

JOSE GONCALVES

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

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

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

Peintures autographes, dessins, désattributions

Mise à jour régulière du catalogue

L'ensemble de cette étude : monographie et catalogue,
est disponible gratuitement en téléchargement sur le site www.josegoncalves.fr

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

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



PHILIPPE DE CHAMPAIGNE/ JOSE GONCALVES

Sommaire

Avant-propos

Première partie : RICHELIEU (1602-1642)

Chapitre 1 : les moyens de l'identité.

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

Notes

Chapitre 2 : le palais du Luxembourg.

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

Chapitre 3 : la cage dorée.

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

Deuxième partie : PORT-ROYAL (1643-1652)

Chapitre 4 : pourquoi et comment.

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

Chapitre 5 : dévotion institutionnelle et privée.

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

Chapitre 6 : le jansénisme.

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

Chapitre 7 : la Fronde/ état de grâce.

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

Troisième partie : MAZARIN (1653-1661)

Chapitre 8 : L'Après-Fronde

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

Chapitre 9 : Formalismes

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

Quatrième partie : LOUIS XIV (1661-1674)

Chapitre 10 : l'Ex-Voto.

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

Notes

Chapitre 11 : Emergence d'une conscience politique.

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

Notes

Chapitre 12 : Les dernières années.

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

Notes

Cinquième partie : CATALOGUE

Catalogue des oeuvres ici attribuées à Nicolas Duchesne

Philippe de Champaigne, période Richelieu

Période Port-Royal

Période Mazarin

Période Louis XIV

Catalogue des dessins autographes

Désattributions

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

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

Tableau comparatif

Bibliographie

©José Gonçalves2009.

AVANT-PROPOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

JOSE GONCALVES Novembre 2007-Avril 2008

José Gonçalves PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

Quatrième partie : LOUIS XIV

Mise en ligne en mai 2009

Chapitre 10 : L'EX-VOTO

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



L'Ex-Voto, 1662 165x229 cm. Musée du Louvre.

La mort en 1638 de Charlotte, la femme de l'artiste, est le premier coup porté à une existence jusqu'alors développée sous les meilleures auspices. Le premier d'une triste série : en 1643, son fils, Claude, est victime dans sa dixième année d'une chute mortelle ; Françoise, sa fille cadette pensionnaire à Port-Royal s'éteint en 1655... De tout cela, le peintre ne souffle mot. Suprême discipline que cette retenue douloureuse, qui s'insinue néanmoins au plus secret de l'œuvre, où nous la pouvons surprendre. Que le peintre se taise sur la mort de son fils, est-ce à dire que le père n'en souffre pas ? Dès cet instant son art devient plus profond, plus combatif aussi. Au lieu de se replier dans sa peine et peut-être de s'y complaire avec un sentiment malsain de persécution, Philippe de Champaigne appelle auprès de lui de Bruxelles son neveu âgé lui aussi d'une dizaine d'années ; et certainement puisa-t-il quelque réconfort dans la présence de Jean-Baptiste de Champaigne qu'il aima comme un second fils et auquel il transmit son art.

Le seul héritage esthétique a retenu l'attention ; de là à conclure que toute l'œuvre

tient dans une telle approche réductrice ! L'historique des formes ne saurait aider à comprendre le geste délibéré de *Robert Arnaud d'Andilly*, ni son regard d'aigle ; pourquoi un voile de mélancolie se superpose t-il à cette violence contrôlée ? La connaissance des événements de sa vie affective nuance la perception d'œuvres qu'on serait prompt à taxer d'académiques. Que savons-nous d'une individualité si farouche de son indépendance qu'elle craint par dessus tout de s'épandre au pittoresque, ou de prêter au noble commérage du sentimentalisme ? Il faudra un "miracle" pour qu'il consente à peindre sa fille, encore *L'Ex-Voto* tient-il davantage de l'exorcisme, de la thérapie volontaire, que de la confession. En octobre 1660, sa fille Catherine est prise d'une étrange maladie qui la cloue à sa chaise quatorze interminables mois durant ; les médecins la disent condamnée : elle guérit **1**.

Ces circonstances désormais bien connues qui aboutissent à la création du plus beau chef-d'œuvre de l'artiste ont malheureusement dispensé qu'on n'écoute plus attentivement, plus intimement la peinture au premier chef. Tout se passe comme si le fait qu'il s'agisse de la guérison de la propre fille du peintre n'avait aucune importance. Un peintre, célèbre pour sa piété, remercie le ciel : on ne désigne que l'homme public ; c'est à peine s'il importe que ce peintre officiel ait une fille ! Le père est oublié. La dévotion édifiante passe l'amour filial. On s'est évertué à ne voir dans *l'Ex-Voto* de 1662 que l'aspect action de grâces, parce que c'est cela même qu'on s'attend à trouver dans toute œuvre de ce genre ; que Philippe de Champaigne surtout plus que tout autre, aurait mis dans un tel tableau ; on s'est évertué à n'y chercher que ce qui en est finalement absent ! Et l'on ne vit enfin qu'un tableau superbe représentant deux religieuses, au mieux un témoignage rare de l'esprit d'un temps, au lieu de l'hymne extraordinaire d'un homme pour son enfant **2**

Qu'il s'agisse d'un mémorial inspiré par le rétablissement de Sœur Catherine de Sainte Suzanne est indéniable, encore qu'insuffisant. Vrai puisqu'il nous rapporte le souvenir d'un événement qui sans lui eut été perdu ; insuffisant parce qu'on n'en sut jamais dire davantage, sinon relater par le menu les tenants et aboutissants de cette guérison ; insuffisant surtout parce que, depuis trois siècles, on s'est borné à répéter sans beaucoup d'intuition ni même d'attention ce que la toile porte écrit en toutes lettres ! Ce texte latin, le voici :

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 CONSECUA 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".

Postériorité du "Diptyque" sur l'Ex-Voto

Peu convaincante est l'opinion qui voit dans les portraits de *la Mère Agnès Arnauld* et de *Sœur Catherine de Sainte Suzanne* des études séparées pour le grand *Ex-Voto* de 1662, explication avancée par les premiers exégètes **3** de l'œuvre de Philippe de Champaigne et passivement adoptée par la critique actuelle. Sans aucune base solide pour



Portrait de la Mère Catherine-Agnès Arnould, abbesse de Port-Royal (1593-1671). 1662, 75x59 cm. Musée National du Château et des Trianons, Versailles.

lui conférer quelque crédibilité, elle ne dût sa fortune qu'à une paresse de la pensée faisant nécessairement, évidemment, d'un sujet limité reconnaissable dans une composition plus vaste une étude pour celle-ci. Mais celui là peut être postérieur à celle-ci. Le cas est fréquent où l'artiste isole tel fragment d'une

grande toile après qu'il l'ait achevée. Procédant d'une œuvre finie à une autre œuvre finie, il est moins dans son caractère de se projeter dans l'avenir que de puiser des forces nouvelles, une autre conviction, dans les strates du passé. Mais surtout, lorsqu'on justifie l'hypothétique remplacement d'une symétrie prétendument envisagée à l'origine par la composition inédite telle que nous la connaissons, c'est soumettre le discours au seul registre des formes quand, ne l'oublions pas, il s'agit de dire le miraculeux rétablissement de la fille du peintre : contre tout esthétisme, le cœur a, ici, force de loi. Et quand aucun argument ne viendrait conforter l'autonomie des deux portraits de religieuses, puisqu'aussi bien c'est de cela qu'il s'agit, ne devrions-nous pas lui donner la préférence, en mesure que nous serions alors d'en retirer quelque savoir nouveau, tandis que leur état d'étude pour *l'Ex-Voto* n'ajoute rien ? Parions selon la logique de Pascal **4**. Relégués dans une condition d'études soumettait les deux portraits à *l'Ex-Voto* - ils l'éclairent, si peu ! et voilà tout leur intérêt. Mais qu'ils lui soient postérieurs les dote d'une résonance nouvelle, différente et originale. Le propos change et justifie cette longue mise au point. Une plus pertinente approche de ces deux tableaux relancera d'autant l'intérêt sur l'œuvre maîtresse de Philippe de Champaigne.

