lavis répertoriés qui sont antérieurs font sans exception usage d'un rehaut à la plume. Nouvelle raison de ne pas intégrer la feuille du British



Museum dans le corpus des dessins de Philippe de Champaigne.

Un mot encore sur les doutes retenus par la critique moderne quant aux capacités de peintre de Duchesne. Je ne crois pas au principe d'un chef des travaux se limitant à diriger des exécutants, et occupé par les entretiens avec les commanditaires, tel qu'il est uniquement présenté : Philippe de Champaigne, lui parmi d'autres, s'acquittait de ces fonctions sans sacrifier aucunement son œuvre personnelle. Pourquoi pas Duchesne ? D'autre part, on ne laisse pas un personnage influent comme Claude Maugis apprécier un exemple de son propre travail, en l'occurrence une « *Vierge copiée de Caravage, qui n'est pas moins belle que l'original* » si l'on n'a pas des velléités de peintre. Que Duchesne puisse éventuellement s'illusionner sur ses mérites propres n'empêche pas qu'il ait sciemment occupé la place ; le discrédit porté à priori sur une production ignorée en totalité ne doit pas dispenser la critique de prendre l'existence de celle-ci en compte, ne serait-ce que pour mieux cerner le paysage artistique de l'époque.

Voir aussi la notice 41-(ND30), relative à *La Déposition de croix*, toile, de 1636.

ND30 - *La Vierge couronnée par les anges*.

Gravure de Charles David ; Dorival 1976 n° 268.

Après que l'agrandissement de l'autel dans l'église du Carmel ait concentré l'essentiel des dépenses jusque vers 1624, les fonds prévisibles furent logiquement affectés à des entreprises privées, en l'occurrence les chapelles familiales dans l'église ; pour sa chapelle, Michel de Marillac, conseiller de Marie de Médicis, dut s'adresser logiquement au peintre le plus en vue du Luxembourg, Nicolas Duchesne, à qui il commanda probablement aussi son portrait. Rien du décor de cette chapelle n'a été identifié ; au mieux doit-on reconsidérer l'attribution de la peinture *La Vierge entourée par les anges*, connue par une gravure de Charles David dont la mort en 1632 permet une datation approximative. La peinture originale, parce que donnée par la lettre à Champaigne, a été hypothétiquement mise en relation avec la chapelle voisine, de Jacques Barrin "sieur de la Galissonnière", décorée vers 1630 par Philippe de Champaigne, sans guère d'argument convaincant. Il est intéressant de noter que dans les contrats retrouvés passés entre Barrin et différents corps de métier, dont le peintre, il est souvent fait mention, suivant une coutume de l'époque, de tel autre décor analogue à prendre en référence, en l'occurrence le décor de la chapelle voisine, celle de Marillac. Ainsi le menuisier est-il invité à égaler son prédécesseur... Il est évident que la comparaison se serait faite pour les peintures pour peu que Philippe de Champaigne ait signé la décoration de la chapelle de Marillac... Jacques Barrin ne fait aucun rapprochement avec les peintures de la chapelle Marillac, probablement parce que les auteurs sont distincts... Champaigne traitant avec Barrin, et Marillac avec Duchesne.

La Vierge entourée par les Anges correspond davantage à ce qui se dessine désormais de l'art de Duchesne qu'à celui de son successeur. Seule l'hypothèse Duchesne peut expliquer ses affinités stylistiques avec le maniérisme de Dubois, lesquelles font douter de l'attribution à Champaigne ; l'effacement de la jambe suivant l'exemple de Michel-Ange rappelant le *portrait d'Henri IV* et le *Neptune*, (un motif absent des figures assises de Champaigne), les torsions et contrappostos sont bellifontains, comme l'accumulation décorative, le remplissage de la surface et les ressemblances avec *L'Allégorie de la Réunion des maisons de France et de Florence* de Dubois. La pose tendue de l'enfant et la main de sa mère rappellent Michel-Ange par le relais de Dubois et de son *Allégorie de la Peinture et de la Sculpture*, avec la main et le putti au bras levé ; une référence absente dans l'art de Philippe de Champaigne ; pas plus que ne se retrouve jamais chez lui les gros plis verticaux du drapé de la Vierge, lequel, avec le dynamisme force de l'attitude est par exemple étranger à la Vierge dans *La Pentecôte*, œuvre à priori contemporaine, où s'impose le statisme et la retenue ; les deux figures participent donc de deux personnalités distinctes ; la draperie en dais du fond, qui renvoie au *Henri IV* ; la présence d'une marche en avant plan, l'attitude volontaire de l'enfant comme dans la *Sainte Famille de François 1^{er}* de Raphaël, dont semble provenir encore le coussin sur les genoux de la Vierge ; enfin, la pose des jambes et le rapport de la Vierge à l'espace, la saturation de la surface qui compte 8 personnages, plus la table, la corbeille et les rideaux. Frontalité et symétrie, les deux rideaux en angles qui appellent la comparaison avec le *Portrait de Henri IV* de Pau, et la juxtaposition des anges, reprennent la distribution

identique dans *L'Allégorie de la peinture et de la sculpture* par Dubois, ou dans *La Guérison du paralytique* de Varin, qui en réactualise à Paris la composition. Signalons d'autre part la répartition par zones entre cette Vierge entourée par les anges et le *Saint Léonard*. ; l'effet brillant et contrasté des draperies évoque *la Vierge de Pitié* de Metz... Œuvre indubitablement de Duchesne (le motif de deux anges couronnant Marie provient de Rubens pour *Marie de Médicis en Pallas* : or Champagne n'a que peu emprunté à Rubens), *La Vierge couronnée par les anges* peut avoir décoré la chapelle de Marillac dans l'église du Carmel...

ND31 - *La Résurrection*

Gravure de Morin, pourrait être, selon Dorival (Dor 266), *La Résurrection* pour l'autel des Filles du Calvaire : soit, à ce titre une œuvre de 1626 de Nicolas Duchesne.

ND32 - *Portrait de Michel de Marillac* (1563-1632)

BIBLIOGRAPHIE. Gravure de Morin

ND33 - *Portrait de Claude Maugis*.

BIBLIOGRAPHIE (gravure par Vorsterman, 1630, Dor 372. gravure par Morin d'après Philippe de Champaigne, Dor 373.)

En buste, habillé comme le *Richelieu* d'Orsay : à cette date, Philippe de Champaigne était incapable d'un tel portrait.

ND34 - *L'Annonciation*

(Atelier de Philippe de Champaigne : voir les numéros JM-10 à JM-13)

L'Annonciation d'une série de quatre tableaux sur toile, de même format, répertoriée dans ce catalogue sous une attribution à Jean Morin, et peinte dans la décennie 1640, pourrait bien nous rapporter le souvenir d'une peinture perdue de Nicolas Duchesne : de fait, que deux d'entre eux soient des répliques simplifiées de compositions antérieures, de *L'Adoration des Mages* du Mans (Duchesne), et de *La Présentation au Temple* d'Arras, laisse envisager une hypothèse similaire pour cette *Annonciation* : une réplique par un collaborateur de Philippe de Champaigne du tableau de l'oratoire d'Anne d'Autriche au Luxembourg ? L'éclairage est orienté de droite vers la gauche comme dans d'autres tableaux appartenant vraisemblablement à cet ensemble, les plis du drapé de la Vierge rappellent ceux de Marie dans *L'Annonciation* de Caen ici donnée à Duchesne, et qui serait de peu postérieure. Par ailleurs, le bras de l'ange présente cette rondeur caractéristique en laquelle je crois reconnaître la manière de Duchesne.



ND35 - Duchesne est probablement l'auteur de certaines copies données à Philippe de Champaigne dans son inventaire après décès. Cela reste néanmoins à vérifier.

La Sainte Famille de François 1^{er},
Saint Michel,
Sainte Marguerite,
La Joconde,

...présentent tous des liens avec le palais de Fontainebleau et l'Italie : il est fort peu probable que Philippe de Champaigne qui n'a jamais séjourné à Fontainebleau et dont l'art n'en porte aucune empreinte, contrairement à celui de beaucoup de ses confrères, ait connu directement ces peintures. Duchesne, lui, qui a fait l'essentiel de sa carrière sur ce chantier prestigieux, n'aurait pu échapper à l'influence directe de chefs-d'œuvre italiens parmi les plus admirés en France.

La mort de Saint Pierre Martyr,

...Célèbre tableau du Titien pour l'église Santi Giovanni e Paolo, à Venise, détruit en 1867 dans un incendie. Comme le numéro suivant, il pourrait s'agir là d'une copie faite en Italie par Duchesne.

La Fuite en Egypte,

Le n° 50 de l'inventaire après-décès de Philippe de Champaigne mentionne, parmi quatre paysages : "un château dans l'eau et un paysan et une paysanne qui conduisent un asne", une description qui ressemble fort à *La Fuite en Egypte* d'Annibale Carrache de la Galerie Doria. Un rapprochement que semble confirmer le n° 51 de l'inventaire de Jean-Baptiste, où le même paysage est dit "en long", comme la fresque de Carrache qui mesure 1m20 x 2m25.

Pour autant, il n'est pas évident de reconnaître la Sainte famille dans un couple de paysans ; cependant, tous les paysages connus de Philippe de Champaigne mettent en scène des épisodes bibliques.

N'oublions pas que l'inventaire donnant la peinture à Philippe de Champaigne est dressé en présence de Nicolas de Platemontagne, arrivé dans l'atelier quinze ans après la mort de Duchesne : son possible statut de copie d'après Carrache permet d'envisager une attribution à Duchesne datant de son séjour italien.

"Christ mort avec la Vierge", d'après Carrache

Copie donnée à Philippe de Champaigne dans l'inventaire après-décès ; il s'agit probablement de la célèbre *Piéta* (Toile, 156 x 149 cm. Naples, Musée de Capodimonte), provenant du Palais Farnèse.

Cette copie pourrait être de Duchesne, d'autant qu'elle lui aurait directement inspiré *La Déposition*, tableau d'autel de l'oratoire de la reine au Luxembourg, perdu mais connu par la gravure de Samuel Bernard.

"Une pêche des apôtres"

On a voulu reconnaître dans le numéro 50 ainsi libellé de l'inventaire le *Paysage avec la vocation de Saint Pierre* des Offices : mais outre que le sujet n'est pas le même, son style ne saurait revenir à Philippe de Champaigne ni à son école. Si bien qu'il est légitime d'envisager dans cette mention une copie, bien que l'inventaire ne le précise pas, d'après *La Pêche* d'Annibale Carrache (H/T, 136x253 cm. vers 1590, musée du Louvre). © José Gonçalves 2013

2- PEINTURES DE PHILIPPE DE CHAMPAIGNE : PERIODE RICHELIEU

1 - *Jésus retrouvé au Temple*

(Georges Lallemant et Ph. de Champaigne)

1624 au plus tard

Huile sur toile / Format : 380x235 cm

Non signé, non daté.

Cathédrale de Senlis.

HISTORIQUE Répertorié dans la cathédrale en 1902 ; classé Monument historique le 5 juin 1925.

BIBLIOGRAPHIE M. Aubert, *La cathédrale de Senlis*, 1910 ; Josset 1965, p. 25. ; *De Nicolo del' Abate à Nicolas Poussin : aux sources du classicisme*, Meaux, 1988-89.

EXPOSITIONS. Meaux, Musée Bossuet, 1988-89.

Voir dans le texte : l'attribution partielle à Philippe de Champaigne, inédite, est subordonnée à une datation conjecturale de l'œuvre antérieure à 1625, qui reste à confirmer.



2- *Le Prévôt des marchands et les échevins de Paris priant Sainte Geneviève*

(Georges Lallemant et Ph. de Champaigne)

1625

Huile sur toile / Format : 280x200 cm

Non signé, non daté

Église de Montigny-Lencoup

HISTORIQUE Nef de l'ancienne église Sainte Geneviève ; saisi à la révolution ; acheté au 19^{ème} siècle par le duc de Stadpole, châtelain de Montigny-Lencoup, qui l'offrira à l'église du village.

BIBLIOGRAPHIE Heriard-Dubreuil (J.) "A propos d'un tableau exécuté par Philippe de Champaigne", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 1952. Millart (O.) "An exile in Paris : the notebooks of Richard Symonds", *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt in his 60th birthday*, Londres, New York, 1967. Molinet (Père du), *Histoire de Sainte Geneviève et de son église Royale et Apostolique*, manuscrit de la bibliothèque Sainte-Geneviève, M 609, ch. IX, p. 192. Dorival 1976 n° 144 ; Péricolo 2002 p. 40 ; *Marie de Médicis, un gouvernement par les Arts*, cat. d'exp. Blois, 17oct 2003–28 mars 2004.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne*, 1952, Paris, n°2 ; *Le Grand Siècle au Quartier Latin*, Paris 1982 ; Blois, Musée du Château, octobre 2003–mars 2004 ; *Marie de Médicis, un gouvernement par les Arts*, cat. d'exp. Blois, 17oct 2003–28 mars 2004.

Photo : archives personnelles

Contrairement à ce qu'écrit Péricolo, le tableau n'a pas été coupé, comme en témoigne la parenté de son format avec celui du *Saint Martin* (musée Carnavalet) issu du même ensemble : 279x206 cm. D'autre part la critique s'est trompée (voir dans le texte), sur la part respective revenant au maître et à son collaborateur, si l'on se réfère aux corrections nettement visibles sur les cols et fraises : une correction étant plutôt le fait du chef



d'atelier, il s'ensuit que les visages ne sont pas de Champagne, mais de Lallé, comme les cavaliers et tous autres détails usant d'une écriture graphique et des réserves. A son élève reviennent les drapés et la vue urbaine, d'une matière plus opaque.

3- La Résurrection

(Nicolas Duchesne et Ph. de Champagne)

1626-28

Huile sur toile / Format :

Ni signé ni daté

Localisation : église de Pont-sur-Seine.

HISTORIQUE Vraisemblablement dans la chapelle du château des Caves, demeure de la famille de Bragelongne ; déposé vers 1630 dans l'église du village lors de la construction du nouveau château des Bouthillier à Pont-sur-Seine.

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

Photo : Archives personnelles.



Tableau inédit. Voir dans le texte. Entre autres exemples d'italianisme, l'ange semble une citation des *Trois Maries au Sépulcre* (1590, Ermitage, Saint-Pétersbourg), d'Annibale Carrache, qui conforte l'idée du séjour italien de Nicolas Duchesne, et une curiosité pour le maître bolonais que celui-ci transmettra à son successeur, comme en témoignera *Le Christ et la Samaritaine*.

4- La Vierge du Rosaire

(Nicolas Duchesne et Ph. de Champagne)

1626-28

Huile sur toile / Format : 158 x 125 cm.

Ni signé ni daté

Localisation église de Pont-sur-Seine.

HISTORIQUE Vraisemblablement pour la chapelle du château des Caves, demeure de la famille de Bragelongne ; déposé vers 1630 dans l'église du village lors de la construction du nouveau château des Bouthillier à Pont-sur-Seine.

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

Photo : Archives personnelles.

Tableau inédit, qui offre d'utiles repères chronologiques en raison des portraits des deux donateurs agenouillés auprès de saint Dominique et de sainte Catherine de Sienne. Claude Bouthillier est l'un des chevaliers figurant dans *La Réception du Duc de Longueville dans l'ordre du Saint-Esprit*, qu'une inscription sur le tableau de Toulouse date de 1633. J'ai par ailleurs proposé une datation plus tardive de la version du musée de Troyes, entre 1638 et 1640 (notice 48), dans laquelle Bouthillier apparaît nettement plus âgé. En comparaison, son effigie de Pont-sur-Seine est à l'évidence la première, dont il faut logiquement repousser l'exécution avant 1630. Marie de Bragelongne figure elle aussi plus jeune qu'en ses portraits individuels connus.

Datation confirmée par la mode vestimentaire : Marie Bouthillier arbore un costume décoré d'un large col transparent fréquent dans de nombreux portraits des années vingt : ainsi les célèbres crayons de Dumoustier, dont celui de *Marie de Gonzague de Mantoue*, en 1627 ; Marie de Médicis a posé vers 1625 pour Rubens dans une tenue comparable ; elle

porte un col identique à celui de Mme Bouthillier dans un tableau signé vers 1630 par Van Dyck. Quant au col de dentelle de Claude Bouthillier, il caractérise aussi bien les portraits masculins de cette époque.

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

5- *Saint Sébastien et saint Martin*, 1626-28

Huile sur toile / Format : 166x124 cm.

Ni signé ni daté

Localisation, église de Pont-sur-Seine.

HISTORIQUE Vraisemblablement pour le château des Caves, demeure de la famille de Bragelongne ; déposé vers 1630 dans l'église du village lors de la construction du nouveau château des Bouthillier à Pont-sur-Seine.

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

Photo : Archives personnelles.

Tableau inédit. Des quatre toiles de l'église, celle-ci et la suivante forment pendant.

Saint Sébastien et saint Martin d'une part, et *Saint Loup bénissant Sainte Geneviève en présence de Saint Roch et sainte Barbe* s'inscrivent aisément dans l'œuvre de jeunesse de Philippe de



Champagne. Le paysage aux plans nets et sommaires et le vert acide dominant du premier rappellent la vue de Paris sur le tableau de Montigny-Lencoup ; la dalmatique de l'évêque saint Martin préfigure celle du *Saint Germain l'Auxerrois* ; la figure agenouillée dans l'autre toile, Sainte Geneviève, est visiblement commune au *Saint Léonard* de Genève et à *L'Adoration des Bergers* de Lyon, avec la même atrophie du bassin, et les mêmes ombres maladroites pour modeler la jambe nue.

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

6- *Saint Loup bénissant sainte Geneviève en présence de saint Roch et sainte Barbe*
1626-28

Huile sur toile / Format : 166x124 cm.

Ni signé ni daté

Localisation *église de Pont-sur-Seine*

HISTORIQUE Vraisemblablement pour le château des Caves, demeure de la famille de Bragelongne ; déposé vers 1630 dans l'église du village lors de la construction du nouveau château des Bouthillier à Pont-sur-Seine.

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

Photo : Archives personnelles.

Tableau inédit.



7- *Les trois Ages*

1627

Huile sur bois / Format : 54x65 cm.

Signé et daté

Localisation col. privée.

HISTORIQUE Col. Landry, Paris ; vente 15 juin 1990 ; vente Christie's Monaco, 7 décembre 1990.

BIBLIOGRAPHIE : Dorival 1976 n° 227 ; Dorival 1992 n°

EXPOSITIONS

8- *Portrait de Guillaume du Vair*

1627-28

Huile sur toile / Format : 141x105 cm.

Ni signé ni daté

Localisation Musée National du Château, Versailles.

Inv. n° : M.V.7600

HISTORIQUE Col. Marcus, 1949 ; acquis en vente publique par le musée du Louvre ; déposé au château de Versailles en 1951.

BIBLIOGRAPHIE : Bajou (T), *La peinture à Versailles, XVII^e ème siècle*, Paris, 1998.

Attribution inédite : premier effort connu dans la maîtrise du portrait, qui préfigure le *Richelieu* de Chantilly. L'un et l'autre modèle, hommes de Marie de Médicis, (Guillaume du Vair : 1559-1621), ont également fait travailler Nicolas Duchesne auquel succédera naturellement Philippe de Champagne.



9- *Saint Vincent*

(Nicolas Duchesne et Philippe de Champagne ?)

1627-28

Huile sur bois / Format : 188x60

Ni signé ni daté

Localisation Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles

Numéro inventaire 23 (pendant du *Saint Germain d'Auxerre* : inv. 24)

HISTORIQUE église saint Germain l'auxerrois, Paris ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; muséum central des arts ; affecté en 1811 au musée de Bruxelles.

BIBLIOGRAPHIE : Piganiol de la Force 1742 ; Dezallier d'Argenville II 1749 ; Mabile de Poncheville II p. 102 ; Dorival, Bulletin des musées royaux de Belgique, 1972 ; Dorival 1976 n° 134 ; Péricolo p. 86. Pacco, Maïté : *De Vouet à David : Peintures françaises du Musée d'art ancien XVIIe et XVIIIe siècles* Bruxelles MRBAB 1994 p. 42-44, III 18292

EXPOSITIONS *Cinq siècles d'Art*, Bruxelles 1935 ; Philippe de Champaigne Paris-Gand 1952 ; *Ile de France-Brabant*, Sceaux-Bruxelles 1962.

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

Cette datation dans les débuts de la carrière de Philippe de Champaigne laisse la porte ouverte à une attribution partielle à Duchesne, comme probable auteur du dessin et principal interlocuteur des Bouthillier durant le séjour de son protégé à Bruxelles.

10- *Saint Germain l'Auxerrois*

(Nicolas Duchesne et Philippe de Champaigne ?)

1627-28

Huile sur bois / Format 188x60 cm.

Ni signé ni daté

Localisation Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles

Numéro inventaire 24 (pendant du *Saint Vincent* : inv. 23)

HISTORIQUE église saint Germain l'auxerrois, Paris ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; muséum central des arts ; affecté en 1811 au musée de Bruxelles.

BIBLIOGRAPHIE : Piganiol de la Force 1742 ; Dezallier d'Argenville II 1749 ; Mabile de Poncheville II p. 102 ; Dorival, bulletin des musées royaux de Belgique, 1972 ; Dorival 1976 n° 110 ; Gonçalves 1995 p. 18 ; Péricolo p. 86. Pacco, Maïté : *De Vouet à David : Peintures françaises du Musée d'art ancien XVIIe et XVIIIe* Bruxelles MRBAB 1994 p. 42-44, III 18292

EXPOSITIONS *Cinq siècles d'Art*, Bruxelles 1935 ; *Philippe de Champaigne* Paris-Gand 1952 ; *Ile de France-Brabant*, Sceaux-Bruxelles 1962.

Le fond noir, l'archaïsme du point de vue au raz du sol, et plus encore l'allure du *Saint Vincent* qui rappelle celle du *Richelieu* de Chaalis, indiquent une composition de Duchesne comme base de travail pour Philippe de Champaigne. N'oublions pas que le commanditaire de ces deux tableaux, Claude Bouthillier, fut comme Richelieu client de Duchesne, avant de l'être logiquement de son successeur. La précision flamande du style situe ce tableau et le suivant consécutivement au séjour de l'artiste à Bruxelles à la fin de 1627.

11- *Portrait du Cardinal de Richelieu*

(Nicolas Duchesne et Philippe de Champaigne)

1627-28

Huile sur toile / 205 H ; 144 L

Ni signé ni daté

Inscr. 1636 (sur un feuillet). Cette date doit être liée aux repeints consécutifs à l'entrée du cardinal dans l'ordre du Saint-Esprit.

Musée Condé, Chantilly.

Inv. PE 308

HISTORIQUE Vente Louis-Philippe Paris 28 avril 1851 ; acquis par le Duc d'Aumale ; donation 1886 sous réserve d'usufruit ; 1897 Entrée matérielle ; Chantilly ; musée Condé

BIBLIOGRAPHIE : Dorival 1976 n° 205 ; Gonçalves 1995 p. 9 ; Péricolo 2002 p. 127.

EXPOSITION ; 1878, Paris, Exposition Universelle : Des Portraits

Photo : RMN

Datation nouvelle, en raison des affinités de style avec les deux panneaux précédents, évidentes notamment dans le rendu des plis du camail et de la robe, et des reflets moirés. Le cordon bleu du Saint-Esprit est un ajout de 1636, comme l'atteste la date portée sur le papier. Peint par Philippe de Champaigne sur un dessin de Duchesne ? Ainsi s'explique, plus que le décor commun : chaise et tapis de bureau, que la main gauche soit identique à celle du tableau du Quai d'Orsay, comme le visage aux yeux en amande. Seule l'écriture est différente, dont la précision de touche se ressent de l'influence du séjour à Bruxelles en 1627.

Compte tenu de la datation nouvelle de ce portrait, trois localisations possibles sont à envisager : mais probablement devons-nous exclure le Palais Cardinal, auquel s'adressait sans doute le tableau du Quai d'Orsay ; puis l'effigie de Chaalis montre une architecture qui pourrait bien être celle de Bois-le-Vicomte. Reste l'hôtel du Petit-Luxembourg offert à Richelieu par Marie de Médicis en 1627 ; une localisation que confirmerait la stature assise, dont la relative discrétion et la conformité pour un homme d'église conviendrait à un hôtel particulier situé dans les jardins du Luxembourg et l'environnement immédiat de la reine.

A signaler la reprise manifeste de ce portrait pour la gravure montrant le cardinal en sa qualité de surintendant de la Navigation et du Commerce, sur un char marin tiré par des chevaux, devant la primatiale de Lyon.



12- *Portrait du Cardinal de Richelieu*

1628-30

Huile sur toile / Format : 67,5x53 cm.

Ni signé ni daté

Hôtel de ville de Richelieu

BIBLIOGRAPHIE : Dorival 1976 n° ; Dorival 1992 n°

Photo: Archives personnelles

En rapport avec le *Richelieu* de Chantilly, dont on reconnaît la même disposition des plis du camail. Mais l'écriture plus libre est le premier témoignage de l'aisance nouvelle de l'artiste dans le portrait.



13 – *Portrait du Cardinal de Richelieu*

1628-1630.

Huile sur toile / Format : 212x143 cm

Ni signé ni daté

Col part

Inscription :

HISTORIQUE

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 95.

L'inscription sur la table met l'œuvre en rapport avec Pierre de Bullion, fils de Claude. Variante, en pied, du portrait de Chantilly : décor d'intérieur, draperie en fond, chaise, main gauche posée sur un livre sur la table, main droite tombante. Cette gestuelle convenue du fait que Richelieu est encore coiffé de la barrette indique une date précoce, à rapprocher du portrait du Quai d'Orsay donné ici à Duchesne ; mais la relation avec le fils Bullion indique une datation plus tardive et une attribution vraisemblable à Philippe de Champaigne de cette "page maitresse" (Dorival).

14(M4-14)- *Portrait du cardinal de Richelieu*

(Nicolas Duchesne et Philippe de Champaigne)

1627-28

Huile sur toile / Format : 242 x 167 cm.

Ni signé ni daté

Institut de France, Chaalis.

HISTORIQUE N. Wildenstein ; acheté par Nélie Jacquemart en 1902

BIBLIOGRAPHIE : Dorival 1976 n° 1781bis ;

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 13.

Photo: RMN

L'attribution de B. Dorival à Vouet ne tient pas davantage que la datation trop tardive (vers 1635) de Nicolas Sainte Fare Garnot : c'est bien ici le style précis consécutif au séjour flamand de 1627, qui s'exprime pleinement en cet exemplaire mieux qu'en celui de Chantilly, ce qui autorise une attribution partielle à Duchesne ; de fait, la perspective forcée et l'encombrement de l'espace, d'esprit maniériste, et l'importance des motifs d'architecture, renvoient à l'influence directe de Fontainebleau. Deux autres considérations appuient cette datation inédite : la croix de l'Ordre du Saint-Esprit est une adjonction postérieure non prévue en raison de la position de la main, et l'erreur sur la barrette : à quatre cornes au lieu de trois, montre un peintre qui n'est pas familier avec le couvre-chef d'un cardinal, approximation qui ne serait plus excusable en 1635.

Probablement commencé par Duchesne en 1627, le tableau aurait donc été achevé par Philippe de Champaigne à son retour de Bruxelles en janvier 1628. Quant à la destination, je ne suivrai pas la proposition de N. Sainte Fare Garnot : le château de Richelieu, qui est tributaire de sa datation hasardeuse vers 1635. Il faut au contraire envisager l'une des résidences acquises par Richelieu avant ou vers 1628 : l'hôtel du Petit-Luxembourg et le château de Bois-le-Vicomte, offerts au Cardinal par Marie de Médicis, le premier en 1627, le second l'année suivante. Ma nouvelle datation du tableau de Chaalis permettra certainement d'en déterminer la localisation d'origine.

Ajoutons une autre possibilité : des nombreux portraits de Richelieu mentionnés ici et là, celui du château d'Effiat, en Auvergne, interpelle par les liens de son propriétaire avec Richelieu, et du fait de sa datation probable. Dans le catalogue de l'exposition *De Nicollo del Abatte à Nicolas Poussin*, on lit page 88 qu'un portrait de Richelieu et une représentation du siège de la Rochelle



figuraient au château d'Effiat en Auvergne. Antoine de Ruzé, marquis d'Effiat, et fils d'un compagnon d'Henri IV, doit à Richelieu son ascension sociale qui le mène en 1624 au Conseil du Roi ; d'autre part il fait appel à Lemercier, l'architecte de Richelieu pour l'agrandissement de son château dans la décennie 1620 ; le cardinal séjourne d'ailleurs à Effiat en septembre 1629. Non retrouvée, la toile du siège de la Rochelle dont le propriétaire avait été l'un des acteurs, indique cependant que le décor de la galerie est postérieur à 1628 : une date qui concorde avec celle, déduite sur des bases stylistiques, du *Richelieu* de Chaalis. A noter que l'historique du tableau : commerce de l'art, (contrairement par exemple aux tableaux de l'hôtel de La Vrillière, il ne semble pas avoir été saisi à la Révolution ni être passé par l'un des dépôts révolutionnaires) et le fait qu'aucun commentateur de Philippe de Champaigne : Sauval, Félibien ou Guillet-de-Saint-Georges ne le signale, argumente en faveur de son éloignement de l'aire parisienne, pourquoi pas justement en Auvergne...

Mais problème : si comme je le pense la croix de l'Ordre du Saint-Esprit est une adjonction tardive, il faudrait envisager que le tableau aurait été ramené à Paris, ce qui n'est pas acceptable.

(Septembre 2010). Une autre observation conforte la nouvelle datation du *Richelieu* de Chaalis, remontée ici à 1627 alors que l'ensemble de la critique le situe vers 1635 : la ligne de séparation entre le front et les cheveux, incurvée en sens contraire dans la version du Louvre, (habituellement daté vers 1637 mais que je crois encore plus tardive, vers 1642), suppose un intervalle significatif de 10 à 15 ans entre chaque portrait. Datation précoce que j'ai étendue aussi au *Richelieu* de Chantilly : la coiffure est justement identique sur les deux œuvres, notamment avec le même accent de lumière sur les cheveux, qui indique la copie d'un portrait sur l'autre.

15- *Saint Léonard refusant les présents du roi de France.*

(Nicolas Duchesne et Ph. de Champaigne)

1627-28 ; corrections en 1669.

Huile sur toile / Format : 220x145 cm.

Ni signé ni daté

Musée d'Art et d'Histoire, Genève

Inv. n° : 1870-9

HISTORIQUE Cathédrale de Paris, chapelle Saint Léonard dans le bas-côté nord ; Saisie révolutionnaire : dépôt des Petits Augustins ; dépôt de l'hôtel de Nesle ; remis à la ville de Genève le 16 mars 1805 ; musée Rath, Genève, 1870 ; musées d'Art et d'Histoire depuis 1910.

BIBLIOGRAPHIE : Loches, Pianzola 1964, p.253-254, fig. p. 254 ; Dorival 1976 n° 129 ; Gonçalves 1995 p. 185 ; Péricolo 2002 p. 290.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 93 ;

Photo: Bettina Jacot-Descombes

Voir dans le texte.

Provient de la chapelle Saint Léonard dans la Cathédrale de Paris, et à ce titre mis par M. Dorival en rapport avec la publication en 1624 d'une *Vie de Saint Léonard* par le R. P. du Chalard.

La perspective flottante, le sol redressé, le motif de la base de colonne partageant verticalement le fond entre ombre et lumière suivant l'exemple de *La Sainte Famille de François 1^{er}* par Raphaël, invitent au rapprochement avec le *Richelieu* du Quai d'Orsay et *L'Annonciation* de Caen, une séparation du décor comme dans *L'Adoration des Mages* du Mans, impliquant une attribution partielle à Nicolas Duchesne de la composition, ce que conforte le maniérisme du personnage agenouillé, y compris ses couleurs. Mais les figures d'arrière-plan reviennent à Philippe de Champaigne, lequel aurait également re-



peint, et modifié en conséquence, celle du diacre. Cette double attribution situe donc l'œuvre au moment de la mort de Duchesne.

De fait, « l'instabilité de la composition et la palette plus claire » avaient déjà suscité les doutes, que ne résout pas une attribution à Nicolas de Platemontagne (Renée Loche, catalogue des peintures du musée) ou à Jean-Baptiste (dossier de presse 2007) : le style de l'un ou de l'autre en est absent, la relation avec l'école de Fontainebleau n'est pas prise en compte, puis on y discerne deux manières distinctes, dont l'une est sans conteste celle de Philippe de Champaigne.

Mais celui-ci a-t-il achevé un tableau commencé par son patron ? Cette hypothèse, assurément la plus simple, ne rend pas compte des repeints visibles à l'œil nu et à la radiographie : à l'évidence, la composition fut d'abord achevée puis corrigée. D'autre part, hormis le serviteur, les autres figures possèdent une autorité –mieux : une fluidité certainement surprenante de la part d'un jeune artiste en 1627. Sans doute doit-on envisager la reprise, tardive, vers 1669 pour donner crédit à la datation de l'abbé de Montjoie, d'une œuvre que Duchesne avait lui-même achevée.

16- *Dieu le Père créant l'univers matériel*,
dit aussi *Le Concert des Anges*
(Nicolas Duchesne ?, modifié par Champaigne)
1627-1631

Huile sur toile / Format : 175x220 cm.
Non signé, non daté.

Musée des Beaux-Arts, Rouen

Inv. n° : 803.9

HISTORIQUE Retable de l'église du couvent des Filles du Clavier, Paris ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins, 9 Frimaire An 2 ; dépôt de la rue de Beaune, puis envoi de l'état au Musée des Beaux-Arts de Rouen avec une attribution ancienne à Noël Nicolas Coypel ; attribué en 1822 ; restauré en 1961.

BIBLIOGRAPHIE Félibien, 168 ; Guillet de Saint Georges 243 ; Dézallier d'Argenville 1749, p.

240 ; Dézallier d'Argenville 1752 ; cat. 1809 n° 230 ; cat. 1815 n° 229 ; cat. 1818 n° 232 ; cat. 1822 n° 32 ; cat. 1830 n° 81 ; cat. 1858 n° 231 ; cat. 1861 n° 231 ; Clément de Ris 1872, p. 499 ; cat. 1890 n° 96 ; cat. 1911 n° 506 ; cat. 1967 P. 24 ; cat. 1978 P. 24 ; Rosenberg 1965, n° 12 ; Dorival 1976 n° 4 ; *De Nicolo del' Abate à Nicolas Poussin : aux sources du classicisme*, 1988-89 ; Gonçalves 1995 p. 32 ; Péricolo 2002 p. 104.

EXPOSITIONS Rouen, *Nicolas Poussin et son, temps*, Musée des Beaux-Arts, 1961, n°20 ; Meaux, Musée Bossuet, 1988-89 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 12 ; *Les couleurs du ciel, peintures des églises de Paris au XIIe siècle*, Paris 2012-2013.

Photo : archives personnelles

Datation nouvelle. Des deux décors où l'on trouve mention d'un *concert d'anges* : la chapelle Saint Ferréol-Saint Ferrutien dans la cathédrale de Paris, et le retable de l'église du couvent des Filles du Calvaire, c'est ce dernier, décrit par Dézallier d'Argenville en 1752 : « un Christ avec la Vierge, Saint Jean et la Madeleine », flanqué d'un « Notre Seigneur au jardin », et d'une « Résurrection », et surmonté « tout en haut d'un Père éternel entouré d'anges », qui s'impose pour ce tableau, pour deux raisons : le format d'abord, qui en ferait le couronnement d'une crucifixion perdue ; puis du fait des modifications nettement visibles, les repeints laissant voir des détails d'un tout autre style : un ange harpiste ressemble à l'une des figures des *Deux Anges Musiciens* du Louvre et implique donc une date précoce, vers 1627, alors que le tableau de Notre-Dame a fait l'objet d'une commande postérieure à 1633. Si cette œuvre provient comme je le pense du couvent des Filles du Calvaire où Duchesne œuvra en 1626, les modifications s'inscrivent parfaitement dans la campagne menée en 1630 par Philippe de Champaigne.

La critique a réfuté sans argument cette localisation envisagée par M. Dorival. Je cite Nicolas Sainte Fare Garnot : "plusieurs auteurs, et Péricolo le dernier, ont préféré voir dans ce tableau le couronnement du retable de l'église des Cordeliers, ce que nous croyons éga-



lement." Or non seulement les descriptions et inventaires anciens de cet ensemble ignorent Champaigne au profit d'Aubin Vouet ou Jouvenet, mais la gravure de Marot montrant le retable dément ce que Nicolas Sainte Fare Garnot (à la suite de Péricolo) s'obstine à lui faire dire : "la partie supérieure du retable est presque carrée, format qui correspond au tableau de Rouen". Non pas *presque*, mais *nettement* carrée, et il est impossible d'y localiser le tableau de Rouen qui avec ses 175 x 220 cm est *franchement* rectangulaire.

Puis en rappelant pour appuyer son point de vue que ce tableau s'accordait davantage avec le sujet d'une adoration des bergers dans l'église des Cordeliers plutôt qu'avec une crucifixion dans l'église des Filles du Calvaire, Nicolas Sainte Fare Garnot (2007) se trompe d'argument : un concert des anges surmontait *effectivement* une crucifixion sur le maître autel de l'église des Filles du Calvaire, la question n'a pas lieu d'être.

Quant aux liens de Claude de Bullion avec Philippe de Champaigne invoqués pour justifier le choix de ce peintre, ils ne sont pas plus concluants : l'homme de Richelieu, s'il a fait appel au peintre de celui-ci (outre une modeste *Annonciation* dans la chapelle familiale de la même église –perdue mais gravée par Morin qui pourrait d'ailleurs en être le véritable auteur comme je le suggère dans cet ouvrage, il n'avait pas le choix en lui demandant une réplique de *La réception du Duc de Longueville*), semble lui avoir préféré Simon Vouet qui s'est notamment vu confier le décor du château de Wideville. Pas un seul argument ne permet, à ce jour, de relier le tableau de Rouen à Claude de Bullion, et à l'église des Cordeliers.

17- *Le Sacrifice d'Isaac*

1628-1630

Ni signé, ni daté.

Huile sur toile / Format : 180x150 cm

Col Privée, Paris.

HISTORIQUE Vente Paris, 20 mars 1780 ; Un *Sacrifice d'Isaac* est répertorié en 1790, parmi 7 tableaux, dans la chambre du prieur dans l'église des Jésuites de la rue Saint Antoine ; il peut s'agir de cette toile ; saisie révolutionnaire et dépôt des Grands Augustins ; col. Mme Cheremitchieff, Paris. Vente hôtel Drouot, Paris 11 jan. 1995 ; vente Hôtel Drouot, Paris 25 juin 1996.

BIBLIOGRAPHIE : Dorival 1976 n° 11 ; Péricolo 2002 p. 92

Datation et provenance nouvelles. Entre autres éléments de datation, il convient de rapprocher la manche de l'ange avec le même détail dans *La Cananéenne* ; ce type de vieillard élané à la petite tête dans les épaules figure aussi dans *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, de la même série. La localisation d'origine, nouvelle, découle de cette datation : selon Félibien, le peintre travaille alors au couvent des Filles du Calvaire. Bien que le décor de l'oratoire de la reine ait été profondément modifié, les dimensions possibles du tableau vertical sur l'autel, encadré de colonnes et d'un fronton, peuvent être déduites de la configuration du lieu : guère plus de 2m x 1m50 ; puis la direction de la lumière dans la peinture est conforme à celle de la pièce ; enfin le symbolisme du thème se prête à un tableau d'autel : Le sacrifice préfigurant celui que célèbre la messe, et l'injonction d'obéissance parfaitement adapté à un espace conventuel. La relation des deux personnages, leur situation spatiale, et jusqu'aux gestes d'Abraham et les mains liées d'Isaac empruntent au premier tableau du Caravage sur le même sujet (1597-98, Jasna Polana, Princeton). Cette influence subie certainement par le relais de Nicolas Duchesne a été adaptée à la peinture claire suivant l'exemple récent de Gentileschi.

18- *L'Assomption*

Av. 1630

Huile sur toile / Format : 371x235 cm

Ni signé ni daté

Gréoux-les-Bains, *Chapelle du Rousset*.

BIBLIOGRAPHIE : Dorival 1976 n° 83 ; Péricolo 2002 p. 78.

Copie par Champaigne du tableau composé par Duchesne et achevé par Champaigne. La comparaison de cette peinture la plus conforme à la manière de Philippe de Champaigne, avec la version du Louvre montre bien que celle-ci a précédé celle-là ; or rien de plus logique que la copie par Philippe de Champaigne de l'œuvre de son ancien patron, à

laquelle il a même vraisemblablement participé, alors que le contraire n'est pas envisageable. Outre la date butoir de mai 1625 des fiançailles d'Henriette d'Angleterre, c'est donc ici le second argument pour attester de la peinture de Nicolas Duchesne.

19- *Le Christ et la Cananéenne*

1630

Huile sur toile / Format : 250x159 cm

Ni signé ni daté

Église du Val-de-Grâce, Musée du service de santé des Armées, Paris.

Inv. n° : DAPA-OM 899

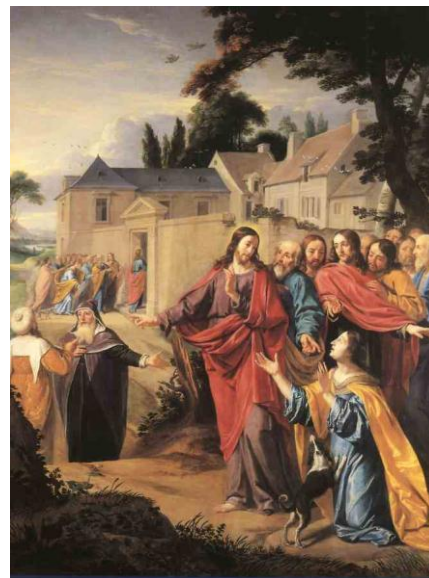
HISTORIQUE Oratoire de Marie de Médicis dans l'église du Carmel de la rue Saint Jacques ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; vente Lebrun 1810 ; Grande Aumônerie Impériale ; 1810-1819 cathédrale de Lyon, dans le chœur ; 1820, église des Minimes, Lyon ; 1964, galerie Heim ; 1997, col Lagerfeld ; Vente Lagerfeld, Paris, 2001, et donation au ministère de la culture, gestion direction de l'architecture et du patrimoine, mise en dépôt dans l'église du Val-de-Grâce.

BIBLIOGRAPHIE : Félibien, 1868 Lenoir 1800-1801 ; Dorival 1972, p. 59-60 ; Dorival 1976 n° 54 ; Laval 2003, p. 88-89.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 7 ;

Photo : archives personnelles

Ce tableau et les trois suivants devaient décorer l'oratoire privé de Marie de Médicis au Carmel, et sont à ce titre antérieurs à l'exil de la reine en juillet 1631.



20- *L'Entrée du Christ à Jérusalem*

1630

Huile sur toile / Format : 253x185 cm

Ni signé ni daté

Eglise du Val-de-Grâce, Musée du service de santé des Armées, Paris.

Inv. n° : DAPA-OM 900

HISTORIQUE Oratoire de Marie de Médicis dans l'église du Carmel de la rue Saint Jacques ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; vente Lebrun 1810 ; Grande Aumônerie Impériale ; 1810-1819 cathédrale de Lyon, dans le chœur ; 1820, église des Minimes, Lyon ; 1964, galerie Heim ; 1997, col Lagerfeld ; Vente Lagerfeld, Paris, 2001, et donation au ministère de la culture, gestion direction de l'architecture et du patrimoine, mise en dépôt dans l'église du Val-de-Grâce.

BIBLIOGRAPHIE : Félibien, 1868 Lenoir 1800-1801 ; Dorival 1972, p. 59-60 ; Dorival 1976 n° 58 ; Laval 2003, p. 88-89.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 8.

Photo : archives personnelles



21- L'Ascension

1630

Huile sur toile / Format : 258x239 cm

Ni signé ni daté

Église du Val-de-Grâce, Paris.

Inv. n° : MH 3946

HISTORIQUE Oratoire de Marie de Médicis dans l'église du Carmel de la rue Saint Jacques ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; vente Lebrun 1810 ; Grande Aumônerie Impériale ; 1810-1819 cathédrale de Lyon, dans le chœur ; 1820, église des Minimes, Lyon ; 1964, galerie Heim ; 1997, église du Val-de-Grâce.

BIBLIOGRAPHIE : Félibien, 1868 Lenoir 1800-1801 ; Dorival 1972, p. 59-60 ; Dorival 1976 n° 79 ; Lavalle 2003, p. 88-89.

Photo : RMN



22- La Pentecôte

1630

Huile sur toile / Format : 250x232 cm

Ni signé ni daté

Église du Val-de-Grâce, Paris

Inv. n° : MH 3945

HISTORIQUE Oratoire de Marie de Médicis dans l'église du Carmel de la rue Saint Jacques ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; vente Lebrun 1810 ; Grande Aumônerie Impériale ; 1810-1819 cathédrale de Lyon, dans le chœur ; 1820, église des Minimes, Lyon ; 1964, galerie Heim ; 1997 église du Val-de-Grâce.

BIBLIOGRAPHIE : Félibien, 1868 Lenoir 1800-1801 ; Dorival 1972, p. 59-60 ; Dorival 1976 n° 81 ; Lavalle 2003, p. 88-89.

Photo : RMN



L'une des peintures les plus atypiques de l'artiste, *La Pentecôte* compte jusqu'à trente participants, dont trois femmes auprès de Marie. La mise en scène orientée par un souci de vraisemblance, dans la position assise des membres d'une assemblée qui parle au Christ, n'en révèle pas moins ses limites, ce qui explique la rareté du parti chez Philippe de Champaigne : la monotonie des attitudes tassées entraînant un encombrement peu décoratif de l'espace en limite la lisibilité, accroît surtout les difficultés de dessin et complique l'échelle ; enfin, la palette expressive privée de l'éventail des attitudes différenciées se réduit, se concentre dans les mains et les visages, accentuant là encore, d'autant, l'obligation d'individualisation.

Contemporaines ou achevées peu après l'exil de Marie de Médicis en juillet 1631, ces quatre peintures attestent du style de l'artiste à cette période. Souci classique d'unité, de clarté, de retenue ; la couleur a gagné en luminosité, et le dessin s'est stabilisé, évolution d'autant plus effective qu'on l'évalue depuis *La Présentation au Temple*.

23- Le Christ prêchant

Vers 1630

Huile sur toile / Format : 160 x 85 cm. approximativement.

Ni signé ni daté

Couvent des Ursulines, Québec

BIBLIOGRAPHIE : Cousin, 1853-1855 ; Dorival 1976 n° 1674 ; Kerspern, <http://www.dhistoire-et-dart.com/Fortunecritique/Champaignejeune3s4.html>

Photo : archives personnelles

Attribution inédite. Le Christ élané est du même type que celui de *La Cananéenne*, entraînant une datation que conforte l'arbre sinueux à gauche, révélant l'influence toute proche de Duchesne : c'est de fait, le même canon élané et la même couleur mauve, certes inhabituelle, pour la tunique de Jésus dans les deux tableaux. Opposition symbolique des

couleurs : rouge royal et violet funèbre, longue chevelure bouclée sur les épaules, beauté des mains et gestes de louange que renouvellera quelques décennies plus tard le *Saint Philippe* ; l'œuvre partage avec *La Résurrection de Lazare* la verticalité classique de l'attitude du Christ, avec le même mouvement des plis du manteau qui recouvre la jambe. Les herbes qui se découpent en silhouette sur le miroir de l'eau sont un motif récurrent, de *L'Ange Gardien* Laënnec et *La Fuite en Egypte* jusqu'au *Saint Jean-Baptiste* de Grenoble.

Quant à la localisation d'origine, outre l'hypothèse des Ursulines exposée dans le texte, il faut envisager sans doute avec plus d'assurance celle du carmel du faubourg Saint-Jacques, développée par S. Kerspern d'après l'inventaire révolutionnaire de Cousin (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5550838s/f95.image.r=.langFR>), lequel signale dans la salle de la Reine « *Un sauveur du monde* ».



24- La Présentation au Temple

1630-32

Huile sur toile / Format : 398x327 cm

Ni signé ni daté

Armoiries de la famille Bouthillier de Chavigny (en bas)

Musée des Beaux-Arts, Dijon.

Inv. n° : CA. 104 ; 104 (Cat. 1883) ; 38 (Cat. peint. françaises 1968) ; p. 44 (Cat. envois de l'Etat 1980) HISTORIQUE Paris, Carmel de la rue saint Jacques ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; envoi de l'état en 1812.

BIBLIOGRAPHIE : Malingre 1640, p.503 ; Brice 1684, p.82 ; Le Maire 1685, p. 417 ; Le Comte 1700, p. 82-111 ; Florent Le Comte, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure*, Bruxelles, 1702 (Tome III, p.91) ; Pseudo-Lerouge 1716, p.197 ; Félibien (André), *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1738, (Première édition de 1666-68) (5e partie, p.167) ; Piganiol de la Force 1742, p. 419 ; Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, 1749 (p.203) ; Brice (G.), *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient*, 1752, Première édition de 1685 (Tome III, p.109) ; Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris*, 1765 (Tome II, p.172) ; Thiery 1787, p. 252 ; Dussieux 1854, p. 240 ; Cousin 1853-55, p. 84 ; Guillet de Saint-Georges, *Mémoires inédits*, 1854 (Tome I, p.240) ; Clément de Ris 1861 p. 19-20 ; Lenoir 1865, p. 81 ; *Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon : peintures, sculptures, dessins, antiquités*, Dijon, 1883 (n°104) ; Lenoir 1886, p. 320 ; *Inventaire des richesses d'art de la France. Archives du Musée des Monuments français*, Paris, 1886 (Tome II, n°13, p.18 et n°584, p.269) ; *Etat des tableaux et monuments d'art et de science provenant des Dames Carmélites rue Saint-Jacques, lesquels ont été déposés au dépôt provisoire établi aux Petits Augustins. Archives de l'Art français* (Tome III, p.81) ; Stein (H.), *Philippe de Champagne et ses relations avec Port-Royal*, Paris, 1891 (p.17) ; Magnin (Jeanne), *La peinture au Musée de Dijon*, Dijon : Darantière, 1914 (n°104, p.167 reprod.) ; Magnin (Jeanne), *Picture in the Museum of Dijon*, Dijon : Darantière, 1914 (n°104, p.167 reprod.) ; Erriau (J.B.), *L'Ancien Carmel du Faubourg Saint-Jacques*, Paris, 1929 (p.95) ; Magnin (Jeanne), *La peinture au Musée de Dijon*, Besançon : Jacques et Demontrond imp., 1933 (n°104, p.147 reprod.) ; Mabille de Poncheville 1952, p. 21 ; Réau (Louis), *Iconographie de l'Art chrétien*, Paris, 1958 (Tome II, 2e partie, p.265) ; Isarlo (G.), *La Peinture en France au XVIIe siècle*, Paris, 1960 (p.49) ; Saporta (J. de), "L'Odyssée d'un Philippe de Champagne", *Annales de Haute-Provence*, 1961 (janvier-mars, tome XXXVI, n°225, p.181) ; Quarré (Pierre) et Geiger (Monique), *Musée des Beaux-Arts de Dijon : catalogue des peintures françaises*, Dijon, 1968 (n°38) ; Dorival (Bernard), "Philippe de Champagne et les hiéroglyphes de Pierus", *La Revue de l'Art*, 1971 (n°11, p.40, fig.22) ; Dorival 1974, p. 131 ; Dorival 1976 n° 45 ; Roy (Alain), *Les Envois de l'Etat au Musée de Dijon (1803-1815)*, Paris : Ed. Ophrys, 1980 (p.44-45, fig.6a) ; Georgel 1985, p.57 ; Starcky (Emmanuel), Gras (Catherine) et Meyer (Hélène), *Le musée des beaux-arts de Dijon*, Paris, 1992 (Musées et Monuments de France, Fondation Paribas) (p. 14 ; p. 55 et p. 56, reprod) ; Gonçalves 1995 p. 12-13 ; *L'Art des collections : Bicentenaire du Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Dijon, musée des beaux-arts, 2000 (p.155 fig.3) ; Péricolo 2002 p. 97.

EXPOSITIONS Philippe de Champaigne 52 n° 5 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 4 ;

Photo : archives personnelles

Troisième des quatre peintures conservées de la série de six scènes de la Vie du Christ peinte pour la nef de l'église du Carmel de la rue Saint Jacques, à l'instigation de Marie de Médicis : celle-ci a été commandée par Léon Boutillier comme l'attestent ses armes sur la toile.

L'autorité de la mise en page a fait envisager une datation plus tardive, jusqu'en 1635. Mais les ombres noires témoignent d'une réelle indécision ; puis bien des détails renvoient aux œuvres de 1630 ; la tête de Siméon est reprise des études pour la voûte du Carmel, que je date de 1630 ; le personnage de gauche, qui marche, évoque celui de *L'Entrée du Christ à Jérusalem* ; scénographie proche de celle de *La Cananéenne*, avec la complémentarité figure debout de face et agenouillée de profil, et le tassement des fidèles derrière le personnage principal. Il convient d'autre part de relativiser la part d'invention structurelle de l'artiste : la composition doit beaucoup à l'œuvre homonyme de Quentin Varin, peinte en 1624 pour l'église Saint Joseph-des-Carmes à Paris.

Enfin, ces rapprochements s'accordent avec la chronologie donnée par Félibien, lorsqu'il indique dans l'ordre *La Nativité* en 1628, puis *L'Adoration des Mages* : sachant que *L'Assomption* serait le premier en date de la série, et *Lazare* le dernier en raison de son classicisme, c'est assigner au tableau de Dijon la quatrième ou cinquième place, soit une datation vers 1630 à 1632.



25- *Portrait de Claude III de Bullion*

1633-36

Huile sur toile / Format : 148x124 cm

Localisation col part. USA

BIBLIOGRAPHIE : Dorival 1976 n° 325 ;

26- *La Réception du duc de Longueville dans l'ordre du Saint-Esprit par le roi Louis XIII, le 15 mai 1633*

1634

Huile sur toile / Format : 293x400 cm

Signé et daté

Musée des Augustins, Toulouse.

Inv. n° : RO 46 ; D.1812.6

Inscription : CEREMONIE FAITE A FONTAINEBLEAU EN 1633 REPRESENTEE PAR P.DE CHAMPAIGNE.

HISTORIQUE Réplique du tableau (disparu) commandé en 1634 par le roi Louis XIII pour orner la chapelle du Saint-Esprit de l'église des grands Augustins à Paris ; Hôtel de Claude de Bullion ; offert en 1789 « à la nation » par André Pierre de Montmorency, duc de Laval ; envoyé en 1811 au musée des Augustins. Rentoilé en 1857 ; restauré en 1953, 1971, 1980.

BIBLIOGRAPHIE (gravé par A. Delzers en 1902) Guillet de Saint Georges p. 240-241 ; Dezallier d'Argenville p. 370 ; Stein p. 16 ; cat. 1813 n° 128 ; cat. 1818 n° 143 ; cat. 1828 n° 144 ; cat. 1835 n° 134 ; cat. 1850 n° 123 ; cat. 1864 n° 149 ; cat. 1908 n° 46 ; Mabile de Poncheville p. 16 ; MP II p. 24 ; Thuillier et Châtelet 1964, p. 54 ; Dorival 1974, *Connaissance des Arts* p. 133 ; Dorival 1976 n° 179 ; Gonçalves 1995 p. 40-41 ; Marin 1995 fig. 40 ; Péricolo 2002 p. 208



EXPOSITIONS *Portraits nationaux*, Paris 1878, n° 125 ; Philippe de Champaigne 1952, Paris-Gand n° 7.

Photo : Musée des Augustins, Toulouse.

27- La Réception du Duc de Longueville dans l'ordre du Saint-Esprit

1634

Huile sur toile / Format : 64,4 x 92 cm

Ni signé ni daté

Col. privée, Irlande.

HISTORIQUE Col. du roi de Pologne Stanislas Auguste ? Vente Robert Vernon, Londres 21 avril 1877.

BIBLIOGRAPHIE : A. Ryszkiewicz, Bulletin des Musées nationaux de Varsovie, 1963, p. 27-29 ; Dorival 1976 n° 134 ;

EXPOSITIONS Saint-Petersbourg, 1797 ?

N'est pas la réplique attestée pour Claude de Bullion, mais une copie réduite de la toile de Toulouse (plutôt que de celle de Troyes), en raison d'une nette horizontalité des têtes.

28- L'Annonciation

v.1634

Huile sur toile / Format : 123x158 cm

Ni signé ni daté

Musée des Augustins, Toulouse

Inv. n° : RO 44 ; D.1803.8

Armes de la famille C. de Coislin

HIST Eglise de l'Oratoire, Paris ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits-Augustins ; 1803 Attribution au musée des Augustins, Toulouse.

BIBLIOGRAPHIE : Dezallier d'Argenville I p. 373 ; Dezallier d'Argenville 1749, p. 59 ; Dulaure, p. 451 ; Clément de Ris, 1864 p. 294-391 ; cat. 1805 n° 114 ; cat. 1806 n° 114 ; cat. 1813 n° 126 ; cat. 1818 n° 140 ; cat. 1828 n° 141 ; cat. 1835 n° 131 ; cat. 1840 n° 131 ; cat. 1850 n° 120 ; cat. 1864 n° 148 ; cat. 1908 n° 44 ; Dorival 1976 n° 23 ;

Photo : Musée des Augustins, Toulouse.



Les armes sont celles d'Armand du Combout, premier duc de Coislin, dont les relations avec l'Oratoire ont conduit M. Dorival (BSHAF 1970) à reconnaître en cette *Annonciation* la toile attestée dans l'église de l'Oratoire par Dézallier d'Argenville, et à la dater entre 1634 et 1644 : je penche pour la plus précoce, en raison des ombres noires et la perspective plongeante qui rappellent *La Nativité* de Lyon et *La Présentation au Temple* de Dijon et du coloris sombre qui la rapproche par exemple de *La Réception du Duc de Longueville*.

29- Portrait du cardinal de Richelieu

v 1634

Huile sur toile / Format 66x48 cm

Ni signé ni daté

Col Privée, château de Haulteribe

Inscription : « SEMPER HONOS NOMENQUETUUMLAUDESQUE MANEBUNT » et en bas : « ORIGINAL DE MR LE CARDINAL DE RICHELIEU. PEINT PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE »

BIBLIOGRAPHIE : Dorival 1976 n° 203 ; Péricolo 2002 p. 30

Le vêtement en rapport avec le *Richelieu* du Quai d'Orsay suggère que le tableau a pu être exécuté par Philippe de Champaigne au moment où il a dû modifier le grand portrait, soit en 1634 comme indiqué sur ce dernier.

30 - *Portrait de Mme de Combalet, duchesse d'Aiguillon, (dit) de Charlotte Duchesne*
v 1635.

Huile sur bois, 42x32,5 cm.

Non signé, non daté.

HISTORIQUE Réapparu à Prague en 2007

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ; Péricolo 2002 p. 81

EXPOSITIONS

REPLIQUES ET COPIES Bowes Muséum, Barnard Castle

La réapparition en 2007 de ce portrait a définitivement invalidé l'attribution avantageuse par Sainte Fare Garnot (catalogue de l'exposition de Lille) et de Péricolo du tableau du Bowes Muséum. Du reste, l'avis négatif de Dorival aurait dû sinon interpeller ces historiens, au moins leur inspirer une indispensable argumentation. Pour autant, l'identité du personnage, tout aussi précipitée, n'a pas été remise à l'épreuve. Un dessin du Met. de New York, en relation directe avec cette peinture, porte l'indication : "la femme de M. Champagne, peintre excellent en portraits au naturel." Mais on ne s'est pas interrogé sur la fiabilité de cette identification.



D'autant qu'elle est assurément d'une personne étrangère au cercle de Champagne : un tel dessin eut été précieusement conservé par le peintre pour peu qu'il représentât sa femme décédée en 1638. Comme il n'a pu écrire cette phrase, elle ne peut l'avoir été qu'après sa mort, soit après 1674. Or, à cette date, qui pouvait attester de l'apparence d'une jeune femme dont la mort remontait à 36 ans ? Certainement pas Jean-Baptiste, qui ne l'a pu connaître.

L'existence même de cette inscription sur le dessin participant d'une volonté manifeste d'informer qui la légitime, nous pouvons déduire de son silence contradictoire quant à l'identité de "la femme de M. Champagne" que son auteur n'en connaissait pas le nom. Cela d'autant plus que l'écriture est tardive : outre que la célébrité du "peintre excellent en portraits au naturel" ne peut être reconnue qu'après la Fronde, la graphie Champagne, rarissime du vivant du peintre, se généralise aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Charlotte est née en 1613 : il est difficile de reconnaître une jeune femme de 23 à 25 ans dans cette figure d'aspect nettement plus mature, daté des années 1635 à 38 en raison de la mode vestimentaire. Puis elle a eu un fils en 1634, et deux filles en 1636 et 1637. Le portrait devrait donc évoquer une femme enceinte ou toute jeune mère : dans le premier cas, on peut être surpris par la poitrine discrète et presque comprimée ; dans le second, noter que le visage ne porte nulle trace de fatigue.

Ces doutes sur l'identification sont accentués par les traits du modèle : le moins qu'on puisse dire, est que sœur Catherine dans *L'Ex-Voto* ne ressemble pas à sa (présumée) mère. En revanche les paupières caractéristiques, la forme du front, les sourcils, les reliefs du nez long, etc... sont autant de points communs avec Richelieu qui font postuler quelque parenté ; parmi les hypothèses envisageables, il y a celle de la nièce du Cardinal, Marie-Madeleine de Vignerot, épouse Combalet, Duchesse d'Aiguillon. Elle est installée au Petit-Luxembourg au moment même où Champagne commence à travailler pour le cardinal et probablement à l'aménagement de cet hôtel reçu de Marie de Médicis. Son âge, d'environ 30 ans en 1635, correspond au modèle du portrait.

Girardon se serait inspiré pour sculpter les deux allégories du tombeau de Richelieu des deux nièces du cardinal. Tout en admettant les réserves d'usage quant à cette tradition, notons que le visage de *la Piété* présente des traits proches du tableau : menton rond, visage triangulaire, nez long, y compris, semble-t-il la forme des paupières.

Un *Portrait* (dit) de *la Duchesse d'Aiguillon* conservé à la maison des Filles de la Charité à Paris devrait confirmer mon identification. Mais l'habillement et l'écriture qui situent le portrait parisien dans la génération des De Troy et Rigaud renvoient à une datation approximative en contradiction avec la jeunesse du modèle ; à l'évidence, celui-ci est idéalisé, voire même posthume, si bien que l'on ne saurait lui accorder le moindre crédit. D'autant que le rapprochement reste vague : au mieux reconnaîtra-t-on le bas du visage, le front et le nez ;

mais l'absence du trait le plus significatif : les yeux aux larges paupières, précisément le lien le plus manifeste avec Richelieu, font douter de son exactitude documentaire. Plus convainquant reste en définitive le portrait de Prague.

Autrement plus fiable, un autre portrait de Mme de Combalet (illustr. ; musée du Château et des Trianons, Versailles), qui représente les mêmes traits, plus âgés, mais aisément reconnaissables, de notre effigie ne laisse pas le moindre doute. Précisons qu'indépendamment de l'identification, le seul fait de reconnaître le même modèle dans l'un et l'autre tableau implique qu'il ne puisse s'agir de Charlotte Duchesne, morte à 25 ans.

Enfin, signalons si toutefois il fallait envisager une confusion d'identité dont les modalités nous échappent, qu'une lettre seulement distingue "duchesse" de "Duchesne".



31- *Céphale et Procris*

v 1635

Huile sur toile / Format : 73x155 cm (ou 103,5 x 170,5 cm. ?)

Ni signé ni daté

Col privée, Paris.

HISTORIQUE Galerie Pardo, Paris ; vente, Paris 19 avril 1996.

BIBLIOGRAPHIE : *Marie de Médicis, un gouvernement par les Arts*, cat. d'exp. Blois, 17oct 2003–28 mars 2004.

EXPOSITIONS Blois, 17oct 2003–28 mars 2004

Le tassement des proportions qui les distingue des figures de 1630, l'inspiration païenne, tirée des *Métamorphoses* d'Ovide, qui marque aussi les allégories plafonnantes de la petite galerie au Palais-Cardinal, et les ressemblances d'attitudes avec *La Visitation* de la suite tissée de la Vie de la Vierge inclinent à dater vers 1635 cette toile et la suivante.



32- *Procris et Diane*

v 1635

Huile sur toile / Format : 73x130 cm. env.

Ni signé ni daté

Col privée, Paris.

HISTORIQUE Galerie Pardo, Paris.

BIBLIOGRAPHIE : *Marie de Médicis, un gouvernement par les Arts*, cat. d'exp. Blois, 17oct 2003–28 mars 2004.

EXPOSITIONS Blois, 17oct 2003–28 mars 2004.

Voir commentaire ci-dessus.



33- La Vierge du Rosaire

v1635-36

Huile sur toile / Format :

Ni signé ni daté

Église de Lerné.

HISTORIQUE Château de Claude Bouthillier ; église paroissiale de Lerné ; classé monument historique.

BIBLIOGRAPHIE José Gonçalves, *Deux tableaux inédits de Philippe de Champaigne*, Bulletin de la Société Archéologique de Touraine (2002), Tours 2003.

Photo : archives personnelles

Tableau inédit.

J'ai avancé pour la première fois le nom de Philippe de Champaigne en 2002. De la fulgurante réussite du seigneur des lieux, Claude Bouthillier, simple conseiller au Parlement de Paris (1613), surintendant des finances en 1632 et Trésorier des ordres du Roi l'année suivante, devaient témoigner deux palais grandioses édifiés par Pierre le Muet dans le même temps, à partir de 1636, l'un à Lerné sur ses terres natales, l'autre à Pont-sur-Seine sur le fief familial de sa femme. De maigres vestiges rescapés de la destruction des deux domaines donnent aujourd'hui la mesure de l'ambition de leur commanditaire, les communs et la décoration de l'église du village en Champagne, une chapelle monumentale et les communs encore en Touraine.

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

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

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



34-(65)- Portrait d'homme

1635-1640

Huile sur toile

Non signé, non daté.

Localisation Norfolk, Virginie.

HISTORIQUE Ancienne collection Robert Lebel.

BIBLIOGRAPHIE Rosenberg, *TOP Le Nain*, Paris.

Attribution inédite. Attribué sans conviction à Matthieu Le Nain : mais il y a chez celui-ci une rudesse, une truculence parfaitement absente du *Portrait d'homme*, dont le maintien élégant et la retenue aristocratique renvoient davantage à la clientèle de Philippe de Champaigne. Et à sa manière : 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... Quant à la matière picturale, quelle relation établir entre sa transparence, la subtilité de son modelé, et l'opacité héritée du caravagisme des effigies des frères le Nain ? La mode vestimentaire permet de situer ce portrait vers la fin des années 1630. Le peintre de Richelieu est à cette époque en pleine période de transition, prenant ses distances 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.

35- *Portrait de Blaise de Montluc*

1636

Huile sur toile / Format :

217x138 cm env.

Ni signé ni daté.

Col Part. France.

HISTORIQUE Palais Cardinal ; Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins.

BIBLIOGRAPHIE Robert de Montesquiou, *Les Pas effacés*, Paris 1923 ; Dorival Gazette des Beaux-Arts Mai-juin 1970 ; Dorival 1976 n° 196 ;

Provient, comme les trois n° suivants, de la Galerie des Hommes Illustres du Palais Cardinal.



36- *Portrait de Gaston de Foix, Duc de Nemours (1489-1512)*

1636

Huile sur toile / 216x140 cm

Ni signé ni daté

Musée National du Château et des Trianons, Versailles.

Inv. n° : MV 3105 ; INV 1134 ; B 179

Inscription :

HISTORIQUE copie d'après un original attribué à Giorgione jadis dans la collection Gartoryski ; commandé par Richelieu en 1636, pour la Galerie des Hommes Illustres, dans le Palais-Cardinal ; saisie révolutionnaire ; dépôt de la rue de Beaune ; Musée de l'Ecole française (sous le nom de Vouet) ; affecté à Versailles, le 1^{er} Messidor An V.

BIBLIOGRAPHIE Félibien p. 169 ; Guillet De Saint Georges p. 241 ; Sauval p. 166-167 ; Piganiol de la Force, p. 330 ; Stein p. 34 ; Mabile de Poncheville, p. 34 ; Dorival, Gazette des Beaux-Arts p. 270-293.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne*, Paris-Gand 1952, n° 10

BIBLIOGRAPHIE Soulie 1880, n° 3105 ; Dorival 1976 n° 168 ; Constans 1980, n° 760 ; Gonçalves 1995 p. 39 ; Péricolo 2002 p. 121.

37- *Portrait de Louis XIII couronné par la Victoire*

1636

Huile sur toile / Format : 226x176 cm. Selon Dorival : amputé d'une large bande à gauche

Ni signé ni daté

Musée du Louvre.

Inv. n° : 1135

Inscription :

HISTORIQUE Galerie des Hommes Illustres, Palais-Cardinal ; sai-



sie révolutionnaire ; dépôt de Nesle ; affecté au m du Louvre en 1796.

BIBLIOGRAPHIE (gravure par Heince et Bignon, datée 1635) Dorival 1976 n° 182; Gonçalves 1995 p. 29 ; Péricolo 2002 p. 125

EXPOSITIONS Gloires militaires, Paris, Musée des Arts décoratifs 1935 ; Imprimerie, Paris, Bib Nat 1951 ; Christine de Suède, Stockholm 1966.

38- *Portrait du Cardinal de Richelieu*

1636

Huile sur toile / Format : 259x178 cm

Ni signé ni daté

Inscr. : P.DE CHAMPAIGNE

National Gallery. Londres

Inv. n° : NG1449.

HISTORIQUE Galerie des Hommes illustres, Palais Cardinal à Paris (sans certitude) ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; vente Paris 22 avril 1834 ; Paris 17-18 fév. 1835 ; Paris 23 mai 1836 ; ventes d'Espagnac, Paris 1838 ; d'Espagnac, Paris 4-8 mai 1847 ; d'Espagnac, Paris 1-3 mai 1866 ; d'Espagnac, Paris 4 mai 1868 ; vente Stephens, Londres 11 mai 1895 ; don de Charles Butler à la Nat. Gal. en 1895.

BIBLIOGRAPHIE Félibien p. 172 ; Dorival *Gazette Des Beaux-Arts* mai-juin 1970, p. 313 ; Dorival *La revue du Louvre* 1970 ; Dorival 1976 n° 207 ; Gonçalves 1995 p. 21 ; Péricolo 2002 p. 130.

Sur la localisation de cette version, la critique a trop vite exclu la Galerie des Hommes Illustres dans le Palais Cardinal. Sans nécessairement aboutir à une conclusion définitive il convient cependant de noter les arguments suivants. Prétextant la différence de format : 259x178 cm., contre 226x176 cm. pour le *Louis XIII* qui lui faisait pendant, M. Dorival et la critique à sa suite ont vu dans la toile de Londres une réplique du portrait inclus dans le cycle de la galerie des Hommes Illustres. Mais, considérant que le roi et son ministre ont exactement la même taille, qui n'est donc pas proportionnelle à la hauteur différente des tableaux, qui sont pourtant significativement identiques dans leur largeur ; d'autre part, que les deux portraits ont été peints ensemble du fait d'une seule ligne d'horizon, comme le démontre le prolongement des segments fuyants du chapiteau et de la base de l'arcade (*Richelieu*), et du meuble (*Louis XIII*) ; que la limite entre l'intérieur d'une part et le paysage maritime ou la perspective sur le jardin d'autre part se prolonge en une seule et même horizontale d'un tableau à l'autre : il semble bien que le portrait royal a été coupé en haut, ce qu'indique aussi le peu d'espace laissé au dessus de la tête. Une observation technique le confirme : la toile du *Louis XIII* est constituée de trois lavis inégaux. Pourtant un second lavis identique à celui du bas (qui mesure exactement la moitié de la hauteur du tableau), aurait suffi si le format d'origine avait été tel qu'il nous est parvenu ; à l'évidence, la bande supérieure, d'une quinzaine de centimètres, n'est qu'un vestige d'un lavis bien plus large. Enfin le double rideau formant baldaquin dans le *Richelieu* répond au même dispositif du *Louis XIII*, renforçant la relation de pendant.

Ajoutons que la verticalité du *Richelieu* correspond davantage aux proportions des fenêtres et des intervalles pleins de la galerie des Hommes illustres. Tel était le format du *Louis XIII*. Du reste, si ce *Richelieu* devait être une réplique, donc à priori nettement plus tardive, comment expliquer la présence du rideau dont le drapé est très exactement celui de *La Naissance de la Vierge*, de 1636 ? Mieux, comment expliquer qu'une étude de cette même tenture figure dans le dessin préparatoire (Bib. Nat. de France) pour le portrait ? M. Dorival signale aussi les lacets courts du col sur la gravure, et longs sur la peinture : mais comme dans le même temps il est convaincu de la contemporanéité de la peinture et de sa supposée réplique, c'est dénier toute valeur de datation, donc de mode, à ce détail. La galerie s'ouvrait à mi longueur sur la chapelle : que le *Richelieu* et le *Louis XIII*, plus grands en hauteur comme en largeur que les autres peintures, aient encadré ce seuil symbolique se trouve conforté par l'orientation opposée de l'éclairage sur chacun d'eux, un parti inexplicable en



quelque autre localisation de cet espace longitudinal. Devenue propriétaire du Palais-Cardinal, Anne d'Autriche eût certainement à cœur de faire disparaître du décor les effigies du ministre détesté, dont elle-même avait dû subir l'humiliation d'une perquisition en ses appartements : le tableau aurait été remplacé (peut-être par une représentation du nouveau roi ?), avant que l'on ne peigne sur les toiles les vers latins à la gloire des modèles. L'absence de ce distique sur le *Richelieu* alors qu'il figure sur les trois autres tableaux de la série (mais rien ne prouve sa présence sur la totalité des portraits), ne saurait donc être un élément déterminant.

Tous ces arguments convergent pour faire du *Richelieu* de Londres le tableau provenant de la Galerie des Hommes Illustres. Mais problème : ce n'est à l'évidence pas celui-là que représente la gravure de Heince et Bignon qui montre une version nettement différente, ce qui nous ramène à la localisation désormais admise du château de Rueil pour le tableau de la National Gallery. Notons dans ce cas une singularité : ce *Richelieu* pour Rueil serait du même format que le *Richelieu* disparu de la Galerie des Hommes Illustres. Autre décor, autre situation, mais mêmes dimensions, pourquoi pas. Pourtant, à la réflexion, d'autres interrogations s'élèvent : face au *Louis XIII couronné par la victoire*, à la draperie et l'ouverture sur un paysage, il y aurait un *Richelieu*, celui rapporté par la gravure de H et B, au fond nu et sans tenture ? En fait de pendant, il y aurait mieux. D'autant que le *Gaston de Foix* présente lui aussi une draperie dans l'angle : voilà qui dénie toute fiabilité à la gravure de Heince et Bignon.

Le fond nu, l'absence de draperie, la position d'une main : ce qui pourrait passer pour une liberté du graveur, correspond de fait à une autre effigie, documentée, de *Richelieu*, appartenant à la collection Chaix d'Est-Ange avant qu'elle ne disparaisse dans un incendie. Comme sur les photographies le rapport d'échelle entre la figure et le format du tableau est identique à celui du *Richelieu* de Londres, il s'ensuit que pour une figure de même échelle sur les deux toiles, leurs formats respectifs sont identiques. D'autre part, l'écriture des plis, plus que leur disposition, avec des reflets matérialisés par une ligne claire rarement estompée, est identique à celle du tableau de la Nat, ce qui implique une datation commune.

Notons incidemment que lui non plus ne porte pas d'éloge en latin, ce qui dénie toute signification à son absence sur le tableau de Londres. La vue sur l'église de la Sorbonne à l'arrière-plan sur le tableau perdu a conduit Bernard Dorival à localiser cette peinture sur une cheminée de la bibliothèque de la Sorbonne ; mais outre la datation stylistique, le détail de l'église, bien différent de ce qui sera réalisé, montre bien l'antériorité du tableau sur l'achèvement de la coupole ; pour autant, faire remonter son exécution à 1635, date des gravures de Heince et Bignon, me semble trop précoce : le projet architectural de Lemercier n'était pas aussi avancé pour fournir un modèle à Philippe de Champaigne. On ne saurait donc se résoudre à localiser avec certitude cette version dans la Galerie des Hommes Illustres ; et à tout prendre, les arguments en faveur du portrait de Londres me semblent plus conséquents... D'autre part, le *Richelieu* de Varsovie que je date justement de 1648 semble plus justement correspondre à ce décor de la Sorbonne.

39- *Portrait du Cardinal de Richelieu*

1636

Huile sur toile / Format : 214x143

Ni signé ni daté

Col. privée.

Inscription :

HISTORIQUE Saisie révolutionnaire

BIBLIOGRAPHIE : Dorival 1976 n° 208.

Réplique autographe du numéro précédant, dont il se distingue notamment par la position de la main gauche, comme sur la gravure de Heince et Bignon, ce qui porte à voir en cette version le tableau provenant peut-être de la Galerie des Hommes Illustres ; cependant, on trouvera à la notice précédente des éléments d'appréciation qui interdisent toute conclusion définitive.



40- *L'Histoire écrivant sur les épaules de Saturne*
1636-38

Huile sur toile / Format : 50x53 cm

Ni signé ni daté

Musée du Louvre.

Inv. n° : RF 2002-14

HISTORIQUE Col. André Ciechanowiecki ; vente Paris, 28 juin 2002.

BIBLIOGRAPHIE Péricolo 2002 p. 117 ; Laveissière 2003 p. 85 ; Evreux, cat. 1.

EXPOSITIONS ; 1981, Santa Barbara n° 59 ; A l'école de Philippe de Champaigne, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008.

Cette étude pour l'un des cinq plafonds de la Petite Galerie au Palais-Cardinal révèle les difficultés de l'artiste dans le maniement de la perspective. La composition maladroite qui ne s'impose guère contrairement à ce qu'on attend d'une peinture plafonnante dispose, outre les approximations de perspective aboutissant à des jambes difformes, trois figures uniformément de profil, d'une lecture monotone, où le livre comme clé du discours, à la fois de profil et en contre-plongée, est mal visible.



41-(ND30) - *La Déploration sur le corps du Christ*
1636-38

Huile sur toile, 73x59,5cm.

Gravure de Samuel Bernard. Dorival 1976 n° 265.

Bernard Dorival note que Philippe de Champaigne a peint à deux reprises ce sujet : pour l'oratoire de Marie de Médicis au palais du Luxembourg, et pour la chapelle du château de Rueil appartenant à Richelieu. La réapparition de cette petite toile, qui n'est bien évidemment aucune des deux compositions, nous permet néanmoins de la mettre en relation avec le second ouvrage en raison de son style propre aux années 1636-1638.

Que cette peinture ait servi de modèle direct pour la gravure de Samuel Bernard ne la pose pas nécessairement en probable *ricordo* de la grande composition d'autel de Rueil. En effet, un dessin conservé au British Museum, et qui passe parfois pour une étude préparatoire, paraît bien maladroit en regard de la maîtrise technique de Philippe de Champaigne vers 1636 : son attribution, justement rejetée par Dorival, ne fut réaffirmée par Lanoé qu'au prix d'une étude de jeunesse, expédient bien fragile : de fait le premier dessin de son catalogue. Si l'attribution reste donc largement contestable, en revanche la datation précoce invite à mettre cette feuille en relation avec le « *Christ porté au Tombeau* » mentionné par Paillet sur l'autel de l'oratoire du Luxembourg, et datant en conséquence comme tout le décor de ce lieu d'avant mai 1625.

Philippe de Champaigne aurait donc repris pour une peinture de 1636 une composition de 1625 : le rôle de la petite toile peut de ce fait très bien avoir servi d'aide-mémoire exécuté, avec des nuances propres à l'artiste, d'après le retable de Nicolas Duchesne. Voir la notice ND29 (Ds100) - *La Déploration sur le corps du Christ*



42- La Résurrection de Lazare

1636-38

Huile sur toile / Format : 384x302 cm

Ni signé ni daté

Musée de Peinture et de sculpture, Grenoble.

Inv. n° : MG 57

HISTORIQUE Paris, carmel de la rue saint Jacques ; Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; Acquis le 25/02/1799.

BIBLIOGRAPHIE : Malingre 1640, p.503 ; Brice 1684, p.82 ; Le Maire 1685, p. 417 ; Félibien 1688, p. 167 ; Le Comte 1700, p. 82-111 ; Pseudo-Lerouge 1716, p.197 ; Piganiol de la Force 1742, p. 419 ; Dezallier d'Argenville 1749, p. 202 ; Thiery 1787, p. 252 ; Jay (Louis-Joseph) *Notices des tableaux exposés dans le Musée de Grenoble*, Grenoble, an IX, 1800-1801, n°10 ; Rolland (Benjamin.) *Catalogue des tableaux et statues du Musée de Grenoble*, 1831, n° 55 ; 1834, n° 55 ; 1838, n° 76 ; 1840, n° 76 ; 1844, n° 63 ; Dussieux 1854, p. 240 ; Cousin 1853-55, p. 84 ; Debelle (Alexandre) *Notice des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble*. - Grenoble, 1856, n° 60 ; Clément de Ris, 1860, p. 69, Clément de Ris 1861 p. 375 ; Lenoir 1865, p. 81 ; 1870 n° 85 ; 1872, n° 85 ; 1878. n° 85 ; Reymond (M) *Etude sur le musée de Tableaux de Grenoble*. - Grenoble, 1879, p. 136 ; Debelle (Alexandre) *Notice des tableaux et objets d'art du musée de Grenoble*. - Grenoble, 1884, n° 85 ; Lenoir 1886, p. 51 ; Roman *Inventaire général des richesses d'art de la France*. - Tome VI. - Paris, 1892, p. 77 ; Bernard (Jules) *Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les galeries du musée de peinture et de sculpture de Grenoble*. - Grenoble, 1901, n° 491 ; Eriau 1929, p. 95 ; Mabile de Poncheville 1952, p. 23 ; Dorival 1974, p. 11 ; Dorival (Bernard) *Philippe de Champaigne*. - Paris : Laget, 1976, n°56 ; Rougier. - *Les envois de l'Etat au musée de Grenoble : 1799/1815*. -Paris, Ecole du Louvre, 1992, n°7 ; Gonçalves 1995 p. 71 ; Chomer (Gilles) Thuillier (Jacques) *Peintures françaises avant 1815 : la collection du Musée de Grenoble*. - Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2000, n° 10, p. 55 ; Péricolo (Lorenzo) *Philippe de Champaigne*, 2002, p. 95

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 6 ;

Dernière en date des six grandes toiles pour la nef de l'église du Carmel du Faubourg Saint-Jacques, c'est aussi, stylistiquement, la plus aboutie, ce qui rend peu crédible la datation trop précoce : vers 1630, avancée par Sainte Fare Garnot et Péricolo.



43- La Nativité de la Vierge

1636-38

Huile sur toile / Format : 435x430 cm.

Ni signé ni daté

Musée des Beaux-Arts, Arras.

Inv. n° : MI 528

HISTORIQUE commandé par Michel Le Masle pour la cathédrale de Paris ; saisie révolutionnaire : dans le cloître ; dépôt des Petits Augustins ; Muséum Central, 5-12 décembre 1792 ; 1803, retour dans la cathédrale ; 1852, Louvre ; 1955, l'œuvre, dans les réserves, est déroulée et photographiée ; 1958, dépôt au musée d'Arras.

BIBLIOGRAPHIE : Félibien p. 168-169 ; Guillet de Saint Georges p. 241 ; Dezallier d'Argenville 1749, p. 19 ; R. A. Wager, *La tenture de la Vie de la Vierge, un document inédit*, BSHAF 1958 p. 247-249 ; Jeanne Lejeaux, *La tenture de la Vie de la Vierge à la cathédrale de Strasbourg*, Gazette des Beaux-Arts 1948, 2, p. 409 ; Dorival 1976 n° 15 ; Péricolo 2002 p. 101.

REPLIQUES ET COPIES Dessin d'ensemble au musée du Louvre.



44- *La Présentation de la Vierge au Temple*

1636-38

Huile sur toile / Format : 435x430 cm.

Ni signé ni daté

Musée des Beaux-Arts, Arras.

Inv. n° : MI 527

HISTORIQUE commandé par Michel Le Masle pour la cathédrale de Paris ; saisie révolutionnaire : dans le cloître ; dépôt des Petits Augustins ; Muséum Central, 5-12 décembre 1792 ; 1803, retour dans la cathédrale ; 1852, Louvre ; 1955, l'œuvre, dans les réserves, est déroulée et photographiée ; 1958, dépôt au musée d'Arras.

BIBLIOGRAPHIE Félibien, p. 168-169 ; Guillet de Saint Georges p. 241 ; Dezallier d'Argenville 1749, p. 19 ; R. A. Wager, *La tenture de la Vie de la Vierge, un document inédit*, BSHAF 1958 p. 247-249 ; Jeanne Lejeaux, *La tenture de la Vie de la Vierge à la cathédrale de Strasbourg*, Gazette des Beaux-Arts 1948, 2, p. 409 ; Dorival 1976 n° 17 ; Péricolo 2002 p.102

EXPOSITIONS Lille-Genève 2007-2008, n° 16 (tapisserie)

REPLIQUES ET COPIES Dessin d'ensemble au musée du Louvre.

A ces deux cartons pour tapisserie (voir n° précédent), doit être joint, bien que perdu, l'original de *La Visitation* : attribution inédite. Soit trois cartons de Philippe de Champaigne pour une série de 14 scènes confiée ensuite à Stella et Poerson.



45- *Le Vœu de Louis XIII*

1638

342 H ; 267.5 L

Huile sur toile / 342x267 cm.

Ni signé ni daté

Musée des Beaux-Arts, Caen.

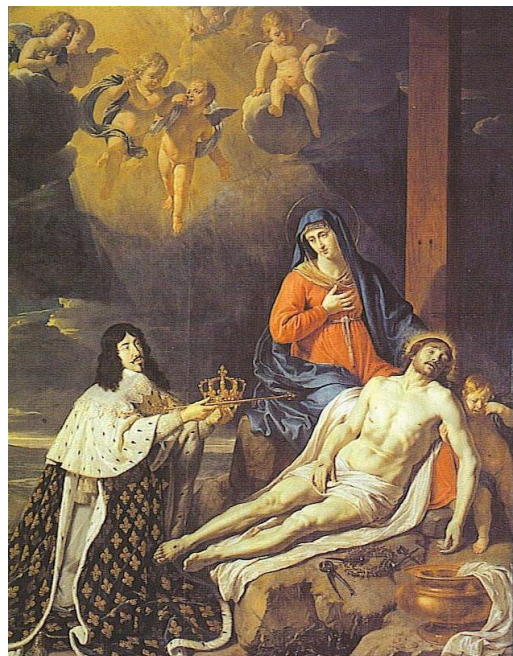
Inv. n° : 163

HISTORIQUE Commandé par Louis XIII ; le tableau fut mis en place le 15 août 1638 sur le pilier sud-ouest de la croisée du transept de la cathédrale Notre-Dame de Paris ; 1793 : saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins (1796) ; Paris, Muséum central des arts (1802) ; Attribution en 1802 au Musée des Beaux-Arts de Caen ; Caen, abbatale Saint-Etienne de 1948 à 1970.

BIBLIOGRAPHIE (gravé par Nicolas Tardieu en 1767, avec modification, le roi étant remplacé par Mgr de Vintimille, archevêque de Paris) ; Malingre 1640, p.27 ; Félibien 1668, p. 168 ; Brice 1684, p.241 ; Pseudo-Lerouge 1716, p.13 ; Piganiol de la Force 1742, p. 378 ; Dezallier d'Argenville 1749, p. 13 ; Dussieux 1854, p. 240 ; Clément de Ris 1872 p. 111 ; Stein 1890 p.16 ; Mabillet de Poncheville 1952, p. 24-25 ; Blunt 1953, p.174-217 ; Isarolo 1960, p. 127 ; Dorival 1976 n° 184ter ; Gonçalves 1987, p.38 ; Mérot 1994, p. 115-116 ; Marin p. l. XV ; Gonçalves 1995 p. 49 ; Chomer 2000, p. 55-56 ; Péricolo 2002 p. 100.

ŒUVRES EN RAPPORT dessin pour l'un des anges au Kupferstichkabinett de Dresde ; copie par Jean-Baptiste de Champaigne passée à la vente Conti, Paris, 1777/04/08/, no 586.

EXPOSITIONS Paris 1947 ; Paris 1958 ; Arras, 1996 ; *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Académie de France à Rome, Rome, 19 oct. 2000- 28 jan. 2001 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 15.



46- *L'Assomption*

1638

Huile sur toile / 354x179 cm.

Ni signé ni daté

Musée de Peinture et de sculpture, Grenoble.

Inv. n° : MG 58

HISTORIQUE Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; dépôt à Grenoble en 1799.

BIBLIOGRAPHIE Sauval (Henry). - *Histoire et recherches des Antiquités de la Ville de Paris*. - Paris, Moette et Chardon, 1724. (3 volumes). - in Saint Germain l'Auxerrois, tome 1. - pp. 299-331 ; Jay (Louis-Joseph). - *Notices des tableaux exposés dans le Musée de Grenoble*, Grenoble, an IX, 1800-1801, n°2 ; Rolland (Benjamin.) *Catalogue des tableaux et statues du Musée de Grenoble*, 1831, cat. n°72 ; 1834, n°72 1838, n° 72 ; 1840, n°72 ; 1844, n°64 ; Debelle (Alexandre) *Notice des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble*. - Grenoble, 1856, n° 61 1866, n° 71 ; 1870, n° 86 ; 1872, n° 86 ; 1874, n° 86 ; Debelle (Alexandre). - *Notice des tableaux et objets d'art du musée de Grenoble*, 1878, n° 86 ; Reymond (M) *Etude sur le musée de Tableaux de Grenoble*, 1879 ; Stein 1890 p.17 ; Catalogue du musée. (1891), n° 357 ; Roman. - *Inventaire général des richesses d'art de la France*. - Tome VI. - Paris, 1892, p. 77 ; Bernard (Jules). - *Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les galeries du musée de peinture et de sculpture de Grenoble*, 1901, n° 492 ; Bernard (Jules) *Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les galeries du Musée de peinture et de sculpture*, 1911, n° 592 ; Mabille de Poncheville 1952, p. 23 ; Dorival (Bernard). - *Philippe de Champaigne*. - Paris : Laget, 1976, n°84 ; Rougier. - *Les envois de l'Etat au musée de Grenoble : 1799-1815*. -Paris, Ecole du Louvre, 1992, n°8 ; Dorival 1992 n° 8 ; Dorival (Bernard). - *Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681) la vie, l'homme et l'art*. - Paris, 1992, n°20 ; Le Pommère (Marianne), Poullain (Christine), Salomé (Laurent). - *Guide des collections : Musée de Grenoble*, 1994, pp. 50-51 ; Lemoine (Serge) Le Pommère (Marianne) - *Image d'une collection : Musée de Grenoble*. 1999. p. 48 ; Chomer (Gilles) Thuillier (Jacques) - *Peintures françaises avant 1815 : la collection du Musée de Grenoble*. - Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2000, n° 11, p. 58 ; Péricolo (Lorenzo) *Philippe de Champaigne*, 2002, p. 85 ; Tosatto (Guy) *Les collections du Musée de Grenoble*, p. 48-49.

EXPOSITIONS. Andry-Farcy un conservateur novateur : le Musée de Grenoble de 1919 à 1949 : Grenoble, Musée, 28 juin-11 octobre 1982 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 17

Contrairement à ce qu'affirme Nicolas Sainte Fare Garnot (2007), le dessin de composition du grand autel de la famille Bouthillier ne confirme pas que *L'Assomption* et les volets latéraux (*Saint Vincent* et *Saint Germain l'Auxerrois*) sont contemporains : tout les sépare, support, lumière, couleurs, style, échelle, modèles formels –Italie contre Flandres ; mais rien, matériellement, ne s'oppose à ce qu'ils aient été tardivement réunis dans un projet d'ensemble.



47- Etudes de têtes

1638

Format :

Ni signé ni daté

Col. privée.

BIBLIOGRAPHIE : Dorival 1992 n° 8

Photo: Christie's

Etude pour le n° précédant.



48- *La Réception du duc de Longueville dans l'ordre du Saint-Esprit*
v 1638-40.

Huile sur toile / 290x358 cm.

Ni signé ni daté

Musée d'Art et d'Archéologie, Troyes.

Inv. n° : 835.1

HISTORIQUE Château de Cl. Bouthillier à Pont-sur-Seine ; saisie révolutionnaire ; affecté au musée de Troyes par décision du 11 Floréal An VI.

BIBLIOGRAPHIE : annuaire de l'aube 1835 ; cat. 1850 n° 60 ; cat. 1864 n° 27 ; cat. 1879 n° 34 ; cat. 1882 n° 34 ; cat. 1886 n° 39 ; cat. 1897 n° 55 ; cat. 1907 n° 67 ; cat. 1911 n° 67 Félibien, p.168 ; Stein, p. 16 ; Louis Gonse, *Les chefs-d'œuvre des musées de France*, Paris 1900 ; Dorival 1976 n° 180 ; Gonçalves 1995 p. 38 ; Marin 1995 fig. ; Péricolo 2002 p.

Photo : Jean-Marie Protte

Datation nouvelle.



49- *Portrait de Marie de Bragelonne*

1638-40

Huile sur toile / Format : 67x53,5 cm.

Ni signé ni daté

Col privée.

HIST Col. Fournier des Ormes ; col. De Vaux, Paris.

BIBLIOGRAPHIE : Dorival 1976 n° 151; Dorival 1992 n°

EXPOSITIONS Exposition archéologique et d'objets d'art à Chartres, 10 mai-10 juin 1858, n° 381.

Datation nouvelle. Dorival rappelle : Mme Bouthillier était la marraine d'un des fils de Nicolas Duchesne, Charles, baptisé le 19 oct. 1624.

50 - *Le Christ mort sur la Croix*

1638-1640

Huile sur toile / 81,3x56,5 cm

Ni signé ni daté

Localisation Col Privée

HISTORIQUE Col. Part. Sao Paulo, Brésil.

BIBLIOGRAPHIE : gravé avant 1647 par Samuel Bernard.

Dorival 1976 n° ; Péricolo, Paragone n° 59 (659), 2005.

L'anatomie approximative, notamment dans la relation des hanches avec le buste, les jambes molles, la passivité des mains et le pittoresque du paysage, suggèrent une datation précoce : première en date des Crucifixions connues de Champagne, qui fut gravée avant 1647 par Samuel Bernard. La douceur du modelé, la lumière froide et la clarté du propos appellent la comparaison avec *Le Vœu de Louis XIII*, et *L'Assomption* de Grenoble. Reste que la rhétorique est déjà au point, qui ne changera plus : les ténèbres, l'éclipse de soleil, la ville lointaine, le crâne d'Adam, les traces de sang sur le sol à l'aplomb des mains, l'arbre équarri de la croix, l'arbuste desséché, l'orientation de l'éclairage contrasté, la frontalité d'apostrophe et la solitude du Crucifié. Une indécision cependant : la tête de Jésus penche vers la gauche.

Ce répertoire étendu de motifs et de symboles



ne correspond pas au format modeste de l'œuvre : si bien qu'il faut envisager l'existence d'une peinture plus monumentale et démonstrative, sans doute passée en ventes publiques au 19^{ème} siècle, et dont ce serait ici l'étude ou la réplique.

51- *Triple portrait du cardinal de Richelieu*

1640

Huile sur toile / 58x72 cm.

Ni signé ni daté

Inscr. : *Celui cy...plus resamblant au naturel* ; et sur le profil de droite : De ces deux profilz c[elui]/cy est le meilleur

Nat. Gal. Londres.

