

MODIFICATIF

Les oeuvres répertoriées dans ce modificatif sont précédées de la lettre M ; les numéros entre parenthèses renvoient aux notices du catalogue.

1 Œuvres authentiques de Philippe de Champaigne apparues depuis la publication en 2009 de ce catalogue



1-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 Champaigne 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 dans la partie *Mazarin*, parmi les cinq autres fragments connus. 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.

M2-Portrait de Jean de Thévenot (1633-1667)

Vers 1664-67

Acquis en 2010 par la Huntington Gallery

59,7 x 43,2 cm. (23,5 x 17 inches)

Identifié par Bernard Dorival comme Antoine Galland, né en 1630 VERIF. La Galerie Huntington a avancé une nouvelle identification, en se fondant avec justesse sur le frontispice du livre de Jean Thévenot, *Relation d'un voyage au Levant*, publié à Paris en 1664.

Pour ce qui est de la datation fixée entre 1660 et 1663, on peut objecter que le frontispice gravé se serait certainement inspiré du tableau 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. 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.



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 celui du *Portrait de Colbert* par Claude Lefèvre en 1666, le *Portrait en Buste de Jérôme II Lemaistre* par Philippe de Champaigne (vers 1668, col. privée), et celui de *Nicolas Hénin de Cuvillers* (1667-70, col. privée), situe le tableau vers la fin de ces mêmes années, soit de 1668 à 1870, eu égard à la différence d'âge avec le modèle représenté par Nanteuil.

Louis Phélypeaux de la Vrillière est né le 10 avril 1599, et 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.

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 ; cat. Lille-Genève, n°13

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



L'attribution de M. 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 entraîne 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 la barette 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 1628. Quant à la destination, je ne suivrais pas celle proposée par 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 de 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 oeuvres, notamment avec le même accent de lumière sur les cheveux, qui indique la copie d'un portrait sur l'autre.

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 4 connus.

J'ai daté ce tableau des mêmes années que *La Vierge à l'Enfant* de Bayeux et *La Vierge à l'Enfant* de Munich : 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'oeuvre, 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, différend 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 de 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 Protais* de Lyon.

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.



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 82

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° ;

M9 (162)- *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.

M 10- 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° 91 du catalogue) les arguments en faveur d'une localisation de la toile de la National Gallery de Londres dans la chapelle Tubeuf. En admettant l'identification du sujet comme étant un *Songe de Joseph*, le seul format de ce fragment suffit à l'exclure du groupe de la chapelle Tubeuf, où les figures des autres tableaux sont nettement plus petites.

Contrairement à la chapelle Tubeuf dans l'église parisienne de l'Oratoire dont les dimensions et la direction naturelle de l'éclairage permettent d'y localiser harmonieusement tous les tableaux de son décor (incluant la toile de Londres), la destruction complète de l'église des Minimes nous met dans l'impossibilité de localiser sur un plan la chapelle décorée du tableau de Philippe de Champaigne, nous privant ainsi de toute indication d'orientation de lumière et de format. De ce *Songe de Joseph*, les archives de la communauté indiquent seulement : « ...S. Joseph endormi et un ange qui lui révèle le saint mystère de l'incarnation du verbe éternel, la sainte Vierge est en prière dans un coin du tableau... » (cité par N. Sainte Fare Garnot, cat. expo. Lille-Genève, p. 129), ce qui, comme je l'ai expliqué dans ma notice, ne permet pas de désigner expressément l'une des deux toiles : énumérer les trois protagonistes de la scène n'est pas décrire une peinture. A un détail près : que Marie soit indiquée « dans un coin du