Ces effigies prouveraient que le peintre songeât d'abord à une composition symétrique avec les deux religieuses priant de part et d'autre d'un Crucifix central **5**. L'étude, donc l'antériorité, confirmant la symétrie, et vice versa ! Rien ne prouve cela, nous n'avons aucune note, esquisse, ni même témoignage. Se référer autant que possible aux toiles en question évitera de tels à priori qui font singulièrement omission de l'acte pictural. Les points suivants démentent cette hypothèse en rendant impossible le parti symétrique, autant d'ailleurs qu'ils contredisent même l'antériorité des portraits sur *l'Ex-Voto* :

1 - n'oublions pas que l'intention première, la raison d'être de *l'Ex-Voto* était de commémorer une guérison miraculeuse. Pour qu'il y ait guérison, encore faut-il une malade ; que sœur Catherine soit visiblement malade ; comment montrer son infirmité si la moniale

*Portrait de Sœur Catherine de
sainte Suzanne Champaigne*
daté 1662. 65x54 cm. col
privée, France.



avait été présentée
impassiblement agenouillée
face à la supérieure ? Dire
deux états de santé différents
implique nécessairement deux
attitudes distinctes. La
possibilité même d'une
alternative en l'esprit du
peintre est sérieusement
compromise, d'autant que la
position à genoux contredisait
la réalité à laquelle il restait
attaché.

2 - si nous rapprochons mentalement (ou au moyen d'un croquis) les deux portraits séparés pour obtenir une seule composition, symétrique, aussitôt surgit la difficulté d'orienter convenablement le Crucifix, et aucune des trois solutions n'est satisfaisante : au centre et de dos pour le spectateur, le symbole perd de son universalité, et l'œuvre manquerait d'élégance avec une table ou rebord au premier plan ; de même si, toujours central, il est tourné vers l'une ou l'autre religieuse ; repoussé frontalement au second plan du tableau, il détourne de nous les deux femmes, à moins qu'elles ne continuent à ignorer la Croix (comme dans *Le Prévôt des marchands*), privant la scène de sa spiritualité. La structure du *Prévôt des marchands et les Echevins de Paris* demeure adéquate parce que ceux-ci font allégeance à une autorité située hors du tableau, bien plus qu'au Christ crucifié ; mais il n'y a dans *L'Ex-Voto* que les deux religieuses et la Croix : une fois de plus, l'effet s'en trouverait dispersé. Ainsi cette disposition, pour peu qu'elle se présentât à l'esprit du peintre, s'avérerait non pas tant banale que inappropriée. Aucun problème par contre avec deux toiles séparées : la Croix et la Mère Agnès forment un groupe homogène ; dans l'autre portrait le regard de sœur Catherine assure la liaison. Les deux portraits ne peuvent fonctionner ensemble que séparés en diptyque. Qui s'aviserait de réunir en un seul panneau *Les Quatre Apôtres* de Dürer ? Leur division est une condition de l'équilibre général, l'inégalité du rouge intense d'un côté et du gris de l'autre étant neutralisée par la notion de pendant. La symétrie seule n'ordonnera jamais une composition unique qui a été conçue en deux parties complémentaires.

3 - *L'Ex-Voto* est remarquable au point qu'on voulut y voir une œuvre de rupture : Philippe de Champaigne renonçant au parti banal de la symétrie auquel il serait habitué, au profit de l'ordonnance inédite que nous connaissons... Mais inédite à première vue : la figure de la Mère Agnès est une transposition des *Richelieu* debout, tandis que celle de la

paralytique renvoie aux personnages assis des multiples portraits d'apparat, le tout assemblé suivant un schéma mis au point quelques 25 ans auparavant, pour *Le Vœu de Louis XIII*, une œuvre que le peintre pouvait voir à volonté en se rendant, non loin de son domicile, dans le croisillon sud de Notre Dame de Paris. La Mère Agnès occupe la position du roi priant, et la religieuse invalide celle du Christ gisant, également surélevé de la hauteur d'un tabouret ; dix ans après ce tableau aujourd'hui au musée de Caen, *La Nativité* de Lille procède d'une identique disposition des figures. Il est donc arbitraire de donner la conception symétrique pour un automatisme, une priorité, dans la pensée de Philippe de Champaigne. Il fit mieux que penser symétrie, puisqu'il soumit à son art deux composantes distinctes : la réalité, peindre les faits tels qu'il les vécut et d'après la relation de témoins privilégiés, et sa propre expérience d'artisan, recourant aux formes qui dans sa production, et non pas la tradition, avaient fait leurs preuves. Autrement plus digne d'étonnement que l'absence de symétrie est la subtile mise en page de sa fille en son effigie indépendante, avec sa frontalité animée par une légère torsion, depuis les mains, par les épaules jusqu'au visage et au regard...

4 - le souci de variété ne saurait expliquer la différence d'attitude entre les deux religieuses cadrées séparément, qui hypothèque plus qu'elle n'enrichit une prétendue symétrie projetée. Si la Mère Agnès est vue sous le même angle que dans *l'Ex-Voto*, sœur Catherine en revanche se tient plus de face et tournant la tête plus nettement vers sa droite, dans une pose et un équilibre d'une rare sensibilité, supérieure même à celle de *l'Ex-Voto*. La seule explication valable de cette variation suppose, justement, que le portrait de Sœur Catherine soit dérivé de *l'Ex-Voto* au lieu de le devancer, comme il ressort de l'observation suivante. Tandis que la silhouette verticale de l'abbesse peut être, d'après *l'Ex-Voto*, recadrée en buste sans la moindre modification, il n'en va pas de même pour la paralytique : supprimer de l'image les jambes d'un corps oblique courbé jusqu'à l'horizontale, n'en limiter la représentation qu'au buste oblige à redessiner celui-ci pour rééquilibrer son centre de gravité. De *l'Ex-Voto* au portrait, car il est bien certain désormais que le travail s'est fait dans ce sens, l'évolution de la pose de sœur Catherine n'est pas un choix, mais une nécessité.

5 --la recomposition de la silhouette d'après le *Portrait de Sœur Catherine* aboutirait à une forme massive par sa frontalité, et sans harmonie. De plus, placée en vis-à-vis de la Mère Agnès, elle de trois quarts, la malade objet du miracle, donc principal personnage du tableau, eut paru insignifiante par le peu de présence de sa pose.

6 - la rotation inspirée qui structure le *Portrait de Sœur Catherine* révèle la prise en compte du plan de la toile : pourquoi Philippe de Champaigne se préoccuperait-il de la notion de surface s'il envisageait d'élargir l'espace du portrait individuel à celui d'une composition à deux personnages ? Effort à contresens parfaitement inutile. Mais que l'artiste veuille exécuter une réplique partielle de son chef-d'œuvre achevé, il copiera d'abord fidèlement le visage rayonnant de sa fille, pour, ayant à reconstruire le buste à la verticale, subir alors, avec davantage de disponibilité, l'influence du format réduit, jusqu'à s'y plier de bonne grâce. Seule et véritable "amarre" à *l'Ex-Voto*, le point de vue oblique et dominant, global, de la tête, que justifie l'espace ouvert d'une grande composition, s'assujettit à la notion de portrait à mesure que l'attention s'en éloigne, tourne autour de la figure et descend à son niveau. Ce mouvement là ne saurait être dû à une recherche préparatoire, mais provient d'une déduction.