Inv. n° : NG 798

HISTORIQUE Envoyé au sculpteur Le Bernin ; achat de Frederick Franc, Rome ; donné en 1869 à la Nat. Gal. par Sir Augustus Wollaston Franks.

BIBLIOGRAPHIE : Mabilley de Poncheville 1952, p. 40 ; Blunt 1953, p. 213 ; Rosenberg, *Chefs-d'œuvre de L'Art*, Milan, Paris, 1968 ; Dorival 1976 n° 213 ; Gonçalves 1995 p. 37 ; Péricolo 2002 p. 112

EXPOSITIONS Leningrad-Moscou 1988 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 22

Photo : Nat. Gal. Londres



La présence à la radiographie d'une tête de trois quarts sur le *Richelieu* de Strasbourg précipitamment décrit comme un autre triple portrait a conduit à une relecture de l'œuvre de Londres. Voici le résumé d'une construction intellectuelle chancelante qui prétend concilier l'existence contradictoire de deux *Triple portraits de Richelieu*.

Un premier triple portrait aurait été envoyé au Bernin comme modèle pour un buste de Richelieu ; celui-ci achevé n'ayant pas plu au Cardinal, Mazarin se serait entremis auprès de Van Dyck pour obtenir de lui un autre triple portrait plus ressemblant ; mais à la mort de ce peintre, l'entreprise échut à Philippe de Champaigne, d'un second triple portrait adressé, cette fois, à Francesco Mochi, et pour une statue en pied ; entretemps, le peintre se sentant désavoué aurait lui-même mutilé le premier triple portrait.

Deux cardinaux (Richelieu et Mazarin), deux peintres (Philippe de Champaigne et van Dyck), deux sculpteurs (Le Bernin et Mochi), deux sculptures (buste et statue en pied), deux triples portraits : c'est assez pour établir l'artificialité de cette explication de Nicolas Sainte Fare Garnot dans le catalogue de l'exposition de Lille. Relevons les incohérences : la radiographie ne dit pas que le tableau de Strasbourg est un fragment (plutôt qu'une toile repeinte), la révélation d'une seconde tête ne signifie pas l'existence d'une troisième ; surtout, comment Philippe de Champaigne aurait-il surmonté son sentiment d'échec pour livrer un autre triple portrait, et plus encore comment pouvait-il dans ces conditions s'engager à faire mieux ?

D'autre part le profil de Strasbourg est parfaitement centré, donc autonome, excluant l'idée avancée d'un recadrage ; il ressort de cela que le portrait est repeint sur un autre motif, sans qu'il y ait rapport entre les deux. Puis, quand bien même les deux profils visibles à la radiographie représenteraient Richelieu, ce qui est loin d'être acquis, cela ne permet pas de présenter le tableau de Strasbourg comme le modèle direct du buste sculpté. Du reste, il suffit d'observer le buste exécuté par Le Bernin pour identifier lequel des deux tableaux en a été le modèle, le *Triple portrait* de Londres en l'occurrence, comme le révèlent trois observations. D'une part, l'orientation identique : au contraire, la tête invisible tournée de trois quarts vers la droite du tableau de Strasbourg implique un contraposto orienté vers la gauche ; puis la mozette est attachée avec des boutons groupés par deux sur le marbre et sur la peinture de Londres (observation malaisée mais réelle), lesquels le sont par trois à Strasbourg ; enfin, la sculpture et le *Triple portrait* montrent un cordon bleu du Saint Esprit recouvert par le col blanc, ce qui n'est pas le cas sur l'œuvre de Strasbourg.

Il n'y a donc pas lieu de revenir sur l'historique traditionnel du *Triple portrait de Richelieu*, tandis que l'effigie de Strasbourg relève d'une histoire distincte.

52- L'Annonciation

1640-42

Huile sur toile / Format : 250 x 180 cm. à vue d'œil...

Ni signé. Ni daté

Eglise Notre-Dame-du-Port, Clermont-Ferrand.

Inv. n° :

HISTORIQUE chapelle du noviciat des jésuites ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 22.

Photo : D. Massacrier / musées de Clermont-Ferrand

Datation et localisation nouvelles. L'ange aux draperies flottantes, penché en avant et les jambes fléchies est une invention de Titien, dont Champaigne n'a pas l'exclusivité, à preuve *L'Annonciation* de Van Mol (musée de Lille). Outre cette principale différence par rapport à la version de l'oratoire d'Anne d'Autriche au Palais-Royal, le parti plus décoratif la désigne comme antérieure.

J'ai exposé aux notices correspondantes les arguments propres à localiser chaque Annonciation de Philippe de Champaigne. Seul le décor du chapitre de Notre-Dame de Paris, où Dezallier d'Argenville (*Voyage pittoresque de Paris*, 1749), signale une suite de la Vie de la Vierge en cinq grands tableaux : *Naissance*, *La Présentation au Temple*, *Le Mariage*, *L'Annonciation*, et *Le Couronnement* (une note à la Documentation du Louvre localise ce dernier à Mayence), n'a pu être envisagé faute de renseignements suffisants. Par élimination, une *Annonciation* perdue mais connue par la gravure de Morin serait celle de la chapelle de Bullion dans l'église des Cordeliers : c'est ce que conforte l'étroitesse de la composition restituée par Morin, patente jusque dans l'emboîtement des profils de l'ange et de la Vierge, et leur situation par vraisemblance sur deux plans distincts, d'un format limité conforme à l'espace disponible d'une chapelle du chœur ; ajoutons dans le même sens la simplicité du décor résumé à une chaise et un rideau.

Inversement, le tableau de Clermont-Ferrand, incompatible avec cette localisation, impose des rapprochements : la pose de la Vierge qui ressemble au *Saint Jérôme* de la Sorbonne, en particulier le drapé de sa jambe ; des ressemblances avec *L'Annonciation* de New York (pour Anne d'Autriche au Palais Royal) : groupe identique des deux angelots, ange très semblable, gestuelle de Marie modifiée en fonction de l'inversion, qui entraînent une datation vers 1640-44. Or c'est vers cette période que Philippe de Champaigne fait une *Annonciation* pour la chapelle du Noviciat des Jésuites située dans l'actuelle rue Bonaparte à Paris, au moment même où Vouet, Stella et Poussin y travaillent. D'ailleurs le tableau de Champaigne et celui de Stella ont le même sens de l'éclairage, et une largeur identique de 2 mètres.

L'orientation est d'ailleurs la principale différence avec *L'Annonciation* connue par la gravure de Morin, pour la chapelle de Bullion dans l'église du couvent des Cordeliers : dans les deux cas, une chaise vide, frontale, occupe le centre de la composition. La peinture est parfois créditée à Jean-Baptiste, ce qui ne tient pas : 1- c'est entre 1634 et 1640 que la chapelle Bullion est décorée ; 2- la gravure de Morin implique une datation avant 1650, quand Jean-Baptiste est inexpérimenté ; 3- un dessin autographe (le prétendu *Portrait de Françoise Champaigne*, localisation inconnue), semble se référer à cette *Annonciation*, à la fois par le style et par l'orientation.



53-(39)- *Portrait de Louis XIII*

1641-42

Huile sur toile / Format : 223x134cm

Musée National du Château, Amboise.

Inv. n° :

Inscription :

HISTORIQUE Hôtel de La Vrillière, à Paris, comme pendant du *Richelieu* aujourd'hui au Louvre, et à ce titre daté par la critique vers 1639.

BIBLIOGRAPHIE

EXPOSITIONS *Richelieu : l'art et le pouvoir*, Montréal 18 sept.2002-5 janv. 2003/Cologne, 31 jan.-21 avril 2003.

REPLIQUES ET COPIES Château de Chambord, voir le n° suivant ; château d'Eu ; col. privée.

Proviendrait de l'hôtel de La Vrillière, faisant face au *Richelieu* du Louvre...et pour cette raison daté (par Sainte Fare Garnot) vers 1639 : sans doute plus tardif, compte tenu des travaux de second œuvre dans l'Hôtel vers 1640.



54-(40)- *Portrait de Louis XIII*

1641-42

Huile sur toile / Format :

Ni signé ni daté

Musée National du Château, Chambord.

Inv. n° :

HISTORIQUE : Hôtel de Toulouse ; saisie révolutionnaire et dépôt de la rue de Nesle ; musée des Monuments français, 1796, donné au Duc d'Orléans ; vente Louis Philippe, Paris 28 avril 1851 ; repris par la famille / expositions : *Portraits Nationaux*, Paris 1878, n° 123.

BIBLIOGRAPHIE

REPLIQUES ET COPIES Dorival 1976 : n°186, 222x134cm, vers 1639, col. privée

Attribution inédite. Cette version est indéniablement supérieure à celle publiée comme l'original par M. Dorival.



55- *Portrait du cardinal de Richelieu*

1641-42

Huile sur toile / 222x155 cm.

Ni signé ni daté

Musée du Louvre.

Inv. n° : 1136

HISTORIQUE Hôtel du marquis de la Vrillière ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins.

BIBLIOGRAPHIE (gravure datée 1657) : Dorival 1976 n° 209 ; Gonçalves 1995 p. 35 ; Marin 1995 pl. XI, fig. 35 ; Péricolo 2002 p. 130.

Cette nouvelle datation se réfère à sa provenance de l'Hôtel de La Vrillière : la commande n'a pu intervenir qu'après les marchés de second œuvre (plomberie, pavage, serrurerie), lesquels vont de 1637 à 1641 ; l'hypothèse d'un cadeau du cardinal à son collaborateur implique que le premier se tienne au courant de l'avancée des travaux. D'autant que le drapé de la Capa Magna a évidemment inspiré celui du *Richelieu* de la Sorbonne, notamment au niveau de la manche, et plus encore du



tombé devant le sujet : un intervalle d'environ cinq ans dans l'exécution des deux versions, 1637-1642, communément admis jusqu'à ce jour, est inacceptable à la lumière de ces correspondances, qui impliquent de le ramener tout au plus à un an.

56- *Portrait du Cardinal de Richelieu*
1642

Huile sur toile / 245x164 cm

Signé, sur la balustrade. Non daté

Chancellerie des Universités, Sorbonne, Paris.

Inscription : *DE CHAMPAIGNE FECIT.*

HISTORIQUE Château de Richelieu ; saisi à la Révolution ; vente Robit, 11 mai 1801 : acquis par Gamba pour 255 F. ; vente Gamba, 17 déc.1811 : acquis par Laneuville pour 288 F. Acheté en 1621 par Louis XVIII qui l'offrit au duc de Richelieu. Donné par le dernier duc de Richelieu à l'Université de Paris.

BIBLIOGRAPHIE : Bonnerot, *L'Université de Paris, du Moyen-Age à nos jours*, Paris, 1928, p. 25 ; Battifol, *Autour de Richelieu*, Paris 1937 ; Dorival, *Un portrait inconnu de Richelieu par Philippe de Champaigne*, dans *La Revue du Louvre*, 1970 ; Dorival, *Philippe de Champaigne chercheur d'âmes*, dans *Connaissance des Arts*, 1974 ; Dorival 1976 n° 211 ; Péricolo 2002 p. 131.

EXPOSITIONS *Histoire de l'université de Paris*, 1973, n°551 ; *Le Grand Siècle au Quartier Latin*, Paris 1982 ; *Port-Royal*, Paris 1984. *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 14



S'il s'agit très certainement du tableau que le cardinal, aux dires de Félibien, pria le peintre de prendre pour modèle final afin d'améliorer en conséquence les autres portraits, en revanche son identification dans l'inventaire post-mortem des biens de l'artiste me paraît définitivement inacceptable. Deux raisons à cela : l'estimation excessivement basse, et le fait que les héritiers de l'Eminentissime n'en auraient pris possession qu'à la mort du peintre. Cette affirmation parfaitement illogique résulte de la présence avérée du tableau au château de Richelieu. Soit l'œuvre revient aux héritiers et l'on imagine mal que ceux-ci ne la réclament pas dès 1642, soit elle appartiendrait à Philippe de Champaigne et rien dans ce cas ne justifierait sa présence en terre poitevine. Plus simplement il faut envisager deux tableaux distincts, celui effectivement de la Sorbonne qui fut inventorié à Richelieu, et un second portrait correspondant au n° 29 de l'inventaire (que j'identifie avec le portrait de Versailles).

L'estimation modeste confirme cela. On ne saurait en effet soutenir que le majestueux portrait d'apparat de la Sorbonne fut évalué seulement à 150 livres, quand le simple profil de Richelieu faisant l'objet du numéro d'inventaire suivant le fut à 75 livres ; dans le même temps, des paysages trois fois plus petits atteignent néanmoins les 200 livres. Quant à invoquer une éventuelle érosion du prestige du modèle, l'argument ne tient pas : le *Portrait de profil de Richelieu* est évalué le double de l'estimation commune pour un portrait en buste dans le même inventaire (par exemple, *Portrait du R. P. Philipini*, :45 L. ; de *Louis XIV* : 40 L. ; de *Mazarin* : 30 L.) Philippe de Champaigne n'a donc pas possédé ce chef-d'œuvre jusqu'à ses derniers jours.

57- *Portrait du Cardinal Jules Mazarin*

1642

Huile sur toile / 65x55 cm.

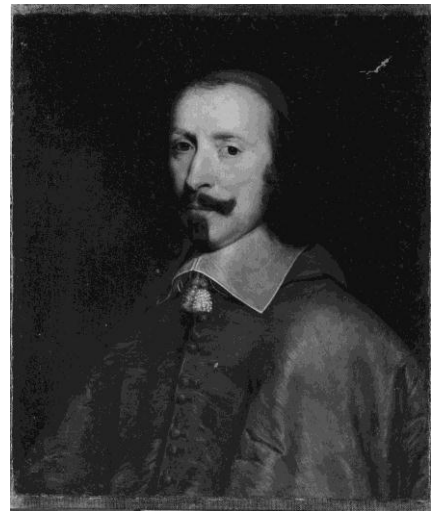
Ni signé. Ni daté

Col privée, Italie.

BIBLIOGRAPHIE : Inventaire de 1674 ; Dorival 1976 n° 374-375 ; Dorival (B.) Saint Jean-Baptiste et la Madeleine, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* Paris, 1992.

Certainement le premier portrait, de 1642 en raison de la mozette de cardinal obtenue cette année grâce à la protection de Richelieu.

L'estimation modeste dans l'inventaire post mortem : *portrait de Mazarin*, 30 livres, qui indique un portrait en buste, peut se référer à cet exemplaire.



Œuvres perdues (et sources documentaires) : Toiles pour la nef de l'église du Carmel, faubourg Saint Jacques (Malingre 1640, Félibien) : *La Pentecôte*, *L'Adoration des Mages*, détruites ; Voûte de l'église du Carmel, faubourg Saint Jacques détruite (Malingre 1640, Félibien) ; Voûte de l'église du Carmel, rue Chapon, détruite (Malingre 1640, Félibien); *Annonciation*, Chapelle Saint Ferréol-saint Ferrutien, Cathédrale Notre-Dame de Paris (dessin, Bibl. Reale de Turin) ; cycle de *la galerie des Hommes Illustres*, Palais-Cardinal (gravures de Heince et Bignon) ; Voûte de la "*petite galerie*", Palais-Cardinal, détruite ; *La Visitation*, carton pour tapisserie, de *la Vie de la Vierge*). © José Gonçalves 2013

José GONÇALVES

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

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

Catalogue des peintures, dessins et désattributions

Première mise en ligne octobre 2008

Nouvelle édition revue et corrigée, avril 2013

2 : période *Port-Royal*

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

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



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



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

3- PERIODE PORT-ROYAL

58- Peintures murales de l'église de Pont-sur-Seine

v.1640-42

Ni signé, ni daté.

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

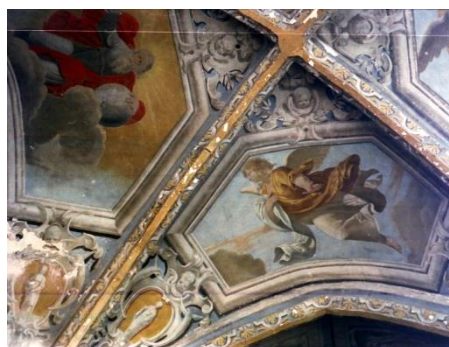
BIBLIOGRAPHIE Le Guillou, *Un surintendant des finances en Champagne : Claude Bouthillier*, La Vie en Champagne n° 11, juillet-septembre 1997 ; S. Kerspern 1999, *Un décor inconnu de Philippe de Champaigne ?*, La Revue de l'Art ; J. Gonçalves, *Philippe de Champaigne dans tous ses états à l'église de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

Photo : archives personnelles

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

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

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



59- Peintures murales de l'église de la Sorbonne

1640-44.

Non signé, non daté

Eglise de la Sorbonne, Paris

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

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

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

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

Huile sur toile.

Vers 1640-42

Photo : archives personnelles.

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

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

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

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

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



60- *La Charité*

v 1642-44

Huile sur toile / Format : 157 x 132 cm.

Ni signé ni daté

Localisation Musée des Beaux-Arts, Nancy.

Inv. n° :

HISTORIQUE. Saisie révolutionnaire ; Dépôt des Petits Augustins.

BIBLIOGRAPHIE. Dorival 1976 n°

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

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

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

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

1642-43

Huile sur toile / Format : 380x251 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Augustins, Toulouse.

Inv. n° : RO 43

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

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

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

Photo : Musée des Augustins, Toulouse.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

62- *Le Christ et la Samaritaine*

1642-44

Huile sur toile / Format : D.114 env.

Non signé. Non daté

Musée des Beaux-Arts, Caen.

Inv. n° : 52

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

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

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

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

Photo: archives personnelles.

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



63- *La Vierge à l'Enfant*

v 1642-44

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

Non signé, non daté.

Localisation Alte Pinakothek, Munich.

Inv. n° : L1811

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

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

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

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

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

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

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

63A- *La Vierge à l'Enfant*

v 1642-44

Huile sur toile / Format : 82x65 cm.

Non signé, non daté.

Localisation col. Comte de Normand, Nice.

HISTORIQUE Vente Christies, Londres 13 déc. 1974 ;

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n°

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

63B- *La Vierge à l'Enfant*

v1642-44

Huile sur toile / Format : 75x60 cm.

Ni signé ni daté

Localisation col. Van de Broeck, Bruxelles.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ;

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

64- *Portrait présumé de Jacques Lescot*

v.1641-43

Huile sur toile / 58x50,5 cm.

Ni signé ni daté

col. privée, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

Photo : archives personnelles

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

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

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



65- *Portrait de Jean-Pierre Camus*

Daté 1643

Huile sur toile / Format : 73x50 cm.

Non signé.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Gand.

Inv. n° : 1903-C

Inscription : aet 58 1643

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

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

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

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

66- *Portrait de Jacques Lemercier*

1644

Huile sur toile / Format : 97x75 cm

Monogrammé et daté : PCF A° 1644

Localisation Musée National du Château et des Trianons, Versailles.

Inv. n° : MV 7545

Inscription : P.C.F. A° 1644.

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

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

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

Photo : archives personnelles.



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

v. 1644

Huile sur toile / Format : 67x53 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée Roger Quilliot, Clermont-Ferrand.

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

Photo : Musée Roger Quilliot, Clermont-Ferrand.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

68- *Portrait de Philippe de la Trémoille*

v 1644

Huile sur toile / Format : 64x55 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Rijksmuseum, Amsterdam.

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

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

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

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

69- *Portrait de Bouin*

v 1644

Huile sur toile / Format : 60x47 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Fondation Rau, Zurich.

Inscription :

HISTORIQUE : anciennement documenté à Bergame.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ;

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

70- *Portrait de Jacques Tubeuf*

v 1644

Huile sur toile / Format : 59x49 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée de Vienne, France.

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

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

71- *Portrait de Vincent Voiture*

v 1644

Huile sur toile / Format : 68x57 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Art Museum, Saint-Louis.

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

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

72- *Portrait du pasteur Pierre Dumoulin*

v 1644.

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

Non signé, non daté.

Localisation : col. Privée, France.

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

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 167 ;

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

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

73- *L'Adoration des Bergers*

1644

Huile sur toile / Format : 340x220 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Rouen, cathédrale.

Inv. n° :

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

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

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

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

73A- *L'Adoration des Bergers*

1644

Huile sur toile / Format : 63 x 52 cm.

Non signé, non daté.

Localisation col. part. Paris.

HISTORIQUE Vente 21 mai 1969, Londres.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 40 ;

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

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

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

74- *L'Annonciation*

1644

Huile sur toile / Format : 215x170 cm.

Non signé, non daté.

Localisation église de Montrésor

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

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

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

Photo : archives personnelles

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



75 - L'Annonciation

1644

Huile sur bois, 71x72,5 cm

Signé, non daté.

Metropolitan Museum, New York, collection Wrigtsman.

Inscription : *P. CHAMPAIGNE F.*

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

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

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

76- Le Mariage de la Vierge

1644

Huile sur bois / Format : 74x143 cm.

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

Inv. P. 119

Localisation Wallace Col. Londres.

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

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

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

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

1644

Huile sur toile / 106x138 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée National du Château et des Trianons, Versailles.

Inv. n° : M.V. 3440 ; 1168

HISTORIQUE Vente Delambre, 1833 : achat des Musées Royaux.

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

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

ŒUVRES EN RAPPORT : dessin préparatoire au musée du Louvre

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



78- L'Assomption

1644

Huile sur toile / Format : D.193,

Non signé, non daté.

Musée des Beaux-Arts, Marseille.

Inv. n° : 85

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

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

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

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

79- Le Christ en croix

1644-45

Huile sur toile / Format : 94x70 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Trafalgar Galleries, Londres.

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

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

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

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

80- Le Christ en croix

1644-45

Huile sur bois, 170 x 93 cm.

Non signé, non daté.

Col. part. Toulouse.

HISTORIQUE vente du 21 juin 1825 à Paris.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 71 ;

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

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

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

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

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

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

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

81- *Le Christ sur la Croix*

1644-45

Huile sur toile / Format : 84x63 cm.

Non signé, non daté.

Localisation National Gallery, Ottawa.

Inv. n° : 18976

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 2045

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

82 - *Le Christ sur la Croix*

1644-45

Huile sur toile / Format : 100 x 80 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Cuisseaux, France.

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



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

83- La Sainte Face

Vers 1644-45.

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

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre, Paris.

Inv. n° : RF 3165.

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

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

REPLIQUES ET COPIES : col. part.

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

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

84 - La Fuite en Egypte

1644-45

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

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Senlis.

Inv. n° : A.00.6.47

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



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

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

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

Photo : musée de Senlis.

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

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

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

85- La Vierge à la Grappe

1644-46

Huile sur toile / Format : 90x72, cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée Baron Gérard, Bayeux.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 90 ;

Photo : musée Baron Gérard, Bayeux.

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



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

1644-46.

Huile sur toile / 186x126 cm

Non signé, non daté.

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

Inv. n° : PRP4

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

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

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

Photo : RMN

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

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

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

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



87- *La Madeleine pénitente*

1644-46

Huile sur toile / Format : 115x87cm.

Non signé, non daté.

Museum of Fine Arts, Houston.

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

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

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

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

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

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

88- *La Vision de Sainte Julienne*

1644-46

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

Non signé, non daté.

Localisation The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham.

Inv. n° : 63-4

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

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

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

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

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

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

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

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

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

89- *L'Assomption*

v.1644-46

Huile sur toile / Format : 140x108

Non signé, non daté.

Localisation Musée Thomas Henry, Cherbourg.

Inv. n° : MTH835-43

HISTORIQUE Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins.

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

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

90- *La Nativité*

v.1644-46

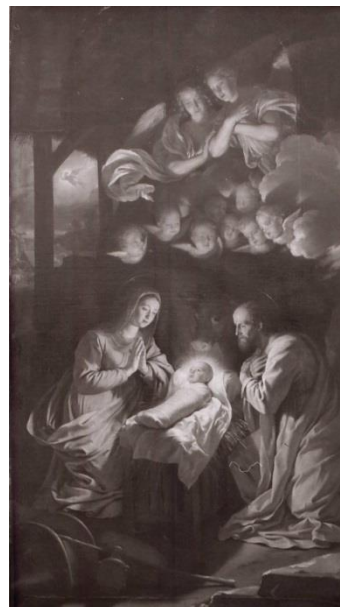
Huile sur toile / Format : 208 x115

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Lille.

Inv. n° : P. 162

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



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

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

Photo : archives personnelles

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

91- *La Visitation*

v.1644-46

Huile sur toile / Format : 115x89 cm.

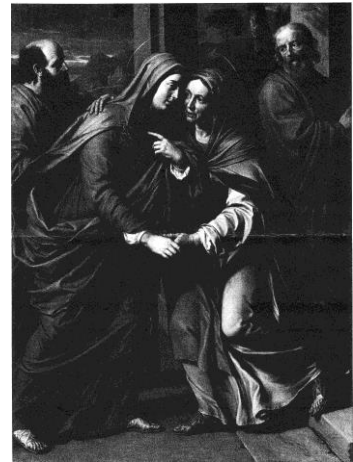
Non signé, non daté.

Localisation col Privée, Grande Bretagne.

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

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 11

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



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

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

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

92- *Le Songe de Joseph*

v 1644-46

Huile sur toile / Format : 209x155 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Nat. Gal. Londres.

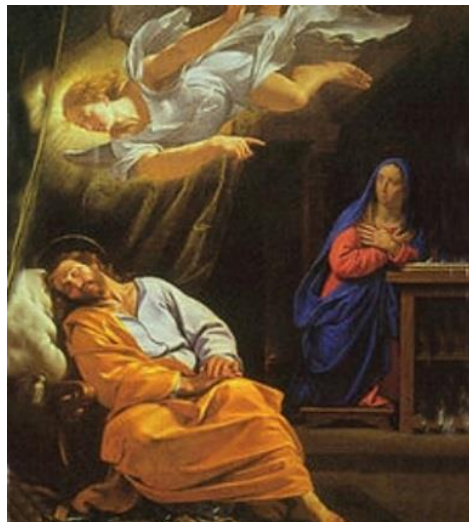
Inv. n° : NG 6276

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

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

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

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



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

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

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

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

France, col. Privée.

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

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



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

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

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

94- L'Assomption

1644-46

Huile sur toile / Format : 314 x 187 cm.

Non signé, non daté.

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

Inv. n° : 857.O.O

HISTORIQUE Chartreuse de Val-Dieu ; saisie révolutionnaire.

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

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

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

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



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

95- Le Songe d'Elie

1644-46

Huile sur toile / Format : 185x205 cm

Non signé, non daté.

Localisation Musée de Tessé, Le Mans.

Inv. n° : LM 10.85

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

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

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

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



96- *Le Repas chez Simon le Pharisien*

1644-46

Huile sur toile / Format : 292x399 cm

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Nantes.

Inv. n°: A 4432

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

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

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

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

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

97- *L'Adoration des Bergers*

v.1644-47

Huile sur toile / Format : 72x62 cm.

Non signé, non daté.

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

Inv. n° : 864-1-2

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

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

EXPOSITIONS Lille-Genève 2007-2008, n° 25

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

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

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

v. 1644-47

Huile sur toile / Format : 131x98 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée de Peinture et de sculpture, Grenoble.

Inv. : MG 61

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

BIBLIOGRAPHIE Lenoir, *Revue universelle des Arts*, 1865, n° 177 p. 156 ; Clément de Ris II, p. 283 ; Alfred Michiels, *L'Art flamand dans l'est et le midi de la France*, Paris, 1877; p. 371 ; Gonse, p. 136, 72 et 144 ; catalogue du musée de Grenoble, 1911, n°595 ; Mabile de Poncheville II, p. 141 ; Robiquet (Jean) préf. - Les chefs-d'œuvre du Musée de Grenoble. - Paris : Musée du Petit-Palais, 1935. / - Cat n° 87, cit. p. 67. / Dorival 1957, n° 55 ; Dorival 1976 n° 125 ; Gonçalves 1995 p. 149 ; Marin 1995 pl. XXII-XXIII ; Peinture et spiritualité dans la France de Port-Royal et de Saint Vincent de Paul : Rome (Italie), Académie de France à Rome, 18 octobre 2000-29 janvier 2001 Chomer (Gilles) ; Thuillier (Jacques) préf. - Peintures françaises avant 1815 : la collection du Musée de Grenoble. - Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2000. / isbn 2-7118-2950-2 / - Cat. n° 14, reprod. en coul. p. 68 / Chroniques de Port-Royal. - La solitude et les solitaires de Port-Royal, Actes du colloque organisé par la Société des Amis de Port-Royal et l'équipe "Port-Royal et la vie littéraire" du Centre d'Etude de la Langue et de la Littérature françaises des XVIIe et XVIIIe siècles. - Paris : CNRS ; Sorbonne, 2001. (Musée National des Granges de Port-Royal les 20 et 21 septembre 2001, n° 51). / - Reprod. en couv. et en coul. / Pericolo (Lorenzo). - Philippe de Champaigne : Philippe, homme sage et vertueux, essai sur l'art et l'œuvre de Philippe de Champaigne (1602 - 1674). - La Renaissance du Livre, 2002.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Huile sur toile / Format : 195x127 cm.

Non signé, non daté.

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

Inv. n° : PRP 5

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

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

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

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

Photo : RMN



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

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

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

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

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

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

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

Huile sur toile / Format : 178x125 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre.

Inv. n° : 1129

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

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

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



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

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

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

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

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

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

1645-47

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

Non signé, non daté.

Musée des Granges de Port-Royal.

Inv. n° : PR P. 006

HISTORIQUE Dépôt du Musée des Beaux-Arts de Rouen.

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

Photo : archives personnelles

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



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

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

1644-47

Huile sur toile / Format : 74x57

Non signé, non daté.

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

Localisation Musée de Peinture et de sculpture, Grenoble.

Inv. n° : MG 63

Inscription : AETA 62 1643

HISTORIQUE acquis en 1823 de Thomas Henry.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Jean Morin). Clement de Ris (L), *Les Musées de Province, Histoire et description*. - Paris, 1872. - p. 178 ; Reymond (M). - *Etude sur le musée de Tableaux de Grenoble*. - Grenoble, 1879. - p. 144 ; Stein (Henri), *Philippe de Champaigne et ses relations avec Port-Royal*. - Paris, 1891. - p. 11 ; Roman, *Inventaire général des richesses d'art de la France*. - Tome VI. - Paris, 1892 p. 79 ; Albertin (A.), *Les débuts du Musée de Grenoble. Notices historiques sur quelques tableaux de Maîtres*. ; Beylie (Léon de), ch (Werner). - *Französische Malerei des XVII. Jahrhundert in Rahmen von Kultur und Gesellschaft*. - Berlin, 1932, p. 251, fig. 89; Robiquet (Jean) préf. - *Les chefs-d'œuvre du Musée de Grenoble*. - Paris : Musée du Petit-Palais, 1935, Cat n° 86, cit. p. 66 ; Mabile de Poncheville (André), *Philippe de Champaigne*. - Courtrai, 1938, p. 56, pl. VII ; Dorival (Bernard). - *La peinture française*. - Paris, 1942, p. 72, pl. XL ; Laclotte (Michel). - in *L'Oeil*, décembre 1957. p. 51, rep. p. 42 ; Vergnet-Ruiz (Jean), Laclotte (Michel). - *Petits et grands musées de France. La peinture française des Primitifs à nos jours*, Paris 1962, Cité p. 56, reprod. en n. et b. fig. 53 ; Dorival (Bernard). - *Nouvelle présentation - Musée*



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

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

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

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

1646

Huile sur toile ; 72x58 cm.

Non signé, daté.

Versailles, Musée national du château et des Trianons.

Inscription : A° 1646

Inv : MV5990 ; RF2495

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

BIBLIOGRAPHIE Constans 1980, n° 773

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

101- *Portrait de Martin de Barcos*

1646

Huile sur toile ; 75x59 cm.

Non signé, daté.

Col. Privée, déposé au Musée de Bristol.

Inscription : A° 1646

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

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

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

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

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

101A- *Portrait de Martin de Barcos*.

1646

Huile sur toile ; Format : 58 x 51 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Granges de Port-Royal

Inv. n° : PR P. 060

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

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

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

EXPOSITIONS Paris, 1945, n° 12 ; Paris 1949, n°14 ; Gand, Paris, 1952, n°23 ; *Philippe de Champagne et Port-Royal*, cat. exp. Paris, 1957 ; *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 35

REPLIQUES ET COPIES N° précédant.

Photo : RMN.



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

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

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

Daté 1647

Huile sur toile / Format : 72x60.

Non signé, daté.

Localisation Col privée.

Armes de la famille de Perrochel

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

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 199.

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

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

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

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

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

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

Daté 1647

Huile sur toile / Format : 73.7 x 60 cm

Non signé, daté.

Localisation Museum of Fine Arts, Boston.

Inscription : 1647

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 199

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

REPLIQUES ET COPIES Col. Privée, Paris.

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

Réplique du n° précédent.

103- *Portrait de Pierre Berthier*.

Daté 1647

Huile sur toile 71x55,5cm.

Montauban, musée Ingres

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n°317

Photo : archives personnelles

Exclu par Bernard Dorival, et l'on comprend pourquoi : le visage modelé avec raideur, la couleur plate d'un éclat sans doute déconcertant dans son renvoi à l'art de Rigaud, il n'y a rien dans ce visage qui tienne de la recherche, l'analyse, l'improvisation et la spontanéité. Mais sont-ce là des éléments propres à emporter la décision ? Je ne le crois pas. De fait, bien d'autres particularités techniques, sur le buste, appartiennent à Philippe de Champaigne : ainsi cette manière de poser des opacités pour modeler l'épaule, sur une surface largement laissée aux vélatures ; ou ces fortes balafres noires à la naissance du bras et sous la capuche, qui appartiennent tant au portrait de *Victor Bouthillier* qu'à celui de Jacques Lescot, voire de *Jean-Pierre Camus*. Aussi éloigné de la désinvolture souveraine du *Martin de Barcos* de Bristol comme de la froide analyse volumétrique de la version des Granges, le portrait de Montauban proposerait ainsi une autre voie, certainement la moins attrayante.



104- *Saint Paul*

1647-48

Huile sur toile / Format : 51x40 cm.

Non signé, non daté.

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

Inv. n° : 86-8

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

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

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

Photo : musée de Troyes



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

105- *Le Christ mort étendu sur son linceul*

1647-50

Huile sur bois, 68x197 cm.

Non signé, non daté.

Musée du Louvre, Paris.

Inv. n° : 1128

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

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

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

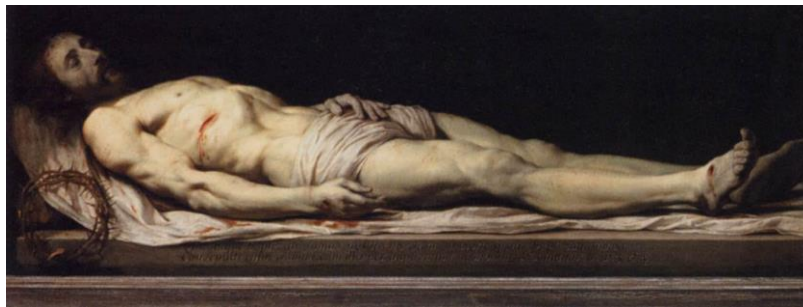
EXPOSITIONS Paris, 1952 ; *Le XVII^e me siècle européen*, Rome, 1956 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. exp. Paris, 1957 ; Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 1995 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 46

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

Photo : archives personnelles

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

La seule certitude est constituée par la gravure de Platemontagne, de 1654 ; ajoutons cependant, parmi d'autres éléments de datation étudiés dans le livre (et à la notice sur *Le Christ mort* de Saint Médard, n° 231), que le texte gravé en



lettres minuscules dans la pierre, avec des éclats de lumière, est un motif répété par Champagne dans beaucoup d'œuvres de 1648 : *Moïse*, à 1651: *Portrait du R.P. Philipini*. Par ailleurs l'anatomie vigoureuse, le support de bois, le contraste de l'éclairage et la couleur brune, appellent la comparaison avec *Le Christ* de Toulouse et *La Sainte Face* ; soit une datation à partir de 1646

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

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

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

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

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

106- *Portrait de Gilbert Choiseul-Praslin*

1647-50

Huile sur toile / Format : 129x97 cm.

Signé et daté.

Localisation col. part.

HISTORIQUE vente Martin, Paris 5 avril 1802.

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

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

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

1648

Huile sur toile / Format : 200x271

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre.

Inv. n° : MI 911

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

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

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

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

Photo : archives personnelles

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



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

Daté 1648

Huile sur toile / Format : 80x60 cm

Non signé, daté.

Localisation Musée Granet, Aix-en-Provence

Inv. n° :

Inscription : A° 1648

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

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

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

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

109- *Portrait de Vincent Voiture*

Daté A°1648

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

Non signé, daté sur le rebord de pierre.

Localisation Col. privée, Angleterre.

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

BIBLIOGRAPHIE (gravé par Nanteuil) Dorival 1976 n° 411

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

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

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

1648

Huile sur toile / Format : 72x58 cm.

Non signé, daté.

Musée National du Château, Versailles.

Inv. n° : RF 2492 ; MV 5987.

Inscription : *Agée de 57 ans 1648.*

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

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

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

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

Photo : archives personnelles

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



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

Daté 1648

Huile sur toile / Format : 63x53 cm.

Inv. n°

Non signé.

Localisation Musée Condé, Chantilly.

Inscription : *Agée de 57 ans 1648.*

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 142 ; Péricolo 2002 p.

Photo : RMN

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

1648

Huile sur toile / Format : 92x74 cm

Non signé, non daté.

Localisation Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

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

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

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

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

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



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

1648

Huile sur toile / Format : 93x74

Non signé, non daté.

Localisation Art Museum, Milwaukee.

Inv. n° : MI 1964.121

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

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

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

112- La Cène.

1648

Huile sur toile / Format : 181x265

Non signé, non daté.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

Inv. n° : A. 40

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

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

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

Photo : archives personnelles

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



113- La Présentation au Temple.

1648

Huile sur toile / Format : 257x197

Non signé, non daté.

Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

Inv. n° : 25

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

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

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



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

Photo : archives personnelles

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

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

114 (104)- *La Visitation*.

Vers 1648

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

Non signé, non daté.

Seattle, Art Museum.

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

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

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

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

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

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



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

Huile sur toile / Format : 140 H ; 117 L

Non signé, non daté.

MV 6062 ; RF 2680

Musée National du Château et des Trianons, Versailles.

HISTORIQUE don 1929

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

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



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

v 1648-49

Huile sur toile / Format : 59x74,

Non signé, non daté.

Localisation University of Michigan, Ann Arbor.

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

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

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

v 1648-49

Huile sur toile / Format : 63 x 82 cm.

Non signé, non daté.

Localisation : Col. Privée, La Haye.

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

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



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

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

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

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

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

118- *Le Christ en croix*

1648-50.

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

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

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

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

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

L'attribution à Philippe de Champaigne est exclue ; *Le Christ en croix*, inv. 1153, copie avec variantes du tableau du Louvre, avec notamment la présence de la pierre angulaire et du crâne, dépôt à Versailles ; la principale différence est dans la vue de Jérusalem, avec tours massives et carrées et une montagne à la place du Temple ; Dorival 76 n° 2083, musée municipal de Saint Germain en Laye, H/T, 98 x 78 cm.

"médiocre œuvre d'atelier", variante du *Christ* du Louvre ; sans compter d'innombrables tableaux non localisés passés en ventes au XIX^{ème} siècle, dont plusieurs pourraient bien être de Philippe de Champaigne.



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

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

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

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

118A- *Le Christ en croix*

1648-50

Huile sur toile / Format : 147x100 cm

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre, département des peintures.

Inv. n° : INV 1127

HISTORIQUE Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins.

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

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

119- *Saint Joseph*

1648-50

Huile sur toile / Format : 147x57 cm

Non signé, non daté.

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

Inv. n° : 22

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

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

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

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

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

120- *Portrait d'Omer II Talon*

1649

Huile sur toile / 225x162 cm

Signé, daté.

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

Inv. n° : 1952.5.35

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

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

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

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



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

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

1649

Huile sur toile / Format : 79x61, 5 cm

Non signé, non daté.

Localisation col privée

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 18bis.

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

122- *Portrait des Enfants Habert de Montmor.*

juin 1649

Huile sur toile / Format : 122x185

signé et daté

Localisation Musée des Beaux-Arts, Reims.

Inv. n° : D.952.1

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

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

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

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



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

1649

Huile sur toile / Format : 46x56 cm

Non signé, non daté.

Localisation col. part. France.

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

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

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

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

v.1649

Huile sur toile / Format : 86x70 cm

Non signé, non daté.

Localisation actuelle inconnue

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

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° .

Attribution et identification inédites. Le modelé et la position des mains : celle à la fleur rappelle les *Moïse*, *Gibieuf*, *Richelieu* de Versailles, et *Colbert* ; l'autre sur la poitrine rappelle le *Charles Borromée*, *La Samaritaine*, jusqu'au modelé du bras et de la manche ; et le portrait du Jaquemart-André, y compris par la verticalité de la mise en page, ne laissent pas de doute sur l'attribution. G. Chomer, avançant de nombreuses similitudes : visage, mains, avec la *Sainte Catherine* de Grenoble, a défendu une attribution commune à Nicolas de Plattemontagne ; mais au-delà de la citation, le style distinct des deux œuvres fait penser à deux artistes différents.

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

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



125- *Portrait de Richelieu.*

1649

Huile sur toile / Format : 225x156 cm

Non signé, non daté.

Localisation Musée national, Varsovie.

Inv. n° : 187526

Inscription :

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

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



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

1650

Huile sur toile / Format : 90x72 cm

Signé, daté.

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

Localisation Musée du Louvre.

Inv. n° : INV 1145

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

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

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

Photo : archives personnelles

Identification inédite : celle de Charles Coiffier proposée par M. Dorival doit être abandonnée au profit d'un rapprochement plus concluant avec un portrait gravé par Gilles Rousselet, du début des années 1640 en raison de la coiffure. Le modèle, en habit de président du parlement ou de professeur de théologie, présente des traits identiques à ceux de l'inconnu du Louvre : front rond, nez long et sinueux avec une base triangulaire et des narines marquées, une petite bouche en légère avancée, le bas du visage en fortes rondeurs, les sourcils hauts et déliés, la paupière lourde sur l'œil peu enfoncé... Seules les joues ont maigri d'une effigie à l'autre que huit à dix ans séparent ; une différence finalement pas flagrante, puisque due sur la peinture à la lumière rasante en cette zone, qui révèle des creux et des reliefs invisibles sous l'éclairage plus neutre de la gravure. Celle-ci présente les armes : "*d'azur au chevron d'argent accompagné de trois molettes d'éperon de même, 2 & 1*", de la famille Langlois, seigneurs de la Fortelle en Brie et en Hurepoix, de Nesle et de Richebourg. Les notices généalogiques (*Dictionnaire de la Noblesse*, *Prosopographie des Gens du Parlement de Paris*, etc...) commencent



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

127- *Portrait d'un Homme d'église*

1650

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

Signé et daté.

Localisation Col. part, Paris.

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

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

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

EXPOSITIONS Jamais exposé.

128- *Portrait de Victor Bouthillier.*

Daté 1650

Huile sur toile / Format : 80x70 cm

Non signé

Localisation Musée des Beaux-Arts, Tours.

Inv. n° : 996-2-1

Inscription : A° 1650

HISTORIQUE Achat du musée 1995

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

Péricolo 2002 p. 190.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*,

Lille-Genève 2007-2008, n° 40

Photo : archives personnelles

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

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



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

1650

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

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

Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

Inventaire n° 6760

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

130- *Portrait d'Antoine Singlin*

v.1650

Huile sur toile / Format : 79x65 cm

Signé, non daté.

Localisation Musée Getty, Los Angeles.

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

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

EXPOSITIONS Musée des Granges de Port-Royal, 1995.

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

131- *Portrait d'Honoré II de Monaco*

1651

Huile sur toile / Format : 72x58 cm

Non signé, non daté.

Localisation Palais princier, Monaco.

Inv. n° :

Inscription :

HISTORIQUE Demeuré à Monaco

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

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

132- *Portrait du R.P. Philipini*

1651

Huile sur toile / Format : 74x61

Signé et daté.

Localisation Couvent San Martino ai Monti, Rome.

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

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

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

REPLIQUES ET COPIES Boston.

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

1651

Huile sur toile / Format : 74x61 cm

Signé et daté

Localisation Museum of Fine Arts, Boston.

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

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

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

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

REPLIQUES ET COPIES Couvent San Martino ai Monti, Rome.

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

133- *Portrait de Pomponne de Bellièvre*

1651

Huile sur toile / Format : 105x82

Non signé, non daté.

Localisation Musée Granet, Aix-en-Provence.

Inv. n° : 860-1.48

HISTORIQUE Legs Bourguignon de Fabregoules, 1860.

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

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

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

134- *Portrait de Mazarin*

1651

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

Non signé, non daté.

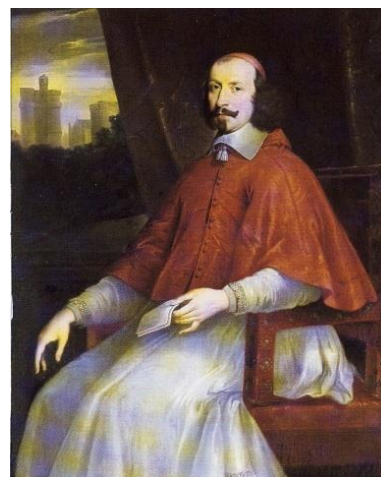
Localisation Musée Condé, Chantilly.

Inv. n° : PE 309

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

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

Photo : RMN



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

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

José GONÇALVES

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

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

Catalogue des peintures, dessins et désattributions

Première mise en ligne octobre 2008

Nouvelle édition revue et corrigée, avril 2013

3 : période *Mazarin*

Déjà paru : 1 : période *Richelieu* (précédé du catalogue des œuvres ici attribuées à Nicolas Duchesne) ; 2 : période *Port-Royal*.

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



3 : période *Mazarin* ; quelques nouveautés de cette édition.



Notices 140 ; 151E ; 156
Notices 203 ; 141 ; 179
Notices 166 ; 141B ; 207 ; 202

4- PERIODE MAZARIN

135- *La Présentation au Temple*

1652

Huile sur toile / Format : 109x86, 5 cm.

Signée et datée

Localisation musée Ferre, Ponce, Porto Rico.

Inscr. « Ph. Champaigne 1642 »

HISTORIQUE Vente Strange, Londres 1773 ; vente 17 juillet 1949, de la collection H. B. Turner, Stock Rochford ; Col. Dr. James Hasson ; vente Christie's, Londres, 24/05/1963.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 48.

REPLIQUES ET COPIES vente Parks, Bruxelles 4 mai 1835 ; vente Bruxelles, 17-19 décembre 1951 (p. 29 du catalogue : « maître anonyme ancien, école française XVIIème siècle ; l'Enfant Jésus au Temple. Original au musée de Bruxelles »)

Réplique réduite du tableau de Bruxelles, comme il ressort de la position de l'enfant et de la main de Siméon, parfaitement identiques dans les deux toiles, lesquels détails diffèrent en revanche de leur étude sur le dessin du British Museum. Ce qui implique à priori une datation de 1648. C'est du reste à cette période qu'appartient le motif de la base de colonne incluant un anneau taillé entre deux tores.

Cependant la peinture de Ponce fait suivre la signature de l'année 1642 : mention tardive de l'artiste et erreur de sa part ? Non pas que le principe d'une composition de 1642 reprise 6 à 10 ans plus tard doive surprendre : mais les deux peintures offrent une particularité significative, l'orientation de la lumière de gauche vers la droite, soit à l'opposé de ce qui est requis traditionnellement pour un tableau d'autel ; or l'église de l'oratoire n'étant pas communément orientée d'ouest en est, mais du nord au sud, il s'ensuit que l'éclairage le plus symbolique provient de la gauche, soit du levant ; ainsi la peinture de Ponce correspondrait, par le plus grand des hasards, à la configuration rare du lieu, ce que l'artiste ne pouvait évidemment prévoir.

A moins que l'explication ne se trouve dans le modèle de Philippe de Champaigne : *La Présentation au Temple* s'inspire, quant au cadre architectural, de la peinture de Jacques Stella pour le noviciat des Jésuites, *L'Enfant Jésus retrouvé au Temple* de 1642, qui fait le choix d'une même orientation de la lumière de gauche vers la droite. Philippe de Champaigne aurait donc imaginé sur les données spatiales de son modèle une composition qui devait correspondre en tous points aux conditions requises plus tard dans l'église de l'oratoire. L'une et l'autre explication restent cependant peu acceptables, de sorte qu'il faut douter de la date 1642 : de fait, ce dessin de la base de colonne n'apparaît pas chez Philippe de Champaigne avant 1648, de même que l'esthétique des couleurs primaires et la frontalité radicale. Doit-on en revanche se rendre à celle du grand tableau de Bruxelles, 1648 ? Rien n'est moins sûr. L'élongation inattendue des figures semble désigner une période distincte. Par ailleurs, la composition du petit tableau portoricain traduit un progrès de la composition par un meilleur équilibre dans le placement de la frise des personnages ; trop centrés dans le tableau de Bruxelles, ils génèrent en haut et en bas deux bandes uniformément égales, qui tassent les colonnes et multiplient d'autant plus inutilement les marches que l'emplacement de l'œuvre en dessus d'autel suffit amplement à exhausser la scène ; au contraire, la petite version atténue l'impact des marches et rend sa hauteur à la colonnade, gagnant une respiration et une grandeur dont il paraît peu vraisemblable que l'artiste se soit défait s'il y avait eu relation d'étude à tableau définitif. Aussi *La Présentation au Temple* de Ponce se présentant comme plus tardive, il convient de revenir sur la date qu'il faudrait plus justement lire 1652, le 5 mai dessiné pouvant passer pour un 4 ?

J'observe d'autre part une semblable élongation des proportions sur la *Sainte Geneviève* de Bruxelles, que je date de 1657 dans ce catalogue. La peinture prend place le plus naturellement dans une suite de reprises ou d'adaptations d'œuvres antérieures, comptant *La Présentation au Temple* de Saumur, *La Madeleine* de Rennes, *L'Annonciation* de Kingston, les

Saint Jérôme de Kansas City et de Los Angeles, Le Christ en croix de Grenoble, La Fuite en Egypte gravée par Haussard...

136 - *Portrait de Guillaume Gibieuf*

1652

Huile sur toile

Ile de France

Non signé, non daté.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de J. Boulanger)

EXPOSITIONS N'a jamais été décrit ni exposé.

Photo : Gérard Patourel

Ce tableau inédit n'était connu que par une gravure médiocre de J. Boulanger et diverses copies, toutes en buste.



137 - *Portrait de Bérulle*

1652-53

Huile sur toile:

Non signé, non daté.

Localisation Paris, col privée.

HISTORIQUE Inventaire 1674 ; Vente Despinoy, Paris 14-19 janvier 1850, n° 324.

BIBLIOGRAPHIE (et gravures s'il y a lieu : de Jacques Lubin) Félibien ; Guillet de Saint-Georges ; Dezallier d'Argenville ; Guiffrey 1892 ; Dorival Gazette des Beaux-Arts mai-juin 1970 ; Dorival 1976 n° 149 bis.

EXPOSITIONS *le portrait Français de Clouet à Degas*, Rome 1952, n° 32 ; *Philippe de Champagne*, Paris-Gand 1952, n° 71

Datation nouvelle. A servi de modèle pour le tableau plus décoratif et baroque, en pied, traditionnellement attribué à l'entourage de Rigaud. Le peintre put être sollicité pour un portrait du fondateur de la congrégation de l'Oratoire lorsqu'il travailla vers 1643-44 dans leur église, à la chapelle de Tubeuf. Mais un autre portrait de prêtre oratorien, *Guillaume Gibieuf*, (n° précédant) vraisemblablement peint vers 1652, fait envisager une datation plus tardive pour un, sinon les deux, *Portraits de Bérulle*. De fait, rondeur et douceur du modelé, aménité de l'expression et lumière contrastée sont des traits des années 1650 ; ajoutons la ressemblance de la pose et du traitement avec le *Portrait d'Antoine Le Maistre* (1658), connu par la copie du Musée des Granges de Port-Royal.

138- *Portrait de Bérulle*

1652-53

Huile sur toile / Format : 72x58 cm

Non signé, non daté.

Localisation France, col privée.

HISTORIQUE Col Baron des Tournelles

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 149 ; Gonçalves 1995 p. 75

Vraisemblablement le n° 28 de l'inventaire après-décès de Philippe de Champagne. La matière très légère et transparente, et la belle couleur ocre rouge sont communes au *Mazarin* daté de 1653.

139 (124)- *La Petite Cène*
1652-54

Huile sur toile / Format : 80x149 cm.

Non signé, non daté.

Musée du Louvre Paris

Inv. n° : 1125

HISTORIQUE Vente Conti, 8 avril 1777, pour la col. royale ; cabinet du pavillon neuf au Louvre en 1792 ; Muséum central des Arts en 1793 ; Luxembourg, 1824 ; Louvre ; en dépôt, Musée municipal des Andelys 1977 : Musée du Louvre.

BIBLIOGRAPHIE (Gravé par Girardet.)

cat.l. 104 ; Inventaire de Duplessis, 1785 ; Clément de Ris 1859-1861, p. 224 ; Stein 1891, p. 9-10 ; Gazier 1893, p. 48 ; Meunier 1924, p.114-117 ; Mabillet de Poncheville 1952, p. 10-11 ; Dorival 1957, n° 49-50, p. 255 ; Thuillier-Châtelet 1964, p. 69 ; Dorival 1974, p. 130 ; Dorival 1976, p. 99 et n° 59 p. 410 ; Mérot 1994, p. 143 ; Gonçalves 1995 p. 88-89 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Musée des Granges de Port-Royal, 1995 n. p. 120-124. ; Rome 2000-01, p. 197-199 ; Péricolo 2002 p.244-245.

Copie verticale dans l'église de Saint-Benoit-des-Ondes (Bretagne), huile sur toile, 170 x 140 cm. inscrite M. H. 11/12/1991

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. exp. Paris, 1957 ; Paris 1960, n°278 ; Rouen 1961, n°18 ; Dijon 1964, n°9 ; Musée Nat. des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 1995 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 43

Photo : archives personnelles

L'observation seule des trois Cènes permet d'en déduire la chronologie, et surtout d'établir définitivement l'autographie de la toile de Lyon. Elle contredit le point de vue de Nicolas Sainte Fare Garnot qui voit dans *La Petite Cène* la première en date. En effet la juxtaposition dans cette version de deux perspectives distinctes qui traduisent une évolution de la composition, l'une basse alignée sur la table (et dont le vestige le plus visible est l'ellipse des deux récipients à droite) comme pour *La Cène* de Lyon, l'autre sur la ligne des visages (qui implique la vue plongeante sur la table) comme pour *La Grande Cène*, situe *La Petite Cène* en intermédiaire découlant de la première (Lyon) pour préparer la troisième (Louvre). Son exécution liée de ce fait à cette dernière (notice suivante), projetée pour décorer l'église de Port-Royal des Champs, est donc à situer vers 1652. Voir dans le texte, *chapitre 6 : Le Jansénisme*.



140 (125)- *La Grande Cène*

1652-54

Huile sur toile / 158x233 cm.

Non signé, non daté.

Musée du Louvre.

Inv. n° : 1124.

HISTORIQUE Port-Royal des Champs, vers 1852-54 ; Port-Royal de Paris en 1709 ; Petits Augustins 1793 ; Muséum Central la même année.

BIBLIOGRAPHIE Félibien, p. 175 ; Guillet de Saint-Georges, p. 242 ; Sauval, pp. 414-425 ; D'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, p. 211 ; Thierry II, pp. 263-297 ; *Archives du dépôt des Monuments français*, pp. 51, 72, 138, 147, 356 ; *Archives de l'Art français*, 1901, pp. 322-323 ; L'Art, LXLVII, p.115 ; Villot, n° 77 ; H. Stein, *Etat des objets d'art placés dans les monuments religieux et civils de Paris au début de la Révolution française*, Paris, 1890, p. 9-10 ; Gazier, p. 45 ; Gazier, *Port-Royal au XVII^{ème} siècle*, p. 4 et pl. 8 ; *Communaux*, n°77 ; Mme Stanislas Meunier, p. 21 ; Mabillet de Poncheville II, pp. 61-62 et 137 ; Anthony Blunt, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, Londres, 1953, p. 237. Dorival 1957, n° 49-50 ; Rosenberg, *Chefs-d'œuvre de L'Art*, Milan, Paris, 1968 ; Dorival 1976 p. 99 et n° 61 p. 410 ; Gonçalves 1995 p. 116 ; Marin 1995 Pl. XVI-XVII, fig. 42 ; Péricolo 2002 p. 232.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. exp. Paris, 1957 ; *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Académie de France à Rome, Rome, 19 oct. 2000- 28 jan. 2001.

REPLIQUES ET COPIES Ajaccio, musée Fesch ;
réplique réduite au Louvre (inv. 1125) cat.I. 103

Photo : archives personnelles

Figurait sur le maître-autel de Port-Royal des Champs. Prétextant des travaux d'assainissement dans l'église de Port-Royal des Champs en 1652, la critique a assigné la même datation aux deux Cènes du Louvre : mais le besoin d'une peinture sur le maître-autel existait bien avant.

La Cène était entourée sur le maître autel de Port-Royal des Champs par deux grisailles, représentant *Saint Jean-Baptiste* et *La Vierge*. Or nous connaissons de Jean Morin une gravure associant ces deux figures, en laquelle B. Dorival a voulu voir un souvenir des tableaux disparus de Port-Royal. Jean Morin étant mort en 1650, que l'on puisse évoquer dans sa gravure les tableaux pour Port-Royal des Champs implique que ceux-ci étaient déjà en place.

Par ailleurs, la gravure fait aussi référence à une peinture, *La Crucifixion entre la Vierge et saint Jean, sainte Madeleine et les soldats*, que je crois revenir à Morin. Or dans cette composition, la figure de Madeleine a donné lieu à une étude dessinée au dos d'une feuille (British Museum) dont l'envers porte un dessin de Philippe de Champaigne pour *La Présentation au Temple*, de 1648 de Bruxelles. Autant de considérations qui iraient donc dans le sens d'une datation du retable antérieure à 1650, année de la mort de Morin.

Disparu mais connu par la gravure de Morin, *Le portrait d'Antoine Vitré* nous apporte un autre indice de datation : l'imprimeur s'appuie de son avant-bras droit sur un rebord de pierre au premier plan ; les doigts de sa main gauche également posés sont un motif que l'on retrouve à deux reprises dans *La Petite Cène*, et une fois dans *La Grande*. Que ce détail ait été suggéré à Philippe de Champaigne par l'attitude de son modèle entraîne deux conclusions : d'une part son absence dans *La Cène* de Lyon, de 1648, indique que le portrait est postérieur à cette première version ; d'autre part les deux toiles du Louvre sont sinon contemporaines du portrait, (lequel gravé par Morin est donc antérieur à 1650), guère très tardives.

Mais en dépit de ces observations que j'ai d'abord défendues pour accréditer une datation vers 1848 commune aux trois versions, d'autres réflexions me font accréditer aujourd'hui la datation traditionnelle, vers 1652.

Si la décision de peindre d'emblée deux tableaux pour les deux églises de Port-Royal pouvait être légitime, il est probable que les tableaux en question seraient plus semblables que ceux que nous connaissons. De fait, au-delà d'une même composition, les nombreuses différences imposent le principe d'un intervalle conséquent de temps entre *La Cène* de Lyon et *La « Grande » Cène* du Louvre, qui n'appartiendraient pas à la même « campagne ». Citons : la suppression des deux récipients à droite, le changement de couleur du drapé de saint Philippe ; la nette différenciation entre jeunes et vieux ; ces deux mêmes moitiés nettement différenciées par la couleur ; la modification de la perspective ; enfin l'élongation de *La Petite Cène* qui participerait d'un état non validé du projet, comme je le développe dans le texte.

Noter, d'autre part, que si des travaux sont effectués vers 1652 dans l'église de Port-Royal des Champs, un lavis de Philippe de Champaigne montrant le monastère des Champs, atteste de sa relation directe avec les lieux vers 1654.

Les apôtres peuvent être identifiés pour la plupart, de gauche à droite : Judas, saint Jacques le Majeur (voisin immédiat de saint Jean, reconnaissable par comparaison avec l'effigie d'Orléans, notices suivantes), saint Jean ; à la gauche de Jésus, saint Pierre, saint Mathieu debout, saint Barthélémy un doigt sur la bouche, saint Philippe de dos. Trois apôtres à gauche et deux à droite correspondent à saint André, saint Thomas, saint Jacques le Mineur, saint Simon et saint Jude Thaddée. Voir dans le texte, *chapitre 6 : Le Jansénisme*.



141 - *Saint Jacques le Majeur*

v. 1652-54

Huile sur toile, 60 x 50 cm environ.

Non signé, non daté.

Belgique, Col.part.

Œuvre inédite. Plusieurs observations laissent à penser qu'il s'agit là de l'original duquel sont issues les répliques faisant l'objet des deux notices suivantes : la légèreté de la peinture, ainsi la zone d'ombre de la tunique laissant voir la teinte de l'imprimature, les repentirs comme l'ajustement du bâton de part et d'autre de la main, celui du contour des cheveux, ou encore celui du pouce, les nuances de la peau, la beauté des doigts serrés sur le bâton, plaident en faveur d'une attribution pleine et entière à Philippe de Champaigne.



141A- *Saint Jacques le Majeur*

v. 1652-54

Huile sur toile / Format : 61x52 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Central Picture Gallery, New York; USA. .

HISTORIQUE : Inventaire après-décès de l'artiste, n° 48 ; Vente Burton, Bruxelles 21 juillet 1819 ; 2^{ème} vente Burton, Bruxelles 4 novembre 1841 ; vente Van Hammel, Bruxelles 25-26 avril 1844 ; vente Paris 15 mai 1911 ; vente Beurdeley, Paris 6-7 mai 1920 ; col. Marcus ; gal. Heim ; exporté en 1960 aux USA.

BIBLIOGRAPHIE : Dorival, Gazette des Beaux-Arts, p. 48 ; Dorival 1976 n° 124.

EXPOSITIONS : n'a jamais été exposé.

REPLIQUES ET COPIES : 57 x, inv. 107 B. Orléans, musée des Beaux-Arts ; autre version, col. privée, vendue au palais d'Orsay à Paris par l'étude Ader-Picard-Tajan le 14 décembre 1979 (Dorival 1976 n°124, Dorival 1992 n°X),

Ce tableau a figuré dans ce catalogue (notice 205) avec une datation vers 1657. Ce repère pouvait se justifier par les affinités avec un *Saint Jean-Baptiste* que la possibilité d'interpréter comme un portrait indirect de Jean-Baptiste de Champaigne situait en raison de l'âge apparent dans le milieu de la décennie 1650. (Une datation d'ailleurs envisagée par Dorival avant de l'abandonner en faveur de 1638 par rapprochement avec *L'Assomption* de Grenoble.)

L'inventaire post mortem de 1674 avait du reste réuni sous le même numéro les deux toiles prisées 100 livres. Cependant, cette évaluation de principe n'implique nullement quelque relation de pendants. De fait, les formats sont différents : 64, x 50,5 cm, pour le *Saint Jean-Baptiste* en collection privée ; l'éclairage d'autre part est opposé, et il n'y a aucune complémentarité entre les attitudes.

S'il n'y a pas lieu de revenir sur la datation du petit *Saint Jean-Baptiste* (col. privée, notice 197 de ce catalogue), en revanche celle du *Saint Jacques le Majeur* n'est plus assurée : que la même figure apparaisse dans *Le Mariage de la Vierge*, de 1644, dans l'homme au livre juste derrière saint Joseph, incite à voir dans cette effigie non pas tant une réduction de détail peut-être contemporaine, que la difficulté de fonder une conclusion sur une attitude aussi rhétorique.

D'autant que la facture est bien plus nuancée, elle ne présente plus ces contours nets et aigus des œuvres de la décennie 1640 : par exemple, je ne saurais maintenir le rapprochement avec le *Saint Jean-Baptiste désignant le Christ* de Grenoble avancé dans la précédente édition de ce catalogue, toile qui doit être ramenée dans les années 1640.

Vers 1652-54, en liaison de style avec *La Grande Cène*, comme l'y invite le coloris froid et la grande douceur du modelé?

141B - *Saint Jacques le Majeur*

v. 1652-54

Huile sur toile

Non signé, non daté.

Musée des Beaux-Arts, Orléans

inv. 107 B

HISTORIQUE : acquis en 1837 : mode d'acquisition inconnu ; Attribué en 1843 à Philippe de Champaigne ; depuis 1851 considéré comme copie : O'Neill Mary, *les peintures de l'Ecole Française des XVIIe et XVIIIe siècles*, musée des beaux-arts d'Orléans, vol. I, n° 22, vol. II, p. 40 ; Dorival 1976 n°1687 ; Dorival, *Gazette des Beaux-Arts*, p 48

BIBLIOGRAPHIE : Dorival 1976, n°1687 : "sa médiocrité interdit de la donner à Philippe de Champaigne"

Voir notices 141 et 141A. L'œuvre ne mérité pas la condamnation de B. Dorival.



142- *Portrait du Cardinal Jules Mazarin*

1653

Huile sur toile / Format : 76,2x61 cm.

Non signé. Daté sur la balustrade.

Localisation Col Part.

BIBLIOGRAPHIE (gravures de R. Nanteuil 1658).

REPLIQUES ET COPIES Dorival 76 n°375, signé et daté 165, Italie, col Zanetti di Capadaccio, représenté dans un encadrement de pierre qui éveille les doutes de M. Dorival.

Tableau inédit. Bien que l'écriture qui modèle le camail rouge par hachures courtes et répétitives soit sans exemple dans la production de Philippe de Champaigne, La couleur ocre rouge et la légèreté de la matière transparente qui fait penser à Van Dyck, appellent la comparaison avec le *Portrait de Bérulle*, (ovale).

L'estimation modeste dans l'inventaire post mortem : *portrait de Mazarin*, 30 livres, indique un portrait en buste. Compte tenu du souci de datation qui s'exprime à l'occasion dans cet inventaire, par exemple le *portrait de Louis XIV* "faict en 1653", ou le *portrait d'Anne d'Autriche* "faict la 1^{ère} année de son deuil", ou le *portrait de Richelieu*, "dernier faict", on peut déduire que le *Mazarin* inventorié ne portait aucune date et ne peut donc être identifié avec celui-ci, qui porte sur la balustrade le millésime 1653. (A noter toutefois que le *Philipini* qui porte la date 1651 discrètement noyée dans un texte abondant gravé sur la pierre, n'est pas davantage situé par l'inventaire).

143- *Portrait de Jean-Antoine de Mesme*

Signé et daté 1653

Huile sur toile / Format : 227x165 cm.

Localisation Musée du Louvre.

Inv. n° : MI 912

Inscription : "*Phili de Champaigne Fecit. 1653*"

HISTORIQUE Vente Henri, Paris 20 aout 1832 ; vente 27-28 janvier 1834 ; Paris, col. La Caze ; donation La Caze 1869.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Michel Lasne en 1654) C.P.I. 105 ; Dorival 1976 n° 195 ; Gonçalves 1995 p. 106 ; Péricolo 2002 p. 204.

EXPOSITIONS *Tableaux de l'école française ancienne tirés des collections d'amateurs*, 2^{ème} exposition, 26 Bd des Italiens, Paris 1860 ; *Tricentenaire de l'Académie Française*, Bibliothèque Nationale, Paris 1935.

Photo : archives personnelles



144- *Portrait de Charles II d'Angleterre.*

Daté 1653

Huile sur toile / Format : 126x100 cm.

Non signé.

Localisation Cleveland, Museum of Art.

Inscription sur la colonne : 1653

HISTORIQUE Vente 30 mai 1903, Paris n) 29 ; col Jules Feral, Saint Germain en Laye ; col Stanislas Mortimer, New York ; vente New York, 2 décembre 1944 ; gal Duveen Brothers ; col Elisabeth Severance Pretin ; donné au musée.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 157 ; Gonçalves 1995 p. 123 ; Péricolo 2002 p. 200.

A. Blunt, *Burlington Magazine*, Juin 1952 ; Mabilde de Poncheville p. 66 ;

EXPOSITIONS *French paintings*, Pittsburg 1951 ; *Philippe de Champaigne*, Paris-Gand 1952, n° 28

REPLIQUES ET COPIES Dor 158 (sans reproduction) : H/T, 117 x 92 ; nsnd ; col part. ; expo *Kings and Queens*, Londres 1953 : "excellente qualité", voire supérieure au n°157".

Fils de Charles 1^{er} et d'Henriette de France, Charles II né le 29 mai 1630 et mort le 6 février 1685 montera sur le trône en 1660. Son exil en France puis à la Haye correspond au protectorat de Cromwell.

Bien que Philippe de Champaigne adopte ici l'image classique du chef de guerre qui désigne du bras le lieu de ses exploits, Charles II âgé de 23 ans en 1653 n'avait jamais dirigé une armée. La bataille navale à l'arrière-plan serait celle de Kentish Knock, le 8 octobre 1652 dans le Pas-de-Calais, qui renforça la puissance de l'Angleterre sur les Provinces Unies

145- *Portrait de Louis XIII.*

v 1653-55

Huile sur toile / Format ovale : 74x62 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée Carnavalet, Paris.

HISTORIQUE Collection du Duc d'Orléans, Palais-Royal, au moment de la Révolution ; il mesurait alors 75,8 cm. De haut (ou 72,9), x 59,4 cm. rendu au duc d'Orléans ; vente du 28 avril 1851, n° 250 ; vente 09 avril 1991.

BIBLIOGRAPHIE (gravé par Guibert ; la lettre précise : « peint par Philipe de Champagne ») ; Couché, Fontaine et Crozé-Magnon, *Galerie du Palais-Royal*, Paris 1848 ; Dorival 1976 n° 366 ; Dorival 1992 n° ; Gonçalves 1995 p. 27 ; Péricolo 2002 p. 126 ; *Les couleurs du ciel, peintures des églises de Paris au Xlle siècle*, Paris, musée Carnavalet, 4 oct. 2012-24 fév. 2013.

Le col de dentelle appartient à la décennie 1650 ; plus précisément, la base de colonne telle qu'on la retrouve dans le *Charles II d'Angleterre*, et l'harmonie colorée identique, incitent à une datation commune. Ce portrait particulièrement soigné (indûment exclu par M. Dorival), a servi de modèle pour la reprise plus tardive du Prado.



146- *Louis XIV offrant sa couronne et son sceptre à la Vierge et à l'Enfant.*

v 1653.

Huile sur toile / Format : 118x100 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Kunsthalle, Hambourg.

HISTORIQUE Vente 13 sept 1823, Hambourg ; col C. C. Goedeckens ; col Amsinck ; léguée au musée de Hambourg.

BIBLIOGRAPHIE Mabilde de Poncheville II p. 52 ; Dorival 1971 n° 2 ; Dorival 1976 n° 191 ; Gonçalves 1995 p. 121 ; Marin 1995, fig. 47 ; Péricolo 2002 p. 154

Datation nouvelle : v 1653. La belle couleur ocre rouge transparente de la tenture est à rapprocher du *Portrait de Mazarin* et de celui de *Bérulle*. Le roi était rentré triomphalement dans

Paris le 21 octobre 1652 après 13 mois d'absence. En février de l'année suivante, c'était le retour de Mazarin. Dans l'inventaire après-décès des biens de l'artiste en Août 1674, est mentionné au n° 57 un *Portrait de Louis XIV* daté de 1653 : c'est vraisemblablement une étude pour le tableau final de Hambourg. Ce tableau est généralement considéré sans argument comme une étude pour une plus grande composition, à l'égal du *Vœu de Louis XIII*.

147- *Joseph et la femme de Putiphar.*

v 1653.

Huile sur toile / 131x113 cm

Non signé, non daté.

Localisation : Art Museum Princeton University, Princeton.

BIBLIOGRAPHIE Dorival, *Apollo* n° 277, mars 1985 ; Dorival 1992 n° 18 ;

Datation nouvelle : les plis de la robe au niveau du genou identiques sur le même détail de la Vierge du *Louis XIV offrant sa couronne et son sceptre* impliquent une datation commune.

148- *Tobie et l'Ange*, dit aussi *L'Ange gardien*.

Signé et daté 1654

Huile sur toile / Format : 165x128 cm.

Localisation Eglise de Crux-la-Ville, Nièvre, France.

HISTORIQUE Classé au titre des Monuments historiques le 5 juillet 1973.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 96 ;

Photo : archives personnelles

Egalement frontale comme pour le tableau de l'hôpital Laënnec (1644-46), la composition plus resserrée présente plusieurs variantes : l'ange n'est pas le même, le garçon regarde devant lui, son drapé est moins formel, il est agenouillé sur un roche. Enfin, l'ajout de l'échelle de Jacob confirme cette indépendance.



Le tableau, absent de l'exposition de Lille-Genève, paraissait cependant dans le catalogue sous l'attribution (sans aucun commentaire qui la justifiât) à Nicolas de Platemontagne. De fait, la couleur peut surprendre, le visage joufflu de l'enfant déconcerte. Pourtant les drapés sont conformes à ce que l'on connaît de Philippe de Champaigne, avec sans doute une note martiale en moins ; puis la fine matière picturale use de glacis sur des dessous robustes, qui correspond à la manière du maître et non pas à celle de son élève ; mieux, le bras musclé de l'ange, et son épaule hypertrophiée, s'apparentent au *Saint Jean-Baptiste* de Grenoble, et jusqu'au traitement du rocher qui renvoie aussi au *Saint Jérôme* et à *La Fuite en Egypte*, certes bien antérieure ; quant à l'association des couleurs blanc et vert délavé, puis bleu de l'écharpe et mauve de la tunique, elle a à la réflexion un précédent illustre : *La Cène* de Lyon, en sa partie droite dont la décoloration volontaire est d'ailleurs accentuée par contraste avec la moitié gauche ; enfin, l'artiste n'a pas si souvent daté et signé un ouvrage pour que nous dédaignions celui-ci.

Au-delà de l'attribution parfaitement hasardeuse à Platemontagne, il est permis de douter de la pertinence du jugement des organisateurs qui dans le même catalogue maintiennent sans argument l'autographie du *Saint Jérôme* de Cincinatti et de *La Remise des Clefs* de Soissons. Ajoutons d'ailleurs cette incohérence de la part de Nicolas Sainte Fare Garnot : s'il ne remet pas en cause le millésime 1654 porté sur la peinture de Crux-la-Ville, la datation qu'il propose en revanche pour la version (autographe selon lui), de l'Hôpital Laënnec : «vers 1660», implique que Philippe de Champaigne aurait donc copié un ouvrage de son élève !

149- *Portrait de Henry Groulart de la Court.*

Signé et daté 1654

Huile sur toile / Format : 92;5x75, 5 cm.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Budapest.

HISTORIQUE vente Douzeux ?, Paris 29 avril n° 140 ;

BIBLIOGRAPHIE gravure anonyme, pour l'ouvrage d'Anselmus Van Hulle, Rotterdam 1697 ; Dorival, *Bulletin de la Galerie Nationale de Budapest* 1971, p. 45-54 ; Dorival 1976 n° 170 ; Péricolo 2002 p. 195.

150- *Portrait de la mère Marie-Angélique Arnauld.*

Daté 1654

Huile sur toile / Format : 130x98 cm.

Non signé

Inscription : ANNO 1654

Localisation Musée du Louvre.

Inv. n° : RF 2035

HISTORIQUE : PORT-ROYAL DE PARIS ; saisie révolutionnaire ; legs 1909;

BIBLIOGRAPHIE (et gravures s'il y a lieu : Boulanger en 1662, Van Schuppen). H. Stein, *Etat des objets d'art placés dans les monuments religieux et civils de Paris au début de la Révolution française*, Paris, 1890, p. 11 ; *Nouvelles archives de l'Art français*, 1901, p. 223 ; Gazier, p. 42 et 59 ; Gazier, *Port-Royal au XVII^{ème} siècle*, p. 2 et pl. 32 ; Arsène Alexandre, *Comedia*, 15 juillet 1911 ; Mme Stanislas Meunier, pl.9 ; Mabilley de Poncheville II, pp. 58-59 et 137 ; Dorival, *Recherches sur les Granges*, *Bulletin de la soc. Des amis de Port-Royal*, 1956. Dorival 1957, n° 67 ; Dorival 1976 n° 143 ; Gonçalves 1995 p. 99 ; Marin 1995 pl. XIII et IX ; Péricolo 2002 p. 239 ; *Philippe de Champagne et Port-Royal*, cat. D'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995.

EXPOSITIONS *Alsaciens-Lorrains*, Paris 1874 ; *Philippe de Champagne*, Paris-Gand 1952, n° 40 ; *Philippe de Champagne et Port-Royal*, cat. exp. Paris, 1957, n°67 ; Musée des Granges de Port-Royal, 1995.

REPLIQUES ET COPIES : Versailles, Musée national du Château et des Trainons : 63 H ; 53 L ; inscr. ANNO 1654 ; inv. : MV 4269 ; INV 1166 ; LP 6469 ; achat 1846 ; Bibl. : SOULIE 1880, n° 4269 ; CONSTANS 1980, n° 758.

Photo : Archives personnelles



151 (M1) - *Portrait du prévôt des marchands Antoine Le Fèvre.*

1654.

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

HISTORIQUE : portrait collectif du Prévôt des Marchands de 1654

Fragment du *Portrait du Prévôt des marchands et les échevins de Paris* peint par Philippe de Champagne en 1654. Ce tableau apparu en vente publique en juin 2009 n'avait pu être intégré dans mon catalogue, paru en avril 2009 ; il prend naturellement place parmi les cinq autres fragments connus, auxquels l'apparente notamment l'éclairage dirigé de la droite vers la gauche. Il conforte le principe, exposé dans mon texte, d'une composition linéaire de l'œuvre d'origine, suivant le modèle du tableau de Georges Lallemant en 1611 (Musée Carnavalet).

Antoine Le Fèvre fut Prévôt des marchands de 1650 à 1654.



151A- *Portrait de Germain Piètre.*

1654

Huile sur toile / Format : 73x59 cm.

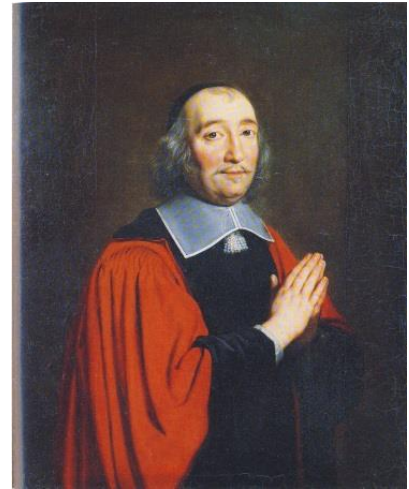
Non signé, non daté.

Localisation Musée Carnavalet, Paris.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 202 ; Gonçalves 1995 p. 111 ;

L'âge apparent du modèle invite à rattacher ce tableau au deuxième *Prévôt des Marchands*, celui de 1654, date à laquelle prirent fin ses fonctions de procureur. Devant lui se trouvait le prévôt Antoine Le Febvre, dont l'effacement de la robe se devine dans la zone triangulaire noire en bas à droite.

De part et d'autre deux bandes verticales plus sombres sont des ajouts.



151B- *Portrait d'André Le Vieux.*

1654

Huile sur toile / Format : 75,6x50 cm.

Non signé, non daté.

HISTORIQUE : portrait collectif du Prévôt des Marchands de 1654 ; disparu en 1945 dans l'incendie de la Flakturm Friedrichshaim, à Berlin.

André Le Vieux fut élu en 1651 conseiller de ville, jusqu'en 1654 sous la prévôté d'Antoine Le Febvre, ce qui permet (si l'identification traditionnelle, probable, est confirmée), de rattacher ce fragment et les quatre suivants au portrait collectif de 1654. C'est un échevin qui nous regarde, les mains jointes posées sur un tapis ouvragé ; un livre est visible sur cette partie rescapée de la table.

Bien qu'il n'y ait pas trace visible de découpage, ni d'ajout, ni d'élément d'architecture, il s'agit ici d'un fragment, au même titre que les quatre numéros suivants, du grand portrait de groupe du *Prévôt des marchands et les échevins de Paris*, de 1654, comme l'indique l'orientation de la lumière commune à tous ces portraits, la large bordure 7-9mm des cols transparents, les poignets identiques, la fine moustache à la mode dans les années 1650, etc... Avec les quatre échevins connus de la moitié droite, qui impliquent une disposition symétrique qu'atteste encore le Portrait de Germain Piètre (notice précédente), pour une figure de la moitié gauche, il nous est désormais facile de reconstituer la composition d'origine. Pour cette œuvre, le peintre avait donc adopté la répartition en frise dont Lallemand avait donné l'exemple le plus ancien.

151C - *Portrait de Pierre Denison, (dit aussi portrait d'un échevin au livre).*

1654

Huile sur toile / Format : 70x60 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Wallace col. Londres.

BIBLIOGRAPHIE Guillet de Saint-Georges p. 242 ; Cat. de la Wallace Collection, n° 27, 1928, Londres. Blunt 1962, p. 175; Dorival 1976 n° 174; Gonçalves 1995 p. 172;

Photo: by kind permission of the Trustees of the Wallace Collection, London.

L'identification de *Martin Le Maire* par M. Dorival doit être abandonnée, l'intéressé n'étant pas échevin mais greffier. Outre André Le Vieux déjà identifié, les trois autres échevins sous la prévôté d'Antoine Le Febvre sont Pierre Denison, élu en 1651, Julien



Gervais et Gabriel de Moncheny, élus en 1653. Ce fragment est le plus important pour reconstituer la composition d'origine : deux silhouettes nettement séparées devant et derrière cette figure montrent que Philippe de Champaigne avait opté pour un parti en frise, les édiles parisiens figurant agenouillés sur un seul plan l'un derrière l'autre.

151D- *Portrait d'un échevin.*

1654

Huile sur toile / Format : 80 x 65 cm.

Non signé, non daté.

Localisation The Toledo Museum of Art, Toledo, USA.

Inv. 1933.325

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 226 ; Gonçalves 1995 p. 101.

HISTORIQUE Hugot, Paris ; Felix Wildenstein, New York ; 1933 Toledo Museum of Art

Avec les quatre numéros précédents, vestige probable du second grand portrait collectif du *Prévôt des marchands et les Echevins de Paris*, peint sous la prévôté d'Antoine le Fèvre, ainsi que le suggère l'orientation commune de l'éclairage de la droite vers la gauche.

151E - *Portrait d'un Echevin, les mains jointes*, dit aussi "*portrait d'Antoine de Mesme*".

1654

Huile sur toile / Format : 54,6 x 43,2cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col. Part.,

A priori fragment du tableau de 1654, en raison du format légèrement supérieur à la toile faisant l'objet de la notice suivante, qui correspond davantage à l'échelle des autres portraits rescapés.



152- *Portrait d'un Echevin, les mains jointes*, dit aussi "*portrait d'Antoine de Mesme*".

1657

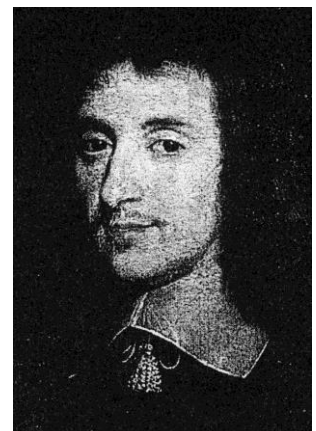
Huile sur toile / Format : 49,5 x 39,1cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col. Part., USA.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 376.

Dorival : "soit un fragment du portrait de 1654, soit un portrait individuel de 1654 ou de 1657". L'orientation de la lumière de droite vers la gauche, et la bordure du col qu'on retrouve dans le *Germain Piètre* du Musée Carnavalet semble le relier à la toile de 1654. Tourné vers la gauche, ce qui le situe dans la moitié droite du portrait collectif, cette effigie pourrait représenter le quatrième échevin. Réplique probable du numéro précédent.



153- *Portrait d'un Echevin de Paris.*

1654

Huile sur toile / Format : 53 x 45 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Blois, Musée des Beaux-Arts.

HISTORIQUE Col. La Caze ; déposé au musée de Blois.

BIBLIOGRAPHIE cat ; du musée, 1888, n° 171 ; Dorival 1976 n° 1736 ; Cahiers du Château et des musées de Blois, n 34, déc. 2003.

B. Dorival : « le traitement des cheveux par masses, que ne

précise aucun détail, permet d'écarter l'attribution à Philippe de Champaigne » ; l'historien note cependant que le tableau est « très usé ». De fait, le dessin hésitant du col dont la bordure est très fine, pourrait susciter quelques réserves d'attribution : mais il en va de même dans *L'Echevin* de Toledo, ce qui permet de voir ici un fragment du portrait collectif de 1654.

Mis en relation, dans la précédente édition de ce catalogue, avec le *Portrait collectif du Prévôt des Marchands* de 1654 dont il partage la même orientation de la lumière de droite vers la gauche ; cependant, tous les autres « fragments » ici rattachés à cette grande toile intègrent les mains. De fait, la composition de chaque figure permet un recadrage large : que ce ne soit pas le cas avec ce portrait inciterait à l'exclure du tableau original, contrairement à ce que j'avais envisagé en 2009.

154- *Portrait de Noël de Bullion.*

1654-56

Huile sur toile / Format : 148x124 cm.

Non signé, non daté.

Localisation col. part., Dampierre.

HISTORIQUE Famille Bullion ; col duc de Montmorency-Laval ; col duc de Luynes.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 154 ; Gonçalves 1995 p. 63 ; EXPOSITIONS *Alsaciens-Lorrains*, Paris 1874, n° 50

Datation nouvelle : 1654-56. Garde des Sceaux des Ordres du roi en 1654, il se démit de cette charge en 1656. Comme tel, il figure dans *La Réception du duc d'Anjou* de Grenoble, peinte en 1665.

155 (198) - *L'Annonciation.*

v.1656

Huile sur toile / Format : 73x51, 3 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Ferens Art Gallery, Kingston-upon-Hull.

Inv. n° : KINCM 2005.4810

HISTORIQUE col Charles de Vintimille, Archevêque de Paris ; vente Comte de Vaudreuil, Paris, 26 nov. 1798, n) 40 ; vente du duc d'Alberg, Paris, 21 mars 1820, n°58 ; acquis en 1963.

BIBLIOGRAPHIE Wright 1986, n° 56 ; Allden et Beresford 1989, p. 395-306 ; Dorival 1976 n° 25 ; Péricolo 2002 p. 172 ; Mac Gregor 2002, p. 106-107.

EXPOSITIONS *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Académie de France à Rome, Rome, 19 oct. 2000- 28 jan. 2001, n°7 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 82 ;

Comparée à la toile de la Collection Wallace (notice suivante), l'héroïsme en moins, le sens de l'immersion des corps dans l'espace en plus, l'humilité relative au sol de planches et des différences comme la position du voile de Marie font envisager une datation distincte en relation avec la gravure de N. Pitau en 1657.

Cependant, la toile Wallace, que je mets en relation avec l'église du Val-de-Grâce, a pu être peinte vers 1648, précédant de peu l'agitation sociale et politique qui devait suspendre les travaux dans l'abbaye, comme en 1656, à la reprise de la construction et des aménagements intérieurs. Les deux versions seraient de ce fait contemporaines.



156 (126)- *L'Annonciation*.

Vers 1654-56

Huile sur toile / Format : 334,3x214,5

Non signé, non daté.

Localisation Collection Wallace, Londres.

Inv. : P. 134

HISTORIQUE Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; acquis en 1845 par le 4^{ème} Duc de Hereford

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Pitau 1657) Dezallier d'Argenville, p. 184 ; Mabilley de Poncheville I p. 7 ; Mabilley de Poncheville II p. 70-71. Dorival 1976 n° 24 ; Beresford (R.), Alden (M.) "Two Altarpieces by Philippe de Champaigne : their history and technique", *Burlington Magazine* 1989 ; Gonçalves 1995 p. 59 ; Péricolo 2002 p. 138 et 170.

Photo : : by kind permission of the Trustees of the Wallace Collection, London.

Localisation et datation nouvelles : non pour l'oratoire d'Anne d'Autriche au Palais-Royal comme l'a suggéré M. Dorival, mais selon toute probabilité pour la chapelle Sainte Anne dans l'église du Val-de-Grâce. Des propositions d'emplacement successivement énoncées, toutes ont dû être écartées : l'oratoire d'Anne d'Autriche au Palais Royal notamment était décoré d'une *Assomption* de Simon Vouet ; et de la chapelle Chavigny provient *L'Annonciation* de Montrésor. Je reviendrai sur la dernière localisation en date, avancée en 2001 et reprise par Nicolas Saint Fare Garnot en 2007 lors de l'exposition de Lille-Genève: "La dernière *Annonciation* peinte par Philippe de Champaigne fut si remarquée qu'elle donna lieu à de nombreux commentaires élogieux, notamment de la part des auteurs des descriptions de Paris lorsqu'ils évoquaient l'église Sainte Catherine-de-la-Culture où elle se trouvait, tout comme les commissaires révolutionnaires et Lenoir qui mentionnent une œuvre de très haute qualité". Mais ce ton affirmatif ne saurait éluder les incohérences. Rappelons que la seule mention d'une annonce par Philippe de Champaigne est sans valeur : jusqu'à l'immense mise au point de M. Dorival, on attribuait à Champaigne toute peinture du XVII^{ème} siècle français de sujet religieux ; citons parmi tant d'exemples *L'Annonciation* de Lille rendue à Pieter Van Mol par Dorival. Il n'est donc pas acquis que le tableau de Sainte Catherine-de-la-Culture ait été de Philippe de Champaigne : toutes les Annonciations ne sont pas systématiquement de Philippe de Champaigne, une réserve d'autant plus significative ici que les auteurs contemporains n'en parlent pas (comment auraient-ils sciemment passé sous silence un tel chef-d'œuvre pour peu que celui-ci ait été à leur portée ?) : ce n'est qu'après 1706 qu'on en trouve mention, d'abord chez le pseudo-Lerouge, puis Dezallier d'Argenville, : « *une belle annonce dans l'Eglise de la Culture sainte Catherine* ». Par ailleurs le sujet même de l'annonce, fréquent dans l'église d'un couvent de femmes, est inattendu dans une église paroissiale. Il ressort de ces premières réflexions que l'œuvre n'était peut-être pas sur l'autel majeur, soit donc de petites dimensions, ou qu'elle serait parvenue dans l'église assez tardivement dans le siècle : dans les deux cas, rien n'autorise à voir en ce lieu la grande *Annonciation* de la Wallace Collection.

Cela d'autant plus que les inventaires révolutionnaires donnent les dimensions moyennes : 184 x 156 cm. d'une *Annonciation* provenant de Sainte Catherine-de-la-Culture. Et quand bien même les auteurs anciens parleraient d'un grand tableau, ne pourrait-il s'agir, et davantage, de *L'Annonciation* de 280 x 198 cm. envoyée au musée de Strasbourg où elle brûla en 1870, comme le rappelle B. Dorival ? On le voit, l'hypothèse Sainte Catherine-de-la-Culture est de toutes la plus improbable ; son acceptation sans conditions ni vérification par Nicolas Saint Fare Garnot reste pour le moins singulière.



L'incompréhensible silence des commentateurs contemporains de Philippe de Champaigne en regard de ce qui est bien l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre ne peut s'expliquer que par un emplacement inaccessible au public.

Philippe de Champaigne a peint à la demande de la reine en 1645 des tableaux pour le réfectoire des religieuses dans l'église du Val-de-Grâce, puis les deux cycles des Reines et Impératrices et de Saint Benoît ; dix ans plus tard il reprendra les scènes de Saint Benoît, et peindra encore quatre grands paysages et *L'Apothéose de la Madeleine* ; entre les deux campagnes pourrait se situer une activité non documentée dans l'église dont Lemer cier a achevé la couverture des chapelles en 1648. La Fronde interrompt les travaux qui ne reprirent qu'en 1654 sous la direction de Le Muet. Philippe de Champaigne aurait alors été sollicité pour réaliser un décor peut-être envisagé dès avant les troubles sociaux.

C'est d'ailleurs vers 1656 qu'il faut situer la petite *Annonciation* de Kingston-Upon-Hull (voir la notice précédente), laquelle, de *ricordo* utilisé pour une gravure de Nicolas Pitau, pourrait bien être, conséquemment à ma nouvelle datation du tableau de la Wallace Collection, un *bozzetto* préparatoire.

Stylistiquement, la verticalité quelque peu extatique de la composition appartient aussi au *Christ mort sur la Croix* de Grenoble, et se retrouve dans une moindre mesure dans *La Présentation au Temple*, 1655, de Saumur, et *L'Apparition des Saints Gervais et Protais*, de 1657.

Le transept nord de l'église du Val-de-Grâce s'ouvre sur un espace monumental dédié par Anne d'Autriche à sa patronne, et pour cela même incontestablement objet de sa sollicitude. Outre le sujet de la Visitation qui semble y être incontournable (et il est significatif qu'un tel tableau ne puisse pas davantage être identifié, bien que l'on ait mention par le passé de neuf tableaux sur le sujet), un second thème trouverait le plus naturellement place sur le mur aveugle opposé, l'Annonciation. Rappelons que la Visitation met en scène deux femmes debout : le parti le plus novateur de *L'Annonciation* Wallace, qui présente debout les deux protagonistes, découlerait du souci d'unité et d'équilibre requis par ces deux tableaux.

Etant acquis que la chapelle Sainte Anne a été décorée, le silence de Félibien, de Guillet de Saint Georges, de Brice et de Sauval doit s'expliquer par la vocation du lieu : servir de panthéon à la descendance princière. Il est plus logique d'envisager une œuvre d'exception dans ce lieu d'exception et pour un tel client, que la destination anonyme, sinon banale de l'église Sainte Catherine-de-la-Culture.

157- *Portrait de Jean-Baptiste Colbert.*

Daté 1655

Huile sur toile / Format : 92x72 cm.

Non signé.

Localisation New York, Metropolitan Museum of Art.

Inv. n° : 51.34

HISTORIQUE Don de The Wildenstein Fondation Inc., 1951

BIBLIOGRAPHIE Guillet de Saint-Georges p. 244 ; Dorival Gazette Des Beaux-Arts mai-juin 1970, p. 290-292 ; Dorival 1976 n° 163 ; Gonçalves 1995 p. 125 ; Péricolo 2002 p. 196.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne*, Paris-Gand 1952, n° 41 ; Madrid 2003-2004 ; New York 2005-2006 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 81 ;

REPLIQUES ET COPIES Une copie au château de Bussy-Rabutin, Bussy-le-Grand (21).



158- *Portrait de trois enfants.*

Daté 1655

Huile sur toile / Format : 170x145 cm.

Non signé.

Inscr. : (sur le rouleau de papier) « 1655 / illorum virtus / crescet / crescentibus illis » ; (sur les bordures des tuniques) « Gabriel / Philippe-César / Hermann-Roger »

Localisation musée des Arts décoratifs et des Tissus, Lyon.

Inv. n° : 1508

HISTORIQUE Col. Devèze ; don de Mme Devèze, 1952.

BIBLIOGRAPHIE Micheaux 1958 ; Moussali 1958 ; Dorival 1976 n° 1858 ; Wright 1985 ; Evreux cat. 3.

EXPOSITION ; Londres 1958 ; Paris 1958 ; Rome 1962 ; Montréal-Rennes-Montpellier 1993 ; Chambéry 2001 ; *A l'école de Philippe de Champaigne*, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008.