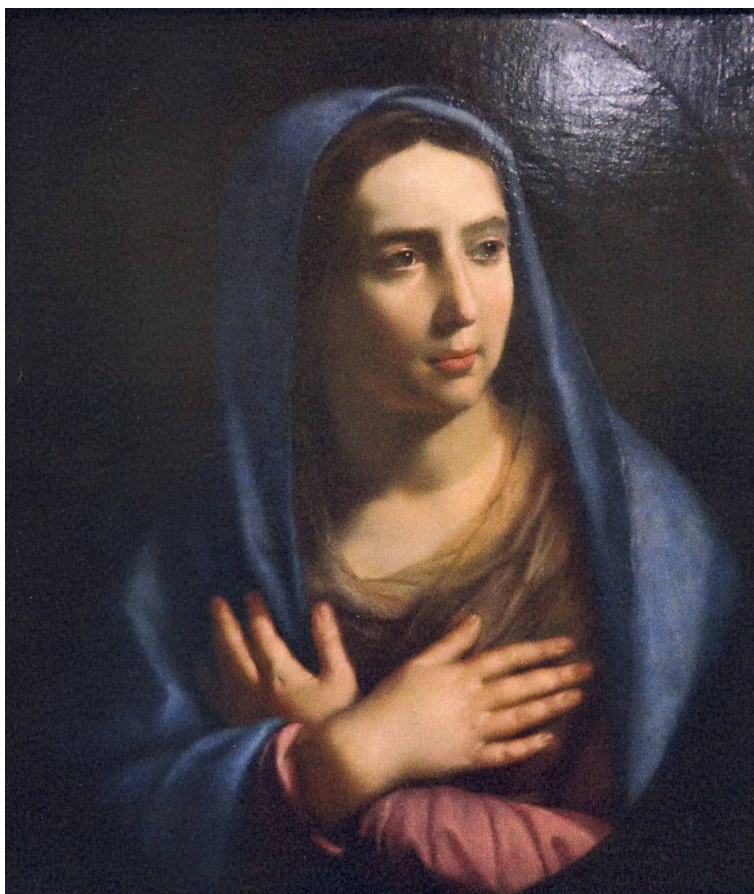


tableau » signifie, à priori, qu'elle est peinte au premier plan, et non pas dans un coin de la pièce comme elle l'est dans la composition londonnienne. Or cette position en premier plan semble bien être celle de cette Vierge, en raison de son échelle même. Ce fragment serait donc un vestige inédit d'une œuvre documentée dont on avait perdu toute trace.

M 11 (155) *Portrait de Hardouin
Beaumont de Péréfixe*

1660

Huile sur toile / Format : 71 x 54,5
cm.

Non signé, non daté.

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.

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 mon catalogue.

Aujourd'hui, à
défaut de ne pouvoir
résoudre la contradiction
avec le millésime inscrite 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 indé-



2 Œuvres dont l'attribution à Philippe de Champaigne ne saurait être maintenue ;
peintures /dessins

M12 (ND12)- *La Vierge de Pitié*

1625-27

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.

S'il n'y a pas lieu de revenir sur l'exclusion de cette toile du corpus de Philippe de Champaigne, 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.



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'œuvres 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 ; *Melancholia*, Paris 2005-2006 ; *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille-Genève 2007-2008, n° 28



German master c. 1620 - *Vanitas Still Life with Skull, Wax Jack & Pocket Sundial* - Städels Museum, Frankfurt am Main

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 inédite de datation et d'attribution de la *Vanité* du Mans avancée dans la notice de mon catalogue. 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.

Quant au vase sphérique, c'est un motif récurrent des nombreuses natures mortes du début du siècle créées dans le sillage de Caravage : Le Maître de Hartford, la *Nature morte de fruits* de la Nat. Gal. De Washington, Lubin Baugin, etc...

M14 - Portrait d'un ecclésiastique

Musée Thomas Henry, Cherbourg

Attribution du musée : mais sans rapport de style avec Philippe de Champaigne.

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 (comparez 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.

M16 (X) - *Richelieu présenté par saint Bernard dédicace une abbaye à la Vierge et à l'Enfant*

1638-40

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 Plattemontagne*, 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.

Le dessin est précautionneux, voire scolaire ; des exemples dans lesquels Philippe de Champaigne met en place une composition, comme l'étude à la sanguine pour *La Charité*, qui date du début de la décennie 1640, montrent une écriture plus rapide et synthétique, avec une plus nette définition des volumes.

Ajoutons l'usage assez rare de la sanguine chez l'artiste. Les 2 seuls exemples que je retiens, se concentrent dans les années 1644-45 : *Etude pour la Charité* et *Portrait de Louis XIV de profil*, (*La Vierge tenant l'Enfant emmailloté* ne me semble désormais plus autographe, voir la notice correspondante dans ce modificatif), rendent 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 deux dessins autographes, incompatible avec le trait hésitant, tremblotant ici.

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 semble-t-il (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... Des citations donc sans valeur, qui désignent tout aussi bien un copiste. L'auteur de ce dessin connaît manifestement *Le Voeu 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), suscitent un net déséquilibre. Angelots, Vierge à l'enfant, Richelieu et saint Bernard, aucun groupe n'est clairement situé dans l'espace, ni 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 espace blanc sépare les deux groupes qui ne sont pas en relation, comme si l'auteur, au dernier moment, refusait l'épreuve...

Certes, 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, 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 pré-citée le fait surtout (comme le signale Lanoé), à une déclinaison elle même tardive du *Voeu de Louis XIV* de 1651...