La première idée d'une composition symétrique n'est qu'une invention des admirateurs de Philippe de Champaigne trop zélés devant la beauté de *l'Ex-Voto* à lui fabriquer une genèse. Entre dans cette approche confuse l'idée reçue, fondée sur le fini de sa technique, que le peintre travaillait longuement à la préparation de ses œuvres - à plus forte raison de son chef-d'œuvre ! L'étude des dessins le révèle au contraire comme un improvisateur inattendu. Le fait est que l'artiste acheva *l'Ex-Voto* dans un temps relativement court, moins de cinq mois, puisqu'il s'impatientait dès le 15 juin 1662 **6** de ce qu'on ne lui avait pas encore remis pour l'y inscrire le texte latin précisant l'événement du 7 janvier. Le



*Portrait de la Mère
Catherine-Agnès Arnould,
abbesse de Port-Royal*
1662, détail.
75x59 cm.
*Musée National du
Château et des Trianons,
Versailles.*

tableau en attente dans son atelier dût suggérer au peintre d'en faire une réplique partielle, sinon deux. Mais à quelles fins ? Deux portraits au moins de la Mère

Angélique, abbesse de Port-Royal décédée l'année précédente, en conservaient l'image dans les couvents des Champs et de Paris. De sa sœur Agnès, aucun. Port-Royal qui plus tard devait faire réunir sur une même toile les deux abbesse **7** dût ressentir cette lacune. Prétextant l'illustration d'un miracle, l'occasion était propice par sa discrétion pour envoyer à la maison des Champs où Agnès ne séjournait pas son portrait tiré de *l'Ex-Voto*. Les gens de Port-Royal des Champs, à bon droit tout aussi concernés par l'événement, souhaitèrent peut-être avoir à demeure quelque réplique "abrégée" de l'œuvre fameuse destinée par son auteur à la maison jumelle de Paris où eut lieu la guérison providentielle **8**. Pour séduisante qu'elle soit, cette hypothèse pêche néanmoins sur deux points : d'abord le format légèrement différent des deux portraits ne plaide pas en faveur de leur rapprochement ; puis, et surtout, si nous pouvons deviner le *Portrait de la Mère Agnès* dans le réfectoire de l'abbaye des Champs (d'après une série de gouaches de Magdeleine Hortemels **9**), aucune trace par contre de celui de la fille du peintre dans le même couvent. Or, nul doute que Port-Royal des Champs eut cherché à rappeler *l'Ex-Voto*, c'est à dire un miracle, pour peu qu'il disposât des deux tableaux à juxtaposer. Aussi pouvons-nous déduire avec une certitude quasi entière l'absence à Port-Royal des Champs du *Portrait de Sœur Catherine* de la présence même de celui de la *Mère Agnès* reconnaissable en pendant à un portrait de la Réformatrice. Cette affirmation s'appuie sur la préférence que n'eut pas manqué de donner l'abbaye au signe divin, au rappel de la miséricorde du ciel, plutôt qu'à la dimension individuelle : séparés, les deux tableaux ne sont plus que des portraits. De plus, si la hiérarchie seule pouvait introduire dans l'enceinte du couvent l'image d'Agnès, elle interdisait par voie de conséquence qu'y figurât celle de Sœur Catherine, simple religieuse. L'humilité foncière de l'esprit janséniste affirmait ses droits. Il est une date à partir de laquelle l'effigie de la fille du peintre eût pu entrer à Port-Royal : 1686, après la mort du modèle. La mort transfigure en symbole le matérialisme propre au portrait. L'identité cédait au profit de l'image universelle d'une religieuse dont la foi exemplaire "avait été ratifiée par le Ciel même"... Il apparaît certain que, complémentaires jusque dans leur structure (Sœur Catherine regarde le Crucifix peint devant l'abbesse), les tableaux eurent néanmoins des destinées distinctes ; l'un provient directement de Port-Royal, l'autre a suivi la filière plus capricieuse des collections privées. Je pense que Philippe de Champaigne, qui allait se

défaire de son chef-d'œuvre, voulut conserver auprès de lui un souvenir tangible de l'événement et du visage épanoui de son unique enfant survivant. Nous savons qu'il fit deux portraits du *R.P. Philipini*, le second, suggère M. Dorival, pour son usage personnel ; vu les circonstances, il serait, dans le cas présent, plus étonnant qu'il n'en fit rien. Leur remarquable achèvement et le format domestique vont dans ce sens. Mais *Sœur Catherine de Sainte Suzanne* ne figure pas dans l'inventaire posthume des biens du peintre **10**. S'en serait-il dessaisi, don ému à un membre de sa famille par exemple, on aimerait pouvoir l'envisager...

L'Ex-Voto n'a finalement de l'intention que le nom. Encore celui-ci est-il sujet à caution : d'où vient-il ? Il ne semble pas dû, en tout état de cause, ni au peintre, ni aux principaux intéressés tels que Angélique de Saint-Jean qui, dans ses lettres X et XI **11** écrit toujours : "le tableau". Un de plus dans la galerie des chefs-d'œuvre mal nommés...

Commanditaires et destination de L'Ex-Voto

Il n'est pas davantage établi ni probable que sa création soit le seul fait de l'artiste comme la carence de toute indication historique et les liens privilégiés entre le peintre et la miraculée l'ont fait supposer **12**. En réalité ce point de vue ne résiste pas à l'examen.

Rappelons d'abord le modèle immédiat du miracle de la Sainte Epine : doit-on supposer que les familles Perrier et Baudran sont allés trouver d'un commun accord le même peintre (François II Quesnel ?) pour qu'il immortalise deux guérisons **13** survenues à une année d'intervalle ? Avec Philippe de Champagne, c'est un troisième exemple d'une même démarche, si bien qu'il est plus logique d'en reconnaître à la source une seule et même volonté : Port-Royal.

Cela expliquerait bien des similitudes entre les deux œuvres : le format de *L'Ex-Voto* : 165 x 229, si proche de celui des deux panneaux réunis de la Sainte Epine : 141 x 220 montre bien la volonté de continuité ; la présence d'un texte latin puis la dédicace adressée également au Christ ; et surtout l'impatience des religieuses de voir le tableau laisse entendre combien elles auraient été partie prenante du projet.

Loin d'exclure toute décoration, Angélique Arnauld ne prône-t-elle pas de solliciter la générosité des artistes ? **14** Les religieuses n'ont pu manquer de suggérer au peintre l'illustration d'un miracle d'autant plus symbolique qu'il a lieu dans le temps des premières pressions contre Port Royal.

Quelle religieuse ? La propre fille du peintre, la Mère Agnès, l'abbesse en titre Mme de Ligny ? Angélique de saint-Jean, de qui nous tenons la mention de l'impatience de ses sœurs ? Plus sûrement l'un des solitaires qui s'était préoccupé de donner une histoire et des modèles à Port-Royal : Arnauld d'Andilly en particulier, auteur d'une *Vie des Pères du désert*.

N'oublions pas dans ce sens que Port-Royal, un ordre jeune qui ne peut se prévaloir d'aucun de ces miracles ou actions d'éclat qui sont les lettres de noblesse de tout couvent, dans l'attente de quelque figure historique majeure issue de ses rangs ou d'événement exemplaire, n'allait pas laisser passer l'occasion : après celles de Marguerite Perrier et de Claude Baudran, la guérison de Sœur Catherine s'inscrit dans ce contexte, qui inclut aussi les figures emblématiques de Saint-Cyran et de la Réformatrice.

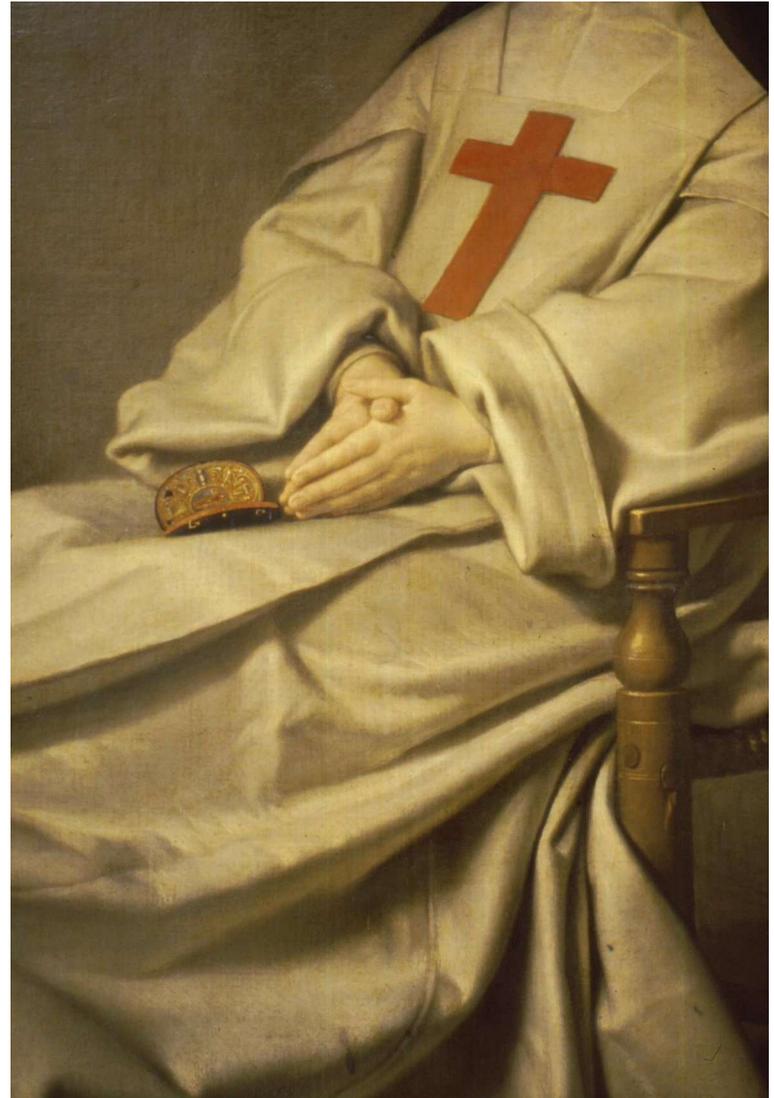
Que le tableau ait été transporté en 1669 à Port-Royal des Champs et installé dans la salle capitulaire ne signifie pas que telle était sa localisation dans le couvent parisien auquel il fut donné **15**. C'est ne pas tenir compte qu'entre 1662 et 1669 les réalités politiques ont changé.