Ce ne sont pas trois des enfants Montmor, mais des inconnus prénommés "Gabriel, Philippe César, et Hermann Roger". Le motif des prénoms brodés sur la bordure des tuniques, unique en soi, se rencontre à l'occasion chez Philippe de Champaigne avec des citations religieuses : *Le Repas chez Simon*, *Le Denier de César*. Une certaine lourdeur dans le bras tombant de l'aîné, à rapprocher du bras du *Saint Jean-Baptiste* de Grenoble ; les drapés ont une monotonie qui surprend, les mains n'ont pas toujours l'aisance de Philippe de Champaigne. Les arguments de M. Dorival contre l'attribution à Philippe de Champaigne (il a proposé Netscher, hypothèse admise aussi par François Fussien) : costumes romains, deux des enfants représentés en mouvement, et le paysage flou, ne résistent pas à l'analyse. Ainsi la tenue revient d'évidence au commanditaire anonyme : or Philippe de Champaigne ne refuse pas, à priori, une commande, jusqu'à multiplier les répliques à la demande, ou à peindre d'après un masque mortuaire, ce qui n'a rien de très passionnant. D'autre part, la référence au monde antique est dans l'air du temps depuis le séjour de Poussin à Paris : Champaigne lui-même peindra des tricliniums pour *Le repas Chez Simon* et des romains en 1848 pour le frontispice du livre d'Arnauld d'Andilly, *La Fréquente Communion*, puis, dans la période de ce portrait, le *Louis XIII assis sur son trône*, et un *Louis XIV* connu par le dessin de Chicago, le même *Louis XIV en Jupiter* pour le Château de Vincennes, etc... Une gravure de Edelinck, de 1665, montre *Louis XIV protecteur des Sciences et des Arts* habillé en romain, entouré de trois enfants ailés et de la Renommée.



Ce portrait souffre immanquablement de la comparaison avec *Les Enfants Montmor*, ce qu'il faut éviter. Puis le cadrage en pied implique des concessions à la narration ; de fait, si maints détails renvoient à d'autres œuvres plus consensuelles de l'artiste, le défaut de liaison entre les différents éléments n'est pas moins significatif, qui participe du repliement sur soi et du doute qui voit l'érosion des grands idéaux collectifs.

Que deux enfants soient en mouvement est un expédient incontournable, par souci de variété, dans une figuration en pied. C'est du reste au même type d'animation que recourt l'*Adam et Eve* de l'année suivante.

Enfin le paysage jugé flou est une appréciation subjective, que l'on pourrait appliquer à des œuvres contemporaines et consensuelles : *Le Christ mort sur la Croix* de Grenoble, *Saint Arsène*... Au contraire, ce paysage ressemble beaucoup à ceux de Philippe de Champaigne : à commencer par *Saint Bruno et ses compagnons* (détruit), qui présentait un même rapport de figures statiques et d'autres animées au paysage ; et encore, de l'année suivante, le *Adam et Eve*.

159 (79B)- *Le Christ sur la Croix.*

1655

Huile sur toile / Format : 90x55 cm.

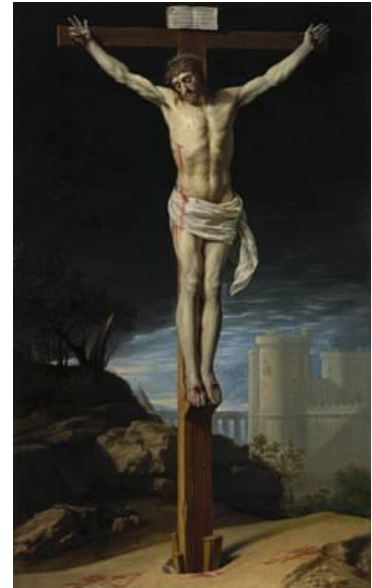
Non signé, non daté.

Localisation Nelson Atkins Museum, Kansas City.

Inv. n° : 70-1

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 2044.

Apparemment proche des Christs sur la croix d'Ottawa et des Trafalgar Galleries de Londres, le *Christ* de Kansas City s'en distingue nettement par un corps plus large et trapu, observation particulièrement significative à l'endroit du linge qui ceint le bassin. Par exemple, le thorax puis l'abdomen s'inscrivent dans un carré, lequel s'étire au rectangle dans les deux autres versions. La tête apparaît également plus massive. Ce canon trapu rapproche l'œuvre du grand *Christ mort sur la croix* de Grenoble, que la petite toile pourrait ainsi préparer. On remarque dans les deux cas le même buste gonflé et la quasi absence de cou.



Puis la vivacité de la couleur, la clarté de la lumière qu'exalte encore la présence, sur cette seule version, d'un buisson bien vert en avant du rempart, l'apparente aux paysages de 1656. Une inscription au dos de la toile de Kansas City indiquant que Philippe de Champaigne en aurait fait présent à sa sœur religieuse à Bruxelles, vraisemblablement au cours de son voyage en 1655, conforte cette datation, et partant, la relation avec la toile de Grenoble également datée de 1655.

L'insistance portée ici plus qu'en toute autre version sur les traces de sang sur le sol pourrait être un autre élément de relation avec la spiritualité cartusienne, comme allusion au rituel de la saignée.

Rattaché au *Christ* de Grenoble par la plaie au côté droit, il l'est aussi à la série cristallisée autour du *Christ sur la croix* de Toulouse par l'absence de crâne au pied de la croix, le choix des quatre clous, et l'absence de l'éclipse de soleil.

160- *Le Christ mort sur la croix.*

Signé et daté 1655

Huile sur toile / Format : 228x192 cm.

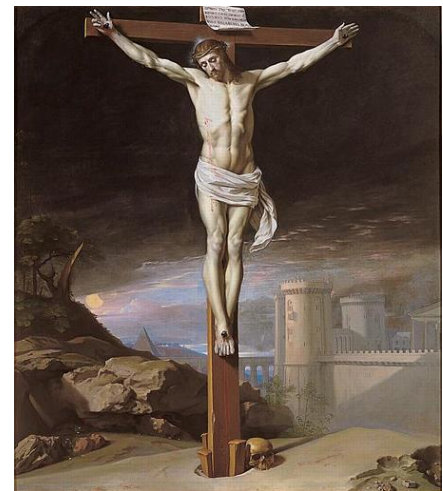
S.D.B.G. sur le rocher : PH us Champaigne Ft A no 1655

Localisation Musée de Peinture et de sculpture, Grenoble.

Inv. n° : MG 60

HISTORIQUE Grande Chartreuse, Isère. Saisie révolutionnaire en sept. 1799 ; dépôt au musée de Grenoble en 1800.

BIBLIOGRAPHIE Rolland (Benjamin). - Catalogue des tableaux et statues du Musée de Grenoble, 1831. - Cat. n° 53 /. Rolland (Benjamin). - Catalogue des tableaux, statues et autres objets d'art exposés dans le Musée de Grenoble. - Grenoble : Imprimerie de Prudhomme, 1838. / - Cat. n° 74 /. Rolland (Benjamin). Catalogue des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble. - Grenoble, 1844. / - Cat. n° 66 ; Debelle (Alexandre). - Notice des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble. - Grenoble, 1856. / - Cat. n° 63 /. Debelle (Alexandre). - Notice des tableaux et objets d'art du musée de Grenoble. - Grenoble, 1874. / - Cat. n° 88 /. Raymond (M). - Etude sur le musée de Tableaux de Grenoble. - Grenoble : [s.n], 1879. / - pp. 21, 137 /. Catalogue du musée. (1891) / - Cat. n° 359 /. Roman. - Inventaire général des richesses d'art de la France. - Tome VI. - Paris, 1892 / - Cité p. 78 /. Bernard (Jules). - Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les galeries du Musée de peinture et de sculpture. - Grenoble, Imprimerie et Lithographie Louis Ginier, 1911. - Cat. n° 594 /. Mabilley de Poncheville (André). - Philippe de Champaigne : sa vie et son œuvre. - Courtrai, [1953]. / - Cité p. 80 / Dorival 1976 n° 70. Lemoine (Serge). - Le musée de Grenoble. - Paris : Musées et monuments de France : Grenoble : Ville de Grenoble, 1988.



/ isbn 2-907333-02-X / - Cat. n°24 /. Le Pommere (Marianne), Poullain (Christine), Salome (Laurent). - Guide des collections : Musée de Grenoble. - Grenoble : Musée de Grenoble, 1994. / - Reprod. en coul. p. 53 / ; Gonçalves (José) 1995 Philippe de Champaigne, p. 119 ; Marin (Louis). - Champaigne ou la présence cachée. - Paris : Hazan, 1995. / Lemoine (Serge) et Le Pommere (Marianne). - Image d'une collection : Musée de Grenoble. - Paris : RMN, 1999. Chomer (Gilles) ; Thuillier (Jacques) préf. - Peintures françaises avant 1815 : la collection du Musée de Grenoble. - Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2000. - Cat. n° 13, reprod. p. 65 /. Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu. - Académie de France à Rome 19octobre 2000 - 28 janvier 2001. / - Reprod. p. 158 /. Landsberg (Jacques de). - Pericolo (Lorenzo). - Philippe de Champaigne : Philippe, homme sage et vertueux, essai sur l'art et l'œuvre de Philippe de Champaigne (1602 - 1674). - La Renaissance du Livre, 2002 Haught (Nancy). - Brush stroke that silence : paintings of the Crucifixion at the Portland Art Museum tend to quiet viewers in The Oregonian, Saturday, November 1 , 2003. / - Cité et reprod. /. The Triumph of french painting : 17th century masterpieces from the Museums of frame, Portland Art Museum. - Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2003. / - Cité p 82, reprod. en coul. p. 83 /. Tosatto (Guy). - Les collections du Musée de Grenoble. - Grenoble : Musée de Grenoble ; Versailles : Artlys, 2004. - Reprod. en coul. p. 51 /. Marin (Louis). - Etudes sémiologiques, écritures, peintures. - Paris : Klincksieck, 2005. EXPOSITIONS Grenoble 1978 ; Portland-Birmingham 2003-2004 Figuration, Grenoble, Musée de Grenoble, 23 avril - 31 juillet 1978. The Triumph of French Painting, 17th Century Masterpieces from the Museums of FRAME. : Portland (Oregon, Etats-Unis), Portland Art Museum, 11 octobre 2003-5 janvier 2004 / - Birmingham (Alabama, Etats-Unis), Birmingham Museum of Arts, 1 février-11 avril 2004 / - Dallas (Texas, Etats-Unis), Meadows Museum Dallas, 2 mai-25 juillet 2004. JAY (Louis-Joseph). - Notices des tableaux exposés dans le Musée de Grenoble, Grenoble, an IX, 1800-1801. / - Cat. n°9; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 72 ;

Philippe de Champaigne s'est très tôt investi dans le thème du Christ mort sur la croix ; avant les toiles de Londres, de Cuisseaux, d'Ottawa et le panneau de Toulouse, il avait déjà donné la petite *Crucifixion* de Rio de Janeiro (**notice**).

Mais toujours dans la décennie 1650, le peintre avait créé un second type, où le Christ est vivant, auquel se rattachent les deux peintures du Louvre et la grande toile du Palais de Justice de Rouen. Ainsi peut-il recourir à un répertoire au point lorsqu'en 1655 les chartreux lui commandent ce qui sera le grand *Christ mort sur la Croix* de Grenoble. Voir dans le texte, *chapitre 8 : l'après-fronde*.

161- *La Présentation au Temple*.

1655

Huile sur toile / Format : 340x232 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Chapelle des Ardilliers, Saumur.

HISTORIQUE N'a jamais quitté son emplacement d'origine.

BIBLIOGRAPHIE H. Stein, p. 17, note 3 ; Mabille de Poncheville II p. 22 ; Henri Enguerrand *L'église ND des Ardilliers et le couvent de l'Oratoire à Saumur*, dans Congrès Archéologique d'Anjou, 1934 ; Dorival 1976 n° 49 ;

Photo : archives personnelles



162- *Saint Bruno*.

1655

Huile sur toile / Format : 90x78,5 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Nat. Galleriet, Stockholm.

Inv. n° : NM 6688

HISTORIQUE Inventaire de Jean-Baptiste, 1681 ; inventaire de Geneviève Jehan, 1694 ; inventaire de Claude Sylvain Hamelin, 1745 ; vente Paris, 27-30 jan. 1793 ; vente Cardinal Fesch, Rome, 17-18 mars 1845 ; vente Daigremont, Paris, 4-5 mars 1861, n°52 ; vente Armand Levy, Paris, 13 fév. 1913 ; col. part. Suède ; achat du musée en 1978.

BIBLIOGRAPHIE A. Sutherland Harris dans *Art Bulletin* 1971, n°2 p. 322 ; Dorival 1976 n° 285 ; Dorival 1992 n° 20 ; Gonçalves 1995 p. 150 ; Péricolo 2002 p. 271.

EXPOSITIONS Stockholm 1988, n°12 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 74 ;

N° 40 de l'inventaire post-mortem des biens de l'artiste. Plusieurs répliques sont attestées.

163- *Saint Arsène*.

Monogrammé : PDC et daté 1655

Huile sur toile / Format : 60x76,8 cm.

Localisation Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston.

Inv. n° : BF.1990.4

Inscription : "*Arsène, Arsène, pourquoi as-tu quitté le monde ?*"

HISTORIQUE Vente, Paris, 1813, par référence à la mention de son pendant, passé en vente Didot, la même année ; New York, Christopher Janet Galery ; acheté en 1990.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 29 ; Péricolo 2002 p. 88.

EXPOSITIONS Houston 1992-93 ; San Antonio 1995, n°10 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 11 ;



La lecture indistincte des deux derniers chiffres comme un 5 ou un 3 a entraîné contre toute logique une datation de 1633 (Péricolo). Sans rapport de style avec cette décennie, l'écriture souple et l'usage du monogramme désignent une œuvre tardive. Plus concrètement, les points communs avec les quatre *Paysages* du Val-de-Grâce : l'arbre entouré de lierre, le feuillage bicolore, la disposition verticale des rochers, la grande spatialité due aux lointains bleus, des citations précises du *Paphnuce délivrant Thaïs* comme l'ermite agenouillé au pied d'une grande croix et la palissade, la nature morte près du saint qui rappelle *La Madeleine* de Rennes et le *Saint Bruno* de Stockholm, la modestie du format qui conditionne comme dans les peintures de la chapelle seigneuriale de Pont-sur-Seine la partition de la surface entre l'ermite et le paysage, ne laissent pas le moindre doute sur la lecture de la date : 1655, confirmant ainsi définitivement l'avis de M. Dorival. Cela d'autant que le sujet est tiré comme les *Paysages* du Val-de-Grâce de la même source littéraire, *La Vie des Pères du Désert*, d'Arnauld d'Andilly, publiée en 1643.

Pour qui une telle peinture ? Sa datation, sa référence littéraire et son esprit militant (dédoublé par un pendant non localisé : *Arsène quittant la cour*), font postuler les cercles jansénistes ; le format, d'autre part, indique un usage privé. Parmi les personnalités les plus en vue à cette date, je pense d'abord à la famille Du Plessis-Guénégaud. Elle confie en 1653 l'éducation de ses trois enfants en bas âge à Port-Royal ; puis Philippe de Champaigne fera l'année suivante un portrait de Henri de Guénégaud, connu par la gravure de Nanteuil, et un autre, en tenue d'officier de l'ordre du saint Esprit, vers 1658, connu par un dessin autographe mais à ce jour non identifié comme tel (n° de ce catalogue). Enfin, c'est au cours des réunions mondaines dans l'hôtel de Guénégaud que Pascal mit au point ses premières *Lettres à un provincial*.

164- *Portrait de Louis XIII.*

v.1655

Huile sur toile / Format : 108 x 86 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Prado, Madrid.

Inscription ; "*Champagne fecit 1655*"

HISTORIQUE Envoi d'Anne d'Autriche à Philippe II avec neuf autres portraits.

BIBLIOGRAPHIE H. Stein, p. 13 ; J. Baticle, *notes sur les portraits de la maison des Bourbons envoyés en Espagne au XVII^{ème} siècle*, dans La Revue des Arts 1960, p. 195-200 ; Dorival 1976 n° 187 ; Gonçalves 1995 p. 122 ; Péricolo 2002 p. 126.

Reprise du portrait de 1653 du musée Carnavalet.

165 (M5 - 82)- *La Vierge à l'Enfant.*

1655-57

Huile sur toile / Format inconnu.

Non signé, non daté.

Col. part. France.

Tableau inédit, et datation nouvelle. Présence d'un blason de cardinal (non identifié) apposé sur le berceau. C'est le plus bel exemplaire des quatre connus.

J'ai dans la précédente édition de ce catalogue daté ce tableau des mêmes années que *La Vierge à l'Enfant* de Bayeux et *La Vierge à l'Enfant* de Munich : la décennie 1640. Mais des considérations plus générales incitent à séparer dans le temps ces différentes illustrations du thème. Il n'est pas dans les habitudes de l'artiste de réinventer systématiquement un sujet, dès lors que celui-ci a atteint une formulation exemplaire ; seule la destination spécifique d'une toile influe sur des aspects mineurs d'une composition pour l'essentiel reprise d'une réplique à l'autre ; par exemple, il n'y a guère de différence notable hormis le format entre *L'Annonciation* de Montrésor et celle de New York, ni entre la *Madeleine* de Houston et celle de Rennes. Ainsi, *La Vierge à l'Enfant* de Munich semble avoir constitué un prototype satisfaisant sujet à multiplication, avant que la peinture de Bayeux ne propose dans les mêmes années une autre variante à son tour répétée. Or ce type d'œuvre, au sujet consensuel et de consommation courante, par nature peint hors de toute commande directe, l'est donc dans des périodes d'activité ralentie, comme les années consécutives à la Fronde. Loin de toute autre observation, il serait étonnant de ne point trouver dans les années 50, temps d'incertitude morale qui connaissent une production réduite, d'illustration originale d'un thème par définition aussi rassurant.

C'est ce que suggère l'espace plus travaillé, différent de la frontalité des *Vierge à l'Enfant* de Munich et de Bayeux ; ou de *La Charité* de Nancy : bien que l'attitude présente quelque parenté, le tableau de Nancy est significativement ordonné suivant la verticale, et le plan frontal. Ici, le visage rond, loin de la jeunesse des versions de Bayeux et de Munich, se rapproche au contraire de la *Sainte Geneviève* de Bruxelles, selon moi de 1657, et d'Eve du tableau de Vienne. Marie a un port de tête qu'on retrouve dans le détail de la fille avec sa mère dans *L'Invention des corps des Saints Gervais et Protas* de Lyon.

165A (M6 - 82A)- *La Vierge à l'Enfant.*

1655-57

Huile sur toile / Format : 64,5x54 cm

Non signé, non daté.

Sarasota, Musée des Beaux-Arts

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ;

Datation nouvelle. Réplique du n° précédent. L'attribution à Jacques Stella par M. Dorival ne convainc pas.

165B (M7 - 82B)- *La Vierge à l'Enfant*.

1655-57

Huile sur toile / Format : 63x52,5 cm.

Non signé, non daté.

Col. privée.

HISTORIQUE vendue à Nice le 3/12/2004. Dorival 1976 n° ;

Copie ou réplique, plus contrastée, du numéro 167.

165C (M8 - 82C)- *La Vierge à l'Enfant*.

1655-57

Huile sur toile / Format : 55x44 cm.

Non signé, non daté.

Col. privée, Paris.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ;

166- *La Visitation*.

1655-57

Huile sur toile / Format : 92x73 cm

Non signé, non daté.

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

Inv. n° : 1942-9

HISTORIQUE Vente Roux ? Paris, 18 mars 1811, n°41 ; Jacob Duval, Genève, 22 mars 1811; Guillaume Favre-Bertrand, Genève, 1824 ; légué à la ville de Genève en 1942.

BIBLIOGRAPHIE Mabille de Poncheville 1952, p. 148 ; Dorival 1976 n° 33 ; Wright 1985, p. 154 ;

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 70

Photo : Bevilacqua

Datation nouvelle. Est-ce le tableau de l'inventaire de 1674 ? Son estimation : 120 L. semble trop généreuse pour un format aussi modeste. Le sujet de la visitation relève de la dévotion féminine : mais faute de document, on ne peut être plus précis. Tout au plus une datation précoce, fort improbable, vers 1645, permettrait-elle de mettre l'œuvre en relation avec le décor de l'oratoire d'Anne d'Autriche dans ses appartements du Val-de-Grâce, du même ensemble que *La Fuite en Egypte*. D'autre part, c'est justement dans cet oratoire que j'ai envisagé hypothétiquement, pour des raisons de style, d'y localiser *La Visitation* Wildenstein (notice n° 114).

En dépit de ses affinités avec la grande toile de Villeneuve-lès-Avignon (notice n° 255), toute relation d'étude ou de ricordo entre les deux peintures reste à prouver. De fait, les différences ne sont pas négligeables : l'architecture d'arrière-plan, le dallage, le paysage ; après tout, *La Présentation au Temple* de Saumur est aussi une reprise de la toile de 1630.



Le cadrage en pied de ces deux figures, résolument distinct du parti intimiste jusqu'alors adopté par l'artiste pour ce sujet (à la chapelle Tubeuf, et sans doute dans l'oratoire d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce), semble résulter d'un espace monumental : qu'on me permette ici une hypothèse. En 1645-46, Philippe de Champaigne a peint pour le couvent royal du Val-de-Grâce les peintures du réfectoire des religieuses, et les deux cycles de Saint Benoit et des Reines et Impératrices ; en 1656, il reprend les tableaux de Saint Benoit, puis compose les quatre grands Paysages et *l'Apothéose de la Madeleine* ; il serait étrange qu'entre deux campagnes assez confidentielles, il n'ait rien peint pour l'église même ; Lemer cier successeur de Mansart pour la conduite des travaux achèvera les espaces secondaires, notamment la

chapelle Sainte Anne couverte en 1648, avant que les troubles civils n'interrompent durablement les travaux. Et quand bien même la Fronde aurait différé toute commande, l'artiste n'aurait-il pas été invité à travailler pour l'église dès la reprise des travaux en 1655 ?

Nonobstant le silence des auteurs contemporains, il semble hors de doute en regard de la sollicitude de la reine à son égard, que des ouvrages de Philippe de Champaigne aient décoré ce sanctuaire, dont le prestige devait inspirer des œuvres d'exception, et plus précisément un espace privilégié et le plus grand après l'église elle-même : la chapelle Sainte Anne. Qu'Anne d'Autriche lui ait très certainement parlé d'une Visitation pour la chapelle dédiée à sa patronne est plus qu'évident.

La patronne de la reine d'une part, puis le fait qu'il s'agisse d'un monastère de religieuses, imposent une représentation de la Visitation, dont les proportions et le parti devront s'accorder avec la grandeur du lieu. En face, sur l'autre mur aveugle, je suis tenté de localiser par complémentarité *L'Annonciation* Wallace, dont les différentes hypothèses sur sa localisation n'ont guère convaincu. Sur cette relation inédite entre les deux tableaux, on notera que l'invention saisissante de *L'Annonciation* Wallace : deux figures debout, serait la conséquence logique, par souci d'unité, du même parti traditionnellement utilisé pour la visitation.

Ainsi la toile de Genève pourrait-elle avoir bénéficié des recherches de l'artiste pour une telle composition dont nous n'avons aucune trace dans l'église du Val-de-Grâce, ce qui nous permet de la dater approximativement de cette période, soit vers 1656-57. Quant à sa provenance, une seule source mentionne une possible localisation compatible avec cette peinture, je cite Dezallier d'Argenville, page 184 : « *cinq grands tableaux dans le chapitre (de la cathédrale Notre-Dame) concernant la vie de la Vierge, sa naissance, sa présentation au Temple, son mariage, l'annonciation et son couronnement ; on trouve dans l'Eglise de sainte Geneviève des ardens trois tableaux, qui sont la suite de cette vie, savoir, la visitation, les noces de Cana et la mort de la Vierge* ». L'auteur cite deux séries distinctes, sur un même thème ; les deux derniers sujets, des scènes à personnages multiples qui dictent des compositions en pied, impliquent le même parti pour la Visitation. En l'absence de toute autre version connue, la toile de Genève s'inscrit parfaitement dans une telle suite, ses dimensions réduites correspondant au décor lambrissé d'une chapelle. Il n'est guère possible d'être plus précis ni définitif. En l'absence de toute archive significative sur Sainte Geneviève des Ardents : située sur l'île de la Cité rue Neuve-Notre-Dame, en face de la cathédrale, l'église fut détruite en 1647, pour faire place à ce qui deviendra l'Hôpital des Enfants trouvés.

167-178- Chapelle seigneuriale de Pont-sur-Seine.

1655-58

Huile sur bois / Format :

Non signé, non daté.

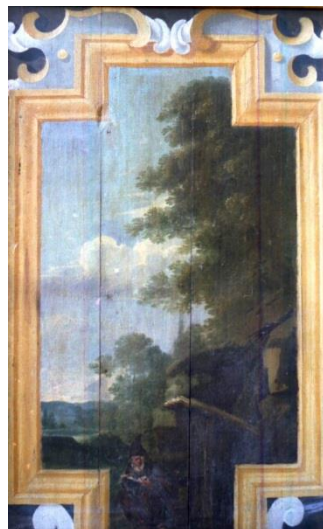
Localisation Eglise de Pont-sur-Seine, Aube, France.

BIBLIOGRAPHIE Goncalves 2001, pp. 47-55 ; Goncalves 2002, pp. 48-57.

Photos : P. Simoutre (1636), et archives pers.

Ensemble décoratif inédit : 12 panneaux, huile sur bois, alternant vases de fleurs et ermites. La datation (voir dans le texte, chapitre 9), découle de la présence sur le décor des monogrammes : MDB (Marie de Bragelonne), LB (Léon Bouthillier), AP (Anne Phélippeaux) et ALB (Armand-Léon Bouthillier), et de l'absence de ceux de Claude Bouthillier mort en 1655, et de Elisabeth Bossuet, épousée par Armand-Léon en 1658 : le décor fut donc exécuté entre ces deux dates, le millésime 1636 apparaissant par deux fois n'ayant aucune valeur. Voir dans le texte, *chapitre 8 : l'après-fronde*.





179- *Portrait d'un inconnu*, (présumé de Noël de Bullion).

Signé et daté 1656

Huile sur toile / Format : 71,5x64 cm.

Localisation col Privée, Belgique ?

Inscription : « *Ph. De Champagne faciebat 1656* »

HISTORIQUE vendu à Lille le 12 déc. 1982 ; gal. Coatalem, Paris.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 413 ; Dorival 1992 n° 24 ;



180- *Portrait d'homme*, (dit de Colbert).

1656

Huile sur toile, 75x57,8 cm

Inscription : « Signé et daté 1656 de façon indistincte » selon le cat de la vente du 27 nov. 1903.

Localisation : Nat. Galleriet de Stockholm.

HISTORIQUE Vente Vivant Danjeux, Paris 29 avril 1793 ; vente Dandas, Londres 30 mai 1794 ; vente Trunhall, Londres 17 avril 1797 ; col. Marquis de Stratford ; col. Ducs de Sutherland ; vente Sutherland, Londres 11 juillet 1913 ; col. Thorneycroft Ryle, New York ; vente du 27 nov. 1963, Londres.

BIBLIOGRAPHIE (gravé par John Young) Dorival 1976 n° 166 ; Dorival 1992 n° 25

EXPOSITIONS *French Art, 1200-1900*, Londres, 1932, n° 122.

Ne représente pas Colbert. Bien que très proche du numéro précédent, il s'agit de deux personnages distincts.

181- *Adam et Eve pleurant la mort d'Abel*.

Signé et daté 1656

Huile sur toile / Format : 312 x 394 cm.

Localisation Kunsthistorisches Muséum, Vienne, Autriche.

Inscription : "*Phils. De Champagne Faciebat 1656*"

HISTORIQUE Col Archiduc Léopold Guillaume, Bruxelles, puis Vienne ; ramené à Paris en 1809 : musée Napoléon jusqu'en 1815 ; repris par l'Autriche.

BIBLIOGRAPHIE Félibien p.175-176 ; Guillet de Saint-Georges p. 242 ; Dezallier d'Argenville p. 369 ; Dorival 1976 n° 8

Noter la configuration des rochers à l'arrière-plan à droite, et leur ressemblance avec le même motif dans le *Paysage avec Paphnuce délivrant Thaïs*, qui confortent la datation, parfois mise en doute, de l'un et l'autre tableau.



181A- *Adam et Eve pleurant la mort d'Abel*.

1656

Huile sur toile / Format : 52x62 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Kunsthistorisches Muséum, Vienne, Autriche.

Inv. n° :

HISTORIQUE col Czernin, Vienne ; acheté en 1970 par le musée.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 9 ; Péricolo 2002 p. 272.

Etude pour le n° précédant.



181B- *Adam et Eve pleurant la mort d'Abel.*

1656

Huile sur toile / Format : 130x172 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col. privée, France.

HISTORIQUE vente du 07 déc. 1987.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 22 ;

181C – *Adam et Eve pleurant la mort d'Abel.*

1656

Bois, 41 x 55 cm.

Col Part. Paris

Historique : Vente Kaunitz, Vienne ; Vente Goldman, Paris 23-24 mars 1841 ; vente d'Hios, Paris 11 mars 1865 ;

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n°10 .

Expositions : *Ile de France, Brabant*, Sceaux-Bruxelles 1962, n° 166.

181D- *Adam et Eve pleurant la mort d'Abel.*

1656

Huile sur toile / Format : 97x132 cm.

Non signé, non daté.

Col privée

HISTORIQUE Vente du 28 janvier 2000.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ; Dorival 1992 n° ;

Réplique autographe selon M Dorival, distincte du n° 439 de son catalogue de 1976.
Sans doute le n° 66 de l'Inventaire post-mortem des biens de l'artiste.

182 - *La Communion des Anges.*

Vers 1656

Huile sur toile marouflée / diamètre 480cm.

Non signé, non daté.

Eglise du Val-de-Grâce, Paris.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 1622 ; Gonçalves 1995 p. 158.

L'attribution de cette composition à Jean-Baptiste par M. Dorival se conforme à l'unanimité des auteurs du XVII^{ème} siècle, Félibien, Guillet de Saint-Georges, Sauval et Brice ; seul Lemaire, dont l'avis a moins de poids selon l'historien, parle d'une collaboration entre l'oncle et le neveu ; s'ensuit une datation vers 1661.

Cette sage réserve ne me semble cependant pas confirmée par l'œuvre même : l'invention des figures et le style font irrésistiblement penser à Philippe de Champaigne ; l'ange principal à gauche rappelle le Adam des *Ames du Purgatoire* (Toulouse), son vis-à-vis à un bras musclé caractéristique, le geste de Jésus présentant l'hostie sera repris dans *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Gand, absence de perspective plafonnante, etc... Des rapprochements avec *L'Apothéose de la Madeleine* imposent davantage une datation vers 1656. Ajoutons qu'il serait bien singulier que le peintre confiât à son atelier une commande aussi prestigieuse pour le Val-de-Grâce, et d'autant plus pour son église : toutes les peintures qui furent destinées à cette création monumentale d'Anne d'Autriche sont étudiées dans ce catalogue comme autographes.

183- *Le Ravissement de la Madeleine.*

1656

Huile sur toile / Format : 285x380 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Marseille.

Inv. : 84

HISTORIQUE provient de l'église du Val-de-Grâce à Paris ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; déposé en 1802 Musée des Beaux-Arts de Marseille.

BIBLIOGRAPHIE Auquier 864 ; Dassy 120 ; Bouillon-Landais 366 Dorival 1976 n° 132 ; Péricolo 2002 p. 221.

L'exemple le plus accompli de composition plafonnante par Philippe de Champaigne, qui appartient au même décor du Val-de-Grâce que les quatre *Paysages* suivants, est significatif aussi de l'indifférence de l'artiste pour la perspective. En effet les moyens sont des plus sommaires, qui juxtaposent des figures dessinées à plat : les trois anges, qui s'étirent de tout leur long sur le plan de la toile ; puis la pose de la sainte est plus un stéréotype, copié sur *La Vision d'Ezéchiel* de Raphaël et le *Saint Paul* de Poussin, que véritablement adaptée au contexte spatial ; son corps n'est soumis à aucun raccourci, d'autant moins qu'il est caché par l'expédient bien pratique de la chevelure abondante, ses jambes enfin sont vues frontalement ; seuls les pieds le sont de dessous !



Si le sujet de cette composition se prêtait à un traitement baroque, le langage en revanche s'y refuse : voilà qui, avec d'autres exemples abordés sur le même thème de la perspective, inspire quelques réserves sur la pertinence du commentaire élogieux de Brice à propos du décor (détruit) sur la voûte de l'église du Carmel ; Philippe de Champaigne est grand sans qu'il faille lui inventer des capacités qu'il n'a pas. La perspective est, dans l'ensemble de son œuvre, au mieux inexistante (*La Présentation au Temple* de Bruxelles, *L'Adoration des bergers* et *L'Annonciation* Wallace, *Le Mariage de la Vierge*, les grandes Crucifixions.), au pire déficiente (*La Présentation au Temple* de Dijon, *L'Ex-Voto*, *Jésus retrouvé au Temple*, *La Petite Cène*). Voir dans le texte, chapitre 8 : *l'après-fronde*.

184- *Paysage avec sainte Marie Pénitente.*

1656

Huile sur toile / Format : 219x336 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre.

Inv. n° : 1151

HISTORIQUE Couvent du Val de Grâce ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; sous l'Empire, déposé au palais de Compiègne ; 1818 musée du Louvre.

BIBLIOGRAPHIE (reproduit en gravure)

C.P.I. 108 ; Dorival 1976 n° 231 ; Gonçalves 1995 p. 147

; Marin 1995 fig. 10 ; Péricolo 2002 p. 217 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 64-67 ;



N. Sainte Fare Garnot, 1996 : "Il est difficile d'imaginer ces compositions ailleurs que dans les angles de la pièce, c'est à dire présentées à angle droit !" ; L. Péricolo, 2002 : "les quatre paysages de Champaigne durent être pliés à angle droit, entre deux murs" ; A. Tapié, 2007 : "...quatre grands paysages composant un panorama, la forme des murs contraignant les toiles à une pliure au centre" ; D. Brême, 2007 : «les toiles étaient présentées pliées dans

l'angle des murs, marouflées ou portées par des châssis ... L'état actuel de la salle ... confirme pleinement la pertinence de ce dispositif inattendu » : les sornettes naissent d'un rien, mais elles ont la vie dure. Plusieurs incohérences auraient pourtant dû alerter ces auteurs et leurs suiveurs. Ainsi, point n'est besoin d'être peintre pour se douter qu'une toile dont seuls les fils verticaux du tissage seraient tendus, ce qui est le cas d'une peinture que l'on plierait, ne tiendrait pas en place ; puis c'est un tableau rectangulaire, *Le Ravisement de la Madeleine*, que l'on prétend assigner au plafond d'une salle carrée ; les ouvertures parfaitement symétriques sur chaque mur impliquent des tableaux de dimensions identiques, ce qui n'est le cas que pour deux d'entre eux. La moindre des choses pour valider une hypothèse aussi singulière était de la vérifier sur un plan, une élémentaire prudence dont aucun de ces historiens n'a daigné s'encombrer.

La réalité est que l'on doit tenir compte des deux campagnes de travaux dans les appartements de la reine au Val-de-Grâce, au lieu de les analyser séparément. La construction d'un pavillon en 1656 a entraîné un bouleversement complet des espaces à proximité, soit dans l'angle nord-est, le plus près de l'église : au moins deux salles, sur deux niveaux, réservées à Anne d'Autriche, ont été transformées, tout ou partie, en espaces de circulation ; l'étude des dimensions des tableaux du cycle de *Saint Benoit*, et leurs modifications le confirme, qui furent réutilisés dans la nouvelle chambre ; ainsi l'on supprimait deux pièces, pour les remplacer par deux autres, les deux niveaux du pavillon de la reine. Mais pas plus dans ces nouveaux lieux comme on l'a prétendu que dans les précédents, il n'y avait de salle suffisante pour les paysages : c'est au contraire dans une autre pièce du rez de chaussée, (rectangulaire) et donnant comme le pavillon de la reine sur les nouveaux jardins que l'on a logiquement projeté les quatre *Paysages* et le tableau du plafond. Là, sur les trois murs disponibles de cet espace du rez de chaussée, on trouve effectivement deux surfaces disponibles d'égale largeur qui se font face, tandis que sur le plus grand une cheminée placée asymétriquement détermine deux emplacements différents. On n'aura aucun mal à situer en cette salle basse, la plus grande et voisine du Pavillon de la Reine, et sans recourir à quelque manipulation absurde des toiles, les quatre *Paysages* et *Le Ravisement de la Madeleine*. Voir dans le texte, *chapitre 8 : l'après-fronde*.

185- *Paysage avec Paphnuce délivrant Thaïs.*

1656

Huile sur toile / Format : 220x335 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre.

Inv. n° : 1150

HISTORIQUE Couvent du Val de Grâce ; Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; sous l'Empire, déposé au palais de Compiègne ; 1818 musée du Louvre.

BIBLIOGRAPHIE Rosenberg, *Chefs-d'œuvre de L'Art*, Milan, Paris, 1968 ; Dorival 1976 n° 232 ; Gonçalves 1995

p. 144-145 ; Marin 1995 fig. 11 ; Péricolo 2002 p. 219 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 64-67.

Voir dans le texte, *chapitre 8 : l'après-fronde*.



186- *Paysage avec sainte Marie l'Egyptienne communiée par Zosime.*

1656

Huile sur toile / Format : 200x282 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Tours.

Inv. n° : 1825-1-1

HISTORIQUE Couvent du Val de Grâce ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; 1818 musée du Louvre ; remis par le ministère de l'intérieur au musée de Tours.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 234 ; Marin 1995 fig. 9 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 64-67 ;

Photo : archives personnelles

Voir dans le texte, *chapitre 8 : l'après-fronde.*



187- *Paysage avec sainte Pélagie se retirant dans la solitude.*

1656

Huile sur toile / Format : 216x333 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Mayence.

Inv. n° : Nr 396

HISTORIQUE Couvent du Val de Grâce ; saisie révolutionnaire : dépôt des Petits Augustins ; affecté en 1803 au musée de Mayence.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 233 ; Gonçalves 1995 p. 146 ; Marin 1995 fig. 8 ; Péricolo 2002 p. 216 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007

EXPOSITIONS Lille-Genève 2007-2008, n° 64-67.

Voir dans le texte, *chapitre 8 : l'après-fronde.*



188 - *Saint Benoit et Sainte Scholastique, (dit aussi Les deux sœurs excommuniées).*

1656.

Huile sur toile : 73,7 x 99 cm.

Château de Calke Abbey, Derbyshire, Grande-Bretagne.

Dominique Brême a vu dans ce tableau apparû récemment le 11^{ème} de la série de Saint Benoit, l'a donc localisé, et identifié son sujet : je ne suis d'accord avec aucune de ses trois affirmations.

Certes nous ne connaissons que 10 toiles d'une série qui en compta 12, d'après l'indication d'un inventaire révolutionnaire ; d'autre part, seul parmi ceux qui ont abordé le sujet, j'ai tenté une localisation et répartition sur plan qui confirme la validité de ce nombre dans la salle que j'ai identifiée ; pour autant, doit-on raccorder sans autre forme de procès à une seule et même série chaque nouveau tableau provenant du Val-de-Grâce qui illustre quelque épisode de la vie d'un bénédictin ? Les espaces à décorer furent nombreux, qui multipliaient les occasions de figurer Saint Benoit, sans qu'il soit nécessaire de les rattacher toutes à un seul et même cycle, d'autant plus qu'il faut compter deux campagnes de travaux.

Du reste, l'analyse suffit à retrancher du cycle ce nouveau tableau d'un format plus petit de 20 cm. en hauteur que pour tous les autres ; mais surtout, excluant toute éventualité d'un recadrage ultérieur, l'échelle des figures est nettement plus réduite et incompatible avec celle de toute la série. Enfin, le paysage, extraordinairement dilaté, plus riche et complexe qu'aucune

autre toile de l'ensemble, rappelle les 4 grands paysages de 1656, alors que je date la série de Saint Benoit de 1645.

Une parenté qui est peut-être un indice de localisation : les quatre paysages ont habillé une salle rectangulaire dont le mur principal était articulé d'une cheminée ; que le tableau anglais ait occupé cet emplacement, c'est ce que suggèrent les observations suivantes : l'échelle des figures dans ce tableau est identique à celle des ermites des *Paysages* ; ici comme là un saint homme use d'autorité auprès de saintes femmes ; enfin, parce que la cheminée placée asymétriquement détermine sur un mur deux emplacements de taille différentes qui permettent en conséquence de reconnaître quels tableaux les occupaient, soit : *Paphnuce libérant Thaïs* et *Sainte Marie l'Egyptienne communiee par Saint Zozyne*, j'observe que la lumière, orientée de gauche à droite sur chacun, l'est dans le même sens sur le probable dessus de cheminée.

Aussi, avec le tableau du plafond représentant *L'Apothéose de la Madeleine*, cela fait un ensemble de 6 tableaux qui composent le décor de cette grande salle basse.

Venons-en maintenant à l'interprétation du sujet. Le tableau étant considéré comme partie intégrante de la série de saint Benoit, Dominique Brême pouvait y lire l'illustration édifiante d'une anecdote quelconque : Saint Benoit et les deux sœurs excommuniées ; encore s'étonnerait-on de l'absence d'un personnage essentiel de l'épisode supposé, l'homme qui se plaignait à Saint Benoit ; de l'attitude allongée du second bénédictin dont la désinvolture n'est certainement pas celle d'un témoin d'une admonestation ; enfin, les gestes des deux religieuses sont plus rhétoriques que de contrition, ils appartiennent au langage habituel de Philippe de Champaigne qui les réédite dans les situations les plus diverses.

Mais ma nouvelle localisation fait désormais obstacle à cette interprétation : il devient pour le moins curieux que la rare représentation de religieuses sur une peinture dans ce couvent royal, dont on peut attendre la plus grande vertu de ses pensionnaires, le fut sous la forme de sœurs indignes ; cela n'est pas crédible.

Au contraire, s'impose plus justement la figuration auprès de son frère de la dédicataire de l'abbaye du Val-de-Grâce, Sainte Scholastique. Le propos n'est pas tant le sermon et le rappel à l'ordre, que l'enseignement de la parole divine : la main de Saint Benoit sur le livre est à cet égard éloquente.

Le raccordement de cette scène à la série de Saint Benoit impliquait une attribution commune, soit une œuvre d'atelier ; son autonomie ici restituée conforte ce qu'indiquait par ailleurs son évidente supériorité qualitative, l'autographie pleine et entière de Philippe de Champaigne.

Voir dans le texte, *chapitre 8 : l'après-fronde*.

188A - *La Fuite en Egypte*.

Gravure de Haussard.

Je saisis ici l'évidente parenté que cette gravure présente avec le tableau précédant pour évoquer l'original dont elle nous garde le souvenir.

Le même type de paysage, et sa ressemblance avec les quatre grandes compositions du Val-de-Grâce me portent à le dater de 1656 ; j'ajoute que la pierre au premier plan rappelle les rochers du *Jean-Baptiste* de Grenoble (1657), et du *Saint Jérôme* (collection privée).

A noter d'autre part la proximité de ses dimensions : 70 x 90 cm. ou selon une autre vente ; 75 x 106 cm. (Dorival GBA 1970), avec celles du tableau de Calke Abbey : 74 x 99 cm., et la même échelle des figures dans le paysage qui font envisager, sans autre certitude l'appartenance à un seul décor, ce qu'il faudra confirmer.

Voilà qui met à mal la provenance traditionnelle, défendue par Nicolas Sainte Fare Garnot, de *La Fuite en Egypte* de Senlis, qui ne saurait être le Val-de-Grâce ; c'est au contraire le modèle original de la gravure qui correspond en tous points, jusqu'à la datation pour des raisons de style, aux travaux dans les appartements de la reine au Val-de-Grâce en 1656.

189 – *Paysage.*

v.1656

Huile sur toile / Format : 66x86 cm.

Non signé, non daté.

Musée de Bernay, Eure, France.

HISTORIQUE Donation Lobrot, 1887.

BIBLIOGRAPHIE Gonçalves 1995 p. 28 ; Gonçalves 2001, *Un paysage de Philippe de Champaigne au musée de Bernay*, Connaissance de l'Eure, p. 14-18.

Photo : archives personnelles

Tableau inédit, son état est très dégradé. Voir dans le texte, *chapitre 8 : l'après-fronde.*



190- *Autoportrait.*

Vers 1656

Ni signé ni daté.

Huile sur bois, 41,5x24,5 cm.

Localisation Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.), USA.

HISTORIQUE Vente Giroux père, Paris 10-12 février 1854 ; vente Mnizesk, Paris 11 avril 1902 ; offert par Edwin H. Abbot au Fogg Art Museum.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 331.

REPLIQUES ET COPIES Grenoble, musée de peinture et de sculpture.

Attribution et datation : vers 1656, inédites. Le choix très flamand du bois comme support, sa difficulté d'utilisation, et l'âge du peintre plus jeune que dans *l'Autoportrait* de 1668 dont elle passa pour une copie me font croire à l'autographie de cette œuvre. Quant à la toile de Grenoble : 56x46 cm., son attribution est loin d'être acquise. C'est le second autoportrait autonome ici reconnu, sans compter celui de 1668. Il est surprenant de n'en trouver aucune mention dans l'inventaire des biens de l'artiste, pas plus que dans celui consécutif à la mort de son neveu ; d'autant plus que *L'Autoportrait* de 1668 a tout de même été copié par Jean-Baptiste, puis gravé en 1676 par Edelinck : où se trouvait-il à la mort de l'oncle, puis du neveu ?



191 - *La Madeleine dans la grotte de Sainte-Baume.*

v.1656

Huile sur toile / Format : 96x70 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Trafalgar Galleries, Londres.

BIBLIOGRAPHIE Félibien, p. 175 ; H. Stein, *Etat des objets d'art placés dans les monuments religieux et civils de Paris au début de la Révolution française*, Paris, 1890, p. 17 ; Gazier, p. 63 ; Gonse, p. 278 ; Mabile de Poncheville II, p. 143 ; Dorival 1992 n° 19.

Le n°58 de l'inventaire post-mortem de Philippe, qui cite une *Madeleine* à la suite d'un *Saint Joseph* de même format. Cependant, M. Dorival préfère y voir le tableau des Barnabites : "les dimensions données dans le catalogue de la vente du 2 nov. 1791 (Le Sueur), coïncident : 89x72 cm". On y lit que le tableau a été gravé en 1651 par Jaurat, dans une planche non retrouvée : mais soit la date devrait plutôt se lire 57, soit il s'agissait là certainement d'une version distincte, peut-être, en raison de ses affinités de style avec *Le Songe d'Elie*, qui fit l'objet de la gravure de N. Pitau (Dorival, *Gazette des Beaux-Arts* n°82), celle figurant la sainte assise dans la grotte. Le style de ce tableau semble en revanche nettement plus tardif, plus précisément sa couleur éteinte, la dominante brune et le sentiment d'immersion organique commandent le rapprochement avec les grands *Paysages* du Val-de-Grâce. La robe grise et le

manteau bleu qui s'enlèvent sur le vert brun du paysage sont ceux aussi de la sainte dans le *Paysage avec les miracles de Sainte Marie Pénitente* ; la paillasse roulée apparaît dans le *Paysage avec saint Pélagie* ; le paysage rocheux enfin, avec le ruisseau en chutes successives renvoie à celui du *Paphnuce*.

La réunion faite dans l'inventaire de 1674 avec un *Saint Joseph* perdu va dans le sens de cette datation. C'est en effet vers cette même époque que Philippe de Champaigne peint la *Sainte Geneviève* de Bruxelles en pendant au *Saint Joseph* nettement antérieur du même musée ; glisser de la juxtaposition imposée et artificielle Geneviève-Joseph vers celle plus logique de Madeleine-Joseph, il n'y a qu'un pas. Ajoutons la proximité des attitudes, celle agenouillée de la pécheresse inspirant certainement un charpentier courbé sur son travail et ses outils.

Par contre l'estimation très modeste dans l'inventaire : 50 L les deux, retient l'attention, surtout qu'une autre paire : "n° 48 : *Saint Jean Baptiste* et *Saint Jacques*" est prise le double ; sans doute faut-il voir une appréciation qualitative touchant, pour autant qu'on puisse en juger d'après *La Madeleine*, au caractère décoratif sans doute passe partout.

192 - *La Vierge de douleur*.

1656-58

Huile sur bois, 52x42,5 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Museum der Bildenden Künste, Leipzig.

Inv. n° : 1684

BIBLIOGRAPHIE (et gravures s'il y a lieu : G. Edelinck) Dorival 1957, n° 60 ; Dorival 1976 n° 2046 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995 ; Evreux fig. 34.

EXPOSITIONS Musée des Granges de Port-Royal, 1995 ; *A l'école de Philippe de Champaigne*, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008.

Datation nouvelle. N° 21 de l'inventaire post-mortem des biens de Philippe ; n° 18 de l'inventaire post-mortem des biens de Jean-Baptiste. Toujours mise en rapport avec la version du Louvre, comme étude ou réplique immédiate, et donc datée en conséquence vers 1668, cette peinture doit en être séparée. Le drapé est ici nettement plus simplifié ; la ceinture, brun verdâtre, confirme une fois de plus que Philippe de Champaigne aime distinguer cet élément de la robe ; la couleur du manteau est elle aussi distincte, non plus d'un bleu outremer clair, mais un bleu turquoise foncé ; il en résulte un fort clair-obscur qui dramatise cette version nettement plus "introspective", et contribue à mieux insérer la figure dans son environnement ; de nombreux détails du paysage le font paraître plus organique (une passerelle de bois à l'extrême droite, une racine mise à nu sur le talus à gauche de la Vierge, une rigole nettement creusée à ses pieds...), et sont à rapprocher des grands *Paysages* du Val-de-Grâce, entraînant une datation similaire.

Compte tenu de son format, c'est bien ce panneau qui a été peint pour la gravure de Edelinck, comme l'atteste l'arbuste se découpant sur la porte de la ville.



192A - *Vierge de douleur.*

1656-58

Huile sur toile / Format ovale : 51x41cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col Privée, France.

HISTORIQUE Vente Hôtel Drouot, 19 avril 1989, comme atelier de Philippe de Champaigne ; vente Paris, Hôtel Drouot, 20 déc. 1989.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1957, n° 60 ; Dorival 1972 p. 34 ; Dorival 1992 p. 85 ; Evreux, cat 10.

EXPOSITIONS : *A l'école de Philippe de Champaigne*, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008.

REPLIQUES ET COPIES col. parisienne, Evreux fig. 35.

Réplique du n° précédant.

193 - *Le Christ en gloire.*

Vers 1657

Huile sur toile / Format : 77,6x59 cm.

Non signé, non daté.

Localisation col. privée

HISTORIQUE Vente Sotheby's, Londres, 12 juillet 2001.

Datation nouvelle : vers 1657. Adaptation du Christ triomphant des *Ames du Purgatoire*, ce qui implique une datation similaire : mais l'attitude reprise du *Adam et Eve*, le drapé et surtout l'anatomie qui rappellent le *Saint Jérôme* postulent une œuvre plus tardive. L'une des compositions les plus raphaélesques de l'artiste, largement inspiré jusqu'à la couleur du drapé, du Christ de *La Transfiguration* ; dont est aussi directement issu, par sa composition, le tableau du musée des Augustins.

194 - *Portrait d'une petite fille aux mains jointes.*

Daté 1657

Huile sur toile / Format :

Non signé.

Localisation Col. Privée.

HISTORIQUE Galerie Leegenhoeck, Paris

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ; Dorival 1992 n° ;

REPLIQUES ET COPIES Musée du Louvre.

194A - *Portrait d'une petite fille aux mains jointes.*

Daté 1657

Huile sur toile / Format : 70 H ; 58 L

Non signé.

Localisation Paris, musée du Louvre

Saisie révolutionnaire 1797

INV 1149

HISTORIQUE col. Philippe de Noailles ; col. Duc de Mouchy ; acquis en 1797.

BIBLIOGRAPHIE Champaigne Philippe de (Villot ii) ; Champaigne Philippe de (cat. Somm.) ; c.p.i. 114 ; Villot ii 92 ; cat. Somm. 1942

Dorival 1976 n° ; Dorival 1992 n° ;

REPLIQUES ET COPIES Musée du Louvre.

Réplique du n° précédant, dont l'attribution à Philippe de Champaigne a été refusée par Pierre Rosenberg (Paris 1980), suivi par M. Dorival. Mais le trompe-l'œil est ici tel qu'on l'imagine venant de Champaigne, fluide, contrairement par exemple à celui de *la Sainte Face* de Brighton ; puis le regard intense et lumineux rappelle l'expression du *Saint Jean Baptiste* de Grenoble, ce que confirme la date commune de 1657 ; le geste de prière est à rapprocher du

Portrait d'un échevin les mains jointes vraisemblablement de la même année. Enfin, quel autre peintre hormis Champaigne pouvait peindre en ces années une telle effigie ?

195- *La Madeleine pénitente*.

1657

Huile sur toile / Format : 128x96 cm

Non signé, daté.

Inscr. A° 1657 (D.B.M.)

Localisation Musée des Beaux-Arts, Rennes.

Inv. n° : 1801.1.4

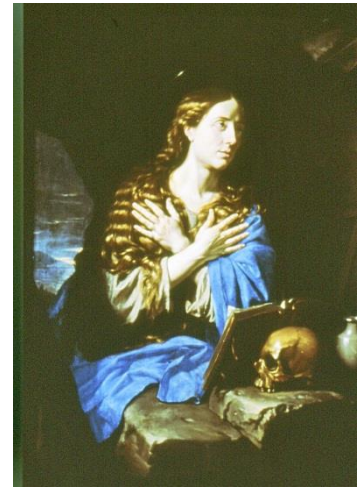
HISTORIQUE Port-Royal de Paris ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; 1801 dépôt de l'état au musée de Rennes.

BIBLIOGRAPHIE (gravure par Platemontagne datée 1651) Félibien, p. 175 ; H. Stein, *Etat des objets d'art placés dans les monuments religieux et civils de Paris au début de la Révolution française*, Paris, 1890, p. 17 ; Gazier, *Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne* (p. 63) ; cat. 1884 n° 81 ; Gonse, p. 278 ; Mabile de Poncheville II, p. 143 ; Dorival 1957, n° 54 ; Dorival 1976 n° 131 ; cat. 1979 n° 9 Gonçalves 1995 p 141 ; Marin 1995 pl. XXI ; Péricolo 2002 p. 248 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. exp. Paris, 1957 ; Musée des Granges de Port-Royal, 1995 ; *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Académie de France à Rome, Rome, 19 oct. 2000- 28 jan. 2001 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 50 ;

REPLIQUES ET COPIES : réplique conservée au musée de Houston

Reprise de la composition de Houston (vers 1644-47), dans un format plus grand et avec adjonction d'un paysage.



196- *Saint Jean-Baptiste*.

v. 1657-60 ?

Huile sur toile / Format : 64,5x50,5 cm.

Non signé, non daté.

Localisation col. privée, France.

BIBLIOGRAPHIE Dorival (B.) *Saint Jean-Baptiste et la Madeleine*, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* Paris, 1992.

N° 48 de l'inventaire post mortem des biens de l'artiste. Datation nouvelle. "L'historique rigoureux" (Dorival) : l'œuvre, mentionnée dans l'inventaire après décès de Philippe (avec le numéro suivant), passée ensuite chez un amateur de la peinture de l'artiste, n'a plus quitté sa descendance, plaide en faveur de l'attribution, laquelle a pourtant été indûment contestée par Péricolo. La datation de Dorival : vers 1638 (par comparaison avec *L'Assomption* de Grenoble) ne tient pas. Les traits qui sont ceux de Jean-Baptiste, et l'âge approximatif de 25 à 30 ans, visiblement plus avancé que dans l'autoportrait de 1654 (*Double portrait de Jean Baptiste et de Nicolas de Platemontagne*, Rotterdam), entraînent une datation vers 1657-60, corroborée par la palette caractéristique de terres et d'ocres, et par la relation de pendant avec le *Saint Jacques*. Que l'on puisse identifier le neveu n'empêche pas une attribution à l'oncle : comparer avec le visage de l'adolescent dans *La Visitation*. L'anatomie du bras est très belle, l'expression est sérieuse. Datation affinée par le départ de Jean-Baptiste pour Rome en 1658 de même que par le rapprochement avec le *Saint Jacques*, lequel a le même regard lumineux et intense. Lumière de gauche à droite.

197- *Tête de Christ.*

1657 ?

Huile sur bois, 64,5x54, ovale

Non signé, non daté.

Localisation col privée

Inscription au dos : "*Du Port-Royal des Champs. A Mesdames de S. Ste Catherine à Paris*".

HISTORIQUE Col Mme Douret, Bruxelles ; vente Sotheby's, Monaco, 29 11 1986

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1957 n° 62 ; Dorival 1976 n° ; Dorival 1992 n°

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. exp. Paris, 1957 ;

Pendant du numéro suivant. Attribué à Philippe de Champaigne en 1957 par Bernard Dorival, donné ensuite par lui dans le catalogue de 1976 à Jean-Baptiste ; mais le style est indéniablement de l'oncle. Le fort contraste d'ombre et de lumière, à rapprocher de *La Vierge de Douleur* de Zurich conforte la datation vers 1657-58. Reprise du visage du Christ tel qu'il apparaît dans *La Samaritaine*, ce qui permet d'envisager que c'est vers cette même date que, le tableau se trouvant certainement dans l'atelier, Jean-Baptiste a fait la copie du tableau aujourd'hui à Caen pour la donner à Port-Royal.

L'incertitude subsiste quant à sa datation, tributaire de l'inscription au dos : Le support de bois n'est pas le plus approprié pour un travail hors de l'atelier ; l'ovale n'est pas spontané chez Champaigne, et suggère davantage la destination d'un décor en lambris.

Puis la dédicace : "*A Mesdames*" ; mais suivie d'un seul nom ; la première phrase fait – elle allusion à un Christ situé dans le monastère de Port-Royal des Champs, dont ce serait ici une réplique ou une copie ? Mieux, cela signifierait que le tableau provient de ce lieu, et qu'il est de Philippe de Champaigne ; mais dans ce cas, comment comprendre la seconde phrase ?

Monsieur Dorival a attribué cette inscription à l'artiste lui-même, ce qui n'a rien d'acquis : elle soulève plus de questions qu'elle n'en solutionne.

198- *Tête de la Vierge.*

1657 ?

Huile sur bois, 64,8x54,5 cm. Ovale.

Non signé, non daté.

Localisation Fond. Du Mesnil, Houston

BIBLIOGRAPHIE Gravure de N. de Poilly. Dorival 1957 n° 62 ; Dorival 1976 n° 273-274 ; Dorival Gazette des Beaux-Arts 1970 n°

Pas plus que le tableau précédant n'est l'original des gravures connues sur le sujet, cette peinture ne correspond pas à la gravure d'une *Tête de la Vierge* par Poilly. Si bien que par un heureux hasard, eu égard aux diverses combinaisons possibles, ce sont bien deux pendants qu'il faut compter avec le numéro précédant, comme l'attestent les dimensions communes, la même orientation de la lumière, et que les deux figures soient tournées l'une vers l'autre.



199 - *Le Sermon sur la montagne.*

Vers 1657

Huile sur toile / Format : 110x150 cm

Non signé, non daté.

Localisation Musée Magnin, Dijon.

HISTORIQUE Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 1641 ; Evreux fig. 27.

Quoique fondées, les réticences de M. Dorival, sans argument solide, ne justifient pas son exclusion au profit de Jean-Baptiste. Outre la clarté de la composition :



à gauche tous les apôtres, à droite huit spectateurs, beaucoup de détails désignent l'oncle : le drapé jaune de Saint Pierre a la même disposition que celui de Judas dans *La Cène*, de Joseph dans le tableau Wallace, etc... quant au Christ, la disposition de sa tunique est très proche de celle de la *Sainte Geneviève* ; les attitudes, nombre de visages, la couleur et la complexité de la ville lointaine, les motifs du paysage, avec notamment la voile blanche comme on la trouve sur les *Miracles de Sainte Marie Pénitente*, où l'on voit aussi le même type de nuage, sa construction flamande par plans brun- vert- bleu ; les racines mises à nu ; l'auditeur habillé de jaune a le visage et la pose de saint Joseph dans *L'Adoration des Bergers* Wallace, son proche voisin rappelle le *Saint Jean-Baptiste* d'une col privée ; d'autres types de personnages renvoient au *Denier de César*, et *Jésus retrouvé au Temple*, etc. ; quant à Jésus, dans l'attitude du *Saint Augustin* et de *L'Ecce Homo* de Greenville, elle conforte la datation vers 1657

Les détails des architectures sont ceux de Philippe de Champaigne La composition construite quasiment sur deux plans, celui de l'action se découpant sur celui du paysage dispositif qui est celui des autres paysages, et surtout de *Paphnuce*, ou des *Aveugles de Jéricho* ; visibles également sur ce dernier, les deux palmiers se ressemblent étonnamment

Il y a ici comme ailleurs sur les arbres du premier plan chez Philippe de Champaigne, une branche morte qui se dégage des frondaisons

Le flottement dans la définition de l'espace n'est pas moins révélateur : par exemple Saint Jean est dans une posture bizarre, en se tenant le pied ; la situation spatiale de l'apôtre derrière lui est encore plus problématique, la ville s'apparente à celle du *Paysage avec Sainte Pélagie* ; la composition du paysage ressemble à celle du *Paphnuce*, ou du *Adam et Eve*, ou des *Miracles de Sainte Mairie Pénitente*. D'autre part, les emprunts à Raphael, évidents ici, sont fréquents dans la décennie 1650.

Quant à la prétendue complémentarité avec *La Cène* par Jean-Baptiste, qu'indique le format presque identique pour les deux tableaux, elle achoppe sur une nette différence d'échelle des figures.

Par le sujet, l'œuvre s'intègre parfaitement dans la ligne d'inspiration des années 1643-65 : *Le Denier de César*, *Jésus retrouvé au Temple*, *Les Pèlerins d'Emmaüs*, *Moïse* d'Amiens. Volonté didactique, Jésus ou Moïse, points de repère, de référence, ce qui n'est pas le cas dans les années 1655-58, où l'emportent des ermites. Bien que l'on cherche ici aussi à se rassembler autour du chef, curieusement la sauce ne prend pas, la figure la moins convaincante est justement celle de Jésus, et l'œuvre se borne à une juxtaposition d'individualités.

La conviction s'est déplacée dans le paysage protecteur, dans l'ouverture spatiale comme principe de repli et de distanciation.

Habituellement, en présence d'un grand nombre de personnages, le décor extérieur, le paysage, n'a pas tant d'importance, fond de scène, non pas contenant d'un groupe en quête d'asile, de refuge, dans le paysage.

200- *Saint Jérôme*.

1657

Huile sur toile / Format : 78x62 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col. Privée.

HISTORIQUE col. Karl Lagerfeld, vente Christies, Monaco 23 mai 2000.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ; Dorival 1992 n° 3 ; Péricolo 2002 p. 156

REPLIQUES ET COPIES Un *Saint Jérôme* : 94 x 120,5 cm. est passé en vente le 14 juin 2001.

N° 39 de l'inventaire post-mortem de Philippe, où le tableau est associé au n° suivant, ce qui laisse entendre un même format, et exclut donc, à priori, la version du Sterling and Francine Clark Institute ; n° 29 de l'inventaire post-mortem de Jean-Baptiste.



Datation nouvelle : 1657-60. Pendant du n° suivant.

Des deux gravures connues, d'Edelinck et de Morin, cette dernière va à priori à l'encontre de ma datation tardive de la peinture. En fait, chacune procède d'une œuvre distincte, comme l'attestent des différences notables, le lion, le profil de la grotte, le drapé de l'ermite, le crucifix sculpté (deux simples branches en croix pour la peinture de chevalet), l'absence de verdure sur le sol, la position du crâne ; même les têtes sont différentes, bien que toutes deux vues sous le même angle. De cela il ressort que Edelinck a reproduit le tableau sur toile pour illustrer l'édition en 1672 des Lettres de Saint Jérôme, Morin quant à lui ayant travaillé d'après la composition pour l'église de la Sorbonne (ce qui n'exclut pas l'existence d'une réplique sur toile inconnue aujourd'hui).

201- *Saint Augustin.*

1657-60

Huile sur toile / Format : 75x52,5 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Sterling and Francine Clarke Art Institute, Williamstown (Mass.).

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 2 ;

REPLIQUES ET COPIES ; réplique au County Museum of Art, Los Angeles, voir le numéro suivant ; copie dans la chapelle de l'hospice de Rue, Somme.

Les couleurs plus denses et contrastées, plus proches du cycle *Gervais et Protais*, font de cette version l'original par rapport au tableau de Los Angeles.

Le siège particulièrement détaillé s'avère être la copie du célèbre *Trône* (dit) *de Dagobert*, conservé à la Bibliothèque Nationale de France. Comme il n'y a aucune relation entre l'Evêque d'Hippone et le roi de France qui règnera près de 300 ans plus tard, c'est là un sérieux démenti à la perception arbitraire d'une certaine critique plus arrogante que compétente, d'un Philippe de Champagne soucieux de « symbolisme archéologique ». Le constat est d'autant définitif que lorsque l'artiste représente un roi de France, circonstance qui requiert presque la figuration dynastique du Trône de Dagobert, le motif est résolument éludé au profit d'un simple et anonyme siège curule.

201A- *Saint Augustin.*

1657-60

Huile sur toile / 78x62 cm.

Non signé, non daté.

County Museum of Art, Gift of the Ahmanson Foundation, Los Angeles.

Inv. n° : M 88177.

HISTORIQUE N° 40 de l'inventaire post-mortem de Philippe, le 17 août 1674 ; vente Le Lorrain, Paris, 20 mars 1748, n°20 ; vente Conti, Paris, 8 avril 1777, n°271 ; vente Marcille, Paris, 16-17 janvier 1857, n°419 ; vente Sotheby's, Monaco, 22 novembre 1986 ; Galerie Meissner, Zurich.

BIBLIOGRAPHIE Gravé par N. Poilly. Guiffrey, 1892, n°40 ; Dorival 1976 n°279 et n°738 ; Conisbee, 1991, n°46 ; Dorival 1992 n° ; *Philippe de Champagne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995 ; Gonçalves 1995 p. ; Marin 1995 Pl. Fig. ; Péricolo 2002 p. 157
EXPOSITIONS Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 1995.

Datation nouvelle. Réplique en tous points identique, à l'exception du format, du tableau précédant, elle a servi de modèle pour la copie, de grand format mais significative, de l'église de Rue.



202 (120)- *Saint Philippe.*

1657-60

Huile sur toile / Format : 117x89

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre.

Inv. n° : 1132

HISTORIQUE offert par le peintre à l'académie royale de peinture et de sculpture comme morceau de réception ; saisie révolutionnaire 9 décembre 1793 ; Paris Muséum Central des Arts, 7 mars 1798 ; Château de Maisons Laffitte, 23 juin 1912 ; Paris, Musée du Louvre, 19 décembre 1919.

BIBLIOGRAPHIE Félibien 1666-88, p. 175 ; Guillet de Saint Georges 1693, p. 244 ; Dezalliers d'Argenville 1762, p 369 ; Stein 1891, p. 10 ; Fontaine 1910, p 191 ; Meunier 1924, p. 113 ; Mabilley de Poncheville 1952, p. 65 et 137 ; Dorival 1976 n° ; Gonçalves 1995 p. 93.

EXPOSITIONS Paris 1952, n°32 ; Tours-Toulouse 2000, n°2 ; *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 77

Photo : archives personnelles



Ce tableau a toujours été daté de 1648 avec un consensus remarquable de la critique : on se demande bien sur quel fondement plus légitime que la seule date de création de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture ? Certainement pas sur le témoignage approximatif de Félibien : « *Il a laissé à cette compagnie un tableau de sa main représentant saint Philippe son patron.* » Guillet de Saint Georges est encore plus évasif : « *Il fit présent à l'Académie d'un tableau de saint Philippe à demi-cors. Le saint est en méditation et tient à la main une croix qui servit d'instrument à son martyre, et dès qu'il y fut attaché on hâta sa mort à coup de pierres.* » Quant à Dezallier d'Argenville, il semble manifestement prendre l'information de Félibien : « *A son retour à Paris il fut élu professeur de l'Académie, et ensuite recteur. Il avait été le premier nommé lors de l'établissement de l'académie, et il donna pour son tableau de réception saint Philippe en méditation.* »

S'il n'y a nulle part de lien avec les débuts de l'Académie, en revanche Félibien, suivi en cela par Dezallier d'Argenville, mentionne ce tableau après avoir évoqué la ratification de la nouvelle institution par le roi, et la nomination de Philippe de Champagne comme recteur, soit après 1663. Nous suivons d'autant plus volontiers la logique de Félibien que l'œuvre ne s'insère pas idéalement dans la décennie 1640 : il n'en a pas la couleur froide caractéristique, ni le recours aux seules primaires, et son dessin moelleux le distingue des contours aigus de *La Présentation au Temple de Bruxelles*, du *Prévôt des marchands*, des *Enfants Montmor* et autres *Moïse* de Milwaukee. Au contraire, la tunique est du même vert que celle du Saint Paul de *L'Apparition des saints Gervais et Protais*, l'attitude des bras et des mains renvoient aussi bien à celle de ces deux saints ; le visage enfin tant par ses traits que par sa technique appelle la comparaison avec le saint Amboise du même tableau.

C'est donc vers 1657-60 que je date cette peinture.

203 (121)- *Les Pèlerins d'Emmaüs.*

v.1657-60 ?

Huile sur toile / Format : 123x169

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Angers.

Inv. n° : MBA 364

HISTORIQUE : Port-Royal des Champs, dans le transept de l'église ; transféré en 1709 à Port-Royal de Paris ; saisie révolutionnaire et dépôt des Petits Augustins. Attribution 1799 Angers, Musée des Beaux-Arts

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 76 ; Jouin (1881) 364 ; Gonçalves 1995 p. 126 ; Péricolo 2002 p. 293.

Photo : archives personnelles

J'avais avancé la datation dans les années 1648-50 d'après la ressemblance du personnage de droite avec l'un des figurants dans *La Présentation au Temple* de Bruxelles et *La Grande Cène*, et par rapprochement du coloris avec le *Saint Philippe*. Or ce dernier tableau m'apparaît aujourd'hui nettement plus tardif, notice précédente ; de même, *La Grande Cène* me semble désormais devoir être datée de 1652, sinon 1654. Puis le profil perdu du voyageur de droite, à peine modifié avec les mêmes lumières et ombres, et que seule la barbe transforme radicalement, est aussi celui du saint Joseph du *Jésus retrouvé au Temple*, daté de 1663 ; la douceur du modelé est notamment celle du *Saint Bruno*, de 1655.



De tout cela il ressort une datation certainement d'une seule et même période, celle des années 1656 à 1660, qui offre plusieurs tableaux à l'ambiance sombre et enveloppante semblable à celle-ci.

Sous les sages apparences d'une composition parfaitement classique, qui emprunte au Titien et à A. Blomaert (Péricolo), la toile est une véritable fête pour l'œil - les couleurs profondes qui disent ici sans doute plus qu'en aucun autre tableau l'ascendance flamande de l'artiste ; le moelleux du dessin ; la diversité des physionomies et des expressions ; la beauté des objets sur la table, et l'animation enfin, assez exceptionnelle, tant dans le port de tête que par l'écartement des doigts (dans la décennie 1640, le mouvement est plutôt arrêté et l'agitation y est d'autant plus symbolique), personnages massifs et statiques : tout cela participe d'un moment de sérénité et de disponibilité dont l'art de Philippe de Champaigne est résolument économe.

Il est permis d'avancer par élimination une localisation d'origine. Des quatre illustrations connues du thème, la peinture de la Primatiale de Lyon, première en date, proviendrait du réfectoire des religieuses au Val-de-Grâce ; celle de Gand, datée de 1664 et vraisemblablement exposée au Salon de 1673 fut donc conservée par le peintre ; celui-ci s'éteignit alors qu'il travaillait à une toile finalement terminée par Jean-Baptiste, et qui me semble être celle de Nantes : reste la mention de *Pèlerins d'Emmaüs* dans le transept de l'église de Port-Royal des Champs, lesquels *Disciples d'Emmaüs* inventoriés par Lenoir à la période révolutionnaire dans l'église de Paris, pourraient bien être le tableau envoyé en 1799 à Angers.

A l'appui de cette hypothèse, notons que la datation proposée correspond à la date d'entrée en religion de la fille de Philippe de Champaigne, le 14 octobre 1657. Puis une lettre du 16 novembre 1658 d'Angélique Arnauld à *ma sœur Catherine-Suzanne Champaigne* mentionne : « Je vous supplie, quand vous verrez Monsieur votre bon père, de lui faire notre reconnaissance et je le supplie de songer à la Passion ». Dorival 1957, pages 18-19, s'interroge : le dernier membre de phrase, dont la « *signification précise nous échappe... fait-il allusion à un tableau relatif à quelque épisode de la Passion qu'il lui aurait promis ?* » Bien qu'il n'y soit pas possible d'identifier le sujet de ce qui pourrait être une peinture, rappelons que la révélation d'Emmaüs est l'un des derniers épisodes de la Passion de Saint Luc.

204- *L'Apparition des saints Gervais et Protais à saint Ambroise.*

1657-58

Huile sur toile / Format : 360x678 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre.

INV 1130

HISTORIQUE église Saint Gervais, Paris : commandé en 1657 par les marguilliers de l'église Saint-Gervais à Paris, pour la tenture de l'histoire de saint Gervais et de saint Protais ; autres cartons aux musées du Louvre (Ph. de Champagne inv. 1131, et



Le Sueur inv. 8019), de Lyon (Ph. de Champagne, Le Sueur, Gouvé) et d'Arras (Bourdon) ; saisie révolutionnaire et dépôt des Petits Augustins ; muséum central des arts, 17 Frimaire an II ; affecté à la chapelle du lycée Henri IV à Paris le 23 février 1897 ; revenu au Louvre en 1974.

BIBLIOGRAPHIE J. Guiffrey, *les tapisseries des églises de Paris*, 1889 ; Mabille de Poncheville II, p. 83 ; Andrews (K.) "Etudes préparatoires de Philippe de Champagne pour les tapisseries de Saint-Gervais", *Revue de l'Art*, 1971 ; Dorival 1976 n°115 ; Gonçalves 1995 p. 162-163 ; Marin 1995 fig. 63 ; Péricolo 2002 p. 275

EXPOSITIONS *Tableaux des maitres anciens*, Paris 1860, 26 bd des Italiens.

Voir dans le texte, *chapitre 9 : Formalismes.*

205- *L'Apparition des saints Gervais et Protais à saint Ambroise.*

1657

Huile sur bois, 50x92 cm.

col privée.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 26 ;

EXPOSITIONS : *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 85 ;
Etude pour le n° précédent. Voir dans le texte, *chapitre 9 : Formalismes.*

206- *Portrait présumé de Martin Lemaire, greffier, ou portrait d'un échevin.*

Vers 1657.

Huile sur toile / Format : 109x89 cm.

Signé, non daté.

Localisation Col. privée, Pays Bas.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 412 "inconnu"

B. Dorival signale sa ressemblance avec *l'Echevin* de Toledo. L'homme paraît cependant plus vieux ici. Par comparaison avec le tableau de 1648, le costume semble plutôt correspondre à celui de l'officier au premier plan dans la moitié gauche, du greffier, ce que corrobore la pose du modèle tourné vers la droite. La coiffure, longue, et le col avec une large bordure font postuler la fin de la décennie 1650 ; d'autre part le sens de l'éclairage : de gauche vers la droite, est contraire à celui des fragments de 1654, si bien qu'il faut plutôt voir ici un portrait satellite du portrait collectif du *Prévôt des Marchands et les échevins de Paris de 1657*.

D'après une gravure de Chauveau montrant en 1660 le prévôt Alexandre de Sève et quatre édiles parisiens, Monsieur Dorival s'est intéressé au greffier, Martin Lemaire qui a occupé ce poste de 1634 à 1660 ; cependant cette identification appliquée au portrait de la Wallace Collection, qui représente visiblement un échevin, ne tient pas ; elle correspondrait peut-être à ce tableau, dont le costume désigne justement le greffier. Voir dans le texte, *chapitre 8 : l'après-fronde.*

207 - *Portrait d'homme, un échevin ?*

Vers 1657 ?

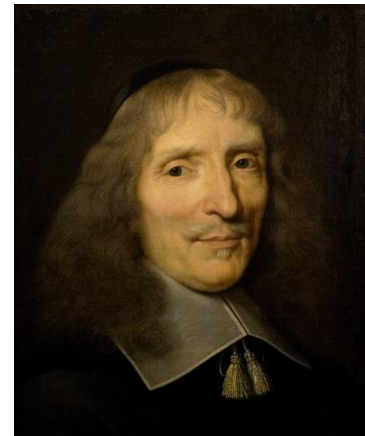
Localisation Musée des Beaux-Arts, Besançon.

Photo : RMN, Base mémoire.

L'application économe d'une matière légère, rare chez Philippe de Champaigne mais non pas inédite, rappelle les portraits de *Martin de Barcos* (Bristol) et de *Jacques Tubeuf* (Vienne, France). Ce n'est pas assez cependant pour avancer une datation commune à ces tableaux, ce portrait est plus tardif en raison notamment de la coiffure qui l'en distingue.

Le format serré semble indiquer un fragment. Sans doute un vestige du portrait collectif du *Prévôt des Marchands et les échevins de Paris* de 1657, grande toile à laquelle appartiendrait aussi le tableau satellite représentant un greffier assis, col. part., Bruxelles (notice précédente). L'échelle des figures et l'éclairage dispensé de la gauche sont communs aux deux tableaux : mais il n'est guère possible d'affiner davantage, si ce n'est que ne portant pas le costume de prévôt ni de procureur, il s'agirait du troisième officier de la moitié gauche.

Une photographie en noir et blanc avant restauration laisse deviner la surface et le contour de ce qui pourrait être la partie rouge du costume du greffier. Cette hypothèse avancée au sujet d'un portrait offrant trop peu d'éléments d'analyse s'appuie sur son probable état de fragment. Cependant la légèreté de la matière semble faire obstacle au principe d'une zone rouge qui aurait été repeinte en noir : en fait d'un officier du corps de ville parisien, devrait-on y voir l'habit noir porté par tous les conseillers ? Cela ne fait que brouiller davantage la piste. Voir dans le texte, *chapitre 8 : l'après-fronde*.



208- *Sainte Geneviève.*

Datation nouvelle : vers 1657-58.

Huile sur toile / Format : 147x57 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

Inv. n° : 21 ; (pendant du *Saint Joseph* : inv. 22)

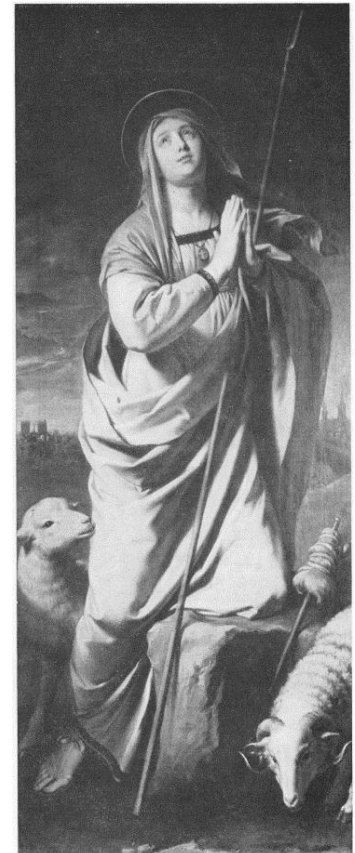
HISTORIQUE Placé dans l'église Saint Séverin à Paris dépôt des Petits-Augustins, 1794 ; dépôt de la rue de Beaune, 1797 ; affecté au musée de Bruxelles, décret du 14 fructidor an IX.

BIBLIOGRAPHIE Siret, *Notes d'un amateur sur quelques tableaux du musée de Bruxelles pour servir à la rédaction d'un livret*, Gand, 1855 ; Courajod, Alexandre, Lenoir, son journal et le musée des monuments français, Paris, 1878. Dorival 1976 n° ; Dorival 1992 n° ; Gonçalves 1995 p. ; Péricolo 2002 p. 289

EXPOSITIONS *Le Grand Siècle au Quartier Latin*, Paris 1982 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 83 ;

La figure reprend l'attitude orante de Sainte Marie dans l'un des paysages pour le Val-de-Grâce ; en dépit de l'échelle réduite de cette dernière, on reconnaît parfaitement l'attitude générale, et le mouvement des plis du manteau, avec en particulier ce drapé caractéristique en triangle qui résulte de la jambe pliée. Ajoutons l'immersion commune dans son environnement qui dicte notamment l'horizon haut placé.

Mais le principal élément de datation vers 1657, c'est le drapé de la sainte au niveau de la taille, qui cite à l'identique le même plissé pour l'un des deux martyres dans *L'Apparition des*



saints Gervais et Protais à saint Ambroise, et le blanc froid et bleuté de la tunique.

J'ajoute qu'en 1657, Philippe de Champaigne a peint le troisième portrait collectif du Prévôt des marchands ; bien que l'on ne possède pas la moindre indication sur la composition retenue, sans doute incluait-elle la figure de Sainte Geneviève par souci de variété et de différenciation envers les deux versions précédentes, renouant ainsi avec le parti du tableau de Lallemant de 1625 : la *Sainte Geneviève* de Bruxelles pourrait donc en dériver directement.

Une reprise probable d'un modèle existant que trahit son iconographie discrète : si la toile fut bien destinée à la chapelle Saint Joseph-Sainte Geneviève dans l'église Saint Séverin, on peut légitimement s'étonner de l'absence du clocher de l'église, alors que l'on reconnaît ceux de Saint Etienne-du-Mont et de Sainte Geneviève. A la réflexion, ces deux édifices sont représentés à titre d'identification de la sainte, laquelle n'est en revanche pas caractérisée ni par son vêtement : jaune et vert dans les deux exemples de Montigny-Lencoup et de Pont-sur-Seine, ni par quelque attribut : les clefs de la ville, comme sur le tableau de Montigny-Lencoup, un livre comme sur *le Prévôt des Marchands*.

Justement, l'on notera la relative neutralité de la représentation, qui pourrait tout aussi bien figurer Jeanne d'Arc. La sainte à l'écoute, dans l'expectative bien plus qu'en prière, se prête davantage à cette identification ; la lance, plus significative ici que dans le cas de Geneviève, dit sa mission guerrière, mais elle évoque aussi son mentor Saint Michel qui l'aurait encouragée. Quant à la croix portée en médaillon, sa signification s'en trouverait accrue comme parallèle entre sa mort et celle du Christ, dont elle prononça le nom avant d'expirer. (A noter que cette même *Geneviève-Jeanne-d'Arc* fut aussi copiée en *sainte Marguerite* dans un tableau anonyme de l'église de Pont-sur-Seine).

Une gravure de 1668 par Nicolas de Platemontagne montre un cadrage large de la peinture : faut-il souscrire en conséquence à une réduction de la toile, comme l'a fait précipitamment la critique sans argument, une intervention probablement effectuée à l'occasion de travaux dans l'église en 1673, qui eurent notamment pour conséquence le transfert des chapelles de Saint Joseph et de Sainte Geneviève dans l'ancienne chapelle du Saint Sacrement ?

De fait, rien n'est moins sûr que le tableau ait été recadré en proportion du *Saint Joseph* pour faire des pendants. Ne serait-ce pas une conclusion précipitée tirée du rapprochement automatique et sans réflexion avec la gravure de Platemontagne ? Il semble bien à observer attentivement la toile que cette *Sainte Geneviève* a été peinte d'emblée sur un format étroit dicté par le *Saint Joseph*. Constatons d'après la gravure que seul le béliet a changé de place : or, la comparaison avec la brebis indique un même auteur ; plutôt que d'envisager un hypothétique recadrage entraînant le déplacement du béliet dont la toile ne porte aucune trace, il est plus logique qu'il ait été peint là où il est, par Philippe de Champaigne.

Après tout, Platemontagne dans sa gravure n'était nullement tenu par des exigences de format, contrairement à la peinture conditionnée par son emplacement prévu. D'autre part, Dorival a répertorié deux toiles passées en vente publiques, en 1896 et 1902, dont les dimensions larges : 81x66 cm, et 58x50, confortent l'hypothèse d'une version large de la *Sainte Geneviève*.

Deux peintures certainement des années 1650, en tout état de cause antérieures à 1673, avant que le tableau de Bruxelles, étroit, n'ait été installé dans la chapelle, ce qui confirme leur statut de répliques, ou tout au moins d'œuvres du vivant de Champaigne. Ainsi, le tableau de Bruxelles pourrait être une autre réplique, des plus tardives, d'une composition inventée bien plus tôt, vers 1656-58. De fait, ce dernier a appartenu à une confrérie sise en l'église Saint Séverin, qui avait obtenu ses lettres patentes enregistrées en 1667, qui permet de situer l'œuvre dans cette période. La confrérie possédait déjà le *Saint Joseph* : le peintre n'a pourtant retenu de cette peinture que le format étroit, ignorant surtout le système perspectif, la ligne d'horizon, la direction de l'éclairage, l'harmonie des couleurs, pour le pendant qu'on lui demande ; ce disparate ne peut s'expliquer que par la reprise en cette occasion d'une œuvre préexistante, telle que la figure centrale du portrait collectif du Prévôt des marchands de 1657. La *Sainte*

Geneviève de Bruxelles, et les portraits de *L'échevin aux mains croisées* et de *Martin Le Maire* répertoriés sous les numéros précédents permettent donc d'évoquer indirectement cette grande composition disparue.

(Voir dans le texte, chapitre 9, pour l'hypothèse nouvelle d'une *Sainte Geneviève* tirée du motif central, vraisemblable, du portrait de groupe de 1657 du *Prévôt des Marchands et les échevins de Paris.*). Voir dans le texte, *chapitre 8 : l'après-fronde.*

209- *Louis XIII assis sur son trône.*

Vers 1658

Huile sur toile / Format : 267x173 cm. Agrandi en haut juste au-dessus du sceptre et en bas en

dessous du pied. Sans les agrandissements : 190 x 151 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre

INV 1167 C.P.I. 96

HISTORIQUE vente à Londres, 20 nov. 1802 ; vente à Paris, 11 mai 1819 ; vente Poulard,

Paris, 7 mai 1821 ; vente Puclino di Giardinelli, Paris 25-26 nov. 1830 ; acheté à M. Favreux en 1844 ; selon le vendeur, provient du Grand Salon de Fontainebleau, ce qui semble confirmé par la mention d'un tel portrait à Fontainebleau en 1709-1710.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 183 ; Péricolo 2002 p. 126

Photo : archives personnelles

Dorival : « le seul portrait de Philippe de Champaigne où le modèle soit habillé à l'antique » ; depuis, d'autres portraits ont réintégré le corpus, qui recourent pareillement à cette référence.

Datation nouvelle : vers 1658, en raison de l'identité de certains plis du manteau royal repris dans le dessin de Chicago avec le jeune Louis XIV d'une vingtaine d'années, et de l'harmonie vineuse à rapprocher de *L'Apparition des Saints Gervais et Protais* (1658), où l'on retrouve le même modèle de siège curule.

Le point de vue en contreplongée, le cadrage serré ainsi que les dimensions font penser à un élément de décor architectural, peut-être un dessus de cheminée. Malheureusement dans la seule entreprise de ce genre connue par les archives, en 1659 dans le Salon du Roi à Vincennes, les textes ne mentionnent que le tableau du plafond ; mais jusqu'à preuve du contraire, il est raisonnable de supposer deux portraits se faisant face, des deux rois, l'un debout et l'autre assis, par souci de complémentarité.



210- *Portrait de Louis XIII debout, en costume du Sacre.*

Vers 1658

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation "Royal collection".

Version debout du *Louis XIII assis sur son trône* du Louvre, avec des variantes mineures dans la tenue ; le tombé du manteau d'hermine identique dans les deux tableaux implique la même datation nouvelle, soit vers 1658.



211- *L'Invention des corps des saints Gervais et Protais.*

1658-60

Huile sur toile / Format : 360x681 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Lyon.

Inv. A 103

HISTORIQUE église Saint Gervais, Paris ; saisie révolutionnaire et dépôt des Petits Augustins ; Muséum central des arts, 17 Frimaire an II ; affecté en 1811 au musée de Lyon

BIBLIOGRAPHIE cat. 1815 n° 7 ; cat. 1821 n° 9 ; cat. 1851 n° 105 ; cat. 1868 n° 105 ; cat. 1870 n° 105 ; cat. 1877 n° 178 ; J. Guiffrey, *les tapisseries des églises de Paris*, 1889 ; MP II, p. 83 ; Andrews (K.) "Etudes préparatoires de Philippe de Champaigne pour les tapisseries de Saint-Gervais", *Revue de l'Art*, 1971 ; Dorival 1976 n°115 ; Gonçalves 1995 p. 166-167 ; Marin 1995 fig. 64 ; Péricolo 2002 p. 279

EXPOSITIONS *Tableaux des maîtres anciens*, Paris 1860, 26 bd des Italiens.

Photo : archives personnelles

Avec une argumentation limitée et subjective fondée sur deux seuls dessins, F. Lanoé (2009) a prétendu attribuer les deux derniers tableaux du cycle Gervais et Protais à Jean-Baptiste : sa conclusion est à priori fort peu recevable, à commencer par l'absence de Jean-Baptiste de 1658 à 1659, en séjour à Rome, durant la mise au point et la réalisation de *L'invention des corps* ; puis *La Translation*, si j'y reconnais



effectivement des disparités techniques (mais quel tableau issu de l'atelier de Philippe de Champaigne n'en présente pas ? –jusqu'aux plus incontestables comme *L'Ex-Voto* et *Jésus retrouvé au Temple* d'Angers), fait néanmoins état de la belle lumière froide et cristalline propre à nombre d'œuvres parmi les plus consensuelles de cette période. Pour d'autres considérations sur ce problème, on se reportera à la notice des dessins correspondants. Voir dans le texte, *chapitre 9 : Formalismes*.

212- *La Translation des corps des saints Gervais et Protais.*

1658-61

Huile sur toile / Format : 363x681 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre.

INV 1131

HISTORIQUE commandé en 1657 par les marguilliers de l'église Saint-Gervais à Paris, pour la tenture de l'histoire de saint Gervais et de saint Protais ; livré en 1661 ; Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins.

BIBLIOGRAPHIE (gravure datée 1809) C.p.i. 110 Rosenberg, *Chefs-d'œuvre de L'Art*, Milan, Paris, 1968 ; Andrews (K.) "Etudes préparatoires de Philippe de Champaigne pour les tapisseries de Saint-Gervais", *Revue de l'Art*, 1971 ; Dorival 1976 n° 118 ; Gonçalves 1995 p. 168-169 ; Marin 1995 fig. 65 ; Péricolo 2002 p. 279.

Photo : archives personnelles

Voir commentaire ci-dessus.

La récente exclusion de cette peinture et de celle de Lyon –numéro précédent- au profit de Jean-Baptiste (*Trois maîtres du dessin*, exposition, Port-Royal des Champs, 24 mars 2009-juin 2009), apparaît, sur la base des seuls arguments subjectifs présentés, parfaitement fantaisiste : on se reportera



à ce sujet aux notices LI à LIV sur les dessins en question. Voir dans le texte, *chapitre 9 : Formalismes*.

213- *Portrait de Marie de Bragelongne.*

1658-63

Huile sur toile / Format : 63x52 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col. Part.

HISTORIQUE Col. Junius Morgan, Paris ; col. Pierre Lamy, Paris.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 153

Datation nouvelle, fondée sur l'âge apparent du modèle, 60 à 70 ans, mort en 1673 à 83 ans.

214- *Portrait de Jérôme II Lemaître.*

Daté 1660

Huile sur toile.

Non signé.

Localisation col. privée, Paris.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 28.

215 (M11 - 155) *Portrait de Hardouin Beaumont de Péréfixe.*

1660

Huile sur toile / Format : 71 x 54,5 cm.

Non signé, daté 1660.

Localisation Col. privée,

HISTORIQUE vente à Lyon du 5 décembre 2004,

BIBLIOGRAPHIE : gravure de T. Van Merlen, -Dorival n°384, avant 1655, date où cette estampe fut copiée anonymement ; R. Lochon, Dor n°385, datée 1661 ; R. Nanteuil, : dans les trois gravures le prélat, également orienté vers la gauche, porte le cordon du Saint Esprit) ; *Gazette de l'Hôtel Drouot*, n° 42.

Photo : archives personnelles

Reconnaissant le portrait peut-être gravé avant 1655 par T. van Merlen, Monsieur Bernard Dorival a logiquement avancé la datation 1655 pour ce tableau qui lui était alors inconnu, année que j'ai répété dans le modificatif adjoint à mon catalogue.

Aujourd'hui, à défaut de ne pouvoir résoudre la contradiction avec le millésime inscrit sur le portrait, j'ai choisi de donner l'avantage à ce dernier, faisant prévaloir la peinture sur toute autre considération historique pour l'heure indécise.



216 - *Portrait de Thierry Bignon.*

Huile sur toile, daté 1660

Vente Sotheby's Monaco, 19 juin 1994

Gravure de N ; Pitau, Dorival 1976 n° 319

Conseiller du Roi, né en 1632, mort en 1697, il fut inhumé dans l'église saint Nicolas du Chardonnet au côté de son frère et de son père Jérôme Bignon, avocat au Parlement de Paris et bibliothécaire du Roi.

Œuvres perdues (et sources documentaires) : *La Vision de Saint Bruno*, 1655, (dessin autographe, Musée du Petit Palais, Paris) ; *La Fuite en Egypte*, Val-de-Grâce (gravure de Haussard) ; *Le Prévôt des Marchands et les Echevins de Paris*, 1657 ; *Saint Benoit* ; *Portrait de Henry de Guénégaud*. (gravure de R. Nanteuil) ; *portrait de Louis XIV debout* (dessin de Chicago). ©José Goncalves Septembre 2013.

A suivre : 4 -Philippe de Champaigne, période Louis XIV.

A suivre : 5 -Philippe de Champaigne, catalogue des dessins.

A suivre : 6 -Philippe de Champaigne, catalogue des désattributions, peintures et dessins.



José GONÇALVES

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

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

Catalogue des peintures, dessins et désattributions

Première mise en ligne octobre 2008

Nouvelle édition revue et corrigée, avril 2013

4 : période *Louis XIV*

Déjà paru : 1 : période *Richelieu* (précédé du catalogue des œuvres ici attribuées à Nicolas Duchesne) ; 2 : période *Port-Royal* ; 3 : période *Mazarin*.

A suivre : 5 : *Dessins* ; 6 : *Désattributions*



4 : période *Louis-XIV* ; quelques nouveautés de cette édition.



Notices 254 ; 245 ; 228
 Notices 224 ; 253 ; 229
 Notices 242 ; 217 ; 260

5- PERIODE LOUIS XIV

217 (150)- *Le voile de Véronique*

Vers 1660-61

Ni signé ni daté

Inscription : *Dedi genas meas vellentibus./Faciem meam conspuentibus./Isaias v.6*

Huile sur toile, 70 x 56cm Vente Sotheby's, Paris 25 juin 2008-06-26

Photo : Sotheby's

Peinture connue par une gravure de Nicolas de Plattemontagne, et retrouvée dans la région de Niort. Cette œuvre émouvante, dont l'attribution ne prête pas à discussion, conforte mon exclusion de la version de Brighton, plus que jamais étrangère à l'art de Philippe de Champaigne.

La datation reste difficile et hypothétique ; le symbolisme appuyé et la tension extrême de cette image pourrait la lier aux épreuves de Port-Royal au début de la décennie 1660 ; l'écriture sèche dans une matière maigre va dans ce sens, que l'on retrouve sur *Le Christ mort* de Saint-Médard, le *Christ en buste* de Draguignan, *L'Ange de l'Annonciation* de Clermont-Ferrand, toutes peintures à la datation incertaine, et les portraits de *Hardouin Beaumont de Péréfixe* et d'*Emmanuel de Lavardin*.



218- *Le Christ mort étendu sur son linceul*

1661

Huile sur bois / Format : 95x160 cm.

Non signé, non daté.

Localisation : église Saint-Médard, Paris.