(XXXI à XXXVI) - *Six paysages du faubourg Saint Marcel, Paris.*

vers 1647-50 ?

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 Plattemontagne*, 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 ; Pericolo 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 le peintre de 1647 à 1650, aucun motif récurrent autre que la Bièvre sur deux, voire trois feuilles, ne permet de les relier entre elles.

Dans quel but auraient été dessinés ces paysages ? 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 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, ou dans telle Crucifixion de Samuel Bernard, ou dans *Les Enfants Montmor*. En revanche, le point de vue dominant sur les toits de Paris semble peu utilisable 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 oeuvre 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, si bien que ce sont probablement les seuls dessins faits comme finalité.

La comparaison avec les paysages peints et les paysages au lavis : *Pont-sur Seine, Vernon, Port-Royal* et autres feuilles, fait ressortir leur spacialité 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 citées, alors que dans les dessins de la BNF, le rendu est plus flou ; le rapprochement est particulièrement frappant à propos du dessin XXXVI, 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 Champagne ; 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 Champagne à ce jour exclusivement fondée sur les inscriptions manuscrites tardives, sans valeur et manifestement contradictoires puisque deux dessins représentant la maison de Philippe de Champagne montrent à l'évidence des constructions différentes.

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 Champagne n'utilisera jamais ? ?

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 demeuroit 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'Israel 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.

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 maisson qui se voyoient du jardin ou demeuroit 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.

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 demeuroit mr de champagne en 1651 fauxbourg St marceau rue mouftar ou sont presentement les religieuses hospitaliers* »

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 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 Champagne ; 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 Champagne, que l'attribution favorable avait été fondée, avec quelle fragilité on le voit.

Ajoutons que les deux « *Desing(s) de la maison ou demeuroit mr de champagne en 1651* » montrent à l'évidence deux édifices distincts.

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 Champagne.

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 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 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 Champagne dont l'oeuvre 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.

3 -Nouvelles œuvres attribuées à Jean Morin ; peintures /dessins

Jean Morin est à ce jour exclusivement connu comme graveur d'interprétation, notamment pour ses portraits d'après Philippe de Champagne. Bien que les archives le mentionnent comme peintre, aucune composition originale ne lui est attribuée. C'est donc ici une ébauche de son oeuvre peint et dessiné.

Le catalogue des oeuvres de Jean Morin figure dans le [Catalogue de Philippe de Champagne, chapitre des désattributions](#). Ici sont présentés de nouvelles attributions

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 Champagne 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 assourdis d'un coté, 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 oeuvres réunies dans ce modificatif sous le nom de Jean Morin forment un ensemble homogène, parfaitement distinct des peintures attribuées sans restriction à Philippe de Champagne.
- enfin, témoignant logiquement d'une parfaite connaissance de la peinture de Philippe de Champagne, 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, quant elles sont ajustées par les glacis chez Philippe de Champagne.
- ces peintures datent avec vraisemblance, sinon avec certitude pour certaines, d'avant 1650, année de la mort de Jean Morin.

M23 (95)- *Le Repas chez Simon le Pharisien*

(Philippe de Champagne 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 ; Mabile de Poncheville 1952, p. 52 ; Virault 1958, p. 245 ; Dorival 1976 n° 53 ; Foucart-Walter 1982, n° 18 ; Mignot 1994, p. 58 ; Gonçalves 1995 p. 132-133 ; Péricolo 2002 p. 279.

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

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 Benoit*, toutes oeuvres 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 Platemontagne, cités par la critique à défaut de n'avoir jamais envisagé le nom de Jean Morin.

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 (Sante 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 oeuvres 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, soeur de Saint Louis, a fondé à Longchamp une abbaye de Clarisses, de l'ordre des franciscains. Enfin, l'abbesse n'est autre que la soeur de Pomponne II de Bellièvre, que Philippe de Champagne portraiturera 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 datation 1669 ou 1673.



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 Champagne 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.

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.

Datation nouvelle : 1644-45, comme je l'ai exposé dans la notice n° 80A

Le style de ce tableau semble en fixer la datation dans les années 1640. En revanche, cette physionomie avec son front bas et le crâne plat, qui s'évase excessivement sur les cotés, 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), 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.



M27 (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 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 (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 M22) : même couleur éteinte, même motifs, un tableau justement retiré du catalogue de Philippe de Champaigne mais dont l'attribution actuelle 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.

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)* 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 oeuvres 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° 92 sur *L'Assomption*.

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.



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.

M31 (96)- *Les Pèlerins d'Emmaüs*

1644-46

Huile sur toile / Format : 180x208 cm.