Le Pape Clément IX promulgue en 1669 la Paix de l'église ; on évite toute trace de polémique. Dès lors, Port-Royal se fait plus introverti, la rupture avec Paris est consommée, et les religieuses aspirent plus que jamais au silence. La place du tableau est alors logiquement, en accord avec ce repliement psychologique dans les lieux retirés du couvent, loin du public. L'église gothique offrant peu de murs nus était déjà fort pourvue en tableaux

au vu des gravures de Magdeleine Hortemels ; tel n'était pas en 1662 le cas de l'église de Paris dont l'architecture classique comprend davantage d'emplacements potentiels. Elle est surtout relativement vide puisqu'elle ne compte que les deux panneaux du miracle de la Sainte Epine et le retable du maître-autel. Rappelons à ce sujet que *L'Ex-Voto* s'inscrit à la suite du miracle de la Sainte Epine dans une volonté de faire nombre, patente aussi avec l'illustration de *La Cène*, d'affirmer la communauté, celle des apôtres comme une transposition de celle des religieuses.

Les peintures dans l'église : *Le miracle de la Sainte Epine* et *La Cène* du maître-autel ; dans le chapitre, *Portrait de la Mère Angélique*, 1664 ; dans la chapelle des reliques : *saint Jean-Baptiste* de Grenoble et *La Madeleine* de Rennes ; dans le réfectoire : *Le Crucifiement*. Deux emplacements dans l'église offrent une surface aveugle suffisante sur laquelle accrocher *L'Ex-Voto* : au dessus de la porte d'entrée ou en vis à vis, au dessus de la porte donnant sur le cloître.

Ainsi tout porte logiquement à situer dans l'église le premier emplacement de *L'Ex-Voto*, jusqu'à preuve du contraire. Sa place est celles des deux miracles de la Sainte Epine : au devant du public, surtout en ces années de lutte. A titre d'exemple, *L'Ex-Voto* de Michel Corneille **16** était visible de tous dans l'église XXX ; quant aux deux panneaux du miracle de la Sainte Epine, ils encadraient dans l'église la grille du chœur des religieuses. De Paris aux Champs, *L'Ex-Voto* de 1662 aurait donc vraisemblablement quitté la lumière de l'église et du public pour le retrait dans le chapitre.



L'Ex-Voto, 1662, détail.165x229 cm. Musée du Louvre, Paris.

En 1662, quand il s'agit de prendre la défense de Port-Royal, au besoin en alertant l'opinion, le tableau est l'un des moyens de cette défense. Du reste, le texte est là pour confirmer l'anecdote, l'histoire, le fait miraculeux. Ce texte ne se justifierait pas si le tableau devait être enfermé au seul bénéfice des religieuses, qui sont parfaitement instruites de sa signification.

Si l'on prend les deux précédents : le miracle de la Sainte Epine, et *l'Ex-Voto* de Michel Corneille, relatif à la grave maladie de Louis XIV en 1658 **17**, on voit combien le peuple est une composante essentielle de la démarche ; Philippe de Champaigne a fort bien pu ambitionner de sensibiliser l'opinion selon une méthode dont *Les Provinciales* ont démontré, toutes réserves admises, les potentialités. Du reste, Angélique de Saint-Jean évoquant la rumeur qui "dit être l'un des plus beaux tableaux sortis de ses pinceaux" semble bien le prédestiner à la rencontre avec le public. On peut certes objecter que s'il avait été accroché dans l'église, le tableau aurait probablement suscité des commentaires, comme vers 1648 *La Cène* dans le même lieu. Il faut là encore se rappeler les circonstances présentes. En 1648, il s'agit de prendre possession d'une église tout juste achevée ; *La Cène* suscite donc d'autant plus la curiosité qu'elle se présente comme une sorte de déclaration d'intention, d'identité, de la part de Port-Royal.

En 1662, l'événement plus que le tableau qui l'illustre suscite la curiosité : six mois plus tard à l'achèvement de celui-ci, la guérison miraculeuse a non seulement perdu de son actualité mais elle est concurrencée par des nouvelles plus alarmantes qui préoccupent les sympathisants jansénistes : la révélation publique de *l'Ex-Voto*, certainement pas avant le retour de l'artiste de Bruxelles à la fin de l'été 1662, coïncide avec les premiers interrogatoires des religieuses.

A Paris, c'était mettre l'œuvre au devant de Péréfixe et de ses représentants lorsqu'il devait aller dans le couvent. Le fond revendicatif implique qu'elle soit exposée au plus près de ceux qui ont le pouvoir de décision. Durant la maladie de soeur Catherine, les interrogatoires menés par M de Contes ont été un premier exemple de l'irruption menaçante de l'extérieur dans le couvent. On pouvait craindre que ce n'était pas la dernière **18**.

Avec sa peinture Philippe de Champaigne s'adresse à qui de droit et lui présente en permanence le miracle dont bénéficia cette maison, afin d'influer sur sa décision. Le fait est que M de Contes, et M Bail, et d'autres, ont tous témoigné de la rectitude de l'administration de Port Royal.

Après qu'un événement eut fait l'actualité, son illustration en peinture lui donne longtemps après une nouvelle actualité, sur laquelle compte Philippe de Champaigne. Le peintre semble poursuivre avec l'adversaire un dialogue du même ordre que celui de l'entrevue du XXX 1664 avec Péréfixe : "je me souviens que vous dites tant de bien de cette maison..." **19**. Aussi le "Au Christ seul médecin" devient il dans cette perspective comme la seule devise des religieuses, la seule autorité garante de leur dévotion.

Les nombreuses visites officielles font de Port-Royal de Paris une plate-forme revendicative exceptionnelle ; on peut les dénombrer : 1657, les chirurgiens Guillard et Félix, sont reçus pour constater la guérison de Marguerite Perrier ; le 6 septembre 1659, visite canonique de Antoine Singlin, assisté de deux prêtres ; le 23 avril 1661, M d'Aubray, et M Ryaut, procureurs du roi au Chatelet, s'y rendent pour signifier à l'abbesse Agnès Arnauld de faire sortir les petites pensionnaires ; le 17 mai 1661, les grands vicaires du cardinal de Retz se présentent à Port-Royal de Paris accompagnés de M Bail ; le 12 juillet 1661, entrée dans Port Royal de Paris de M de Contes, un des grands vicaires du Cardinal de Retz.

Les visites continuent après que Philippe de Champaigne eut livré *l'Ex-Voto* : le 20 mai 1664, l'archevêque Hardoin de Péréfixe se rend à Port-Royal de Paris ; il y revient du 9 au 14 juin ; pour convaincre les religieuses de signer, Péréfixe leur laisse M Chamillard ; Août 1664 l'archevêque de Paris est de nouveau à Port-Royal ; 26 août 1664 nouvelle visite de Péréfixe avec son escorte ; six visitandines, dont la Mère Eugénie.