HISTORIQUE Classé au titre des Monuments historiques le 20 fév. 1905.

BIBLIOGRAPHIE Beaux-Arts, 1938, n°274 ; Dorival 1976 n° ; Gonçalves 1995 p. 180 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007.

EXPOSITIONS *Tableaux des églises de Paris*, Musée Galiera, 1946, n°8 du catal. ; Lille-Genève 2007-2008, n° 47 ;

COPIES église de Linas (Yvelines) ; copie partielle (sœur Catherine), au Musée des Ruines de Port-Royal, Magny-les-Hameaux.

Photo : archives personnelles

Attribution et datation nouvelles. Un tableau du XVII^e siècle qui semble n'avoir jamais quitté l'église ; Philippe de Champaigne habita cette paroisse de saint Marcel de 1647 à 1650 ; un quartier auquel l'artiste ne fut pas indifférent pour lui avoir consacré, à l'exclusion de tout autre, une série de six dessins urbains ; la présence sur le tableau des plaies vives, comme sur l'œuvre du Louvre dont il n'est pourtant pas une copie ; ces plaies n'ayant jamais été remarquées jusqu'à ce que je les



signale (*Gazette Des Beaux-Arts*, janvier 1987), seraient donc incompréhensibles sur une œuvre autonome due à un auteur distinct ; l'encadrement du tombeau comme substitut des rebords de pierre des portraits de Philippe de Champaigne ; l'unanimité faite sur l'exécution magistrale et la force de l'expression ; la qualité tactile de la matière qui n'a rien à envier au tableau du Louvre ; le choix du bois, un support de tradition flamande, et d'utilisation plus périlleuse que la toile : même si ce ne sont là que des éléments concordants sans rien de définitif en faveur de l'attribution, il n'est pas un seul argument objectif qui ait été opposé pour contrer ce point de vue. Qu'au moins ces réflexions nous fassent prendre en compte

cette version avec celle du Louvre : nous trouvant dès lors, en toute impartialité, face à deux éventualités, la validité des rares éléments d'identification n'en sera que mieux évaluée.

La critique unanime a identifié *Le Christ mort étendu sur son linceul* du Louvre avec le n° 1 de l'inventaire post-mortem de Philippe, et idem de celui de Jean-Baptiste, lequel ajoute à la mention "pint sur fond de bois" la précision suivante : "garny de sa bordure dorée". Mais rien n'est moins sûr, la faveur dont jouit le tableau du Louvre ne reposant sur aucun fondement critique ; de plus, l'estimation, la plus haute de l'inventaire : 600 Livres, soit le double de la peinture immédiatement au-dessous, ne nous est d'aucune utilité, puisque les deux versions sont approximativement aussi grandes, ce que l'une a de plus en longueur, l'autre l'a en hauteur. La précision relative au cadre correspond d'ailleurs singulièrement davantage à la peinture de Saint-Médard : de fait, le format très allongé, fort rare, de la peinture du Louvre, permet d'avancer que son cadre avait peu de chances d'être requis ailleurs, et serait donc d'origine : effectivement ancien et du 17^{ème} siècle, celui-ci n'est en revanche pas doré. Au contraire, le tableau de Saint-Médard nous est parvenu nu ouvrant à toutes les hypothèses ; ses dimensions plus communes, presque standard (95x160), justifient la récupération à d'autres fins (pour un paysage ou pour un portrait), de son cadre.

Plus que *Le Christ Mort* du Louvre dont les deux versets gravés sur la dalle de pierre se rapportent au sacrement du baptême, le tableau de Saint Médard est par sa symbolique inspirée lié à l'infirmité de Soeur Catherine : le corps trop grand pour pouvoir entrer dans le tombeau est un corps intact et préservé des blessures de la flagellation, soit l'affirmation péremptoire d'un Christ "hors" du tombeau et non plus "dans" comme avec le tableau du Louvre, un enracinement à la vie où perce l'espoir de l'artiste face à la maladie de sa fille. Dans le même ordre d'idées, on rapprochera les quatre clous présents en la seule version de Saint-Médard du même rappel de la Passion dans *L'Ex-Voto* avec une croix garnie de trois clous.

Identifié par Louail à Port-Royal des Champs en 1693, le tableau du Louvre devait vraisemblablement être destiné à cet ordre dès sa création ; c'est donc la peinture émouvante de Saint Médard qu'il faut reconnaître dans l'inventaire, du fait de la mention d'un cadre doré d'une part, et des liens intimes qui s'y manifestent avec la fille de l'artiste. La mention du cadre doré indique une "utilisation" par le peintre, ce n'est pas une peinture de plus rangée dans un coin de l'atelier mais une œuvre ayant sa place dans le décor quotidien de l'artiste ; une distinction compréhensible dans le cas d'une relation psychologique, comme défendu en ces lignes, avec la fille du peintre (lien affectif que renforce encore la présence du tableau dans la collection de Jean-Baptiste), soit un nouvel argument d'identification, d'attribution et de localisation. Œuvre personnelle, qui tient du journal intime et de la prière, il était logique qu'elle fut conservée par Philippe de Champagne, d'autant plus vraisemblablement que Port-Royal avait donc déjà "son" *Christ mort*.

Résumons : 1 le programme du *Christ Mort* du Louvre évoque davantage une œuvre de commande ; 2 le texte sur le baptême pourrait être lié à la translation de l'Institut du Saint Sacrement, en 1647, ce qui correspondrait à la date suggérée par l'analyse stylistique ; 3 le cadre doré correspond au tableau de Saint-Médard ; 4 les liens du *Christ mort* de Saint-Médard avec la fille du peintre incline à identifier celui-ci dans le n° 1 des deux inventaires après décès. Voir dans le texte, chapitre 10 : *L'Ex-Voto*.

219- *L'Ex-Voto*

1662

Huile sur toile / 165x229 cm.

Signé et daté.

Musée du Louvre, Paris.

Inv. n° : 1138

Inscription : *CHRISTO UNI MEDICO ANIMARUM ET CORPORUM*

*SOROR CATHARINA SUZANNA DE CHAMPAIGNE POST FEBREM 14 MENSIVM
CONTUMACIA ET MAGNITUDE SYMPTOMATUM MEDICIS FORMIDATAM INTERCEPTO
MOTU DIMIDII FERS CORPORIS, NATURA JAM FATISCENTE MEDICIS CEDENTIBUS, JUNCTIS
CUM MATRE CATHARINA AGNETE PRECIBUS PUNCTO TEMPORIS PERFECTAM SANITATEM*

CONSECUTA SE ITERUM OFFERT.

PHILIPPUS DE CHAMPAIGNE HANC
IMAGINEM TANTI MIRACULI, ET LAETITIAE SUAE
TESTEM APPOSUIT.

A° 1662.

(Au Christ seul médecin des âmes et des
corps. La sœur Catherine de sainte Suzanne
Champaigne, après une fièvre de quatorze mois
redoutée des médecins en raison de l'opiniâtreté et de
l'ampleur des symptômes, le mouvement de la presque
moitié du corps ayant été interrompu et la nature déjà
s'épuisant devant les médecins qui ne savaient plus que
faire, retrouva une parfaite santé aussitôt qu'elle eut joint ses prières à celles de Mère Catherine
Agnès et s'être de nouveau offerte à Dieu. Philippe de Champaigne a présenté cette peinture en
témoignage d'un si grand miracle et de sa joie. L'an 1662".)



HISTORIQUE Port-Royal de Paris 1662 ; Port-Royal des Champs 1669, dans la salle capitulaire ;
Port-Royal de Paris 1709 ; Petits Augustins 1793 ; Muséum central la même année.

BIBLIOGRAPHIE (et gravures s'il y a lieu : Devilliers l'Ainé, Devilliers et Bovinet, G. R. Levillain, J.J.F.
Tessaert).

Sainte-Beuve, *Port-Royal*, t. IV, p. 148 ; Villot, n° 83 ; T. Gauthier, *Paris guidé*, 1867, p. 391 ; H. Stein,
*Etat des objets d'art placés dans les monuments religieux et civils de Paris au début de la Révolution
française*, Paris, 1890, p. 10 ; *Archives de l'art français*, 1909, p. 323 ; *Archives du dépôt des
Monuments français*, p. 49, 72 et 144 ; Gazier, p. 43 ; Gazier, *Port-Royal au XVII^{ème} siècle*, p. 12 ;
Mme Stanislas Meunier, pl. 14 ; P. Courthion, *L'art et les artistes*, 1926-27, p. 3 ; G. Bazin, *L'amour de
l'art*, 1932, pp. 225-233 ; Mabile de Poncheville I, p. 53 ; Raynal, *Les trésors de la peinture française*,
Paris, 1939 ; J. Dupont et Fr. Mathey, *Le XVII^{ème} siècle, de Caravage à Vermeer*, Genève, Paris New
York, 1951, p. 74 ; Mabile de Poncheville II, pp. 95, et 37, Pl? XVII et XVIII ; Dorival 1957, n° 71 ;
Rosenberg, *Chefs-d'œuvre de L'Art*, Milan, Paris, 1968 ; Dorival 1976 n° 140 ; Dorival 1992 n° ;
Gonçalves 1995 p. 182-183 ; Marin 1995 pl. XXIV, fig. 66 ; Péricolo 2002 p. 251 ; *Philippe de
Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007 ; Evreux, fig. 3.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 57 ;
A l'école de Philippe de Champaigne, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février
2008.

REPLIQUES ET COPIES Eglise de Linas ; musée national des Granges de Port-Royal, Magny-les-
Hameaux, copie partielle.

Si Port-Royal a fourni le sujet de cette conjonction du portrait et de la peinture
religieuse, l'inspiration et la composante maternelle, on l'ignore systématiquement,
proviennent de la spiritualité cartusienne. D'autre part, tout porte à croire que l'initiative de
cette œuvre n'est pas le fait du peintre lui-même, mais qu'elle lui aurait été fortement
suggérée par les cercles jansénistes. Voir dans le texte, chapitre 10 : *L'Ex-Voto*.

220- Portrait de la Mère Catherine-Agnès Arnauld, abbesse de Port-Royal (1593-1671)

1662

Huile sur toile / 75x59 cm.

Non signé, daté.

Musée National du Château et des Trianons, Versailles.

Inv. n° : MV 5988 ; RF 2493

Inscription : 1662

HISTORIQUE Port-Royal de Paris ; col. Laideguive ; col. Camet de la
Bonardière ; col. Augustin Gazier ; 1925, achat par l'Etat, en paiement
des droits de succession ; dépôt au musée de Versailles.

BIBLIOGRAPHIE (et gravures s'il y a lieu : de Jean Boulanger) Gazier,
p. 47 et 58 ; Gazier, *Port-Royal au XVII^{ème} siècle*, p. 4 et pl. 8 ; Beaux-
Arts, 1925, p. 87 ; Beaux-Arts, 24 juin 1928 ; Mabile de Poncheville II,
p. 144 ; Dorival 1957, n° 69 ; Dorival 1976 n° 139 ; Constans 1980, n°
768 ; Gonçalves 1995 p. 184.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. exp. Paris,
1957 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Magny-les-hameaux, 1995 ; *Philippe de Champaigne,
entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 58 ;



REPLIQUES ET COPIES Versailles, inv. 1139, LP 6470, MV 4270.

Non pas une étude préliminaire pour *L'Ex-Voto*, mais réplique partielle. Voir dans le texte, chapitre 10 : *L'Ex-Voto*.

221- *Portrait de Sœur Catherine de sainte Suzanne Champaigne*

Daté 1662

Huile sur toile / Format : 65x54 cm.

Non signé, daté.

Localisation col privée, France.

Inscription : A° 1662

HISTORIQUE Vente Pourtalès, Paris 27mars 1865, n° 142 ; col. de la Générale d'Ambois de Larbont.

BIBLIOGRAPHIE Félibien, p. 177-78 ; Gazier, p. 56et 58 ; Gazier, *Port-Royal au XVII^{ème} siècle*, p. 5 et pl. 37 ; Stein p. 15 ; Mabile de Poncheville II, p. 140 ; Dorival 1957, n° 70 ; Dorival 1976 n° 156 ; Gonçalves 1995 p. 181.

EXPOSITIONS *Alsaciens- Lorrains*, 1874, n°51 ; *Philippe de Champaigne* 1952, Paris-Gand, n° 48 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, 1957, n° 70.

Non pas une étude préliminaire pour *L'Ex-Voto*, mais réplique partielle. Voir dans le texte, chapitre 10 : *L'Ex-Voto*.



222- *Portrait d'Emmanuel de Lavardin*

1661-1663

Huile sur toile / Format approximatif : 90 à 100 cm de base.

Non signé, non daté.

Localisation cathédrale du Mans.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n°

Photo : archives personnelles

Attribution et datation (en raison de la croix de l'Ordre du Saint-Esprit) inédites. A rapprocher, par la couleur, du *Louis XIII sur son trône*.

Le modèle était chanoine de la cathédrale du Mans, chevalier de l'ordre du Saint-Esprit en 1661, mort en 1671.



223 – *Portrait de François Harlay de Champvallon*

1662

Huile sur toile / Format : 73x60 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Château de Maisons-Laffitte

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992, n°

REPLIQUES ET COPIES Musée de Picardie, Amiens

Selon Dorival, peint d'après un original inconnu, entre 1661 (en raison de la croix du Saint-Esprit), et 1664, année de la gravure par Lenfant. Plus précisément, 1662, qui est l'année portée sur la copie d'Amiens. Mais la qualité porte à voir ici l'original.

Le modèle, né en 1625, gravira tous les échelons de la hiérarchie ecclésiastique : abbé de Jumièges 1650 ; Archevêque de Rouen, 1651 ; succède en 1671 à Hardouin Beaumont de Pérefixe comme archevêque de Paris ; Chevalier de l'Ordre du Saint Esprit, 1661 ; Duc et Pair 1674 ; à sa mort le 6 août 1695, à 70 ans, c'est l'évêque de Châlons-sur-Marne, le cardinal de Noailles, qui lui succède.

224 - *Portrait d'Olivier Le Fèvre d'Ormesson*

v. 1662

Huile sur toile,

Col. privée.

Tableau exclu par B. Dorival.

Olivier Le Fèvre d'Ormesson est né le 28 décembre 1616, et mort le 4 novembre 1686. La coiffure appartient à une mode assez tardive, qui permet de reculer la datation du portrait dans les années 1660, vraisemblablement au moment du procès Fouquet. L'intégrité du magistrat dans cette affaire lui ayant valu d'être éloigné sur ses terres par Louis XIV, il est probable que le portrait soit antérieur à cet exil.



225- *Portrait de Madeleine Leschassier*

1663

Huile sur toile / Format : 66 x 54 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col. part., Paris.

HISTORIQUE Demeuré dans la famille

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 177 ; Dorival 1992 n°

Demeuré dans la famille ; le modèle était apparenté à Mme Bouthillier.

226- *Moïse présentant les Tables de la Loi*

1663

Huile sur toile / Format : 118x92 cm.

Monogrammé PdC et daté 1663

Localisation Musée de Picardie, Amiens.

Inv. n° : M. P. 684

HISTORIQUE Collection et succession Cornet, Amiens ; 1876, col. Baron Alexis de Boutray ; 1922, ville d'Amiens.

BIBLIOGRAPHIE Guyancourt 1924-25, p. 496-498 ; Dorival 1972, p. 5-25 ; Dorival 1976 n° 1623 ; Gonçalves 1995 p. 160 ; Péricolo 2002 p. 162.

EXPOSITIONS *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 31 ;

Voir dans le texte, *chapitre 11 : Emergence d'une conscience politique*.



227 - *Jésus retrouvé dans le Temple, dit aussi Jésus parmi les docteurs*

Signé et daté 1663

Huile sur toile / Format : 244x170 cm.

Inscription : "Phi s de Champagne fecit Ann° 1663"

Localisation Musée des Beaux-Arts, Angers.

Inv. n° : MBA 363 J 1881

HISTORIQUE Chartreuse de Vauvert, de la Rue d'Enfer, Paris jusqu'en 1790 ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; envoi à la Ville d'Angers en 1798

BIBLIOGRAPHIE Guillet de Saint Georges p. 243 ; Brice 1706 ; Dezallier d'Argenville I, p. 373 ; Dezallier d'Argenville 1749, p. 350 ; Piganiol de la Force 1765, p. 226 ; Clément de Ris 1859, p. 26 et 455 ; Jouin (1881) 363 ; Mabile de Poncheville 1952, p. 103-104 ; Dorival 1976 n° 51 ; Gonçalves 1995 p. 187 ; Péricolo 2002 p. 283

EXPOSITIONS *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 92 ;



REPLIQUES ET COPIES *Jésus retrouvé dans le Temple* ni signé ni daté Huile sur bois /: 80 x 64 cm. Kunstmuseum, Bâle. En dépit du support de bois qui plaide en faveur de l'autographie de cette peinture (peut-être exécutée en vue d'une gravure ?), l'encombrement de l'espace, et plus que tout la gaucherie de Jésus laissent une impression négative : "mauvaise copie" selon M. Dorival.

M. Dorival (Gazette des Beaux-Arts 1972) signale encore une "réplique non localisée", de 148 x 99 cm ; mais il n'est pas possible de préciser s'il s'agit effectivement d'une réplique du tableau d'Angers, ou d'une version antérieure et différente d'un sujet populaire.

Photo : archives personnelles

Les docteurs à l'arrière-plan doivent être attribués à Jean-Baptiste, qui en a repris certains traits pour *Le Crucifiement* (musée des Granges de Port-Royal), de ce fait à dater après 1663. Ces quatre figures attestent d'une déficience perspective : la ligne d'horizon passant au-dessous de la main de Joseph, impliquait qu'elles fussent placées plus bas. Voir dans le texte, *chapitre 11 : Emergence d'une conscience politique*.

228 (103)- *La Visitation*

v. 1663

Huile sur toile / Format : 77x93

Non signé, non daté.

Localisation Douglas Auction Gallery, New York.

HISTORIQUE: Inventaire de 1674, prisé 12L ; Noortmann Gallery, Londres; Douglas Auction Gallery, New York

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 10 ; Gonçalves 1995, p. 58.

Reprise de la composition Wildenstein, de 1648, en l'inversant, de même que le sens de la lumière. Cette toile apparaît par comparaison plus sommaire. Notamment dans les drapés des deux femmes sans auréoles. Inversement, sa grande qualité tient aux visages, celui de Joseph par exemple.

En reconnaissant un portrait de Jean-Baptiste dans l'adolescent à l'extrême droite, j'avais cru pouvoir interpréter l'âge apparent, 13 à 15 ans, pour conclure sur une datation vers 1645-47. Mais ce visage reste assez peu typé.

La matité des couleurs assourdies est à rapprocher du *Jésus retrouvé au Temple* d'Angers, où l'on retrouve d'ailleurs le même dessin de la main serrant un bâton ; d'autre part, la tête de Marie et celle de Jésus dans l'une et l'autre peinture sont également très proches. Rapports aussi avec *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Gand, *L'Assomption* de Gréoux-les-Bains, le *Portrait* de Karlsruhe, d'où une datation avancée dans ces mêmes années.

Des cinq Visitations qui nous sont parvenues, celle-ci semble le mieux correspondre à l'inventaire de 1674 des biens de l'artiste. Exclues la toile de Villeneuve-lès-Avignon provenant de la chartreuse, et celle d'une collection privée anglaise peinte pour la chapelle Tubeuf ; écartée la peinture de Genève certainement très modeste en regard d'une estimation assez élevée de 120 livres ; quant à *La Visitation* Wildenstein, sa datation fixée dans ce catalogue vers 1648 en raison principalement de sa couleur caractéristique la situe donc dans une période de grande activité quand l'artiste s'acquitte de très nombreuses commandes, elle pourrait provenir de l'oratoire d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce.

229 (127)- *L'Adoration des Bergers*

Vers 1663

Huile sur toile / Format : 234x163 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Collection Wallace, Londres.

Inv. n° :

HISTORIQUE Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 1976 n° 35 ; F. Bergerat-Gentner, *Le Grand siècle au quartier Latin*, 1985, p.168 ; Beresford (R.), Alden (M.) "Two Altar-pieces by Philippe de Champaigne : their history and technique", *Burlington Magazine* 1989. Gonçalves 1995 p. 24-25 ; Marin 1995 pl. XIX ; Péricolo 2002 p. 169.

EXPOSITIONS *Art Treasures*, Manchester 1857, n° 37.

Datation et hypothèse de localisation nouvelles. Pour l'un des deux autels latéraux dans l'église de la Sorbonne. Le parfait rectangle de la toile, sans les fréquentes échancrures aux angles supérieurs, correspond également à un encadrement architectural de deux colonnes supportant un fronton triangulaire ; non seulement le format correspond à ce type d'emplacement, mais sa largeur est celle-là même qu'on peut déduire du plan de l'église gravé par Bernard, où l'autel peut être évalué à moins d'un douzième de la largeur totale de l'édifice (24m 50) ; une largeur que confirment deux dessins anonymes (Archives Nationales, S 6211, dossier 4 bis) des deux autels, qui mesurent 6 pieds de long ; entre les colonnes qui les surmontent, l'intervalle disponible pour un tableau ne peut excéder 5 pieds et demi, soit 1m70 ; noter par ailleurs la parenté du format avec le *Richelieu* de Varsovie (225x156), que je crois provenir du même lieu ; enfin, des peintures de Philippe de Champaigne sont attestées dans cette église (cf. Florence Bergerat-Gentner, *Le Grand siècle au quartier Latin*, p. 168).



L'hypothèse de datation vers 1648 défendue dans la précédente édition de ce catalogue apparaît désormais trop précoce à la lumière de nouvelles observations de style. Le lumineux profil du vieux berger renvoie à la physionomie et à l'expression du *Saint Philippe* dont la datation traditionnellement fixée en 1649 me semble aujourd'hui devoir être repoussée à la fin de la décennie 1650. Outre la douceur du modelé, il y a dans le berger debout à droite une correspondance de dessin et d'attitude avec le *Jésus retrouvé au Temple* d'Angers, qui incite à une datation commune. Soit vers 1663.

230 (128)- *L'Adoration des Bergers*,
vers 1663

Huile sur toile / Format : 102x58 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Portland Art Museum, Oregon.

HISTORIQUE Inventaire de 1674, peut être le n° 54 ; Vente Lucien Bonaparte, Londres 14-16 mai 1816 ; vente Comte de Fries, Paris 19-20 avril 1826 ; vente Londres, 2 juillet 1965.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 37.

EXPOSITIONS *Old Masters*, Londres 1878, n° 70.

Etude pour le numéro précédent. Peut-être à identifier avec le n° 54 : "*Nativité de Notre Seigneur*", prise 40 livres, de l'inventaire post-mortem des biens de l'artiste.

231- *Le Denier de César*

1663-64

Huile sur toile / Format : 138,5 x 188 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Montréal.

HISTORIQUE Inventaire 1674 ; Inventaire 1681 Jean-Baptiste ; col. M. Blanchard, Beauvais, 1776 ; vente Alexandre-Joseph Paillet, Paris 15 déc. 1877, n° 318 ; col. Marie-Caroline Lou, Paris ; vente Paris 7 juin 1955 ; légué au musée par Dr et Mme Max Stern.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 57 ; Péricolo 2002 p. 294.

EXPOSITIONS *Philippe De Champaigne*, Paris-Gand 1952

N° 47 de l'inventaire après-décès de Philippe ; n° 33 de l'inventaire après-décès de Jean-Baptiste. Datation nouvelle. L'année 1655 adoptée par le catalogue du musée ne rend pas compte de la luminosité froide, incompatible avec la décennie 1650. Un visage au moins revient à Jean-Baptiste : l'homme à l'arrière-plan, levant la tête en un raccourci utilisé aussi pour *La Remise des clés*.



232- *Le Christ au jardin des Oliviers*

v1663-65.

Huile sur toile / Format : 72x100cm

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Rennes.

Inv. n° : 1981.7.1

HISTORIQUE Maison des Dames Hospitalières de Sainte Catherine à Paris ? Dépôt des Petits Augustin, inventorié par Lenoir le 22 déc. 1794 ; acquis en 1981 par le musée des B-A de Rennes. Restauré en 1982.

BIBLIOGRAPHIE Réau 1957, p. 427-431 ; Dorival 1976 n° ; Gazette des Beaux-Arts, n° 1358, mars 1982 ; Revue du Louvre et des musées de France, n° 5-6, 1983 ; Dorival, *Supplément au catalogue raisonné de l'œuvre de Philippe de Champaigne*, Paris, 1992 n° 17bis ; Gonçalves 1995 p. 128-129 ; Péricolo 2002 p. 20.

EXPOSITIONS : *Acquisitions 1979-1982*, Rennes, 1983, n° 2 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 54 ;

Datation nouvelle. Voir dans le texte, chapitre 11 : *Emergence d'une conscience politique*.



232A - *Le Christ au jardin des Oliviers*

v1663-65.

Huile sur toile / Format : 74x93cm.

Non signé, non daté.

Localisation Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 1650.

Datation nouvelle. En tous points identique mais seul, sans l'ange, cette réplique (ou copie par Jean-Baptiste selon M. Dorival qui la juge "déclamatoire") est avérée par une photo ancienne de la documentation du Louvre.

M. Dorival signale une autre réplique à la Staatsgalerie de Stuttgart, ce que dément formellement P. Rosenberg dans "Tableaux français du 17^{ème} siècle", p.351. Voir dans le texte, chapitre 11 : *Emergence d'une conscience politique*.

233- *Ecce-Homo* dit aussi *Le Christ aux Outrages*

v. 1663-65

Huile sur toile / Format : 190x130cm

Non signé, non daté.

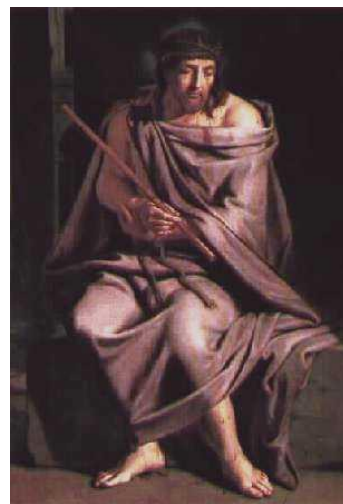
Localisation Bob Jones University, Greenville, USA.

HISTORIQUE Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; Christie's, 20/03:64.

BIBLIOGRAPHIE Lenoir, *Revue universelle des Arts*, 1865, n° 178 p. 82 ; *Nouvelles archives de l'art français*, 1901, p. 323 ; Clément de Ris I, p. 316 ; Mabile de Poncheville II, p. 142 ; Dorival 1957, n° 58 ; Dorival 1976 n° ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995.

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

Identifié par M. Dorival comme provenant de l'église des Barnabites, il semble bien qu'il s'agisse plutôt de l'exemplaire du Musée des Granges de Port-Royal (notice 86). L'hypertrophie de l'épaule propre à la première version, a été corrigée, et les bras ne sont plus aussi courts, invitent à voir dans cette peinture plus qu'une simple copie. Certes la réunion des deux versions en 1995 à l'exposition de Port-Royal a fait ressortir l'écriture plus lâche du tableau de Greenville. Mais gardons-nous d'en tirer argument pour en contester l'autographe. De fait, le choix de la couleur est seul responsable de quelque effet d'approximation, d'ailleurs accentué avec le temps par le vieillissement de l'huile. L'effet sera d'autant plus heurté et contrasté, moins fondu, que l'écart sera grand entre l'ocre rouge de la préparation et la



couleur du modelé –davantage avec un mélange violacé d'ocre rouge et de blanc sur ocre rouge, qu'avec un vermillon fluide et couvrant sur la même surface. C'est dire qu'il ne faut pas tant comparer les deux versions, que comparer avec d'autres œuvres sinon contemporaines, celles où l'utilisation d'une couleur opaque entre en lutte avec le rouge de l'imprimature.

En présence de deux répliques, seule la logique de fabrication indique une date commune ; la réalité du marché en revanche commande davantage un écart dans le temps. Comme pour *La Vierge de Douleur* du Louvre : soit cette réplique est immédiatement consécutive à la toile des Granges, donc de 1644, auquel cas Philippe de Champaigne qui ne connaissait pas encore Port-Royal l'a peinte sans objectif précis ; soit l'œuvre, peinte expressément pour Port-Royal, donc après 1647, certainement bien plus tardive, peut à la rigueur revenir partiellement à Jean-Baptiste Champaigne, pour faire pendant à *La Vierge de douleur*, une réplique ici rendue à Philippe de Champaigne du tableau destiné à l'église Sainte Opportune.

S'il y a adéquation entre le triomphalisme de *L'Ecce Homo* rouge et la décennie 1640, en revanche le ton introverti de la version de Greenville, appelle une datation plus tardive. Ce que conforte la matière fluide et généreuse de cette version, qui fait paraître maigre celle des Granges de Port-Royal. La présence à Port-Royal d'un tableau de ce sujet est avérée, qui ne peut être la version en rouge à ce jour retenue. Mais l'intériorisation propre au tableau de Greenville, si elle est celle aussi de Philippe de Champaigne dans les années 1655-58, n'est pas celle de Port-Royal dans le même temps ; affrontements avec les jésuites, victoire inattendue avec le miracle de la Sainte Epine, Le peintre lui-même qui assume le choix de sa fille religieuse, ne correspondent pas, à priori, avec le tableau de Greenville. En revanche, l'avenir s'assombrit après 1661 et l'avènement de Louis XIV, les attaques contre les jansénistes redoublent d'intensité, le débat intellectuel glisse vers la crise de conscience d'un côté, avec la distinction entre le droit et le fait, et l'obligation d'obéissance aveugle de l'autre, qui aboutissent en 1664 aux premières expulsions. Passivité consentante, dénuement et intériorité douloureuse du Christ trouvent un écho dans ces collusions dramatiques entre le spirituel et le politique.

Le recours fréquent en ces années par l'artiste à la couleur violette autorise cette datation inédite : *Emmaüs* de Gand, *Jésus au Jardin des Oliviers*, *Le denier de César*, *Les Aveugles de Jéricho*, *L'Ange* de Clermont-Ferrand (notice suivante)...

234- *L'Ange de l'Annonciation*.

1663-64.

Huile sur toile / Format : 66x58 cm.

Non signé, non daté.

Musée d'Art Roger Quilliot, Clermont-Ferrand.

HISTORIQUE Don de N. P. de Leyval au musée.

BIBLIOGRAPHIE Inventaire 1674 ; Dorival 1976 n° 27.

Photo : Musée Roger Quilliot, Clermont-Ferrand.



234bis- *La Vierge de l'Annonciation*.

Ovale 75x62, col. part. Italie. Gonçalves 1995 p. 57.

Ecole de Champaigne. Sans la colombe

234ter- *L'Ange de l'Annonciation - La Vierge de l'Annonciation*.

V.1648-50, New York Historical Society, New York. Dorival 1992 n° .

Datation nouvelle. Contrairement au parti adopté dans ce catalogue d'isoler chaque œuvre par un numéro propre, et de distinguer les peintures autographes des copies, j'ai réuni ici en une seule notice 4 peintures sur toile pour faciliter la démonstration. Voir aussi le numéro suivant.

Les deux pendants de *L'Annonciation* de New York sont reliés par la colombe sur le tableau de la Vierge. Contrairement à *La Vierge* qui est une reprise de *L'Annonciation* de la Wallace ou de Kingston, dont elle se distingue cependant par le fond nu, le voile pris entre sa main, la mèche de cheveux sur l'épaule gauche et l'absence d'auréole, *L'Ange* est une création originale : fond nu, pas d'auréole, main au Lys qui ressemble à celle du *Saint Joseph* de Bruxelles.

Le diptyque de New York permet de reconstituer le format d'origine de *L'Ange* de Clermont-Ferrand : probablement réduit, notamment avec la suppression de la main, et d'une bande à gauche ; la restitution de ces suppressions (une dizaine de cm. en hauteur, 5 en largeur) aboutit à un format identique à celui de *La Vierge*, fondant l'hypothèse de deux pendants. D'autant que la forme ovale de la *Vierge de L'Annonciation* n'est certainement pas d'origine

La présence de la colombe sur le tableau de *L'Ange* cette fois ci relie les deux tableaux et empêche toute substitution avec l'un des pendants de New York.

Mais ce tableau avait probablement pour pendant une *Vierge* qui, à l'exemple du diptyque de New York, dérive de *L'Annonciation* aujourd'hui à Kingston : la couleur chaude de *La Vierge de L'Annonciation* appartient cependant à une date plus tardive, une distance que confirme encore certaines libertés, le voile pris sous la main, la mèche de cheveux sur l'épaule, la chemise blanche, la couleur du voile à peine différenciée de celle des cheveux. D'autre part, le visage apaisé, classique avec son profil grec, le coloris raffiné, qui préfère la délicatesse aux contrastes, et le clair-obscur, appellent d'autres horizons, ceux du *Saint Charles Borromée* 1666 et du *Jésus retrouvé au Temple*, 1663, *Moïse* d'Amiens, 1663 *Le denier de César* ; l'attache par deux boutons de la tunique sur l'épaule de l'ange se retrouve dans le convive de gauche des *Pèlerins d'Emmaüs* ; enfin, pour conforter cette datation tardive, remarquons qu'une autre paire de tableaux contemporaine : les deux portraits séparés de *La Mère Agnès* et de *Sœur Catherine*, datés de 1662, recourt aux mêmes procédés : figures claires sur un fond également noir, format très voisin, importance structurelle des mains, et le crucifix sur l'un des tableaux joue le même rôle de liaison que la colombe.

La qualité respective inégale des tableaux oblige à les distinguer, et soulève des doutes sur l'attribution. Ecriture mièvre, évident souci décoratif au détriment de la conviction dans les pendants de New York ; expression pincée de la bouche, modelé sommaire des mains, drapé bleu sans consistance pour *La Vierge* de format ovale...*L'Ange* de Clermont-Ferrand seul échappe à ces griefs et doit être autographe, comme le confirme le repentir du drapé sur le bras droit. Lui seul doit être identifié dans "*L'Annonciade que j'ai fait en deux tableaux séparés à mi corps*", offerte par l'artiste à Charles Benoise, son exécuteur testamentaire. Les trois autres peintures sont des copies d'atelier de ce diptyque incomplet.

235- *La Vierge de l'Annonciation*.

1663-64

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation Eglise de Bray sur Seine.

HISTORIQUE sans doute à identifier avec *L'Annonciade que j'ai fait en deux tableaux séparés à mi corps*", offerts par l'artiste à Charles Benoise, son exécuteur testamentaire.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 27 ; Dorival 1992 n° 33.

REPLIQUES ET COPIES *La Vierge de L'Annonciation*, ovale 75x62, col. part. Italie. Gonçalves 1995 p. 57. Ecole de Champagne ; sans la colombe. *L'Ange de l'Annonciation*, - *La Vierge de l'Annonciation*, v.1648-50, New York Historical Society, New York ; Dorival 1992 n° 33

Attribution et datation nouvelles. Dorival 1992 n° 33, tout en l'excluant, écrit de l'œuvre : "il est possible qu'elle provienne de l'abbaye de Chaumes-en-Brie", où Philippe de Champagne a fait une retraite et peint son grand *Christ sur la croix* de l'église paroissiale, ce qui équivaut tout de même à une attribution favorable. Fond noir, tournée vers la gauche, sans auréole, une mèche de cheveux sue le corsage, participent à la belle impression laissée par ce tableau, sans aucun doute supérieur à la version ovale italienne ; en revanche

le poignet peut-être trop cassé et le visage grossier conseillent la prudence ; œuvre d'atelier ? Pendant original de *L'Ange* de Clermont-Ferrand, réplique ou copie de belle qualité ?

236- *Paysage avec Jésus guérissant les Aveugles de Jéricho.*

v 1663-65

Huile sur toile / Format : 104x142 cm.

Non signé, non daté.

Localisation The Putnam Foundation, Timken Art gallery, San Diego.

Inv. n° : 1967 : 004

HISTORIQUE Inventaire post-mortem, 1674, n° ; inv. de Jean-Baptiste 1681, n° ; Vente Lebrun, Paris 1854, n° 31 ; col. Raffaele de Ferrari, duc de galliera ; 1876 Mlle de la Renotière ; gal Wildenstein ; acquis par la Putnam Fond en 1976.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 230 ; Marin 2002 pl. IV-V ; Péricolo 2002 p. 225.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 76 ;

N°13 de l'inventaire après-décès de Philippe ; n°12 de l'inventaire après-décès de Jean-Baptiste. Les Evangélistes démentent que la ville représentée soit Capharnaüm comme l'a soutenu Péricolo.

237- *Les Pèlerins d'Emmaüs.*

Daté 1664

Huile sur toile / Format : 217x226 cm.

Non signé.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Gand.

HISTORIQUE Port-Royal de Paris ; saisie révolutionnaire et dépôt des Petits Augustins ; vente du 22 nivôse an III ; vente Errard, Paris 7 août 1832 ; vente Franqueville 31 mai 1920 ; col. Duc d'Ursel, qui le vend au musée des Beaux-Arts de Gand en 1955.

BIBLIOGRAPHIE P. Eeckhout, *Les Beaux-Arts* (Bruxelles), 11 novembre 1955 ; P. Eeckhout, *l'enrichissement de notre patrimoine*, Gand 1956 ; Dorival 1957, n° 61 ; Dorival, *La Revue de l'art* 1971 ; Dorival 1976 n° 78 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995 ; Marin 2002 fig. 43.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne*, Paris-Gand 1952, n°76 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, 1957, n°61 ; *Philippe de Champaigne*, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 1995.

Photo : archives personnelles

C'est vraisemblablement ce tableau que Philippe de Champaigne exposa au Salon de 1673. La critique s'est finalement portée sur une attribution de ce tableau à Jean-Baptiste. Or les relations que j'ai tissées dans le dernier chapitre : de format avec le *Portrait des frères Anguier*, de composition avec *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Nantes, pour identifier ce dernier avec le dernier tableau commencé par Philippe de Champaigne, et la confirmation enfin de cette conclusion par l'analyse de détail notamment dans les drapés, mènent, juste retour des choses, à une réévaluation du tableau de Gand : pris dans ce réseau de relations tripartites, qui impliquent Philippe et lui seul, le tableau de Gand ne peut que lui revenir.



238 - *Tête de Christ.*

Vers 1664

Huile sur bois, 47x34 cm

Non signé, non daté.

Musée municipal, Draguignan

HISTORIQUE legs du Comte Alexandre de Musset.

BIBLIOGRAPHIE Non répertorié par Dorival.

Datation nouvelle. Philippe de Champaigne a peint plusieurs fois le Christ en buste (Dorival 1976 n° 273 et 274, ou Gazette des Beaux-Arts n° 15 et 16), mais contrairement à cette image, sans instruments de la Passion. Le soin mis par l'artiste à reproduire les

entrelacs de ronces permet de reconnaître deux modèles différents pour la couronne d'épines. L'un est commun au *Voile de Véronique* de Brighton : disposition des gouttes d'eau et de sang, couronne d'épines, etc..., au *Christ* de Draguignan, et à la gravure de Jean Alix. L'autre disposition est celle des deux *Sainte Face*, de la décennie 1640



Il semble donc que l'artiste ait créé un prototype, duquel ses collaborateurs ont tiré diverses adaptations. Le format de la gravure d'Alix montre d'ailleurs un visage de même taille que sur le tableau, au point qu'il ait pu être décalqué. Ainsi s'expliquerait par exemple que les "accessoires" du tableau de Brighton ne correspondent pas au style de Philippe de Champaigne ; la matière picturale qui manque de fluidité dans le rideau, son modelage sans recourir aux réserves pour l'ombre, ou, plus significatif encore, le voile aux plis incertains, contre tous les exemples autographes, et l'absence d'alignement entre le pli central du voile et le visage du Christ. Si ce visage identique d'une version à l'autre ne permet donc pas de se prononcer quant à l'autographie, les accessoires e revanche sont plus utiles. Ainsi, si leur exécution plus que leur nombre dans la toile de Brighton influe vers la négative, en revanche la sobriété de la mise en scène et plus encore le recours au support de bois favorisent le *Christ* de Draguignan.

Le Voile de Véronique de Brighton, par sa couleur, serait une copie d'atelier ou une adaptation d'une œuvre originale des années 1658-64 ; la disposition précise des gouttes de sang et des larmes identique dans le panneau de Draguignan invite à une datation commune ; dans *Le Christ au Jardin des Oliviers* de Rennes, il y a sur le front des gouttes de sang : le tableau de Draguignan participe du même discours ; c'est enfin le même visage que pour le Christ du *Denier de César* : soit deux tableaux que je date des années 1663 et 1664

239 - *La Présentation au Temple*.

Vers 1664 ?

Huile sur toile / Format : 1,12x086 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Courtauld Institute Galleries, Londres.

HISTORIQUE Vente Schnetz, chez Lyke, Bertin, 14/3/1905.

BIBLIOGRAPHIE

Répertorié à tort comme un Lievens, n° 69.

240- *Portrait de Madeleine Leschassier*.

v 1664

Huile sur toile / Format : 59x43,5 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Jean M. Zimmermann Gallery, New York.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 30.

241 (250) - *Portrait de Jean de Thévenot (1633-1667 ; dit aussi Portrait d'Antoine Galland*.

Vers 1664-67

Huile sur toile / Format : 130x97 cm.

Non signé, non daté.

Localisation col. privée, Londres.

BIBLIOGRAPHIE Inventaire 1674 n° 84 ; inventaire 1685 n° 66 ;

Dorival 1992, n° 32,

HISTORIQUE Vente Sotheby's, Londres

L'identification de Jean-François de Breda, né en 1730



(!), sous laquelle ce chef-d'œuvre des dernières années est passé en vente a été justement contestée par M. Dorival, qui s'est prononcé en faveur du traducteur des *Mille et une Nuits*, Antoine Galland. Cependant la réapparition d'une réplique réduite (notice suivante) et son acquisition par la Huntington Gallery a fait l'objet d'un rapprochement explicite avec le portrait gravé en frontispice de la *Relation d'un voyage au Levant*, publié à Paris en 1664 par Jean de Thévenot.

Pour ce qui est de la datation fixée entre 1660 et 1663 par la Galerie Huntington (voir notice suivante), on peut objecter que le frontispice gravé se serait certainement inspiré du tableau original pour peu que celui-ci existât à cette date ; sans doute le portrait par Philippe de Champaigne est-il plus justement postérieur à la *Relation*, à situer donc entre 1664 et la mort du modèle en 1667.

242 (M2) -Portrait de Jean de Thévenot (1633-1667).

Vers 1664-67

59,7 x 43,2 cm. (23,5 x 17 inches)

BIBLIOGRAPHIE Inventaire 1674 n° 84 ; inventaire 1685 n° 66 ;

Dorival 1992, n° 32,

HISTORIQUE Acquis en 2010 par la Huntington Gallery

Reconnu par Bernard Dorival comme Antoine Galland, né en 1630. La Galerie Huntington a avancé une nouvelle identification à l'occasion de son acquisition de cette réplique réduite, en se fondant avec justesse sur le frontispice du livre de Jean Thévenot, *Relation d'un voyage au Levant*, publié à Paris en 1664.

C'est à l'évidence à ce *ricordo* réduit que correspondent respectivement les numéros 84 et 66 des inventaires post-mortem de Philippe de Champaigne et de Jean-Baptiste. Voilà qui lève d'éventuelles réserves suscitées par la faiblesse de certaines parties due à sa condition de réplique.



243- La Réception du Duc d'Anjou dans l'ordre du Saint-Esprit (Louis XIV, au lendemain de son sacre, reçoit le serment de son frère Monsieur, duc d'Anjou, comme chevalier de l'Ordre du Saint-Esprit à Reims, le 8 juin 1654.)

1665

Huile sur toile / Format : 290x396 cm.

Non signé, non daté.

Inscription : « Cérémonie faite à Rheims en 1654 et représentée par Philippe de Champaigne »

Localisation Musée de Peinture et de sculpture, Grenoble.

Inv. n° : MG 59

HISTORIQUE Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; Acquis en 1811.

EXPOSITIONS : *Les Chefs-d'œuvre du Musée de Grenoble*, Paris, Petit Palais - Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, -1935

BIBLIOGRAPHIE Rolland (Benjamin). - Catalogue des tableaux et statues du Musée de Grenoble, 1831. - Cat. n° 54. Rolland (Benjamin). - Catalogue des tableaux statues et autres objets d'art du Musée de Grenoble, 1840. - Cat. n° 75. Debelle (Alexandre). - Notices des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble, 1866. - Cat. n° 72. Clement de Ris (L). - Les Musées de Province, Histoire et description. - Paris, 1872. - p. 178, 472. Debelle (Alexandre). - Notice des tableaux et objets d'art du musée de Grenoble, 1872. 1874. 1878. 1884. - Cat. n° 87. Reymond (M). - Etude sur le musée de Tableaux de Grenoble : [s.n], 1879. - Cité p. 137. Gonse (L). - Les Chefs-d'œuvre des Musées de France. - Paris, 1900. - p.136. Bernard (Jules). - Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les galeries du musée de peinture et de sculpture de Grenoble, 1901. - Cat. n° 493. Robiquet (Jean) préf. - Les chefs-d'œuvre du Musée de Grenoble. - Paris : Musée du Petit-



Palais, 1935. - Cat n° 89, cit . p. 68, 69. Mabilley de Poncheville (André). - Philippe de Champaigne : sa vie et son œuvre. - Courtrai, [1953]. - p. 107. Vergnet-Ruiz (Jean). - Les peintures de l'Ordre du Saint-Esprit in La Revue du Louvre, n°4, 1962. - Cité pp. 160-161 Vergnet-Ruiz (Jean), Laclotte (Michel). - Petits et grands musées de France. La peinture française des Primitifs à nos jours. - Paris : Cercle d'Art, 1962. Cabanne (Pierre). - Philippe de Champaigne le peintre du Grand Siècle in Lecture pour Tous, octobre 1964. - Cité p. 54, reprod. p. 61. Perruchot (Henri). - Philippe de Champaigne ou les solitudes de Port-Royal in Jardin des Arts, octobre 1966. - Barnaud (Germaine). - Note sur un tableau de Philippe de Champaigne du Musée de Grenoble in La Revue du Louvre, n°3, 1974. - Cité pp. 179-1982. Dorival 1976 n° 367 (attribué à J. B. Van Loo) ; Marin 1995 Pl. fig. ; Péricolo 2002 p. Photo : archives personnelles

C'est la copie qu'en avait faite Jean-Baptiste Van Loo qui a brûlé, et non pas l'original de Philippe de Champaigne comme le supposait Dorival. Voir dans le texte, *chapitre 11 : Emergence d'une conscience politique*.

244- *La Conversion de saint Augustin*.

v 1665

Huile sur toile / Format : 65x83 cm.

Ni signé ni daté.

Localisation Col. part. Paris

HISTORIQUE Dépôt des Petits Augustins

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 99.

Saint Augustin, lié à la spiritualité janséniste, occupe dans les années 1660 le devant de l'actualité, alors qu'il est moins présent durant la période Richelieu ; puis la lumière claire ne correspond pas, pour autant que je me souvienne, à la période Mazarin où je l'ai d'abord situé. En conséquence, soit une peinture de jeunesse, période Richelieu, soit après 1660. Le rouge est à rapprocher du *Christ* de Draguignan, que je date de cette décennie

Lenoir, dépôt des Petits Augustins, le dit peint par Philippe de Champaigne (il signale "deux petits tableaux" : l'autre serait-il le *Saint Arsène* ?). Inspiré par le passage des *Confessions* où Saint Augustin raconte sa conversion. Selon Dorival, Champaigne aurait copié le mouvement du bras gauche qui tient le livre, d'après le bras gauche d'Aristote dans *L'Ecole d'Athènes*.

D'autre part, Philippe de Champaigne avait déjà donné un dessin original en vue de la gravure de François de Poilly le même sujet pour les *Confessions* publiées par Arnauld d'Andilly en 1649 (Dorival, Gazette des Beaux-Arts 1972, p. 43).

245 (215)- *Portrait de Louis Barbier de la Rivière*, dit aussi *Portrait d'un échevin de Paris*, ou *Portrait de Sébastien Cramoisy*.

v.1665-70

Huile sur toile ; fragment ovale, 40 x 33,9cm.

Walters Art Museum, Baltimore, USA.

Inv. N° 37.842

HISTORIQUE : Acquis par Henry Walters avec la collection Massarenti, 1902 ; donné au musée en 1931.

Dorival 1976, n° 1741

Je ne puis corroborer l'identification actuelle de ce portrait. Selon la notice du musée : "*Portrait of Sebastien Cramoisy, an alderman of the city of Paris*". Sébastien Cramoisy était un libraire-imprimeur, né à Paris en 1585, et mort en 1669. Lié à Richelieu, il sera le premier directeur de l'imprimerie royale du Louvre. Il fut élu échevin en 1639.

Une gravure de Claude Mellan d'après le portrait collectif du *Prévôt des marchands et les échevins de Paris* de 1644, peinture perdue de Van Mol, avait suggéré à B. Dorival l'identification de ce fragment, et son exclusion conséquente du corpus de Philippe de



Champaigne. Mais le rapprochement n'étant pas total, monsieur Dorival avait pensé au tableau peint l'année précédente par Louis II de de Boulogne, et illustrant lui aussi la prévôté de Macé Le Boulanger. Cependant, quatre observations obligent à remettre en cause ces conclusions : d'une part, la correspondance avec le personnage de la gravure (« *au 1^{er} plan à droite vers le centre, juste à la gauche du jeune Louis XIV* ») est trop vague et incertaine ; puis l'habit sur le portrait semble indiquer un ecclésiastique ; ensuite, la qualité du tableau de Baltimore est sans conteste celle d'un ouvrage de Philippe de Champaigne ; enfin, le style, incompatible avec l'art de Van Mol, et de Louis II de de Boulogne, semble plus tardif d'au moins une décennie, celle précisément qui compte deux portraits collectifs du corps de ville par Philippe de Champaigne, connus tous deux par quelques vestiges.

En résumé, et pour suivre la logique parfaite de B. Dorival, soit l'on reconnaît Sébastien Cramoisy, et c'est écarter, comme l'a fait l'historien, l'attribution à Philippe de Champaigne ; soit le portrait est bien de Philippe de Champaigne, et dans ce cas aucun indice si infime fut-il ne mène à Sébastien Cramoisy.

Il s'agit à priori d'un fragment, comme l'indique le cadrage très serré, justifié dans le cas d'un détail découpé dans une grande composition, alors qu'un portrait autonome inclurait les épaules...

Contrairement aux portraits de Toledo, de Blois, du musée Carnavalet et de la Collection Wallace, éclairés de droite vers la gauche, celui-ci l'est de gauche vers la droite : de sorte qu'il ne peut être rattaché à cette commande. Ces quatre fragments pouvant être identifiés avec le tableau de 1654, l'effigie de Baltimore serait-elle liée à l'autre portrait collectif, de 1657 ? Le col très large va dans ce sens, si l'on accepte le principe d'un tableau découpé. Du reste, Le *portrait d'un échevin* de 1657 (col. part. Pays-Bas, Dorival n° 412), que je mets justement en relation avec le portrait du Corps de Ville de 1657 est lui aussi éclairé de gauche à droite.

Reste que cette voie de recherche tourne court : le peu que l'on voit du costume montre qu'il ne s'agit pas d'un échevin. A défaut de ne pouvoir raccorder avec certitude ni même vraisemblance cette effigie avec le grand portrait de groupe de 1657, on retiendra cependant la proximité du style avec le portrait de la Kilgore Gallery (notice suivante), non moins problématique, également exclu par B. Dorival. On observe dans les deux œuvres la même souplesse du port de tête, la ligne des yeux s'incline vers nous.

Une identification plus assurée est fournie par la gravure (ill. de gauche) de Pierre Landry (1630-1701), d'après un portrait perdu de Philippe de Champaigne, représentant Louis Barbier de la Rivière. D'une effigie à l'autre, c'est certainement le même homme à 30 ans de distance ; voir aussi



l'estampe de Montcornet (ill. de droite) ; noter qu'il y a plus d'écart entre les deux physionomies gravées que les lettres respectives nous certifient représenter le même homme, qu'entre la plus achevée (ill. de gauche) et le portrait de Baltimore.

Né en 1593, mort en 1670, l'évêque de Langres et chancelier de l'ordre du Saint Esprit avait donc autour de 70 ans lorsque Philippe de Champaigne le représenta pour la seconde fois.

246 (165) - *Portrait d'Homme*, (dit de Jean-Baptiste Colbert).

1665-70

Huile sur toile / Format ovale : 64,5 x 56 cm.

Non signé, non daté.

Kilgore gallery, New York.

BIBLIOGRAPHIE Vente Hôtel Drouot, Paris 24 juin 2005.

Le port de tête et la recherche baroque de spontanéité inattendue chez Philippe de Champaigne, ont pu justifier son exclusion du corpus par B Dorival ; c'est ne pas compter son exceptionnelle qualité d'autant plus convaincante après un minutieux nettoyage : quel autre maître de cette époque sait user à ce point d'un modelé alliant solidité de l'analyse et luminosité des glacis ?

D'autre part, le *Portrait d'Homme* du Louvre (ici identifié comme *Pierre Langlois de la Fortelle*, notice 126), ne pouvait être sans antécédent ou sans descendance directe : au-delà de la proximité évidente, le tableau de la Kilgore gallery lui est postérieur, au vu du col et de la coiffure qui appartiennent à une mode plus tardive. A ce titre, la comparaison avec le *Colbert* (New York) daté 1655, dont il partage le même angle de vue de la tête : seul le regard a changé de direction, et celui peint par Claude Lefèvre en 1666 montre qu'il ne s'agit pas du même modèle.

Ces rapprochements avaient fondé une datation dans la fin de la décennie 1650 dans le précédent catalogue ; cependant d'autres traits renvoient ce beau portrait dans la dernière partie de la carrière du peintre, dans le voisinage immédiat des *Robert Arnauld d'Andilly* (Louvre, notice 249), et *Louis Barbier de la Rivière* (Baltimore, notice précédente).

247- *Saint Charles Borromée*.

Signé et daté 1666

Huile sur toile / Format : 228 H ; 139 L cm.

Inscr. *PHILLVS DE CHAMPAIGNE F. ET. DONAVIT (S.B.G. SUR LA MARCHE DE L'AUTEL) ; S. CAROLVS. BOROMEVS (B.M.)*

Localisation Musée des Beaux-Arts, Orléans.

INV. 1269

HISTORIQUE Don de l'artiste pour la chapelle du couvent des ursulines de Saint-Charles de la paroisse de Saint-Jean-le-Blanc ; composition inspirée d'une gravure de Michel Lasne (1630), ou d'une planche de Humbelot (1662) ; Selon Dorival : Bourniquettes de Saint Charles d'Orléans ; col. Évêque d'Orléans Mgr. Jarente de la Brugère ; Evêché (1778) ; col. Pierre Lebrun ; légué à Mme Mailejnska ; acquis à sa mort en 1841 par le musée.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 150 ; Gonçalves 1995 p. 179. O'Neill Mary, les peintures de l'école française des XVII^e et XVIII^e siècles, musée des beaux-arts d'Orléans, vol. i, n° 21, vol. ii, p. 39 ; Dorival, II, n° 150, P. 86, PL. 150

EXPOSITIONS Bordeaux 1959 ; *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Académie de France, Rome 19 oct. 2000- 28 jan. 2001.

REPLIQUES ET COPIES : copie conservée au grand-séminaire d'Orléans ; une autre, attribuée à Jean-Baptiste par le catalogue, aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, inv. n° 20.

248- *Portrait de Robert Arnauld d'Andilly*.

Monogrammé PDC et daté 1667

Huile sur toile / Format : 78x64 cm

Inscription *AETIS 80 AO 1667 P.C.F.*

Localisation Musée du Louvre.

Inv. n° : RF 1979-22

HISTORIQUE col. Comte Olivier de Rougé, qui le légua à un neveu ; entré en 1979 par dation au musée du Louvre. Rentoilé.

BIBLIOGRAPHIE (gravure : Edelinck 1675) Gazier, p. 42 ; Gazier, *Port-Royal au XVII^{ème} siècle*, p. ; Mabillet de Poncheville II, p. 59 ; Dorival 1957, n° 74-75 ; Dorival 1976 n° 137 ; Gonçalves 1995 p. 173 ; Marin 1995 fig. 23 ; Péricolo 2002 p. 241.



EXPOSITIONS *Peintures et sculptures françaises du 17^e siècle*, Galerie Heim, Londres 1968 ;
Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion, Lille-Genève 2007-2008, n° 59 ;
Voir dans le texte, *chapitre 12 : Les dernières années*.

249- *Le Christ sur la Croix*.

v.1667-68

Huile sur toile / Format : 528x200 cm. env.

Non signé, non daté.

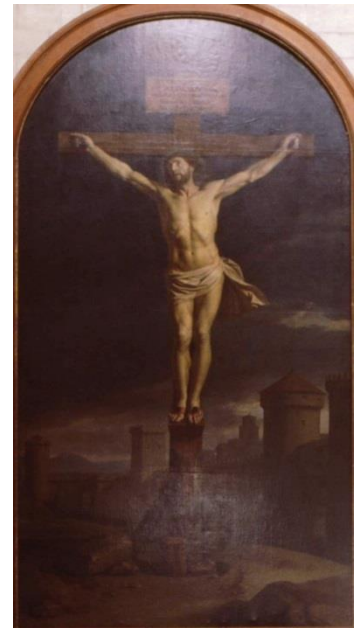
Localisation église de Chaumes-en-Brie.

HISTORIQUE Abbaye Saint Pierre ; transporté dans l'église paroissiale à la destruction de l'abbaye ; n'a plus quitté cet emplacement. Restauré du 17 juin 1921 au 11 oct. 1922.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 69.

Photo : archives personnelles

Datation nouvelle : v.1667-68. Voir dans le texte, *chapitre 11 : Emergence d'une conscience politique*.



250- *Portrait de Nicolas Henin de Cuvillers*.

1667-70

Huile sur toile / Format : 110x82 cm.

Non signé, non daté.

Localisation col privée, Sceaux.

HISTORIQUE Vente du 09 juillet 1999.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ; Dorival 1992 n° 31.

251- *Portrait de Jérôme II Lemaistre*.

Signé et daté 1668

Huile sur toile / Format : 202x150 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Inv. n° :

Inscription : « A Paris le 1^{ier} ... 1668 vostre très humble serviteur De Champaigne »

HISTORIQUE Vente D. Arteria, Mannheim 1811.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Jean Frosne) Dorival 1976 n° ; Gonçalves 1995 p. 177 ; Péricolo 2002 p. 205.

REPLIQUES ET COPIES H/T, 205x148, par V. A. Wolf de Karlsruhe, faite en 1868 et donnée à la ville de Reims

252 - *Autoportrait*

Daté 1668

120 x 91 cm.

Paris ; musée du Louvre département des Peintures

Historique : donné en 1682 par Gilles Rousselet à l'académie royale de peinture, sculpture et architecture

INV 1142

BIBLIOGRAPHIE: C.P.I. 980 ; Villot II 89 ; Cat. Somm. 1947 ; Cat. res. 285

REPLIQUES ET COPIES ; Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, attribuée à Jean-Baptiste.

Attribution nouvelle : jusqu'à ce jour attribué à Jean-Baptiste. Parce que le registre en date du 27 juin 1682 de l'Académie Royale de peinture, en apparence inattaquable, précise : «Monsieur Rousselet, graveur, Conseiller de l'Académie, a fait présent à la compagnie du portraict de M.



champagne par son fils», ce portrait n'a jamais bénéficié de quelque attention ni curiosité objectives. Aussi «le tableau du Louvre ne peut, en aucun cas, être considéré comme l'original de Philippe de Champaigne»; conclut Dominique Brême en se ralliant passivement à l'opinion générale qui le donne en conséquence à Jean-Baptiste de Champaigne. Je suis aujourd'hui d'avis contraire.

On aura remarqué l'ambiguïté relative à l'autographie : que signifie "par son fils" ? Le fils de Gilles Rousselet n'ayant pas 25 ans en 1682, la critique s'est tout naturellement accordée à identifier là Jean-Baptiste, sans noter combien cette erreur grossière discrédite automatiquement et définitivement une information sur laquelle on a fait peser l'attribution : quel crédit donner à un rapporteur si peu renseigné sur le lien de parenté entre Philippe de Champaigne et son neveu ?

D'autre part, qu'aucun inventaire après -décès : ni à la mort de l'artiste, ni dans les biens de Jean-Baptiste en 1681, ne mentionne d'autoportrait par Philippe de Champaigne, implique que le modèle s'en était de lui-même dessaisi. Or *l'Autoportrait* du Louvre ayant été donné par un tiers, qui plus est proche du peintre pour avoir travaillé d'après ses peintures, il est tentant de voir dans le don du graveur le tableau cédé par le peintre.

Ce que confirme la gravure de Gérard Edelinck, de 1676, dont on remarque la très grande fidélité du visage avec celui de la peinture, une proximité pas si évidente à atteindre puisqu'elle fait défaut à la belle copie de Bruxelles : par comparaison, il n'y a rien dans la toile du Louvre qui tienne de l'imitation. Dans son format d'origine, soit avant d'être agrandie par deux bandes en haut et en bas, la peinture présentait très exactement la même composition que nous restitue la gravure de Edelinck. La relation de celle-ci au tableau du Louvre est incontestable : à moins d'envisager que le graveur a travaillé d'après une copie, la conclusion qui s'impose est celle de l'authenticité de *l'Autoportrait* du Louvre.

Evaluons pour finir l'appréciation de Félibien qui parle d'un portrait d'une grandeur considérable, ce que Brême traduit par "un autoportrait particulièrement ambitieux par son format". Mais le fait est qu'à moins d'envisager une échelle plus grande que nature, impensable d'un portrait par Philippe de Champaigne ; ou une représentation en pied, également à exclure au vu de la pose assise de profil dans un paysage, on ne peut guère admettre de dimensions supérieures à celles du tableau du Louvre, lesquelles sont déjà plus que généreuses pour un cadrage en buste : 1m05 environ sur 91cm. avant les agrandissements dont il fit l'objet.

Ses qualités propres s'imposent d'ailleurs à la lumière de cette nouvelle hypothèse. Ainsi un repentir sur le pouce, rarissime chez Philippe de Champaigne en raison d'une méthode de peindre sur un dessin préparatoire très minutieux, est d'autant plus révélateur ; puis la peinture différente, avec une plus grande proportion de résine, pour affiner la volumétrie de la tête côté des cheveux traduit à nouveau la recherche et la mise au point. L'exécution qui oscille entre le rendu précis des traits du visage et le flou des mains, jusqu'au paysage à peine esquissé de touches brutes sur le tronc au-dessus de la tête, n'appartient pas davantage à l'esprit d'une copie, toujours plus uniforme de ton.

J'ajoute : la lèvre supérieure dans une peinture semi-transparente, alors que celle du bas est plus opaque ; variété dans le traitement du sourcil, avec les poils en bataille, un détail occulté par exemple par la copie de Bruxelles ; la structure osseuse du crâne très fermement étudiée, les cheveux qui s'enlèvent suivant un procédé habituel à l'artiste, en gris opaque sur la préparation rouge de la toile, partout visible.

Je reviens au registre de l'Académie et sa précision "par son fils" : il n'est pas exclu que par une contraction des explications qui répondaient à quelque interrogation légitime d'un artiste présent à la réception dont l'auteur du compte rendu n'aurait pas saisi les détails, cette mention se rapporte aux agrandissements dont la toile fit l'objet entre 1676, date de la gravure de Edelinck, et 1682 ; ils le furent donc sinon par Gilles Rousselet, par son fils, dont l'inexpérience pouvait néanmoins faire illusion pour des ajouts d'ailleurs sommaires.

Autre explication : empêché par quelque contretemps d'assister à la séance, le graveur aurait mandaté son fils... Ainsi, de toutes les possibilités d'interprétation, celle qui implique Jean-Baptiste reste la plus arbitraire. D'autant que celui-ci était mort huit mois auparavant : il est inconcevable que le secrétaire de l'Académie n'ait pas fait une référence

claire, directe et explicitement en forme d'hommage au neveu de Philippe de Champaigne s'il avait été lié de près ou de loin au don de cette toile.

Pour conclure, de deux choses l'une : soit «par son fils» renvoie à Jean-Baptiste, et dans ce cas l'erreur sur la parenté discrédite la pertinence de l'information dans sa totalité ; soit la précision renvoie au fils de Gilles Rousselet, auquel cas vu son jeune âge, il ne peut s'agir que des modifications de format. Dans l'une ou l'autre acceptation, Jean-Baptiste n'a aucune place, et la seule conclusion viable est celle de l'autographie pleine et entière de Philippe de Champaigne.

C'est ici le cinquième *Autoportrait* original que j'identifie ; les autres sont les autoportraits insérés dans *La Présentation au Temple* de Dijon et le *Mariage de la Vierge*, signalés dans mon livre de 1995 ; puis viennent dans ce catalogue *L'Homme* de Clermont-Ferrand et *L'Autoportrait* (jusqu'ici tenu pour une copie) de Cambridge. Voir dans le texte, *chapitre 12 : Les dernières années*.

253 (M3) -Portrait de Louis Phélypeaux de la Vrillière

Vers 1668-70

Huile sur toile

Ce portrait ne m'est connu que par une reproduction de Gettyimages diffusée sur internet avec le titre "*Portrait of a distinguished gentleman with the Ordre du Saint Esprit*"

Par comparaison avec une gravure de Robert Nanteuil de 1662, on reconnaît ici Louis Phélypeaux de la Vrillière, avec quelques années de plus. D'autre part, le motif du col à dentelles, qui rappelle le *Portrait de Colbert* par Claude Lefèvre en 1666, le *Portrait en buste de Jérôme II Lemaistre* (vers 1668, col. privée) et celui de *Nicolas Hénin de Cuvillers* (1667-70, col. privée), tous deux par Philippe de Champaigne, situe le tableau vers la fin de ces mêmes années, soit de 1668 à 1670, eu égard à la différence d'âge avec le modèle représenté par Nanteuil.

Né le 10 avril 1599, Louis Phélypeaux de la Vrillière est mort le 5 mai 1683. Richelieu le nomma Secrétaire d'Etat aux questions protestantes en 1629, responsabilité qu'il assumait jusqu'en 1681 ; il fut Prévôt maître des cérémonies de l'Ordre du Saint-Esprit de 1643 à 1653. Dans son hôtel parisien construit par François Mansart, il réunit une importante collection de peinture italienne et française.



254 - La Visitation

Vers 1668.

Huile sur toile / Format : 302x199 cm. Non signé, non daté.

Localisation. Musée Pierre de Luxembourg, Avignon. Inv. n° : PL 86.1.5

HISTORIQUE Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon ; collégiale de Villeneuve-lès-Avignon.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 32 ; Péricolo 2002 p. 284.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 69 ;

Datation nouvelle. Le paysage sombre avec son arbre frêle, le contenant qui l'emporte sur la frontalité de la décennie 1640, les formes absorbées par l'espace et le propos qui a gagné en gravité imposent une nette séparation d'avec la toile de Genève : d'autres rapprochements stylistiques confirment une datation plus tardive, certainement loin de l'année 1649 avancée N. Sainte Fare Garnot, qui met l'exécution de cette



grande toile en rapport avec des travaux dans l'église de la chartreuse à cette date. Du reste, Péricolo avait justement remarqué que *L'Annonciation* devant faire pendant à *La Visitation* de Champagne ne fut réalisée par Gennari qu'en 1668.

Pour écarter la datation 1668, Péricolo avance des différences stylistiques avec la *Sainte Geneviève* de Bruxelles, qu'il situe vers 1663 ; or c'est plutôt cette dernière qu'il faut écarter de la décennie 1660, voir ici la notice n° 209.

Second argument avancé par Péricolo, la ressemblance stylistique avec le *Jésus retrouvé au Temple* d'Angers, de 1663 : mais correspondance à la vérité fort subjective, de sorte qu'il faut revenir à la seule date utilisable, celle du tableau de Gennari qui lui faisait face.

Datation nouvelle. Le paysage sombre avec son arbre frêle, le contenant qui l'emporte sur la frontalité de la décennie 1640, les formes absorbées par l'espace et le propos qui a gagné en gravité imposent une nette séparation d'avec la toile de Genève : d'autres rapprochements stylistiques confirment une datation plus tardive. Ainsi le décor architectural est-il identique à celui du *Jésus retrouvé au Temple* d'Angers, daté de 1663 ; les plis "repasés" se retrouvent pour *Le Christ de Pitié* signé et daté de 1673 ; de même, la robe de Marie a une qualité tactile analogue au drapé du *Saint Charles Borromée*, daté de 1666 ; l'harmonie froide de gris bleutés est celle aussi du *Christ* de Chaumes-en-Brie, etc...

Voilà qui entraîne une datation conséquente dans les dernières d'un tableau devant faire pendant dans la collégiale avec *L'Annonciation* de Cesare Gennari que l'on sait dater de cette même année 1668.

La Visitation de Villeneuve-lès-Avignon ne se situe donc pas à l'origine des rapports entre le peintre et l'ordre cartusien (je vois plutôt à cette place *L'Assomption* d'Alençon), mais en constitue davantage la dernière commande connue, laquelle sera suivie par le don du *Christ sur la Croix* du Louvre.

255 - *La Cène*

1668-1670

158 x 234 cm.

Musée Fesch, Ajaccio.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 92 n°36 ; voir aussi l'historique assigné par erreur à *La Cène* de Lyon, Dorival 78 n° 1645.

HISTORIQUE Eglise Saint Benoît ; Col. Fesch.

Attribution et datation inédites. Œuvre totalement ignorée : Dorival ne l'a répertoriée, comme copie, qu'en 1992 dans son supplément ; elle n'est pas même mentionnée dans le catalogue de l'exposition de Lille-Genève. Un sort que ne justifie ni sa qualité remarquable, ni sa provenance prestigieuse, la collection du cardinal Fesch qui posséda nombre d'ouvrages de Philippe de Champagne.

Récapitulatif des localisations des cinq *Cènes* attribuées avec ou sans raison à Champagne :

- Grande Cène* du Louvre, provenant de Port-Royal des Champs ;
- Cène* de Lyon, provenant de Port-Royal de Paris ;
- Petite Cène*, Louvre, collection du prince de Conti ;
- une *Cène* signalée dans l'église Saint-Séverin serait le tableau de Detroit, attribué à Jean-Baptiste, en provenance, au vu des dimensions, de la collection Julienne.

Enfin, une autre *Cène* appartenant à l'église Saint-Benoît à Paris est certainement celle d'Ajaccio. Doyen, qui l'inventoria in situ en 1790, reconnut en elle un original « peint par Champagne ». Dans sa notice sur *La Cène* de Lyon, Dorival signale les liens d'intérêt que le curé de Saint-Benoît, Claude Grenet, portait à Port-Royal, au point d'être inhumé dans son église, affinités qui auraient abouti à la commande d'une réplique du chef-d'œuvre de Champagne. Notons qu'il s'agit d'une reprise fidèle, exacte jusqu'au format, non pas de la version pourtant plus disponible (et plus célèbre), de Paris, mais de la peinture plus aboutie de Port-Royal des Champs.

Claude Grenet mourut le 15 mai 1684 : *La Cène* est de toute évidence bien antérieure, elle appartient donc à l'activité de Jean-Baptiste et Nicolas de Platemontagne, voire à celle de Philippe ; du reste, Dorival fait remonter aux travaux dans l'église vers 1648 la datation de ce qu'il prend pour une copie.

Sa datation ne peut être que conjecturale : œuvre des années 1650, consécutivement à la création du tableau des Champs, ce que je ne crois pas (période de très grande activité de l'atelier), ou conséquence de la polémique des *Provinciales* qui exacerba les passions après 1656, pas plus acceptable venant d'une église paroissiale, où l'on doit plutôt entretenir la modération ; plus vraisemblablement après 1668, quand la Paix de l'Eglise valut à Port-Royal une période de renouveau. Philippe de Champaigne, dans ses dernières années qui semblent moins productives, dût consacrer une part de son temps à répliquer des peintures anciennes, comme *Le Christ sur la Croix* du Louvre, ou encore *L'Ecce Homo*.

256- *L'Assomption*

1671

Huile sur toile / Format : 245x185 cm

Non signé, daté 1671.

Localisation église de Saint-Julien-en-Beauchène.

HISTORIQUE Peint pour la chartreuse de Durban. Une quittance signée du peintre est conservée aux archives départementales des Hautes-Alpes (IHI48) ; Classé monument historique le 12 déc. 1906. Propriété de la commune.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 88.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 94 ;

Signalons la singularité du coloris qui partage le fond en deux zones égales, une gris froid et une ocre sombre ; cette dernière, d'une tonalité unique chez Philippe de Champaigne, semble faire référence aux recherches d'archaïsme, niant la profondeur, de certains tableaux de Jean-Baptiste.

257- *Deux têtes décapitées*

Vers 1672

Huile sur bois, 45x65 cm

Signé, non daté.

Localisation Musée Baron Gérard, Bayeux.

Inv. n° : P. 0058

HISTORIQUE vente 13 déc. 1826, Paris ; col. Comte Frédéric d'Houdetot ; col. Comte Foy ; donné par lui en 1908 au musée.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 117 ; Gonçalves 1995 p. 159.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007 Lille-Genève 2007-2008, n° 86 ;

Identification du sujet et datation inédites : vers 1672, un possible hommage aux frères De Witt, les chefs de la République Batave et malheureuses victimes de la guerre de Dévolution. Voir le chapitre 10 : *Emergence d'une conscience politique*.



258- *Portrait de Jacques Potier*

1672

Huile sur toile / Format : 88x71 cm.

Non signé, non daté.

Musée Jacquemart-André, Paris

Inv. n° :

Inscription : "*De Champagne faciebat. Aetatis suae 32, A°* (Illisible)

HISTORIQUE vente 18 mars 1811, Paris ; Vente Montignol, Paris 22-23 Mars 1816 ; vente Paris, 3 mars 1825 ; vente d'Harcourt, Paris 31 jan. 1842 ; deuxième vente d'Harcourt, Paris 2 avril 1873 ; acheté par M. André.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 164 ; Gonçalves, *L'évêque d'Evreux Jacques Potier de Novion retrouve sa famille*, dans *Connaissance de l'Eure*, janvier 2000 ; Péricolo p. 198.

EXPOSITIONS *Alsaciens-Lorrains* 1874, n° 44.

Identification et datation nouvelles. Serait le petit-fils Nicolas Potier de Novion dont Philippe de Champaigne a fait aussi un portrait, connu par une gravure de Giffard et une copie d'époque. Voir le chapitre *Les dernières années*.

259- *Portrait d'Homme au petit chien.*

1672-74.

Huile sur toile / Format : D.102 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Historical Society, New York.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 222 ; Péricolo 2002 p. 199.

Datation nouvelle : 1672-74. Voir le chapitre *Les dernières années*.



260- *Portrait de Richelieu.*

1672-74

Huile sur toile / Format : 59x46,5 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Strasbourg.

Inv. n° : 44.987.2.1

HISTORIQUE Col. Alfred Seymour ; vente Seymour à Londres le 23 jan. 1920 ; Col. Lord Rothermere ; col. d'Estainville ; acquis en 1987.

BIBLIOGRAPHIE Batiffol 1934 ; Dorival 1976 n° ; Thuillier 1885, p. 765-778 ; Ludmann 1988, p. 116-119 ; Dorival 1992 n° 8bis ; Gonçalves 1995 p. 55 ; Laveissière 2002, p. 263-264.

EXPOSITIONS Paris 1985, Montréal-Cologne, 2002 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 18 ;

REPLIQUES ET COPIES Musée de Château-Thierry.

Datation nouvelle. Un autre profil, ou réplique de dimensions différentes (52,9x41,4), signalé par Dorival : l'un ou l'autre correspondant au n°30 de l'inventaire post mortem de Philippe de Champaigne, qui passe dans celui de Nicolas de Platemontagne. La radiographie de ce tableau coupé sur la droite révèle une tête de trois quarts : voilà qui a influé sur l'appréciation du tableau de Londres, (voir la notice correspondante), dans la mesure où l'on ne s'expliquerait guère l'existence de deux *Triple portrait de Richelieu*, et ouvert la voie aux balivernes de Nicolas Sainte Fare Garnot dans le catalogue de l'exposition de Lille-Genève. De fait, la précipitation a dispensé d'observer la peinture en question, ce qui aurait évité des bavardages oiseux.



Ainsi, la tête (de Richelieu ?) de la radiographie n'est pas directement liée au profil définitif : celui-ci est trop parfaitement centré dans le cadre comme une figure autonome, avec beaucoup d'espace derrière, ce qui n'eut pas été le cas s'il avait fallu caser trois têtes sur une surface ; puis la présence avérée d'une tête de trois quarts vers la droite n'implique pas automatiquement une troisième de profil sur la partie droite ; enfin cette hypothèse suppose un format double de ce qu'il est aujourd'hui, soit 59 x 92 cm environ, d'un allongement injustifié, peu pratique et transportable, bien différent des dimensions compactes du *Triple portrait* de Londres comme du *Charles 1^{er}* dû à Van Dyck.

Ainsi n'est-ce pas ce prétendu (et improbable) triple portrait qui a servi au Bernin pour un buste de Richelieu : boutons de la mozette groupés par deux, grand pli sur l'épaule

gauche, tête tournée dans le même sens, col recouvrant entièrement le ruban bleu du Saint-Esprit, sont des détails communs à la sculpture et au seul *Triple Portrait de Richelieu* de Londres.

Mieux vaut donc, à défaut d'une proposition plus inspirée, aller au plus simple et supposer la réutilisation d'une toile ancienne, suivant une coutume familière aux peintres. Voilà qui légitime une datation posthume, voire très tardive en raison de l'écriture sans comparaison avec les autres portraits de Richelieu et peintures contemporaines. Voir dans le texte, *chapitre 12 : les dernières années*.

261- *Portrait d'Armand-Jean Du Plessis, cardinal de Richelieu*
1672-74.

Huile sur toile / Format : 128x97 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée National du Château et des Trianons, Versailles.

Inv. n° : MV 3391 ; INV 1137 ; MR 623

HISTORIQUE : ancien fonds, musée national du Château et des Trianons ; mode d'acquisition inconnu.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 210 ; Soulie 1880, n° 3391 ; Constans 1980, n° 761 ; Gonçalves 1995 p. 5.

Datation nouvelle : 1672-74. Contrairement à la critique qui s'est unanimement portée sur le grand portrait de la Sorbonne pour reconnaître le n° "29 : *Portrait du Cardinal de Richelieu, dernier fait, original, ouvrage dudit défunt, 150 livres*" de l'inventaire de 1674, je pense qu'il s'agit plutôt de l'exemplaire de Versailles dont le format modeste correspond justement à l'estimation basse ; c'est confirmer par ailleurs ma datation tardive par l'indication "*dernier fait*". L'inventaire après-décès est dressé en présence de Nicolas de Platemontagne : cette précision qui lui revient assurément doit se comprendre comme le dernier portrait de Richelieu auquel lui-même ait vu Philippe de Champaigne travailler, soit récemment.



262 - *Christ de pitié*

Signé et daté "*Phil. De Champaigne, 1673*" sur une des branches de la couronne d'épines.

Huile sur toile / Format ovale :

Localisation Col Part. Belgique.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 n° 63.

Interprétation libre (le manteau remplaçant le roseau) du *Christ* de Guido Reni. C'est un exemple unique de ces copies de peintures célèbres attribuées à Philippe de Champaigne par les archives (par exemple *La Vierge au Palmier* d'après Raphaël) ou répertoriées dans l'inventaire de 1674.

263- *L'Assomption*

1673

Huile sur toile / Format : 280x173 cm.

Signé et daté.

Localisation église Saint-Bruno, Bordeaux.

HISTORIQUE Chartreuse Saint Bruno, Bordeaux ; classée aux Monuments historiques en 1862.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 89 ; Péricolo 2002 p. 291.

Un des rares tableaux de l'artiste (les autres étant *L'Adoration des bergers* dans la cathédrale de Rouen, et *Tobie et l'Ange* de la chapelle des Incurables) demeurés in situ, dans l'église de l'ancienne chartreuse.

264- *Le Christ en croix*

1674

Huile sur toile / Format : 228x153 cm

Signé et daté.

Inv 1126

Localisation Musée du Louvre.

Inscription : « *P. de Champaigne fecit et donavit 1674* »

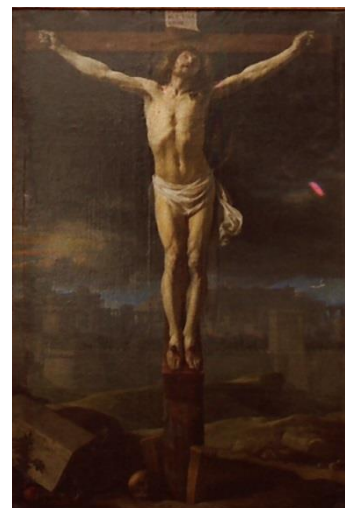
HISTORIQUE Don de l'artiste à la chartreuse de la rue d'Enfer, à Paris, 1674 ; saisie révolutionnaire et dépôt des Petits Augustins ; musée du Louvre en 1871.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Jean Morin) C.P.I. 112 ; Guillet de Saint Georges p. 243 ; Piganiol de la Force 1753 ; A. Blunt, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, Londres 1953 ; Mabille de Poncheville II p. 126 ; Dorival *La revue de l'Art* 1971 ; Dorival 1976 n° 67 ; Marin 1995 pl. XII, fig. 36 ; Péricolo 2002 p. 267.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne* Paris-Gand 1952, n°52.

REPLIQUES ET COPIES : Dorival 1976, n° 2083, Musée municipal, Sant Germain en Laye, H/T 98x78 cm. "médiocre œuvre d'atelier" ; Paris, église Saint Roch ; église de Boissy-le Cutté, « offert par l'Empereur », 1868 ; Villecerf, église ; Rochechouart, église ;

Photo : archives personnelles



Donné par l'artiste en 1674 à la Chartreuse de la rue d'Enfer, à Paris, ce qui a conditionné toute analyse à son sujet. On a longtemps pensé que la gravure de Morin interprétait le tableau du Louvre, lequel serait donc antérieur à 1650 ; aussi Dorival avait-il logiquement distingué les deux termes de la dédicace portée sur la toile : « fecit et donavit 1674 », et accolé le millésime 1674 au seul dernier.

Mais l'œuvre pourrait aussi bien être une réplique tardive d'un prototype des années 1640 dont témoigne la gravure de Jean Morin : sa signification doit en conséquence être interrogée à la lumière du seul commanditaire de l'œuvre originale, et non pas d'après la spiritualité cartusienne ; juste retour des choses lorsque l'on rappelle l'arbitraire et exclusivement janséniste appropriation du célèbre *Christ mort étendu sur son linceul*, lequel relève pourtant comme je le démontre pour la première fois dans ce livre de la seule initiative des chartreux.

Bien que l'hypothèse avancée dans la précédente édition de ce catalogue que le grand *Christ sur la Croix* de Rouen soit celui qui fut gravé par Jean Morin ne puisse être confortée par l'observation : d'infimes détails mettent indéniablement la gravure en relation sinon avec la toile du Louvre, avec une Crucifixion des années 1640 qui lui serait apparentée, et dont procède également la petite version du même musée. Cela ne remet pas en cause ma datation tardive de cette dernière. Je maintiens la lecture conjointe du « fecit ET donavit 1674 » de la dédicace : ce qui signifie que la peinture du Louvre serait une réplique d'une composition antérieure à la mort de Jean Morin, et n'ayant laissé aucune trace dans les archives. Sans doute s'agissait-il d'une variante de format réduit destinée à la gravure, suivant le même principe que la peinture de Cuisseaux pour la gravure de Poilly, d'où un historique essentiellement privé qui aurait de ce fait échappé à quelque commentaire. Cela est d'autant plus envisageable que de très nombreux Christs en croix « attribués à tort ou à raison » (Dorival) à Philippe de Champaigne, de toutes dimensions, paraissent dans les catalogues de ventes du 19^{ème} siècle.

Dans ces conditions, la datation dans les années 1640 adoptée par l'ensemble de la critique n'est pas acquise, elle peut aussi bien être renvoyée dans les dernières années : je crois qu'il faut prendre au pied de la lettre l'inscription pourtant claire -l'artiste a fait ET donné en 1674 cette toile représentant *Le Christ sur la Croix*.

Quant au sens de l'œuvre, je rappelle qu'elle ne représente pas Jésus implorant le Père, mais plutôt le verset « Pardonne-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font ». Voir le chapitre *Emergence d'une conscience politique*.

265- *Les Pèlerins d'Emmaüs*

1674

Huile sur toile / Format : 136x115 cm.

Non signé, non daté.

Inv. 396

Localisation Musée des Beaux-Arts, Nantes.

HISTORIQUE peut-être église Saint Leu-Saint Gilles à Paris ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins 1794-1797 ; muséum central des Arts déc. 1797 ; musée spécial de l'école française à Versailles ; envoi de l'état au musée de Nantes en 1809.

BIBLIOGRAPHIE Nantes 1833, n° 76 ; Blunt 1952 p. 175 ; Mabille de Poncheville 1953 p. 121 n° 90 et p. 134-142 pl. XXII ; Vergniet-Ruiz, Lacotte 1962, p. 229 ; Dorival 1976 n° 1665 ; Wright 1985 p. 155 ; Dorival 1992 p ; 36-37, 93 ; Marin 1995 fig. 44 ; Evreux, cat. 24 (attr. Jean-Baptiste).

EXPOSITONS *Philippe de Champaigne* Paris-Gand 1952 n° 51 ; *Le Dieu caché*, Rome 2000 p. 183 ; *A l'école de Philippe de Champaigne*, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008.



Attribution partielle et datation : 1674, nouvelles. Le dernier tableau commencé par Philippe de Champaigne et achevé par Jean-Baptiste, comme il ressort de l'analyse de la correspondance entre ce dernier et Martin de Barcos (lettres du 26 août et 28 octobre 1674). Outre la démonstration d'attribution dans le texte, tenons-nous en ici à un minimum de logique : nous savons que le dernier tableau auquel travailla Philippe de Champaigne fut un *Souper d'Emmaüs*, achevé par Jean-Baptiste ; or nous possédons un *Souper d'Emmaüs* attribué à Jean-Baptiste, et rien ne permet de penser que le neveu en peignit quelque autre exemplaire. Il faut donc, avant d'envisager toute autre hypothèse non étayée, tenir pour prioritaire que ce seul tableau de Nantes soit celui mentionné par les sources, et donc partiellement de Philippe de Champaigne. Voir dans le texte, *chapitre 12 : Les dernières années*.

Œuvres perdues (et sources documentaires) : "*Louis XIV en Jupiter commande à la France d'embrasser la Paix*", château de Vincennes (Félibien) ; *L'Education d'Achille*, palais des Tuileries (Félibien) ; *Portrait de Jacques Favier du Boulay* (gravure de N. Pitau, 1668) ; *Portrait de Nicolas Potier de Novion* (copie ancienne) ; *Portrait de Charles-Maurice le Tellier, archevêque de Reims* (Inventaire de 1674) ; *Portrait de Michel et François Anguier, sculpteurs, et de la femme de François* (dessin autographe, n° LXII de ce catalogue). ©José Gonçalves, Aout 2007-Septembre 2013.

A suivre : 5 -Philippe de Champaigne, catalogue des dessins.

A suivre : 6 -Philippe de Champaigne, catalogue des désattributions, peintures et dessins.



José GONÇALVES

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

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

Catalogue des peintures, dessins et désattributions

Première mise en ligne octobre 2008

Nouvelle édition revue et corrigée, avril 2013

5 : catalogue des dessins autographes

Déjà paru : 1 : période *Richelieu* (précédé du catalogue des œuvres ici attribuées à Nicolas Duchesne) ; 2 : période *Port-Royal* ; 3 : période *Mazarin* ; 4 : période *Louis XIV*.

A suivre : 6 : *Désattributions*



5 : dessins autographes ; quelques nouveautés de cette édition.



Notices VIII ; XXXVIII ; XLV
Notices III ; XLVIII ; XLIII

5- DESSINS AUTOGRAPHES

Classement chronologique

I – La cathédrale sainte Gudule.

1627.

Crayon ; 16,5 x 21,9 cm.

Inscription à l'encre : 1627 *église Ste Gudule*

ENSBA

BIBLIOGRAPHIE : Lanoé 2009 n° 3.

EXPOSITIONS : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

L'autographie de cette feuille est des plus fragiles. F. Lanoé avance une ressemblance avec les six dessins de paysages vus sur les toits de Paris (BNF), non seulement très tardifs, mais dont l'autographie me semble désormais bien suspecte (notices Ds166-Ds171, cat. Désattributions). Second argument d'attribution, l'identification de l'écriture de Philippe de Champaigne reste à prouver : sur quelles bases ? En 1627, quel autre élément de comparaison ? N'importe qui était en mesure de reconnaître cette église ; d'autres peintres l'ont représentée.

Que cette église apparaisse dans l'*Autoportrait* de 1668 n'a d'autre valeur que de nommer Bruxelles à l'arrière-plan. Le rapprochement est d'autant plus hasardeux que Philippe de Champaigne ne s'est visiblement pas servi de ce dessin pour peindre la cathédrale, qui est vue sous un angle distinct.

Au 2^{ème} plan, derrière les arbres, les toits en perspective fuyante font un point de vue rapproché et enveloppant, qui ne se retrouve pas dans tout l'œuvre peint ; il faudra attendre *L'Ex-Voto* et sa perspective chaotique pour que l'artiste renoue avec cette subjectivité.

Conclusion : attribution maintenue au seul bénéfice du doute...

II - La Réception du Duc de Longueville dans l'ordre du Saint-Esprit.

1633.

Plume et lavis d'encre grise / Format : 27,5x35 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Fogg Art Museum, the Harvard University, Cambridge.

HISTORIQUE : don de Melvin R. Seiden et Marion H. P. Hinney Fund.

BIBLIOGRAPHIE : Gazette des Beaux-Arts mars 1984 ; B. Dorival 92 n° 4 ; Pericolo p. 202 ; Lanoé n° 5

Il n'est pas certain que le trait de plume soit d'une autre main comme cela a été dit : précisant les repères de ce qui doit être reporté sur la toile, que le lavis ne dirait pas, et surtout des détails du costume qu'un copiste, ou un anonyme, ne pourrait connaître, comme les frises ornementales des mantelets du roi et de Bullion, uniquement, ou les motifs de la cape de Longueville. A l'exception de ceux de Claude de Bullion, les poignets ne sont pas ceux de la peinture.

Seul parmi tous ces portraits déjà reconnaissables, Longueville n'est pas encore ressemblant.

Le livre du texte du serment est pour l'heure une simple feuille ; tous les éléments symboliques à l'exception du cierge sont déjà là, preuve que le peintre a travaillé d'après un programme dûment codifié ; seules la hiérarchie et la symbolique des gestes sont encore approximatives.



III - L'Annonciation.

1633

Lavis d'encre de chine / Format : 16,9 x 14,6 cm.

Non signé, non daté.

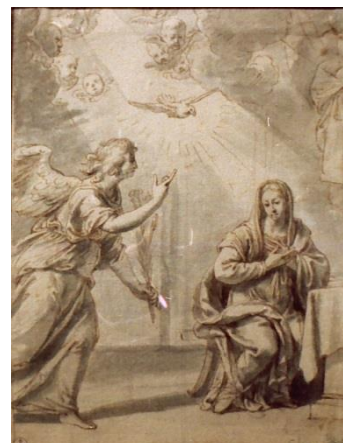
LOCALISATION : Bibliothèque Réale, Turin.

Cat. 1, 25/1

Inscription : *Champagne*

EXPOSITIONS : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champagne, Jean-Baptiste de Champagne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76 n° 2041 ; N. Sainte Fare Garnot n° 1 ; Lanoé n° 4.



La position massive de la Vierge assise se situe entre sa figuration dans *La Pentecôte*, 1630, dont elle partage la même gestuelle, et *Le Vœu de Louis XIII*, 1638. C'est entre ces deux dates qu'il faut situer ce dessin, et vraisemblablement plus près de la première.

Quelle *Annonciation* par Champagne peut correspondre à cette période ? Celle avérée dans la chapelle familiale de Claude de Bullion dans l'église des Cordeliers ? Le Chancelier l'avait faite décorer entre 1634, après un "don de 1000 livres de rente", et sa mort en 1640, où il fut inhumé.

Une autre localisation possible : Champagne a peint au même moment une *Annonciation* pour le noviciat des Jésuites. Mais, outre le fait que je situe dans ce lieu *L'Annonciation* aujourd'hui à Clermont-Ferrand, il reste que ces deux hypothèses impliquent une datation vers la fin des années 30, peut-être trop tardive.

D'autant que Philippe de Champagne a également peint bien plus tôt le même sujet pour Notre-Dame de Paris, dans la chapelle Saint Ferréol-Saint Ferrutien qui est justement localisée du côté nord, en conformité avec le sens narratif de ce dessin. On a successivement voulu y situer le tableau de Caen, puis celui de Montrésor : mais aucun des deux n'est finalement satisfaisant, tant par l'orientation de la lumière, que de l'action : Marie tournerait le dos à l'autel de la cathédrale. Ce sont ces contraintes locales qui expliquent le parti original du dessin de Turin, dont les défauts tiennent à l'inversion du sens de l'action, laquelle entraîne le croisement des bras de l'ange ; le lys qui se confond avec la cheminée ; la lumière dispensée de gauche à droite, contraire à l'orientation d'une chapelle d'église devient, dans cette hypothèse, parfaitement logique. Enfin, cette chapelle a été décorée à partir de 1633, date de la nomination comme chanoine de Michel le Masle, qui en fit la commande à l'artiste. Le dessin de Turin est donc le seul témoignage d'une *Annonciation* perdue mais documentée.

D'autre part, la Vierge assise et les bras croisés sur la poitrine rappelle par son attitude légèrement contrapuntique sa figuration dans *La Pentecôte*, vers 1630, et dans *Le Vœu de Louis XIII* de 1638, soit un nouvel argument en faveur de la datation du dessin de Turin dans la décennie 1630, et donc en faveur de l'identification de cette étude avec le tableau pour la chapelle saint Ferréol-saint Ferrutien.

IV - Louis XIII couronné par la Victoire.

1636

Lavis gris et Plume, encre brune.

Museo Nacional de San Carlos, Mexico.

Inv. 7108

HISTORIQUE : Don d'Alberto Pani au musée avant 1932.

BIBLIOGRAPHIE : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champagne, Jean-Baptiste de Champagne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009, cat. n° 7.

V - *La Nativité de la Vierge.*

1636

Pierre noire et mine de plomb / Format : 45,7x64;7 cm.

Non signé, non daté.

Musée du Louvre

INV 19872, recto

HISTORIQUE : Bien d'émigré : ancienne collection Saint Morys.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76 n° 16 ; Lanoé n° 55.

Contrairement à la peinture qui a été coupée, le dessin montre la composition originale dans sa totalité.

VI - *La Présentation de La Vierge au Temple.*

1636-38

Pierre noire, lavis gris et plume, 26'7 x 41,4 cm.

The Metropolitan Museum of Art, New York

Inv. 2008.93

HISTORIQUE : Vente, Londres (Christie's), 10 juillet

1979 ; Vente, Londres (Christie's), 3 juillet 2007 ; acquis par le Met en 2008.

EXPOSITIONS : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattenmontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE : Lanoé n°13.



Ce dessin montre un premier projet, distinct de la version peinte. La technique, qui se retrouve dans d'autres dessins de l'artiste, l'étude pour *La Réception de Longueville*, 1633, celle pour *Louis XIII couronné par la Victoire*, de 1636, permet de dater le dessin de New York entre ces deux repères, ce qui correspond d'ailleurs à la réalisation des cartons définitifs d'Arras. Cependant, l'élancement des figures, qui n'ont pas encore la monumentalité atteinte dans les peintures, atteste d'une recherche précoce et préliminaire, vers 1635.

VII - *La présentation de la Vierge au Temple.*

1638

Pierre noire, 45,7x64;7 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Musée du Louvre.

INV 19873, recto.