Non signé, non daté.

Localisation Primatiale Saint-Jean, de Lyon.

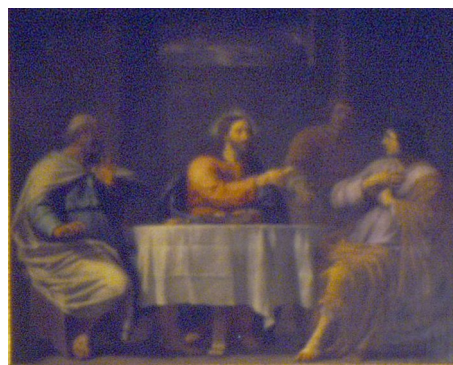
Inv. n° :

HISTORIQUE Réfectoire du Val-de-Grâce ; saisie révolutionnaire ; dépôt des Petits Augustins ; Classé au titre des Monuments historiques en 1982.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 1992 n° ;

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. Traditionnellement attribuée à Jean-Baptiste : Dorival, Pericolo, Lanoé, 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'oeuvre 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.



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 ; 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 oeuvre, 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 oeuvres, 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 oeuvres parmi des peintures proches de ce dernier.

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*.

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 Ferutien-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, *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.

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. Voir notice précédente. 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.

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 la notice [102](#) sur *La Vierge de Douleur*) comme les trois autres tableaux déjà répertoriés ci-dessus. Celui-ci reprenant la composition de la cathédrale 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.

M37 (Ds119) - *Etude pour Sainte Isabelle de France*

1648-50

Lavis d'encre de chine



Non signé, non daté.

Localisation Musée du Louvr, Paris

HISTORIQUE col. Alphonse David ; vente Chenevières, Paris 4 avril 1900 ; vente Defer Dumesnil, Paris 10-12 mai 1900.

BIBLIOGRAPHIE Dorival 76 n° 122 . 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 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, parmi le corpus des dessins ici reconnus de Jean Morin.

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 n°95 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 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.

En somme, Jean Morin dans le cas d'une étude préliminaire, et Jean-Baptiste s'il s'agissait d'une copie de détail...

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 oeuvres 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...

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 peint par Philippe de Champaigne : *La Sainte Face*, dont l'un des deux exemplaires connus revient me semble-t-il à Jean Morin (notice M24 (80) de ce modificatif), datée dans ces pages de 1644-45, et peinte sur un panneau identique, offre cependant un visage grandeur nature.

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'étude du British Museum pour *La Présentation au Temple* de Bruxelles montre un nouveau-né avec des bras autrement plus longs, qui fait 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). Enfin, 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.



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 Plattemontagne*, 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* (Plattemontagne 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.

M41 - *Etude de moine agenouillé*

Sanguine et rehauts de craie blanche/398 x 254 mm

Musée des Beaux-Arts, Rouen

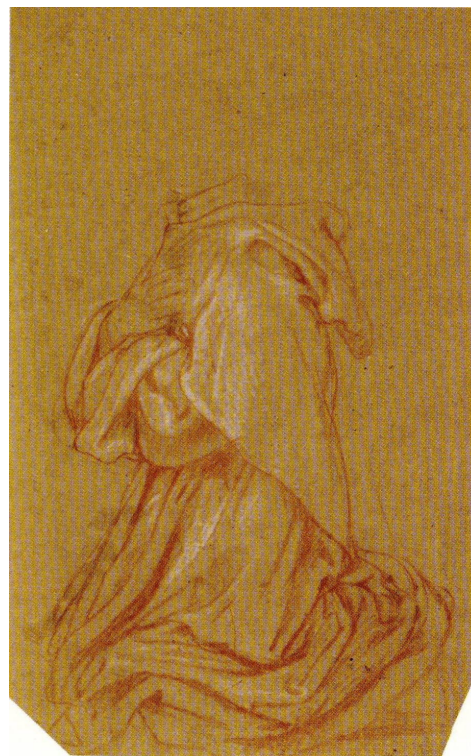
Inv. 975-4-680

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 emmaillotté*, 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 véhémence propre à tous ceux de Nicolas de Platemontagne identifiés dans le catalogue Lanoé.



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 Platemontagne 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 Platemontagne. 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 emmaillotté*, notice M 39 .



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 n° 96

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.



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.

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 Champagne, 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 Champagne.

La gravure ne mentionne aucun nom d'inventeur (contrairement à l'usage si le graveur avait travaillé d'après l'oeuvre d'un tiers), autre que celui de Jean Morin.

© José Gonçalves Mai 2011