Le véritable ex-voto de Philippe de Champaigne

Commémoration d'une guérison inespérée, soit, mais en aucun cas action de grâces. *Les Deux Religieuses* (c'est ainsi que l'œuvre est parfois désignée, à plus juste titre), attendent, elles ne remercient pas. Philippe de Champaigne ne remercie pas le Ciel dans *l'Ex-Voto*. Les symboles de la foi y sont significativement délaissés, abandonnés sur

une chaise ou sur les genoux ; que la paralytique tourne même le dos à une Croix bien discrète (ignorée aussi de l'abbesse), peut apparaître comme singulièrement désinvolte, inconciliable en tous cas avec la rigueur cistercienne. Bien que rédigé par un théologien, le texte inscrit sur la toile, exclusivement narratif, néglige toute gratitude. On ne saurait s'arrêter longtemps sur la dédicace : "AU CHRIST SEUL MEDECIN DES AMES ET DES CORPS", d'un énoncé si peu personnel, tenant, comme toute dédicace, de l'en-tête passe partout et de la formule de politesse. Il y a plus : les noms propres l'emportent largement et privilégient ainsi la dimension individuelle de l'œuvre **20**, avec par ailleurs un détail révélateur : si le nom de l'abbesse voit disparaître son patronyme civil - Arnauld - celui de la religieuse figure au complet - SOROR CATHARINA SUZANNA DE CHAMPAIGNE, comme celui du peintre - PHILIPPUS DE CHAMPAIGNE.

En leur effigies autonomes, l'attention de la Mère Agnès et de Sœur Catherine se concentre sur le Crucifix : là est la prière, seul sujet, comme elle l'est dans les toiles complémentaires du *Miracle de la Sainte Epine* mettant en scène Marguerite Périer et Claude Baudran agenouillées devant la Relique. Voilà pour l'intention d'ex-voto, et nulle autre ordonnance n'est plus appropriée ; voilà pour l'action de grâces au Ciel pour sa bonté. *l'Ex-Voto* de Philippe de Champagne n'est pas celui qu'on pense : c'est là une surprise comme en ménage régulièrement son œuvre dite sans surprises ! *Le Diptyque* est un ex-voto parfaitement classique par sa forme (deux figures symétriques de part et d'autre d'une croix), et son esprit (la prière), et jusque dans sa séparation en deux tableaux. Mais la symétrie qui s'accorde trop avec l'expression d'un pouvoir, utile ici, enlevait ailleurs toute intimité à une scène intense d'émotion et de recueillement. Choissant tel ordre pour les portraits des deux femmes et un parti différend pour l'œuvre monumentale, le peintre utilise seulement la structure à bon escient. Deux langages, deux tons et deux révélations qu'on ne saurait interchanger. Chant d'amour, d'espoir et de victoire, *l'Ex-Voto* est trop rayonnant de ces sentiments exclusifs pour faire place déjà à quelque gratitude. Celle-ci viendra, mais en son temps, quand l'esprit comblé se sera apaisé. Toute la littérature généreuse et embarrassée sur ce tableau s'applique plus pertinemment au *Diptyque* : pas de malade ni de femme maternelle ; n'y subsiste plus que le silence recueilli de la prière. Sœur Catherine ne porte aucune trace de son épreuve. Le seul rapport avec *l'Ex-Voto* réside non pas dans une ressemblance immédiate, mais dans le développement logique d'une émotion. La joie d'abord, la prière ensuite ; *l'Ex-Voto* et le *Diptyque* correspondent à deux moments différents. Proposant pour un musée le même type de bâtiment conçu auparavant pour des bureaux administratifs, Mies Van Der Rohe illustre son renoncement à "inventer une architecture tous les lundis matin". Ce n'est pas se répéter. Un artiste au début de sa carrière recherche la variété des formes pour un discours unique ; vieillissant, une seule forme lui vaut tous les discours. Philippe de Champagne ne se répète pas avec le *Diptyque* : là seulement le père comblé songe à remercier le Ciel.

Séparés mais complémentaires, les deux portraits relèvent d'une tradition flamande bien établie du tableau de dévotion à laquelle l'artiste a pu être confronté durant son voyage de juillet 1662 dans sa terre natale, laissant à son neveu le soin d'achever *l'Ex-Voto*. Van Der Weyden le premier semble-t-il a réuni le portrait de *Laurent Froimont*, campé de trois-quarts et en prière, à une *Vierge à l'Enfant* vue de face **21**. *Le diptyque de Philippe de Croy* **22** confirme ensuite une formule riche d'avenir, dont quelques jalons passent par le *Diptyque de Martin Van Neuwenhove* **23** de Memlinc, et celui de *Carondelet* **24** par Jan Gossaert, sans oublier l'ambitieux *Etienne Marcel présenté par son Saint Patron à la Vierge à l'Enfant* **25** de Fouquet. Le procédé apportait une réponse différente - et par là même d'autant plus digne d'intérêt, d'autant plus susceptible de reprise sans crainte de se répéter - à l'expression du sentiment de reconnaissance envers Dieu qui avait été le souci essentiel de Philippe de Champagne durant les six derniers mois. Volontairement ou inconsciemment, le peintre, mais ceci n'est pas nouveau, a été sensible à la voix de ses aînés. *l'Ex-Voto* représentait la voie royale ; le principe du diptyque avec un donateur offre,

suscite davantage d'humilité. La figure de Sœur Catherine requiert une totale recreation, sous l'ascendance du voyage aux sources perceptible notamment dans sa sérénité frémissante. La géométrie simplifiée, cette frontalité sans lourdeur, l'immobilité d'icône négligeant toute suggestion spatiale, l'atténuation de la ronde bosse - si envahissante dans son pendant - le redressement vertical de l'arabesque, ne peuvent se concevoir sans une réflexion sur les réponses flamandes au même thème.

Equivalent de la coupole pour un édifice religieux, la frontalité d'un buste liée à un cadrage aussi rapproché était une convention pour représenter le divin admise jusqu'à ce que Dürer et Palladio en leur domaine respectif en usent à leur guise. Le troisième *Autoportrait* du premier, à Munich, revendique la confusion avec un *Ecce Homo*, tandis que le second couronne d'une coupole la célèbre *Rotonda*, demeure privée. Au moins Philippe de Champaigne peut-il avoir l'illusion de "limiter les risques" en représentant une religieuse, comme Rembrandt avec sa *Junon*, une déesse finalement, fut-elle païenne... Ainsi l'artiste s'inscrit-il dans un mouvement autrement plus large que le contexte pratique, mais combien réducteur **26**, de la peinture parisienne du 17^{ème} siècle. Lui qui n'a jamais cessé d'atténuer la séparation baroque entre le terrestre et le divin atteint ici l'aboutissement d'une recherche qui du *Vœu de Louis XIII* à *l'Ex-Voto* substitue précisément dans une structure identique le corps d'une nonne à celui du Christ. Mais un rayon divin apporte encore, dans la cellule monacale, une touche "d'exotisme" ; la réussite du *Diptyque* est sur ce point absolue, tant l'aisance et la complexité du propos y fusionnent et passent inaperçus, en superposant sans difficulté aucune le portrait d'une religieuse et la figuration idéale, conforme, de Marie. Cependant l'adaptation du modèle flamand allait soulever un problème prévisible : le donateur priant la Vierge aboutit, si nous maintenons le parallélisme, à la Mère Agnès priant Sœur Catherine ! Le Crucifix rejette tout malentendu, son autorité détournant vers lui les prières de la Mère Supérieure. L'expression d'intense recueillement de celle-ci n'avait pas besoin d'un tel accessoire ; après tout, aucune des deux femmes de *l'Ex-Voto* ne regarde la Croix. Mais peint avec si peu de conviction, filiforme, sombre, mal lisible et finalement anecdotique, sa présence trahit surtout les scrupules du peintre. Ainsi le conformisme premier du *Diptyque* dissimule-t-il deux antagonismes inattendus ; il est vrai que de *La Cène* aux deux versions du *Christ mort*, ce sont autant d'images tranquilles aux anachronismes singuliers.