HISTORIQUE : Bien d'émigré ; col. Saint-Morys

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76 n° 18 ; Lanoé n° 56.

B. Dorival s'était déjà posé la question de l'autographie des deux feuilles du Louvre, en répondant par l'affirmative ; F. Lanoé les a exclues, aidée en cela par la réapparition du dessin de New York qui tient d'autant plus clairement de l'étude qu'il se différencie totalement de la peinture correspondante. L'appréciation des dessins du Louvre s'en ressent plus malaisée : études définitives ou copies d'après les cartons ? Celle au moins de *la Présentation au Temple* a été réalisée avant que d'ultimes mais fondamentales modifications portant essentiellement sur l'architecture ne transforment sensiblement l'espace dans la peinture : le portique reliant le temple du premier plan à celui du fond sera finalement supprimé. Aussi, dans l'hypothèse où ce dessin ne serait pas de Philippe de Champaigne, il n'en a pas moins été réalisé sous son contrôle direct.

Du reste, pourquoi suspecter une recherche aussi minutieuse ? Outre maints exemples de dessins aussi achevés de sa main, (ainsi l'étude pour *La Vision de Saint Bruno*), la prise en compte d'un atelier réalisant les projets de l'artiste implique justement ce

genre de dessins pour encadrer son activité, surtout dans une période particulièrement féconde.

Les exemples sont nombreux de répliques autographes : *la Madeleine* (Rennes et Houston), *L'Ecce Homo* (Port-Royal et Greenville), les trois *Vierge de Douleur* (Port-Royal, le Louvre et Leipzig), sans oublier les différentes *Cène* et les innombrables *Crucifixions*... Considérons d'autre part les possibilités de composition qui s'offraient à Philippe de Champaigne pour *La Réception du Duc d'Anjou*, plutôt que de reprendre fidèlement celle du *Longueville*, mais c'est bien la reprise qu'il a préféré... La notion de multiple est fondamentale dans la méthode de création de l'artiste, et l'on aurait certainement plus tort de le nier que de l'intégrer dans toute approche de son art ; que ce même principe ait été étendu au domaine du dessin est parfaitement logique.

VIII - *La Vertu, la Prudence et la Générosité.*

1636

Plume et encre noire, lavis gris, 24,5 x 42 cm.

Vente Paris, 1^{er} Avril 2009 : « suiveur de Fontebasso ».

BIBLIOGRAPHIE : S. Kerspern, *Le décor de Philippe de Champaigne au Palais Cardinal : un important dessin inédit*, mis en ligne le 11 avril 2009, www.dhistoire-et-dart.com/.

Cette feuille passée en vente à Paris sous une attribution à l'école italienne du 18^{ème} siècle a été reconnue par Sylvain Kerspern comme une étude de Philippe de Champaigne pour le décor détruit de la Petite Galerie du Palais-Cardinal. Aux nombreuses affinités avec des ouvrages sûrs de l'artiste relevées par l'auteur, j'ajouterai que le drapé de la figure centrale est noué comme celui de la Victoire (dont elle reprend aussi le geste) du *Louis XIII* du Louvre ; comme celui de l'ange du *Songe d'Elie* ; comme celui de l'une des figures gravées pour *Le Temple de la Félicité*.

L'architecture est pour le moins curieuse, avec cette "passerelle" faisant baldaquin au-dessus de la Vertu.

Les différences avec l'esquisse peinte du Louvre (*L'Histoire écrivant sur les épaules de Saturne*) : format carré contre rectangle, composition dynamique et stricte symétrie, et surtout l'éclairage opposé, empêchent (pour le moment) d'insérer ces deux scènes dans une distribution spatiale cohérente.



IX - *Etude pour le Vœu de Louis XIII*

1638

Pierre noire / Format : 19x13 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Kupferstichkabinett, Dresde

Inscription : *Ph. Champagne*

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76 n° 185 ; N. Sainte Fare Garnot n°

C'est un angelot confortablement assis sur un nuage, fidèlement repris dans le tableau de Caen.

X - *Etude d'un homme endormi, dite pour le Temple de la Félicité.*

Plus vraisemblablement une étude pour un *Songé de Joseph*.

Vers 1641.

Plume et lavis / Format : 12,3 x 16,8 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Musée Calvet, Avignon.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76 n° 135

EXPOSITIONS : N'a jamais été exposé.

Identification nouvelle. Charles David a gravé 9 planches d'après des dessins de Philippe de Champaigne pour illustrer *Le Temple de la Félicité*, un livre de l'abbé et sup. général des Feuillants, le R.P. Charles de Saint Paul Vialart, Pour ces gravures, Philippe de Champaigne s'est borné à dessiner d'après nombre d'allégories peintes pour le Cabinet doré de Marie de Médicis, et dont la date probable d'exécution, entre 1621 et 1625, implique une attribution à Nicolas Duchesne.

Mais la relation du dessin avec le frontispice de ce livre, avancée par B. Dorival, peu convaincante, se réduit au motif d'un homme allongé. Cependant il l'est latéralement, alors qu'il l'est en profondeur sur la gravure de Charles David ; le lien n'est donc pas évident de l'un à l'autre, d'autant que la pose est différente, et l'on voit mal comment l'artiste l'aurait intégrée dans un cadrage vertical.

La position allongée du personnage barbu correspond au Songé d'Elie : du reste, c'est le même cadrage, la même orientation oblique ; des ressemblances aussi, dans l'attitude, avec Jésus de *La Samaritaine* : soit une datation très proche.

Mais la distinction marquée entre le manteau et la tunique fait penser à un saint Joseph ; soit une étude possible pour le songé de Joseph, d'autant plus envisageable que Philippe de Champaigne a peint au moins deux toiles sur le sujet, dont l'une, celle de l'église des Minimes, est perdue. C'est d'ailleurs ici presque la même attitude que dans une autre toile, conservée au Louvre, qui revient selon moi à Duchesne.

Ce qui suggère une datation de cette feuille vers 1641, date de la peinture pour une chapelle de cette église conventuelle, s'il faut reconnaître cette feuille à Philippe de Champaigne, bien que le dessin anguleux ne présente aucune des nuances attendues. Exclu par Lanoé.

XI - *Etude pour Dieu le Père dans sa gloire, coupole de la Sorbonne.*

1642

Sanguine et rehauts de blanc sur papier gris/ Format : 23 x 20,7 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : BNF, Cabinet des estampes, Paris.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 1972, BSHAF, p. 103 ; B. Dorival 76 n° 3 ; N. Sainte Fare Garnot n° 10 ; Lanoé n° 15.

Deux angelots volants, pour la coupole de l'église de la Sorbonne.

XII – *Etude pour une Vierge de l'Annonciation, dit aussi Portrait de Françoise de Champaigne.*

1644

Mine de plomb / Format : 297x216 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : inconnue.

Inscription : « *Françoise de Champaigne* »

HISTORIQUE :: Col. Pajon-Dijonval ? Vente Rosenheim, Londres 2 mai 1923 ; Vente Deglatigny, Paris 28 mai 1937.

BIBLIOGRAPHIE : M. Bénard, *Le cabinet de M. Paignon-Dijonval*, Paris 1810 ; Mabile de Poncheville II, p. 56 ; B. Dorival 76 n° 326 ; Lanoé n° 31.

Ce splendide dessin passe pour être le *portrait de Françoise Champaigne* sur la foi essentiellement d'une inscription manuscrite anonyme, et pour faire pendant avec un autre portrait dessiné de jeune fille qui représenterait Catherine. Maintenir cette identification de la

filles aînées, âgées ici d'environ 12-15 ans, c'est dater le dessin des années 1650. B. Dorival signale très justement que l'inscription, du XIX^{ème} siècle, est sans valeur.

Mais non pas tant sa jeunesse que son port de tête, la direction de son regard, et surtout le voile caractéristique, sont autant de traits d'une Vierge de l'Annonciation, telle qu'on la retrouve dans *L'Annonciation* de Montrésor, et *Le songe de Joseph* (1644) de Londres.

La Vierge à l'Enfant de Munich, datée vers 1644 dans ce catalogue, a d'ailleurs le même visage. Ce port de tête, cette torsion narrative évoquent effectivement le baroque tempéré des années 40. Le regard tourné vers le haut, vers l'ange, indique une position agenouillée de Marie. Dessin idéalisé de la Vierge, grave et radieuse, il n'a donc rien d'un portrait : si l'on accepte cette datation, l'âge apparent montre qu'il ne peut donc s'agir des traits de Françoise, née en 1637.

Reste que l'hypothèse où ce dessin de la Vierge puisse être aussi un portrait implique, par extension, que certaines des figures féminines dans les compositions religieuses de Philippe de Champaigne seraient des portraits de ses proches, de ses filles, de sa femme ou de ses belles-sœurs.

Ni dans *L'Annonciation* de Montrésor (pour la chapelle Chavigny), ni dans le tableau (Métropolitain de New York), pour l'oratoire d'Anne d'Autriche on n'a cette expression bouche entrouverte, aussi faut-il envisager l'étude pour une *Annonciation* perdue. Deux *Annonciations* de Champaigne ont pu être étudiées par ce dessin : le tableau de la chapelle du Noviciat des jésuites (vers 1638-40), que j'ai de bonnes raisons d'identifier avec *L'Annonciation* de l'église Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand ; ou plus sûrement celui de la chapelle de Bullion, décorée de 1634 à 1640 : la gravure de Morin, qui se rapporte vraisemblablement à ce dernier, montre une reprise littérale du dessin dans le buste de la Vierge.

Une autre *Vierge de l'Annonciation*, passée récemment en vente, semble bien présenter le visage et l'expression étudiés dans cette feuille.

XIII - Louis XIV, Anne d'Autriche et Philippe d'Anjou présentés à la Trinité par saint Benoit et sainte Scolastique.

1644

Plume, encre brune, lavis, encre de chine. / Format : 18,7x14, 7cm

Non signé, non daté.

LOCALISATION : ENSB-A, Paris.

Inv. n° : 1701

Inscription en bas : « pour le tabiau de la cheminée ».

HISTORIQUE : 1883, Legs Gatteaux

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival, *Un portrait de Louis XIV par Philippe de Champaigne*, La Revue du Louvre et des Musées de France, 1971 ; B. Dorival 76 n° 190 ; *Le grand siècle au Quartier Latin*, cat. d'exp. Paris, 1982. ; N. Sainte Fare Garnot n° 9 ; Péricolo p. 146 ; Lanoé n° 20

EXPOSITIONS : *Art Français, Exposition de dessins de maîtres, livres, pièces d'archives et sculptures faisant partie des collections de l'Ecole*, ENSB-A, Paris 1933 ; *Philippe de Champaigne* Gand, Musée des Beaux-Arts, et Paris, Orangerie des Tuileries, 1952, n°54 ; *L'art français au XVII^{ème} siècle*, ENSB-A 1963 ; *Le grand siècle au Quartier Latin*, cat. d'exp. Paris, 1982 ; *Le dessin en France au XVII^e siècle dans les collections de l'Ecole des beaux-arts* ENSB-A, Paris, 12 janv.-31 mars 2001 ; Musée d'art et d'histoire, Genève, 20 sept.-18 nov. 2001 ; The Frick Collection, New York, 17 sept.-1^{er} déc. 2002. Paris, 2001 ; *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

Sans doute la première pensée, en raison de nombreuses approximations : verticalité excessive, saint Benoit et sa sœur qui paraissent hors d'échelle, petitesse du Père et du Fils, et surtout le geste de protection du moine qui ne désigne encore personne en particulier.

A ce moment de la recherche, le tableau projeté devait occuper toute la surface disponible sur le manteau de la cheminée de l'appartement d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce, soit environ 1m40 de largeur, sur 160-170 de hauteur ; le principal problème était

alors l'échelle des figures, d'évidence surdimensionnées par rapport aux scènes voisines, de la vie de saint Benoît.

A moins que celles-ci n'aient d'abord été conçues au même format, ce qui donne des tableaux grands, avec des figures noires et quelque peu agressives ; aussi aurait-on opté pour des proportions plus discrètes... entraînant une réduction des dimensions de la toile pour la cheminée.

XIV - *Louis XIV enfant*

Daté Août 1644.

Sanguine et rehauts de craie sur papier gris / Format : 16x12,6. Cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Musée du Louvre.

Inv. n° : RF 34.427

Inscription : *Louis 14 Aoust 1644*

HISTORIQUE : col. privée autrichienne ; gal. Beyeler, Bâle ; achat de la Soc. des Amis du Louvre, 1970.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival *Un portrait de Louis XIV par Philippe de Champaigne*, La Revue du Louvre et des Musées de France, 1971 ; B. Dorival 76 n° 188 ; Gonçalves 1995 p. 56 ; N. Sainte Fare Garnot n° 8 ; Péricolo p. 147 ; Evreux, Cat. 2 ; Lanoé 2009 n°17.

EXPOSITION : *A l'école de Philippe de Champaigne*, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008.

Le dessin va à l'essentiel : le profil du jeune roi, précis, est d'un trait appuyé, qui définit le volume des joues, du menton, de la paupière ; les autres détails sont conventionnels : les boucles de la chevelure, juste indiquées sans relief ; le buste ; le bonnet, brièvement esquissé d'un trait vif et allusif, lequel ne sera d'ailleurs pas retenu dans la peinture définitive, (ni même dans le dessin d'ensemble) ; cet accessoire maintenu pour son frère servant à marquer la différence d'âge.

L'éclairage latéral, venant de gauche, plonge le profil dans l'ombre, ce qui n'est pas logique sur un portrait. Outre que cela implique une prise en compte de la composition définitive, et prouve que ce dessin est postérieur à l'étude d'ensemble, cette direction de la lumière a l'avantage de susciter un modelé délicat aux multiples informations, par le moyen de la sanguine qui se prête justement à des notations volontaires et contrastées.

XV – *Les saintes Félicité, Mathilde et Mechtilde.*

1644.

Pierre noire et lavis gris, 19'5 x 31,4 cm.

Musée du Louvre

INV 34205

HISTORIQUE : Col. Pierre-Marie-Gaspard Grimod ; saisie révolutionnaire, 1793 ; Louvre.

BIBLIOGRAPHIE : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattenmontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009. Lanoé n°21.

En relation, d'après F. Lanoé citant D. Brême, avec le décor des «*Reines et Impératrices en réputation de sainteté*» des appartements d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce.

XVI - *Deux angelots volants.*

Vers 1646-48 selon B. Dorival.

Mine de plomb sur papier / Format : 36,9 x 27 ; 4 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Munich, Neue Pinakothek.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 92 n° 94 ; N. Sainte Fare Garnot n° 12 ; *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009, n° 59.

Les angelots portent une couronne avec les lettres L et A du roi et de la reine.

XVII - *Deux angelots volants.*

1644-48

Mine de plomb sur papier / Format : 32,8 x 24,5 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76 92 n° 433 ; N. Sainte Fare Garnot n° 11 ; B. Dorival 92 n° 94 ; N. Sainte Fare Garnot n° 12 ; *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009, n° 59, n° 58

Photo : musée

XVIII – *Angelot.*

1644-48

Recto du n° précédant

Mine de plomb sur papier / Format : 32,8 x 24,5 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

BIBLIOGRAPHIE : Lanoé n° 58.

Photo : musée

XIX – *Angelots.*

1644-48

Mine de plomb sur papier / Format : 23 x 20,7cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Bibliothèque Nationale de France

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76 n° 3 ; Sainte Fare Garnot n° 10 ; Lanoé n° 15

Même motif que sur la feuille de Genève.

XX – *Angelot.*

1644-48

Mine de plomb sur papier beige / Format : 32,3x26,9 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Saint Germain en Laye, Musée municipal

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76 n° 2047 ; Lanoé n° R 39

XXI – *Etude de main.*

1645

Pierre noire sur papier / Format : 30,4x18 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Rouen, Musée des Beaux-arts.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 92 n° 17, verso du n° 15 ; Brême, fig. 87.

Etude pour *Saint Benoît nourrit par Frère Romain*. D. Brême a attribué à Nicolas de Platemontagne l'*Etude de moine debout* au verso de cette feuille, et cette *Main* par voie de conséquence, sans même s'y arrêter. Or la différence de style est indéniable, qui suggère deux auteurs distincts ; d'autre part, la datation du cycle dans les années 1645 exclut toute participation de Platemontagne : différentes observations que l'on trouvera regroupées aux notices correspondantes me portent à attribuer les dessins d'étude à Jean Morin (voir au chapitre des désattributions). Cependant, parmi tous ces dessins en relation avec le cycle de Saint Benoît, qui ne me semblent pas revenir à Philippe de Champaigne, celui-ci fait exception. Plusieurs raisons à cela : d'un point de vue stylistique, l'écriture présente des différences avec celle des autres feuilles et du dessin au verso, nettement plus mécanique ; une lumière plus légère et enveloppante, des hachures plus variées et diversement orientées. Puis c'est la seule étude de détail parmi des recherches d'attitude, qui participe d'un état d'esprit distinct, confortant son caractère unique. Notons que le motif n'est pas centré : s'il avait participé d'un effort global de recherche, nul doute que l'espace lassé libre eut été rempli par des études de positions et de gestes, soit le prolongement de ce que rapportent les autres feuilles, et l'envers de celle-ci avec l'*étude d'un moine debout*. Tout ce passe comme si l'exécutant du cycle, plus attentif aux recherches d'attitudes, avait sollicité le renfort de Philippe de Champaigne pour tel détail, une main en l'occurrence.

XXII - *Allégorie de l'Architecture.*

1645

Lavis d'encre de chine / Format : 15x010,4 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : ENSB-A.

EXPOSITIONS : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76 n° 2050 ; N. Sainte Fare Garnot n°13, p.151. Lanoé n° 18

Destiné à la gravure de Langlois, pour le frontispice des Cinq Ordres d'Architecture, A Paris, 1645.

Les parentés entre cette figure assise, son drapé, et *L'Assomption* (musée de Marseille) : une figure assise d'allure trapue, occupant un espace circulaire ou carré ; disposition oblique des plis des jambes, drapé ramené à hauteur d'assise comme s'agissant d'un banc ; ligne d'horizon à hauteur des pieds, point de vue en contre plongée, permettent d'assigner une date identique à cette dernière, et de conforter ainsi ma localisation : dans les appartements de la reine au Val-de-Grâce aménagés vers 1644-45.

Cette conclusion confirme mes datations de *La Charité* de Nancy, des *Saints* de la Sorbonne, des *Rois* de Pont-sur-Seine, et des deux *Fuites en Egypte*.

XXIII - *Portrait dit de Catherine de Champaigne.*

Pierre noire et sanguine / Format : 25,8x21,2 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : inconnue.

Inscription : « *Catherine de Champagne* », puis "1647, âgée de 10 ans".

HISTORIQUE :: Col. Pajon-Dijonval ? Vente Rosenheim, Londres 2 mai 1923 ; Vente Deglatigny, Paris 28 mai 1937.

BIBLIOGRAPHIE : M. Bénard, *Le cabinet de M. Paignon-Dijonval*, Paris 1810 ; Mabile de Poncheville II, p. 56 ; B. Dorival 76 n° 326

Contrairement à l'*Etude pour la Vierge de l'Annonciation* dit par erreur *Portrait de Françoise* (notice XII), celui-ci seul se présente comme un portrait de la fille cadette de l'artiste, vraisemblablement à fin d'étude pour une peinture perdue : Félibien atteste que Champaigne fit le portrait de ses deux filles juste avant leur entrée comme pensionnaires à Port-Royal.

Dans *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, p. 71, B. Dorival parle d'un "dessin de sa fille Catherine (au musée d'Utrecht, selon H.E. Ede, *Art in America*, reproduit dans A. Gazier, *Port-Royal au 17^{ème} siècle*, pl. 38), qui la montre à l'âge de 10 ans, en 1647". Je n'ai pu savoir s'il s'agit de ce dessin, ou d'une feuille distincte.

XXIV - *Etude d'enfant pour La Présentation au Temple.*

1648

Pierre noire et craie / Format 19,2x29,1 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : British Museum, Londres.

Inv. n° : 1846-5-9-153

HISTORIQUE : Ancienne collection du Vicomte de Castelruiz.

EXPOSITIONS : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE : Rosenberg, *Le 17^{ème} siècle français*, dessins, 1970 ; B. Dorival 76 n° 47 ; N. Sainte Fare Garnot n° 14.



Comme toujours à propos des dessins de Philippe de Champaigne, se pose la question de l'étude ou de la copie, du fait de la ressemblance entre le dessin et la peinture. En l'occurrence, de nombreuses différences permettent ici de trancher en faveur d'une étude préparatoire : l'angle de vue du visage, les plis du linge sous le bras de l'enfant, ses pieds.

L'écriture, de ferme et allusive pour les manches, précise toujours, devient à l'occasion maniérée : ainsi cette insistance sur un contour des jambes de l'enfant, ou le trait appuyé, repris, répété, et qui finalement contredit la volumétrie, sous la main indépendante ; une superposition de traits si serrée qu'ils ne précisent nullement le détail, mais au contraire le raidissent. Sans correspondre à une ombre par exemple, dans la mesure où celle-ci est indiquée par de fines hachures, ces traits devraient se faire oublier, disparaître, et laisser à l'ombre son pouvoir d'unification : il n'en est rien.

Attribution de cette feuille ici maintenue au seul bénéfice du doute : voir la notice suivante, XXV, déplacée en *Ds 154bis*, relative à un dessin issu du même tableau, pour un exposé des arguments contraires à l'attribution...

XXV - *Saint Joseph, étude pour La Présentation au Temple.*

Notice déplacée dans les désattributions, n° Ds 154bis.

XXVI - *La Cène.*

Pierre noire et lavis d'encre de chine / Format : 38,4x45,5 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Musée du Louvre.

INV 19860, recto

HISTORIQUE : ancienne col. Saint Morys

BIBLIOGRAPHIE : F. Lugt, Paris 1949 ; B. Dorival 1957, n° 51 ; B. Dorival 76 n° 60.

EXPOSITIONS : *Philippe de Champaigne* Paris-Gand 1952, n° 51 ; *Philippe de Champaigne* Magny-les-Hameaux 1957 *Dessins français du 17^{ème} siècle*, Louvre, Paris 1960, n° 30.

Ce dessin a longtemps constitué pour moi la plus grosse somme d'incertitudes concernant l'attribution d'une œuvre à Philippe de Champaigne. Admis par B. Dorival et

refusé dans le catalogue de l'exposition de 1995 avec des appréciations également qualitatives et subjectives : aucun des deux avis contraires n'établit de manière convaincante s'il s'agit d'une étude, ou d'une copie.

Compte tenu de l'ordre des trois Cènes restitué dans ce livre : Lyon, *La Petite Cène*, *la Grande*, envisager la relation possible de ce dessin avec l'une d'elles constitue un premier défi. Ainsi, la présence de l'aiguière, du bassin et de la jarre serait une référence à *La petite Cène* ; ajoutons les pieds carrés des tréteaux de la table et du tabouret aux pieds très écartés de Judas; pied incliné en tréteau du côté de saint Philippe ; de plus il y a un rideau devant l'unique fenêtre, comme dans *La Petite Cène*, mais partagé dans les deux cas par un meneau, alors qu'il y en a de chaque côté dans *La Grande Cène*. Bien que le baldaquin ne soit ainsi dans aucun des 3 tableaux, la tenture en fond évoque *la Cène* de Lyon ; comme dans cette dernière, le tabouret de l'apôtre Philippe a des pieds séparés, et non pas des planches détournées comme dans les deux tableaux du Louvre : autant de considérations qui semblent aussi privilégier la peinture lyonnaise.

D'après ses défauts manifestes : Judas à la petite tête n'est pas sur le même plan que l'apôtre en vis à vis, la tenture indécise ne couvre pas tout le mur, etc. : le dessin ne peut être une copie de *La Cène* de Lyon Si la tenture plus étroite que le mur se reconnaît en revanche dans *la Petite Cène*, l'attitude indécise de l'apôtre au-dessus de Judas, puis à nouveau la grande disproportion entre Judas et les autres figures, enfin le fait qu'il n'y a aucun rapport de format font qu'il ne s'agit pas davantage d'une copie d'après *La Petite Cène*.

Le personnage debout, au fond, est une recherche d'attitude ; autre variante non reprise dans les tableaux, un visage, au-dessus de la grappe de mains, n'est pas de profil, mais légèrement de $\frac{3}{4}$. Une ligne verticale marque l'axe médian, sur lequel est construit le Christ ; le dessin est bordé verticalement à droite et à gauche, comme d'un modèle qu'on copie, nous faisant participer à la mise en place par l'artiste des trois éléments constitutifs de son œuvre. Mais ce statut de copie n'est pas acceptable si l'on observe que la composition procède de la méthode même de Philippe de Champaigne pour construire son œuvre, qui dispose d'entrée 3 figures au centre et deux en parenthèses, et toutes les autres dans les intervalles disponibles. Quant à une copie d'après *La Grande Cène*, la jarre et le bassin, le poignet de Judas qui ne repose pas sur la table et l'apôtre au-dessus de celui-ci suffisent pareillement à en écarter l'éventualité. Pourtant, la considérer comme une étude soulève autant de questions.

Etude pour *La Grande Cène*? Mais le renversement perspectif de la table aurait dû être acquis et intégré. Or une observation attentive révèle que cette modification est intervenue, comme dans *La Petite Cène*, après coup, après une première composition où le plan de la table se réduisait comme dans la toile de Lyon à une ligne. L'adaptation précise d'un motif permet de relier ce dessin à *La Petite Cène*. Dans *la Cène* de Lyon, le calice court sur pied dépasse aisément de la table du fait de la perspective ; il a été reporté à la même hauteur dans le dessin, soit situé entre la main de saint Jean et le coude de Jésus. Mais à l'exemple de la *Cène* de Pourbus, l'inclinaison de la table a conduit à l'allongement du pied de cette coupe, dont la hauteur justement, établit que la décision d'incliner la table ait été prise par ce dessin et non par *La Petite Cène*. En reportant cette modification dans la *Petite Cène*, Philippe de Champaigne qui reste fidèle à un calice court sur pied, l'a redessiné en conséquence : le repentir est nettement visible sur la toile. C'est ce même calice court qu'il a ensuite repris dans *La Grande Cène*. Pourtant, le poignet de Judas ne prend pas en compte l'inclinaison de la table. Puis les apôtres barbus et âgés sont disposés à droite, les jeunes et imberbes à gauche, d'où que l'idée se soit présentée par ce dessin. Poignet de Judas surélevé, calice visiblement allongé pour le mettre au niveau de la table, c'est bien la preuve que cette table n'a pas été inclinée d'emblée, non pas au moment de ce dessin, ni à celui de la peinture : mais dans un second temps, correction, qui a ensuite été reportée dans l'autre œuvre. Cette modification même exclut tout lien d'étude avec *La Cène* de Lyon. Mais pourquoi la table vue de dessus et une jarre à côté du bassin ?

S'il faut considérer ce dessin autographe, il se place nécessairement en relation directe avec *la Petite Cène* ; sinon l'intention qu'il exprime de la table inclinée aurait été présente dès l'origine de *la petite Cène*, et non pas modifiée après coup.

Comme dans *La Cène* de Pourbus, le dessin reprend l'idée d'un plat pour le pain sur la table, juste devant le Christ, (puis 2 ou 3 petits pains devant les apôtres) ; Saint Jean est plus près de Jésus que dans les trois tableaux ; ainsi, il est très probable que l'idée de l'inclinaison de la table ait été suggérée à Philippe de Champaigne par le tableau de Pourbus, dont proviennent l'idée d'un banc à deux places repris dans *la Petite Cène*, le sens de l'espace approfondi, et la courbe du baldaquin : motifs absents de *La Cène* de Lyon ; de même, l'auréole du Christ, absente dans le tableau de Lyon, apparaît dans les deux peintures suivantes, certainement d'après l'exemple de *La Cène* de Pourbus ; comme si, à ce stade de la recherche, Champaigne avait soumis son propre tableau à l'ascendance de son aîné. De fait, *La Cène* de Lyon ne doit rien à Pourbus ; son influence a donc été clairement revendiquée par le peintre pour le tableau destiné à l'église de Port-Royal des Champs.

Quel est le rôle de ce dessin ? Vérifier les possibilités du resserrement de la composition ? Ainsi semble le dire le repliement en accordéon de plis de la nappe, qui compte 10 rectangles comme dans *la petite Cène*, où ce sont 10 carrés ; dans la "*Grande*", ce n'en sont plus que 8.

S'y manifeste plus nettement aussi la principale originalité de *La Grande Cène*, à savoir l'insertion de la tête de Judas dans une frise de visages.

Tous les personnages sont anatomiquement corrects, notamment Saint Philippe. Plus précisément, ce dessin est au point dans la partie au-dessus de la ligne horizontale des plis de la nappe, laquelle a bénéficié de toute l'attention. Seul, le bas de la figure de Judas a été allongé exagérément, de sorte que Judas se situe plus en avant que Philippe. Il n'y a aucune cohérence entre les éléments disproportionnés qui composent la moitié inférieure. Même le pied du tréteau de la table est, du côté de Judas, trop bas.

Ce dessin participerait-il du projet d'une *Cène* avec un cadrage coupant Judas et saint Philippe à mi-corps ? Suivant un parti utilisé pour *Les Pèlerins d'Emmaüs*, lequel tableau, comme je l'explique dans le texte, fut certainement conçu comme une préfiguration de *La Cène* à venir... Ce serait la rapprocher du *Prévôt des Marchands*, dont on ne voit pas les genoux des deux échevins extrêmes, tandis que les marches au centre évoqueraient l'horizontalité de la table. Puis *Les Enfants Montmor*, de la même période, composent aussi avec une horizontale au centre encadrée d'accents verticaux. Même si l'on ne retient pas cette hypothèse, son énoncé n'en ajoute pas moins au caractère expérimental de ce dessin, autre point commun avec *La Petite Cène*. Du reste, est-ce un hasard si le cadrage d'après le dessin au niveau de la ligne des plis de la nappe, donne une composition deux fois plus longue que haute, exactement comme les proportions de *la Petite Cène* ?

Ce dessin s'inscrirait donc au cœur de la recherche du peintre, apparemment désireux de bouleverser les données de la version de Lyon : personnages grandeur nature vus à mi-corps dans une composition toute en longueur. En revenant à un cadrage plus classique, *La Petite Cène* maintient cependant le principe d'un format long, d'ascendance italienne. Ainsi, plus qu'une étude pour *La Petite Cène*, ce dessin est une proposition indépendante pour une œuvre monumentale, d'un tableau de plus de 2m de haut sur 2m 50 environ. L'abandon des propositions contenues dans cette feuille et dans la peinture est un nouvel exemple, ignoré à ce jour par la critique, de la censure de l'abbesse de Port-Royal, comparable aux restrictions qu'elle a aussi imposées à l'architecte Antoine Le Pautre.

XXVII - *Etude pour Louis XIV offrant sa couronne et son sceptre...*

Vers 1651 ?

Lavis d'encre de chine / Format :

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Musée Fabre, Montpellier.

HISTORIQUE : Don Fabre

BIBLIOGRAPHIE : Stein n° 18 ; B. Dorival 76 n° 192 bis ; N. Sainte Fare Garnot n°16.

XXVIII - *Portrait de Louis de Pontis.*

Vers 1649 ??

Pierre noire. Format inconnu.

Non signé, non daté.

LOCALISATION inconnue

HISTORIQUE : Ancienne col. du Dr Chauffart, 1909

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 1957, n° 77 ; B. Dorival 76 n° 386.

Le cadrage frontal, très direct, de cette effigie de *Louis de Pontis* dessinée en vue d'une gravure, reste rare dans l'œuvre de Philippe de Champaigne : à ce titre, pourrait-elle être rapprochée du *Portrait d'Antoine Vitré*, gravé par Morin, et que je date de 1649 ?

XXIX- *Portrait de Martin de Barcos.*

Sanguine, mine de plomb et lavis d'encre de chine / Format : 23,4x18 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : ENSB-A. Paris

Inscription : En bas, la date 1648, le dernier chiffre barré et remplacé par un 3 /Mons Phi. Champagne.

HISTORIQUE : Col. Jean Masson ; Don à l'ENSB-A.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76 n° 147.

EXPOSITIONS : Don Jean Masson, ENSB-A, Mai 1924, n°185 ; *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

L'identification ne me semble pas acquise : est-ce le même homme que dans le portrait de Bristol ? Lèvre inférieure plus discrète, implantation différente des cheveux sur la tempe, arcade sourcilière plus haute, et surtout port de tête avec un cou plus court sur le dessin : difficile de croire que l'un serait l'étude pour l'autre. Et surtout, le modèle est plus jeune dans le dessin. Or le tableau est daté de 1646 sur la balustrade. Il y aurait (je ne le vois pas) une date sur le dessin : 1648, dont le 8 a été barré et suivi d'un 3. De fait, ce dernier chiffre est plus acceptable, au vu des parentés de style avec la sanguine du *Louis XIV*, de Juin 1644 ; mais cette datation précoce ajoute aux réserves sur l'identification, dans la mesure où Philippe de Champaigne n'aurait approché les milieux jansénistes qu'en 1646.

Le profil est rarissime dans l'œuvre de Philippe de Champaigne ; tout au plus peut-on compter le *Triple portrait de Richelieu*, qui s'explique par les informations nécessaires à un buste, et le profil de Strasbourg, qui en découle. A quelles fins a été dessiné le *profil de Martin de Barcos*, qui n'est peut-être pas très éloigné de ces deux *Richelieu* ?

Dessiné aussi de profil, se présentent à nous *Jean-Baptiste de Champaigne et sa femme* : cela porte à se demander si le *Martin de Barcos* n'est pas de la même main, d'autant plus que les affinités ont été plus manifestes entre l'abbé et le neveu qu'avec l'oncle.

Dépourvu de toute mise en situation, il correspond peut-être à un donateur orant intégré dans une composition narrative dont nous aurions perdu la trace ; la responsabilité du modèle comme abbé de Saint Cyran ouvre sur toute sorte d'hypothèses. Dans quel but un tel dessin ? Un premier portrait ainsi envisagé de profil ? Frontispice d'un livre ? Lequel à cette date ?

XXX – *Portrait d'un inconnu coiffé d'un haut chapeau, de profil à droite*

Sanguine et lavis d'encre de chine / Format : 18,4x12,4 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Musée du Louvre.

Inv. n° : INV 19868, recto.

Ancienne col. Saint Morys ; figure sur d'anciens inventaires du Louvre sous la désignation : portrait dit de l'un des vicaires de Saint-Gervais'.

BIBLIOGRAPHIE : *Lugt, Inventaire général des dessins des écoles du Nord, école flamande*, Paris 1949 ; MP I, p. 1 ; Mme Boulot Rabaud 1961 ; B. Dorival 76 n° 224. Reiset 1ere partie n° 486 ; Lugt 1949 FL522

EXPOSITIONS : *L'art français au XVIIème siècle*, ENSB-A Paris 1961 ; *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

B. Dorival refuse l'identification avec Martin de Barcos. Le chapeau est sans rapport avec la tête.

XXXI - *Vue de l'Abbaye de la Cambre, près de Bruxelles.*

1654

Lavis d'encre de chine / Format : 22x36 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Albertina, Vienne,

HISTORIQUE : col. D'Albert de Saxe.

EXPOSITIONS : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76, n°241 ; F. Lanoé n°47.

XXXII - *Vue de l'Abbaye de la Cambre.*

1654.

Mine de Plomb, plume et lavis gris / Format : 34x56 cm.

Non signé, daté par une autre main.

Musée du Louvre.

Inscription : »*La vue de l'abaïe de la Cambre proche de Bruxelles, Religieuses de l'ordre de Citaux*
1654 »

EXPOSITIONS : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE : F p. 175-176 ; Emile Jacques *L'Abbaye de la Cambre et le monastère de Port-Royal*, Cahiers Bruxellois 1970-71 ; B. Dorival 76, n°242 ; Lanoé n°45.

XXXIII - *Vue présumée de l'Abbaye de la Grande Chartreuse.*

1654-55.

Mine de plomb, plume et lavis / Format : 32,8 x 46,5 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Musée Fabre, Montpellier

Inscription au dos : « *La Grande Chartreuse de Grenoble dessinée par Philippe de Champaigne* »

HISTORIQUE : Don Bonnet-Mel, 1864.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76, n°243 ; Lanoé n° R 10

EXPOSITIONS : *Dessins du musée Fabre*, Montpellier 1940, n° 279.

La distance prise avec le motif, le thème de la réclusion, l'observation méticuleuse et modeste, sont des caractères communs aux trois dessins de paysages de cette période. Ajoutons l'identité du sujet : l'un représente une chartreuse, les deux autres montrent l'abbaye de la Cambre près de Bruxelles. Ce dernier monastère apparaissant dans *Les Miracles de sainte Marie l'Egyptienne* de 1655-56, et le premier étant certainement en

rapport avec la toile illustrant *La Vision de saint Bruno et de ses compagnons*, cela nous fournit de précieuses indications sur leur datation, d'ailleurs confortées par le voyage de l'artiste à Bruxelles en 1655.

L'abbaye identifiée comme étant la grande Chartreuse, dans l'Isère, n'est peut-être pas celle-là, comme l'a justement noté B. Dorival. Il faut plus prosaïquement y voir un établissement situé aux confins d'Ile de France. Si l'on doit écarter, en raison de la datation de ce dessin la chartreuse du Val-Dieu, pour laquelle l'artiste fit dans la décennie 1640 la belle *Assomption* du musée d'Alençon (bien que le paysage entre Nogent le Rotrou et La Ferté Bernard, puis vers Alençon, alterne comme ici de grandes vallées et des plateaux), c'est pencher en faveur de la chartreuse de Gaillon, dans l'Eure. Est-ce elle qui est représentée sur ce dessin ? La topographie pourrait correspondre, avec une large vallée qui évoque celle de la Seine, et l'amorce au loin d'un plateau...

Ce sont deux lieux où l'artiste a pu se déplacer, même pour les seuls besoins d'une commande ; l'éloignement de Paris est encore acceptable, comparable à celui de Chaumes en Brie où nous savons que le peintre s'est réplié pour un séjour de convalescence.

Formellement, un autre paysage, une autre vue d'un monastère, mais peinte, doit être adjoint à ces dessins, l'échappée sur Port-Royal des Champs en fond du *Portrait d'Angélique Arnauld*, de 1654. Il est probable qu'un dessin perdu servit à ce détail. Le sujet plus autonome, plus identifiable de ce groupe qui suggère des études dans le cadre d'un plus large contexte a un rôle de repère spirituel et moral qui fait défaut à celui des toits de Paris, où prime l'anonymat. Les vues parisiennes des années 1640 étaient fondées sur le plein et le volume, les trois dessins des abbayes le sont sur le vide et l'espace : des arbres encadrant ici la trouée perspective, libérant là ainsi l'espace dans les deux dessins bruxellois.

Contrairement à trois des dessins de 1647-50, où le point de vue plongeant était abstrait, à vol d'oiseau, une convention, ici, le panorama est appréhendé d'une hauteur parfaitement crédible, que des éléments de premier plan raccordent au motif principal. Cela a pour effet d'intégrer l'artiste, le spectateur, dans la scène qu'il représente, tandis que la vue à vol d'oiseau des paysages urbains l'en retranchait.

XXXIV - Paysage boisé près d'une étendue d'eau.

1654

Pierre noire et lavis / Format : 24,6 x 37,2 cm.

Non signé, daté.

Linz, Stadtmuseum Nordico,

Nr S V/247

HISTORIQUE : Col. Justus Schmidt ; donné au musée en 1970.

BIBLIOGRAPHIE : Lanoé 2009, n° 46.

XXXV - Le pont de Vernon-sur-Seine.

1654

Pierre noire et lavis gris / Format : 21,7 x 36,5 cm.

Non signé, daté.

ENSBA, Paris

Inv. Mas. 778

HISTORIQUE : Don de Jean Masson à l'Ecole des Beaux-Arts

EXPOSITIONS : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE : Lanoé 2009, n° 42

XXXVI - *Vue d'une plaine.*

1654

Pierre noire et lavis gris / Format : 22,2 x 33,5 cm.

Non signé, daté.

ENSBA, Paris

Inv. Mas. 781

HISTORIQUE : Don de Jean Masson à l'Ecole des Beaux-Arts.

BIBLIOGRAPHIE : Lanoé 2009, n°

EXPOSITIONS : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE : Lanoé 2009, n° 44.

XXXVII - *Vue de Port-Royal.*

Vers 1654 ?

Pierre noire et lavis gris / Format : 21,7 x 37,3 cm.

Non signé, daté.

ENSBA, Paris.

Inv. Mas.179

HISTORIQUE : Don de Jean Masson à l'Ecole des Beaux-Arts.

EXPOSITIONS : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE : Lanoé 2009, n° 43.

Des trois paysages dessinés de l'ENSBA, une seule feuille porte une inscription : *Le pont de Vernon sur Seine 1654* ; Aucune date sur la *Vue de Port-Royal*.

Cependant, il n'y a rien d'évident quant à la datation avancée par F Lanoé d'après la date portée sur *Le Pont de Vernon-sur-Seine* : « plusieurs feuilles d'un carnet de paysages pris au hasard de ses déplacements vers 1654-55 [...] La vue de l'abbaye de Port-Royal, prise depuis l'ouest, sans doute alors qu'il travaille au portrait de l'abbesse assise. On peut supposer que la vue finalement retenue pour le tableau figurait également dans le carnet. »

Au-delà du format et de la technique identique au lavis sur trait de crayon, que la vue de Port-Royal ne soit pas pliée au centre comme les deux autres feuilles tend à l'en séparer. Il ne faut pas davantage étendre au dessin la date du *Portrait d'Angélique Arnauld* de 1654 : l'abbaye sur la peinture apparaît sous un angle différent, presque diamétralement opposé.

D'autre part, à cette date, Philippe de Champaigne n'a rien à faire à Port-Royal des Champs. Certes, il a peint *La Cène* pour l'église vers 1652, mais faite d'après la toile de Lyon et donc sans aucun rapport direct avec la configuration du lieu ; S'il a pu aller sur place pour juger de son emplacement, pourquoi seulement en 1654, et non pas dans la continuité de l'installation de sa peinture sur le maître autel ?

Quant à ses liens avec Port-Royal, ils ne sont pas encore ce qu'ils deviendront lorsque sa fille Françoise mourra à Paris le 26 août 1655 ; lorsque sa fille Catherine prendra le voile en 1657, toujours dans la maison parisienne ; lorsque des donations, en octobre 1657 et mai 1659 officialiseront en quelque sorte son profond attachement. Ses deux filles étaient pensionnaires de la maison de Paris, où l'aînée resta jusqu'aux premières expulsions en 1664 ; l'épisode de la Sainte Epine, la paralysie de sœur Catherine, c'est à Paris que cela se passe : il n'y avait aucune raison pour que Philippe de Champaigne vint aux Champs en 1654.

La Cène en 1652, les premiers rapports qui se régularisent à partir de la fin 1655, le déménagement de sa fille dans les années 1660 : de toutes les occasions, la date 1654 est certainement la plus improbable. Si le dessin était de 1654, n'aurait-il pas été préféré à toute autre vue pour le portrait de l'abbesse ? Après tout, ne montre-t-il pas plus nettement l'abbaye et toutes ses dépendances, et l'église bien en évidence, informations précises fort à-propos sur le portrait pour peu que l'artiste en ait disposé ? La vue autrement plus indécise et plus vague du tableau indique que l'artiste n'avait pas d'autre choix.

Par contre, la Paix de l'Eglise promulguée en 1668 donne une seconde jeunesse, à Port-Royal et surtout à la maison des Champs. La faveur quelque peu paternaliste dont bénéficie l'abbaye dans les années 1660, la sollicitude du monde parisien pour elle, sa fille qui y est retirée, une moindre activité aussi du peintre, tout justifie désormais que Philippe de Champaigne séjourne à Port-Royal des Champs.

Ajoutons une observation sur l'apparence du monastère : bien que nous n'ayons aucun repère relatif à sa construction, il est vraisemblable que des bâtiments aient été construits durant sa grande époque, soit vers 1645-60 ; or le dessin laisse voir une abbaye parfaitement achevée et telle que les témoignages les plus récents nous la restituent, de sorte que ce dessin semble être plutôt tardif.

Du reste, la lumière froide mais diffuse sur tout le dessin est celle aussi qui caractérise les derniers tableaux de l'artiste. Au contraire, les paysages peints de la décennie 1650 valent par l'enfermement ; certes il y les vues du château de Pont-sur-Seine, mais l'ouverture, certainement le fait d'une commande précise, est inhérente au motif.

XXXVIII- *La vision de Saint Bruno entouré de ses compagnons.*
1656.

Pierre noire et lavis / Format : 64,7x46,3 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Musée du Petit Palais, Paris.

BIBLIOGRAPHIE : Gavé par Pitau en 1657 B. Dorival 76 n° 287 ; N.

Sainte Fare Garnot n° 15 ; Lanoé 2009, n° 49

EXPOSITIONS : *Le classicisme français, chefs-d'œuvre de la peinture du XVII^e siècle*, Paris, Budapest, Dublin, 1985 ; *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Ganges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

Exclu par B. Dorival qui y voit l'étude de Pitau pour sa gravure. Mais la technique du lavis n'est pas la plus facile pour mémoriser un tableau à fin de le graver : c'est au contraire dans les habitudes de l'artiste de préparer une peinture par le moyen d'études au lavis. La délicatesse des drapés, la finition des visages, tout cela suggère une œuvre définitive. Le dessin a tout d'une œuvre originale, ensuite utilisée par le graveur.



Les feuillages dans le fond sont en tous points comparables au même traitement des arbres dans la *Vue de l'Abbaye de la Cambre*, Vienne, dessin sensiblement contemporain : à savoir un dessin par courts accents horizontaux et obliques, et plus denses vers les extrémités de la masse feuillue ; quant à la lumière cristalline, elle est identique. Un autre élément de datation concordant est le drapé de Saint Bruno, repris à l'identique pour la figure de Sainte Pélagie dans le *Paysage de Mayence* : peint entre juin et septembre 1656 : les deux compositions sont donc exactement contemporaines. On peut d'autant plus regretter la disparition de la peinture qu'il s'agissait là d'un point de rencontre, par le thème des nombreux chartreux assemblés pour la prière, avec les tableaux de Zurbaran.

XXXIX- *Le Christ en gloire entre la Vierge et Saint Jean-Baptiste, étude pour la partie supérieure de La Vision de saint Bruno et de ses compagnons.*

1655

Pierre noire et lavis / Format : 15,3x20,7 cm

Moscou, musée Pouchkine.

BIBLIOGRAPHIE : N. Sainte Fare Garnot n° 17 p. 56 ; Lanoé 2009 n° 51.

XL - *Etude d'ensemble pour L'Apparition des saints Gervais et Protais.*

1657.

Lavis d'encre de chine 14,7x28,2 cm.

Non signé, non daté.

Nationalmuseum, Stockholm,

Inv. n° : 2773/1863

EXPOSITIONS : *Trois maîtres du dessin :*

Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE : Andrews (K.) "Etudes préparatoires de Philippe de Champaigne pour les tapisseries de Saint-Gervais", *Revue de l'Art*, 1971 ; B. Dorival 76 n° 114 ; N. Sainte Fare Garnot n° 20 ; Péricolo p. 276 ; Lanoé n° 52.



C'est curieusement le tableau d'une série de trois pour lequel nous avons le plus d'études dessinées, et une peinture, alors qu'on n'en a rien pour les deux autres. Raisons ? Peut-être parce que l'épisode se prête aux relations complexes, au contraire des deux autres tableaux dont la composition est davantage fondée sur le remplissage.

Etudes donc de relations, plutôt que de lieu. L'espace religieux est signifié par des objets ponctuels, non comme un ensemble contenant.

Egalité des gestes, alignement monotone des personnages, partie droite trop anecdotique ; les bras également retombants des trois saints debout, et ceux repliés sur la poitrine de saint Ambroise, ne permettent pas d'unité narrative.

XLI- *Etude pour L'Apparition des saints Gervais et Protais.*

1657-59.

Lavis d'encre de chine / Format : 16,9x12,4 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Musée du Louvre.

Inv. : F 42625, recto.

HISTORIQUE : Ventes à Paris 15, 17 «et 26 mars 1838 ; peut-être col. Thuelen, Paris (Mabille de Poncheville II p. 139) ; col. M. et Mme Jacques Fryszman, Boulogne-sur-Seine ; acheté en 1990 par le musée du Louvre.

EXPOSITIONS : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.*

BIBLIOGRAPHIE : Andrews (K.) "Etudes préparatoires de Philippe de Champaigne pour les tapisseries de Saint-Gervais", *Revue de l'Art*, 1971 ; B. Dorival 76 n° 113 ; N. Sainte Fare Garnot n° 21 ; Péricolo p. 277.

L'identité des gestes qui gagnent en ampleur indique le souci de dire les jumeaux, le sacrifice commun ; dans le tableau définitif, cette préoccupation demeure, bien que les gestes aient été adroitement différenciés, jusqu'à la complémentarité. Les deux figures commencent à se différencier par la densité du lavis.

Sous la "plateforme" de nuages, apparaissent les biens matériels dédaignés par les saints : narrative par la volonté de décrire, et de dire plusieurs temps, l'image se veut aussi allégorique.

XLII- *Etude pour L'Apparition des saints Gervais et Protais.*

1657

Lavis d'encre de chine. 32,4x60 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Musée du Louvre.

Inv. n° :

BIBLIOGRAPHIE : Andrews (K.) "Etudes préparatoires de Philippe de Champaigne pour les tapisseries de Saint-Gervais", *Revue de l'Art*, 1971 ; B. Dorival 76 n° 1685 ; N. Sainte Fare Garnot n° 23 ; Lanoé n° R 22.

Exclu par B. Dorival : "copie sèche" ; pourtant, l'éclat de la peinture atteint ici par les seules ressources du lavis ne peut être le fait d'un simple copiste. Dessiné par l'artiste pour une gravure ?

XLIII - *L'invention des corps.*

1657-59.

Lavis d'encre de chine et sanguine / Format : 16 x 27,2 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Musée du Louvre.

Inv. n° : INV 19858, recto

Inscr. : PHILIPPUS DE CHAMPAIGNE (plume et encre brune dans le cartouche Mariette) ; L.1852,

HISTORIQUE : Col. Mariette ; vente Paris 13 nov. 1775-30 janvier 1776 ; acheté par Lempereur pour le compte du roi.

BIBLIOGRAPHIE : LUGT 1949 FL518R. Bacou, catalogue de l'exposition *Dessins français du XVIIème siècle*, Paris 1960 ; Andrews (K.) "Etudes préparatoires de Philippe de Champaigne pour les tapisseries de Saint-Gervais", *Revue de l'Art*, 1971 ; B. Dorival 76 n° 116, N. Sainte Fare Garnot n° 24 ; Lanoé n° 70.

EXPOSITIONS : Philippe de Champaigne, Paris-Gand 1952, n° 55 ; *Dessins français du XVIIème siècle*, Louvre, Paris 1960, n° 31 ; *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

F. Lanoé a retiré à Philippe de Champaigne la paternité des deux tableaux du *Cycle des Saints Gervais et Protais*, sur la seule et combien subjective appréciation de deux dessins (du Louvre et de Worms) en lesquels elle reconnaîtrait la main du neveu.

Que Jean-Baptiste ait pu participer à la peinture de *L'Invention des Corps* (livrée le 24 mars 1660), pourquoi pas, mais certainement pas à l'élaboration de sa composition, alors qu'il était en Italie (parti pour Rome en 1658, de retour à Paris en 1659) : donc ce tableau revient à Philippe, et à plus forte raison le petit lavis d'ensemble du Louvre.

La production de Philippe de Champaigne, moins fournie en nombre de tableaux, entre 1657 et 1661 peut s'expliquer par le travail considérable sur le cycle *Gervais et Protais* ; lui retirer deux des trois tableaux, c'est le condamner à une inactivité peu crédible. De même, en 1661, Philippe de Champaigne est préoccupé par la paralysie de sa fille, si l'on peut envisager, sans preuve, que la part dévolue aux collaborateurs ait été plus importante ; mais on peut tout autant défendre que le meilleur remède est encore de se plonger dans le travail.

Enfin, notons qu'il n'y a aucune différence d'exécution entre *L'Apparition* et *La Translation*, le premier et le dernier tableau de Philippe de Champaigne pour cette série. On pourra d'ailleurs multiplier sans peine les observations de détail qui renvoient à Philippe de Champaigne : ainsi le motif architectural centré dans le dessin pour *L'Invention des Corps* (Louvre), provient tout autant du *Prévôt des Marchands* de 1648, plus encore de celui de 1654 (suivant la reconstitution que je propose d'après *l'Echevin au Livre Wallace*), que du



Repas Chez Simon. Il n'y a aucune raison de donner à Jean-Baptiste un décor architectural auquel l'oncle recourt le plus régulièrement. Ajoutons encore l'argument le plus neutre, le plus sommaire, celui qu'on donnerait le plus facilement à un membre de l'atelier, l'arrière-plan de fûts de colonnes ouvert sur un ciel bleu dans *l'Invention des Corps*, et qu'on retrouve quasiment identique sur *Le Denier de César* que personne ne songerait à mettre en doute...

La composition est claire, qui répartit à gauche le peuple et à droite le monde ecclésiastique ; les différents motifs sont présents, bien que pas suffisamment hiérarchisés ; par contre, l'arrière-plan architectural sera totalement revu et dynamisé. L'écriture sobre et elliptique est à rapprocher de l'étude des deux saints pour *L'Apparition*.

Un autre argument en faveur de l'attribution à Philippe de Champaigne de ces deux compositions, y compris leur réalisation, c'est le petit tableau représentant *Saint Augustin*, dont il existe deux exemplaires autographes : Los Angeles et Sterling and Francine Clark Institute ; qui révèle une curiosité pour le vêtement sacerdotal, et pour la hiérarchie ecclésiastique jusqu'alors inédite dans sa peinture. En effet, dans les quelques essais allant dans un sens similaire : le prêtre dans *La Présentation de la Vierge au Temple*, par exemple, l'habillement religieux relève plus de la reconstitution archéologique que de l'observation directe. Même dans les figures des *Pères de l'Eglise* de la Sorbonne, et celles des *Rois* de Pont-sur-Seine, la représentation était simplifiée jusqu'à l'archétype ; en fait il n'y a pas d'autre exemple d'une telle préoccupation jusqu'à l'apparition du *Saint Augustin*.

Cet élément documentaire absent de *L'Apparition*, s'impose en revanche dans les deux scènes suivantes : aussi, à moins de retirer à Philippe de Champaigne le *Saint Augustin*, daté dans ce catalogue et pour d'autres considérations de ces mêmes années 1656-58, il faut lui rendre les grandes figures des tableaux des Saints Gervais et Protais, qui participent des mêmes recherches.

XLIV - Louis XIV dit en costume du sacre

1658-59.

Lavis d'encre grise sur papier gris. 26,5x20,6 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Chicago, Art Institute

HISTORIQUE : Trouvé par Pierre Rosenberg

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76 n° 193; N. Sainte Fare Garnot n° 5 p.43 ; Péricolo p. 200. Lanoé n° 16.

Dit par erreur "*en costume du sacre*", le dessin fut en conséquence daté de 1654. Or il ne s'agit pas du costume du sacre, puisque le monarque debout au-devant d'un siège curule porte des jambières, une cuirasse romaine, et pas de col de dentelle ; puis toutes les gravures de 1649 à 1652 représentant Louis XIV durant la Fronde montrent un roi nettement enfant, lequel n'a pas 15 ans à la date du sacre ; de même on ne saurait confondre le pré-adolescent peint par Henri Testelin : *Louis XIV en costume du sacre* (Château de Versailles), avec le jeune homme du dessin de Chicago. De cela il ressort que le dessin de Champaigne est plus tardif : l'âge apparent, 18-20 ans, indique 1656-59 ; une datation applicable donc au *Portrait de Louis XIII assis sur son trône* (Louvre), qui présente avec ce dessin de nombreuses affinités. Ainsi, le manteau du roi, sur le bras étendu sur la couronne et en bas lorsqu'il s'étale sur le sol, est copié dans les détails des plis sur le *Louis XIII sur son trône*, dont la perspective est pourtant différente. Dessin problématique : ce *Louis XIV* n'est donc pas fait d'après nature, mais sur la base du *Louis XIII assis* ; mais dans ce cas, pourquoi la perspective déficiente du siège curule qui semble tomber à la renverse ? Moins flagrant, le meuble vertical n'est pas d'aplomb : si l'on tient compte de la perspective qui libère le sol, il apparaît que le meuble haut n'est pas davantage conforme à cette perspective. Eléments rapportés ? Mais un *Louis XIV en majesté* dépassa-t-il le premier stade du beau dessin de Chicago ? Changement de projet en cours d'exécution de ce dessin ? Ces disparités mettent en doute l'hypothèse d'une étude en vue d'un portrait.

Voir F. Lanoé 2009 pour une identification inacceptable de Louis III, et une datation conséquente de ce dessin et des deux portraits sur toile (Louvre et Windsor Castle) du roi

antérieure à 1644. Pour ma part, les ressemblances stylistiques avec le dessin de la notice suivante (XLV - *Portrait de Henry de Guénégaud*) me font maintenir une datation tardive.

Cela d'autant plus que la prise en compte d'un dessin comme celui de Mexico pour le *Portrait de Louis XIII couronné par la Victoire* montre que Philippe de Champaigne se préoccupe déjà, à un stade précoce de la recherche, d'une ressemblance convaincante ; à plus forte raison sur une feuille aussi aboutie dans une technique, le lavis, particulièrement docile. Puis la coiffure n'est pas celle, asymétrique, à la mode dans la décennie 1630 : au contraire, sa régularité et son volume sont à rapprocher d'autres portraits de Louis XIV du début du règne. Ainsi la comparaison de ce dessin que je date de 1658-59, avec un célèbre pastel par Wallerant Vaillant (col. privée) met en évidence non seulement la même coiffure, mais aussi le même visage aux joues pleines et à la petite bouche.

XLV - *Portrait de Henry de Guénégaud*.

1658-60.

Lavis gris et crayon noir, 19,8x17,8 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Col Privée.

HISTORIQUE : Vente, Paris 11 juillet 2001 ; Galerie Eric Coatalem ; col. privée.

BIBLIOGRAPHIE : . Péricolo 2002, p. 201 ; Lanoé 2009, n° 6

EXPOSITIONS : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Ganges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.



Identifié à tort avec Léon Bouthillier de Chavigny (J-C. Boyer), puis avec Louis XIII : on ne saurait en effet y voir le *Portrait de Louis XIII en chef de l'ordre du Saint-Esprit*, les vains efforts déployés par L. Péricolo pour son affirmation péremptoire oubliant un détail : l'homme portant la croix de l'ordre du Saint-Esprit au bout d'un cordon bleu, réservé à la noblesse de robe, ne peut donc être le roi, ni un noble d'épée, dont la croix était portée au bout d'un collier. Faut-il pour autant revenir à la proposition antérieure, qui identifie Léon-Bouthillier de Chavigny : étude probable pour un portrait d'apparat, le dessin, que l'absurde hypothèse "Louis XIII" situait vers 1633 en ignorant délibérément l'autorité de l'écriture, serait dans ce cas de peu antérieur à la mort du modèle en 1652.

Mais la ressemblance de style de ce dessin et de celui de Chicago (notice précédente), que je tiens sans rapport avec le Sacre et date en conséquence des années 1658-60, m'invite à lui assigner une date identique, laquelle remet donc en cause l'identification avec Léon Bouthillier.

D'autant que le mantelet, avec sa bordure spécifique incluant des fleurs de lys, désigne la charge de chancelier de l'Ordre : Claude de Bullion en 1634, Abel Servien en 1654, dans les deux *Réceptions* peintes par Philippe de Champaigne.

Noël de Bullion s'étant démis de cette charge en 1656, son successeur fut Henry de Guénégaud (1609-1679). Que ce dernier fut incontestablement le modèle du dessin ne laisse pas le moindre doute, c'est à l'évidence le même homme qui fait aussi l'objet de la gravure de Robert Nanteuil de 1654, d'après un premier portrait, perdu, par Philippe de Champaigne.

Ce dessin implique donc un portrait peint qui existe probablement encore.

XLVI - *Etude pour le parc du château de Pont-sur-Seine*

1655-60

Pierre noire et lavis d'encre de chine, 42 x 96 cm.

BNF

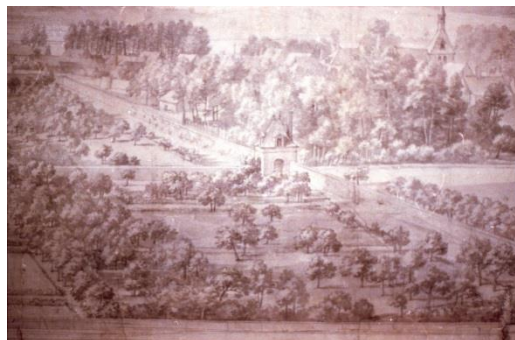
HISTORIQUE : Col. Hippolyte Destailleur ; Bibliothèque Nationale.

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

Goncalves (J.) "Philippe de Champagne : œuvres de jeunesse à Pont-sur-Seine", *L'Estampille/L'Objet d'Art*, Dijon, fev. 2002 ; Mignot (C.) « Le château de Pont en Champagne ; La Maison aux Champs de Claude Bouthillier, surintendant des finances de Louis XIII ». *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 2005 ; Lanoé n° 39

EXPOSITIONS : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champagne, Jean-Baptiste de Champagne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

Voir notice suivante.



XLVII - *Etude pour La cour d'entrée du château de Pont-sur-Seine*

1655-60

Pierre noire et lavis d'encre de chine, 22,4 x 71,2 cm.

BNF

HISTORIQUE : Col. Hippolyte Destailleur ; Bibliothèque Nationale.

BIBLIOGRAPHIE : Goncalves (J.) "Philippe de Champagne dans tous ses états à l'église de Pont-sur-Seine", *La vie en Champagne*, Troyes, juil.-sept. 2001 ; Goncalves (J.) "Philippe de Champagne : œuvres de jeunesse à Pont-sur-Seine", *L'Estampille/L'Objet d'Art*, Dijon, fev. 2002 ; Mignot (C.) « Le château de Pont en Champagne ; La Maison aux Champs de Claude Bouthillier, surintendant des finances de Louis XIII ». *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 2005 ; Lanoé n° 40

EXPOSITIONS : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champagne, Jean-Baptiste de Champagne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

Ces deux dessins étonnants identifiés par Claude Mignot, qui constituaient le point fort de l'exposition 2009 de Port-Royal attestent d'une part du séjour, mis en doute par certains, de Philippe de Champagne à Pont-sur-Seine dont il décora l'église du village, et révèlent d'autre part une préoccupation de l'espace qu'on ne connaissait pas à l'artiste, tant ses compositions à figures valent par leur cadrage serré et leur absence de profondeur ; tant ses paysages peints s'imposent d'abord par leur point de vue situé à l'orée d'une forêt, l'enveloppement, le proche et le contenant ; au point qu'on en oubliait presque les échappées lointaines inondées de lumière des quatre *Paysages du Val-de-Grâce*, mais si discrètes et subordonnées au premier plan dont elles constituent le contrepoint.

Ici au contraire, l'ouverture, la topographie et la distance incitent à une relecture d'une œuvre toujours plus variée et déconcertante qu'on ne l'a présentée.

Datation : sachant que ce parc a été créé de toutes pièces en même temps que le château dans la décennie 1630, on peut tenter une datation très approximative des deux feuilles d'après l'apparence des arbres : 15 à 20 ans, soit vers 1655-60. Datation qui correspond avec ce que j'avais déduit (1655-58, chapitre *Formalismes*) des monogrammes dans la chapelle seigneuriale de l'église de Pont-sur-Seine : la convergence des dates de ces deux types d'œuvres conforte l'attribution du décor de la chapelle, fait de vases de fleurs et d'ermes, soit douze panneaux réalisés certainement à Paris mais dont Philippe de Champagne a pu superviser la mise en place et dessiner à cette occasion les deux panoramas au lavis.

XLVIII – *Allégorie de la Paix*, dit par erreur *La Vierge à l'Enfant*.

1659-60

Sanguine, crayon noir et blanc / Format : 42,5x31 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Col. privée

HISTORIQUE : Vente à Paris du 28 Nov 79, acheté par un col. français.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76 n° 267 ; B. Dorival 92, N° III ; Lanoé n° R 44, p. 184.

Identification du sujet et datation : 1659-60 nouvelles, qui contredisent ici les propositions de B. Dorival (1992), lequel date cette feuille de 1655-56

L'enfant est habillé, ce que Champaigne ne fait jamais avec Jésus : ainsi ne serait-ce pas la Vierge, mais une figure allégorique de la paix, ou une figure témoin... L'enfant ne tend pas les bras, contrairement à Jésus habituellement; il reste passif, avec son regard apeuré, il se réfugie frileusement dans un mouvement particulièrement dramatique contre sa mère, laquelle faisant barrière de son corps redressé semble vouloir le soustraire à quelque menace : à l'évidence, ce motif ne saurait s'accorder avec des rois mages ou des bergers en adoration. Monumentalité, dramatisme de la mère et l'enfant qui font bloc composent une allégorie de la Paix. A la tension de cette figure comme symbole de protection s'oppose l'étude d'un profil féminin, plus grand d'échelle, qui est toute soumission et docilité. L'expression sereine des deux femmes confirme mon interprétation



Cette relation mère enfant dont l'attention est attirée ailleurs, on la retrouve avec la femme et sa fille dans *L'invention des corps des saints Gervais et Protais*. Le visage de profil est soit une variante pour la Vierge, soit plus justement l'étude pour un autre personnage d'une même œuvre. Car le mouvement de la mère et l'enfant implique une composition à plusieurs figures, d'autant que ce groupe est à contresens de l'éclairage : aussi le point focal de la scène serait-il autre, que nous allons tenter de définir.

L'autorité graphique suggère les dernières années : mais le décor des Tuileries, en 1666, ne correspond pas aux caractéristiques de ce dessin.

En 1659 et 60, Philippe de Champaigne travaille au Pavillon du Roi dans le château de Vincennes, où entre autres peintures de son atelier, devant évoquer La Paix des Pyrénées (Guillet de Saint-Georges), et le mariage du roi, Félibien lui donne l'entière paternité du tableau du plafond. Bien que cette rare œuvre allégorique du maître : Louis XIV y est représenté "sous la figure de Jupiter qui commande à la France d'embrasser la Paix", ne nous soit plus connue, il est cependant vraisemblable que ce dessin d'étude s'y rapporte, si toutefois on cesse d'y désigner une *Vierge à l'Enfant* comme c'est le cas jusqu'à ce jour. Du reste, le quadrillage fait référence au report sur un grand format. Ce type de décor explique l'ascendance de Michel-Ange dans ce dessin, et la discrète rivalité d'esprit avec Le Brun... Les attitudes des deux femmes tournées l'une vers l'autre, celle-ci protectrice et celle-là obéissante, impliquent la liaison d'une figure agissante, en l'occurrence celle du roi, et confortent l'identification de ce dessin. Le profil de femme voilée serait la France, invitée à embrasser la Paix figurée par la femme à l'enfant, monumentale et protectrice ; au centre, Jupiter dérivait sans doute du *Louis XIV* dessiné de Chicago.

XLIV - *Tête d'apôtre*.

Vers 1660 ?

Pierre noire. Pas d'indication de format.

Huile sur toile / Format : 22 ; 5 x 27 cm.

Ni signé, ni daté.

LOCALISATION : Archives centrales Iconographiques d'Art National de Bruxelles.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76 n° 292 ; Lanoé p. 185, n° R45.

En l'attribuant sans restriction à Philippe de Champaigne, B. Dorival met ce beau dessin en rapport avec les thèmes de l'Assomption, de l'Ascension ou de la Pentecôte, en raison du regard levé.

Mais rapport possible aussi avec le saint Ambroise de *La Translation*, d'où une datation plus tardive : voir notamment la construction angulaire, alors que dans les Assomptions et autres compositions des précédentes décennies, les visages sont ronds et fluides.

L - Etude de mains.

Pierre noire et craie / Format :

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Musée Atger, Montpellier.

HISTORIQUE : Don Atger en 1828 à la faculté de Médecine de Montpellier.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76 n° 162 ; Brême 2007-08, n° 4 ; Lanoé 2009, n° 72 (Jean-Baptiste)

Dessinateur rare, Philippe de Champaigne étudie peu par le dessin une composition ou un visage : expressions et figures devraient faire l'objet à priori, de plus de dessins d'étude que seulement des mains. Aussi, à côté des études de têtes, les études de mains forment un groupe spécifique d'autant plus surprenant. On ne saurait toutefois arrêter définitivement si toutes ces mains sont des études, des répliques ou des copies d'après des peintures.

Cette feuille est mise en relation par B. Dorival avec la main du *Portrait d'homme* du Louvre (*Portrait de Pierre Langlois de la Fortelle*), avec donc une datation conséquente de 1650 : mais il y a dans la main tenant un pli une rondeur des doigts qui me rappelle autant la main du *Arnauld d'Andilly* du Louvre aussi ; et l'ensemble est à la réflexion moins nerveux que dans la décennie 1640, si bien qu'une datation des dernières années s'impose davantage, souvenir d'un portrait perdu, si toutefois cette feuille revient à Philippe de Champaigne.

LI - Etude possible pour le portrait des Frères Anguier.

1673 ?

Crayon / Format : 12x41 cm.

Non signé, non daté.

LOCALISATION : Musée Atger, Montpellier.

HISTORIQUE : Don Atger en 1828 à la faculté de Médecine de Montpellier.

BIBLIOGRAPHIE : B. Dorival 76 n° 138 ; Sainte Fare Garnot n° 28 ; Brême, cat 5 ; Lanoé 2009, n° 89 (Jean-Baptiste)

EXPOSITIONS : *Philippe de Champaigne* 1952, Paris-Gand, n° 57 ; *A l'école de Philippe de Champaigne*, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008.

Bien qu'aucune des feuilles de Montpellier ne puisse être mise en relation sûre avec quelque peinture, celle-ci seulement apparaît comme une évidente étude : il s'agit de deux mains tenant une tête sculptée posée sur les genoux, et pouvant être rapprochée, à défaut de plus amples informations, avec le portrait perdu des sculpteurs Michel et François Anguier peint par Philippe de Champaigne et exposé en 1673 au premier salon de l'Académie. ©José Gonçalves. Juin2009-Octobre2013.

A suivre :

6 -Philippe de Champaigne, catalogue des désattributions, peintures et dessins.



José GONÇALVES

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

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

Catalogue des peintures, dessins et désattributions

Première mise en ligne octobre 2008

Nouvelle édition revue et corrigée, avril 2013

6 : désattributions

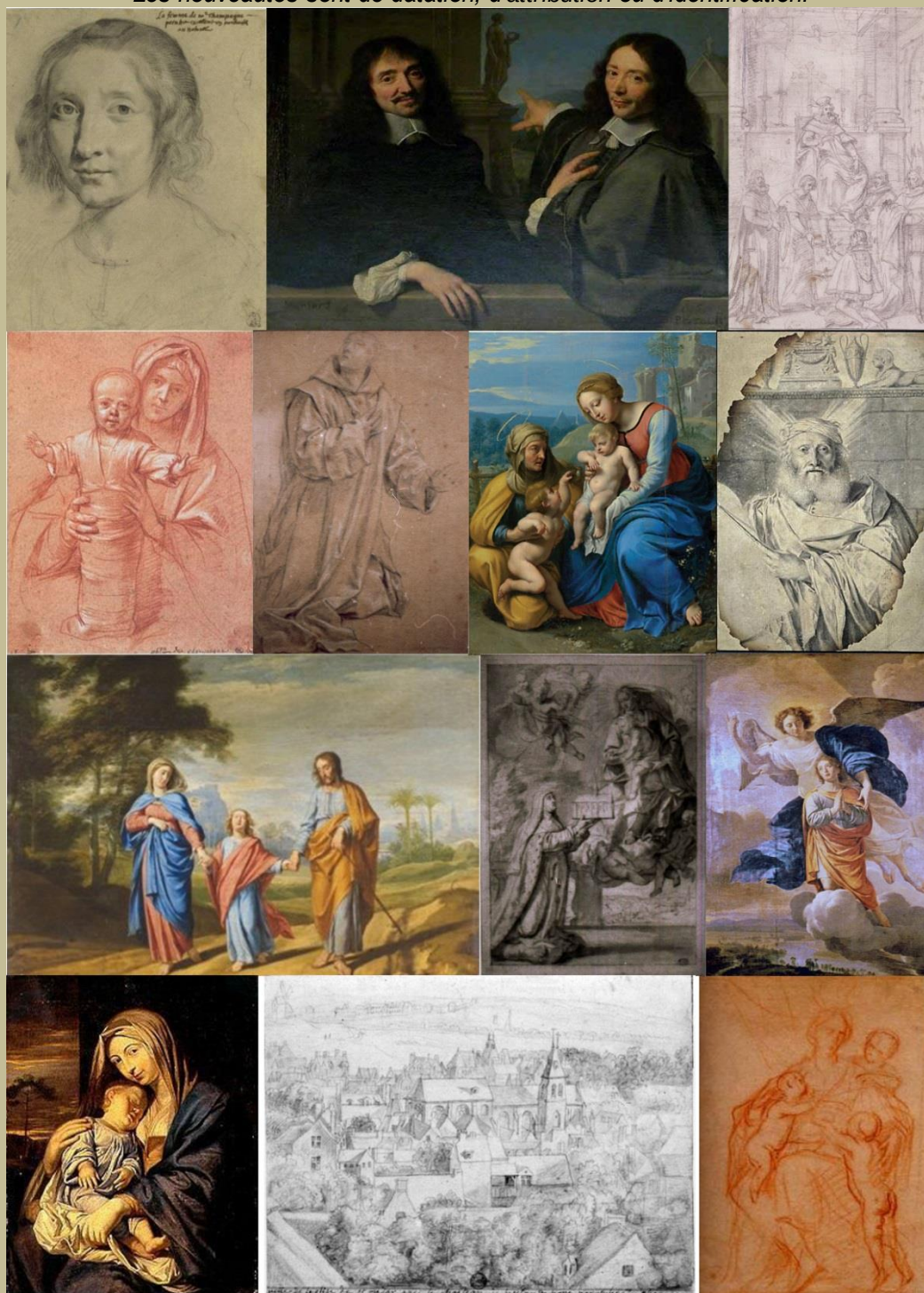
(suivi d'un **tableau comparatif**, et de la **bibliographie**)

Déjà paru : 1 : période *Richelieu* (précédé du catalogue des œuvres ici attribuées à Nicolas Duchesne) ; 2 : période *Port-Royal* ; 3 : période *Mazarin* ;
4 : période *Louis XIV* ; 5 : *Dessins*.



6 – Désattributions : quelques nouveautés de cette édition

Les nouveautés sont de datation, d'attribution ou d'identification.



Notices Ds 156 ; XP 91 ; Ds 140
 Notices JM 38 ; Ds 154 ; SR 54 ; JM 32
 Notices JM 7 ; JM 36 ; JM 10
 Notices SR 52- 53 ; Ds 166-171 ; JM 46.

6- DESATTRIBUTIONS.

Quatre artistes bénéficient de ces désattributions d'œuvres à Philippe de Champaigne. **Nicolas Duchesne** a fait l'objet d'un chapitre à part (voir aussi Ds132), placé en tête de ce catalogue. On trouvera ici un noyau des **peintures et dessins attribués à Jean Morin** (JM 1-JM 46), qui prélude à une reconstitution plus conséquente de son activité de peintre, et une contribution significative au catalogue de **Jean de Reyn** (SR 83 et XP 104-XP 105- XP 111- XP 125- XP 126). Enfin, **Claude de Champaigne** est ici crédité, à titre d'hypothèse de travail, de deux premières peintures (SR 52 et SR 81).

DESATTRIBUTIONS : ŒUVRES DE JEAN MORIN

Jean Morin est à ce jour exclusivement connu comme graveur d'interprétation, notamment pour ses portraits d'après Philippe de Champaigne. Bien que les archives le mentionnent comme peintre, aucune composition originale ne lui est attribuée. C'est donc ici une ébauche de son œuvre peint et dessiné.

Voici le récapitulatif sommaire des arguments d'attribution développés dans le texte (chap. *Dévotion privée et institutionnelle : le cycle de Saint Benoît*), et notices correspondantes des tableaux, qui m'ont conduit à avancer le nom de Jean Morin :

- datation vers 1644 du *cycle de Saint Benoît*, ce qui exclut son attribution à Jean-Baptiste de Champaigne ou à Nicolas de Platemontagne ;
- les deux dessins d'étude pour ce cycle présentent des caractères propres à un graveur ;
- les mêmes éléments distinctifs se retrouvent dans un tableau, *Crucifixion avec la Vierge, Saint Jean, Madeleine et les soldats*, lequel est partiellement repris dans deux gravures signées de Jean Morin, sans autre nom d'inventeur ;
- dessins et peintures présentent des caractères concordants : absence de contraste (des couleurs assourdies d'un côté, et une tonalité grise de l'autre), des compositions fondées sur la surface.
- toutes les peintures présentent une profondeur restreinte, des plans étroits, une matière maigre et opaque, une absence de glacis ;
- toutes les œuvres réunies dans ce modificatif sous le nom de Jean Morin forment un ensemble homogène, parfaitement distinct des peintures attribuées sans restriction à Philippe de Champaigne.

-enfin, témoignant logiquement d'une parfaite connaissance de la peinture de Philippe de Champaigne, elles s'en distinguent cependant par la technique. Le modelé plus plat, fondé sur la surface avec une finalité plus décorative, la couleur plus mélangée, la teinte mate, la nuance et les valeurs d'emblée recherchées, quand elles sont ajustées par les glacis chez Philippe de Champaigne.

-ces peintures datent avec vraisemblance, sinon avec certitude pour certaines, d'avant 1650, année de la mort de Jean Morin.

JM 1 (M26 ; 80)- *La Sainte Face*.

Huile sur bois, 36,5x28 cm.

Non signé, non daté.

Col privée,

HISTORIQUE Vente Drouot, 3 déc. 2001, Paris, n° 67.

BIBLIOGRAPHIE (Gravé par Morin, et par Vorsterman, et celui-ci d'après celui-là, ce qui permet de rétablir une datation vraisemblable). Dorival 1976 n° 2043 ; Dorival 1992 n° 516, p. 67.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 9

REPLIQUES ET COPIES : L'original de Philippe de Champaigne est au musée du Louvre.

La datation vers 1630 généralement affichée ne tient pas, elle est fondée sur une gravure de Lucas Vorsterman : mais il semble bien que celui-ci ait travaillé d'après une autre gravure, de Jean Morin, des années 1640. Le style de ce tableau semble en fixer la datation dans les années 1640. Il en existe deux versions, de même format et sur bois. Bien que toutes deux passent pour autographes, la qualité nettement inférieure du panneau en collection privée ne saurait revenir au même artiste : je propose d'y reconnaître le style de Jean Morin, à ce jour exclusivement connu pour ses gravures.

Cette physionomie avec son front bas et le crâne plat, qui s'évase excessivement sur les côtés, n'a rien de commun avec celle du Christ dans des tableaux de Philippe de Champaigne vraisemblablement de la même période, comme *Le Christ et la Samaritaine*, *Le Repas Chez Simon*, etc... ou encore avec *Le Voile de Véronique*, col. part., vente Sotheby's 2009. On observe notamment dans la version autographe (Louvre, en dépôt au Musée National des Granges de Port-Royal, notice 83), que la paupière supérieure est plus creusée. Aucun relief sur les trois rangs du rameau épineux de la couronne.

Le support de bois, parce qu'il n'absorbe pas l'huile autant que la toile, donne une matière plus transparente : mais comparé à d'autres tableaux sur bois de Philippe de Champaigne, celui-ci apparaît significativement plus mat, sec et opaque, comme le sont toutes les peintures ici attribuées à Jean Morin.

La Sainte Face est représentative du registre des tableaux de dévotion privée : petit format, composition simple, sujet facilement identifiable et exaltation du héros.

JM 2 (M29 ; 58)- *La Résurrection*.

1640-44

Huile sur toile / Format : 112x167cm

Ni signé ni daté

Localisation : église de Lerné.

HISTORIQUE Chapelle du château de Claude Bouthillier ; église paroissiale de Lerné ; classé monument historique.

BIBLIOGRAPHIE José Gonçalves, *Deux tableaux inédits de Philippe de Champaigne*, Bulletin de la Société Archéologique de Touraine (2002), Tours 2003.

Photo : archives personnelles

D'abord présenté dans mon catalogue comme original de Philippe de Champaigne : mais la couleur plate et opaque, le paysage par bandes, la raideur des attitudes, sont caractéristiques des peintures attribuées ici à Jean Morin. Plus discrète que l'ambitieuse et

complexe *Résurrection* de Pont-sur-Seine qui combine l'annonce aux saintes femmes et la résurrection proprement dite, cette toile retrouvée dans l'église de Lerné 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.



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 œuvre de jeunesse de Philippe de Champaigne dans l'église de Pont-sur-Seine. Sa gestuelle et son anatomie, tout à la fois maladroitement 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 apporte à l'œuvre ambiguïté et tension. Par l'ouverture d'une grotte se profile un sobre paysage orageux dont l'ordonnance régulière en trois plans colorés : brun, vert, bleu, renvoie à la tradition flamande à laquelle appartient Jean Morin. La froide harmonie d'ensemble, les contrastes et les couleurs primaires permettent de situer dans la décennie 1640 cette peinture dont on appréciera encore la beauté caractéristique des mains et la délicatesse des doigts effilés. L'influence de Philippe de Champaigne se traduit par une composition en frise et orthogonale, et des couleurs primaires qui détachent nettement les figures d'un milieu gris-vert.

Comme 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, qu'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 Lerné 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.

JM 3 (M25 ; 28)- *L'Annonciation*

v.1644

Huile sur toile / Format : 123x158 cm

Ni signé ni daté

Musée des Augustins, Toulouse

Inv. n° : RO 44 ; D.1803.8

Armes de la famille C. de Coislin

HIST Eglise de l'Oratoire, Paris ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits-Augustins ; 1803 Attribution au musée des Augustins, Toulouse.

BIBLIOGRAPHIE : Dezallier d'Argenville I p. 373 ; Dezallier d'Argenville 1749, p. 59 ; Dulaure, p. 451 ; Clément de Ris, 1864 p. 294-391 ; cat. 1805 n° 114 ; cat. 1806 n° 114 ; cat. 1813 n° 126 ; cat. 1818 n° 140 ; cat. 1828 n° 141 ; cat. 1835 n° 131 ; cat. 1840 n° 131 ; cat. 1850 n° 120 ; cat. 1864 n° 148 ; cat. 1908 n° 44 ; Dorival 1976 n° 23 ;

Les armes sont celles d'Armand du Comboust, premier duc de Coislin, dont les relations avec l'Oratoire ont conduit M. Dorival (BSHAF 1970) à reconnaître en cette *Annonciation* la toile attestée dans l'église de l'Oratoire par Dezallier d'Argenville, et à la dater entre 1634 et 1644 : si j'ai d'abord penché pour la plus précoce, en raison des ombres noires et la perspective plongeante qui rappellent *La Nativité* de Lyon, *La Présentation au Temple* de Dijon et *La Réception du Duc de Longueville*, les mêmes observations rapprochées de ce que je sais aujourd'hui de l'art de Jean Morin impliquent au contraire une datation vers 1644.



Une connaissance précise de l'art de Philippe de Champaigne mais dont le rendu des plis n'atteint pas l'aisance de son modèle ; importance du noir, qui structure toute la composition ; une opacité constante qui alourdit les volumes ; le coloris éteint et un espace vide, qui correspond à la minéralité des paysages ici attribués à Jean Morin, sont autant de caractères distinctifs d'une personnalité à découvrir.

JM 4 (M23 ; 95)- *Le Repas chez Simon le Pharisien.*

(Philippe de Champaigne et Jean Morin).

1644-46

Huile sur toile / Format : 292x399 cm

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Nantes.

Inv. n° : A 4432

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

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

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

Il y a une nette différence entre les principales figures, d'une écriture brillante et avec une volumétrie précise, sans conteste de Philippe de Champaigne, et celles d'arrière-plan : leur définition plus plate, et la couleur plus opaque sont à rapprocher des observations faites dans les notices sur le *Paysage* de Lille, la *Crucifixion avec la Vierge, saint Jean et les soldats*, et le *Cycle de Saint Benoît*, toutes œuvres ici attribuées à Jean Morin. Par ailleurs, ma datation vers 1645 des tableaux pour le réfectoire du Val-de-Grâce empêche d'envisager la participation à cette date précoce des deux collaborateurs de l'artiste les plus cités, Jean-Baptiste et Nicolas de Plattemontagne, convoqués arbitrairement par la critique à défaut de n'avoir jamais envisagé le nom de Jean Morin.



JM 5 (M28 ; 93)- *La Trinité*.

1644-46

Huile sur toile / diam. 162 cm

Non signé, non daté.

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

Inv. n° : 857.O.I

HISTORIQUE Chartreuse de Val-Dieu ; saisie révolutionnaire.

BIBLIOGRAPHIE Cat. Musée d'Alençon, 1909, n° 2 ; Mâle 1932, p. 361-363 ; Réau 1957, p. 615-621 ; Dorival 1976 n° 1 ; Péricolo 2002 p. 286.

Photo : musée



Sans rapport de couleur ni de modelé avec *L'Assomption* du même musée, dont elle constituait le couronnement sur le maître-autel de la chartreuse de Val-Dieu dans le Perche ; sans rapport avec *Le Concert des Anges* de Rouen, d'un sujet très proche quoique antérieur d'une décennie, et incomparablement plus varié dans ses contrastes, son harmonie colorée et le rendu des volumes. Même couleur en revanche que pour le cycle de *Saint Benoît* qui me semble désormais revenir à Jean Morin.

Des contours très accentués, un modelé fondé sur la surface plutôt que la ronde bosse. Comme *Tobie et l'Ange* (*L'Ange gardien*, notice JM 10) de la chapelle Laënnec, c'est ici encore une peinture sans contraste de couleur, ce qui est logique d'un graveur tel que Jean Morin. Expression sentimentaliste de Dieu le Père ; des angelots à la physionomie inconnue des œuvres de Philippe de Champaigne, mais proches des figures du cycle de saint Benoît. Des nuages-support d'aspect solide et lisse, voire métallique, sans le «floconneux» perceptible dans *L'Assomption* d'Alençon.

Pour la datation, voir la notice n° 94 sur *L'Assomption*.

JM 6 (M31 ; 96)- *Les Pèlerins d'Emmaüs*.

1644-46

Huile sur toile / Format : 180x208 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Primatiale Saint-Jean, de Lyon.

Inv. n° :

HISTORIQUE Réfectoire du Val-de-Grâce ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; Classé au titre des Monuments historiques en 1982.

DESSIN EN RAPPORT : *Etudes de mains et d'une tête*, 25,5 x 39 cm., pierre noire et rehauts de blanc, Louvre, inv. 30821, Lanoë n°68.



Attribution et datation nouvelles : 1644-46. Provient du réfectoire du Val-de-Grâce, comme *Le Songe d'Elie* et *Le Repas chez Simon*. Mais contrairement à ces deux toiles, l'autographie de la peinture lyonnaise n'a jamais fait l'unanimité. Généralement attribuée à Jean-Baptiste : Dorival, Péricolo, Lanoë, par suite d'une datation hypothétique dans la seconde moitié du siècle. En m'appuyant notamment sur l'identification précise des dimensions du réfectoire dans la décennie 1640, j'ai exposé dans mon étude l'hypothèse d'une réintégration de l'œuvre parmi l'ensemble de toiles peintes en 1645 par Philippe de Champaigne, et conclu en conséquence à une attribution au maître. S'il n'y a pas lieu, selon moi, de revenir sur cette datation précoce qui exclut Jean-Baptiste, en revanche la qualité de la peinture n'atteint pas celle des deux autres toiles du même décor, et ne permet pas de maintenir l'autographie. Le style renvoie davantage à ce qui se dégage désormais de la manière de Jean Morin : composition en à-plat, espace vide, atmosphère minérale, couleurs délavées. Durant la décennie 1640, Jean Morin travaille en relation étroite avec Philippe de Champaigne : on en connaissait ses gravures, il faut désormais compter des peintures.

Un dessin d'*Etudes de mains et d'une tête* pour ce tableau (Louvre, inv. 30821, Lanoé n°68) reviendrait donc à Jean Morin et non pas à Jean-Baptiste, dont il ne présente d'ailleurs pas le style. De fait, la finesse du trait, la tendance au contour, le renoncement aux ombres profondes au profit de gris ténus, évoquent irrésistiblement l'art du graveur délicat que fut Jean Morin.

JM 7 – *La Sainte Famille revenant de Jérusalem.*

Huile sur bois, 71 x 105,5 cm.
Vente Drouot, Paris 2013

La couleur éteinte et opaque empêche de reconnaître un ouvrage de Philippe de Champaigne. Que l'on ajoute à cela le traitement de la profondeur par bandes parallèles, le manque de liaison perspective entre elles (voir également la notice sur le paysage de Lille, n° JM 31 de ce catalogue), l'étroitesse de la bande de premier plan, l'uniformité des ombres rigides, un effet de collage des différents éléments : chaque figure, le bosquet de gauche, les deux palmiers à droite, et s'impose résolument l'art de Jean Morin, tel que défini au long de ces pages.



JM 8 (M32 ; SR24)- *Le Bon Pasteur.*

Huile sur toile / Format H. 69.5 ; l. 58 cm.
Non signé, non daté.
Localisation Musée des Ursulines, Mâcon.
Inv. N° A.96

HISTORIQUE : achat 1883 ; Mâcon ; musée des Ursulines
BIBLIOGRAPHIE Dorival, Gazette des Beaux-Arts Mai-juin 1970 , page 57, E ; Dorival 1976, n° ; *100 peintures des collections, musée des Ursulines*, Mâcon, 28 mai / 26 septembre 1999 / Marielle Blaise Kroïchvili, Amandine Borgeot, Florence Goyon, Marie Lapalus, Françoise Rouge, Nane Tissot ; Péricolo 2002 p. 256
EXPOSITIONS : *100 peintures des collections*, musée des Ursulines, Mâcon, 28 mai/26 Septembre 1999



Des qualités qui manquent aux deux précédentes versions suffiront-elles pour établir la paternité de Philippe de Champaigne sur cette œuvre, il est permis d'en douter, et de se rallier définitivement à l'opinion négative de M. Dorival. Signalons : les mains ineptes, que ne saurait expliquer le format réduit (comparons avec tels détails de même échelle du *Mariage de la Vierge*, de la *Petite Cène*, du *Saint Augustin*, etc...) ; les plis monotones du manteau, qui semblent dériver du *Christ prêchant* des Ursulines à Québec ; Champaigne multiplie et varie les plis sur l'avant-bras à l'horizontale pour rendre effective la profondeur, un détail visiblement éludé ici ; le petit nœud retenant le manteau à la ceinture est rare chez Champaigne, et mieux lisible (*Adam et Eve*).

Cette toile appartient à un groupe stylistique homogène, qui compte les scènes de la Vie de saint Benoît, le *Paysage de Lille*, et *La Crucifixion avec la Vierge, saint Jean et les soldats*. Le drapé est à rapprocher de ceux de la Vierge et de Saint Jean, dans la *Crucifixion avec les soldats* ; réalisme pittoresque de la main ici, correspondant à celui des deux personnages dans le *Paysage de Lille*.

De ce dernier procèdent encore les plans définis par des bandes étroites et parallèles et les couleurs froides, communes aussi à *La Crucifixion* ; paysage également minéral, avec une végétation qui semble rapportée dans les deux œuvres, relief pittoresque, mais sommaire, sans les accidents et les contrastes de Philippe de Champaigne ; la rangée d'arbres, placée sur la ligne de crête du dernier plan comme on le voit dans le fond du *Saint Benoît et l'Ange* du Musée Carnavalet.

Il convient de rappeler les éléments qui me permettent de nommer l'auteur probable de toutes ces peintures : les études dessinées pour le cycle de *Saint Benoît* trahissent les habitudes de travail et de méthode d'un graveur ; le cycle de saint Benoît, daté de 1645, offre un repère chronologique significatif ; la *Crucifixion avec la Vierge, saint Jean et les soldats*, quoique non datée ni signée, est cependant en relation avec deux gravures portant la seule lettre de Jean Morin, et à l'exclusion d'un éventuel et improbable inventeur de la composition ; quoique aucune peinture ne lui soit attribuée actuellement, Jean Morin est cité comme peintre dans les inventaires et archives, et son étroite collaboration avec Philippe de Champaigne invite à identifier ses œuvres parmi des peintures proches de ce dernier.

JM 9 (M30) - *L'Enfant Jésus retrouvé au Temple*.

Crocker Art Museum, Sacramento.

BIBLIOGRAPHIE : Dorival 1992, n° ; Lanoé page 86, fig. 63a.

Les caractères de la peinture : schématisme des plans étroits, profondeur limitée et couleurs mates et claires qui évitent les contrastes et les intensités comme il convient d'un graveur sur eau-forte, rappellent les peintures de Jean Morin.

Cette couleur éteinte qui semble logique dans l'arrière-plan du *Repas chez Simon*, devient dans les autres tableaux une caractéristique remarquable du style de Jean Morin : pas plus sur le *Paysage de Lille* que sur le *Jésus retrouvé au Temple* de Sacramento, ni dans les scènes du cycle de Saint Benoît, on n'a l'éclat brillant et sonore des harmonies de Philippe de Champaigne, que Jean-Baptiste reprendra à son compte (*Emmaüs* de Nantes, *Le Christ au désert servi par les anges*, col; privée),

Le savant habillé en vert, juste derrière Jésus, a la même attitude que celle du domestique dans *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Lyon (notice JM 6).

JM 10 (87)- *Tobie et l'Ange*.

1644-46

Huile sur toile / Format : 258x175 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Chapelle de l'ancien hôpital Laënnec, Paris.

HISTORIQUE N'a jamais quitté son emplacement d'origine.

BIBLIOGRAPHIE Brice 1665, p. 415 ; Dezallier d'Argenville 1749, p. 252 ; Thiéry 1787, p. 455 ; Levantal (Ph.) "Comment j'ai découvert un Philippe de Champaigne", *Connaissance des Arts, Paris*, 1973, p 88 ; Sainte Fare Garnot 1974, p. 58-61 ; Dorival 1976 p.59, n° 95.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 91

Photo : archives personnelles

Selon Bernard Dorival citant Dezallier d'Argenville (GBA 1971, p. 27 n° 19), une *Fuite en Egypte* "faisait pendant à l'Hôpital des Incurables à un *Ange gardien*, dit aussi *Songe de Jacob*, signé et daté de 1654", dont un catalogue de ventes donne les dimensions de 140 x 120 cm. Or la seule version avec l'échelle de Jacob, le tableau de l'église de Crux-la-Ville, mesure 165 x 128 cm. et porte la date de 1654 ; puis le tableau de l'église parisienne (aujourd'hui hôpital Laënnec) mesure 258 x 175, et est daté de 1645.

De B. Dorival à N. Sainte Fare Garnot, l'autographie de ce tableau n'a pas porté à discussion. Pourtant, le paysage d'arrière-plan ne ressemble pas à ceux de Philippe de Champaigne ; plat, essentiellement vide et minéral, désert et sec, avec une végétation économe d'arbres alignés en bandes, des montagnes usées loin des escarpements et du pittoresque de Philippe de Champaigne, une tonalité uniforme, mate et claire, comme délavée qui exclut les trois couleurs du principe flamand : il réunit les caractères des peintures attribuées ici à Jean Morin. Un paysage très proche de cet arrière-plan ouvre



également la composition de *Sainte Isabelle de France dédiant l'abbaye de Longchamp...*, (église Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle à Paris ; notice JM 12) : même couleur éteinte, même motifs, un tableau justement retiré du catalogue de Philippe de Champaigne mais dont l'attribution actuelle (Lanoé 2009) à son neveu, faute de mieux, ne me convainc pas.