Œuvre indépendante et distincte de *l'Ex-Voto* bien que directement issue de lui, le *Diptyque* l'est sans aucun doute. Mais peut-être est-il davantage, inaugurant véritablement la dernière période créatrice du peintre. La part de témoignage, la meilleure part de *l'Ex-Voto*, ce coup de semonce porté à un art qui s'assoupissait imperceptiblement, ne doit pas faire illusion : l'œuvre maîtresse de Philippe de Champaigne clôt le temps des incertitudes morales et sociales - quatorze mois de veille, d'inquiétudes et d'espoirs du père auprès de son enfant, et plus largement les troubles consécutifs à la Fronde. Repliement dans une cellule cistercienne ou démission dans l'esthétisme vain des cartons pour *Saints Gervais et Protais*, c'est la même fuite en avant. Avec sa ferme volumétrie, sa profondeur et ses diagonales, *l'Ex-Voto* se souvient, résume, bilan ; dans sa suite viennent les *Richelieu*, *l'Ecce-Homo* et *Omer Talon* ; sa solitude superbe le situe en amont de cette charnière que semble avoir été le voyage à Bruxelles, tellement indispensable psychologiquement. En aval, le *Diptyque* mène à l'intimisme bourgeois, d'essence toute flamande, qui se répand du *Portrait d'Homme* du musée Jacquemard-André et la disponibilité du *Antoine Galland*, et à l'impatience de *Robert Arnauld d'Andilly*.

Un chant d'amour et de victoire

l'Ex-Voto montre d'abord une malade veillée par une femme qui pourrait être - et qu'elle a choisi d'appeler - sa mère. Rien de plus naturel, rien d'apparemment moins recherché que cette scène. Mais l'analogie de structure déjà évoquée avec *Le Vœu de Louis XIII* met en évidence une absence : si la figure du souverain inspire celle de l'abbesse,

et que le corps allongé de la religieuse soit calqué sur celui du Christ, que devient dans cette transposition le troisième participant, la Vierge ? Dans *La Nativité*, Marie est agenouillée, à gauche, les mains jointes, et son Fils est vu sous le même angle que Jésus Christ devant Louis XIII et que Sœur Catherine : mais une fois de plus, la figure de droite, Joseph, n'a pas son équivalent direct dans *l'Ex-Voto*, si ce n'est la chaise vide qui, placée exactement là où se tient le Charpentier de l'autre tableau, est peut-être à interroger dans ce sens. Philippe de Champaigne n'utilisant jamais un élément aux seules fins esthétiques, et dans ces circonstances encore moins probablement, il est insuffisant de ne considérer comme on s'en est contenté que les deux verticales ainsi formées dans la partie droite de l'œuvre. La substitution de Saint Joseph par une chaise sur laquelle est posé un petit livre de prière relève d'une volonté de suggérer, plutôt que de montrer. Sans aucun doute ce meuble désigne-t-il quelque visiteur qui "photographie" pour nous la scène... Disposé extrêmement proche de la malade, d'une proximité forcément gênante de la part de toute autre personne qu'un très intime parent, il renvoie avec insistance à la présence du père.

Imperturbablement fidèle à la réalité, l'artiste ne se peint pas dans une cellule où il ne pouvait pénétrer ; mais avec un art consommé et une discrétion sans faille, il n'en participe pas moins à l'événement qu'il recrée, s'y confessant plus proche de sa fille qu'aucune des compagnes de chaque jour. La serrer dans ses bras, sentir son corps, le toucher, scruter sur son visage les symptômes ténus d'un rétablissement, tout cela par la magie de la peinture ! En cette chaise vide se cristallise l'invisible intimité entre deux êtres hors d'atteinte d'une quelconque séparation matérielle. Van Gogh qui médita longuement devant ce chef-d'œuvre **27** perçut certainement la densité d'un accessoire dont il se souviendra en peignant *La chaise de Gauguin* - et sa propre *Chaise*. Constante : sur les trois représentations est posé un objet familier qui désigne, identifie. Le père, invisible, demeure présent par son regard, sa mémoire, son inquiétude : sa foi. Sœur Catherine, orpheline de mère, pouvait légitimement reporter son affection sur l'abbesse qu'elle s'était choisie, avec l'assentiment du peintre, pour seconde mère ; celle-ci de son côté semble l'avoir beaucoup aimée. Ainsi le sujet de *l'Ex-Voto* serait-il plus profondément celui d'un couple veillant auprès de son enfant alitée. Hors champ, le père guette sans doute l'arrivée du médecin... *L'Ex-Voto* ne serait-il pas la plus recueillie et la plus sensible des représentations de la famille ? Lorsqu'il peignait la *Nativité* en 1643, l'année de la mort de son fils, Philippe de Champaigne éliminait du sujet le thème complémentaire et traditionnel de l'adoration des Mages **28**, afin de mieux dire la famille, parce que celle-ci avait été atteinte... Mais il en parlait par le moyen d'un thème religieux de commande. Cette fois-ci, nul prétexte ; et ce n'est pas la douleur d'avoir perdu un enfant qui l'étreint : mais la joie de ce qu'il est ressuscité. Rencontre, accomplissement. *La chaise* de Van Gogh désigne la solitude.

La simple action de grâces réduirait la portée de *l'Ex-Voto*, qui est autrement plus humaine et poignante. Vouloir illustrer la conviction de l'abbesse que Sœur Catherine "va guérir" incessamment, c'est pour ce père se répéter à soi-même avec une fébrilité émue perceptible dans l'ampleur du modelé, que sa fille "est" bel et bien guérie. Sa fille, paralysée, retrouve l'usage de ses jambes : tel est le véritable sujet à peindre. Au lieu de s'appesantir sur le miracle qui l'eût éloignée de lui parce que élue de Dieu, Champaigne dit simplement l'amour d'un père pour sa fille. Deux mains se joignent enfin après avoir tant désespéré que cela ne fût irrémédiablement possible - au lieu de deux mains en prière. La foi de l'artiste n'a jamais tenu du fanatisme, et s'efface en cet instant devant les liens de sang. *Le Vœu de Louis XIII*, par l'autonomie des figures, la volonté de signifier la Mère et son Fils plutôt que la Piéta fait du drame de la mort du Christ un événement humain : la supériorité du divin est contenue. Louis XIII offrait à la Vierge son sceptre et sa couronne ; Philippe de Champaigne, muet de reconnaissance, offre au Ciel un tableau. Un homme se donne, silencieusement, totalement. Cet aspect de l'œuvre, le plus poignant sous un masque d'extrême pudeur, est le don le plus précieux qu'il nous fait : nulle part chez aucun autre

artiste l'amour paternel n'est peint aussi intensément vrai, jusqu'à la confusion en un même élan de générosité avec l'amour pour Dieu, ni aussi secret, dans l'omniprésence du père, protecteur, réconfortant, mais discret jusqu'à l'effacement total. J'ajouterai contre toute attente que le peintre se montre ici moins chrétien que par ailleurs tant son but est d'abord de crier au monde que sa fille lui est rendue. Il s'agit moins pour lui, en cet instant, de remercier Dieu que d'éprouver, se répéter et se convaincre, par le regard et par le geste qui caresse et revient inlassablement sur la représentation en lui ajoutant toujours plus de réalité, que son unique enfant survivante est sauvée. Jamais il n'exprima avec autant de force une présence tangible. Une sorte de fébrilité, de faim, retenir convulsivement ce corps à la manière d'*Arnould d'Andilly* serrant violemment son rouleau de parchemin, sourd du traitement sculptural des formes. Même le grand *Richelieu* en comparaison n'a pas de cette sensation du charnel, du terrestre, qui rayonne de *l'Ex-Voto*. L'insistance sur la forme, sa consistance, éprouver son poids et sa matérialité, sa chaleur, nous communique par delà la retenue de l'ensemble l'élan du peintre à s'agripper à sa fille, qu'il dote d'une densité de pierre, d'éternité. Sans doute fallait-il un homme bien éprouvé par les disparitions successives de sa femme, de son fils et de sa fille cadette, pour déborder en ce cri de victoire, de tendresse et d'humilité. Elle lui est rendue, et en quels termes nous en parle-t-il ! A mots couverts, certes, mais nous devinons aisément, par le cerné des formes et la fermeté de la structure un grand effort pour ne pas fondre littéralement de joie. Non seulement un sujet d'ordre strictement privé fait le tableau, sans détour ni déguisement, mais encore le peintre tient à le clamer haut et clair, l'écrivant à même la toile d'une forte écriture romaine, en un texte presque trop long : compte tenu de sa farouche réserve habituelle, son bonheur inespéré le rendrait bavard.

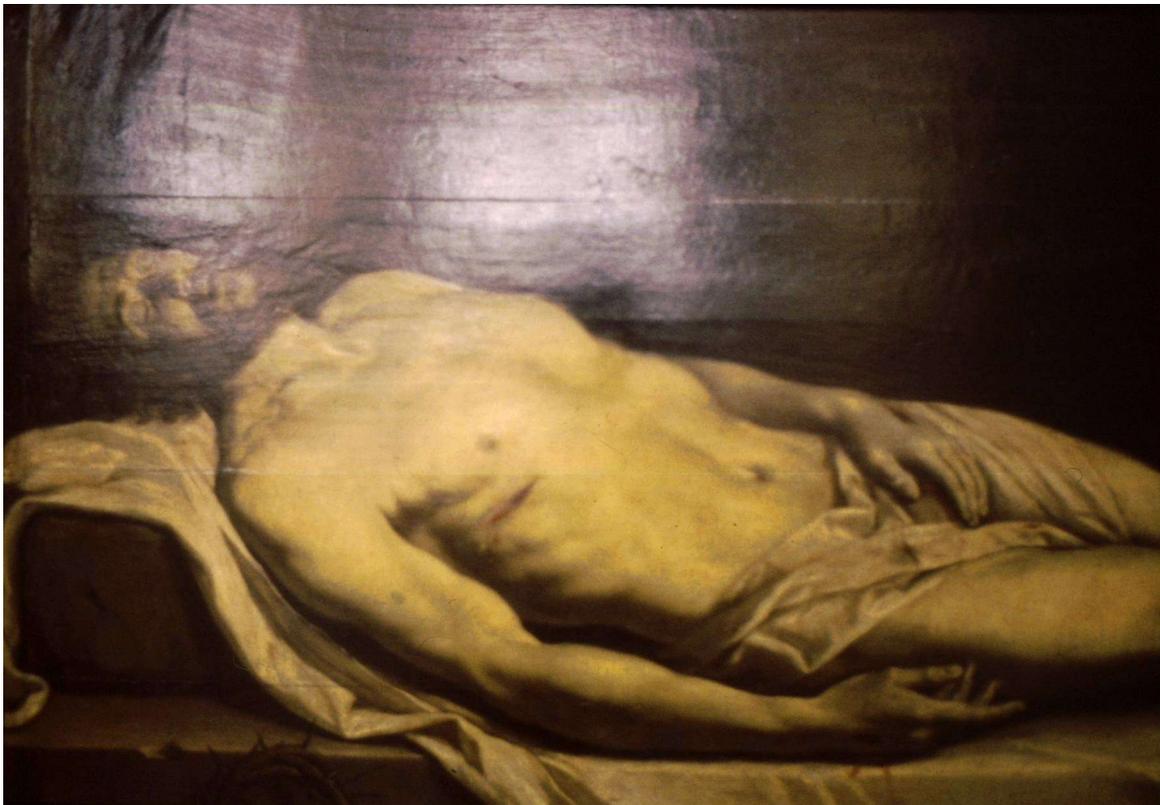
Le temps des prières : Le Christ mort de Saint-Médard

Ce portrait d'une fille par son père est d'autant plus émouvant que ce dernier n'a cessé de se débattre, quatorze interminables mois durant, dans les affres de l'attente et de l'incertitude, des élans d'espoir et des crises d'abattement. Posé sur le siège, le petit livre de prière rappelle ces jours sombres quand le peintre n'avait que ce tenu recours en la contemplation de Jésus Christ pour arrimer sa raison et distraire sa douleur. C'est par la peinture qu'il épanche sa joie devant la guérison de sa fille ; c'est par les portraits autonomes des deux religieuses qu'il exprime sa foi et sa reconnaissance : n'eut-il pas confié à la peinture ses vœux les plus poignants, aux temps où il était encore dans l'espoir d'une guérison de Catherine ? Est-ce extrapoler que d'imaginer ce chrétien fervent peindre un tableau à fin de prière ? Est-il concevable qu'il n'y eût pas cet appel à la toute puissance du Ciel, quand il y a l'action de grâces du *Diptyque* ? Quant au dédicataire de ses prières, *l'Ex-Voto* ne laisse pas la moindre ambiguïté : "au Christ seul médecin des âmes et des corps". Cette supplique, je crois l'entendre dans l'autre version, plus pathétique qu'au Louvre, du *Christ mort étendu sur son Linceul* de l'église Saint Médard à Paris, œuvre controversée **29** qu'il faut rendre au maître **30**. Jésus y est représenté, par sa position dans l'espace du tableau aussi bien que spirituelle, dans une situation sinon identique, du moins comparable à celle de Sœur Catherine en attente de la guérison - de la résurrection ! Exemple unique sans doute d'un artiste revivant intimement le drame de la Passion au travers des épreuves endurées par sa fille. Semblable complicité avait été recherchée, et obtenue, par Rogier Van Der Weyden dans le formalisme de sa *Descente de Croix* du Prado, où la Vierge adopte instinctivement l'attitude ployée de son Fils...

Dans sa reprise de la structure du *Vœu de Louis XIII* pour *l'Ex-Voto*, Philippe de Champaigne substitue de manière significative le corps du Christ par celui de Catherine. Il rappelle surtout à sa mémoire un tableau qui fut un vœu. Aussi *l'Ex-Voto* n'en étant pas un, il semble hors de doute que celui-ci existât par ailleurs - qu'il existât avec *Le Christ mort* de Saint-Médard ou par un autre tableau, cela semble indiscutable **31**. Juste avant d'entreprendre *l'Ex-Voto*, quand l'idée de la guérison n'était encore qu'une perspective

incertaine, Philippe de Champaigne aurait isolé Jésus en une œuvre autonome afin d'en appeler plus exclusivement, plus intimement, à la protection de ce Corps aux plaies toujours vives. Le tableau de Saint-Médard serait cette prière fervente dont le petit livre posé sur la chaise dans la cellule monacale maintient le souvenir.

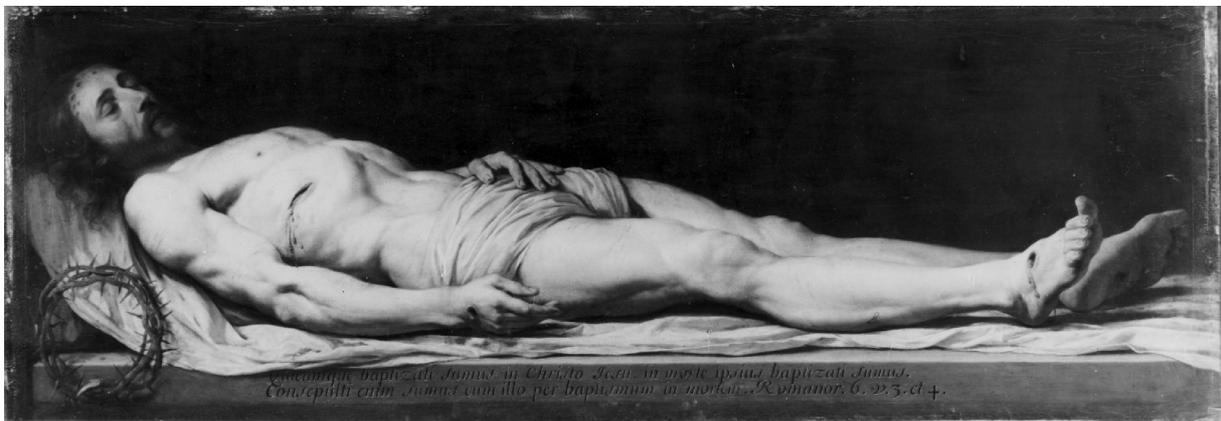
Si la contemporanéité du panneau de Saint Médard avec *l'Ex-Voto* n'est pas démontrée, on peut s'en approcher en établissant par des observations stylistiques qu'il est postérieur au célèbre *Christ mort* du Louvre, d'avant 1654. Les deux œuvres sont radicalement différentes, et seul un jugement approximatif a fait passer celle-là pour la copie de celle-ci. Alors que le panneau du Louvre tient assez de la nature morte par son esprit, cette attention égale portée sur chacune de ses parties avec une lumière neutre, c'est une confession qui se donne à l'église de Saint-Médard. Stylisation inquiète et subjectivité effervescente rendent *Le Christ mort* de Saint-Médard incompatible avec l'inspiration d'autres périodes créatrices de Philippe de Champaigne, avec celle notamment des années 1640 que caractérisent le sens de la hiérarchie et la force, la densité de la stature comme du caractère, et à laquelle appartiennent de plein droit le long panneau du Louvre autant, encore, que *Le Christ sur la Croix* de Grenoble, de 1655. C'est par contre dans la dernière