De même, la mollesse des mains de l'ange, modelé terne et sommaire, et le drapé de sa tunique, sont à rapprocher de tels détails de l'ange du *Saint Benoît* du musée Carnavalet. Les deux toiles ont encore en commun l'éclat d'un motif central : tunique d'un jaune opaque, manteau orangé, en contradiction avec l'environnement immédiat.

Les mains jointes de l'enfant ne sont pas plus nuancées, son visage sentimentaliste n'a rien de la vivacité de ceux de Philippe de Champaigne. Seul le drapé orangé de son manteau pourrait faire illusion, et supporter quelque comparaison, ce qui est bien peu ; d'autant qu'à la réflexion, il ressemble beaucoup à ceux du *Bon Pasteur* de Mâcon, et au Saint Jean de *La Crucifixion avec la Vierge et les soldats*, deux tableaux plus justement de Jean Morin.

S'agit-il de *L'Ange gardien*, selon le titre traditionnel, ou plus justement de *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 la version plus tardive (signée et datée 1654), de Crux-la-Ville, 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.

JM 11 - *Crucifixion avec la Vierge, Saint Jean, Madeleine, les saintes femmes et les soldats*.

1647-50

H/T, 73,5 x 107 cm.

Col. Part.

EXPOSITION A l'école de Philippe de Champaigne, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008.

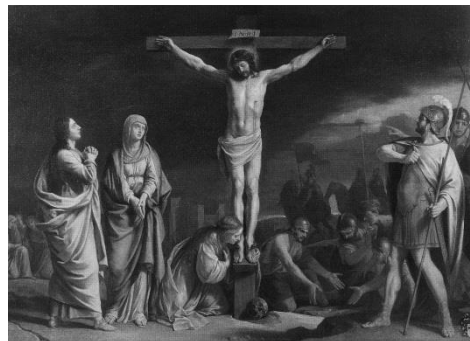
BIBLIOGRAPHIE (gravure anonyme –Plattemontagne ?- Nancy, musée des Beaux-Arts) Dorival 1976, n° 591 ; Chastagnol (Evreux 2007-08), n° 31.

Dans un article très pertinent du catalogue de l'exposition d'Evreux, Karen Chastagnol a pris, seul bémol, pour point de départ de sa réflexion l'attribution de cette *Crucifixion* à Jean-Baptiste de Champaigne, en se fondant sur la même attribution du *Crucifiement* du musée des Granges de Port-Royal. Or les deux peintures diffèrent totalement par leur consistance : matière fournie et sensuelle du tableau de Port-Royal, sèche et maigre de *La Crucifixion*.

Puis deux gravures de Jean Morin directement liées à cette composition : *La Vierge et Saint Jean-Baptiste*, et *Marie-Madeleine au pied du Christ en croix*, impliquent pour cette dernière une datation avant 1650 décidément trop précoce pour crédibiliser l'attribution à Jean-Baptiste d'une œuvre aussi accomplie ; la solidité structurelle, la retenue des couleurs, le dessin net et la clarté du propos sont d'une personnalité en pleine possession de ses moyens, en laquelle les deux gravures précitées me portent à désigner Jean Morin. Significativement, aucune ne porte de nom d'inventeur, ce qui se comprend uniquement dans le cas où le graveur est aussi l'inventeur.

De fait, *La Crucifixion* présente les qualités et les limites déjà signalées à propos des tableaux de *Saint Benoît* et des dessins ici attribués à Jean Morin : un art fondé sur la délimitation et le remplissage des surfaces, une retenue de l'écriture, une distinction scolaire des plans qui ne compense pas l'absence de profondeur, une sécheresse de la matière, en somme ce qui procède d'un graveur plutôt que d'un peintre.

Sécheresse de la matière, minéralité du paysage, plans réduits à des bandes étroites, surfaces distinctes, allongement des figures, appartiennent au *Paysage* de Lille et aux scènes de *Saint Benoît*, particulièrement en premier lieu celle de Menton : *Saint Benoît*



accueillant *Placide et Maur*, où la réduction de l'espace aux seules figures et les drapés colorés facilitent la comparaison.

Quant à *l'Etude d'un Soldat* (Chastagnol cat. 32) du Louvre en rapport avec cette peinture, le style de ce dessin reste en revanche parfaitement compatible avec celui de Jean-Baptiste, (attribution reprise par Lanoé, 2009, cat. N° 65), lequel aurait donc dessiné d'après la peinture : le détail des jambes désigne à l'évidence un copiste distinct du peintre, avec ses proportions trapues et son pied trop petit.

JM 12 (M24 ; 249)- *Sainte Isabelle de France dédiant l'abbaye de Longchamp à la Vierge et à l'Enfant.*

1648-50

Huile sur toile / Format : 260x175 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Eglise Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, Paris.

HISTORIQUE Abbaye de Longchamp, près de Paris ; église Saint

Paul-Saint Louis, Paris ; église Notre-Dame-de-Bonne Nouvelle, Paris.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1957, n° 60 ; B. de Montgolfier, BSHAF 1964, p. 151 ; B. Dorival 1976 n° 121; Lanoé 2009 n° 80 (Jean-Baptiste)

"La sœur de Saint-Louis offre à la Vierge le monastère des clarisses (de l'ordre des franciscains). Le peintre a représenté en bas l'abbaye dans son site au-dessus de la Seine à Longchamp, près de Paris. Le monastère a disparu en 1790". *Les Ordres religieux*, op. cit.



Commande, selon B. Dorival, de l'abbesse Claude de Bellière. Des travaux dans la chapelle Sainte Isabelle de l'abbaye de Longchamp en 1668 ont conduit M. Dorival à supposer une datation identique pour la peinture, sans plus d'information. Lanoé (cat 2009 n° 80) adopte sans plus d'argument cette datation. Si l'attribution à Philippe de Champaigne par Bernard Dorival a dû être révisée, le nom du neveu (Sainte Fare Garnot, Lanoé), est encore moins convaincant : force est de constater l'absence totale de rapport de style entre cette peinture et des compositions de Jean-Baptiste justement des années 1665-1675 comme *Les pèlerins d'Emmaüs* de Nantes, *Hercule couronné par la Victoire*, ou encore le *Sine Cerere et Baccho friget Venus* de la galerie Leegenhoek. Comment rapprocher en effet le paysage clair et plat, vide et minéral, et sa matière maigre, de cette peinture, de ceux de Jean-Baptiste, qui sont à la fois plus profonds et plus mouvementés, colorés, contrastés et traités dans une pâte généreuse et sensuelle ?

Il y a au contraire de nombreux points communs avec des œuvres de la décennie 1640 : l'angelot porteur, au centre reprend l'attitude de l'ange principal de *l'Assomption* d'Alençon par Philippe de Champaigne, que je date de 1644, l'enfant est à rapprocher avec Jésus de *La Vierge à l'Enfant* de Bayeux, l'ouverture sur le paysage par le moyen d'une base de colonne, un procédé certes passe-partout, rappelle néanmoins *L'Annonciation* de New York, de 1644 ; la peinture maigre et mate, et l'absence de glacis, n'appartiennent ni à Philippe de Champaigne ni à Jean-Baptiste ; le paysage essentiellement minéral où la végétation est réduite à une bande d'arbres : tout cela désigne des peintures de cette période et de Jean Morin.

Le peintre de Richelieu avait certainement des contacts avec le principal conseiller du Cardinal, le Père Joseph du Tremblay, un moine capucin, soit de l'ordre des franciscains ; Sainte Isabelle de France, sœur de Saint Louis, a fondé à Longchamp une abbaye de Clarisses, de l'ordre des franciscains. Enfin, l'abbesse n'est autre que la sœur de Pomponne II de Bellière, que Philippe de Champaigne portraiture trois ans après avoir peint en 1648 à sa demande le *Moïse* de Milwaukee : voilà qui compose un cadre historique de la commande certainement plus cohérent que celui de l'hypothèse de datations 1669 ou 1673.

Un dessin en rapport avec cette peinture est ici répertorié sous le numéro JM 36.

JM 13 (M33 ; 97)- *L'Annonciation*.

1644-47.

Huile sur toile / Format : 95x129 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col. part.

HISTORIQUE Vente Solirène, Paris 11 mars 1812 ; vente Varnos et Lafontaine, Paris 28 mai 1821 ; vente, Londres, 27 nov. 1959 ; vente 24 mai 1967, Londres ; vente Christies, Monaco 7 déc. 1990, n° 352 BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 26 ; Dorival 1992 n° ; EXPOSITIONS *Manchester Art Treasures Centenary*, 1957.



Datation nouvelle. Trois tableaux de cette série (voir les numéros suivants) étant des reprises avérées d'œuvres antérieures, c'est certainement aussi le cas de cette peinture, dont les affinités de l'ange avec l'art de Duchesne, notamment son avant-bras rond, pourraient bien remonter, comme *L'Adoration des Mages*, à l'exemple de *La Vie de la Vierge* pour l'oratoire du Luxembourg. Cette peinture nous apporterait ainsi, à contrario, une indication sur *L'Annonciation* disparue de ce décor fameux pour Marie de Médicis.

Proviendrait selon M. Dorival de la chapelle Saint Ferrutien-Saint Ferréol de la cathédrale de Paris, ce que dément le style incompatible avec les années 1631-36, le format horizontal (comment disposer 10 scènes ovales sur deux murs ?), la présence dans la série du sujet de l'Annonciation qui est déjà celui du tableau de l'autel, et du support de toile qui n'est pas adapté à une peinture accrochée à hauteur d'homme.

Ce coloris mat, le dessin plus sec, le modelé plat, on les retrouve dans certains tableaux de la série de Saint Benoît peinte par Jean Morin : *L'Enfant ressuscité*, et *Saint Bernard accueillant Placide et Maur*, et l'ange dans le *Saint Benoît et l'Ange* du Carnavalet, sans oublier *La Messe de Saint Benoît*.

JM 14 (M34 ; 98)- *L'Adoration des Mages*.

1644-47

Huile sur toile / Format : 95x129 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col. part.

HISTORIQUE Vente Monaco, du 24 avril 1987

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 7.



Datation nouvelle. Selon M. Dorival, ce tableau et les deux précédents appartiendraient à une suite de dix scènes de la Vie de la Vierge commandée vers 1636 par Michel le Masle pour la chapelle saint Ferrutien-saint Ferréol de la cathédrale de Paris. Mais une *Annonciation* (perdue) figurait déjà sur l'autel ; puis il semble malaisé de disposer dix peintures sur les deux seuls côtés disponibles du plan carré de la chapelle ; enfin, que *La Présentation de la Vierge au Temple* reprenne le carton d'Arras également commandé par le Masle pour Notre-Dame, implique une date d'exécution contemporaine sinon postérieure : soit après 1638. Ce que confirme le style des œuvres, et leur froide perfection, à rapprocher de *L'Assomption* de Grenoble, et du *Vœu de Louis XIII* ; de plus, le quatrième tableau de la série, *L'Adoration des Bergers*, se réfère, lui, à la peinture de 1644 pour la cathédrale de Rouen ; or, à cette date tardive, la chapelle de Le Masle était déjà certainement achevée, ce qui renvoie à une toute autre destination pour cet ensemble. Le support de toile des peintures qui implique par sécurité une situation en hauteur, leur format et la forme ovale qui correspondent à la moitié de celui de *La Vierge de Douleur*, me font envisager l'hypothèse (voir dans le chapitre 5 : *dévotion institutionnelle et privée, un décor ignoré*) d'un unique décor public.

JM 15 (M35 ; 99)- *La Présentation de la Vierge au Temple*.

1644-47

Huile sur toile / Format : 95 x 129 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col. part.

HISTORIQUE Vente Monaco, du 24 avril 1987

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 6.

Datation nouvelle. Selon M. Dorival, ce tableau et les deux précédant appartiendraient à une suite de dix scènes de la Vie de la Vierge commandée vers 1636 par Michel le Masle pour la chapelle saint Ferrutien-saint Ferréol de la cathédrale de Paris. Mais une *Annonciation* (perdue) figurait déjà sur l'autel ; puis il semble malaisé de disposer dix peintures sur les deux seuls cotés disponibles du plan carré de la chapelle ; enfin, que *La Présentation de la Vierge au Temple* reprenne le carton d'Arras également commandé par le Masle pour Notre-Dame, implique une date d'exécution contemporaine sinon postérieure : soit après 1638. Ce que confirme le style des œuvres, et leur froide perfection, à rapprocher de *L'Assomption* de Grenoble, et du *Vœu de Louis XIII* ; de plus, le quatrième tableau de la série se réfère, lui, à la peinture de 1644 pour la cathédrale de Rouen ; or, à cette date tardive, la chapelle de Le Masle était déjà certainement achevée, ce qui renvoie à une toute autre destination pour cet ensemble. Le support de toile des peintures qui implique par sécurité une situation en hauteur, leur format et la forme ovale qui correspondent à la moitié de celui de *La Vierge de Douleur*, me font envisager l'hypothèse d'un unique décor public.

Modelé simplifié, parti décoratif, coloris mat et absence de contraste, écriture maigre, étroitesse de l'espace et tassement des proportions renvoient à l'art de Jean Morin.

JM 16 (M36 ; 100) - *L'Adoration des Bergers*.

1644-47

Huile sur toile / Format : 95,5x130 cm.

Non signé, non daté.

Localisation inconnue

HISTORIQUE Vente à Munich, 1891.

Datation nouvelle. Traces d'encadrement ovale, qui fonde son appartenance à une Vie de la Vierge (voir aussi la notice 99 sur *La Vierge de douleur*) comme les trois autres tableaux répertoriés ci-dessus. Celui-ci reprenant la composition de Rouen, en l'étirant à l'horizontale, il s'ensuit que toute la série est postérieure à 1644, ce qui concorde avec le coloris froid.

JM 17-22 - Episodes de la vie de saint Benoît.

L'enfant ressuscité, 108 x 149 cm. inventaire 34 ; *Saint Benoît nourri par frère Romain*, 108 x 149 cm. inventaire n° 26 ; *La fontaine miraculeuse*, 108 x 149 cm. inventaire 29 ; *Maur retirant Placide de l'eau*, 108 x 219 cm. inventaire 30 ; *La hache rattachée à son manche*, 108 x 222 cm. inventaire 31 ; *La pierre exorcisée*, 109,8 x 84 cm. Inventaire 32 (à l'origine de format octogonal).

1644-45

Huile sur toile

Non signé, non daté.

Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles ; Inv. n° : 26 à 34

HISTORIQUE Cycle peint vers 1644 pour les appartements d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce ; réutilisé en 1656 dans la chambre du Pavillon de la reine ; inventaire du 11 juin 1790 ; saisi révolutionnaire en 1793 ; dépôt des Petits-Augustins ; inventaires 1794 (où il est précisé 12 tableaux) et 1795 ; acquis à la vente X, Bruxelles, 1838, ou 1830 ?, avec une 'attribution ancienne à Louis de Silvestre

BIBLIOGRAPHIE Félibien 1666-88, p. 174 ; Guillet de Saint Georges 1693, p. 242 ; Dezallier d'Argenville 1749 p. 210 ; Lenoir 1865 p. 82 n° 155 ; Réau 1955-59 p. 199 ; Montgolfier 1962 p. 285-



303 ; Dorival 1976 n° 100-108 ; Brême 1988 p. 156-163 n° 65 ; Dorival 1992 n° 12 et 13 ; Mignot 1994 p. 41 ; Gonçalves 1995 p. 94-95 ; Sainte Fare Garnot 1996, p 27-37 ; Péricolo 2002 p. 144-152 Sainte Fare Garnot 2007 p. 101.

EXPOSITIONS Gand 1980-81, n°23 ; Le Grand Siècle au Quartier Latin, Paris 1982 ; Paris 1988 ; Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion, Lille-Genève 2007-2008, n° 62-63 ; A l'école de Philippe de Champaigne, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008 ; *Les couleurs du ciel, peintures des églises de Paris au XIIe siècle*, Paris, musée Carnavalet, 4 oct. 2012-24 fév. 2013.

Suite de 12 toiles (incluant les 4 notices suivantes) pour les appartements d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce, dont 10 retrouvées ; des modifications de format attestent de changements d'affectation. Un autre tableau (col. anglaise) apparu dernièrement, et reconnu dans ce catalogue comme peinture de Philippe de Champaigne (cat. n° 194, partie Mazarin) ne saurait être adjoint à ce cycle, même s'il provient certainement du Val-de-Grâce.

JM 23 - *La messe de saint Benoît*.

93 x 148 cm.

Col. part. Paris

Voir ci-dessus.

N. Sainte Fare Garnot distingue dans le *Saint Benoît nourrit par frère Romain* la qualité d'un Philippe de Champaigne : soit, si l'on ferme les yeux sur la platitude des deux plans, la relation spatiale approximative, les attitudes pas claires (Saint Benoît est-il allongé ou assis, son compagnon semble se tenir debout de l'autre côté d'un mur vertical et non pas allongé sur un plan horizontal s'agissant effectivement de l'entrée d'une grotte), la couleur terne, la végétation verticale, ascendante ou tombante mais ignorant toute profondeur, les mains de Frère Romain parfaitement inexpressives... L'environnement rupestre n'a pas la profondeur de la caverne de *La Madeleine* (tableau de Houston), ni la variété de matière, ni de couleur ; seules, la nature morte (qui ne ressemble en rien à ce que l'on connaît de Philippe de Champaigne), et la main gauche de saint Benoît sont plus convaincantes.



Comment attribuer au même artiste la *Sainte Julienne* et l'ange du *Saint Benoît* du Musée Carnavalet ? Deux œuvres contemporaines de petit format, et pourtant si étrangères l'une à l'autre : sens sculptural là, décoratif ici. Que l'on compare l'ange avec celui du *Songe d'Elie*, où l'action identique dans les deux cas met d'autant plus en évidence les différences, fait ressortir deux univers distincts. : ainsi l'absence du bras droit de l'ange, finalement assez plat du fait de ce rapprochement, n'est pas des mieux venues, de même que le mouvement du poignet - ou plus exactement sa raideur, l'écharpe guère variée, sans élan, l'impasse faite sur la structure des ailes, tout cela montre certes que l'on est en présence de deux peintres distincts, mais aussi que Philippe de Champaigne n'a pas surveillé de très près le travail de son collaborateur, et cela sur un tableau considéré comme l'un des meilleurs de la série. De même, les drapés de *La Petite Cène* ont une consistance, les visages une présence, absentes des *Saint Benoît*.

Péricolo, tenant compte des agrandissements, avait déjà donné corps à la datation du cycle dans les années 1640, sans en envisager les conséquences concernant l'attribution.

Encore une précision : ces agrandissements ne pourraient-ils être nettement plus tardifs, voire du 19^{ème} siècle, ce qui donnerait quelque fondement à la datation 1656 du cycle en son premier état ? Non : cette possibilité achoppe définitivement sur l'agrandissement de deux toiles, et seulement deux, *La hache rattachée à son manche* et *Maur retirant Placide de l'eau*, plus longues de 70 cm. que les autres, ce qui s'explique, comme je l'ai analysé dans le *chapitre 8 : L'après-Fronde*, par la prise en compte de l'épaisseur d'un seul mur du Pavillon de la Reine. (Voir le plan). C'est donc pour adapter à une salle précise du Pavillon

de la Reine, soit en 1656, des tableaux conçus à l'origine sur un format différent, qu'ils ont été agrandis.

JM 24 -*Saint Benoît et l'Ange.*

93 x 148 cm.

Musée Carnavalet, Paris

Inv. P 2475

Vente Christie's, Monaco 22 juin 1991.

Voir notice ci-dessus.

JM 25 – *La cruche empoisonnée.*

91,5 x 78,5 cm.

Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg

Voir notice JM 23.

JM 26- *Saint Benoît accueillant Placide et Maur.*

90 x 78 cm.

Inv. 386

Musée de Menton

HISTORIQUE Peint vers 1644 pour les appartements d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce ; réutilisé en 1656 dans la chambre du Pavillon de la reine ; inventaire du 11 juin 1790 ; saisie révolutionnaire en 1793 ; dépôt des Petits-Augustins ; inventaires 1794 (où il est précisé 12 tableaux) et 1795 ; vente X, Bruxelles, 1838, ou 1830 ; vente Essingh, Cologne 18 septembre 1865 ; vente Etienne le Roy, Bruxelles 27 avril 1903 ; vente le Monnier, Paris 15 mai 1909 ; donné par M. Jules Couderc au musée de Menton.

A l'origine de format octogonal ; voir notice JM 23.

JM 27- *Etude d'un moine debout.*

1645

Pierre noire sur papier / Format : 30,4x18 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée de Rouen

Inv. n° : 975-4-583

BIBLIOGRAPHIE Dorival 92 n° 15 ; Nicolas Sainte Fare Garnot n° 50 ; Brême, cat. 55.

Que quatre feuilles directement liées au cycle de *Saint Benoît* ne puissent revenir à Philippe de Champaigne, c'est la principale conclusion que l'on doit à Dominique Brême ; pour le reste, leur relation avec les tableaux du cycle saint Benoît, la datation conséquente de ce dernier et son attribution ont donné lieu à une suite d'affirmations irrecevables.

Rappelons le fondement d'une démonstration dont j'ai ici démontré l'inconsistance : le cycle de *saint Benoît* serait de 1656, qui justifierait une attribution partielle ou entière à Nicolas de Plattenmontagne.

Pour appuyer que les dessins sont des études préalables pour les peintures correspondantes, Dominique Brême n'a pu énoncer qu'un seul argument : la main du *Moine dans l'eau* s'écarte de 2 mm par rapport à la position qu'elle a dans la peinture ! Que le *Moine debout*, mis au carreau, soit effectivement une étude préparatoire ne doit donc pas imposer la même règle pour les autres dessins. On se reportera aux deux notices correspondantes, chapitre Désattributions, sur les deux dessins de moines agenouillés en prière, pour une datation postérieure aux peintures.

Ces deux dessins faits d'après les peintures sont étonnamment fidèles, plissés et lumineux ; seuls le *Moine debout* et le *Moine dans l'eau*, études préparatoires pour les peintures, présentent de nombreuses libertés : le statut de ces deux dessins est définitivement distinct de celui des deux autres. Avec si peu d'arguments, l'historien trouve

même le moyen de se contredire lorsqu'il écrit : « cela invaliderait l'hypothèse d'agrandissements apportés en 1655 », oubliant ainsi qu'il donne à Nicolas de Platemontagne, soit précisément en 1655 ce *Moine debout* qui concerne justement l'un des agrandissements !

Brême lui-même apporte de l'eau à mon moulin lorsqu'il identifie au moins trois auteurs différents pour ces dessins (ce que j'ai contesté ici en les ramenant à 2, mais il n'en demeure pas moins que cette affirmation va à l'encontre d'un travail de recherches préliminaires) : s'il est logique de séparer et distribuer les différentes tâches dans un souci de rationalité, tout comme d'envisager deux ou trois artistes s'exerçant d'après un modèle commun, en revanche il ne l'est point de morceler la seule et combien délicate étape de la recherche préparatoire entre au moins trois individus (sans compter le chef d'atelier) étudiant chacun une portion d'une série devant par définition être homogène.

Cette étude Identifiée par Louis-Antoine Prat correspond au moine à l'extrême droite de la scène *La Hache rattachée à son manche*, lequel, contrairement à ce qu'envisage Péricolo n'est nullement "rapporté" et résultant des remaniements de 1656, puisque la parfaite identité de style, de technique et de format, implique une même date d'exécution.

C'est du reste dans le groupe de dessins de moines en rapport avec le cycle de Saint Benoît l'une des deux feuilles, l'autre étant le *Moine dans l'eau*, pouvant être qualifiées d'études préparatoires, ce qu'indique sa mise au carreau. (Les deux autres feuilles, faites à l'évidence d'après les peintures, sont certainement plus tardives).

Comme le cycle est à dater de la première campagne de travaux au Val-de-Grâce, soit 1645, l'attribution de ces dessins à Platemontagne défendue par Brême ne tient pas. Pour autant, les similitudes stylistiques avec ce qui apparaît de cet artiste sont peut-être un indice précieux, qui renverrait notre questionnement vers son oncle dont il subit d'abord et durablement l'influence, Jean Morin ?

Bien des traits rappellent l'art d'un graveur : ainsi le recours à une pointe fine pour les contours ; puis la façon de faire les ombres, dans ces deux feuilles, par lignes parallèles et courtes. Cette ordonnance disciplinée des traits est un impératif, le graveur doit non seulement définir d'emblée les ombres, mais il le fait par un procédé constant, profondeur du trait, orientation, écartement des hachures, ceci afin de pouvoir renforcer les gris en multipliant les directions successives, croisant les tailles, sans crainte des taches ; en d'autres termes, un graveur ne procède pas autrement qu'en localisant le plus directement les zones d'ombre, comme sur cette feuille ; certes, Nicolas de Platemontagne était aussi graveur : encore n'est-il pas actif vers 1645, ce qui autorise cette proposition d'attribution du dessin de Rouen, mais aussi de celui du Rijksmuseum d'Amsterdam (notice suivante).

Si cette attribution se vérifiait, ce serait là le premier dessin attribué à Jean Morin. Quoi de plus logique en définitive que d'en appeler à la participation du plus influent des collaborateurs de Philippe de Champaigne durant la décennie 1640, sur une série dont la critique s'accorde désormais à la donner pour l'essentiel à l'atelier ?

Au dos de cette feuille, *l'étude de main* me semble revenir à Philippe de Champaigne lui-même (cat XXI).

JM 28 - *Etude pour la suite de saint Benoit*, du tableau *Placide retiré de l'eau*.

1645

Pierre noire / Format : 15,2x23,5 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Cabinet des estampes, Rijksmuseum, Amsterdam

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 n° 106 ; Brême, cat. 57.

EXPOSITIONS Le dessin français de Clouet à Cézanne dans les collections hollandaises, Paris-Amsterdam 1964.

Les tableaux de la série de Saint Benoit, peints en 1646, ont été modifiés et agrandis en 1656. Or ce dessin se réfère à la partie centrale du tableau, de 1646, quand Platemontagne, encore inexpérimenté, ne saurait en être crédité. Aussi n'est-il pas logique de se ranger à l'avis de Dominique Brême (comme s'y est résolu Dorival, 1992, mais fort justement « du bout des lèvres » déplore ce dernier) qui prétend donner ce dessin à Nicolas de Platemontagne ; sinon à le tenir pour une copie d'après le tableau, ce qui est exclu. Reste que le graphisme appuyé et rapide n'est pas représentatif de Philippe de Champaigne, et qu'il convient, en conséquence, de l'attribuer à Jean Morin, comme la feuille de Rouen, notice précédente.

JM 29 - *Portrait d'un homme avec des livres*, dit aussi *Portrait présumé d'Etienne Delafons*.

1648

Huile sur toile / Format : 88 H ; 68 L

Non signé, daté.

Musée du Louvre, département des peintures

Inv. n° : 1146

Inscription : A° 1648

HISTORIQUE : col. Comte de Claparède ; achat 1818.

BIBLIOGRAPHIE c.p.i. 116 Champaigne Philippe de (Villot ii) ; Champaigne Philippe de (cat. Somm.) ; Champaigne Philippe de (c.p. p.)

Simple coïncidence ? En 1648 Philippe de Champaigne peint *La Présentation au Temple* de Bruxelles, où l'on voit un entablement semblable au motif architectural de ce portrait ; puis le mouvement de la tête et des yeux rappelle le *Portrait d'un Echevin*, d'Aix-en-Provence, daté de la même année.

S'il n'y a pas lieu de revenir sur l'exclusion pertinente par Monsieur Dorival de ce portrait, voilà en revanche qui pourrait lier l'œuvre à l'atelier de Philippe de Champaigne, dont la manière en est cependant absente, tant dans la conception d'ensemble que dans l'exécution. Parmi les collaborateurs de l'artiste, Jean Morin semble d'après les premières peintures que je lui attribue dans cet ouvrage user de ce dessin un peu sec : écriture linéaire, le trait égal l'emporte sur le volume - et d'une matière très économe. L'encadrement ovale lui est familier ; c'est enfin la même lumière de face comme sur le dessin *Portrait d'homme* du Louvre, dont l'attribution à Philippe de Champaigne (Lanoé 2009, n° 9), est ici contestée au profit de Jean Morin (cat. notice n° JM 35)

JM 30 - *Portrait d'Antoine Lemaitre*.

Après 1648

Huile sur toile / Format ovale, 58x45 cm. (ou 68 x 56 d'après le cat. d'exposition *Philippe de Champaigne et Port-Royal* 1995 ?)

Non signé, non daté.

Musée National du Château de Versailles

Inv. n° : MV5992

HISTORIQUE Acquis en 1925 auprès des héritiers d'Augustin Gazier ; restauré et mis sur un châssis plus grand en 1943.

BIBLIOGRAPHIE Gazier , 1909 ; Linzeler, 1925 ; Pératé, 1926 ; Rosenberg, s. d. Mauriceau-Beaupré, 1938 ; Lavalleye, 1946 ; Mabile de Poncheville, s.d. ; Moussali, 1957 ; Dorival 1957, n° 73 ;

Wilenski, 1960 ; Dorival 1976 n° 397 ; Marischkina, 1981 ; *Philippe de Champagne et Port-Royal*, Musée des Granges de Port-Royal, 1995. EXPOSITIONS Paris, 1925 ; Paris, 1932 ; Versailles, 1937 ; Magny-les-Hameaux, 1987 ; *Philippe de Champagne et Port-Royal* 1995. REPLIQUES ET COPIES Copies au Louvre et au séminaire d'Amersfoort (Pays-Bas).

Photo : archives personnelles

Traditionnellement identifié, à tort, comme Le Maître de Sacy. Réplique d'atelier d'un portrait perdu par Philippe de Champagne ? Mais plusieurs observations développées dans le Chapitre 6 (Le jansénisme : les trois portraits des frères Lemaitre), semblent désigner un graveur, certainement, à cette date, Jean Morin.



JM 31 – Paysage.

Huile sur toile, 33,5 x 66,5cm

Palais des Beaux-Arts, Lille.

Vente Tajan, jeudi 26 juin 2008, Paris.

Pourquoi ce tableau acquis par le musée de Lille n'est pas de Philippe de Champagne ?



Le paysage. La tradition flamande dont se réclame Philippe de Champagne construit l'espace au moyen de trois plans colorés : brun-vert-bleu ; il manque ici le premier plan brun, présent sur tous les paysages connus de l'artiste. La couleur, limitée, ne participe pas à la construction de l'espace, elle remplit des surfaces ; la conséquence est qu'elle ne donne pas le foisonnement des paysages, de Philippe de Champagne. La liaison trop vague du château avec l'éperon rocheux ne présente pas la moindre séparation entre architecture et nature : au contraire, Philippe de Champagne accentue l'enracinement par la multiplication de reliefs aspérités, creux, ombres et lumières. Contrairement à ce qui nous est montré, Philippe de Champagne situe toujours son point de vue à l'orée d'une forêt. Les arbres de gauche sont un motif plaqué, sans liaison avec le reste de la composition : il suffit d'ailleurs de masquer cette partie pour faire ressortir l'excessive nudité du paysage, avec sa végétation anecdotique, d'une minéralité étrangère à Philippe de Champagne. Ses paysages montrent des mouvements de terrain plus variés et abrupts : falaises, crevasses et vallées sont à rapprocher des Alpes, alors qu'il n'y a ici que les rondeurs assoupies du Massif Central ! Les plans se détachent systématiquement en sombre sur clair, loin de l'imbrication constructive de Philippe de Champagne

Les personnages. Style miniaturiste, tant dans l'écriture que dans la morphologie des personnages : aucun n'a la robustesse et la pesanteur caractéristique des figures de Philippe de Champagne. Leur relation avec le château, pourtant accentuée par le geste de l'une d'elles, n'est pas explicite, ce qui nous éloigne de l'esprit didactique de Philippe de Champagne. Dans cette perspective, l'artiste recourt généralement à des couleurs primaires pour draper ses figures : nouvelle différence ici. D'autre part, tous les paysages connus de Philippe de Champagne servent de cadre à une scène biblique, ce qui n'est pas le cas ici. Il s'agit manifestement de deux soldats, au vu de l'épée, motif rarissime, voire absent chez Philippe de Champagne. Enfin, le pittoresque de ces deux figures est étranger à Philippe de Champagne : aucun des bergers des nombreuses Adorations, pour prendre des exemples populaires, ne saurait leur être rapproché. Les deux personnages ne sont pas situés de manière cohérente dans l'espace : s'appuyant tous deux sur le même rocher, ils donnent l'impression d'être l'un derrière l'autre, alors qu'ils sont côte à côte.

La technique. La peinture semble uniformément opaque dans toutes ses parties : les ombres notamment ne sont pas des réserves avec des couleurs transparentes laissant voir la toile, comme chez Philippe de Champagne. José Gonçalves, le 23 juin 2008

Je puis ajouter aujourd'hui aux arguments de cette lettre :

-le premier plan est réduit à une étroite bande, ce qui ne se rencontre jamais dans aucun paysage de l'artiste, même lorsqu'il ne s'agit que d'un motif accessoire d'une plus vaste composition : ainsi dans *L'Assomption* d'Alençon, *La Samaritaine* de Caen, etc... Au contraire, le premier plan toujours très profond se subdivise encore entre proximité et distance, ce que matérialise un chemin placé en perspective ;

-Il n'y a ici aucun effet de redondance fréquent chez les paysagistes du XVIII^{ème} siècle et chez Philippe de Champaigne en particulier ; même s'il n'en systématise pas le principe, observons cependant dans tels paysages ; *Les Miracles de Sainte Marie Pénitente* (Louvre), *Paysage avec Paphnuce délivrant Thaïs* (Louvre), *Les Enfants Montmor* (Reims), *Jésus retrouvé au Temple* (Angers), etc... comme le profil blanc des nuages reprend la ligne de crête des reliefs, rochers ou constructions... Le *Paysage* de Lille ignore ce type d'effet.

Une attribution ne tient que si elle peut intégrer une exception dans un faisceau de convergences : laquelle exception acquiert valeur d'originalité. Mais ici, nous sommes en présence d'un faisceau d'exceptions, lequel infirme définitivement toute velléité d'attribution à Philippe de Champaigne.

La minéralité, l'étroitesse des plans, la sécheresse de l'air, l'élongation des figures et la connaissance du style de Philippe de Champaigne, communs à la série des tableaux de *Saint Benoît* me portent à avancer la même attribution : Jean Morin.

JM 32 - *Moïse tenant les tables de la Loi.*

Lavis d'encre de chine / Format : 42,5x29,5

Non signé, non daté.

Localisation Louvre.

Inv. n° : 19864

HISTORIQUE Ancienne collection de l'ébéniste André-Charles Boulle.

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE Lugt 1949, n° 513, pl. XLII ; Dorival 1976 n° 1624 ; Nicolas Sainte Fare Garnot n° 19 ; Rosenberg 1971 n° 10 ; Péricolo p. 161.

On peut être surpris de ce que les arguments pertinents de M. Dorival n'aient pas été entendus, et que l'on continue de donner ce beau lavis au style miniaturiste à Philippe de Champaigne. Pour fonder son attribution, Péricolo ne le rapproche pas du *Moïse* de Milwaukee ou de l'Ermitage, ni du *Saint Paul* de Troyes, pas même du *Saint Jérôme* d'une collection privée, toutes peintures de petit format, voire le *Saint Philippe* du Louvre, il ne convoque pas les nombreux vieillards si caractéristiques, de Siméon à Abraham, non, il en appelle à un exemple inattendu de la part la plus lacunaire de Philippe de Champaigne, la décoration murale, le *Saint Jérôme* peint dans l'église de la Sorbonne dont il ne retient d'ailleurs que le seul visage, peinture de trois mètres de diamètre, située à 15 mètres de hauteur, abîmée, mal connue, mal visible, mal photographiée... Comparer ce qui ne se compare pas, c'est bien là un aveu d'impuissance, qui atteint le but inverse de celui que se proposait l'auteur. Nous multiplierons au contraire les oppositions : drapé, barbe, écriture linéaire, vériste, sans rapport de style avec Philippe de Champaigne, se rapprochent davantage, à tout prendre, de Laurent de la Hyre ou de Pieter Van Mol.

Aux objections d'ordre iconographiques de Dorival, je peux ajouter les observations stylistiques suivantes qui renforcent son exclusion : Philippe de Champaigne dans ses deux versions peintes a pris soin de diriger la lumière sur les Tables, ce qui n'est pas le cas ici, laquelle provenant de la gauche devrait laisser les Commandements dans l'ombre. La main est étrangère au style de Philippe de Champaigne, pas d'articulation du doigt, un dos sans ossature et mal proportionné, le départ des doigts peu assuré, et l'index d'une raideur inattendue ; Le bonnet sans relief aux plis excessivement fins qui tiennent du linge mouillé, reste parfaitement étranger à Philippe de Champaigne. Il en est de même du drapé, du



manteau dont aucun pli n'a la densité de Philippe de Champaigne. Surtout, l'ensemble du dessin manque de volume, et le drapé n'a pas plus d'épaisseur que la table de pierre ou le mur du fond. Jamais Philippe de Champaigne n'a dessiné une barbe, ou une chevelure, de cette manière floconneuse. Les quatre rais de lumière particulièrement étendus sur le crâne sont loin de la discrétion de Philippe de Champaigne en ses deux tableaux.

Bien que la technique soit le lavis, des traits significatifs semblent désigner un graveur : ainsi la manie de définir des surfaces d'un trait fin et égal. D'où ces surfaces d'intensité moyenne, assez neutres dans les gris, ce qui nuit au volume ; or, dans la technique du graveur, qui pour éviter bavures et taches use d'un trait constant fait avec une pointe aigüe, c'est en accumulant les tailles, c'est-à-dire en superposant différentes couches de hachures parallèles, qu'il obtient les variations de gris et les volumes. Inversement les parties les plus sombres sont aussi nettement situées, et d'une intensité répétitive de l'une à l'autre : l'ombre sur l'épaule, celle sous la main, celle sous la manche, celle du côté ombré du visage...

Le travail de la barbe doit être rapproché du flochetage si caractéristique des gravures de Jean Morin. Le format correspond à celui d'une grande gravure : sur ce point, l'auteur ne change pas ses habitudes. Le doigt raide est à rapprocher de ceux des *Saint Benoît*, notamment dans le *Saint Benoît et l'Ange*. Le mur de pierres aux joints orthogonaux, vu frontalement, rappelle *l'Ecce-Homo* de Philippe de Champaigne : or je date cette toile de 1644-46, soit du vivant de Jean Morin qui s'en serait donc inspiré. Du reste, Brême notant la présence de peintures de Morin chez son neveu Nicolas de Platemontagne signale un « *Christ tenant le rozeau* », à rapprocher de *l'Ecce-Homo* de Philippe de Champaigne ; voilà qui fonde bien des correspondances.

L'attribution à Jean Morin implique une datation dans la décennie 1640 : l'historicisme patent dans la frise romano-égyptienne peut être une conséquence du séjour de Poussin à Paris. D'autre part, Jean Morin a pu s'inspirer du *Portrait d'Antoine Vitré* qu'il a gravé d'après Philippe de Champaigne. Il y a bien des affinités dans les traits du visage, les paupières, l'enfoncement des yeux dans les orbites, les rides du front, le profil de la pommette dans l'ombre, la sécheresse du trait, le dessin omniprésent, qui détermine des contrastes et un remplissage par hachures ; je date entre 1648 et 1650 le *Portrait d'Antoine Vitré* : sans doute est-ce la date à retenir aussi pour ce *Moïse* de Jean Morin.

JM 33 - *Etude de femme assise se tournant vers la droite.*

Pierre noire / Format : 26,3 x 17,3 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre

Inv. n° : RF 41303

HISTORIQUE Col. Chennevières ; col. Dhikéos ; col. Christophe Janet ; donné au Louvre en 1986.

BIBLIOGRAPHIE F. Lanoé n°14

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

Cette feuille présente quelque différence avec l'œuvre définitive, une *Vierge de l'Annonciation* d'une collection privée. Habituellement, chez Philippe de Champaigne une étude poussée comme celle-là se retrouve à l'identique sur la peinture qu'elle prépare : ici, position des jambes, du bras et disposition du drapé font envisager une version de la *Vierge surprise* différente de celle identifiée dans une col privée parisienne.

Belle qualité d'étude : mais l'expression maussade, les pieds esquissés en pointe et la recherche d'instantanéité ne ressemblent pas à Philippe de Champaigne. Puis les jambes posent problème : travail en à-plat, absence de raccourci et finalement de profondeur qui aboutit à des proportions trop courtes, comme si le dessinateur n'avait pas conscience des volumes. Que le drapé corresponde à ce que l'on connaît des œuvres de Philippe de Champaigne peut aussi bien être le résultat d'une copie avec variantes d'après la peinture. Le coude repris après coup, à la sanguine, parfaitement identique au même détail peint, irait dans ce sens.

Aussi l'attribution à Philippe de Champaigne par F. Lanoé (cat. 2009, n° 14), fondée sur le seul rapprochement avec la peinture (certainement de l'artiste), me semble-t-elle quelque peu légère, et ne remplace pas l'appréciation plus pertinente de Louis-Antoine Prat (1990) en faveur du « cercle de Philippe de Champaigne ». D'autant qu'il est sans doute possible d'aller plus loin dans cette voie.

Le trait fluide et rapide, qui délimite partout des surfaces, l'absence de volume et de profondeur, le peu de variété des hachures toutes parallèles qui remplissent les surfaces prédéfinies, deux impératifs pour un graveur, les pieds en pointe enfin comme sur le dessin d'un *Moine debout* u musée de Rouen dont il a d'ailleurs le format très proche et la même technique, me font avancer aussi pour cette feuille le nom inédit de Jean Morin : étude libre, d'après *La Vierge de l'Annonciation*, peut-être en vue d'une gravure...

JM 34 - *Portrait de Charles de Valois, Duc d'Angoulême.*

Pierre noire/ Format : 22,5 x 15,3 cm.

Ni signé, ni daté.

Localisation inconnue

HISTORIQUE : Gal. Jacques Petithory 1981

BIBLIOGRAPHIE *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009, n° 8 bis.

Voir le commentaire de la notice suivante : ce dessin non localisé seulement connu par une photographie sans nuance me semble revenir à Jean Morin, en raison des observations développées à propos de la feuille suivante.

Noter que toutes deux ont sensiblement le même format, qui est celui, usuel, d'un portrait gravé par Jean Morin ; les effigies peintes par Philippe de Champaigne sont nettement plus grandes.



JM 35 - *Portrait d'homme nu-tête, de trois quarts vers la gauche.*

Pierre noire sur papier brun / 224 x 186 mm.

Inscription : NO 90 (plume et encre brune) ; PHILIPPUS DE CHAMPAGNE (plume et encre noire dans le cartouche Mariette)

Musée du Louvre département des Arts graphiques

INV 19867, recto

HIST.: col. Mariette; col. Saint-Morys; ancienne attribution: Philippe de Champaigne

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBL. Dorival Philippe de Champaigne, Paris 1976 t ii n° 1837 pl.1837 ; Reiset n° 485 ; Lugt 1949 n°523 ; Lanoé n° 9.

Ce dessin a sans doute la qualité d'un Philippe de Champaigne, en même temps qu'il participe de sa manière. Cependant, l'usage uniforme d'un crayon fin, qui obtient les effets de volume par l'accumulation des hachures et jamais par l'épaisseur, la pression ou l'inclinaison du trait ne me semblent pas représentatif d'un peintre : tous les dessins de Philippe de Champaigne révèlent un sens inné du volume, une ligne qui modèle plus qu'elle n'isole ; or c'est bien une délimitation de surfaces et de zones qu'on voit ici ; bref, je crois reconnaître en ce dessin la manière d'un graveur, en lequel comme en toutes les occasions rencontrées ici, je suis tenté de reconnaître Jean Morin.



Dessin à la pointe fine, hachures égales et parallèles, jamais une accentuation : cette égalité des traits, qui ne se risque pas aux volumes, permet justement à un graveur de modeler en multipliant les tailles croisées. Une lumière orienté de face, qui évite les ombres contrastées ; or, pour un graveur, il s'agit de ne pas faire des ombres trop noires, ni des lumières trop blanches ; sur le dessin, les ombres sont très claires. Dessin léger, comme le sont les gravures de Morin, dont cette feuille en a le format.

La précision de ce dessin est d'ailleurs parfaitement compatible avec d'autres œuvres que j'attribue à cet artiste, des *Saint Benoît* de Bruxelles au *Paysage* de Lille, la *Crucifixion avec les Saintes Femmes*, *Saint Jean et les soldats* d'une collection privée, sans oublier le dessin de *Moïse* du Louvre : partout sur ces œuvres une connaissance attendue de l'art de Philippe de Champaigne, mais alliée à une manière plus graphique que sculpturale, un sens de la surface plus que du volume, et de la clarté de la forme plus que de l'atmosphère.

JM 36 (M37 ; Ds119) - *Etude pour Sainte Isabelle de France.*

1648-50

Pierre noire et lavis d'encre de chine/ format : 250 x 175 mm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre, Paris

Inv. n°: RF 31, recto

HISTORIQUE Col. E. Gatteaux, 1873 ; col. Alphonse David ; vente Chenevières, Paris 4 avril 1900 ; vente Defer Dumesnil, Paris 10-12 mai 1900.

BIBLIOGRAPHIE H. Stein p. 18 ; F. Lugt, *Inventaire général des dessins des écoles du nord, école flamande*, Paris 1949, n° 520 ; Dorival 76 n° 123 ; Lugt 1949 FL520 ; Nicolas Sainte Fare Garnot n° 27. Lanoé 2009 n° 80 (Jean-Baptiste).

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Ganges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

Comme la peinture (notice JM12- M24 (249)), qui ne semble pas revenir à Jean-Baptiste, cette feuille d'étude du musée du Louvre, outre qu'elle n'est pas davantage en rapport avec une quelconque esquisse de cet artiste, s'intègre sans peine : contour net d'un trait fin et égal, ombres plates par remplissage de zones, hachures parallèles toujours dans le même sens, dans le corpus des dessins ici reconnus de Jean Morin.



JM 37 (M38 ; XXIX) - *Etude de drapé, pour la Crucifixion avec La Vierge, Saint Jean, Madeleine et les soldats.*

1648.

Revers du Dorival 76 n° 47, *Etude pour La Présentation au Temple.*

Pierre noire et rehauts de blanc / format : 19,2x29,1cm.

Non signé, non daté.

Localisation British Museum, Londres.

Inv. n° : 1846-5-9-153

HISTORIQUE Ancienne collection du Vicomte de Castelruiz.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 n° 72 ; Lanoé 2009, n° 64.

De Philippe de Champaigne selon B. Dorival, cette étude de drapé a été attribuée à Jean-Baptiste dans le catalogue Lanoé. Mais il faut sans doute envisager une autre hypothèse pour ce dessin se référant à une peinture ici attribuée à Jean Morin : *Crucifixion avec La Vierge, Saint Jean, Madeleine et les soldats* ; étude revenant en conséquence au même artiste. Une gravure de Morin rapporte l'existence d'une *Crucifixion avec Madeleine* aux pieds de Jésus ; cette même figure rappelle d'autre part la Repentie du *Repas chez Simon*, tableau considéré ici comme de peu antérieur, et surtout dont l'exécution me semble

revenir en partie : de fait, l'arrière-plan, à Jean Morin, voir la notice JM 4 de ce modificatif.

Cette nouvelle attribution acceptée, ce serait la seconde fois qu'au dos d'un dessin de Philippe de Champaigne (*l'Etude d'enfant* du British Museum pour *La Présentation au Temple* de 1648 - Bruxelles), il y aurait un dessin de Jean Morin : ainsi *l'Etude de moine debout* au dos d'une *Etude de main...*

On ne saurait toutefois être définitif : le graphisme mou ne ressemble pas à celui des autres feuilles ici reconnues de Jean Morin. F. Lanoé attribue cette étude à Jean-Baptiste ; en somme, Jean Morin dans le cas d'une étude préliminaire, et Jean-Baptiste s'il s'agissait d'une copie de détail...

JM 38 (M39 ; XIII) - *La Vierge et l'Enfant emmaillotté.*

Vers 1642-44

Sanguine avec rehauts de blanc / Format : 24x17 cm.

RF 42229, recto

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre.

HISTORIQUE : col. Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville ; galerie de Bayser ; achat 1989 par le musée du Louvre, département des Arts graphiques.

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de 1659 par Nicolas Pitau) ; Dorival 92 n° 27 ; Nicolas Sainte Fare Garnot, couverture ; Pericolo p. 149. Etude pour le tableau perdu de Philippe de Champaigne connu par la gravure en sens inverse de Nicolas Pitau (B. Dorival, Supplément au catalogue raisonné des œuvres de Philippe de Champaigne, Paris, 1992, n°27) A.J. Dezallier d'Argenville, numéro et paraphe (L.2951) en bas à gauche, sa vente, Paris, 18-28 janvier 1779, partie des lots 244 ou 329 (Champagne) -- Paris, Galerie de Bayser, acquis par le Louvre en 1989 ; marque du Louvre (L.1886-a). Lanoé n° 54.

C'est un très beau dessin, enlevé et structuré, une étude pour une peinture perdue, de petit format, connue par une gravure de Nicolas Pitau (avant 1656), et dont les catalogues de ventes permettent d'identifier plusieurs exemplaires. La critique unanime n'a à ce jour jamais douté de la lettre de la gravure qui en attribue l'invention à Philippe de Champaigne, un point de vue auquel j'ai d'abord souscrit. Pourtant...

Datation nouvelle. Le sujet appartient aux images de dévotion, passe-partout et faites hors de la commande, qui trouvent facilement preneur ; d'autre part, la composition est claire et simple, sa géométrie pouvait aider à une mise en place directe sur toile : pour un artiste qui dessine peu, cette feuille semble superflue.

La station assise, la forte volumétrie, et la géométrie apparentent aussi ce dessin à *La Charité*, à *La Vierge de Douleur*, et aux *Pères* de la Sorbonne : soit une datation vers 1643-45. D'autant que doivent dater de ces années *La Nativité* de Lille, et *L'Adoration des Bergers* de Rouen, où l'enfant est pareillement emmaillotté.

Au vu des dimensions rapportées par les catalogues de ventes, qui permettent de distinguer au moins deux exemplaires identiques, sur bois, de 32x27cm., ce serait le plus petit format de Philippe de Champaigne : peinte sur un panneau de même taille, *La Sainte Face* datée dans ces pages de 1644-45, dont l'un des deux exemplaires connus revient me semble-t-il à Jean Morin (notice JM 1), offre cependant un visage grandeur nature.

Mais en dépit de la beauté de certaines parties de cette feuille, d'autres interpellent à des degrés divers : le bras droit de Marie est trop long ; des deux mains trop différentes, un trait maladroit et grossier met la droite hors d'échelle tandis que la plus classique, sinon la plus convaincante, tout juste esquissée, se retrouve dans le dessin d'étude pour une *Vierge de l'Annonciation* du Louvre que je rends à Jean Morin.

Les mains de l'enfant ne sont pas plus exemplaires : sur la gauche de la feuille l'une a le pouce mal dessiné, et l'autre est définie avec les mêmes accents que celle de *l'Etude de*



moine dans l'eau, autre étude qui me semble revenir à Jean Morin ; les bras sont excessivement courts, surtout le droit : à le rapprocher avec l'*Etude d'Enfant* du British Museum pour *La Présentation au Temple* de Bruxelles montrant un nouveau-né avec des bras autrement plus longs, fait ici paraître la difformité de l'enfant porté par sa mère. (La disposition des plis de sa manche n'indique pas que le bras pourrait être plié en arrière). La tête de Marie n'est pas plus grande que celle du nouveau-né. Enfin, des hachures obliques et droites, parallèles et dans un seul sens, désignent un graveur.

JM 39 (M40 ; JM18)- *Etude pour un moine agenouillé, les bras écartés.*

Pierre noire/ Format : 24,2 x 26,9 cm.

Ni signé, ni daté.

Localisation Paris, col. part.

BIBLIOGRAPHIE N. Sainte Fare Garnot 2000, couverture ; *Trois maîtres du dessin* : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009, n°131.

Photo ; cat Lanoé.



L'attribution à Jean Morin que je fais des études pour le *Cycle de Saint Benoit* (Platemontagne étant définitivement exclu en raison de la datation, hors de doute, en 1645 de la série), doit s'appliquer à cette feuille : on y retrouve les caractéristiques hachures parallèles et appuyées désignant un graveur, de même que le trait de contour égal et la délimitation des surfaces, particulièrement manifeste ici. En effet la gravure oblige à distinguer d'emblée les zones de lumière des parties ombrées. Les nuances dans les unes et dans les autres seront apportées par une seconde couche de tailles. Aucun dessin de Platemontagne, par comparaison, ne présente un tel découpage de la forme, son style dans les images les plus enlevées va plutôt dans l'accumulation de lignes dans toutes les directions, construisant les volumes sans recourir à des zones, un style de peintre justement.

Les mains esquissées, le dessin de la tête, sont à rapprocher des autres feuilles ici données à Jean Morin. Comme le *Moine debout* de Rouen, celui-ci est mis au carreau ; mais aucune peinture connue ne correspond à ce dessin, qui ne représente d'ailleurs pas un bénédictin.

JM 40 (M41) - *Etude de moine agenouillé.*

Sanguine et rehauts de craie blanche/398 x 254 mm

Musée des Beaux-Arts, Rouen.

Inv. 975-4-680

BIBLIOGRAPHIE : Rosenberg et Volle 1980, fig. 5 ; Lanoé 2009 n°127, attribué à Nicolas de Platemontagne

Photo ; cat Lanoé.

Au vu du col à rabat, il s'agirait davantage d'un ecclésiastique, évêque ou cardinal. La main esquissée en quelques traits de contour disjoints rappelle celles de *La Vierge avec l'enfant emmailloté*, et du *Moine dans l'eau*, deux études ici données à Jean Morin ; la seconde présente aussi les mêmes plis parallèles de la robe sur le corps.

J'ajoute que tous les dessins ici attribués à Jean Morin se différencient, outre leur sujet, par leur écriture maigre, d'un trait fin qui jamais ne modèle, leur retenue, de la manière généreuse, appuyée et véhémente propre à tous ceux de Nicolas de Platemontagne identifiés dans le catalogue de F. Lanoé.



JM 41 (M42) - *Etude pour le portrait d'un moine bénédictin.*

Pierre noire et rehauts de craie blanche/219 x 168 mm

Musée des Beaux-Arts, Dijon.

INV.JDC P3, fol.14 verso5-2

BIBLIOGRAPHIE : Lanoé 115

Photo ; cat Lanoé.

Attribution à Nicolas de Plattemontagne par D. Brême, reprise par F. Lanoé : pourtant, la reproduction dans le catalogue le distingue radicalement des autres feuilles voisines, par la sagesse de l'écriture, par le statisme des formes cernées, par l'uniformité de la lumière, par sa couleur grise qui évoque moins la pierre noire que la mine de plomb ; il s'en distingue enfin par son sujet sans exemple chez Plattemontagne. Toutes ces observations renvoient ici à Jean Morin, ce que confortent encore les rapprochements respectifs de la main et du visage schématique avec tels détails de *La Vierge à l'Enfant emmailloté*, notice JM 38.



JM 42 (M43) - *Etude de mains et d'une tête, pour Les pèlerins d'Emmaüs.*

Pierre noire, sanguine et craie blanche/266x240mm

Musée du Louvre, Paris

BIBLIOGRAPHIE : Lanoé 68

Voir la notice JM 6.

Ce dessin d'étude pour *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Lyon, identifié par Nicolas Sainte Fare Garnot et attribué à Jean-Baptiste comme le tableau, attribution reprise par Lanoé, revient plutôt à Jean Morin : il présente d'ailleurs les caractères attendus d'un graveur, finesse constante du trait assigné à un rôle de contour plutôt que de modelé, gradation des gris par des superpositions de hachures, palette tenue dans les clairs et lumière uniforme.

JM 43 (M44) - *Etude pour Jésus retrouvé au Temple.*

Pierre noire et lavis gris /158x140mm

BIBLIOGRAPHIE : Lanoé n°63

Paris, col. Part.

Photo ; cat Lanoé

Le dessin, visiblement une étude pour le tableau du Crocker Art Museum de Sacramento : *L'Enfant Jésus retrouvé au Temple*, et jusqu'à ce jour attribué comme ce dernier à Jean-Baptiste de Champaigne (Nicolas Sainte Fare Garnot, Lanoé), doit être rendu à Jean Morin, dont il présente d'ailleurs les traits saillants : plans simplifiés, formes plates, lumière uniforme.

Le dessin au trait a été relevé de lavis ; mais au dos, plusieurs petits croquis de figures assises sont tracés d'une pointe fine sans nuance ni contraste, qui correspond précisément aux caractères analysés ici à maintes reprises qui procèdent de l'art d'un graveur.

JM 44 (M45) - *L'Annonciation.*

Gravure de Jean Morin.

BIBLIOGRAPHIE : Dorival 1976 n° 254

Probable souvenir du tableau perdu pour la chapelle de Bullion, comme il découle de la localisation de toutes les Annonciations connues de Philippe de Champaigne, cette gravure pourrait se référer à un tableau de Jean Morin : compte tenu à la fois de la date d'aménagement de cette chapelle entre 1638 et 1640, et de l'attribution ancienne à Jean-Baptiste, certes irrecevable en raison de la datation précoce, mais sans doute significative d'une qualité inconciliable avec des ouvrages de Philippe de Champaigne.

La gravure ne mentionne aucun nom d'inventeur (contrairement à l'usage si le graveur avait travaillé d'après l'œuvre d'un tiers), autre que celui de Jean Morin.

JM 45 - *Etude pour Sainte Thérèse en prière.*

Sanguine et craie blanche

30,6 x 21 cm.

Localisation USA, col. part.

BIBLIOGRAPHIE D. Brême, cat. expo. d'Evreux, p. 104 ; F. Lanoé n° 84

EXPOSITIONS : Hambourg 1994.

Dorival, N. Sainte Fare Garnot, Brême et dernièrement Lanoé ont mis ce dessin en relation avec le décor de Jean-Baptiste pour l'oratoire de la reine Marie-Thérèse à Versailles, ce qui est loin de convaincre.

L'attribution de cette feuille à Jean-Baptiste, qui repose largement sur le rapprochement très approximatif avec un tableau de celui-ci : *L'Apparition du Christ à sainte Thérèse*, manque de pertinence. La pose est sur le dessin incomparablement plus belle, et l'on ne comprendrait guère l'évidente régression dans sa transposition en peinture.



Cette *Sainte Thérèse en prière* ne présente aucune affinité, ni de technique, ni de style ni de format avec les trois dessins subsistant du décor de Jean-Baptiste pour l'oratoire de la reine Marie-Thérèse à Versailles, l'agencement des drapés est différent autant que le sont les mains et les visages : assurément, ils relèvent de deux dessinateurs distincts.

D'autant que le rapport du dessin à la peinture supposée est loin d'être acquis : la pose est rhétorique, et ne permet pas de mettre l'une en relation logique avec l'autre. A titre d'exemple, Marie a dans *L'Annonciation* de Montrésor quasiment la même pose : envisagera-t-on ce dessin comme une étude générique pouvant être utilisée ici et là ? Ou une étude générique utilisée pour le *Saint Charles Borromée* d'Orléans ? Ces rapprochements parfaitement arbitraires concernant une pose consensuelle n'ont ici d'autre but que de montrer la fragilité d'une attribution fondée sur ce seul critère. Quant à la sainte représentée, l'argument n'aurait de poids que s'il s'agissait d'une figure rare, ce qui, dans le cas de Sainte Thérèse, est tout le contraire. D'autre part, point n'est besoin de repousser jusqu'au règne de Louis XIV et de la reine Marie-Thérèse une figuration de sainte Thérèse d'Avila : par exemple entre les six toiles des débuts de Philippe de Champaigne pour l'église du Carmel de l'Incarnation et le portrait en 1650 du R. P. Philipini supérieur général de l'Ordre, il y a place pour la commande d'une Sainte Thérèse à l'atelier de l'artiste.

La technique n'est pas celle de Philippe de Champaigne. Les hachures parallèles et dans le même sens sur toutes les zones, jointes aux contours nets qui découpent des surfaces planes, sont pour beaucoup dans la fermeté du dessin, qui s'éloigne là aussi de l'impression laissée par la peinture de Jean-Baptiste.

Ce dessin peut être rapproché du *Moine agenouillé* (Lanoé n 131), du *Moine dans l'eau* : deux feuilles attribuées ici à Jean Morin (notices JM 39 et JM 28), où l'on retrouve la même fermeté des plans hachurés.

D'autre part, les mains sont comparables à celles de la feuille d'étude pour *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Lyon, dessin et peinture JM 6 que je rends ici à Jean Morin.

Cette attribution nouvelle entraîne celle de la feuille de Montpellier composée de cinq mains et d'un pied, Lanoé n°88.

JM 46 - *Etude pour La Charité*.

1644-1650

Sanguine, 12,6 x 9,6 cm.

Localisation Institut Néerlandais, Col Lugt Paris.

Inv. 1978-T.71

BIBLIOGRAPHIE F. Lanoé n°19.

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

La pose qui sera quelque peu modifiée sur la toile est ici directement issue de celle de *Saint Augustin* de la Sorbonne, confortant la datation, si besoin était, vers 1642-44, de la peinture définitive. Après avoir souscrit à l'attribution par Lanoé de cette feuille à Philippe de Champaigne je suis aujourd'hui plus dubitatif.



La composition en hauteur s'inscrit dans un ovale, alors que non seulement *La Charité*, peinture du musée de Nancy, mais aussi un dessin comparable pour une allégorie de l'architecture, et encore les quatre *Pères de l'Eglise* pour la Sorbonne, toutes œuvres sensiblement contemporaines, s'inscrivent dans des triangles massifs.

Cette élongation des proportions a de quoi interpeler : on voit mal un artiste habitué à concevoir spontanément des figures assises et plutôt tassées dessiner ici une figure étirée toute en hauteur. Ceci est encore plus singulier si l'on note qu'un dessus de porte, fonction du tableau de Philippe de Champaigne, est généralement de format carré, voire horizontal ; là encore, pourquoi dessiner en hauteur ce qu'on sait devoir tasser ensuite ? Philippe de Champaigne a peint à plusieurs reprises des dessus de porte, depuis les exemplaires pour la galerie des Hommes Illustres ; il a donc l'expérience de ce type de tableau.

Ces personnages aux petites têtes obéissent à un canon sans exemple dans l'art de Philippe de Champaigne. Certes, les enfants ont des attitudes identiques dans la peinture définitive : mais jusqu'à quel point ne s'agit-il pas là de figures rhétoriques, si l'on en juge par exemple avec deux illustrations du même sujet peintes par Guido Reni, qui montrent des gestes identiques et d'autant plus significatifs que ses deux compositions sont en demi-figures.

Ajoutons encore un dessin de Domenico Piola (1627-1703), également étiré en hauteur, postérieur certes à la peinture de Nancy, mais dont le parti similaire dans la pose et les attitudes atteste d'une codification des gestes à laquelle se soumet de bonne grâce Philippe de Champaigne pour sa peinture, et l'auteur de la sanguine qui nous occupe.

Par ailleurs, Lanoé mentionne au titre des arguments d'attribution la ressemblance du pied avec le même détail dans une étude pour une *Vierge de l'Annonciation*, du Louvre (notice JM 35) : or cette Vierge me semble revenir à Jean Morin, entre autres considérations justement du fait de ce pied pointu bien loin des habitudes de Philippe de Champaigne. Ce détail interpelle d'autant qu'il est répété par trois fois sur le dessin de *La Charité*, si l'on considère l'enfant debout.

L'on en vient ainsi à se demander si ce dessin n'aurait pas été fait en parfaite connaissance de *La Charité* peinte par Philippe de Champaigne ; dans l'hypothèse où Jean Morin, dont l'œuvre peint attesté par les sources demeure cependant parfaitement inconnu, sollicité pour peindre une Charité aurait logiquement fondé sa recherche sur la peinture homonyme de Philippe de Champaigne.

DESATTRIBUTIONS : SCENES RELIGIEUSES

SR 47 - *La Manne*

Après 1660

Huile sur toile / Format : 190 x 220 cm.

Non signé, non daté.

Localisation église Saint Etienne-du-Mont, Paris.

HISTORIQUE Classée aux Monuments historiques.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ;

Appartient à l'ensemble de 5 tableaux pour le réfectoire des religieuses au Val-de-Grâce. Cependant, contrairement au point de vue de la critique, il faut envisager deux datations distinctes : d'une part deux tableaux par Philippe de Champaigne (Musées du Mans et de Nantes), un troisième par Jean Morin (Primatiale de Lyon, notice JM 6), en 1645, le petit réfectoire n'en pouvant contenir davantage ; et deux autres après l'agrandissement de celui-ci vers 1660. Si *La Manne* serait donc la contribution personnelle de Jean-Baptiste au cycle, et non pas comme on le dit une copie d'un tableau perdu de son oncle, on ne sait en revanche auquel revient l'autographie du dernier tableau, perdu, d'un *Jésus Christ servi par les anges*.

SR 48 - *La Pentecôte*.

Vers 1681 ?

Huile sur toile / Format : 326x228 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Libourne.

Inv. n° : D. 818-1.1.

HISTORIQUE Eglise Saint Jean, Libourne.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ; Dorival 1992 n° ; Gonçalves 1995 p. ; Marin 1995 Pl. fig. ; Péricolo 2002 p. ; Evreux fig. 57 (attr. Nicolas de Plattemontagne).

Sans rapport de style avec Champaigne.

SR 49 - *La Remise des clefs à Saint Pierre*.

Vers 1660.

Huile sur toile / Format : 215x146,5 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Cathédrale de Soissons.

HISTORIQUE Commande probable du Chanoine de la cathédrale de Soissons Charles Dubois, vers 1664. Classé au titre des Monuments Historiques le 19 sept. 1972.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ; Péricolo 2002 p. 287

EXPOSITIONS *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Académie de France à Rome, Rome, 19 oct. 2000- 28 jan. 2001 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 89

On a repoussé la datation de cette peinture dans la décennie 1660 sans guère d'argument plus définitif que la mention de travaux dans la cathédrale. Au mieux peut-on observer que le dôme de Saint-Pierre-de-Rome apparaît aussi dans le *Jésus retrouvé au Temple*. Mais cette œuvre de 1663 comme le *Moïse* d'Amiens, *L'Ex-Voto* de 1662 et le *Saint Charles Borromée* de 1666, font état d'une accentuation de la volumétrie jusqu'à la ronde bosse fort peu compatible avec le style de *La Remise des clefs*.

Que ses couleurs éteintes, son harmonie pâle, et le modelé étrangement "surexposé" puissent justifier le retour à la datation vers 1655 proposée par M. Dorival sur la base d'autres travaux mentionnés à cette date, son attribution en revanche à Philippe de Champaigne, qui n'a jamais été mise en doute, ne saurait pourtant être acquise.

La tête de saint Pierre est très petite, sa main plus encore jusqu'à la malformation, et l'autre n'est pas plus convaincante ; sa manche droite a un plissé des plus sommaires, la jambe pliée une cuisse trop courte ; le bras du Christ larmoyant est atrophié, sa main droite manque de définition au niveau de l'articulation du poignet ; son drapé boudine la jambe, laquelle n'est pas dans le prolongement du corps... Saint Jean est avec sa chevelure ébouriffée d'un type étranger à Philippe de Champaigne, qui a toujours attentivement souligné sa ressemblance avec Jésus ; les apôtres sont alignés sans recherche, deux d'entre eux n'apparaissant que par le sommet du crâne ; le sol nu au premier plan ne se retrouve jamais chez le peintre ; enfin, à propos de la coupole de Saint-Pierre de Rome, je ne connais aucun autre exemple d'architecture monumentale qui ne soit assise dans les tableaux de l'artiste par des mouvements de terrain. Le type "romain" des visages semble désigner une peinture de Jean-Baptiste.

Cette peinture était enfin désattribuée dans l'exposition d'Evreux.

SR 50 - *Paysage avec la vocation de saint Pierre.*

Huile sur toile / Format : 73x99 cm.

Non signé, non daté.

Florence, musée des Offices.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 228 ; Marin 1995 pl. I ; Péricolo 2002 p. 26.

Son italianisme est évident, qui montre une nette accentuation des figures alors que le décor est relativement conformiste et neutre, par l'horizontalité insistante et unique, tant du motif que du point de vue. Dans aucune autre des sept compositions l'influence de Poussin n'est aussi manifeste, qui couvre d'ailleurs l'ensemble de la production de l'artiste durant la décennie 1640. Il n'est jusqu'à la légèreté de l'air cristallin qui ne traduise la très sensible assimilation de ses théories, une assimilation si intuitive qu'elle suppose une rencontre amicale des deux artistes, ce dont aucune preuve ne subsiste néanmoins. Même s'il relève d'abord de la fidélité de l'artiste au texte biblique, le plan d'eau, apparaît aussi comme une référence à Poussin, dont l'œuvre abonde en lacs et mers intérieures et eaux dormantes, alors que Philippe de Champaigne a toujours marqué une nette préférence pour l'eau courante, fleuves et ruisseaux. L'importance des figures et leur nette accentuation alors que le décor est relativement conformiste et neutre, puis leur distribution sur le premier plan proviennent aussi de son aîné, autant que la définition de l'espace par successions parallèles de zones claires et sombres : les paysages de la maturité de Philippe de Champaigne situeront toujours l'ombre au premier plan, comme à l'orée d'un bois. Bien des indécisions enfin, (évidentes par comparaison avec la confrontation brutale figures/paysage dans le tableau de Ann Arbor) : ainsi le parti décoratif et l'ambiance chaude seraient-ils à rapprocher de *La Résurrection de Lazare* de 1638. Doit-on pour autant dater cette œuvre de la période Richelieu comme l'y pressent toutes ces observations ? La mention dans l'inventaire *post-mortem* des biens de l'artiste (Guiffrey, "Les peintres Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne : nouveaux documents et inventaires après décès (1659-1681)", *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1892) : "une pêche des apôtres", un historique parfaitement suivi dans les ventes parisiennes depuis le XVIII^{ème} siècle (Dorival, *Philippe de Champaigne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976) et l'indication de dimensions voisines, quoique différentes, désignent certes une telle œuvre ; Mais à la réflexion, son attribution à Philippe de Champaigne apparaît de plus en plus suspecte.

La dominante chaude, olivâtre, se distingue du vert froid et opaque, comme chez Fouquières, de la période Richelieu. Puis l'influence italienne est par trop intégrée, naturelle, avec un délicat sfumato étranger à l'art de Philippe de Champaigne ; cela n'empêche pas d'ailleurs une incohérence dans la distribution de la lumière, avec un soleil qui se lève par-delà la colline en contradiction avec les ombres au premier plan. Non moins singulière est

l'obscurité envahissante, un procédé qui ne ressemble ni à Philippe de Champaigne ni à son maître Jacques Fouquières, lesquels séparent davantage les plans.

A ce sujet, on notera l'absence des trois plans colorés de la tradition flamande. Quant aux arbres, ni celui, lointain et solitaire, ni ceux sur la colline, ne participent des habitudes de l'artiste qui les conçoit généralement par bandes nettement détachées sur l'horizontalité de l'herbe ; par ailleurs, on ne se situe pas à l'orée d'une forêt. La distribution égale des figures sur tout l'avant plan, s'oppose au groupement plus resserré de Philippe de Champaigne, plus tenté par les masses ; d'autre part, les visages sont particulièrement inexpressifs, là où l'on aurait attendu des témoins attentifs à l'événement. L'inspiration dominante de la période Richelieu, où l'on a voulu situer cette peinture, n'est guère portée sur le paysage. L'activité du jeune artiste alors en pleine ascension sociale était accaparée par les grandes commandes officielles et les tableaux de dévotion ; il a le souci de s'intégrer pleinement dans un milieu assez clos, que l'abondance des commandes prestigieuses ne lui laisse guère le loisir de s'en évader pour un genre tenu par cette même classe sociale, pour mineur. Les quelques décors extérieurs servant de fond à ses compositions historiques (*Le Vœu de Louis XIII*) ou religieuses (*L'Ascension*, *La Présentation de la Vierge au Temple*), confirment, par leurs conventions, cette indifférence. Ce paysage qui ne s'intègre dans aucune période, ne correspond pas davantage à l'art de Philippe de Champaigne.

SR 51 - *L'Adoration des Bergers*

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation Eglise du Petit-Andely.

Provient de l'abbaye de Mortemer. L'attribution à Philippe de Champaigne, locale, ne peut au mieux se référer qu'au classicisme de la composition et aux contrastes de couleur. Mais les ombres noires, que contredit la sûreté du parti, font qu'on ne peut évoquer la maturité de Champaigne auquel sont tout aussi étrangères les diagonales nombreuses, et la profondeur évidente ; plus significatives sont les affinités avec quelques œuvres connues de Nicolas Prévost.

SR 52 - *La Vierge avec l'Enfant Jésus endormi sur ses genoux.*

Claude de Champaigne ?

Avant 1650

Huile sur toile / Format : 82x60 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Agen.

HISTORIQUE L'historique restitué par M. Dorival prend sa source dans l'inventaire après décès de Philippe de Champaigne : n° 22 : *une copie de la Vierge retouchée, ouvrage dudit défunt, après son ouvrage où le petit Jésus dort, prisé 50l.* Or il n'est pas acquis qu'il s'agit ici du même tableau, d'un sujet au demeurant fort commun. Vente du 3 déc. 1969, n° 3 du catal., Paris ; Legs du Dr Esquirol au musée d'Agen.

BIBLIOGRAPHIE (Gravure de Nicolas de Poilly.) Dorival 1976 n°

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne*, Paris-Gand, 1952, n° 37.

S. Laveissière, contestant la lettre de la gravure de Poilly (*P. de Champaigne pin.*), parle de substitution, et, doutant de l'attribution à Philippe de Champaigne, propose Dufresnoy, ami de Mignard, en raison de la "douceur bellinienne" du visage. On a voulu reconnaître le tableau d'Agen dans le n° 62 de l'inventaire de 1674 : "une copie de la vierge retouchée, par Philippe de Champaigne, d'après son ouvrage où le petit Jésus dort, prisé 50 L.". Mais outre le fait que le style de cette peinture ne s'accorde pas avec celui de Philippe de Champaigne (on ne retrouve jamais chez lui de drapés aux rythmes courbes), la correspondance avec la description de l'inventaire est loin de convaincre. Quel sens donner à "retouchée" ? Puis "copie d'après son ouvrage" : nombre de peintures de Champaigne donnent lieu à des répliques sans que cela ne soit jamais spécifié, par exemple *La Vierge de Pitié* du même inventaire, ou le *Saint Jérôme*, *Saint Augustin*, etc...

Le tableau d'Agen présente plusieurs points communs avec *La Vierge de Pitié* de Metz, qui appellent à une attribution conjointe : des plis fluides, qui évitent les angles et multiplient les courbes d'une forme caractéristique assez maniérée ; des mains aux contours arrondis, aux volumes simplifiés traités dans un esprit caravagesque ; les mêmes doigts sans articulation ; une matière opaque, faisant peu de cas des glacis.

En conséquence, plutôt que Dufresnoy, l'auteur, avancé par comparaison avec une peinture perdue de Claude de Champaigne gravée par Michel Lasne, pourrait être le même. La proposition est d'autant plus séduisante qu'elle rend en partie sa pertinence à la lettre de la gravure de Poilly, qui ne désignerait donc pas Philippe, mais Claude, son oncle.

Voir aussi la notice SR 81 sur *La Vierge de Pitié* de Metz, attribuée ici au même auteur.

SR 53 - *La Vierge avec l'Enfant Jésus endormi sur ses genoux.*

Avant 1650 ?

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Col part., Metz.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n°

Réplique du n° préc. sans le paysage.

SR 54 - *La sainte famille à l'oiseau, ou La Vierge, sainte Anne, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste jouant avec un chardonneret.*

Vers 1644-46 ?

24,7 x 19 cm

HISTORIQUE : vraisemblablement collection de Martin de Barcos (lettre à Jean-Baptiste de Champaigne du 12 décembre 1674). Vente Sotheby's, 6 juin 2012.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Gilles Rousselet) Inventaire après-décès, 1674, n°22 ; Pericolo 2002 : *Philippe de Champaigne*, page 232.

Corrigeons d'emblée le titre approximatif sous lequel cette petite peinture est passée en vente : le thème de la sainte famille inclut Joseph, lequel est ici absent et remplacé par sainte Anne.

Une peinture mentionnée au numéro 22 de l'inventaire après-décès de Philippe de Champaigne est fondée sur un dessin du Louvre attribué à Raphaël. Pericolo (*Philippe de Champaigne*, page 232) avance judicieusement que l'oiseau pourrait être un chardonneret, symbole de la Résurrection. Si le défaut de couleur ne permet pas d'identifier un chardonneret sur le dessin de Raphaël, pas davantage que sur le Tondo Taddei de Michel-Ange, *La Vierge au chardonneret* de Raphaël (Florence, musée des Offices) est sans ambiguïté. Signalons d'autre part en guise de version païenne du tableau de Raphaël, *le Portrait d'Hélène Fourment et ses enfants* du Louvre, par Rubens, où l'on retrouve l'imprécision sur l'oiseau, due à l'inachèvement comme dans le Tondo Taddéi.

La datation reste problématique, 1663 ne fut avancé dans la notice du catalogue de vente qu'au moyen d'une seule et très subjective appréciation : l'intérêt de Philippe de Champaigne pour Raphaël connaîtrait son apogée vers cette période, comme en témoignerait, toujours selon le catalogue, *La Remise des clefs à saint Pierre*, qui est désormais reconnue de... Jean-Baptiste.

Or l'ascendance de Raphaël est tout aussi manifeste, sinon plus, au lendemain de la mort de Richelieu, lorsque Philippe de Champaigne vise à une simplification des formes et une mise en ordre stylistique que le séjour parisien de Poussin en 1642 a certainement stimulé. Une copie de *La Vierge au palmier* pour l'église de Port-Royal, signalée par Richard



Symonds en 1649 (Péricolo page 246) concrétisera d'ailleurs cet idéal esthétique ; selon Félibien, ce serait *un Saint Georges et le dragon* d'après Raphael.

La couleur claire et l'étendue de la palette appellent la comparaison avec *La Samaritaine*, *L'Annonciation* de New York, et *Le Mariage de la Vierge* ; noter par ailleurs que le format des figures est comparable avec ces deux tableaux pour Anne d'Autriche : le *Mariage* mesurant 43 cm de haut porte les personnages debout à quelques 25 à 30 cm de hauteur, ce qui est la taille des figures assises de ce petit panneau.

Le paysage varié en dépit du format intime : de la grande profondeur ouverte sur la mer à gauche, jusqu'aux architectures sur la droite, renvoie lui aussi à des peintures du début des années 1640, *La Samaritaine*, *L'Assomption* d'Alençon... Sur cette dernière toile, la présence d'un tombeau pyramidal a pu inspirer le même motif pour la petite *Vierge*. Soit une datation identique, vers 1642-44, comme *La Samaritaine* de Caen, ou 1644-46 comme *L'assomption* d'Alençon.

Mais s'agit-il d'une peinture de Philippe de Champaigne ?

Ce panneau correspond-t-il comme on l'a affirmé précipitamment (F. Lanoé) au numéro 22 de l'inventaire de 1674 ? « *Une coppie d'une petite Vierge où Saint Jean présente un oyseau à Nostre Seigneur, après Raphael* ». Il est permis d'en douter, compte tenu de l'estimation singulièrement élevée pour une copie aussi modeste : 60 livres. L'existence d'une réplique de la même composition justifie cette interrogation, ainsi qu'il ressort d'une lettre de Martin de Barcos à Jean-Baptiste : « *j'ai une petite copie d'un tableau de Titien que feu M. votre oncle me fit faire autrefois où saint Jean-Baptiste est représenté comme un enfant se jouant avec Jésus-Christ et faisant voler un petit oiseau* » (cité par Pericolo, p.232). L'abbé possédait donc une « petite image » distincte de celle inventoriée dans les biens de Philippe de Champaigne après sa mort.

Techniquement aussi, plusieurs points s'opposent à une attribution à Philippe de Champaigne ; l'écriture appliquée, qui abuse du blaireautage, l'uniformité de la matière opaque, l'absence de ces accents qu'un petit format eut pourtant suscités, des inflexions du pinceau d'autant bienvenues que l'artiste s'appuie sur un modèle ; la mollesse des drapés ; le visage de Marie particulièrement mièvre ; celui de l'Enfant si différent de tous les exemples connus de l'artiste ; tout aussi inattendus sont ces cheveux rassemblés en pointe sur le front...

Ces considérations nous mènent à reconnaître dans ce petit tableau non pas l'exemplaire de l'inventaire de 1674, mais, au mieux, la « petite image », la « petite copie », de Martin de Barcos. Non moins intéressant sinon révélateur venant du principal intéressé, Barcos n'est pas très favorable envers son tableau, il n'a pas une seule appréciation positive : petite copie, que votre oncle me fit faire (non seulement une copie mais pas même du maître !), d'après Titien (peu importe le véritable auteur !), petit oiseau (Barcos ignore délibérément la symbolique du chardonneret), et pour finir une condamnation : *j'ai peine à regarder cette petite image*...

De même format et composition inversée, il n'est guère possible de déterminer laquelle de la gravure ou de la peinture a été exécutée d'après l'autre ; toutes deux nous rapportent le souvenir d'un original perdu, lui-même issu de Raphaël.

SR 55 - *La Vierge à l'Enfant*.

1655-58 ?

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation Gemäldegalerie, Dresde.

BIBLIOGRAPHIE :

Connu par une photo ancienne, avec une attribution invraisemblable à Simon Vouet ; pour autant, le tableau revient-il à Philippe de Champaigne comme le dit le rangement de la photographie dans le carton correspondant, à la Documentation du Louvre ? La pose baroque (celle de *La Jeune Fille au turban* de Vermeer), l'extrême précision de la facture avec un effet métallique dans les drapés, la joliesse mondaine du visage de Marie et surtout

son magnifique diadème, le visage de l'Enfant en profil fuyant, et le pilastre hors d'échelle et trop envahissant n'appartiennent assurément pas au style de Philippe de Champaigne ni de son école.

On comprend cependant qu'il ait pu faire illusion : doit-il être identifié avec *La Vierge à l'Enfant*, avec une attribution à Philippe de Champaigne, signalée en 1790 dans l'église des Minimes ?

SR 56 - *La Montée au Calvaire*.

Jean-Baptiste de Champaigne.

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation Beauvais, église Saint Etienne.

Attribution nouvelle. Attribué à Philippe de Champaigne en 1988 par Baudequin et J Foucart : certes, le profil de la femme au premier plan rappelle la Vierge de *La Visitation* de Villeneuve-lès-Avignon ; mais le chien sautant est moins un renvoi aux *Enfants Montmor* qu'un motif récurrent de la peinture de l'époque. Surtout, la couleur jaune, le style narratif et l'architecture sommaire de remparts en perspective fuyante renvoient davantage à Jean-Baptiste, par comparaison avec *Le Crucifiement* de Port-Royal (notice suivante).



SR 57 - *Le Crucifiement*.

Jean-Baptiste de Champaigne.

Vers 1663

Huile sur toile / Format : 118 x 174 cm.

Non signé, non daté.

Inv. : PRP 03.

Localisation Musée des Granges de Port-Royal.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1957, n° 59 ; Gonçalves 1995 p. 154-155 ; Evreux cat. 25.

EXPOSITIONS : *A l'école de Philippe de Champaigne*, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008.

REPLIQUES ET COPIES Cathédrale de Bourges, d'un format proche mais plus carré (notice suivante).

Photo : RMN



Attribué à Philippe de Champaigne par M. Dorival, est plus justement considéré aujourd'hui comme une peinture de Jean-Baptiste. C'est dire que les problèmes de datation et de provenance restent entiers, d'autant que s'ajoute à la version du musée des Granges, celle conservée dans la Cathédrale de Bourges. Reste que l'influence du maître est ici évidente dans la composition, notamment avec la relation des 4 bourreaux et des spectateurs, la séparation de ces derniers entre peuple et autorité religieuse, qui dérivent de *L'Invention des Corps des Saints Gervais et Protas*, avec ses 4 ouvriers en plein effort, autour de deux corps gisants ; d'où une datation postérieure à 1660, voire même aux environs de 1663, en raison des physionomies dérivées des quatre docteurs du *Jésus retrouvé au Temple* d'Angers, qui me semblent revenir à Jean-Baptiste.

Les bras du Christ à l'horizontale infirment la légende dite des Christs jansénistes et leur prétendue symbolique de la Porte étroite du Paradis. De fait, non seulement toutes les Crucifixions de Philippe de Champaigne inspirées ou non par Port-Royal montrent un Christ aux bras largement ouverts, mais inversement chez Rubens, peintre des jésuites accusés de laxisme par les premiers : le *Christ de Toulouse*, *Le Coup de Lance*, un Crucifié tirant de tout son poids sur ses bras verticaux se fait surtout l'écho de références païennes, du supplice de Marsyas notamment.

SR 58 - *Le Crucifiement*.

Huile sur toile / Format : 168 x 165 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Cathédrale de Bourges

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1957, n° 59 ;

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

Magny-les-Hameaux.

Photo : archives pers.

La condamnation de M. Dorival : "médiocre copie du *Crucifiement* de Port-Royal", n'a pas lieu d'être ; de fait, cette version soutient d'autant la comparaison que le tableau du musée des Granges de Port-Royal n'est plus attribué aujourd'hui à Philippe de Champaigne.



SR 59 - *Crucifixion*

Huile sur toile / Format : 101,5x73 cm.

Non signé, non daté.

Localisation col part.

HISTORIQUE Vente du 6 juin 2004, Gazette de l'Hôtel Drouot, «entourage de Philippe de Champaigne»,

Des éléments empruntés au style de Philippe de Champaigne voisinent avec d'autres issus de Le Brun.

SR 60 - *Le Christ sur la Croix*.

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation Avignon, Musée Calvet.

Inv. n° : 23599

HISTORIQUE Col. Marcel Puech ; donné au musée en 1986.

EXPOSITIONS Paris 2001-2002 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 73

C'est l'iconographie propre à Philippe de Champaigne, mais les proportions trapues et le modelé rond renvoient à un artiste de son entourage.

SR 61 - *Déposition de la Manne*.

Huile sur toile / Format : 176x323 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Bruxelles, Centre public d'aide sociale.

HISTORIQUE Saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins.

BIBLIOGRAPHIE

L'attribution à Philippe de Champaigne par Anne-Marie Bonenfant-Feytman (1998) ne convainc pas. Ses identifications précipitées de l'artiste et de Charlotte Duchesne, puis de Evrard Champaigne et de son épouse Catherine Bemery, aux visages bien peu typés, ne sont ni argumentées ni vraisemblables ; d'autant plus que la datation qu'elles impliquent, dans la décennie 1630, ne correspond pas au style de Philippe de Champaigne à cette époque. Au mieux l'œuvre, nettement plus tardive, renvoie-t-elle à Jean-Baptiste, sans plus de conviction.

SR 62 - *L'Adoration des Mages.*

Vers 1627-30.

Huile sur toile / Format : 189x315 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Palais des Beaux-Arts, Lille.

Inv. n° : P 322

HISTORIQUE église parisienne ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; envoi de l'Etat au musée de Lille en 1801.

BIBLIOGRAPHIE Benoit, t. III, 1909, p. 393 ; Leblanc, 1932, p. 18 ; Sterling, 1937, fig. 7 ; Besnard-Grégoire, 1946, P. 44 ; Sterling, 1953, p. 111 ; Fischer, 1961-62, p. 181, cat. n° 8 ; Vergnet-Ruiz et Lacotte, 1962, p. 37 ; Bréjon et Cuzin, 1974, p. 185 ; Pacht-Bassani 1876, P. 270 ; Dorival 1976 n° ; Oursel 1984, p. 45 ; Dorival 1992 n° ; Gonçalves 1995 p. ; Marin 1995 pl. fig. ; Péricolo 2002 p.

EXPOSITIONS Dunkerque, Valenciennes, Lille, 1980, p. 42-44, n°11.

REPLIQUES : musée de Portsmouth

Rien n'autorise à reconnaître quelque intervention de Champaigne (Péricolo) dans ce chef-d'œuvre de Lallemant.

SR 63 - *Le Repas chez Simon.*

Vers 1629-32.

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation Couvent des Ursulines, Québec.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n°

Cette belle peinture que la tradition donnait sans conviction à Philippe de Champaigne me semble revenir à Théodore van Thulden, dont une faible part seulement de son activité parisienne entre 1629 et 1632 avait à ce jour été identifiée.

SR 64- *La Translation des reliques de saint Arnould.*

Vers 1675

Huile sur toile / Format : 220x280 cm.

Non signé, non daté.

Localisation col privée, Grande-Bretagne.

HISTORIQUE : commandé par la corporation des brasseurs de Gand ; inventaire Philippe-Lambert Spruyt, septembre 1777 ; inventaire Philippe-Lambert Spruyt, entre 1789 et 1791 ; col. privée belge ; Paris, galerie Heim 1985 ; vente Sotheby's, Londres 7 déc.2006, n°195.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 23 ; Beresford 1993 p. 702 ; Eeckhout 1995 ; Evreux, cat. 26.

EXPOSITIONS : *A l'école de Philippe de Champaigne*, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008.

REPLIQUES ET COPIES : étude, 50,8 x 42,3 cm. Vendue à Londres, Sotheby's 7 juillet 1999, n° 531.

Reconnu par Dorival à Philippe de Champaigne, revient plus justement à son neveu ainsi que l'a rappelé l'exposition d'Evreux en 2007.

SR 65 - *Tobie et l'Ange.*

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation église du Neubourg.

Tableau inédit. Avant 1620 ? Après avoir considéré cette peinture comme de l'école de Champaigne : l'ange est identique à celui qui figure dans le *Tobie* de l'hôpital Laënnec, je suis aujourd'hui porté à la situer au début du siècle, en raison des affinités nombreuses de l'ange avec les fresques de la galerie de Diane à Fontainebleau : membres fins et grêles, proportions allongées...

SR 66 (SR22)- *Le Bon Pasteur*.

Après 1655.

Huile sur toile / Format : 154 x 95 cm.

Non signé, non daté.

Tours Musée des Beaux-Arts

Inv. n° : 801. 1. 4

HISTORIQUE Port-Royal des Champs ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; 1793, musée des Monuments Français ; Muséum central ;

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1957, n° 56 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995 ; Gonçalves 1995, p. 143 ; Péricolo p. 257 ; Evreux fig. 1.

EXPOSITIONS Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 1995 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 55

REPLIQUES ET COPIES Dijon, musée des Beaux-Arts ; Mâcon, musée des Ursulines.

Voir ci-dessous.

SR 67 (SR23) – *Le Bon Pasteur*.

Huile sur toile / Format : 150 x 92 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts de Dijon. En dépôt au Musée des Granges de Port-Royal.

Inv. n° : CA 106

HISTORIQUE Port-Royal ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins, puis musée des Monuments Français, 1797, n°180 ;

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1957, n° 56 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995 ;

Evreux fig. 2.

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

Photo : RMN.



Le Bon Pasteur du musée des Granges a été reconnu autographe par B. Dorival, tandis que la critique dans son ensemble a marqué depuis l'exposition de 1995 une nette préférence pour la toile en tous points identique du musée de Tours. L'indéniable supériorité de cette dernière sur celles de Dijon (150x92,5 cm.), ne saurait cependant justifier son attribution au maître, en raison du crâne curieusement aplati, le manteau informe, la tête désaxée par rapport aux épaules, le paysage trop vague, etc... Une désattribution renforcée par la comparaison avec le *Saint Joseph* du musée de Bruxelles, dont elles sont manifestement issues. La critique s'est prononcée sans argument pour une attribution à Philippe (toile de Tours), et à Jean-Baptiste (toile de Dijon) ; mais que l'accord ne se fasse pas : M. Dorival donne l'avantage au tableau de Dijon, montre combien les différences ne sont pas si évidentes. Je préfère pour ma part y voir deux peintures d'un même artiste, Jean-Baptiste en l'occurrence. Du reste, l'une ou l'autre étant liée à une commande de Renaud de Sévigné (d'après la lettre CDLXI de la mère Agnès écrite en février 1664), c'est la dater de la pleine période d'activité du neveu de Philippe de Champaigne, et aussi proche ami de Port-Royal.

Deux autres illustrations du thème : musées de Lille et de Mâcon, ne reviennent pas davantage à Philippe de Champaigne. A mon sens le plus beau et le plus sous-estimé, *Le Bon Pasteur* de Lille (183x86,5 cm.), qui provient de l'abbaye parisienne de Saint Victor, pourrait être lié à d'importants travaux d'embellissement dans l'église en 1624. En réfutant une attribution sans argument à Jean-Baptiste, j'ai avancé le nom de Nicolas Duchesne, mort en 1627.

SR 68 (SR25)- *Le Bon Pasteur*.

Huile sur toile / Format : 99,7 x 69,8 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col Privée.

HISTORIQUE Sotheby's, New York, 30/01/1997.

BIBLIOGRAPHIE

L'attribution à Philippe de Champaigne dans le catalogue de vente ne tient pas, ni même à son école : c'est une composition caravagesque avec un cadrage à mi-corps, un fort contraste de lumière qui enlève la figure sur fond noir, un vérisme de l'anatomie et une rudesse de l'expression inconnues de Philippe de Champaigne, de même que la traduction du drapé.

SR 69 (SR26)- *Saint Joseph*.

Huile sur toile / Format : 62x37,5 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.), USA.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° ; Péricolo 2002 p. 257

Quoique difficile à dater, ce tableau pâtit cependant d'une relation avec son modèle : le Christ de *La Résurrection de Lazare*, qui empêche de le reconnaître à Philippe de Champaigne. Le maître indique toujours la bordure du manteau, la limite de la surface de tissu, dans le mouvement tournant qui enveloppe la taille jusqu'au bras replié ; on n'observe jamais chez lui ce gros pli latéral qui descend à 10 cm de la cuisse ; d'autres reliefs, trop ronds et égaux gênent la définition de ce volume ; plus bas, le tissu s'enroule autour du mollet en restituant une verticalité contradictoire avec l'effacement de la jambe. La joliesse précieuse et fade du visage n'est pas moins suspecte ; les cheveux descendent en une bande mince, trop, si bien qu'on s'explique mal comment ils peuvent ainsi se répandre sur les épaules ; la main au lys ne ressemble pas à la manière du maître ; le beau paysage, plus varié que chez Philippe de Champaigne, surtout sur un tel format, est basé sur une succession de plans horizontaux, au lieu des mouvements de terrain imbriqués ; l'arbre évoque par son bruissement la sensibilité du siècle suivant ; enfin, les rares nuages horizontaux et symétriquement distribués de chaque côté de la figure ne correspondent pas davantage à Philippe de Champaigne.

SR 70 - *La Vierge*.

Huile sur toile / Format : 62x37,5 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.), USA.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° ;

Pendant du numéro précédent.

SR 71 (SR27)- *Saint Jérôme*.

Vers 1656 ? ; Claude Lefèvre ?

Huile sur toile / Format : 94x120,5 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Cincinnati (Ohio), Cincinnati Art Museum, The John J. Emery Fund,

Inv. n° : 2002-61

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n°29

J'ai vu ce tableau dans l'étude Turquin, à Paris, et je dois dire que son attribution à Philippe de Champaigne par Jean-Pierre Cuzin et N. Sainte Fare Garnot m'a d'emblée surpris, laquelle témoigne d'une méconnaissance de son art. Le grand format, l'horizontalité de la composition et le cadrage à mi-corps auquel Philippe de Champaigne a toujours préféré, même pour une composition en longueur, une figure en pied : *Saint Arsène, La conversion de Saint Augustin*, l'absence du lion, le coloris chaud si distinct des harmonies

froides (même avec une draperie rouge : *Saint Paul*, de Troyes) de Philippe de Champaigne etc..., sont par contre des caractères récurrents du caravagisme le plus consensuel.

Les mains carrées, énormes, ne présentent pas les caractéristiques doigts effilés ; la bouche édentée, la barbe râpeuse qui n'a pas le filant habituel composent une figure d'une rusticité appuyée étrangère à tous les vieillards peints par Philippe de Champaigne, toutes époques confondues, à la chevelure soyeuse, ondulée et plus fournie. L'irréductible fossé entre la recherche de beauté idéale et intemporelle du maître classique, et la saveur populaire, le pittoresque, voire le vérisme de ce *Saint Jérôme* apparente ce dernier à l'esprit d'un Ribera, d'un Georges de la Tour, d'un Valentin ou d'un Caravage.

Le paysage peint au moyen d'un seul vert olivâtre et chaud, tout aussi incompatible avec tous ceux que l'on connaît de l'artiste, aux tons froids, l'angle que fait la draperie en bas à gauche à défaut de mouvement tournant, seraient autant d'exceptions dans l'œuvre de Philippe de Champaigne, qui conduisent à lui dénier définitivement cette œuvre de belle qualité. L'esthétique caravagesque et l'harmonie colorée à rapprocher du *Portrait de deux architectes* et des portraits (dits) de *Lemaitre de Sacy* et d'*Antoine Lemaitre*, impliquent toutefois une datation commune : vers 1656, en relation avec l'atelier de Philippe de Champaigne, et conduisent à en identifier l'auteur parmi ses élèves directs ou indirects.

A cet égard, la main ouverte présente d'étroites affinités : morphologie, disposition de l'éclairage, écriture, avec celle d'un *Précepteur avec son élève*, grand et beau portrait du Louvre, par Claude Lefèvre ; dans les deux cas le visage participe d'une même observation attentive, et d'un sens des volumes troublant.

SR 72 - *Saint Augustin*.

Huile sur toile / Format : 86x68 cm.

Non signé, non daté.

Col privée, Bruxelles.

Copie tardive, avec des variantes, du tableau aujourd'hui au Kansas City Nelson Atkins Muséum, en raison de l'écriture graphique inattendue, et de la matière transparente, qui excluent toute relation avec Philippe de Champaigne et son atelier.

SR 73 - *Saint Bernard*.

Huile sur toile / Format : 180x145 cm.

Non signé, non daté.

Localisation église Saint Etienne-du-Mont, Paris.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Jean Morin) Dorival 1976 n°

Copie par François-Vincent Latil d'un tableau perdu de Philippe de Champaigne localisé à Port-Royal des Champs et connu par la gravure de Morin.

SR 74 - *Le Voile de Véronique*.

1656-58

Huile sur toile / Format : 65 x 49 cm.

Non signé, non daté.

Localisation City Art Gallery, Brighton, Grande Bretagne.

Inv. n° : FA 000171

HISTORIQUE Donation au musée par Mlle Mary E. Hickman, 1933.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ; Dorival 1992 n° ; Péricolo 2002 p. 18.

EXPOSITIONS *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Académie de France à Rome, Rome, 19 oct. 2000- 28 jan. 2001 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 53

En me rangeant à l'avis de M. Dorival qui exclut cette œuvre du corpus de Philippe de Champaigne, j'ajouterai, au sujet du rideau : l'artiste n'a jamais manifesté quelque curiosité pour le trompe-l'œil ; tous hollandais et issus d'une coutume locale où l'on masquait ainsi chaque tableau par un rideau, voir la *Jeune femme lisant une lettre* de G. Metsu, les

exemples de rideau (Rembrandt 1646, G. Houckgeest 1651, Van der Spelt et van Mieris 1658, Gerrit Dou 1660, et Vermeer, faut-il le rappeler, dont le rideau dans la *Jeune fille* de Dresde n'est pas comme il le sera dans *L'Atelier*, intégré à l'espace fictif), font postuler une datation analogue, ce qui ne correspond pas au style du peintre dans la décennie 1650 qui n'est de plus pas influencé par l'art hollandais ; le traitement rugueux des plis parallèles et égaux ne correspond pas aux résultats baroques sculpturaux et plus fluides de Philippe de Champaigne pour un tel motif ; techniquement, on n'observe nulle part les réserves propres à la tradition flamande, ou opposition entre ombres transparentes et lumières opaques. Philippe de Champaigne donne toujours aux traits du Christ des sourcils horizontaux, puis des narines nettement plus larges. De plus, le pli médian du tissu n'est pas aligné avec l'axe du visage (du fait certes du décalage imposé par le rideau, mais dans ce cas le détail était-il indispensable ?), contrairement aux deux gravures (d'Alix et de Platemontagne) d'après des peintures perdues, et contrairement à la disposition du même motif de la nappe dans *La Cène*, dont le quadrillage géométrique, pourtant systématique chez Champaigne : *Sainte Julienne*, *Saint Charles Borromée*, *Les Pèlerins d'Emmaüs* d'Angers, *Le Repas chez Simon*, etc... est absent.

La couleur situe vraisemblablement ce tableau dans les années 1657-58 : harmonie froide et vineuse ; rideau vert identique à la tunique de saint Paul de *L'Apparition des saints Gervais et Protais*, de 1658 ; toujours du même tableau, le même rouge de la tunique de ce saint Paul a été repris pour le *Christ* de Draguignan, qui est visiblement le prototype de ce genre de tableaux.

Forts de cette datation, comparons avec le *Saint Jean-Baptiste* de Grenoble, de 1657, auquel Champaigne a donné, suivant la tradition, les traits du Christ : sa ressemblance avec la *Sainte Face* du Louvre, pourtant antérieure à 1650, est remarquable : naissance du nez, forme des narines, horizontalité des sourcils, ossature du visage, bouche... Au contraire, les différences l'emportent avec *Le Voile de Véronique* de Brighton, entre des œuvres sensiblement contemporaines : à l'évidence, le tableau de Brighton et le *Saint Jean-Baptiste* de Grenoble ne sont pas du même peintre. Le modelé est nettement géométrique chez Champaigne : voyez la ligne horizontale des sourcils, l'arête du nez, les pommettes, toutes choses arrondies dans la toile de Brighton, et notamment le dessin des lèvres radicalement différent de ce qu'en fait Champaigne.

Il ne faut du reste pas se laisser abuser par l'indéniable qualité de l'exécution, dont la finesse peut désigner un graveur. Les gravures de Jacques Alix et de Platemontagne montrent combien leurs auteurs savent répéter à la perfection les caractéristiques de ce visage. Notons justement que la physionomie comme l'écriture du portrait de Jean-Baptiste de Champaigne par son ami et condisciple le graveur Nicolas de Platemontagne dans le célèbre double portrait de Rotterdam multiplie les correspondances avec la toile de Brighton ; d'ailleurs le visage qu'il donne à son ami est à bien des égards proche de ce Christ. Mais c'est avec la gravure du même sujet de Jacques Alix qu'elles deviennent citations : la couronne d'épines apparaît en tous points identiques, de même que les gouttes de sang et les larmes. Il faut donc postuler la copie libre par Alix d'une peinture de Philippe de Champaigne, suivie d'une gravure plus fidèle.

Voilà qui expliquerait les ombres pleines : là où un peintre, formé à la technique flamande de surcroît, laisse les ombres transparentes, c'est à dire économes en matière, le graveur en revanche doit insister sur les noirs, creuser et superposer davantage ses tailles en réseaux. Ainsi les plis profonds du rideau, puis l'ombre de celui-ci sur le linge, puis les cheveux, sont des zones dépourvues de ces transparences caractéristiques de Philippe de Champaigne. La finesse uniforme du pinceau se substitue ici à la régularité de la pointe du graveur : il est étonnant de ne trouver aucun accent épais tracé d'un pinceau large, pas même dans le rideau ; au contraire, le relief est atteint par l'accumulation d'une multitude de petits gestes.

SR 75 - *Le voile de Véronique.*

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts de Caen.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ; Gonçalves 1995 p. 151.

SR 76 - *La Vierge de L'Annonciation.*

Huile sur toile / Format : ovale 75x62,

Non signé, non daté.

col. part. Italie

BIBLIOGRAPHIE Gonçalves 1995 p. 57.

REPLIQUES ET COPIES Eglise de Champs-sur-Marne.

Ecole de Champagne. La principale différence avec le tableau de la Wallace collection réside dans la disposition du voile, et dans le décolleté plus serré ; le drapé bleu par contre forme des plis qui ne sont guère convaincants.

SR77 - *L'Ange de l'Annonciation, - La Vierge de l'Annonciation.*

v.1648-50

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation New York Historical Society, New York.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° 5 .

Ecole de Champagne.

SR 78 - *La Vierge de l'Annonciation, L'Ange de l'Annonciation.*

Huile sur toile / Format : 218 x 162 cm chaque.

Signature illisible sur le tableau de la Vierge, suivi de la date 1654.

Localisation Cathédrale de Moulins.

Deux tableaux séparés, dont les deux figures en pied sont de pâles copies ou interprétations d'après Champagne. La Vierge est agenouillée, et d'une belle sobriété, l'ange est plus décoratif.

SR 79 - *Jésus enfant, étude possible pour Jésus parmi les docteurs.*

Huile sur toile / Format : 65 x 54 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col Privée.

HISTORIQUE Vente Hôtel Drouot, Paris 10/06/1981

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992, n° 68.

L'attribution à Philippe de Champagne dans le catalogue de vente ne tient pas. Egaleme nt rejeté par M. Dorival.

SR 80 - *L'enfant Jésus endormi avec une Croix.*

v 1644-48.

Huile sur toile / Format : 62,5x76 cm.

Non signé, non daté.

Localisation col part.

BIBLIOGRAPHIE Gal Coatalem.

La peinture transparente, et le profil perdu du visage, sont des caractères inédits chez Champagne, de même que la très curieuse base de colonne à gauche.

Main molle, poignet inexistant, un défaut manifeste dans la position de la croix entre les jambes, une croix fruste comme on n'en trouve jamais chez l'artiste, des plis du linge sans caractère, des plis sans variété de la draperie frontale rare chez Philippe de Champaigne, etc...

Ce type d'image, où l'intention didactique prend le dessus, apparaît chez Philippe de Champaigne en 1655 : le *Christ de Grenoble*, *Les Ames du Purgatoire*, *Adam et Eve* ; mais le style diffère entre toutes ces œuvres et cet *Enfant Jésus*, et l'harmonie colorée.

SR 81 (M12 ; ND12)- *La Vierge de Pitié.*

Claude de Champaigne ?

Avant 1650

Huile sur toile / Format : 76x61 cm

Non signé, non daté.

Localisation : La Cour d'Or, Musées de Metz.

Inv. n° : 11448

HISTORIQUE col. privée ; vente Javigny, Paris 11 décembre 1779, n°192 ; entré dans les collections du musée avant 1847 ; date d'inventaire : 5 septembre 1983.

BIBLIOGRAPHIE Dorival, *Gazette des Beaux-Arts* 1972, n° 64 ; Dorival *Philippe de Champaigne chercheur d'âmes*, *Connaissance des Arts* 1974 ; Dorival 1976 n° 64 ; Gonçalves 1995 p. 96 ; RMN 2001-2002, p. 94-95, n° 9.

EXPOSITIONS *Figures de la passion*, Paris, Cité de la musique, 23 oct. 2001-20jan. 2002.



Attribution et datation nouvelles. Le classicisme de cette belle figure ne doit pas faire illusion : c'est le seul point commun avec l'art de Philippe de Champaigne. Mais la matière opaque, exempte des effets de transparence et des réserves des flamands, l'ocre des carnations et de la balustrade ne se retrouvent jamais chez l'artiste ; pas davantage la forme ovale du visage, dont le type, avec ce menton rond et un peu aplati, est par contre fréquent chez Caravage : *Sainte Catherine*, *Salomé*, *La Conversion de la Madeleine*, et ses suiveurs, jusqu'à Nicolas Tournier et Valentin. De même la lumière contrastée et sa répartition sur les volumes. La draperie exempte de la variété des plis habituelle chez Champaigne, a des reflets métalliques rappelant l'apôtre au premier plan de *L'Assomption* du Louvre et le serviteur dans le *Saint Léonard*, deux toiles dont l'attribution à Philippe de Champaigne a toujours soulevé des doutes légitimes.

En guise d'argument d'attribution : un *Ecce-Homo* de Philippe de Champaigne seulement connu par une gravure de Morin ferait pendant à cette *Vierge*. Cela reste à prouver : si l'on peut reconnaître éventuellement la *Vierge* de Metz dans le n° 59 : "une petite Vierge qui croise les mains", de l'inventaire post-mortem de Philippe de Champaigne (ce qui est loin d'être acquis : "petite vierge" s'accordant mal avec une figure grandeur nature, et "qui croise les mains" signifierait tout autant, sinon plutôt, les mains sur la poitrine), l'absence en revanche d'un *Ecce Homo* dans la même liste rend arbitraire et suspect tout rapprochement. Considérée isolément, Marie se penche sur le corps de son Fils dans le caveau ; le rebord de pierre devient un détail réaliste, de même que le fond sombre qui renvoie aux ténèbres du sépulcre : souci narratif en accord avec l'esthétique caravagesque dont procède l'œuvre. Au contraire, sa correspondance supposée avec une image du Christ fait perdre de leur sens à ces deux éléments rendus à une fonction purement formaliste. Ajoutons que les deux figures

ne sont pas sur le même plan, les coudes de Marie sont au-dessus de la balustrade, laquelle masque ceux de Jésus. Enfin, que les deux peintures soient contemporaines et de la même main, rien n'est moins sûr. Les drapés sont très différents, nettement plus variés et souples pour le Christ ; puis le fond de ce dernier, d'une intensité variable traduisant les transparences de la matière, ne peut être rapproché de l'uniformité opaque qui entoure la Vierge.

Cette relation fort improbable avec *L'Ecce-Homo* s'avère impossible si l'on admet que la gravure est inversée par rapport à la peinture. Supposition des plus légitimes : rien de l'image, aucun symbolisme, ne dépend d'une orientation particulière ; puis la main qui tient le roseau et l'angle de vue du visage sont ceux du *Moïse* de 1848 ; le même angle de vue, la même distribution de la lumière, appartiennent encore à *La Vierge de Douleur* du Louvre, et au *Saint Paul* de Troyes. Il est plus que certain que *L'Ecce Homo* n'était qu'une adaptation à peine modifiée du *Moïse* ; c'est dire que le sens de la lumière était, sur la peinture, opposé à celui qu'elle adopte pour *La Vierge* de Metz : cette relation en diptyque remise en cause constituait pourtant le seul argument d'attribution de tableau messin à Philippe de Champaigne.

D'une autre paire de peintures gravée par Jean Morin, datant donc de la même décennie, *Saint Pierre* et *Saint Paul*, seul le second nous est parvenu, acquis par le musée de Troyes. Or la comparaison avec le tableau messin les rend techniquement étrangers l'un à l'autre : comment donner au même artiste des mains et des visages si différents de conception, d'exécution et de couleur ? Le voile brun de Marie est opaque, là où l'on eut souhaité ces transparences de l'épée et du livre, et ces vélatures du fond.

S'il n'y a pas lieu de revenir sur l'exclusion de cette toile du corpus de Philippe de Champaigne dès la première mise en ligne de ce catalogue, en revanche son attribution à Nicolas Duchesne (d'après la seule présence d'éléments caravagesques sur une peinture liée à Philippe de Champaigne), m'apparaît aujourd'hui fantaisiste.

On retrouve l'aspect métallique du drapé dans une gravure de Michel Lasne qui nous conserve le souvenir d'un *Portrait d'Anne d'Autriche*, et dont la lettre renvoie à *Cl. de Champaigne*. Comparer notamment le rideau d'arrière-plan sur la gravure avec le drapé de la *Vierge* de Metz ; puis le dessin insistant, qui accuse les rondeurs, semble le même.



Ajoutons dans les deux cas un espace plus théorique que vraisemblable, noir et abstrait sur la toile, gris et plat sur l'estampe : Anne d'Autriche est coincée entre ce fond vertical et le rebord d'avant-plan.

Voir aussi la notice, dans ce même chapitre des désattributions, sur *La Vierge à l'Enfant* d'Agen (notice SR 52).

SR 82 - *La Madeleine*.

Huile sur toile / Format : 72,5x59 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée Nat. d'Art Occidental, Tokyo.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 2048.

Plus qu'avec le dessin de *la Vision de saint Bruno*, c'est avec la *Vierge du Jésus retrouvé au Temple* d'Angers, que les affinités sont les plus étroites, ce qui entraîne une datation conséquente, postérieure à 1663. Mais les mains, la robe, les cheveux, le paysage, n'appartiennent au style de Philippe de Champaigne.

SR 83 – *Tête de vieil homme.*

Jean de Reyn ?

Huile sur toile / Format : 30,5x36, 2cm.

Non signé, non daté.

Localisation Croker, Art Museum.

Seul le sujet rappelle Philippe de Champaigne ; son traitement en revanche, quoique très attentif, avec une écriture flamande très sensible, est empreint d'un vérisme étranger à notre peintre ; la couleur est anormalement mate et opaque, la barbe n'est jamais traitée ainsi en une large surface.

Attribution inédite : couleur brune et fluidité baroque de l'écriture renvoient à l'entourage de Van Dyck, peut-être Jean de Reyn, auquel correspondrait le vérisme de l'analyse...

D'autres attributions à Jean de Reyn dans ce catalogue : notices XP 104-XP 105-XP 111- XP 125- XP 126.

SR 84- *Médor et Angélique.*

Huile sur toile / Format : 196,9x131, 8cm.

Non signé, non daté.

Localisation col privée.

HISTORIQUE Vente Christie's, 8/7/2005, Londres, comme "cercle de Champaigne."

BIBLIOGRAPHIE

Ne me semble pas pouvoir revenir à Philippe de Champaigne, en raison des faiblesses anatomiques : le dos de Médor, ses bras et ses cuisses maigres, ses pieds aussi, les mains déficientes, le bâton mal situé en perspective, le chien qui provient de Rubens (cycle Médicis), le paysage qui ne ressemble pas à ceux que l'on connaît.

SR 85 (M13 ; SR38) – *Vanité.*

Vers 1620-30

Huile sur bois / 28x37 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée Tessé, Le Mans.

Inv. n° : 10.572

HISTORIQUE Achat du musée en 1888

BIBLIOGRAPHIE Rosenberg, *Chefs-d'œuvre de L'Art*, Milan, Paris, 1968 ; Dorival 1976 n° 1699; Gonçalves 1995 p. 78 ; Marin 1995 fig. 25 ; Evreux fig. 16.

EXPOSITIONS *Le Dieu caché : les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Académie de France à Rome, Rome, 19 oct. 2000- 28 jan. 2001 ; *Melancolia*, Paris 2005-2006 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 28.

Après avoir soutenu l'attribution de cette peinture (1995), je me range aujourd'hui à l'avis négatif de M. Dorival. Non pas inspirée par Philippe de Champaigne, mais vraisemblablement antérieure à son œuvre, soit des années 1620. D'évidentes affinités de thème, d'ambiance, de structure et de format à reconnaître avec une nature morte du musée de Francfort (illustration ci-contre), confortent mon hypothèse de datation et d'attribution de la *Vanité* du Mans. Le rapprochement s'appuie sur : conformité des motifs tablette frontale, crâne, horloge, fond noir ; géométrie insistante ; direction identique de la lumière et ombres également noires ; lumières blanches et surfaces brillantes. La *Vanité* de Francfort est attribuée à un maître allemand, et datée de 1620, ce qui est significativement proche



de ma datation du tableau du Mans avant 1629, et issu lui aussi d'un foyer nordique, celui vraisemblablement de Jacob de Gheyn.

Deux peintures de cet artiste, situées aux antipodes de sa carrière et de sa manière encadrent idéalement la *Vanité* du Mans : la célèbre *Nature morte avec un crâne*, 1602, de New York, affiche nombre de motifs communs dans une écriture assez lâche ; au contraire, des dernières années, le *Vase de fleurs*, du Gemeentemuseum, La Haye, est plus affirmé. Dans cette peinture sur bois, où le vase de verre est disposé dans l'ombre d'une niche de pierre, on observe : - lumières blanches pour tous les motifs ; - perspective légèrement plongeante ; - occupation dense de la surface ; - contraste des couleurs sur le fond sombre du renforcement ; - des ressemblances dans le style des tulipes ; - et surtout, des échancrures nombreuses et légères sur les arêtes de la pierre, identiques à celles de la *Vanité* du Mans.

Compte tenu du style de la *Vanité* du Mans, il n'y a pas lieu de s'étonner de la datation très précoce, les années 1610 à 1630, que je propose : le dépouillement, l'absence d'effet, la monumentalité et la frontalité, le nombre limité des objets, appartiennent précisément à tout un courant européen du début du siècle, qui naît avec la *Corbeille de Fruits* de Caravage et s'étend de Sanchez Cotan et Zurbaran à Lubin Baugin. Quant au vase sphérique, c'est un motif récurrent des nombreuses natures mortes de cette période, créées dans le sillage de Caravage : Le Maître de Hartford, la *Nature morte de fruits* de la Nat. Gal. De Washington, Lubin Baugin, etc...

SR 86 – *Vanité*.

Vente Sotheby's, Monaco 6 décembre 1991 : "Entourage de Philippe de Champaigne"

Sans rapport de style avec Philippe de Champaigne, ressort plus vraisemblablement de l'école espagnole.

DESATTRIBUTIONS : PORTRAITS

XP 87 – *Portrait de Philippe de Champaigne*.

Huile sur toile, 56 x 45 cm.

Musée de Grenoble.

Inv. : MG 64.

HISTORIQUE : achat 1799/02.

EXPOSITIONS : Les Chefs-d'œuvre du Musée de Grenoble : Paris, Petit Palais - Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, -1935. Robiquet (Jean) Les chefs-d'œuvre du Musée de Grenoble. - Paris : Musée du Petit-Palais, 1935 ; - Cat n° 88, reproduit. p. 203.

BIBLIOGRAPHIE : Chomer (Gilles) ; Thuillier (Jacques) préf. - Peintures françaises avant 1815 : la collection du Musée de Grenoble. - Paris 2000, Cat. n° 16, reproduit. p. 76

Copie du portrait (exclu par M. Dorival) de Cambridge.

XP 88 –*Portrait de Philippe de Champaigne.*

H/T, 92 x 72 cm.

.Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles,

Inv. :738

HISTORIQUE : acquis le 25 octobre 1847.

EXPOSITIONS : *A l'école de Philippe de Champaigne*, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008.

BIBLIOGRAPHIE : Dorival n° 329 ; Brême 2007-08, cat ; 30.

Copie d'après *l'Autoportrait de 1668*, du Louvre, traditionnellement reconnue à Jean-Baptiste.

XP 89- *Portrait de Michel le Tellier.*

Daté 1653

Huile sur toile / Format ovale

Non signé, non daté.

Paris, col privée.

Inscription : « *Michel le Tellier peint par Philippe de Champagne* », 1653

HISTORIQUE Appartient aux descendants du modèle.

REPLIQUES ET COPIES Dessin de Robert Nanteuil, daté 1658.

Tableau inédit. Œuvre de Robert Nanteuil, dont on connaît plusieurs portraits du modèle, et un dessin, Louvre, daté 1658. L'inscription "Michel le Tellier peint par Philippe de Champagne" doit se comprendre comme un hommage à l'inventeur du portrait dont celui-ci serait une copie. Cependant, la tonalité verdâtre incompatible avec l'art de Philippe de Champaigne reste incompréhensible selon cette hypothèse.

XP 90- *Portrait de Léon Bouthillier de Chavigny.*

Vers 1656

Huile sur toile / Format : 74x59 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée National du Château de Versailles.

BIBLIOGRAPHIE gravure de R. Nanteuil ; Dorival 1976 n° 335 ; Gonçalves 1995 p. 11.

Œuvre vraisemblablement de Robert Nanteuil. Il ne s'agit pas d'Henri de Guénégaud, contrairement à ce que j'avais énoncé dans la première édition de ce catalogue en me fondant sur une gravure de Nanteuil d'après une effigie perdue due à Philippe de Champaigne (Dorival n° 344) : cette identification avait entraîné une datation vers 1658 du portrait, lorsque le modèle devient Chancelier de l'Ordre du Saint Esprit.

Ce tableau du château de Versailles représente bien Léon Bouthillier de Chavigny, toujours par comparaison avec une autre estampe de Robert Nanteuil dont la lettre précise : *Ph. Champaigne Pinxit*. De fait, les deux hommes ont un air de famille d'autant plus troublant qu'il nous est restitué par les deux mêmes artistes.

XP 91- *Portrait de Roland Fréart de Chambray et de son frère Paul Fréart de Chantelou, dit Portrait de deux architectes.*

Lucas II Franschoys ?

Daté 1656.

Huile sur toile / Format :

Localisation Musée du Louvre, Paris

Inv. n° :

Inscription : *Mansart ; Perrault*

HISTORIQUE

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ;

REPLIQUES ET COPIES Nombreuses répliques et copies répertoriées par B. Dorival.

Photo : RMN

Identification inédite. Ce double portrait s'inscrit dans la catégorie des tableaux d'amis illustrée par les exemples fameux de Raphaël et de Van Dyck. L'identité est à rechercher parmi deux membres d'une même famille, ou auprès de deux amis professant un idéal commun.



Identification traditionnelle et attribution à Philippe de Champaigne ont été justement réfutées par B. Dorival : nous connaissons parfaitement les traits de François Mansart et de Claude Perrault, qui diffèrent nettement de ceux-ci. D'autre part, « il n'est pas même assuré que Claude Perrault avait fait de l'architecture avant d'être choisi par Colbert pour faire partie en 1667 du petit conseil. Perrault était alors un médecin de 54 ans. » (Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française*, p. 267). Que ces noms aient donc été rapportés arbitrairement sur la toile comme on le note à l'œil nu, en revanche la date 1656 est d'origine et fiable, d'ailleurs confortée par la coiffure caractéristique de l'époque.

Aucun des deux édifices n'est identifiable, ce qui indique que ces deux « architectes » n'auraient rien signé de convaincant, point de vue inacceptable parce que en opposition avec l'intention commémorative propre au portrait. Plus justement, le caractère théorique et monumental des constructions semble s'appliquer aux idées plus qu'à d'éventuelles réalisations des deux personnages.

De fait, le tableau est davantage que la juxtaposition décorative d'un édifice moderne auprès d'un temple antique : la prééminence portée sur le premier, manifeste dans le geste du personnage, dans l'échelle hors cadre du monument et dans sa mise en valeur par deux sculptures dont la Renommée, s'impose comme une paraphrase d'un livre manifeste qui se proposait d'établir la supériorité des modernes sur les anciens, le fameux *Parallèle entre l'Architecture Antique et la Moderne* publié en 1650. L'architecture et la date apposée nous conduisent ainsi à privilégier l'identification de Roland Fréart de Chambray (1606-1676), principal acteur de la vie architecturale de l'époque après sa traduction des *Quatre livres de l'architecture* de Palladio.

La comparaison du portrait de droite avec un profil à la sanguine de Fréart de Chambray confirme l'identification : front droit, yeux peu enfoncés, paupière supérieure proéminente, nez droit peu saillant à sa naissance mais fort aux narines, dessin des lèvres et profil du menton identiques...



Fréart de Chambray est représenté âgé de cinquante ans. Son voisin à priori plus jeune pourrait être son frère : s'il est toujours risqué d'évaluer l'âge du sujet d'après son portrait, surtout pour apprécier une différence de trois ans, nous pouvons cependant tirer quelque indication de la nette hiérarchie de la composition : le dynamisme de l'un opposé à la retenue de l'autre, et son placement à droite en pleine lumière désignent certainement l'ainé. Paul Fréart de Chantelou (1609-1694) s'occupait lui aussi d'architecture, en sa qualité de secrétaire de leur oncle Sublet des Noyers, intendant des bâtiments du Roi.

Que ce double portrait renvoie à l'art de Philippe de Champaigne, il n'en a pas la couleur ni la subtilité de l'analyse. Au mieux sa tonalité vert-olive et la volumétrie accentuée rappellent-elles deux autres effigies, aujourd'hui séparées mais probablement issues d'un double portrait, représentant les deux frères Antoine Lemaistre et Isaac-Louis Lemaistre de Sacy, du musée des Granges de Port-Royal, faisant l'objet des deux notices suivantes.

B. Dorival avait avancé le nom de Lucas Franschoys comme possible auteur de ce portrait.

XP92- *Portrait d'Isaac-Louis Lemaître de Sacy.*

Vers 1656-58

Lucas II Franschoys ?

Huile sur toile / Format : 53 x 45,5 cm

Non signé, non daté.

Musée National des Granges de Port-Royal.

Inv. n° : PR P. 031

HISTORIQUE Col. Du Fossez ; col. de Bosmelet ; vente Paris, 15 déc.

1951, n° 3 ; col. Moussali ; acquis par l'Etat en vente publique, 29 octobre 1985.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1957, n° 68 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995.

Dorival 1976 n° ; Gonçalves 1995 p. 84.

EXPOSITIONS Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 1995. Lille-Genève 2007-2008, n° 34

Photo : RMN



Les problèmes d'identification (celle de Pascal a été démentie par M. Dorival), d'attribution et de provenance se posent pour ce *Portrait d'Isaac-Louis Lemaître de Sacy* et celui faisant l'objet de la notice suivante, qui ne faisaient peut-être qu'un seul tableau à l'origine. Leur auteur, pour l'heure inconnu, (assurément le peintre du *Portrait dit de deux architectes*, du Louvre, notice précédente, pour lequel B ; Dorival a proposé le nom de Lucas II Franschoys), n'est probablement pas même à chercher dans le cercle de Philippe de Champaigne, tant l'harmonie olivâtre et la rondeur des volumes sont étrangers à son style. Une lettre de Lemaître de Sacy en 1658 parle cependant d'une effigie par Philippe de Champaigne qu'il n'est pas possible d'assimiler à celle-ci.

XP 93- *Portrait d'Antoine Lemaître.*

Vers 1658

Lucas II Franschoys ?

Huile sur toile / Format :

Localisation Musée des Granges de Port-Royal.

Inv. n° :

HISTORIQUE

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1957, n° 73 ; *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995. Dorival 1976 n° ; Dorival 1992 n° ; Gonçalves 1995 p. ; Marin 1995 Pl. Fig. ; Péricolo 2002 p.

EXPOSITIONS Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 1995 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007

Considérez ici comme un pendant du *I. L. Lemaître de Sacy* du même musée, et pour cela donné hypothétiquement à Lucas II Franschoys.

XP 94 - *Portrait de François Harlay de Champvallon.*

Daté 1662

Huile sur toile / Format : 74x62 cm.

Non signé,

Musée de Picardie, Amiens

BIBLIOGRAPHIE Dorival n° 348.

(1625-mort le 6 août 1695 à 70 ans). Dorival : "copie très inférieure à celle de Maisons-Laffitte".

Voir le numéro 241.

XP95 - *Portrait de Louis XIII.*

Vers 1639.

Huile sur toile / Format : 222 x 134 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col privée

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 180.

Publié comme original par M. Dorival, est inférieur en qualité aux deux versions autographes de Chambord et d'Amboise.

XP96 - *Portrait de Louis XIII.*

Huile sur toile / Format : 218x122cm,

Non signé, non daté.

Localisation Musée Louis-Philippe, Château d'Eu.

Copie, comme le numéro précédant, du tableau de Chambord.

XP97 - *Portrait de Louis XIII.*

v 1647-55.

Huile sur toile / Format :

Ni signé ni daté

Eglise du Val-de-Grâce, Paris.

HISTORIQUE Vente du 5 décembre 1991.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° ; Evreux, fig. 10 (attr. Claude de Champaigne ?).

Voir notice suivante

XP98 - *Le Cardinal de Richelieu dans une bibliothèque.*

Après 1651.

Huile sur toile / Format : 94 x 80,5 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Sceaux, col. privée

HISTORIQUE Col Fesch, Rome 1841 ; vente Fesch, 1845 ; Horsin-Déon ; Pardo, 1954 ; vente à Paris 1990, "entourage de Philippe de Champaigne".

BIBLIOGRAPHIE rep. Burlington Mag. Oct. 1954;

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007

Certainement posthume, plus précisément comme on l'a remarqué après 1651 du fait de la présence parmi les livres d'un "*Traité pour convertir ceux qui se sont séparés de l'Eglise*", publié à cette date. La nouveauté du portrait tient aux mains : or celle sur la poitrine est exagérément longue et d'une finesse à faire paraître grossières celles de Philippe de Champaigne, située de plus très basse et sur le plan de la toile alors que dans les nombreux exemples d'une telle position, Philippe de Champaigne les peint toujours en perspective ; l'autre tout aussi plate et mal reliée au bras, sans aucune relation avec le livre visiblement peint après-coup (la différence ne saurait être plus explicite qu'auprès du *Saint Paul* de Troyes), l'indécision des poignets de dentelle qui sont si précis dans les œuvres autographes, l'écriture égale et scolaire du modelé, notamment dans la robe, le principe rare chez l'artiste d'une draperie masquant une bibliothèque : à l'exception du *Saint Augustin*, d'un effet combien différent ! Lequel procédé se retrouve en revanche sur le grand *Saint Cyran* de Versailles désattribué, tout cela rend suspecte et hasardeuse l'attribution qui a prévalu en 2007 pour l'exposition de Lille. Convainquant dans les parties où il copie un portrait de Richelieu, l'auteur de ce tableau révèle ses faiblesses dans les parties qui sont de son invention, c'est à dire à l'endroit des mains et du drapé.

A rapprocher du *Richelieu assis à sa table de travail* de la Sorbonne, déjà exclu du corpus par M. Dorival qui émit le même avis sur celui-ci.

Un *Portrait de Richelieu* faisait face sur une cheminée de la bibliothèque de la Sorbonne (identifié par M. Dorival avec le tableau de la col. Chaix d'Est-Ange, Dorival n°

393, détruit dans un incendie), à un *Portrait de Michel le Masle* par Michel Corneille. Outre des formats proches (il ne faut pas cependant exclure des recadrages), remarquons que la lumière est opposée sur chacun, ce qui est logique pour deux tableaux mis face à face. Mais le *Richelieu assis à sa table de travail* correspond autant à cet emplacement ?

XP 99 - *Portrait de Richelieu*.

Huile sur toile / Format horizontal

Non signé, non daté.

Localisation : Chancellerie des Universités, La Sorbonne, Paris.

Inv. n° :

HISTORIQUE

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 fig. 390

XP 100 - (M15) - *Portrait de Richelieu*.

Porte une date, 1637, au sein d'une inscription mal lisible.

Huile sur toile / Format :

Collection privée.

Les paupières paraissent lourdes par suite de l'absence de traitement de cette zone : fait ici défaut le creux de l'orbite que Ph. de Champaigne interpose dans tous ses *Richelieu* entre la paupière et l'arcade sourcilière ; puis les sourcils stylisés en courbes ignorent les irrégularités de tracé et la texture que Champaigne observe sur son sujet. Dans l'hypothèse d'un portrait plus intime que l'image olympienne du Cardinal que nous connaissons, soit un portrait sur le vif, comment expliquer cette stylisation quand on sait que Philippe de Champaigne, en vrai flamand, aurait plutôt tendance à tout noter des moindres détails...

Même indécision quant à la coiffure : dans quel sens sont peignés les cheveux ? Leur séparation irrégulière avec le front ne se retrouve sur aucun autre *Richelieu*, toujours coiffé «à la tintin» ; la moustache et la barbe en pointe manquent de matière, et de ces accents opaques pour dire les poils ;

Bernard Dorival distingue les portraits de *Richelieu* à lacets courts au niveau du col, et à lacets longs, les premiers précédant les seconds ; or dès 1635 (tableaux du Louvre et de la Nat. Gal de Londres) les lacets longs s'étaient imposés, ce qui ne concorde pas avec la date 1637 portée sur le tableau ; ces lacets se terminent par deux pompons : on n'en perçoit qu'un seul ici, gros, comme si l'auteur ne savait pas ce qu'il représentait ; on ne reconnaît pas davantage la souplesse des deux boucles du laçage. Enfin sur le buste dont on remarque la rigidité, notons le manque de volume sur l'épaule gauche (comparer par exemple avec le tableau de Chaalis, pourtant l'un des premiers, au relief des plis en cette zone particulièrement évident) ; la raideur du col, et sa largeur excessive qu'on ne retrouve sur aucun des autres portraits ; les accents lumineux assez systématiques sur le ruban bleu...

De fait, beaucoup d'éléments sur le visage sont accentués et semblent des repères utiles à un copiste. Je n'ai cependant pu déterminer à quel tableau, ou gravure, celui-ci se rapporterait.

XP101 – *Portrait du Cardinal Jules Mazarin*.

Huile sur toile, 51 x 61 cm.

Localisation Col. Privée, Grande-Bretagne

inv : MOU84112

EXPOSITIONS *Historical Portraits Ltd ; Private Collection Philip Mould*

XP 102-- Portrait de Guillaume de Lamoignon.

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Versailles, Musée National du Château et des Trianons

Inv. n° :

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 fig.351.

L'écriture très appliquée conforte le jugement de M Dorival d'une copie ancienne par Lallemant, d'après un original perdu... Le fond est curieusement plat, sans une ouverture, avec semble-t-il un brocard tendu : s'agit-il d'un repeint ? La ligne des yeux n'est pas horizontale.

Le mortier de 1^{er} président permet de situer la datation antérieure à 1665. A cet égard, le tableau original était très proche, pose et cadrage serré aux genoux, d'un autre portrait perdu, de 1658-60, dont j'ai identifié Henry de Guénégaud, connu par un dessin de la galerie Coatalem, voir notice XLV de ce catalogue.

XP 103 --Portrait de Pierre Le Mercier.

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation Hôtel de ville de Richelieu.

Inv. n° :

Attribué sans raison à Philippe de Champaigne, en dépit du coloris sombre, de sa grande sobriété, et des manches à crevés. Duchesne ?

XP104 --Portrait de François I de Mesgrigny,

Jean de Reyn

Daté 1656.

Huile sur toile / Format : 73x59 cm.

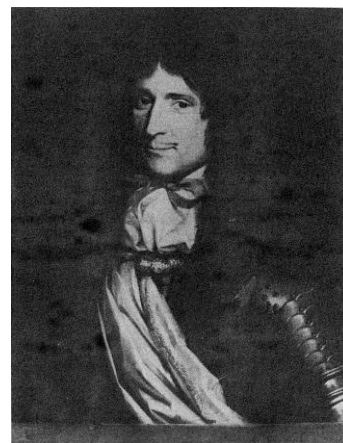
Non signé.

Localisation Musée des Beaux-Arts de Troyes.

BIBLIOGRAPHIE Beresford (R.), Allden (M.) "Two Altar-pieces by Philippe de Champaigne : their history and technique", *Burlington Magazine* 1989.

Photo : musée

Attribution inédite. Un portrait de militaire, et pour cela à rapporter à Jean de Reyn, peintre de la place forte de Dunkerque, ce que confirme la comparaison de style avec un beau portrait, signé, du musée Lambinet à Versailles.



D'autres attributions à Jean de Reyn dans ce catalogue : notices SR 83, XP 105, XP 111, XP 125, XP 126.

XP105- Portrait de François de Guito, capitaine des gardes.

Jean de Reyn.

1661-63.

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation Château d'Epoisses

Attribution inédite. Ce tableau qui fut donné hypothétiquement à Champaigne, devrait plus justement revenir à Jean de Reyn en raison de la mise en page, la dominante grise, la sobriété de l'exécution et la discrétion du paysage. Sur ce peintre actif à Dunkerque de 1641 à sa mort en 1678, voir notre article (à paraître) dans *L'Estampille/l'Objet d'art*.

D'autres attributions à Jean de Reyn dans ce catalogue : notices SR 83, XP 104, XP 111, XP 125, XP 126.

XP7106- *Portrait de Nicolas Potier de Novion (1618-1693)*

Huile sur toile / Format : 95x117cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col. Privée.

HISTORIQUE Col privée, Troyes ; vente à Troyes.

BIBLIOGRAPHIE (Gravure de Guiffard) Goncalves (J.) "L'évêque Jacques Potier de Novion retrouve sa famille", *Connaissance de l'Eure*, Evreux, jan. 2000.

Photo : archives personnelles

Tableau inédit. Promu chevalier de l'ordre du Saint-Esprit en 1656. Le modèle accéda au titre de premier Président du Parlement de Paris le 13 juin 1678 : l'original se situe donc entre ces deux dates. Ce tableau est une copie ancienne antérieure à 1678, puisque peint avant que cette nomination n'entraîne la modification de la zone gauche, avec l'ajout d'un second rang de galon au mortier.



XP107- *Portrait Jacques Potier.*

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Evreux.

Inv. n° :

BIBLIOGRAPHIE Goncalves (J.) "L'évêque Jacques Potier de Novion retrouve sa famille", *Connaissance de l'Eure*, Evreux, jan. 2000.

Ecole de Philippe de Champaigne : peut-être la copie d'un original perdu.

XP108- *Portrait de Jean Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran.*

Huile sur toile / ovale : 73,5 x 60 cm.

Non signé, non daté : la précision 1643 désigne l'année de la mort du modèle.

Col. Part., Paris.

Inscription : *Aetas 62, A°1643.*

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Jean Morin) Dorival 1957, n° 65 ; *Port-Royal*, cat. d'exp. Paris, 1985.

EXPOSITIONS *Port-Royal*, Paris 1984.

XP109– *Portrait de l'abbé de Saint Cyran.*

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation Wallace Collection

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1957, n° 65.

Photo : Wallace Collection..

Appartient au groupe des répliques avec liseré de dentelle autour du col. La principale différence avec les autres versions connues tient au relief du surplis.



XP110- *Portrait de l'abbé de Saint –Cyr.*

Vers 1674 ?

Huile sur toile / Format : 130x105 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée National du Château de Versailles.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1957, n° 65 ; Dorival 1976 n° 216 ; Gonçalves 1995 p. 53.

Est-ce le tableau qui valut à Jean-Baptiste les éloges de Martin de Barcos dans une lettre du 15 avril 1674 ?

Cependant l'extrême précision du trait et le contour rigide qui suscite un aplatissement des formes d'une part, et les parentés stylistiques communes aux deux portraits suivants, de *Louis XIII* et d'*Anne d'Autriche* du Val-de-Grâce, qui se rapportent à un artiste commun ne correspondent pas à ce que je connais de Jean-Baptiste.



XP111 - *Portrait d'Etienne Delafons, Seigneur de Ponty et de Gibercourt.*

Jean de Reyn ?

Huile sur toile / Format : 108x084cm

Non signé, non daté.

Localisation Agen, Musée des Beaux-Arts (dépôt du musée du Louvre).

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976, n°1744.

Dit à tort portrait du Duc de Roannez. Exposé comme Philippe de Champagne, ce que dénie une superficialité de matière, un manque de densité, et surtout la composition et profondeur : c'est en revanche une construction commune au *Portrait du Fils de Corneille*, Musée Lambinet à Versailles, par Jean de Reyn : le dispositif scénique commun est significatif, de même que le bras replié, motif qui remonte à Van Dyck dont cet artiste fut le collaborateur.

La coiffure indique les années 1650 à 60, l'assise de pierres appareillées qui supporte cette nature morte avec des objets de dessin, le compas, et un recueil d'"œuvres", la tour en mauvais état, évoquent un architecte militaire et renforcent l'attribution au peintre actif sur la place forte stratégique de Dunkerque, tout comme l'origine de la famille, "picarde ; son grand-père avait également été lieutenant général à Saint-Duentin, son frère Nicolas l'était aussi" Dorival.

D'autres attributions à Jean de Reyn dans ce catalogue : notices SR 83, XP 104, XP 105, XP 125, XP 126.

XP112 - *Portrait de Jean-Baptiste Budes, comte de Guébriand, en maréchal.*

1642

Huile sur toile / Format : 124,5 x 91,5 cm.

Ni signé ni daté.

Localisation Col. Walter P. Chrisler, Jr, New York...

HISTORIQUE Vente Sotheby's, New York 1/06/89.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992, fig. 86.

Le modèle fut commandant en chef des Armées d'Alsace, gouverneur de la ville fortifiée d'Auxonne en 1641, maréchal de France l'année suivante ; victorieux à Kempen, il fut mortellement blessé en Alsace au siège de Rothweil en 1643. Grande méticulosité de l'armure ; mais l'écriture notamment dans l'écharpe, n'a pas la liberté de style de Philippe de Champagne.

Egalement rejeté par M. Dorival.

XP113 – *Portrait d'Antoine Le Maitre*

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Musée du Louvre

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1957, n° 73 ;

XP114 - *Portrait d'Anne d'Autriche.*

1647-55

Huile sur toile / Format :

Ni signé ni daté

Eglise du Val-de-Grâce, Paris.

HISTORIQUE Vente du 5 décembre 1991.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° ; Evreux, fig. 11 (Attr. Claude de Champagne ?)

L'identification de ces tableaux avec deux portraits du roi et de la reine répertoriés en 1641 dans la collection Erlach est aujourd'hui plus que jamais mise en défaut. Du reste, B Dorival considérant la tenue de deuil de la reine, avait daté le portrait des années 1640, soit après la mort en 1643 de Louis XIII, introduisait un premier obstacle à l'identification des tableaux de l'inventaire.

Le fond froid du *Louis XIII* rappelle les tableaux de la décennie 1640, de même que le parti de simplification ; mais sa couleur, bien différente, implique une datation plus tardive, qui seule prend en compte l'évidente continuité ; puis le col du roi appartient aux années 1650, ce que confirment les couleurs du paysage, qui renvoient à celles du *Charles II d'Angleterre*, de 1653 ; l'harmonie ocre et rouge de la tenture qui rappelle celle du *Louis XIII* du Carnavalet, (1655) dont celui-ci semble être une copie, pour ce qui est de la physionomie.

Plus encore que la croix du Saint-Esprit bien maigre, l'absence du ruban bleu oublié trahit une connaissance incomplète des exigences protocolaires d'un portrait officiel.

Le portrait *Anne d'Autriche*, est quant à lui étroitement apparenté à la figure de la reine telle qu'elle apparaît dans *Le Vœu de Louis XIV* de Hambourg. Sa datation vers 1647 par la critique est déjà significative, mais sans doute est-il encore plus tardif : rien ne s'oppose à ce que les deux œuvres Val-de-Grâce soient des pendants.

Un rapprochement plus singulier renvoie au grand *Portrait de Saint Cyran* de Versailles ; l'attitude et la situation spatiale de la figure d'Anne d'Autriche, dont le visage présente la même écriture fine ; la main identique du *Louis XIII*, la tenture aux plis très proches, et le modelé de l'écharpe blanche qu'on retrouve sur la manche du *Saint Cyran*.

Quel est l'auteur commun de ces trois peintures ? La matière maigre et la prédominance de la surface ne sont pas de Jean-Baptiste ni de Nicolas de Plattenmontagne. Claude de Champagne, dont on ne sait rien, comme l'avance Brême (Evreux 2007-08) pour les deux portraits royaux ? Ces caractéristiques désignent aussi un graveur : Jean Morin a d'ailleurs reproduit les traits d'un *Portrait de Saint Cyran* significativement plus proche du tableau de Versailles par son air avenant que des effigies de Grenoble ou des Granges de Port-Royal, et ceux de la reine ; puis les figures longilignes et l'étroitesse de l'espace appartiennent à plusieurs peintures qui lui sont ici attribuées ; enfin la finesse de la matière picturale rappelle les tableaux du cycle de Saint Benoit.

Cependant la datation de ces œuvres, envisagée dans les années 1650 sans que l'on puisse être définitif il est vrai, va à l'encontre de cette hypothèse. D'autant que du point de vue technique, l'usage ici des jus sur un fond ocre, est une nouveauté.

XP115- *Portrait (dit) d'Anne d'Autriche.*

1657-60

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation Col part.

HISTORIQUE peint pour le salon bleu du château de Goulaine.

Photo : archives personnelles



Tableau inédit. Ce portrait qui n'a jamais quitté son emplacement d'origine sur la cheminée du Salon Bleu du château de Goulaine est peut-être une belle copie d'atelier (en raison de l'accentuation des contours et de l'élément décoratif au détriment de la volumétrie et de l'espace) de ce qui serait l'un des plus beaux portraits de Philippe de Champaigne qui n'a pas fait l'objet du moindre document ni mention d'archives. La pose familière, la physionomie d'Anne d'Autriche figurée en manteau d'hermine et couronne sur la tête, correspondent bien à la décennie 1650 : il a été établi que le décor du Salon Bleu s'inspire d'un livre de motifs décoratifs publié en 1647. Mais cela ne signifie pas que le tableau soit exactement contemporain des aménagements intérieurs : c'est une chose de prendre l'initiative d'une telle décoration chez soi, c'en est une autre d'obtenir de la reine qu'elle consente à poser pour son peintre préféré ; le style du portrait appelle une datation plus tardive, sans doute consécutive aux travaux de Philippe de Champaigne pour le Val-de-Grâce en 1656. On retrouve la même ambiance vineuse, tout à la fois sobre, raffinée et contrastée, dans la figure du Saint Ambroise de *L'Apparition des Saints Gervais et Protas*, et dans *La Translation*. De nombreuses affinités stylistiques respectives relient d'autre part le *Louis XIII assis sur son trône*, et ce *Portrait d'Anne d'Autriche*. Philippe de Champaigne n'aurait probablement pas manqué de songer à la mort du sculpteur Simon Guillain en 1658, dans le même temps qu'il composait avec le *Portrait d'Anne d'Autriche*, *Louis XIII assis sur son Trône*, et *Louis XIV en majesté* l'équivalent pictural du *Monument du Pont-au-Change* érigé en 1647.

XP116 - *Portrait de Marie de Bragelongne*

1652-55.

Huile sur toile / Format : 61 x 51 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre.

HISTORIQUE Achat des musées Royaux, 18 mars 1830 pour 400 francs

BIBLIOGRAPHIE Mabille de Poncheville II p. 100 et 138 ; Dorival 1976 n° 152 ; Dorival 1992 n° ; Gonçalves 1995 p. ; Marin 1995 Pl. fig. ; Péricolo 2002 p.

EXPOSITIONS *Tableaux de l'école française* ; *Les peintres de la réalité en France au XVIIème siècle*, Paris, Orangerie, 1934 ; *Philippe de Champaigne*, Paris-Gand 19952 n° 24.

L'attribution traditionnelle adoptée par M. Dorival n'est pas convaincante.

XP 117--*Portrait de la Mère Agnès Angélique Arnauld et de la Mère Agnès.*

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Granges de Port-Royal.

Inv. n° :

Plusieurs versions sont connues du *Portrait de la Mère Angélique Arnauld et de la Mère Agnès*, dont l'une provient de Port-Royal des Champs. Reprenant le *Portrait d'Angélique Arnauld* de 1654, Louvre, et celui d'Agnès dans *L'Ex-Voto* de 1662, cela implique une datation tardive qui rend vraisemblable l'attribution à Jean-Baptiste.

XP118- *Portrait de Mme de Combalet, duchesse d'Aiguillon, (dit) de Charlotte Duchesne.*

v 1635.

Huile sur bois, 42x32,5 cm.

Non signé, non daté.

Localisation, Bowes Museum, Bernard Castle.

Inv. n° : BM 335.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 322 ; Péricolo 2002 p. 81

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 1

REPLIQUES ET COPIES Original à Prague (cat ; n° 30).



Un dessin du Metropolitan de New York (notice Ds156 de ce catalogue), en relation directe avec cette peinture, porte l'indication : "la femme de M. Champagne, peintre excellent en portraits au naturel." Mais on ne s'est pas interrogé sur la fiabilité de cette identification.

D'autant qu'elle est assurément d'une personne étrangère au cercle de Champaigne : un tel dessin eut été précieusement conservé par le peintre pour peu qu'il représentât sa femme décédée en 1638. Comme il n'a pu écrire cette phrase, elle ne peut l'avoir été qu'après sa mort, soit après 1674. Or, à cette date, qui pouvait attester de l'apparence d'une jeune femme dont la mort à 25 ans remontait à 36 ans ? Certainement pas Jean-Baptiste, qui ne l'a pu connaître.

L'existence même de cette inscription sur le dessin participant d'une volonté manifeste d'informer qui la légitime, nous pouvons déduire de son silence contradictoire quant à l'identité de "la femme de M. Champagne" que son auteur n'en connaissait pas le nom. Cela d'autant plus que l'écriture est tardive : outre que la célébrité du "peintre excellent en portraits au naturel" ne peut être reconnue qu'après la Fronde, la graphie Champagne, rarissime du vivant du peintre, se généralise aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Charlotte est née en 1613 : il est difficile de reconnaître une jeune femme de 23 à 25 ans dans cette figure d'aspect nettement plus mature, daté des années 1635 à 38 en raison de la mode vestimentaire. Puis elle a eu un fils en 1634, et deux filles en 1636 et 1637. Le portrait devrait donc évoquer une femme enceinte ou toute jeune mère : dans le premier cas, on peut être surpris par la poitrine discrète et presque comprimée ; dans le second, noter que le visage ne porte nulle trace de fatigue.

Ces doutes sur l'identification sont accentués par les traits du modèle : le moins qu'on puisse dire, est que sœur Catherine dans *L'Ex-Voto* ne ressemble pas à sa (présumée) mère_ en revanche les paupières caractéristiques, la forme du front, les sourcils, les reliefs du nez long, etc... sont autant de points communs avec Richelieu qui font postuler quelque parenté ; parmi les hypothèses envisageables, il y a celle de la nièce du Cardinal, Marie-Madeleine de Vignerot, épouse Combalet, Duchesse d'Aiguillon. Elle est installée au Petit-Luxembourg au moment même où Champaigne commence à travailler pour le cardinal et probablement à l'aménagement de cet hôtel reçu de Marie de Médicis. Son âge, d'environ 30 ans en 1635, correspond au modèle du portrait.

Girardon se serait inspiré pour sculpter les deux allégories du tombeau de Richelieu des deux nièces du cardinal. Tout en admettant les réserves d'usage quant à cette tradition, notons que le visage de *la Piété* présente des traits proches du tableau : menton rond, visage triangulaire, nez long, y compris, semble-t-il la forme des paupières.

Un *Portrait (dit) de la Duchesse d'Aiguillon* conservé à la maison des Filles de la Charité à Paris devrait confirmer mon identification. Mais l'habillement et l'écriture qui situent le portrait parisien dans la génération des De Troy et Rigaud renvoient à une datation approximative en contradiction avec la jeunesse du modèle ; à l'évidence, celui-ci est idéalisé, voire même posthume, si bien que l'on ne saurait lui accorder le moindre crédit. D'autant que le rapprochement reste vague : au mieux reconnaîtra-t-on le bas du visage, le front et le nez ; mais l'absence du trait le plus significatif : les yeux aux larges paupières, précisément le lien le plus manifeste avec Richelieu, font douter de son exactitude documentaire. Plus convainquant reste en définitive le portrait du Bowes Muséum.

Autrement plus fiable, un autre portrait de Mme de Combalet (à Versailles ?) qui représente les mêmes traits, plus âgés, mais aisément reconnaissables, du portrait britannique ne laisse pas le moindre doute. Précisons qu'indépendamment de l'identification, le seul fait de reconnaître le même modèle dans l'un et l'autre tableau implique qu'il ne puisse s'agir de Charlotte Duchesne, morte à 25 ans.

Enfin, signalons si toutefois il fallait envisager une confusion d'identité dont les modalités nous échappent, qu'une lettre seulement distingue "duchesse" de "Duchesne".

L'attribution de l'œuvre à Philippe de Champaigne fondée sur l'identification de Charlotte Duchesne est donc mise à mal par les doutes que m'inspire l'inscription manuscrite. Nous n'avons aucun exemple de portrait par Champaigne précédé d'un dessin au format, dont les dimensions trop petites ne se retrouvent d'ailleurs jamais chez lui. L'analyse formelle, par trop successive : voir la joue par exemple, conduit à un défaut d'unité patent dans le rapport du buste trop petit comparé à la tête ; le pinceau, irrégulier dans certains traits droits, manque de la constance qui guide Champaigne dans la bordure d'un col par exemple ; la pliure verticale de la dentelle sur l'épaule dans l'ombre manque de volumétrie ; une demi opacité générale, uniforme, sans les transparences que devraient susciter le support de bois ; bien que faisant illusion, les dentelles ne se correspondent pas, leur motif hésitant est exempt de la rigueur constructive de Champaigne ; autant d'approximations troublantes.

On peut aussi douter de l'autographie de ces touches brossées surtout au niveau du cou et des joues, inédites chez Champaigne, et si distinctes de l'écriture volontaire des peintures sur bois, par surfaces plutôt que par stries entrecroisées. Cette manière n'apparaît pas du tout, par exemple, sur le *Richelieu* de Haulteribe qui serait contemporain, de 1635 justement. Hachures jusque sur la lèvre supérieure, et le recours au dessin comme support et le style brossé (voir les joues) procèdent de l'art de la gravure ; noter que les graveurs Jean Morin, Jacques Alix, et Nicolas de Plattemontagne sont aussi des peintres portraitistes.

C'est dire qu'on ne saurait nier les affinités de mise en page, et la ressemblance des paupières avec le *Richelieu* d'Haulteribe ; puis l'indéniable qualité de la définition sculpturale suggèrent une conclusion nuancée : le tableau est peut être une copie d'atelier d'après un original perdu de Philippe de Champaigne. Cette seule hypothèse qui tient compte des relations formelles plus que stylistiques, explique la différence d'écriture, le format réduit et l'utilité d'un dessin préparatoire et de réduction. Ce serait faire de Champaigne l'initiateur d'un style, alors qu'il s'est au contraire coulé dans une tradition du portrait bien établie de Pourbus à Ferdinand Elle. L'opinion de M. Dorival qui pense au cercle de Dumonstier est finalement la plus convaincante, d'ailleurs confortée par le dessin de New York.

Des différences notables entre ce dernier et la peinture font même penser à deux artistes distincts : le visage plus large sur la feuille de New York, le nez plus fort, la bouche plus petite et ferme ; reste que son style, et le regard, ne soutiennent pas la comparaison avec tels portraits dessinés de Philippe de Champaigne

XP 119- (M14) - *Portrait d'un ecclésiastique*

Musée Thomas Henry, Cherbourg

Attribution du musée : mais sans rapport de style avec Philippe de Champaigne.
Exclu par B. Dorival.

XP120 - *Portrait d'un ecclésiastique*.

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation inconnue

Sans rapport de style avec Champaigne.

XP121- *Portrait d'un prélat.*

Cet exceptionnel portrait ne semble pas devoir revenir à Philippe de Champaigne. En effet, la peinture qui joue des transparences est parfaitement étrangère à la manière opaque du peintre de Richelieu, lequel construit franchement, voire avec dureté ; les transparences n'interviennent qu'en glasis.

Ici au contraire, le volume est construit par une pâte semi-transparente qui évoque irrésistiblement l'école de Rubens. Si l'on ne saurait cependant y voir le style de Van Dyck, je penche en revanche pour celui de Van Thulden, ou de Van Mol ...

XP 122 - *Portrait d'homme.*

Dijon, musée des Beaux-arts

Inv. N° D 17

XP 123 - *Portrait d'un homme sur son lit de mort.*

Huile sur toile : 53 H ; 63 L

Douai ; musée de la Chartreuse

Inv. n° 67

HISTORIQUE legs 1857; propriété de la commune

BIBLIOGRAPHIE cat. 1937 n° 150.

XP124- *Portrait d'un géographe.*

Traditionnellement identifié avec R Descartes.

Huile sur toile / Format : 92 x 73,5 cm.

Non signé, non daté.

Col. part. USA.

HISTORIQUE John Russell, 6th Duke of Bedford (1766-1839), Woburn Abbey, Bedfordshire, by 1834, and by descent to Hastings William Sackville Russell, 12th Duke of Bedford; Christie's, London, 19 January 1951, lot 87, as 'Philippe de Champaigne' ; Vente Christies, 4 juin 2009, New York

Catalogue Christies, Notes: In the early nineteenth century, William Buchanan noted in the collection of a Citoyen Robit a portrait by Philippe de Champaigne of a man identified as the philosopher and mathematician René Descartes. A portrait said to depict the same sitter was offered at Christie's sale of the Earl of Bessborough's collection (5-7 February 1801, lot 35; 10-11 July 1850, lot 145). Bernard Dorival (*op. cit.*) mistakenly suggests that the Bessborough picture may have been identical with the present painting, which is known to have been at Woburn Abbey by 1834.

BIBLIOGRAPHIE *Descriptive catalogue of the portraits in the collection of John, Duke of Bedford at Woburn Abbey*, London, 1834, CLXXV, p. 124. G. Scharf, *A descriptive and historical catalogue of the collection of pictures at Woburn Abbey*, London, 1890, pp. 86-7, no. 126, 'Philippe de Champaigne' ; B. Dorival, *Philippe de Champaigne, 1602-1674*, Paris, 1976, I, pp. 129-30, 182; et II, pp. 166-7, no. 339, fig. 339, 'Philippe de Champaigne'.

REPLIQUES ET COPIES Une autre version (67x53 cm.) en col privée : vente Christie's, London (20 février 1986, lot 44, "suiveur de Philippe de Champaigne"). Des attributions à Claude Lefebvre ou Laurent Fauchier avaient été avancées.

Ce portrait ou une réplique (83 x 66 cm.) a déjà été répertorié dans cet ouvrage, partie *Louis XIV*, cat. n° 245 : mais à l'occasion de son passage en vente chez Christie's à New York, il est apparu que son autographie ne pouvait être maintenue. Le style en est plus fleuri que chez Philippe de Champaigne, avec un jeu des surfaces qui emprunte à Sébastien Bourdon ; la main aux doigts ronds est pareillement suspecte. La légèreté de la matière transparente, la précision du dessin et la couleur sont de Claude Lefèvre.

XP125- *Portrait d'Homme avec un chien.*

Jean de Reyn

Vers 1641-45

Huile sur toile / Format : 102x69 cm.

Non signé, non daté.

Col. part. Dijon.

La mode vestimentaire flamande des années 1640, et la proximité avec l'art de Van Dyck, font postuler une attribution inédite au principal collaborateur de celui-ci : Jean de Reyn, lequel exerça à Dunkerque à partir de 1641.

De la tenue vestimentaire, qui renvoie au milieu du 17^{ème} siècle, le grand manteau gris avec manches à crevés assorti d'un chapeau noir à larges bords apparaissent vers 1640 dans des tableaux de genre flamands (Cornelis de Vos, H. Janssens, etc.), jusqu'aux exemples fameux du *Double portrait de Nicolas de Plattenmontagne et de Jean-Baptiste de Champaigne* et du *Portrait de Jan Six* (Rembrandt) en 1655. A cette date, le col de dentelle (dont les motifs sont ici d'origine flamande) est déjà abandonné, après une incontestable faveur en France, en Angleterre et aux Pays-Bas depuis les années 1630. C'est donc à un moyen terme que ces deux éléments nous invitent pour dater le *Portrait d'Homme*, vraisemblablement dans la décennie 1640.

L'élégance de la mise en page, l'attitude fière du personnage, le cadrage à mi-corps, verticalité et contraposto, fonds neutres ou sommairement illustrés, sont des motifs diffusés de 1632 jusqu'en 1654 par *L'iconographie* de Van Dyck, une suite de gravures d'après ses portraits, principalement d'artistes, amateurs d'art, érudits et militaires des Pays-Bas méridionaux. Pour conforter cette probable ascendance de reproductions en noir et blanc, rappelons le faible rôle de la couleur strictement locale dans une œuvre organisée en zones plus ou moins claires nettement délimitées. Quant au chien, il révèle la connaissance par le peintre de la carrière anglaise de Van Dyck dont il est un motif récurrent.

La toile fine, conformément à la tradition flamande portée à la définition des volumes par la précision du trait délié, est teintée d'une imprimature brune qui appelle l'usage des transparences. Celles-ci sont logiquement ménagées dans les parties ombrées, le visage, la lèvre supérieure, les détails sombres comme les cheveux d'un brun transparent et sans rehaut, le chapeau d'un noir aussi léger. Distribuées par zones, comme pour le gris uniforme du manteau, les opacités modérées sont égales, sans rehauts ni effets de touche : le blanc du chien, de la main, restent fluides. Seules exceptions, les pointillés des motifs dorés du manteau, et le col de dentelle curieusement égal comme s'il était exécuté au pochoir. Entre transparences et opacités, les vélatures donnent à l'œuvre sa tonalité (la couleur du fond, laissant transparaître l'imprimature), et autorisent les reliefs subtils des crevés.

Loin de la gestuelle brouillonne et des éruptions de matière d'un Jordaens, ce métier flamand doit à Van Dyck son économie ; pas de superpositions de touches, pas de modelage au bout du pinceau ou d'improvisation à la manière de Rubens : contrairement à la technique de celui-ci, la diversité des motifs est atteinte non par une densité de matière très variable et des touches plus ou moins approvisionnées en pâte, mais par le recours à des pinceaux de tailles différentes. Le geste est juste, et définitif ; la précise analyse du visage intègre la structure osseuse. C'est là que se font jour des différences majeures avec l'art de Van Dyck : une sobriété, une retenue, une uniformité documentaire en guise d'unité, une profondeur spatiale réduite, et par-dessus tout une application objective, un défaut de désinvolture. Cette modestie donne la même importance à chaque motif : ainsi le traitement du col de dentelles, constant en ses différentes parties, là où les entrelacs commandaient des réponses variées, multiples, des descriptions minutieuses et des abréviations. L'égalité des éléments et de l'écriture accentuée par la neutralité du gris aboutissent à la verticalité et à un aplatissement de la volumétrie. Que ce résultat ne nuise aucunement à un portrait, en revanche, parce qu'il atténue la profondeur, il peut perturber la lisibilité d'une scène à plusieurs personnages par défaut de hiérarchisation.

L'attitude stricte et la gravité de l'expression, voire une légère tentation à la confiance, participent d'un état d'esprit étranger au souverain contentement de soi, à la désinvolture quelque peu condescendante des effigies anversoises et londoniennes de Van

Dyck. Rien n'est à cet égard plus révélateur que le rapport de l'homme à l'animal de compagnie : au geste de domination de la main décidément posée sur le crâne du chien, lequel ne semble exister que par ce lien rigide de dépendance subalterne, comme manifeste de cette volonté de puissance qui donne leur raison d'être aux effigies anglaises, s'oppose la caresse, la relation essentiellement affective de notre portrait.

Tous ces caractères appartiennent aux portraits connus signés par Jean de Reyn. Deux rapprochements significatifs : l'exécution détaillée des pompons du col du *Portrait de l'Amiral Rombout Mathieu* (1641), et les mains du *Portrait de Madame Leys* (1656). Sa formation auprès de Van Dyck dont il fut le collaborateur en Angleterre jusqu'à sa mort en 1641 explique le relatif oubli de son art. Peu de repères biographiques nous sont connus : né certainement à Bailleul vers 1610, il fit toute sa carrière de portraitiste et peintre religieux à Dunkerque, après un bref passage à Paris (peut-être pour accompagner son maître). Marié à deux reprises, il mourut en 1678.

Dunkerque est un port stratégique revendiqué tour à tour par l'Espagne, l'Angleterre et la France : il n'est pas surprenant que les militaires apparaissent nombreux dans la production de l'artiste. Il leur devra un chef-d'œuvre de sa maturité, le *Portrait du fils de Pierre Corneille*, vers 1667 (Musée Lambinet, Versailles), où les mêmes caractères perdurent, mais ordonnés, la sobriété des moyens composant avec l'apparat requis pour l'effigie tout à la fois austère et représentative d'une classe.

Une anecdote à prendre avec les réserves d'usage rend compte du caractère de Jean de Reyn. Lorsque la confrérie des bouchers estima trop élevé le prix demandé pour *Le Martyre des quatre saints couronnés*, "le peintre reprenant sa toile leur dit : "c'est vrai, il y manque quelque chose ; je vais la retoucher". Et il se contenta d'y ajouter, sur son autoportrait, un chapeau, déclarant : "je n'ai pas à me décoiffer devant des connaisseurs de cette espèce !" Les bouchers lui payèrent le prix demandé" (Descamps). Cette composition ambitieuse atteste par ailleurs des limites de sa peinture religieuse, comptant à l'occasion des copies d'après Van Dyck et Rubens, laquelle souffre essentiellement, comme nous l'avons dit, d'un défaut de lisibilité et de hiérarchisation des éléments. Le *Portrait d'homme avec un chien*, que l'habillement et l'ascendance stylistique de son maître situent au début de sa carrière indépendante, introduit en revanche à la part la plus sincère, la plus virtuose aussi, de la production de l'artiste.

D'autres attributions à Jean de Reyn dans ce catalogue : notices SR 83, XP 104, XP 105, XP 111, XP 126.

XP126- *Portrait d'un inconnu*.

Jean de Reyn

Daté 1643

Huile sur toile / Format :

Non signé.

Localisation Musée de Nîmes.

Inscription : 1643

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° 223 ; Gonçalves 1995 p. 64.

Attribution nouvelle : Jean de Reyn.

D'autres attributions à Jean de Reyn dans ce catalogue :
notices SR 83, XP 104, XP 105, XP 111, XP 125.



XP127- *Portrait d'homme en costume de Chevalier de l'ordre de Saint-Michel*.

Huile sur toile / Format : 57x51 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée des Beaux-Arts, Lyon.

HISTORIQUE

BIBLIOGRAPHIE Péricolo 2002 p.

Décennie 1620. Attribué sans argument par Péricolo : mais définitivement sans rapport de style avec Philippe de Champaigne.

XP128- *Portrait d'homme.*

Daté en haut à gauche : 1634.

Huile sur toile / Format : 66x54 cm.

Non signé, non daté.

Marseille, Musée des Beaux-Arts, Palais de Longchamp.

Il y a un aplomb dans l'expression, une truculence, étrangères à la gravité de Champaigne, lequel n'aurait pas fait preuve en 1634 d'une telle aisance dans le portrait ; le gris n'est pas fréquent dans son œuvre à cette période ; le flottement du col est à l'opposé de la raideur de Champaigne.

XP129- *La petite Fille au faucon.*

Vers 1640.

Huile sur toile / Format : 123x89 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Louvre.

HISTORIQUE Col. Lauzun ? puis saisie révolutionnaire.

BIBLIOGRAPHIE Mme Stanislas Menier, pl. 15 ; Mabile de Poncheville p. 19-20 ; Dorival 1976 n° 159 ; Gonçalves 1995 p. 17.

EXPOSITIONS *Les peintres de la réalité en France au XVIIème siècle*, Paris 1934 ; *Philippe de Champaigne* 1952, Paris-Gand, n° 3.

REPLIQUES ET COPIES Réplique dans le commerce londonien.

La date généralement admise : 1629, sur la base d'une identification avec Anne de Chevreuse, doit être abandonnée en raison de la mode vestimentaire. Parmi de nombreux tableaux, deux : *Anne d'Autriche et Louis XIV enfant*, et *Anne d'Autriche et ses deux enfants* (Versailles), montrent des enfants portant le même type de robe, ce qui implique une datation du tableau du Louvre de la décennie 1640. Il en est de même des couleurs, la reine portant dans l'un des tableaux une robe grise et or semblable aux harmonies de *La Petite fille au Faucon* ; le style est incompatible avec la manière de Champaigne vers 1645 ; quant à l'identification, il s'agit vraisemblablement davantage d'un garçon.



XP130-Portrait d'Enfant (Louis XIV ?).

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation Fondation Saint Louis, Amboise.

BIBLIOGRAPHIE L'Estampille/l'Objet d'Art, juillet-août 1998.

Sans rapport de style avec Philippe de Champaigne, pas plus qu'il ne s'agit de Louis XIV.

XP131 - *Portrait d'Homme.*

Daté 1646

Huile sur toile / Format :

Non signé.

Localisation Paris, col part.

Inscription au dos : *Ph. de Champaigne.*

BIBLIOGRAPHIE

Photo : archives personnelles

Sans rapport de style avec Champaigne : la couleur sobre et forte en revanche, maintenue dans les gris et les terres d'ombre, et plus encore l'opacité de la matière, la netteté du modelé et des contours, me font envisager l'autographie de Jean Tassel, sinon la manière des frères Le Nain.



DESATTRIBUTIONS : DESSINS

Ds132 - *La Déposition de Croix.*

1624. Nicolas Duchesne.

Pierre noire et lavis d'encre sur papier beige / Format : 17,4x13,2 cm.

Non signé, non daté.

Localisation British Museum, Londres

HISTORIQUE vente Vicomte de Castelruiz, Londres 27-30 avril 1846

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattenmontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE J. Cordey, *Les dessins français du XVI et XVII siècles au British Museum*, BSHAF 1932, p. 17 ; Dorival 76 n° 73 ; Nicolas Sainte Fare Garnot n° 3 p.40.

Attribution et datation nouvelles. Le fond est partagé entre un plan vertical et sombre, et une ouverture sur l'extérieur. Cette disposition, qui n'existe pas dans la gravure de Samuel Bernard, atteste des relations avec *La Sainte Famille de François 1^{er}* de Raphael où le fond est ainsi divisé.

Cela confirmerait que le dessin est une étude, par quelqu'un qui connaît le chef-d'œuvre de Fontainebleau, pour une peinture disparue, connue par une gravure de Samuel Bernard et ici identifiée avec le tableau du maître-autel dans l'oratoire du Luxembourg : soit une datation antérieurs à 1625, ce qui entraîne une attribution du dessin et de l'œuvre définitive à Nicolas Duchesne, peintre de Marie de Médicis, formé à Fontainebleau.

Ds133 - *L'Adoration des Bergers.*

Pierre noire / Format : 49x35,5 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Paris, Bibliothèque Nationale de France.

HISTORIQUE Col. Michel Begon.

BIBLIOGRAPHIE F. Lugt et J. Vallery-Radot, *Inventaire général des Ecoles du Nord*, Paris 1936, n° 244 ; Dorival 76 n° 36 ; Lanoé 2009, n° R 15

L'attribution de M. Dorival ne convainc pas. En fait d'étude préparatoire, il semble au contraire que ce dessin soit postérieur à la peinture de la Wallace Collection, au vu de certain détail : le bâton du berger situé juste derrière la Vierge n'était pas prévu à l'origine, puisqu'il apparaît visiblement peint en surimpression. Sa présence sur le dessin, prouve que celui-ci a été fait d'après la peinture achevée. Le défaut de profondeur, patent par comparaison de la méticulosité du dessin, dans les plis notamment, suggère l'étude pour une gravure : l'espace dépendra effectivement des tailles dans le cuivre, après que toutes les parties aient été précisément situées. Plus certainement une copie de la peinture de la Wallace Collection, en vue d'une gravure. Après 1648.

Ds134 - *La Cène.*

Pierre noire, plume et lavis d'encre brune sur papier beige 17,7 x 12,0 cm.

Musée du Louvre département des Arts graphiques

INV 19861, recto

Etude pour une gravure de mêmes dimensions en sens inverse portant les inscriptions ste gantrel.ex. c.r.r.

Ancienne attribution : Champaigne Philippe de

BIBLIOGRAPHIE Dorival Philippe de Champaigne, n° 1649 ; Lugt 1949 FL526

Ds135 - *La Cène*.

Lavis d'encre de chine / Format : H. en m 0,242 ; L. en m 0,339

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre, département des Arts graphiques

Inv. n°: INV 19874, recto

BIBLIOGRAPHIE Dorival (B.) *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. exp. Paris, 1957. Dorival Philippe de Champaigne, Paris, n° 1647; Lugt 1949 Dorival Philippe de Champaigne, Paris 1976 n° 1647 ; Lugt 1949

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Magny-les-Hameaux 1957.

Le poignet de Judas ne repose pas sur la table, un détail qui résulte des remaniements perspectifs sur la peinture ; le dessin est mis au carreau, ce qui conforte l'idée d'une gravure en finalité. Il s'agit effectivement d'une étude pour l'illustration de Boulanger (selon M. Dorival) en haut de page, de la "Bible de Royaumont".

Ds136 - *Martyre de sainte Agathe*.

Pierre noire et lavis d'encre de chine, 24,9x21,8 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre.

Inv. n° : INV 19869, recto

Guillet de Saint-Georges signalait en 1854 un tableau de même sujet dans une chapelle de Saint Médéric

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 DORIVAL PHILIPPE DE CHAMPAIGNE, PARIS 1976 T II n° 278 PL.278 ; LUGT 1949 FL519 Nicolas Saint Fare Garnot n°37, p. 5.

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

Il est difficile de voir le souvenir d'un tableau de l'artiste dans ce dessin, dont ni la composition ni les détails : le siège curule simpliste, n'appartiennent au style de Champaigne.

Nicolas Sainte Fare Garnot le donne sans conviction à Jean-Baptiste.

Ds137 - *La Décapitation d'un Saint*.

Pierre noire et lavis d'encre de chine, format 18,6 x 34,8 cm

Non signé, non daté.

Localisation Vienne, Albertina.

Inv. n° : 11553

BIBLIOGRAPHIE Keith Andrews, *Etudes préparatoires de Philippe de Champaigne pour les tapisseries de Saint Gervais*, La Revue de l'Art 1971 ;

EXPOSITIONS *A l'école de Philippe de Champaigne*, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008 (présentation hors catalogue du dessin et de la peinture).

L'attribution traditionnelle à Philippe de Champaigne ne saurait être maintenue en premier lieu parce que cet épisode spécifique fut traité par Bourdon (musée d'Arras), soit avant notre peintre, pour sa contribution d'un seul tableau au cycle. Mais contrairement à l'opinion de M. Keith Andrews : "un dessin correspondant exactement à la composition peinte par Bourdon", on ne saurait retenir ici l'idée d'un *ricordo* de Philippe de Champaigne.

Cependant le style n'est pas celui de Bourdon : la réapparition de la peinture (exposée hors catalogue à Evreux), dont c'est là l'étude, a aussitôt été l'occasion d'une attribution conjointe à Jean-Baptiste de Champaigne par D. Brême.

Ds138 - *La Translation*.

Pierre noire et lavis gris ; 42,3 x 74 ,8 cm.

Worms, Kunsthau Heylshof

Inv. W 122.

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE Lanoé 2009 n° 71.

Je suis tenté de maintenir l'attribution de ce dessin à Jean-Baptiste comme l'a présenté Frédérique Lanoé à l'exposition de 2009, sans pouvoir apporter il est vrai d'argument plus objectif.

De fait, je n'y retrouve pas la lumière cristalline des dessins de Philippe de Champaigne, ni des peintures, de *La Translation* en l'occurrence ; c'est dire que puisque je vois (contrairement à F. Lanoé) en cette dernière une œuvre revenant à Philippe de Champaigne, le dessin ne peut être une étude préparatoire, mais une copie d'après la peinture.

Ds139- *Etude pour le Christ imploré en faveur des âmes du Purgatoire*.

Pierre noire et lavis d'encre de chine / Format : 38,5x25,8 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col Part, Paris.

HISTORIQUE Dessin localisé par Mr Rosenberg.

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Nicolas Tardieu) Dorival 76 n° 7 ; Nicolas Sainte Fare Garnot n° 26 ; Lanoé 2009, n°41.

L'agitation baroque des âmes, les mains déficientes, les bras arrondis et courts, la difformité : le bras énorme de l'ange, les expressions mélodramatiques et répétitives, les yeux en points, le manque de variété des attitudes ; voir notamment le personnage en buste dans l'angle inférieur gauche, et la main difforme juste au-dessus, parmi d'autres ; l'insistance passablement ridicule sur les trous des mains et des pieds du Christ, la position mal assurée de ses pieds : les seules différences entre un dessin et une peinture ne suffisent pas à conférer automatiquement au premier le statut avantageux d'étude préparatoire.



D'autre part, que Nicolas Tardieu ait gravé d'après ce dessin et non pas la peinture définitive, pourtant disponible dans l'église Saint Paul-Saint Louis, est un indice éloquent : Philippe de Champaigne aurait-il accepté que fut rendu public un dessin aussi approximatif en lieu et place d'une peinture parfaitement achevée ? La solution la plus convaincante est que Tardieu est lui-même l'auteur de cette feuille, en vue de sa gravure.

Ds140 – *Etude pour une réception dans l'Ordre du Saint-Esprit*.

Après 1661

Musée des Beaux-Arts de Grenoble

Ce dessin pose plusieurs types de questions que la critique moderne s'est empressé d'ignorer afin d'asseoir avec quelle fragilité une attribution à Philippe de Champaigne. Comme si toute réception dans l'ordre du Saint-Esprit était toujours peinte par Philippe de Champaigne ! Nous n'avons aucun dessin de Philippe de Champaigne des années 1630 et 1640 dans cette technique au trait de crayon fin. Le modelé par hachures parallèles est tout aussi inattendu en regard de ce que nous connaissons de lui. Ajoutons qu'aucune feuille autographe, tous sujets et époques confondus, ne fait autant de place à l'architecture -

observation d'autant plus singulière que le format vertical ne permet pas d'envisager une étape de la recherche, on n'étudie pas en vertical ce qu'on sait devoir être horizontal conformément à l'emplacement prévu.

Puis : pour quelle cérémonie ? Longueville ? nulle certitude, ni même indication. Autre promotion, autre date ? Sur quelles bases ?

Le chancelier représenté dans cette étude pour une *Réception dans l'ordre du Saint-Esprit* semble être un prélat, ce qui exclut Richelieu qui n'eut jamais le grade de chancelier. De 1645 à 1650, ce titre revint à Louis Barbier de la Rivière, évêque-duc de Langres. Mais son identification ne concorde pas avec la figuration du Roi, nettement adulte, alors que Louis XIV n'avait guère durant cette période que 7 à 12 ans. Ce détail permet d'éliminer par conséquent toute promotion datant des débuts de la régence.



Il faut attendre la prise de fonction de Louis XIV pour que le titre de Chancelier échoie à nouveau à un religieux : l'archevêque de Paris Hardouin-Beaumont de Péréfixe fut chancelier des Ordres du roi de 1661 à 1671. Du reste, son visage fin et allongé correspond à la figure esquissée au crayon.

Mais à laquelle des trois promotions dans l'Ordre : 31 décembre 1661, 4 novembre 1663, et 12 décembre 1671 le dessin se rapporte-t-il ?

La première fut la plus importante, par le nombre des nominations : 71, et par le rang, avec de nombreux ducs et princes. C'est donc de 1661 qu'il faut dater ce dessin. Or il ne semble pas que Philippe de Champaigne ait été associé à cette date à une telle célébration ; de plus, le tableau de Grenoble, peint en 1665, commémore une cérémonie de 1654. Il n'y a aucune raison de relier ce dessin à l'art de Philippe de Champaigne.

Ajoutons encore : Philippe de Champaigne a peint en 1661 le portrait de Hardouin-Beaumont de Péréfixe : il est vraisemblable que le portrait individuel (collection privée, notice 215 de ce catalogue) renverrait à une représentation collective, pour peu que l'exécution d'un tel tableau de groupe fut à l'ordre du jour ; or ce n'est pas le cas, l'orientation vers la droite du modèle est contraire à celle qu'il aurait eue dans une *Réception dans l'Ordre du Saint Esprit*.

Ds141 (M16 ; X) - Richelieu présenté par saint Bernard dédicace une abbaye à la Vierge et à l'Enfant.

Pierre Biarreau ?

Vers 1640.

Sanguine, 18,5 x 23 cm.

Grenoble, Musée des Beaux-Arts.

Inv. 2060.

HISTORIQUE Col. Mirault ; col. Jules Bernard ; don en 1918.

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattenmontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE : Lanoé n° 10.



Si elle a pu un temps faire illusion, l'autographie de cette feuille présentée au printemps 2009 à l'exposition de Port-Royal ne me semble aujourd'hui plus acquise. Une écriture parfois désordonnée : le drapé du manteau sur les jambes de Marie, plus graphique que sculptural, loin du plissé net de Philippe de Champaigne ; un dessin plat, du fait notamment des hachures systématiques qui remplissent des zones plus qu'elles ne définissent un volume ; une attitude quasi agressive assez déroutante de la Vierge, son regard hostile, accentué par la position de l'enfant qui s'écarte d'elle ; l'enfant nu, sa tête

chevelue comme celle des deux angelots, alors que Philippe de Champaigne insiste généralement sur la rondeur du crâne ; la grosse main gauche de Saint Bernard - autant de motifs d'interrogation, que l'impossibilité de mettre cette composition en relation avec une toile de l'artiste légitime.

Ajoutons l'usage assez rare de la sanguine chez l'artiste. Le seul exemple que je retiens appartient aux années 1644-45 : le *Portrait de Louis XIV de profil*. (*La Vierge tenant l'Enfant emmailloté* et *l'Etude pour la Charité* ne me semble désormais plus autographe, voir les notices correspondantes), rend d'autant plus étrangère la feuille de Grenoble : le graphisme l'emporte ici, fondé sur le contour et le remplissage par hachures, contre un sens sculptural là, où chaque dessin semble se référer à quelque ronde-bosse. La comparaison accuse aussi une rapidité d'écriture sur les dessins autographes, incompatible avec le trait hésitant, tremblotant ici. Le dessin est précautionneux, voire scolaire ; des exemples dans lesquels Philippe de Champaigne met en place une composition montrent une écriture plus rapide et synthétique, avec une plus nette définition des volumes.

La Vierge se présente tête nue, une iconographie absente chez Philippe de Champaigne, sauf dans le cas de l'Assomption pour d'évidentes raisons de légèreté dues à la perspective ; par contre, on retrouve cette tête découverte dans la gravure, tardive, de François de Poilly d'après, selon la lettre, une composition inconnue de Philippe de Champaigne, et affichant en tout état de cause une datation (voir Dorival GBA 1971 n° 51, Lanoé n° D15), fort peu compatible avec un dessin lié à Richelieu...1651-53 ! Des citations donc sans valeur, qui désignent tout aussi bien un copiste. L'auteur de ce dessin connaît manifestement *Le Vœu de Louis XIII* : attitudes communes du donateur, et de la Vierge, jusqu'aux plis de son drapé.

Si Marie apparaît effectivement assise sur un nuage, on regrettera non pas tant l'absence d'un angelot qui la porte, suivant les habitudes de Philippe de Champaigne en pareil cas, mais davantage que cet aspect de la narration n'ait pas été traité ; d'autant que le dessin de deux angelots tenant le chapeau du cardinal, lesquels ne sont pas mieux situés dans l'espace (le blanc derrière eux est incompréhensible), suscite un net déséquilibre. Angelots, Vierge à l'enfant, Richelieu et saint Bernard, aucun groupe n'est clairement en relation avec l'autre. Contrairement à la finalité d'une telle étude qui est bien d'évaluer la validité de la composition, la Vierge est d'une échelle plus petite que celle des donateurs, un blanc sépare les deux groupes, comme si l'auteur, au dernier moment, refusait l'obstacle...

S'agissant de Richelieu, comment ne pas penser aussitôt à Philippe de Champaigne ? Mais n'oublions pas que le Cardinal n'a pas fait travailler le peintre pour son château en Poitou, mais des artistes comme Nicolas Prévost, Jean Mosnier, Claude Vignon et Claude Deruet. Puis on ne connaît aucun tableau (ou projet) de Philippe de Champaigne mettant Richelieu en situation : certes, il y eut les scènes peintes pour la petite galerie du Palais Cardinal, détruites, qui illustraient les vertus de l'Eminentissime, et dont ce dessin, en en admettant l'autographie, serait contemporain : or là encore, les différences avec une esquisse peinte (Louvre), et un dessin au lavis (Col. privée) l'emportent. Puis on relèvera les incongruités de date : un projet lié à Richelieu entraîne une datation probable dans la décennie 1630, mais la Vierge qui renvoie à la gravure précitée le fait surtout à une déclinaison elle-même tardive du *Vœu de Louis XIV* de 1651...

Mais surtout, la narration véhémement et dramatique qui confronte ici la Vierge à l'enfant d'un côté, le donateur et le saint protecteur de l'autre, sans aucune relation d'échelle, résolument étrangère à Philippe de Champaigne, peuvent suggérer deux groupes sculpturaux, la séparation atténuant une violence gestuelle injustifiée et incongrue dans le cas d'une composition unique. La nette séparation entre les deux groupes, l'orant et le priant, peut même conforter l'hypothèse d'un projet sculpté.

C'est valider bien des affinités avec les statues de Pierre Biard (1608-1671) à la cathédrale de Poitiers et dans les



églises d'Angers. Nous y retrouvons le même enfant chevelu, inconnu chez Philippe de Champaigne, la coiffure discrète de Marie, avec généralement le voile attaché et les cheveux en chignon qui dégagent le cou, là encore sans exemple chez Philippe de Champaigne ; la véhémence narrative dont le sculpteur est coutumier, comme lorsque Marie soustrait l'Enfant à la menace du serpent à Poitiers, ou à la vision des instruments de la Passion à Angers ; puis les drapés d'un dessin qui n'a rien de sculptural, multipliant le graphisme au détriment du volume, est non seulement contraire au style de Philippe de Champaigne, mais est aussi une conséquence de l'aisance du modelage dans l'argile qui a la préférence de Pierre Biardeau et de toute une école de sculpture active du Maine à l'Anjou.

Ds142 - *Etude pour une Femme à l'Enfant.*

1636-45.

Lavis d'encre de chine / Format : 17x23 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col Part, Paris.

BIBLIOGRAPHIE Stein n° 18 ; Dorival 76 n° 192 ; Lanoé 2009 n°147.

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

Ce n'est pas une étude pour la Vierge du *Louis XIV offrant sa couronne...* : l'enfant allongé et passif, le visage féminin en net profil enveloppé du manteau, et surtout celui-ci ramené en plis amples sur le côté à hauteur d'assise, participent de recherches distinctes. Cette disposition du drapé est utilisée dans *L'Assomption* de Marseille, vers 1644, et pour la gravure de François de Poilly *La Vierge à l'Enfant avec un ange présentant la mitre, la crosse et le cœur d'un évêque*, que M. Dorival dit postérieure à 1656. D'autre part, il n'existe aucun autre exemple d'une Vierge avec le manteau ainsi attaché sur la poitrine, si bien qu'il faut certainement écarter cette identification, au profit d'une femme avec son enfant ; le visage n'a d'ailleurs pas la jeunesse que le peintre donne habituellement à Marie. Le sujet serait alors à rapprocher de La Naissance de la Vierge, où le nouveau-né est pareillement passif, les profils sont nombreux, et les robes ramenées sur l'assise. Sans doute est-ce là une première étude pour une grande composition, ou en tout état de cause, pour ce sujet, que l'artiste a aussi pu développer dans d'autres séries attestées de La Vie de la Vierge : dans l'église de Pont-sur-Seine, celle signalée par Chennevières dans la cathédrale de Paris, celle, vraisemblable, dans l'oratoire joutant la chambre de la reine au Val de Grâce, dont pourrait provenir *La Visitation* de Genève.

Frédérique Lanoé, 2009, cat n° 147, attribue cette feuille à Nicolas de Platemontagne, ce qui semble finalement plus convaincant.

Ds143 - *Le Bon pasteur.*

Pierre noire et sanguine / Format : 26,6 x 24 cm.

Ni signé. Ni daté

Inscription : *Champaigne*

Localisation Palais des Beaux-Arts de Lille

Inv. n° : WW.4015

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1976 n° ; Dorival 1992 n° ;

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, fig. 56-2 ; *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

L'attribution à Jean-Baptiste Champaigne par M. Dorival a convaincu ; cependant elle reste tributaire de l'attribution identique du *Bon Pasteur* de Lille, qui, elle, me semble douteuse. Remarquons d'emblée que l'attribution est fondée sur le seul rapport avec la peinture et qu'une remise en cause de celle-là entraîne les doutes sur celle-ci...



De fait, il n'est nullement acquis qu'il s'agisse là d'une étude préparatoire : qu'une seconde main droite puisse effectivement accréditer cette acceptation, le compte, d'importance égale, de toutes les difficultés du tableau, la distribution régulière sur la feuille de tous les motifs les plus intéressants de la peinture participe davantage de dessins faits d'après celle-ci. S'il s'agissait d'une feuille d'études préparatoires, comment l'auteur saurait-il – à priori- que la main, les deux pieds, la manche, la tête, seraient ainsi ? On n'a aucune impression de recherche, d'évaluation des solutions. Non il semble bien que cette feuille soit un répertoire dessiné d'après le tableau.

Deux observations vont dans ce sens : d'abord, le départ de la manche n'existe que sur la seule main identique à la peinture, parce que dans celle-là seule l'artiste copie ; puis le dessus du pied est curieusement vide d'indications, pas un relief, tout comme sur la peinture où la zone est occupée par les lanières de la sandale, ainsi le copiste délaissant cette sandale a laissé une surface vide, ce qui n'eut pas été le cas s'il s'agissait effectivement d'études préparatoires à un tableau.

La seconde main droite correspond du reste davantage à un élan, une initiative de la part du copiste qui ajoute non pas tant une solution puisque ce n'est pas de cela qu'il s'agit, mais une répétition de l'exercice,

Sans doute ce dessin peut-il être de Jean-Baptiste dessinant, s'entraînant d'après une peinture qui elle n'est probablement pas de lui.

Ds144 – *Moïse présentant les Tables de la loi.*

Pierre noire / format : 21,2 x 19,2 cm.

Non signé, non daté.

BNF Inv. n°: B 29 fol.

HISTORIQUE Ancienne collection de la bibliothèque Sainte Geneviève.

BIBLIOGRAPHIE Lanoé 2009 n° 25

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattenmontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.



Un dessin sans équivalent dans le corpus de l'artiste, si bien que la question de l'attribution doit être envisagée ici plus qu'ailleurs : première pensée d'une peinture à venir, ou souvenir par un autre dessinateur ? Cette dernière possibilité est d'autant plus envisageable que la composition existe en deux exemplaires originaux, et diverses copies fidèles : à l'évidence, plusieurs personnes ont pu le voir et l'apprécier ; le dessin pourrait être justement un *ricordo* en vue de l'une de ces copies.

Car plusieurs observations vont dans le sens d'une feuille non autographe ; ainsi l'insistance du trait sur l'une des Tables, puis sur la main, enfin sur le dessin des plis, une insistance qui n'est pas justifiée par le principe d'une étude préliminaire ; du reste, le trait neutre sur les autres parties fait contraste

Si ce *Moïse* est une étude, il daterait de 1648 : or, nous ne connaissons de cette période aucun dessin recourant à la même technique au crayon : l'étude pour *La Présentation au Temple* du BM est à la pierre noire rehaussée de craie blanche, tout comme l'étude au verso pour une *Madeleine au pied de la Croix* ; quant à *La Cène* du Louvre, outre que son attribution est de plus en plus contestée, cette feuille est un lavis. Or, sur des dessins autographes plus ou moins contemporains : l'étude du Louvre pour une *Vierge assise à l'enfant emmaillotté*, ou l'étude pour *La Présentation au Temple* du British Museum, dans les parties les plus esquissées, les plus embryonnaires, on a un trait rapide, net, jamais hésitant comme c'est ici le cas, précautionneux, voire timide et hésitant pour l'épaule et la manche, mais appuyé et schématique pour la main ; lent, hésitant, il ne donne aucun volume, chose peu acceptable venant de Philippe de Champaigne, chez qui un simple trait porte des inflexions propres à suggérer le volume.

Ce trait indécis ne se retrouve pas dans les parties les plus esquissées, périphériques, de la *Vierge à l'enfant emmaillotté* exposé juste à côté.

Alors qu'on observe sur celle-ci une cohérence des hachures, qui n'empêche pas des inflexions variées de pression et de densité, elles apparaissent hétérogènes sur le *Moïse*, donnant un effet de disparate et de timidité ; ni les hachures ni le trait ne parviennent à donner du relief à la forme, ni à ordonner la composition ; tout est déjà dans le dessin, y compris la manche qui accentue la sinuosité du poignet : il n'y a pas trace de recherche. On peut être dubitatif devant la précision quelque peu prématurée dans l'indication des plis, sur une forme largement approximative ; un contraste inexplicable dans le cas d'une étude préliminaire, qui se comprend justement dans le cas d'un *ricordo* ; pour la main, Philippe de Champaigne écarte toujours le petit doigt, même sur des détails minuscules comme sur le dessin d'ensemble de *La Vision de saint Bruno* du Petit-Palais.

Ds145 - *Trois études d'une tête du Christ.*

Pierre noire et sanguine/ Format : H. 27.3 ; L. 37.6

Non signé, non daté.

Localisation ENSB-A, Paris

Inscription au dos de la feuille : « *Champaigne (Philippe de), né à (sic ; pas d'indication de naissance) H 0,272 L 0,375 ; acheté 6 l. à mon frère le 14 janvier 1860. Collection Paul-Emile Guise. Etude pour la Cène* »

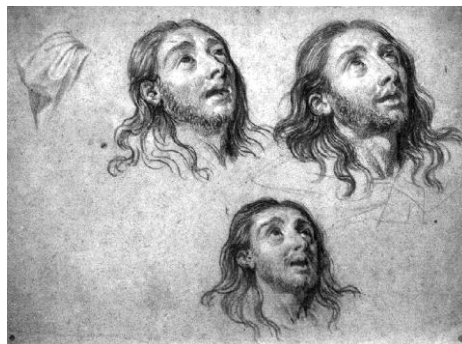
HISTORIQUE Collection Paul-Emile Guise, Avesnes ; col. Jean Masson ; donation Jean Masson : 1925 acquisition ; 1935 entrée matérielle ;

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 n° 77 ; Nicolas Saint Fare Garnot n° ; Evreux, fig. 66 (N. de Platemontagne)

EXPOSITIONS *Première exposition de la donation Jean Masson*, Paris mai 1924, n° 184 ; *Exposition de dessins français du XVII^e siècle tirés de la donation Jean Masson*, Paris 1931, n° 27 ; *Le dessin en France au XVII^e siècle dans les collections de l'Ecole des beaux-arts*. Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 12 janv.-31 mars 2001 ; Musée d'art et d'histoire, Genève, 20 sept.-18 nov. 2001 ; The Frick Collection, New York, 17 sept.-1^{er} déc. 2002. Paris, 2001 EX9047 ; *A l'école de Philippe de Champaigne*, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008 ; *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

Sur une même feuille sont représentés trois visages du Christ, de mêmes dimensions et expression. Que ce feuillet ait précédé un tableau, les trois esquisses devraient énumérer trois possibilités différentes... Boucles de la chevelure, regard, lèvres entrouvertes : étude signifie progrès ; or ici, dans ces *trois études pour le visage de Jésus*, de progrès, il n'y en a aucun. : pas d'étude du port de tête, ni sa volumétrie, ni la direction du regard -mais répétition mécanique, contrainte. Aussi en fait d'étude, cela ressemble davantage à une copie de détail.

Nicolas Saint Fare Garnot attribue cette feuille à Jean-Baptiste de Champaigne, et Frédérique Lanoé à Nicolas de Platemontagne.



Ds146 - *Etude pour saint Jean dans La Cène.*

Crayon gras / Format : 019x15,7.

Non signé, non daté.

Localisation Orléans, Musée des beaux-arts.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 n° 2049.

Attribution douteuse : il s'agit à l'évidence d'une copie de détail d'après l'une des trois versions de *La Cène*.

Ds147 - *Une souveraine sainte.*

Sanguine sur papier, 12x10,7.

Non signé, non daté.

Localisation Paris, Col Part.

Inscription : « *Ph. Champagne* »

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 n° 135 ; Péricolo p. 77 Lanoé 2009, n° R 26.

Péricolo qui veut Identifier sans raison sainte Ursule écrit dans une note : "on trouve les mêmes attributs dans un tableau de Simon Vouet conservé au Wadsworth Atheneum de Hartford. Voir Rosenberg (La peinture française dans les collections américaines), p. 334-335, n° 116." Mais, de quels attributs s'agit-il, vu que la sainte du dessin n'en porte aucun, à l'exception de la trop vague couronne, et de la bannière blanche passe-partout. L'attribut habituel de Sainte Ursule est une flèche : ainsi Zurbaran la distingue-t-il dans les trois versions connues ; s'il fallait néanmoins reconnaître cette sainte, c'est accepter un flou d'identification qui n'est pas dans les habitudes de Ph. de Champagne.

D'autant qu'en lui maintenant l'attribution, c'est mettre ce dessin en relation avec la suite des "Reines et impératrices en réputation de sainteté", une série des années 1644-45 ; or dans cette période des tableaux de dévotion, l'attribut est fondamental, d'autant plus dans une série où il faut distinguer chaque sainte.

Puis le style de Champagne est dans cette décennie très volontaire et elliptique, assez peu décoratif, soit à l'opposé du style "Simon Vouet" de ce dessin. Enfin, même dans le cas de la fable dont un exemple subsiste avec le *Céphale et Procris*, Champagne reste grave, et ne donne jamais dans la joliesse comme dans ce dessin. Quant au contrapposto à la Fragonard, rare chez Champagne, il suggère une composition plus grande.

Donc sans rapport de style avec Champagne, en dépit de l'inscription, sans valeur. S'il s'agissait néanmoins de sainte Ursule, l'image serait-elle liée à une commande du couvent des Ursulines ? Rappelons que *L'Annonciation* (Lille) de Pieter Van Mol pour l'église fut longtemps attribuée à Champagne.

De nombreuses ressemblances entre ce dessin et la toile de Van Mol : Visage rond d'une joliesse rubénienne, sourcils arqués, doigts effilés en pointe, draperies mouvantes avec des creux zigzagant, et des rehauts fins et multipliés. Mais le drapé frémissant et l'ascendance de Vouet peuvent aussi bien renvoyer à Charles Poerson.

Ds148 - *Etude d'enfant.*

Mine de plomb sur papier / Format : 40 x 46 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Alençon, musée des Beaux-arts et de la dentelle.

BIBLIOGRAPHIE Nicolas Sainte Fare Garnot n° 7 ; Lanoé n° 29

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champagne, Jean-Baptiste de Champagne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

Attribué à Philippe de Champagne par Nicolas Sainte Fare Garnot (2000), et F. Lanoé (2009). Cependant :

- ce dessin, visiblement une étude pour une Présentation au Temple en raison des mains qui soutiennent l'enfant, ne correspond à aucun des trois tableaux peints par Philippe de Champagne sur ce thème ; il n'y a d'autre part aucune mention d'archive de quelque autre projet ou réalisation perdue de l'artiste sur ce sujet ;

- dans la salle du musée de Port-Royal des Champs où cette feuille est exposée jusqu'en juin 2009, elle se singularise entre toutes, sans exception, par son très grand format, affichant une débauche de moyens incompatible avec l'esprit économe de Philippe de Champagne chez qui une étude de figure en pied ne dépasse guère les 20 cm.

L'enfant est nu, alors que dans les trois versions du thème et le dessin d'étude du British Museum, il est couvert d'un linge ; les deux mains qui le tiennent ne ressemblent pas avec leurs doigts plus courts à celles de Philippe de Champagne, lequel insiste davantage sur les articulations noueuses, et sur un pouce effilé ;

Selon Mme Pessey-Lux, conservateur du musée d'Alençon, aucune tradition ne donne cette feuille à Philippe de Champaigne, elle cite plutôt le nom de Michel Corneille : une attribution qui me semble plus convaincante.

Ds149 - *Etude de têtes d'enfants.*

Pierre noire et craie blanche/ format : 19 ,9 x 14,6 cm.

Non signé, non daté.

Col. part.

HISTORIQUE Vente Sotheby's, Londres 5 juillet 2000.

BIBLIOGRAPHIE *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009, n° 28

L'attribution par Lanoé de cette feuille à Philippe de Champaigne est loin de me convaincre, du fait de l'exécution comme de la répartition.

Le principe de l'accumulation est rare chez Philippe de Champaigne, pour ne pas dire inexistant ; Cinq têtes d'enfants sont casées tant bien que mal sur la surface étriquée de la feuille ; chaque sujet est défini par les mêmes détails, l'attention se porte partout avec la même application scolaire et la même passivité, avec une absence totale d'esprit critique ou spéculatif dans la conduite du crayon.

Il y a chez Philippe de Champaigne une insistance sur le volume qui fait ici défaut ; il manque notamment un contour ferme, lequel était pourtant possible sur au moins une tête ; le résultat est que l'on a ici un effet de bas-relief, quand toutes les feuilles de Philippe de Champaigne tiennent de la ronde bosse, avec un motif principal qui refoule d'éventuels détails dans les espaces résiduels ;

Tout en étant différentes, les têtes présentent cependant un éventail d'expressions limité : cette dépense de moyens en définitive peu productrice me semble incompatible avec l'économie foncière et l'efficacité du style de Philippe de Champaigne.

Ds150 - *Feuille d'études : mains et portrait d'homme.*

Pierre noire et craie blanche sur papier gris, 11,8 x 15,4 cm.

Orléans, Musée des Beaux-Arts.

Inv. Album 4, n° 79.

BIBLIOGRAPHIE Brême 2007-08, cat. 7 (Jean Morin).

EXPOSITIONS *A l'école de Philippe de Champaigne*, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008

Lors de l'exposition d'Evreux en 2007, Brême a présenté un dessin à la pierre noire avec rehauts de blanc, dont une mention postérieure à la plume : *Morin*, permettrait d'identifier le premier dessin du principal collaborateur de l'artiste jusqu'en 1650. Mais l'abondante chevelure du modèle à l'évidence tributaire du règne de Louis XIV empêche définitivement toute attribution à Morin mort en 1650 ! Lanoé (cat. 2009), en remarquant le même détail, est parvenue à la même exclusion d'une feuille qu'elle reconnaît de Plattemontagne.

Ds151 - *Etude de saint Ambroise, pour L'Apparition des saints Gervais et Protais.*

Après 1657-59.

Pierre noire. / Format : 51x36 cm.

Ni signé, ni daté.

Localisation Collection David Laing, Académie Royale écossaise. En prêt 1966. Edimbourg, National Gallery.

Inv. n° : RSA232

HISTORIQUE Cabinet Paignon-Dijonval, Paris ; peut-être vente Lefèvre, Beauvais 6-13 juin 1861 ; col. David Laing.

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattenmontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE M. Bénard, *Le cabinet de M. Paignon-Dijonval*, Paris 1810 ; Keith Andrews, *Etudes préparatoires de Philippe de Champaigne pour les tapisseries de Saint Gervais*, La Revue de l'Art 1971 ; Dorival 76 n° 112 ; J. Gonçalves 1995, p. 157 ; Nicolas Sainte Fare Garnot n° 22.

Aucun argument d'attribution de M. Dorival, sinon la seule appréciation de « la qualité du dessin et son allure libre » Dans ses études, Champaigne s'en tient à la volumétrie, et se contente généralement du petit format. Aussi doit-on se demander si le format de ce dessin n'est pas dicté par la nécessité d'y inclure un maximum d'informations en relation avec taille du tableau : soit une copie de détail.

De fait, il soulève des doutes sur l'attribution : Comment le raccorder aux deux autres feuilles d'étude comme à l'esquisse à l'huile ? La petitesse de la tête est un défaut manifeste qui n'apparaît pas dans la seule peinture que l'on puisse comparer à ce dernier, le *saint Charles Borromée* d'Orléans. Le manque de volumétrie, bien que le modelé soit insistant jusqu'à l'anecdote, ainsi les mains, et de fermeté dans la localisation des lumières, suggère aussi la copie.

Mais surtout une réserve blanche sauvegardée devant le coude droit de l'évêque correspond sur la peinture à la ligne d'un pupitre : comment le peintre pouvait-il prévoir l'exactitude du profil de ce meuble ? Tout au plus l'aurait-il situé approximativement, plus ou moins en avant de la figure, mais pas au centimètre près comme dans la toile définitive ! Que ne l'aurait-il d'ailleurs négligé, si la raison d'être d'une telle étude monumentale était la silhouette globale, et non son rapport à l'espace ni à quelque mobilier. Plus justement cela s'explique dans le cas d'une copie de détail.

Ds152 - *Moine en prière*.

Vers 1656.

Pierre noire / format : 29,1x18,9 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Louvre

HISTORIQUE vente du 11 déc. 1992.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 92 n° 16 ; Péricolo p 306 ; Brême, cat. 60.

Moine agenouillé en prière, de face, non pas étude préparatoire comme le voudrait Dominique Brême, mais dessiné d'après *L'Enfant ressuscité*, certainement en 1656 lorsque le changement d'affectation du cycle de Saint Benoît entraîna le retour des tableaux dans l'atelier du peintre.

Plusieurs observations indiquent que les deux dessins représentant des moines en prière liés au cycle sont faits D'APRES les peintures. Sur le dessin pour *L'enfant ressuscité*, à l'emplacement sur la peinture des mains du père qui masquent le drapé du moine, le détail restitué par souci d'achèvement est sans cohérence, les plis arbitraires perdant là, et seulement en cette zone, de leur naturel. De même au ras du sol, lorsque le dessinateur s'efforce sans convaincre d'inventer le plissé que la marche occulte sur la peinture... L'ensemble du drapé du *Moine agenouillé* est identique à sa transcription en peinture dans *La Fontaine miraculeuse* ; seule la tête est différente, qu'il faut attribuer à l'indépendance du dessinateur, visiblement préoccupé de faire un dessin autonome. Du reste, cette tête curieusement chevelue, contrairement aux crânes rasés des peintures, atteste bien que son auteur ne se préoccupe pas d'un contexte précis, pourtant incontournable dans le cas d'une étude préparatoire, ni de l'évidente discipline de l'ordre ; à cet égard, notons la même liberté prise avec l'autre dessin de moine agenouillé (notice suivante), lié à *L'Enfant Ressuscité*, observation qui, jointe à la similitude des deux feuilles, implique une même main et met définitivement à mal l'absurde distinction trop subjective faite par Dominique Brême. Visiblement, la tête tournée vers le spectateur, préférée au profil sur la peinture, tend à faire de la feuille une œuvre indépendante. Ce souci d'autonomie pour



ce dessin est contraire à celui de toute étude, laquelle suppose toujours des liens narratifs prépondérants avec l'extérieur de l'espace de la feuille ; l'*Etude de moine debout* (notice JM 27 de ce catalogue) est significativement la seule qui ait tout, justement, d'une étude préparatoire : le personnage regardant hors du dessin, sa pose de profil, l'arbre à peine dit, les pieds esquissés...

Enfin notons que l'éclairage opposé sur les deux feuilles est à l'évidence lié à un emplacement précis, et définitif, une donnée que l'on ne prend pas en compte au moment de l'étude, qui est davantage une mise au point conduite par la peinture ; invention et ajustement de la composition, choix des figurants sont des éléments prioritaires sur une étude dessinée, qui laisse habituellement les détails de l'éclairage aux soins de la peinture.

Les deux groupes de dessins liés à la série Saint Benoit nous apportent deux informations complémentaires : d'une part la mise au point du cycle par un artiste autre que Philippe de Champaigne, (feuilles de Rouen et Amsterdam), d'autre part que le cycle a de nouveau sollicité l'attention et le savoir-faire de l'atelier comme l'indiquent les feuilles du Louvre et d'une col part.

Si l'on accepte l'attribution du cycle Saint Benoît à Jean Morin comme je le propose en raison notamment de sa datation des années 1640, il est alors plus logique, quoiqu'impossible à confirmer, qu'en 1656, c'est plutôt son neveu Nicolas de Platemontagne, qui aurait copié les deux moines de deux tableaux, en forme d'hommage à son oncle mort depuis 5 ans.

Soit : Jean Morin serait l'auteur des dessins qui sont des études préparatoires - *Moine debout*, *Moine dans l'eau*, et Platemontagne auteur des deux *Moines en prière* (Louvre et col privée, notice suivante).

Ds153 - *Moine en prière*.

Vers 1656.

Pierre noire / Format : 29,1x18,9 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Col part.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 92 n° 14 ; Brême, cat. 54 ; Lanoé n° 61.

Photo: Christie's, Sotheby's, Hôtel Drouot

Très beau dessin de moine agenouillé, repris légèrement modifié du tableau *La Fontaine Miraculeuse*.

En dépit du format identique, et de l'évidente relation de pendant, D. Brême a prétendu sans le moindre argument objectif, distinguer deux auteurs de cette feuille et de celle faisant l'objet de la notice précédente : loin de convaincre, d'autant qu'il ne peut proposer un nom, ceux de Platemontagne et de Jean-Baptiste étant déjà pris, il ne note pas un détail singulier qui peut bien contrarier son hypothèse : les deux moines sont également chevelus, une liberté acceptable de l'humeur plaisante d'un copiste, mais non pas de deux.

Ds154 - *Moine agenouillé*, d'après *La Vision de saint Bruno et de ses compagnons*.

1655.

Lavis d'encre de chine/ 31 x 21 cm.

Non signé, non daté.

Porte l'inscription, au crayon, en bas à droite : *Ph champaigne*.

Localisation Bibliothèque Réale, Turin

BIBLIOGRAPHIE Péricolo p. 269 ; Lanoé 2009, n°50.

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

Désattribution inédite. Mentionné par B. Dorival (92 page 32), qui écrit en parlant du *saint Bruno* de Stockholm : "une *Vision de Dom Jean le chartreux* peinte en 1656 pour la chartreuse de Bourbon-lez-Gaillon, perdue, mais dont la Bibliothèque Réale de Turin conserve un dessin autographe et le Petit Palais de Paris une réplique dessinée..." ; exposé comme

tel en 2009 au musée de Port-Royal des Champs. Cependant, s'il fait indéniablement illusion, ce dessin présente un détail troublant : l'absence de traitement du drapé précisément là où la figure est dans la composition d'ensemble du Petit Palais masquée par la jambe en avant du moine devant elle.

Certes, la robe qui s'étale en plis harmonieux au sol est un beau motif, inédit dans le dessin d'ensemble du Petit Palais : mais qui sait s'il ne provient pas de la peinture définitive, celle qui a brûlé ? Du reste, on observera comme la grande feuille du Petit Palais présente en cette zone quelque indécision, tant l'herbacée qui occulte le genou du moine semble peu affirmée : sans doute Philippe de Champaigne aura-t-il dans la peinture opté en toute logique pour un dessin net et sans avant plan indécis, ajoutant ainsi le motif des plis au sol.

J'ajoute que les mains sont manifestement déficientes : or s'il arrive à Philippe de Champaigne d'abrégé ces extrémités, en revanche lorsqu'il les traite elles ne prêtent pas à approximation. Ces mains et la tête ont une inconsistance que je retrouve d'autre part sur deux feuilles représentant des moines bénédictins agenouillés, Louvre et col part, notices Ds152 et Ds153), toutes deux de 1656 (bien que d'après des tableaux de la décennie précédente) ; or le *Moine* de Turin est tiré d'une peinture de 1655-56, ce qui n'est certainement pas un hasard ; sur les trois feuilles significativement de même format on observe la même attention portée aux drapés également blancs (rien n'indique que l'habit bénédictin est noir), attention qui contraste avec la désinvolture pour les mains et la tête. Comme je tiens, en dépit de l'opinion contraire mais subjective de Brême les deux moines bénédictins pour des études postérieures aux peintures du cycle *Saint Benoît* : le *Moine* de Turin serait lui aussi dessiné d'après une peinture.

Résumons ; convergence des dates : 1656 ; des motifs : des moines agenouillés, sans la moindre indication de décor sur aucune feuille, du sujet principal : études de drapés (mains et visages aussi approximatifs), de mise en page : les trois figures débordent également de leur feuille sur le seul angle inférieur gauche ; de technique : pierre noire rehaussée de craie blanche ; et de format : guère plus de 31 x 21 cm. Or si les études dessinées pour les scènes des *Saint Benoît* ont pu être un temps attribuées par Dorival à Philippe de Champaigne, l'unanimité de la critique se prononce aujourd'hui en faveur de Jean-Baptiste, sinon Nicolas de Plattenmontagne (notice Ds152) : le *Moine* de Turin semble devoir pareillement et assurément être écarté du corpus des dessins de Philippe de Champaigne.



Ds 154bis - *Saint Joseph, étude pour La Présentation au Temple.*

1656 ?

Pierre noire et rehauts de craie blanche, 29,5 x 19,1 cm.

Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

Inv. : Cod. Icon. 397b fol. 175.

BIBLIOGRAPHIE : *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattenmontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009, n° 27.

Étude pour *La Présentation au Temple* de Bruxelles : c'est du moins ainsi que l'on perçoit les différents auteurs qui se sont récemment penchés sur cette feuille.

Mais il pourrait aussi bien, sinon plus, s'agir d'un exercice d'après la peinture, les multiples différences que l'on observe n'étant pas déterminantes : par exemple, un copiste



s'intéressant au pied et à la jambe peut fort bien, emporté par son élan autant que par ses connaissances anatomiques, poursuivre à détailler un genou invisible sur la peinture. Si l'on admettra que notre dessinateur s'intéresse au drapé mais pas à la sandale, en revanche la faute manifeste sur la proportion du pied est plus problématique, comme si l'occultation d'un élément faisait perdre tout repère. De même comment expliquer qu'un artiste travaillant « d'après le modèle », je cite Lanoé, aboutisse à ce bras gauche visiblement mal raccordé, et une main aussi expéditive ? De fait, que ce motif main gauche-avant-bras et drapé semble détaché du reste du corps, révèle le copiste dont l'attention aux détails d'exécution lui fait perdre de vue la structure de l'ensemble. Ajoutons que le nez minuscule du personnage est étranger à tous les exemples de Philippe de Champaigne, de même que son expression « primesautière »...

Puis le style, la mise en page du motif occupant toute la hauteur disponible, la technique : pierre noire rehaussée de craie blanche sur papier beige, et le format, sont communs à d'autres feuilles qui sont curieusement plus tardives, et dont l'attribution à Philippe de Champaigne est contestée, sinon rejetée : les deux études d'un *moine agenouillé* (Louvre et col. part., notices Ds152 et Ds153), le *Moine* de la



bibliothèque de Turin (notice Ds154), l'étude de drapé au dos de l'*Etude d'enfant* du British Museum pour *La Présentation au Temple*, notice XXIV. Certaines des peintures correspondantes ont été réalisées en 1656, d'autre modifiées à cette date, quant à *La présentation au Temple* de 1648, la toile était facilement visible sur le maître-autel de l'église de l'Oratoire à Paris. Le groupe homogène des dessins semble le fait d'un artiste travaillant en 1656. Ajoutons au nombre des affinités entre ces feuilles notées dans les notices correspondantes, que le sol n'est pas dit pour le détail du pied pourtant en appui, pas davantage que dans les dessins des moines agenouillés.

Au sujet des différences entre le dessin et la peinture, censées établir l'antériorité du premier, rappelons que tous les dessins de moines, dont l'attribution à Philippe de Champaigne est contestée, présentent des différences notables par rapport à la peinture qui leur servit de modèle : le port de tête diffèrent, un détail du drapé. D'autre part, à moins d'un dessin au carreau qui seul permet une restitution fidèle d'un modèle, toute copie présente des différences plus ou moins assumées, plus ou moins volontaires.

Toutes observations qui conduisent à reconnaître un auteur commun à ces études très achevées, qui n'est pas Philippe de Champaigne.

Voir aussi les notices précédentes.

Ds155 - *Etude de moine.*

Pierre noire avec rehauts de craie sur papier gris, 34,2x23,7 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 92 n° ; Nicolas Saint Fare Garnot n° 49 ; Péricolo p. 149 ; Brême, fig. 86.

Nicolas Sainte Fare Garnot attribue cette feuille (et celle d'un *Moine debout* du musée de Rouen) à Nicolas de Platemontagne, conclusion qui ne tient que si les deux dessins se réfèrent à des ajouts de 1656, et des ajouts sur les seules 6 toiles de Bruxelles ; mais seuls *La Hache rattachée à son manche* et *Placide et Maur retiré de l'eau* ont été agrandis en longueur, et aucune ne comporte de figure supplémentaire ; d'autre part, on ne peut admettre un même auteur pour deux feuilles aussi différentes comme celle de Rouen et celle-ci. Péricolo n'est pas plus pertinent, qui met ce dessin en relation avec *La Pierre exorcisée*, laquelle œuvre n'a pas davantage subi de modifications substantielles, et dont aucun des quatre bénédictins qui y figurent n'a l'attitude de celui du dessin ; on ne saurait même admettre que l'étude en question soit bien en rapport avec la série de Saint Benoît :

l'habit du moine n'est pas d'un bénédictin, la manche étroite et le scapulaire ne sont pas davantage d'un chartreux, ni franciscain, ni dominicain, ni hiéronymite... ni d'un carme !

Que cette feuille médiocre : un trait hésitant et mou, sans nuance, qui ne modèle pas, qui s'assouplit à peine sur le haut du crâne, contour systématique et figé, des blancs plats et égaux, des hachures monotones qui se limitent au remplissage, et surtout une action pas très lisible, l'effort n'étant pas dit : tire-t-il ou pousse-t-il ? ne puisse revenir à Philippe de Champaigne comme le voudrait Péricolo, serait-elle en revanche de Platemontagne ? Je me fais une meilleure idée de l'art volontaire de celui-ci et de son sens du volume. Il n'y a aucun rapport d'attitude entre ce moine droit sur ses jambes, les bras le long du corps et la tête dans la direction des mains, et la recherche de l'effort des trois figures sur la peinture que traduisent les bras projetés hors de l'axe du corps et la tête en contrapposto ; ce n'est pas une étude pour *La pierre exorcisée*, où le sens de l'éclairage est d'ailleurs opposé ; sous quelque angle qu'on l'étudie, il n'y a rien dans ce dessin qui fut susceptible d'accréditer un tant soit peu les inconsistantes attributions, datations et identifications, de Nicolas Sainte Fare Garnot, de Péricolo et de Dominique Brême. Lanoé, cat. 2009, abonde dans mon sens de l'exclusion totale à l'atelier de Philippe de Champaigne.

Ds156 - *Portrait présumé de Marie Madeleine de Vignerot, duchesse d'aiguillon, (dit à tort de Charlotte Duchesne).*

Pierre noire, craie blanche, et rehauts de sanguine / Format : 22x19,6 cm.

Non signé, non daté.

Localisation New York, Metropolitan Museum.

Inv. n° :

Inscription : « *La femme de M. Champagne, peintre excellent en portraits au naturel* ».

HISTORIQUE vente 20 juin 1992. Purchase, Lila Acheson Wallace Gift, Gifts in Memory of Jacob Bean, and various donors, 1994 (1994.7)

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique

Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE Nicolas Sainte Fare Garnot 2000 n° 2. Lanoé 2009 n° 8

Identification nouvelle. L'inscription manuscrite est tardive, pour deux raisons : la graphie Champagne, usitée aux 18 et 19^{ème} siècles ; puis la réputation du portraitiste, laquelle ne s'établit qu'après la Fronde ; jusqu'en 1638, Champaigne est avant tout décorateur et peintre d'histoire. C'est dire qu'aucune autorité ne doit être accordée à cette inscription.

L'existence même de l'inscription sur le dessin participant d'une volonté manifeste d'informer qui la légitime, nous pouvons déduire de son silence contradictoire quant à l'identité de "la femme de M. Champagne" que son auteur n'en connaissait pas le nom. Cette mention implique donc une personne étrangère au cercle de Champaigne. Un tel dessin, s'il s'était agi du portrait de sa femme, aurait été pieusement conservé par l'artiste : ce n'est donc pas avant sa mort qu'on aurait ajouté cette précision ; or qui pouvait alors affirmer, sinon par oui dire quels furent les traits de Charlotte morte près de quarante ans plus tôt, en 1638 ? Certainement pas Jean-Baptiste, qui ne l'a pas connue.

Aussi l'identité du modèle ne doit-elle pas être définitive ni exclusive. Charlotte est née en 1613 : il est difficile de reconnaître une jeune femme de 23 à 25 ans dans ce portrait de femme d'aspect nettement plus mature, daté des années 1635 à 38 en raison de la mode vestimentaire.

Ces doutes sur l'identification sont accentués par les traits du modèle : le moins qu'on puisse dire, est que sœur Catherine dans *L'Ex-Voto* ne ressemble pas à sa (présumée) mère. Ni Françoise, ni Catherine, n'ont ces yeux là ; en revanche les paupières caractéristiques, la forme du front, les sourcils identiques, les reliefs du nez long, etc... sont autant de points communs avec Richelieu qui font postuler quelque parenté ; parmi les



hypothèses envisageables, il y a celle de la nièce du Cardinal, Marie-Madeleine de Vignerot, Duchesse d'Aiguillon. Elle est installée au Petit-Luxembourg au moment même où Champagne commence à travailler pour le cardinal et probablement à l'aménagement de cet hôtel reçu de Marie de Médicis. Son âge, d'environ 30 ans en 1635, correspond au modèle du portrait.

Rappelons que la feuille provient d'un album artificiellement et tardivement compilé par un membre de la famille Bouthillier : en notant le fait, Sainte Fare Garnot entendait fonder l'autorité de la phrase manuscrite. Mais cela n'est d'aucun secours : si la famille Bouthillier pouvait posséder un prétendu portrait dessiné de la femme de Champagne, elle le pouvait tout autant de la nièce de Richelieu.

L'attribution à Philippe de Champagne s'était faite sur cette seule identification improbable. Compte tenu du format du dessin et de la peinture, le premier peut avoir été une réduction d'un portrait plus grand, peut-être du tableau apparu dernièrement à Prague, à fin du tableau du Bowes Museum.

En résumé : L'attribution est fondée non pas sur une analyse stylistique ni des recoupements historiques, mais sur la seule identification du modèle dont on n'a pas évalué la pertinence.

L'annotation, du 18^{ème} siècle, voire plus tardive, est donc de quelqu'un qui n'a pas connu Charlotte Duchesne, ni Philippe de Champagne ; Jean-Baptiste et Nicolas de Platemontagne, n'ont pas connu Charlotte Duchesne. Quant à Sœur Catherine, elle ne parlerait pas ainsi de sa mère ni de son père.

La volonté d'informer qui inspire cette annotation révèle les limites de son auteur, qui ne connaissait à l'évidence pas l'identité de « la femme de M Champagne ».

Cette femme, qui ne ressemble pas à Sœur Catherine, présente en revanche des traits physionomiques qui renvoient au cardinal de Richelieu, et aux portraits de sa nièce, Mme de Combalet, Duchesse d'Anguillon.

La seule question légitime à se poser est : cette feuille peut-elle revenir à Philippe de Champagne ? En d'autres termes, est-elle une étude pour le portrait, indubitablement autographe, de Prague, ou lui est-elle postérieure ?

Sa belle qualité l'y autorise, jointe au fait que le peintre de Richelieu a donc portraituré la nièce de Richelieu. Mais d'autres appréciations commandent la réserve : son très grand contraste distinguait cette feuille parmi les 24 autres exposées dans la même salle en 2009 au musée de Port-Royal ; nous n'avons pas un seul exemple d'un portrait de Philippe de Champagne préparé par un dessin ; significativement, même une étude de main n'a pu être mis en relation directe et de façon convaincante avec un portrait peint (ce qui ne signifie pas qu'il n'y en eut point) ; il n'existe aucun dessin de Philippe de Champagne de la même période : vers 1635, qui puisse être rapproché de celui-ci ni par le sujet, ni par la technique, ni par l'autorité de l'écriture.

M. Dorival, qui ne connaissait pas le dessin, met la peinture en rapport avec l'art d'autres artistes contemporains de Dumonstier et Quesnel à Ferdinand Elle, lesquels s'étaient fait une spécialité de ce type de portrait au crayon : l'hypothèse Philippe de Champagne ne saurait être prioritaire. Cette hypothèse fondée sur la précision de l'écriture, ce en quoi je rejoins l'historien est à appliquer au dessin de New York. Il était normal pour cette grande dame de la cour de s'adresser à un peintre spécialisé comme Dumonstier, dont on retrouve ici le style, et le format, et la méthode.

Voir aussi la notice XP 118, de la peinture correspondante.

Ds157 - Portrait de la mère Angélique Arnauld.

Sanguine/ Format : 12,2 x 15 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Chantilly, Musée Condé.

BIBLIOGRAPHIE *A l'école de Philippe de Champagne*, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008, fig. 12.

Copie d'après le tableau de 1654.

Ds158 - *Etude pour le portrait de François de Bonne, Connétable Duc de Lesdiguières.*

1636.

Pierre noire et craie / Format 34x22,5 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvre.

BIBLIOGRAPHIE Guillet de Saint Georges, p. 241 ; Dorival, Gazette des Beaux-Arts mai-juin 1970, p.299 ; J. Vallery-Radot, *Six dessins de Vouet du recueil Cholmondley*, BSHAF 1955, p. 29-30 ; Dorival 76 n° 178.

Le costume et la pose sont d'un chevalier de l'Ordre du Saint Esprit. Les proportions trapues, les doigts épais, ne sont pas de Philippe de Champaigne pas davantage que le style qui n'a pas son brio ; mais l'attribution à Simon Vouet n'est pas pour autant plus convaincante, en raison précisément d'une sagesse de l'écriture assez inattendue chez cet artiste.

Egalement exclu par Lanoé, cat 2009, p. 181.

Ds159 - *Etude de drapé pour un portrait de Richelieu.*

1636.

Sanguine, pierre noire et rehauts de craie blanche / Format : 42,5x28 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Paris, Bibliothèque Nationale de France

BIBLIOGRAPHIE (gravure de Heince et Bignon) Dorival, *Un portrait inconnu de Richelieu par Philippe de Champaigne*, La Revue du Louvre 1970 ; Dorival, Gazette des Beaux-Arts mai-juin 1970, p. 313 ; Dorival 76 n° 206d ; . Péricolo p. 129 ; Lanoé 2009, p. 180.

EXPOSITIONS *Das 17. Jahrhundert in der französischen Malerei*, Berne 1959, n° 114.

Contrairement aux apparences, on ne saurait voir dans cette feuille aucune recherche de gestuelle pour un portrait de Richelieu, ainsi qu'il ressort des observations suivantes :

- le tableau devant faire pendant au *Portrait de Louis XIII couronné par la Victoire*, dans lequel le roi apparaît tête nue, le cardinal ne saurait être peint coiffé d'un couvre-chef : voilà qui écarte l'hypothèse d'une mise en scène avec un livre, puisque la main devait donc porter la barrette ;

- puis le motif qui occupe toute la page, celui à avoir été dessiné en premier, au point que les autres études sont cantonnées dans les espaces résiduels, est justement la figure entière, portant déjà la barrette dans la main droite : d'emblée, le parti de la main tenant la coiffe s'est imposé ;

- si recherche d'attitude il y avait, ne serait-on pas surpris de la présence du rideau, puisqu'aussi bien ce ne serait pas le sujet de la recherche ; au contraire, ce rideau lui aussi semblable en tous points à sa figuration sur la toile de Londres en est directement copié ;

- tout du drapé et de la pose est au point dans ce dessin exempt de la moindre recherche ;

- que l'ensemble manque de volume, de relief, suggère davantage la reproduction d'une image plutôt que l'analyse d'une pose réelle.

- les rehauts de craie sont curieusement linéaires, exactement comme sur la peinture de la National Gallery : en fait d'analyse des reflets lumineux sur un drapé, cela ressemble plus à une copie des traits de pinceau.

Les deux croquis avec un livre étant donc postérieurs, d'autant que l'un est à la pierre noire, leur rapport avec le dessin principal serait plutôt d'un compte rendu des conditions de pose, où le modèle repose le plus confortablement sa main sur le support d'un livre qui intervient d'abord comme expédient de mise à bonne hauteur. Aussi les deux études de main avec un livre ne correspondent-elles pas à l'objectif projeté ; le modèle s'appuie sur un livre pour garder ainsi la main à la hauteur désirée ; l'artiste a représenté cet artifice sur sa lancée, qu'il ne faut donc pas interpréter comme une possibilité. Le principe est d'autant moins envisageable qu'il implique une table, parti contraire au souci de symétrie avec le *Portrait de Louis XIII*.

Quant à l'étude pour le rideau dans l'angle de la peinture, elle confirme la relation directe, toujours mise en doute par la critique, de ce dessin avec le tableau de Londres, qu'il faut désormais regarder comme l'œuvre originale, et non pas une réplique, provenant de la Galerie des Hommes Illustres.

La seule relation d'étude avec le tableau a suffi à l'intégration de ce dessin dans le corpus de l'œuvre de Philippe de Champaigne : mais celle-là ici remise en cause déconsidère d'autant celle-ci. Une impression de maladresse : tête minuscule, le bras droit disproportionné, le col très petit, contrairement aux portraits précédents, accentuent les doutes. De fait, on n'observe nulle part l'aisance de l'artiste dans l'écriture : ce trait précautionneux, égal et constant, de contour, qui ne traduit pas le volume, relève davantage de la copie que de l'invention.

Un détail curieux : cette feuille est du même format (42,5 x 28 cm) que la gravure de Heince et Bignon (40 x 28 cm.) ; cependant, la présence du rideau, lequel ne figure pas dans la gravure, indique que ce dessin n'a pas été fait d'après celle-ci, et probablement pas en vue de sa préparation.

Dans son catalogue de l'exposition de Port-Royal, Frédérique Lanoé a également exclu, succinctement, cette feuille (p. 180) : « la faible qualité du dessin, notamment dans le rendu des drapés, nous empêche d'y reconnaître sa main. »

Ds160 - *Portrait d'un inconnu*,

Crayon / Format : 41,5x26,5.

Non signé, non daté.

Localisation Städel Institut, Francfort sur le Main

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 n° 221 ; Lanoé 2009, R 7, p. 179.

Exclu par F. Lanoé,

Ds161 - *Portrait d'homme*.

Datation de M. Dorival : 1625-60.

Lavis gris sur papier / Format : 11,8x15,7 cm,

Non signé, non daté.

Localisation inconnue

BIBLIOGRAPHIE Dorival 92 n° 21 ; Lanoé 2009, n° R 48.

Exclu aussi par F. Lanoé, p. 185.

Ds162 - *Tête de Vieillard*

13.4 H ; 11.3 L

Saisie révolutionnaire Attribution 1794

Rennes ; Musée des Beaux-Arts

INV 794.1.2635

Champaigne Jean-Baptiste de (attribué en 1876) ; Champaigne Jean-Baptiste de (attribué en 1884)
cat. 1884 C 92 n° 2

Ds163 - *Etude d'un buste de religieuse, de profil à gauche*

Inscr. RUE MONTANGES LA RUE P...UN APOTICAIR (peu lisible, a la pierre noire) ; L.852

Musée du Louvre département des Arts graphiques

RF 31, verso

HISTORIQUE : Acquis en 1873

BIBLIOGRAPHIE : Lugt 1949 FL520

Ds164 - *Etudes de mains*

Huile sur toile / Format :

Non signé, non daté.

Localisation Musée Atger, Montpellier.

HISTORIQUE Don Atger en 1828 à la faculté de Médecine de Montpellier.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 n°5 ; Nicolas Sainte Fare Garnot n° 30 ; Lanoé 2009 n° 88.

EXPOSITIONS *Philippe de Champaigne* 1952, Paris-Gand, n° 56 ; *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

Cinq mains droites, et un pied droit se réfèrent donc à deux figures distinctes ; le pied droit déchaussé suggère une scène religieuse. Dans *L'Apparition des saints Gervais et Protais*, grande toile de la fin des années 1650, il y a des correspondances, qui ne sont toutefois pas définitives. D'autre part, les mains dérivent de deux modèles génériques : main ouverte, et main sur la poitrine. La duplication du motif exclut toute idée de recherche : les mains droites ouvertes, et les mains droites sur la poitrine peuvent provenir de deux tableaux différents ; mais cela correspondrait à une copie d'après une peinture.

Cette feuille est attribuée à Jean-Baptiste par F. Lanoé, cat 2009 n° 88.

Ds165 - *Vue de Jérusalem*

Sanguine / Format : 33,2x60 cm.

Non signé, non daté.

Localisation New York, Metropolitan Muséum of Art

Inv. n° : 2004. 138.

HISTORIQUE col. Geiger ; anc. Col. Messer, Zurich ; vente du 8 juillet 1998 ; col part, New York ; vente du 22 jan. 2004 ; N. Y., Métropolitain Muséum of Art

BIBLIOGRAPHIE W Hermann, *Unknown designs for the temple of Jerusalem by Claude Perault*, Londres 1967 ; R. Taylor, *Architecture and magie*, Londres 1967, p. 80 ; B. Dorival 1971, La Revue de l'art n° 11, p. 41 ; Dorival 76 n° 68.

EXPOSITIONS *Handzeichnungen alter Meister aus Schweizer privatbesitz*, Zürich 1967, n° 25 ; *Trois maîtres du dessin: Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

Présence de la pierre angulaire sur le dessin, mais pas de la pomme ni du serpent. Comme la première n'a de sens qu'associée aux secondes, il s'ensuit que le dessin pourrait être postérieur au tableau. Absente dans la version (perdue) avec Madeleine, la pierre angulaire avec le serpent et la pomme figurent sur les deux autres gravures par Morin du *Christ sur la Croix* du Louvre. Dans ce sens, notons que si Dorival signale de nombreuses copies et répliques du tableau du Louvre, il ne donne aucun argument d'attribution du dessin.

Il y a une absence quasi complète de végétation dans le dessin, qui le distingue non seulement du même détail dans la peinture, mais aussi des vues de Paris dessinées par Philippe de Champaigne à l'époque où il peignait *Le Christ sur la Croix* du Louvre.

Les erreurs de perspective abondent, notamment avec la grosse tour basse à gauche. Les créneaux sur le rempart sont disproportionnés et s'interrompent d'ailleurs dans la moitié droite, comme la frise des mâchicoulis, ajoutant à l'indécision d'ensemble. Pire, il n'y a pas la moindre suggestion de profondeur entre la tour carrée et le temple à l'arrière-plan ; preuve que l'auteur du dessin n'est pas à concevoir un espace, mais à accumuler les éléments, ce qui renforce l'idée de copie.

Surtout, des différences, des ajustements, devraient témoigner de la progressive définition et appropriation du discours si le dessin devait préparer la peinture ; au contraire, dessin fait d'après la peinture, la fidélité au modèle est la règle même de la copie. Il n'y a pourtant pas dans la peinture, la moindre liberté de l'un à l'autre : tout est déjà en place dans le dessin, comme si celui-ci était une copie de la peinture. On notera aussi l'égalité du style. Pas la moindre inflexion du trait appuyé et monotone, qui serait à la recherche de la meilleure définition de l'espace, ou qui traduirait les incertitudes et les décisions de l'artiste... Cachée dans la peinture par les pieds du Christ, la partie centrale du paysage est sur le dessin pauvre et imprécise : cette déficience locale qui ne s'explique pas dans le cas d'une

étude préliminaire, rend compte au contraire de la difficulté à improviser du copiste travaillant d'après la peinture.

Philippe de Champaigne a suivi à la lettre les descriptions de Vilalpando et Volpiano pour reconstituer le temple de Jérusalem. Or cette description par les jésuites Jeronimo Prado et Juan Bautista de Villalpando, remarque Henri Stierlin dans *BAROQUES D'ESPAGNE ET DU PORTUGAL*, page 105, dans leur livre *In Ezechielem Explanationnes*, 1596 "*Les Commentaires d'Ezéchiël*", présente des analogies avec l'Escorial et la description du temple de Salomon. Et pour cause, ajoute l'auteur : Villalpando ayant été l'élève de l'architecte du Palais-monastère de Philippe II, sa familiarité avec les formes herrerriennes aurait ainsi influencé son hypothétique reconstitution du Temple de Salomon. On ne sera donc guère surpris des affinités entre le monastère de Philippe II et le Temple qui domine Jérusalem dans le tableau de Philippe de Champaigne, qui apparaît comme une reconstitution exceptionnellement proche du modèle d'origine. Une connaissance suffisante et globale faisant manifestement défaut à l'auteur du dessin, lequel en ayant occulté le corps du Christ aboutit à une façade asymétrique et ne peut donc être Philippe de Champaigne.

D'autres détails trahissent une totale méconnaissance du texte, et semblent avoir été mal interprété dans le dessin, comme le portique de colonnes qui ceint le vénérable monument.

Ds166 à Ds171 - *Six paysages du faubourg Saint Marcel, Paris.*

Vers 16 47-50 ?

HISTORIQUE Le n° 87 de l'inventaire post-mortem de Jean-Baptiste mentionne sans plus de précision des dessins de paysages estimés à 10 L ; col. Destailleur ; acquis par le Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale vers 1890.

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE Félibien p. 175 ; Piganiol de la Force, 1765 ; Dorival 76 n° 235-243 ; Péricolo p.213-214-215 ; Lanoé n° 34-38.

Les six vues de Paris forment un ensemble homogène. Bien qu'elles se réfèrent à un même quartier, celui de Saint-Marcel où habita Philippe de Champaigne de 1647 à 1650, aucun motif récurrent autre que la Bièvre sur deux, voire trois feuilles, ne permet de les relier entre elles.

Eloquentes sont 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. 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.

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. Au mieux la vue à distance de deux d'entre eux qui réduit les plans successifs à des bandes frontales de murs, berges, et arbres, les rend-elle utilisables en fond d'une composition ; au premier plan, le fleuve permet un raccordement, par le vide qu'il suppose, avec le sujet d'un tableau, prétexte religieux ou portrait. Ce type de fond apparaît dans *Le Christ sur la Croix* du Louvre, dans telle *Crucifixion* de Samuel Bernard, ou dans *Les Enfants Montmor*. Le point de vue conscient et attentif, mais distant, renvoie à des principes 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. En revanche, le point de vue dominant sur les toits de Paris des autres feuilles semble peu approprié comme arrière d'une peinture ; d'autant que leur datation supposée 1647-50 se rapporte à une période où Philippe de Champaigne fait dans son œuvre peu de place au paysage (il n'y a comme exception durant ces années que celui, sommaire, des *Enfants Montmor*), pour se concentrer d'autant sur les figures héroïques. L'on ne compte d'ailleurs aucun dessin durant cette période, exception faite des deux feuilles d'étude pour *La Présentation au Temple* de Bruxelles ; par contre, des dessins en rapport avec des œuvres contemporaines : le *Saint Jean* d'Orléans, la *Vue de Jérusalem*, ne sont pas autographes.

La comparaison avec les paysages peints et les paysages au lavis : *Pont-sur Seine*, *Vernon*, *Port-Royal* et autres feuilles, fait ressortir leur spatialité réduite. Les trois vues à vol d'oiseau présentent à l'arrière-plan un motif dessiné au trait, séparé du plan principal par une zone laissée vierge ; ce procédé n'existe pas dans les trois lavis autographes des années 1654-56, où il y a davantage de recherche de la profondeur. Deux d'entre eux (Lanoé 34 et 37) sont composés sur une frontalité et une disposition en bandes parallèles inconnue chez Philippe de Champaigne mais fréquente en revanche dans tous les ouvrages de Jean Morin ; les toits se découpent haut sur le ciel, ou sur une bande d'arbres ; le premier plan est marqué par les horizontales du fleuve, des constructions basses et des jardins.

Nette séparation des feuillages dans l'ombre de ceux en lumière dans les cinq feuilles autographes citées, alors que dans les dessins de la BNF, le rendu est plus flou ; le rapprochement est particulièrement frappant à propos du dessin *Ds170*, où le recours au lavis donne un résultat incompatible avec celui des autres paysages dessinés de Philippe de Champaigne. Plus significatif, ce traitement des arbres est le même que l'on observe sur la feuille d'étude d'ensemble pour la peinture *Sainte Isabelle de France dédiant une abbaye à la Vierge*.

L'absence de contrastes enfin, qui distingue ces six paysages des exemples cités de Philippe de Champaigne ; l'accentuation des motifs sans hiérarchie ni relief de la feuille avec l'église de Saint-Médard, etc... confortent les doutes quant à une attribution favorable à Philippe de Champaigne à ce jour exclusivement fondée sur les inscriptions manuscrites tardives, sans valeur et manifestement contradictoires puisque deux dessins représentant la maison de Philippe de Champaigne montrent à l'évidence des constructions différentes.

Ds166 (M17 ; XXXII) - Paysage de Paris, vue de l'église saint Médard et le château de Bicêtre

Mine de plomb, 17x23. Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Inscription : « *veüe de léglise de St Medar avec le chasteau de bisetre désigné par philippe de Champagne* »

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 n° 235 ; Lanoé 2009, n° 36 ; Péricolo p.213

La construction de l'espace par plans parallèles, inédite, relève de l'art topographique que développera Van Der Meulen, qui privilégie les horizontales au détriment des fuyantes. Quel est ce point de vue étrangement élevé, théorique, qui rappelle certes le panorama parisien du tableau de Montigny-Lencoup, par Georges Lallemant, mais que Philippe de Champaigne n'utilisera jamais ? ?

Ds167 (M18 ; XXXIII) - *Paysage, vue des maisons voisines de celles du peintre au Faubourg Saint Marcel.*

Mine de plomb, 17,6x23. Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Inscription : « *veüe des maisons qui se voyoient du jardin ou demouroit mr de champagne* »

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 n° 236 ; Nicolas Sainte Fare Garnot n° ; Lanoé 2009, n° 33 ; Péricolo p.214

Le format des six feuilles : 17x23 cm est celui d'une gravure. De même, le style documentaire évoque le travail d'un graveur. A cet égard, notons les affinités de ces dessins avec l'art d'Israël Silvestre et d'Adam Perelle, lesquels ont d'ailleurs signé conjointement une série sur les rives de la Bièvre rappelant deux des feuilles de la BNF.

Ds168 (M19 ; XXXIV) - *Paysage, vue des maisons voisines de celles du peintre au Faubourg Saint Marcel.*

Mine de plomb, 17,2x23. Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Inscription : « *veüe des maïsson qui se voyoient du jardin ou demouroit Mr de Champagne fauxbour St Marceau* »

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 n° 237 ; Nicolas Sainte Fare Garnot n° ; Lanoé 2009, n°37 ; Péricolo p.215.

Il n'y a aucune activité sur la rivière, ni pêcheur ni embarcation ; à peine deux silhouettes furtives le long d'un mur. En dépit du motif commun du cours d'eau, les maisons représentées sur les dessins Dorival 236 et 237 évoquent des tissus urbains différents : l'un encore campagnard, l'autre déjà plus dense, et ordonné.

Ds169 (M20 ; XXXV)- *Paysage, vue de la maison de l'artiste.*

Mine de plomb, 17x22,4. Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Inscription : « *Desing de la maison ou demouroit mr de champagne en 1651 fauxbourg St marceau rue moufftar ou sont presentement les religieuses hospitaliers* »

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattenmontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 n° 238 ; Nicolas Sainte Fare Garnot n° ; Lanoé 2009, n°34

Une singularité inexplicable, les inscriptions rapportent des dates distinctes : 1649, 1651 et 1656 (sur quelles bases ?) pour des dessins de même format et technique, au style pourtant homogène. A cela s'ajoute l'indication à propos de la maison du peintre, « *ou sont presentement les religieuses hospitaliers* »(sic). Or il ne semble pas que cette communauté, établie rue Mouffetard au plus tôt en 1657, ait jamais acquis une propriété auprès de Philippe de Champaigne ; c'est du coup situer encore plus tardivement la date de l'inscription, et lui dénier d'autant toute autorité. C'est pourtant sur ces annotations anonymes rapportant par six fois, avec une insistance suspecte, le nom de Philippe de Champaigne, que l'attribution favorable avait été fondée, avec quelle fragilité on le voit.

Ajoutons que les deux « *Desing(s) de la maison ou demouroit mr de champagne en 1651* » montrent à l'évidence deux édifices distincts.

Ds170 (M21 ; XXXVI) - *Paysage, vue d'une partie du Faubourg Saint-Marcel.*

Mine de plomb, 17,7x23. Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Inscription : « *veüe dune partie du faubourg St marceau en 1651 au 1^{er} plan maison de m de champagne* »

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 n° 239 ; Nicolas Sainte Fare Garnot n° ; Lanoé 2009, n°38

Des défauts de perspective manifestes : les volumes mal articulés sur la prétendue maison du peintre, la ligne du toit qui n'est pas parallèle à celle des fenêtres de l'édifice dans l'angle sur la même feuille ; la maison au centre de la représentation, à trois niveaux et volume régulier, semble avoir les pieds dans l'eau si l'on en juge en prolongeant la ligne de

la berge ; par ailleurs, elle est dessinée nettement plus petite que les bâtiments situés plus loin derrière elle, sur la gauche de la feuille.

Le dessin des feuillages est ici parfaitement étranger au style de Philippe de Champaigne.

Ds171 (M22 ; XXXVII) - *Paysage, vue d'une partie du Faubourg Saint-Marcel.*

Mine de plomb, 16,3x23. Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Inscription : « *veüe dune bouverie et dune partie des maisons du fauxbour St marceau que voyoit du cote droit de la maison ou demeuroit Mr de Champagne en 1656* »

EXPOSITIONS *Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 n° 240 ; Nicolas Sainte Fare Garnot n° ; Lanoé 2009, n°35

Des trois vues à vol d'oiseau si peu conformes avec l'objectivité du style de Philippe de Champaigne dont l'œuvre n'offre aucun exemple de ce genre, celle-ci pourrait être la plus crédible. Pourtant, si l'on se réfère au fait que la propriété du peintre était bordée par la Bièvre, soit qu'elle se trouvait au niveau le plus bas, il apparaît fort peu vraisemblable qu'elle permette même de sa fenêtre la plus haute, une vue dégagée portant nettement par-dessus les toits des autres maisons sensiblement aussi hautes. Voilà qui infirme singulièrement la prétendue objectivité de cette représentation, et la fiabilité de l'inscription.

©José Gonçalves Juin2009-Octobre2013.

TABLEAU COMPARATIF

En titre gras et hors cadre, les œuvres dont la datation est acquise et incontestable : date portée sur la toile, ou documents d'archive sûrs.

José GONCALVES 2008-2009, modifié 2013.	DORIVAL 1976	PERICOLO 2002	Lille-Genève 2007-2008

PEINTURES ATTR. A NICOLAS DUCHESNE

Peintures du Luxembourg. 1624-25 Deux anges musiciens 1624-25

<i>L'Adoration des Mages</i> Le Mans 1624-25 Localisation : Oratoire du Luxembourg	PdC, 1628		PdC, 1628
<i>Tête de vieillard</i> , col. priv.	PdC, 1628	PdC, 1628-30	1630
<i>Deux têtes</i> , Dijon	PdC, 1628	PdC, 1628-30	1630
<i>Deux têtes</i> , col. priv.	PdC, 1628	PdC, 1628-30	
<i>Le Songe de Joseph</i> Louvre 1624	PdC, 1628	PdC, 1630	
<i>Portrait de Richelieu</i> , Quai d'Orsay 1624-34	PdC, 1634		
<i>L'Annonciation</i> Caen	PdC, 1628	PdC, 1633	PdC, 1631, Localisation : Chap. St Ferréol-St Ferrutien, Cath. De Paris
<i>La Nativité</i> , dit aussi <i>L'Adoration des Bergers</i> . Lyon 1627-28	PdC, 1628	PdC, 1638	PdC, 1628
<i>L'Assomption</i> Louvre 1627-28	PdC, 1628	PdC, 1630	
<i>Portrait d'Henri IV en Mars</i>			
<i>L e Bon pasteur</i> Lille 1627	Jean-Bapt.		
<i>La Pentecôte</i> Saint-Flour			
<i>Homme en armure</i> , copie d'après Giorgione Nat. Gal. Londres. Avant 1615			

PdC, PREMIERE PERIODE : RICHELIEU

Jésus retrouvé au Temple <i>Senlis</i> (<i>G. Lallemant aidé de P. de CHamp. ?</i>)			

Le Prévôt des marchands et les échevins de Paris priant Sainte Geneviève 1625
Montigny-Lencoup

<i>La Résurrection</i> Pont-sur-Seine 1625-28 ,			
<i>La Vierge du Rosaire</i> Pont-sur-Seine 1625-28			
<i>Saint Sébastien et saint Martin</i> , Pont-sur-Seine 1625-28			
<i>Saint Loup bénissant sainte Geneviève en présence de saint Roch et sainte Barbe</i> 1626-28 , Pont-sur-Seine			

Les trois Ages 1627

<i>Portrait de Guillaume du Vair</i> Versailles			
<i>Saint Vincent</i> Bruxelles 1628	1630	Av.1638	1638
<i>Saint Germain-l'Auxerrois</i> Bruxelles 1628		Av.1638	1638
<i>Portrait du Cardinal de Richelieu</i> Chantilly 1627-28		1634	
<i>Portrait du Cardinal de Richelieu</i> 1628-30 Ville de Richelieu			
<i>Portrait du cardinal de Richelieu</i> Chalais 1628			1635
<i>Saint Léonard refusant les présents du roi de France.</i> Genève 1624	1669 ?	1669	1665
<i>Dieu le Père créant l'univers matériel</i> , dit aussi <i>Le Concert des Anges</i> Rouen		1637-40	1635
<i>Le Sacrifice d'Isaac</i> 1630		1633-35	
<i>L'Assomption</i> Gréoux-les-Bains			
<i>Le Christ et la Cananéenne</i> Val-de-Grâce	1635		1628
<i>Entrée du Christ à Jérusalem</i> Val-de-Grâce	1635		1628
<i>L'Ascension</i> Val-de-Grâce	1635		1628
<i>La Pentecôte</i> Val-de-Grâce	1635		1628
<i>Le Christ prêchant</i> Québec	exclu		
<i>La Présentation au Temple</i> Dijon 1629-30	1629-30	1629-30	1630

La Réception du duc de Longueville dans l'ordre du Saint-Esprit par le roi Louis XIII, le 15 mai 1633 1634 Toulouse

<i>Portrait du cardinal de Richelieu</i> Haulteribe	1635	1635	1635
<i>Portrait de Mme de Combalet, duchesse d'Aiguillon, (dit de) Charlotte Duchesne</i> Prague 1635			
<i>Céphale et Procris</i> 1635			
<i>Procris et Diane</i> 1635			
<i>La Vierge du Rosaire</i> Lerné			
<i>Portrait du Cardinal de Richelieu</i> Nat. Gal. Londres	1636	1636	1636

Portrait de Blaise de Montluc Col. Privée.

Portrait de Gaston de Foix, Duc de Nemours (1489-1512) Versailles.

Portrait de Louis XIII couronné par la Victoire Louvre.

<i>Portrait du Cardinal de Richelieu</i> col. privée	1635		
<i>L'Histoire écrivant sur les épaules de Saturne</i> Louvre 1636		1636	
<i>La Résurrection de Lazare</i> Grenoble 1638	1638	1629-30	1630

La Nativité de la Vierge 1636 Arras

La Présentation de la Vierge au Temple 1636-38 Arras

Le Vœu de Louis XIII 1638 Caen

L'Assomption 1638 Grenoble

<i>Etudes de têtes</i> 1638 col. priv.			
<i>La Réception du duc de Longueville dans l'ordre du Saint-Esprit</i> Troyes 1640	1634	1634	
<i>Le Christ mort sur la Croix</i> Gal. Leegenhoek			
<i>Triple portrait du cardinal de Richelieu</i> Nat. Gallery, Londres	1642	1642	1642
<i>L'Annonciation</i> Clermont-Ferrand 1638-40.			
<i>Portrait de Louis XIII</i> Amboise.			
<i>Portrait de Louis XIII</i> Chambord.	Exclu		

Portrait du cardinal de Richelieu 1640 Louvre

Portrait du cardinal de Richelieu 1642 Sorbonne

<i>Portrait du Cardinal Jules Mazarin</i> col. privée, Italie 1642	1642		

PdC, SECONDE PERIODE : PORT-ROYAL

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

Peintures murales de l'église de Pont-sur-Seine v.1640-44			exclues
<i>La Résurrection</i> 1640-44 Lerne			
<i>La Charité</i> v 1642-44 Nancy	1644	1644	1645
<i>Le Christ ressuscité imploré en faveur des Ames du Purgatoire</i> 1642-43 Toulouse	1656	1656	1652-55
<i>Le Christ et la Samaritaine</i> 1642-44 Caen	1648	1655	1648
<i>La Vierge à l'Enfant</i> v 1642-44 Munich		1640-42	1640
<i>Portrait présumé de Jacques Lescot</i> v.1641-43			

Portrait de Jean-Pierre Camus daté 1643 Gand

<i>Portrait d'homme</i> 1643-44 Norfolk			

Portrait de Jacques Lemercier 1644 Versailles

<i>Autoportrait</i> de Clermont-Ferrand (dit aussi <i>Portrait d'Homme</i> ou <i>Portrait de Vincent Voiture</i>) v. 1644	1644	1644	1644
<i>Portrait de Philippe de la Trémoille</i> v 1644 Amsterdam	1644	1644	
<i>Portrait de Bouin</i> v 1644 Zurich fond. Rau	1644		
<i>Portrait de Jacques Tubeuf</i> v 1644 Vienne, France.			
<i>Portrait de Vincent Voiture</i> v 1644			
<i>Portrait du pasteur Pierre Dumoulin</i> v 1644.	1644		

L'Adoration des Bergers Rouen 1644

<i>L'Annonciation</i> 1644 Montrésor Localisation : Chapelle Chavigny	1636 Localisation : oratoire d'Anne d'Autriche, Palais-Royal	1640	1642 Localisation : Chapelle Chavigny

L'Annonciation 1644 New York

Le Mariage de la Vierge 1644 Wallace Col.

<i>Anne d'Autriche et ses enfants présentés à la Trinité par saint Benoît et sainte Scolastique</i> 1644 Versailles	1644	1644	1656
<i>L'Assomption</i> 1644 Marseille	1656	1644	1646
<i>Le Christ en croix</i> 1644-45 Trafalgar Galleries, Londres	1655		1655
<i>Le Christ en croix</i> 1644-45 Toulouse, col. privée			

<i>Le Christ sur la Croix</i> 1644-45 Ottawa	1655		1655
<i>La Sainte Face</i> Col. privée 1644-45			1630
<i>La Fuite en Egypte</i> 1644-45 Senlis	1655		1655
<i>La Vierge à la Grappe</i> 1644-46 Bayeux	1644		
<i>Ecce-Homo</i> , dit aussi <i>Le Christ aux outrages</i> 1644-46 . Granges de Port-Royal Localisation : Eglise des Barnabites, Paris	1655 Localisation : Port-Royal des Champs	1655 Localisation : Port-Royal des Champs	1655 Localisation : Port-Royal des Champs
<i>La Madeleine pénitente</i> 1644-46 Houston	1648		
<i>La Vision de Sainte Julienne</i> 1644-46		1647	1647
<i>Tobie et l'Ange</i> 1644-46 Hôpital Laennec	1644		1660

L'Assomption v.1644-46 Cherbourg

La Nativité Lille

<i>La Visitation</i> Col. part. Londres	1647		
<i>Le Songe de Joseph</i> v 1644-46 Nat. Gallery, Londres Localisation : Chapelle Tubeuf, église de l'oratoire			1642 Localisation : Eglise des Minimes

<i>L'Assomption</i> Alençon 1644	1655	1663-66	
<i>La Trinité</i> Alençon 1644	1655	1663-66	
<i>Le Songe d'Elie</i> 1644-46 Le Mans	1656	Après 1662 ?	1656
<i>Le Repas chez Simon le Pharisien</i> 1644-46 Nantes	1656	Après 1662 ?	1656
<i>Les Pèlerins d'Emmaüs</i> 1644-46 Lyon	Attr.Jean-Baptiste		Attr.Jean-Baptiste
<i>L'Annonciation</i> Col pr. 95x129 Localisation : Eglise Sainte Opportune ?	1638		
<i>L'Adoration des Mages</i> 1644-47 Localisation : Eglise Sainte Opportune ?	1638		
<i>La Présentation de la Vierge au Temple</i> Localisation : Eglise Sainte Opportune ?	1638		
<i>L'Adoration des Bergers</i> 1644-47 Localisation : Eglise Sainte Opportune ?	1644		
<i>L'Adoration des Bergers</i> v.1644-47 Narbonne			1644
<i>La Vierge de douleur au pied de la croix</i> 1644-47 Granges de Port-Royal Localisation : Eglise Sainte Opportune			
<i>La Vierge de douleur au pied de la croix</i> 1644-47 Louvre Localisation : Port-Royal des Champs	1668	1655-69	1655
<i>Portrait de Jean Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran</i> 1645-47 Granges de Port-Royal	1646		

Portrait de Jean Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran 1645-47 Grenoble

Portrait de Martin de Barcos 1646 Bristol

Portrait de Martin de Barcos 1646 Granges de Port-Royal	1646		1646

Portrait d'un membre de la famille Valeron de Perrochel, daté 1647 CP

Portrait d'un membre de la famille Valeron de Perrochel, daté 1647 Boston	1647		
Portrait de Pierre Berthier Montauban	exclu		
Saint Paul 1647-48 Saint Jean-Baptiste désignant le Christ vers 1647 Grenoble		1642	Av.1650
La Visitation 1647-48 Genève			1650
Le Christ mort étendu sur son linceul 1647-50 Louvre	Av. 1654	Av. 1654	Av. 1654
Portrait de Gilbert Choiseul-Praslin 1647-50			

Le Prévôt des Marchands et les Echevins de Paris 1648 Louvre

Portrait d'un Echevin (Pierre Helyot ou Gabriel Fournier) Daté 1648 Aix-en-Provence

Portrait de Vincent Voiture Daté A°1648 CP Angleterre

Portrait de la mère Angélique Arnauld, abbesse de Port-Royal (1591-1661) 1648
Versailles

Portrait de la mère supérieure Angélique Arnauld daté 1648 Chantilly

La Présentation au Temple 1648 Bruxelles

Moïse présentant les Tables de la Loi 1648 Ermitage

Moïse présentant les Tables de la Loi 1648 Milwaukee

La Cène 1648 Lyon		Exclue	
Les Pèlerins d'Emmaüs v.1648 Angers	1656		1674
Portrait de Jules Mazarin, cardinal (1602-1661) v.1648 Versailles	exclu		
Paysage avec Jésus guérissant le sourd-muet v 1648-49 San Diego			
Le Christ en croix 1648-50 .Rouen	1674		
Le Christ en croix 147x80 cm 1648-50 Louvre	1674		
Saint Joseph 1648-50 Bruxelles		1667	

Portrait d'Omer II Talon 1649 Washington

Portrait des Enfants Habert de Montmor juin 1649 Louvre

Portrait de François et Jean-Louis Habert de Montmor, 1649	1649		
Portrait de Marie-Henriette de Buade de Frontenac, épouse Habert de Montmor. v.1649	exclu		
Portrait de Richelieu 1649 Varsovie Localisation : Eglise de la Sorbonne	1642		

Portrait de Pierre Langlois de la Fortelle (dit aussi **Portrait d'Homme**, **Portrait de Robert Arnauld d'Andilly** ou **Portrait de Charles Coiffier**) 1650 Louvre

Portrait d'un Homme d'église 1650

Portrait de Victor Bouthillier daté 1650 Tours

Portrait présumé de René Tronchot, échevin de la ville de Paris 1650 Bruxelles

<i>Portrait d'Antoine Singlin</i> 1650 Los Angeles	1664		
<i>Portrait d'Honoré II de Monaco</i> 1651 Palais de Monaco	1651		

Portrait du R.P. Philipini 1651 Rome

Portrait du R.P. Philipini 1651 Boston

<i>Portrait de Pomponne de Bellièvre</i> 1651 Aix-en-Provence	1653	1651	1651-53
<i>Portrait de Mazarin</i> 1651 Chantilly	1653		

PdC, TROISIEME PERIODE : MAZARIN

<i>La Présentation au Temple</i> 1652 Ponce	1642		
<i>Portrait de Guillaume Gibieuf</i> 1652			
<i>Portrait de Bérulle</i> Col privée			
<i>Portrait de Bérulle</i> Col privée			
<i>Le voile de Véronique</i> Col privée			
<i>La petite Cène</i> 1652-54 Louvre	1648		1648
<i>La grande Cène</i> 1652-54 Louvre	1652		1652

Portrait du Cardinal Jules Mazarin 1653

Portrait de Jean-Antoine de Mesme 1653 Louvre

Portrait de Charles II d'Angleterre 1653 Cleveland

<i>Portrait de Louis XIII</i> Carnavalet	exclu		
<i>Portrait de Hardouin Beaumont de Péréfixe</i> 1653-55			
<i>Louis XIV offrant sa couronne et son sceptre à la Vierge et à l'Enfant</i> Hambourg 1653		1650	
<i>Joseph et la femme de Putiphar</i> 1553	1645-48		

Tobie et l'Ange, dit aussi L'Ange gardien 1654 Crux-la-Ville

Portrait de Henry Groulart de la Court 1654 Budapest

Portrait de la mère Marie-Angélique Arnauld 1654 Louvre

<i>Portrait d'André Le Vieux</i> Détruit	1654		
<i>Portrait de Germain Piètre</i> Carnavalet	1654		
<i>Portrait de Pierre Denison, (dit aussi portrait d'un échevin au livre)</i> Wallace col.			
<i>Portrait d'un échevin</i> 1654 Toledo			
<i>Portrait d'un Echevin de Paris Blois</i>	Exclu		
<i>Portrait du Prévôt des Marchands Antoine le Fèvre, fragment du portrait collectif</i> de 1654			
<i>L'Annonciation</i> 1654-56 Wallace Col. Localisation : Chapelle Sainte Anne, Eglise du Val-de-Grâce	1644	1644	Localisation ; église Sainte Catherine de la Culture, Paris
<i>La Vierge à l'Enfant</i> 1655-57 Sarasota	exclu		
<i>Portrait de Noël de Bullion</i>	1656		

Portrait de Jean-Baptiste Colbert 1655 New York

Portrait de trois enfants 1655 Lyon Musée des Arts Décoratifs

Le Christ mort sur la croix 1655 Grenoble

La Présentation au Temple 1655 Saumur

<i>Le Christ en croix</i> Portland			
<i>Saint Bruno</i> Stockholm 1655	1655		
<i>Saint Arsène</i> 1655		1633	1633

<i>Portrait de Louis XIII</i> Prado	1655		
<i>Portrait de Noël de Bullion</i>			
<i>Portrait d'homme, (dit de Colbert)</i> 1656	1656		
<i>Portrait d'homme, (dit de Colbert)</i> Kilgore Gallery v 1655	Exclu		
Chapelle seigneuriale de Pont-sur-Seine 1657-58			Exclue
<i>Portrait d'un inconnu, (présumé de Noël de Bullion)</i> col privée			

Adam et Eve pleurant la mort d'Abel 1656 Vienne

<i>La Communion des Anges</i> Vers 1656 Eglise du Val-de-Grâce	Exclue		

Le Ravissement de la Madeleine 1656 Marseille

Paysage avec sainte Marie Pénitente 1656 Louvre

Paysage avec Paphnuce délivrant Thaïs 1656 Louvre

Paysage avec sainte Marie l'Egyptienne communiée par Zosime 1656 Tours

Paysage avec sainte Pélagie se retirant dans la solitude 1656 Mayence

L'Annonciation 1656 Kingston-upon-Hull

<i>Saint Benoit et Sainte Scholastique, (dit aussi Les deux sœurs excommuniées).</i>			
<i>La Fuite en Egypte, gravure de Haussard.</i>			
<i>Paysage Bernay</i>			
<i>Autoportrait</i> Cambridge v. 1657	exclu		
<i>La Madeleine dans la grotte de Sainte-Baume</i>			
<i>La Vierge de douleur</i> Leipzig 1656	1656		
<i>Le Christ en gloire</i> 1657			

Portrait d'une petite fille aux mains jointes 1657

<i>La Madeleine pénitente</i> Rennes 1657	1657	1657	1657
<i>Saint Jean-Baptiste</i> 1657 Col. priv.	1657	1657	Exclu
<i>Saint Jacques le majeur</i> 1657			
<i>Tête de Christ</i>	1658-60		
<i>Tête de la Vierge</i>			
<i>Le Sermon sur la Montagne</i> vers 1657	Attr. Jean-Bapt.		
<i>Saint Augustin</i> vers 1657			1642
<i>Saint Jérôme</i> vers 1657			1642
<i>Saint Philippe</i> vers 1657 Louvre			

<i>L'Apparition des saints Gervais et Protais à saint Ambroise</i> Louvre 1657	1657	1657	
<i>Portrait d'un Echevin, les mains jointes, dit aussi « Portrait d'Antoine de Mesme ».</i> 1657	Exclu		
<i>Portrait de Martin Lemaire, greffier, ou portrait d'un échevin. Vers 1657.</i>			
<i>Sainte Geneviève</i> Bruxelles 1657		1667	1656
<i>Louis XIII assis sur son trône</i> 1657 Louvre			
<i>Portrait de Louis XIII debout, en costume du Sacre</i> Londres, 1657 Royal Collection.			

L'Invention des corps des saints Gervais et Protais 1658-61 Lyon

La Translation des corps des saints Gervais et Protais 1658-61 Louvre

Philippe de Champaigne, QUATRIEME PERIODE : LOUIS XIV

©José Gonçalves, Juin 2009-Oct. 2013.

<i>Le Christ mort étendu sur son linceul</i> Eglise Saint-Médard Paris 1661	Exclu		

L'Ex-Voto 1662

Portrait de la Mère Catherine-Agnès Arnauld, abbesse de Port-Royal 1662

Portrait de Sœur Catherine de sainte Suzanne Champaigne 1662

<i>Portrait d'Emmanuel de Lavardin</i> 1661-1663 Cathédrale du Mans	Exclu		
<i>Portrait de François Harlay de Champvallon</i> Maisons-Laffitte	Exclu		
<i>Portrait de Madeleine Leschassier</i>			
<i>Portrait d'Olivier Le Fèvre d'Ormesson,</i> vers 1662 , col. priv.	Exclu		

Moïse présentant les Tables de la Loi 1663 Amiens

Jésus retrouvé dans le Temple, dit aussi Jésus parmi les docteurs 1663 Angers

<i>Le Denier de César</i>		1670	1670
<i>Le Christ au jardin des Oliviers</i>			1646-50
<i>Ecce-Homo</i> dit aussi <i>Le Christ aux Outrages</i> v. 1664, musée de Greenville. Localisation d'origine : Eglise de Port-Royal des Champs.	1655		
<i>L'Ange de l'Annonciation</i> 1662-64 Clermont-Ferrand	1636		
<i>La Vierge de l'Annonciation</i> 1662-64 Dammarie-les-Lys	exclue		

<i>Paysage avec Jésus guérissant les Aveugles de Jéricho</i> 1662-64			1660 ?
<i>Les Pèlerins d'Emmaüs</i> Gand 1664	1664		
<i>Tête du Christ.</i>			

La Réception du Duc d'Anjou dans l'ordre du Saint-Esprit (Louis XIV, au lendemain de son sacre, reçoit le serment de son frère Monsieur, duc d'Anjou, comme chevalier de l'Ordre du Saint-Esprit à Reims, le 8 juin 1654) 1665 Grenoble

<i>La Conversion de saint Augustin</i> v 1665 col. pr.			
<i>Portrait de Louis Barbier de la Rivière</i> 1665-70 Baltimore	exclu		

Saint Charles Borromée signé et daté 1666

Portrait de Robert Arnauld d'Andilly 1667

<i>Le Christ sur la Croix</i> v.1667-68			
<i>Portrait de Nicolas Henin de Cuvillers,</i> 1667-70	1667-70		

Portrait de Jérôme II Lemaistre signé et daté 1668 Karlsruhe

Autoportrait daté 1668 Louvre

<i>La Visitation</i> v 1668		1663	1649
<i>La Cène</i> Fesch, Ajaccio. Localisation : église Saint-Benoit, Paris, avant 1684 : 1668-1674 ?	exclue		
<i>Sainte Isabelle de France</i> 1668-70	1668-70		
<i>Portrait d'Antoine Galland</i> 1670	1670		

L'Assomption 1671

<i>Deux têtes décapitées</i> vers 1672 Bayeux	1657		1657
<i>Portrait de Jacques Potier</i> 1672 Musée Jacquemart-André			
<i>Portrait d'Homme au petit chien</i> 1672-74.			
<i>Portrait de Richelieu</i> 1672-74 Strasbourg	1635		1640
<i>Portrait d'Armand-Jean Du Plessis, cardinal de Richelieu</i> 1672-74. Versailles	1635		

Christ de pitié Signé et daté « Phil. De Champaigne, 1673 »

L'Assomption 1673 Bordeaux

Le Christ en croix 1674 Louvre

<i>Les Pèlerins d'Emmaüs</i> Peinture commencée par Ph. De Ch. 1674 Nantes	Attr. Bapt.	Jean-	Attr. Bapt.	Jean-	Attr. Jean-Bapt.

BIBLIOGRAPHIE

- ARNAULD (A.), *lettres de la mère Agnès Arnauld, abbesse de Port-Royal, publiée sur les textes authentiques*, Paris, 1858.
- ANDREWS (K.) "Etudes préparatoires de Philippe de Champaigne pour les tapisseries de Saint-Gervais", *Revue de l'Art*, 1971.
- ANGELIQUE DE SAINT-JEAN "Lettres", dans BESOIGNE (J.) *Histoire de l'Abbaye de Port-Royal*, Cologne-Paris, 1759.
- ARNAULD D'ANDILLY (R.) *De la Fréquente Communion*, Paris, 1648.
- ARNAULD D'ANDILLY (R.) *Les vies des saints Pères des déserts et de quelques saintes écrites par des Pères de l'Eglise et autres anciens auteurs ecclésiastiques*, Paris, 1647.
- ARONSON (N.) *La littérature précieuse*.
- AUZAS (P.M.) "Un vœu de Louis XIII méconnu", *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1964, n 2, pp.85-92.
- BABELON (J.P.), MIGNOT (C.) *François Mansart, le génie de l'architecture*, Paris, 1981
- BAJOU (T.) *La peinture à Versailles, XVII ème siècle*, Paris, 1998.
- BARNAUD (G.) "Note sur un tableau de Philippe de Champaigne au musée de Grenoble", *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1974.
- BARRES (M.) *Le Greco*, Paris 1903 ; réed. 1966.
- BELGIQUE Histoire
- BERCE (F.) "Le Palais-Cardinal", *Richelieu et le monde de l'esprit*, cat. d'exp. La Sorbonne, Paris, 1985.
- BERESFORD (R.), ALLDEN (M.) "Two Altar-pieces by Philippe de Champaigne: their history and technique", *Burlington Magazine* 1989.
- BERESFORD (R.) "Philippe de Champaigne : a commission of 1630", *Burlington Magazine*, 1988.
- BERSIER (J.E.) *La gravure, les procédés, l'histoire*, Paris, 1963
- BESOIGNE (J.) *Histoire de l'Abbaye de Port-Royal*, Cologne-Paris, 1759.
- BOSSUET Sermons
- BOSSUET Oraisons funèbres
- BOURLON (J.) *Les Assemblées du clergé et le Jansénisme*, Paris, 1909.
- BRIERE (M.) *Une leçon de ténèbres, Le Christ mort couché sur son linceul*, Paris, 2000.
- BROCHARD (L.) *Les tapisseries de l'église saint Gervais et leurs cartons d'après des documents inédits*, Aurillac, 1933.
- BROCHARD (L.) *Saint-Gervais, histoire du monument*, Paris, 1938.
- BRUNSCHVIGG Pascal, Paris, 1932.
- CARMONA (M.) *Richelieu*, Paris, 1983.
- CHALARD (J.) *La vie, translation et miracles du glorieux saint Léonard confesseur*, Saint-Léonard de Noblat, 1624.
- CHASTEL (A.), BEGUIN (S.), GUILLAUME (J.), ROY (A.) *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, 1985.
- CHATELET (A.), THUILLIER (J.) *La peinture française, I. De Fouquet à Poussin*, Genève, 1962.
- CHATELET (A.), THUILLIER (J.) *La peinture française, II. De Le Nain à Fragonard*, Genève, 1963.
- CHEDOZEAU (B.) "La chapelle de Port-Royal de Paris", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1991.
- CHENNEVIERES-POINTEL (PH. de) "Quantin Warin, L. Finsonnius, J. Daret, R. Levieux, J. de Saint-Igny, Letellier", *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1887, pp. 1-47.
- CHOMER (G.) *Peintures françaises du musée de Grenoble*, Paris, 2000.
- CINOTTI (M.) *Caravage*, Bergame, 1991.
- COATALEM (Galerie E.) cat. *Œuvres sur papier*, Paris, 2002.

CORNETTE (J.) "A bas l'état absolu !", *L'Histoire*, Paris 1995.

DARGAUD (M.) "Un tableau retrouvé de Georges Lallemant dans l'église Saint-Nicolas-des-Champs", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 1973, pp. 17-20.

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

DELORME (P.) *Histoire des reines de France ; Anne d'Autriche*. Paris 1999.

DESLIGNIERES (E.), "Notes complémentaires sur Quentin Varin, peintre picard", *Bulletin du Comité des Sociétés des Beaux-Arts du département*, 1903, pp. 259-281.

DIEHL (G.) *Delacroix*, Paris, 1967.

DORIVAL (B.) *Philippe de Champaigne*, cat. exp. Orangerie des Tuileries, Paris, 1952.

DORIVAL (B.) *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. exp. Paris, 1957.

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

DORIVAL (B.) "La bibliothèque de Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1970.

DORIVAL (B.) "Recherches sur les portraits gravés d'après Philippe de Champaigne aux XVII et XVIII ème siècles", *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1970.

DORIVAL (B.) "Un portrait inconnu de Richelieu par Philippe de Champaigne", *La Revue du Louvre*, 1970, Paris.

DORIVAL (B.) "Les influences de l'art des Pays-Bas sur la peinture de Philippe de Champaigne", *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1970-1971.

DORIVAL (B.) "Philippe de Champaigne et les hiéroglyphes de Pierus", *Revue de l'Art*, 1971, n 11, pp. 31-41.

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.

DORIVAL (B.) "Recherches sur les sujets sacrés et allégoriques gravés aux XVII et XVIII ème siècles d'après Philippe de Champaigne", *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1972.

DORIVAL (B.) "Art et politique en France au XVIIème siècle : la galerie des Hommes illustres du Palais-Cardinal", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* Paris, 1972.

DORIVAL (B.) "Philippe de Champaigne chercheur d'âmes", *Connaissance des Arts*, Paris, 1974

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

DORIVAL (B.) "Un document inédit concernant Philippe de Champaigne", *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, avril 1977, p. 132.

DORIVAL (B.) "Joseph and the Wife of Potiphar by Philippe de Champaigne", *Apollo*, 1985

DORIVAL (B.) Saint Jean-Baptiste et la Madeleine, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* Paris, 1992.

DORIVAL (B.) *Supplément au Catalogue raisonné de l'œuvre de Philippe de Champaigne*, Paris, 1992

DORIVAL (B.) *Jean Baptiste de Champaigne* Paris, 1992.

DORIVAL (B.) *Recherches sur le portrait de Pascal*

DORIVAL (B.) *La "Présentation de la Vierge au Temple" de Philippe de Champaigne*, Arras 1995.

DORIVAL (B.) *L'Ex-Voto*, article

DORIVAL (B.) Le musée des Granges de Port-Royal

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

DORIVAL (B.) La peinture française du XVII ème siècle au musée de Grenoble

DORIVAL (B.) "Le jansénisme et l'art français" *Chroniques de Port-Royal*, Paris.

DORIVAL (B.) Un portrait inconnu de Richelieu au musée des affaires étrangères

EBBERT-SCHIFFERER (S.) *La nature morte*, Eds Citadelles et Mazenod.

EX-VOTO (A propos de l'): *Divers Actes, lettres et relations des religieuses de Port-Royal du Saint-Sacrement touchant la persécution et les violences qui leur ont été faites au sujet de la signature du Formulaire*. s.l.n.d.

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

FONTAINE (A.), *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture, d'après les manuscrits des archives de l'Ecole des Beaux-arts*, Paris, 1903.

FONTAINE (N.) *Mémoires pour servir à l'histoire de Port-Royal*, Cologne, 1738.

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

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

GAZIER (A.) *Histoire générale du mouvement janséniste Paris*, 1926.

GONCALVES (J.) "Le Christ mort de l'église saint Médard à Paris, un point de vue", *Gazette des Beaux arts*, Paris, 1987.

GONCALVES (J.) *Philippe de Champagne, le patriarche de la peinture*, Préface de Bernard Dorival, Paris, 1995.

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

GONCALVES (J.) "L'évêque Jacques Potier de Novion retrouve sa famille", *Connaissance de l'Eure*, Evreux, jan. 2000.

GONCALVES (J.) "Un paysage inconnu de Philippe de Champagne", *Connaissance de l'Eure*, Evreux, avr. 2001.

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

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

GONCALVES (J.) Compte-rendu du livre de Péricolo, *L'Estampille/L'Objet d'Art*, Dijon, janvier 2003.

GONCALVES (J.) "Le Luxembourg de Nicolas Duchesne", *L'Estampille/L'Objet d'Art*, Dijon, 2004

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

GONCALVES (J.) *L'Ex-Voto de Philippe de Champagne*, à paraître.

GOUBERT (P.) *Louis XIV.*

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

GUIFFREY (J.J.) "Les peintres Philippe et Jean-Baptiste de Champagne : nouveaux documents et inventaires après décès (1659-1681)", *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1892.

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.

HALLOPEAU (M.L.) *Musée Bargoin, Beaux-Arts, Clermont-Ferrand*, s. d. (1976)

HERBERT (F.) *Fontainebleau révolutionnaire : le portrait de Louis XIII par Philippe de Champagne*, Fontainebleau, 1908.

HERIARD-DUBREUIL (J.) "A propos d'un tableau exécuté par Philippe de Champagne", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 1952.

HUSTIN (A.) *Le Palais du Luxembourg, ses transformations, son agrandissement, ses architectes, sa décoration, ses décorateurs*, Paris, 1904.

HUYGHES (R.) *Sens et destin de l'Art*, Paris, 1967.

ISARLO (G.) "Philippe de Champagne artiste, penseur, militant", *Combat*, Paris, fev.1952.

JANSEN (P.) "Port-Royal de Paris, son histoire, (1624-1792)", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1991

JEGOU (M.A.) *Les Ursulines du faubourg Saint-Jacques, à Paris, 1607-1662*. 1981

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

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

LANCELOT (C.) *Mémoires touchant la vie de M. de Saint-Cyran*, Cologne, 1738.

LAURENTIN (R.) *Le vœu de Louis XIII*.

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

LE LEYZOUR (P.) *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1997.

LE LEYZOUR (P.), LESNE (C.) *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, cat. de l'expo. Paris, 1995.

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.

LENOIR (A.) "Archives du Dépôt national des Monuments Français", *Inventaire des Richesses de la France*.

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

LE BLANT (R.), PARISSET (F.G.) "Documents sur Georges Lallemant", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1960-61.

LESAULNIER (J.) "Petite galerie de personnalités familières de Port-Royal de Paris", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1991

LOIRE (St.) "Le Salon de 1673", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1992.

LOSSKY (B.) *Le bon pasteur* 1952

LOSSKY (B.) "Contribution à la connaissance de l'œuvre d'Ambroise Dubois", *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, Mars 1969.

LOSSKY (B.) "Le Maniérisme en France et en Europe du Nord", *L'Histoire Universelle de la peinture*, Genève, 1979.

MABILLE DE PONCHEVILLE *Philippe de Champaigne*, 1953

MALINGRE (C.) *Les antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1640.

MALRAUX (A.) *L'irréel*

MARIN (L.) *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, 1995.

MARIN (L.) "Ecriture-peinture : l'Ex-Voto de Philippe de Champaigne", *mélanges Dufrenne, Paris*, 1975.

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

MARTIAL (Ph.) *Le Sénat et le Palais du Luxembourg, de la tradition au modernisme*, (ouvrage collectif sous la direction de :), Paris, 2001.

MATUSECK (M.-N. Beaudoin-) "Le plafond de la salle du Livre d'Or et la Sibylle retrouvée", *Gazette des Beaux-Arts*, 1994

MESLAY (O.) "A propos du Cabinet du Bord de l'Eau d'Anne d'Autriche au Louvre et de quelques découvertes au palais du Luxembourg", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris.

MESNARD (J.) "La construction de Port-Royal de Paris", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1991.

MEYER (J.) *Colbert*

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

MIGNOT (C.) « Le château de Pont en Champagne ; La Maison aux Champs de Claude Bouthillier, surintendant des finances de Louis XIII ». *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 2005.

MILLART (O.) "An exile in Paris : the notebooks of Richard Symonds", *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt in his 60TH birthday*, Londres, New York, 1967.

MOLINET (Père du), *Histoire de Sainte Geneviève et de son église Royale et Apostolique*, manuscrit de la bibliothèque Sainte-Geneviève, M 609, ch. IX, p. 192.

MONTERLANT *Port-Royal*

MONTGOLFIER (B. de) "Deux suites de peintures sur la vie de saint Benoît ; essai de regroupement", *Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles*, 1962.

MONTGOLFIER (B. de) "Georges Lallemant", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1968.

MONTGOLFIER (B. de), WILHELM (J.) "La Vierge de la famille de Vic et les peintures de François II Pourbus dans les églises de Paris", *La Revue des Arts, musées de France*, n. 5, 1958.

MOUSSALI (U.) "Claude Maugis, P.P. Rubens et Philippe de Champaigne", *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, Paris, 1958.

ODIN (B.) *Dictionnaire des Architectes*, Paris, 1970.

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

ORCIBAL (J.) *Saint-Cyran et le jansénisme*, Paris, 1961.

PASCAL *Lettres écrites à un provincial*.

PASCAL *Les Pensées*.

PAILLET (A.) *Inventario della Galleria Medici (1686-1693)*, Paris, Archives Nationales OI, 1966, dossier 5. Voir HUSTIN (A.) *Le Palais du Luxembourg, ses transformations, son agrandissement, ses architectes, sa décoration, ses décorateurs*, Paris, 1904.

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

PERRUCHOT (H.) "Philippe de Champaigne", *Jardin des Arts*, n° 143, oct 1966.

PILES (R. de) *Abrégé de la vie des peintres*, 1699.

PILLORGET (R. et S.) *France baroque, France classique*, Paris 1995.

PIQUENARD (Th.) "Moniales de Port-Royal : les images de l'emblème", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1998.

PIQUENARD (Th.) "L'iconographie du docteur Jean Hamon" *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1987

POPOFF (M.) *Prosopographie des gens du parlement de Paris*.

PRADO et VILLALPANDO *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis oc templi hierosolymitani, commentariis et imaginibus illustratus*, Rome, 1596-1604.

RACINE *Abrégé de l'Histoire de Port-Royal*, Cologne, 1742.

RAMADE (P.) "Une tapisserie retrouvée de Georges Lallemant. L'Histoire de saint Crépin et saint Crépinien", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1980.

RAMADE (P.) *Vallin, le Christ aux Noces de Cana*, dossier, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 1982.

RETZ (Paul de Gondi, Cardinal de) *Mémoires*.

Revelatio Ordinis Ssmae Trinitatis Redemptionis Captivorum sub Innocentio tertio, anno 1198. Parisiis, 1633.

RICHELIEU ET LE MONDE DE L'ESPRIT, *exp. de La Sorbonne*, Paris, 1985.

ROCHEFOUCAULT (La) *Maximes*

ROMAN (J.) "Lettre de Maugis, abbé de saint-Ambroise, sur les décorations du palais du Luxembourg", *Revue de l'Art Français ancien et moderne*, 1885.

ROSENBERG (P.) *La peinture française du XII ème siècle dans les collections américaines*, cat. exp. Paris, Grand Palais, 1982.

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

ROSENBERG (P.), *Dessins et aquarelles des grands Maîtres, le XVIIè siècle français*, Paris, 1976.

ROSENBERG (P.), VOLLE (N.) "Nicolas de Platemontagne, dessinateur", *Revue du Louvre*, 1980.

RUDEL (J.) *La technique de la peinture*, Paris.

SAINTE BEUVE *Port-Royal*, Paris, 1953-55.

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.

SAINTE FARE GARNOT (N.) "Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne", *Cahiers du dessin français*, Paris, 2000.

SAINTE FARE GARNOT (N.) *La peinture Hollandaise et Flamande au musée Jacquemart-André*, Paris, 1995.

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

SAPORTA (J. de) "L'odyssée d'un Philippe de Champaigne", *Annales de Haute-Provence. Bulletin de la société scientifique et littéraire des Basses-Alpes*, 1961.

SAUVAL (H.) *Histoire et recherche des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1724.

STEIN (H.), *Philippe de Champaigne et ses relations avec Port-Royal*, Paris, 1891.

STIERLIN (H.) *Baroque d'Espagne et du Portugal*, à propos du Temple de Salomon

SYLVESTRE (M.) "Jacques Bellange, Georges Lallemant et le Maniérisme", cat. exp. *Georges Lallemant peintre d'origine lorraine (1575-1636)*, musée des Beaux-Arts, Nancy, 1987.

THIVEAUD (J.M.) "Antoine Le Pautre, architecte de la chapelle de Port-Royal de Paris", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1974.

THUILLIER (J.) Le "classicisme" dans la peinture française du XVII^e siècle : de la réalité au concept", *Le classicisme français*, Petit Palais, Paris, 1985.

THUILLIER (J.), CHATELET (A.) *La peinture française, I. De Fouquet à Poussin*, Genève, 1962.

THUILLIER (J.), CHATELET (A.) *La peinture française, II. De Le Nain à Fragonard*, Genève, 1963.

THUILLIER (J.) *Rubens : la galerie Médicis au Palais du Luxembourg*, Milan-Paris, 1969.

VALLERY-RADOT (J.) "On a retrouvé le bois gravé donné par Marie de Médicis à Philippe de Champaigne", *La Revue des Arts*, juin 1952.

VERGNET-RUIZ (J.) "Les peintures de l'ordre du Saint-Esprit", in *Revue du Louvre et des musées de France*, 1962.

VLIEGHE (H.) *Gaspar de Crayer, sa vie, son œuvre*, Bruxelles, 1972.

VORAGINE (J.) *La Légende Dorée*, Paris, 1997.

LES ORDRES RELIGIEUX (ouvrage collectif), Paris,
Le classicisme français, chefs-d'oeuvre de la peinture du XVII^e siècle, Paris, Budapest, Dublin, 1985.

Philippe de Champaigne et Port-Royal, cat. d'exp. Musée des Granges de Port-Royal, 1995.

Le grand siècle au Quartier Latin, cat. d'exp. Paris, 1982.

Port-Royal, cat. d'exp. Paris, 1985.

Colbert, cat. d'exp. Paris,

L'Art au temps de Mazarin, cat. d'exp. Le Mans.

De Nicolo del' Abate à Nicolas Poussin : aux sources du classicisme, cat. d'exp. Meaux, 1988-89.

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

Figures de la passion, Cité de la Musique, Paris 23 octobre 2001-20 janvier 2002.

Richelieu : l'art et le pouvoir, Montréal 18 sept. 2002-5 janv. 2003/Cologne, 31 jan.-21 avril 2003.

Marie de Médicis, un gouvernement par les Arts, cat. d'exp. Blois, 17oct 2003–28 mars 2004.

Les collections du Carmel de Pontoise, cat. d'exp. Paris 2004. Pontoise, 20 novembre 2004-27 février 2005.

A l'école de Philippe de Champaigne, Evreux, Musée des Beaux-Arts 18 novembre 2007-17 février 2008.

Trois maîtres du dessin : Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne, Frédérique Lanoé et Pierre Rosenberg, Musée des granges de Port-Royal, Magny-les-hameaux, 24 mars-15 juin 2009.

Les couleurs du ciel, peintures des églises de Paris au Xl^e siècle, Paris 2012-2013.

©José Gonçalves, Juin 2009-Octobre 2013.

CATALOGUE, SOMMAIRE

Peintures de Nicolas Duchesne, 1621-1627.

Peintures de Philippe de Champaigne : période Richelieu, 1627-1641 ;
période Port-Royal, 1642-1652 ;
période Mazarin, 1653-1661 ;
période Louis XIV, 1662-1674.

Dessins de Philippe de Champaigne I à LI.

Désattributions ;

peintures et dessins attribués à Jean Morin JM 1 à JM 46 ;
désattributions : scènes religieuses SR 47 à SR 86 ;
portraits XP 87 à XP 131 ;
dessins Ds 132 à Ds 171.

Tableau comparatif.

Bibliographie.