Le Christ mort étendu sur son linceul, détail, 1661, 95x160 cm. Eglise Saint-Médard, Paris.

suite de portraits du peintre, celle des *Jacques Potier* du Jacquemart-André et autres *Robert Arnauld d'Andilly*, série où ont été évincées les barrières sociales entre le modèle et le peintre (le spectateur), où le regard de ce dernier devient partie intégrante de la réalité psychologique du tableau, qu'il faut rechercher des exemples de la rayonnante subjectivité de la peinture de Saint-Médard. Glissement du compte rendu vers la confession, et non le contraire : objectivité du *Richelieu* du Louvre, de 1637, et subjectivité de celui de la Sorbonne, de 1641. L'élément sensible prend le pas sur le formel : l'âpreté du drapé écarlate de la "capa magna" ou l'anatomie vigoureuse et contrastée du Christ sont assouplis dans

leur seconde version en un modelé plus fluide et synthétique. Le silence succède aux formes entrechoquées. L'espace aussi se dilate et se concentre à la fois, à savoir que le corps prend mieux possession du tableau, le point de vue du peintre et du spectateur s'étant rapproché. Les plans des pieds et des épaules voulus dans la première version passivement parallèles s'inclinent maintenant sur des lignes de fuite - où notre regard domine les pieds mais appréhende les épaules en contre-plongée : dans les deux cas, la vision d'abord objective recourt au grand angulaire, ce qui a pour effet d'accentuer les liens entre le peintre et son sujet, et d'en accroître l'intensité pathétique. Dans le même sens, le *Richelieu* et *Le Christ mort* du Louvre sont vus davantage de profil que dans les deux autres toiles : de l'une à l'autre version, le regard a tourné autour du sujet avec la volonté de saisir ces statures, éprouver leur réalité et s'approprier leur ampleur. Chaque œuvre y gagne en monumentalité. Comme le *Richelieu* de la Sorbonne est postérieur à celui du Louvre, il semble que *Le Christ mort* de Saint Médard, dont on observe les variantes allant dans le même sens, soit nécessairement postérieur à la version incontestée. Son caractère d'intense confidentialité, le renversement du corps vers le spectateur afin de pouvoir le scruter plus exclusivement, l'éclairage interrogateur enfin, écartent largement sa date d'exécution hors de la période "exercices de style" qui a vu naître *Le Christ mort* du Louvre, *l'Ecce-Homo* et *Le Christ sur la Croix* de Grenoble, et se prolonge jusqu'en 1660.



Le Christ mort étendu sur son linceul, vers 1647 (datation inédite).
Huile sur bois , Musée du Louvre, Paris.

Le tableau du Louvre montre un Christ solitaire et tout puissant dans son isolement. Silence. Ne pas déranger ; œuvre inspirée par la dévotion, pour la dévotion. Philippe de Champaigne met tout son art, toute sa sensibilité, au service d'une œuvre de commande. Il y a dans ce brillant exercice du savoir-faire non exempt de passivité ; n'eussent été les plaies vives, l'image serait essentiellement inerte. A défaut d'autre préoccupation, l'intention de bien faire tient ici lieu de confort. Elle est par contre absente de la peinture de Saint-Médard où l'on reconnaît beaucoup d'états d'âme, excepté la sérénité. Le dessin archaïsant au creux des reins ou à la courbure excessive du tibia peut surprendre : le peintre écoute alors une autre voix que celle de l'esthétisme. Le modelé glissant est dépourvu de l'avenante vigueur sculpturale de la version du Louvre et du *Christ sur la Croix* de Grenoble ; il y a une sorte d'avidité à s'approprier cette forme âprement sertie, comme si une excessive ardeur devait combler quelque vide... Ce Christ est tout dévoué au regard compatissant du spectateur ; celui du Louvre se retranche dans une solitude majestueuse. La tête délibérément renversée en arrière montre une quête vaine d'apaisement d'autant plus illusoire que d'autres détails trahissent un sentiment confus de fragilité. L'insistance sur les accessoires : les marches, le linceul, les quatre clous, la Couronne d'Epines, s'ajoute au dessin maniéré, l'angulosité ascèse des mains, la finesse malade des doigts et des ongles longiformes, comme autant d'attentes, de questions en suspens. Ici plus que jamais, ce

corps, le peintre espère qu'il se réveille à la vie. Plutôt que de glisser dans les ténèbres du caveau, il en semble tiré, réanimé par les flashes d'une lumière extatique ; d'autre part la rigidité de l'oblique que forme le corps contre le fond l'en sépare, elle est sauvegarde, tandis que la courbe du linceul étalé est liaison avec le monde des vivants et renforce la multiplication des marches en vue du même objectif. Jésus n'est pas observé aussi passivement que dans la toile du Louvre ; la Résurrection imminente n'est pas ici de l'ordre de la connaissance, mais de la certitude, elle est d'autant plus convulsivement désirée que le père superpose au corps du Christ celui de sa fille... Etrange tombeau en effet, visiblement - on pourrait dire nécessairement - inadapté, trop petit pour ce qu'il doit contenir, et de plus ne pouvant être fermé, avec cette pierre anguleuse en appuie tête qui en émerge...

Les deux religieuses en leur portrait indépendant prient Jésus Christ sur la Croix : celle-ci et les clous dans *l'Ex-Voto* rappellent la Passion ; l'absence du Corps y évoque la Résurrection. *l'Ex-Voto* parle d'un accomplissement qui, s'il n'a pas encore eut lieu, est cependant annoncé par le moindre élément Ce qui est peint, c'est la certitude de la guérison. Aucune ambiguïté à ce sujet. Que le peintre mette en parallèle le Rédempteur et Sœur Catherine, c'est pour mieux se convaincre que la Résurrection a suivi la Passion. L'espoir forcé, concrétisé. Le petit livre de prière abandonné sur la chaise est refermé : le temps de prier est dépassé. C'est encore pour dissiper le moindre doute que, inconsciemment, il se souvient de l'ordonnance de deux tableaux dans lesquels Jésus occupe le centre de la même manière que sa fille dans *l'Ex-Voto* : mort dans *Le Vœu de Louis XIII* et nouveau-né dans *La Nativité* de Lille ; condamnée par tous, soutenue par l'abbesse et par son père, Sœur Catherine de Sainte Suzanne renaîtra à la vie.

Que regardent les deux religieuses ? Certainement pas la lumière divine, seulement visible pour le spectateur, et qui, vraiment rapportée sans conviction, n'éclaire rien (le véritable éclairage, réaliste, vient de la gauche). Chez d'autres artistes de ce temps, Reni, Vouet, le regard levé implore, intercède, exprime la gratitude. Non pas chez Philippe de Champaigne : il n'enregistre rien, absent, suspendu. Les égyptiens pour mieux tourner sur leurs offrandes la sollicitude des divinités ont incrusté d'émail et de verre leurs orbites : ainsi des deux regards de *l'Ex-Voto*, réalistes avec un soin sourcilleux, mais néanmoins ouverts sur un monde où l'œil est inutile.

N'étant pas admis dans la cellule, n'ayant pas la possibilité de juger par lui-même des données spatiales Philippe de Champaigne courrait le risque d'une composition pauvrement didactique. N'était-ce pas d'ailleurs pour s'en prémunir qu'il aurait d'emblée écarté le principe trop abstrait d'une structure symétrique ? Rien de plus simple que d'ordonner à priori, suivant des formules éprouvées, un ensemble d'éléments rapportés, exaltés, modifiés par quelques témoins : un corps allongé, belle et forte horizontale ancrée par la verticale de l'abbesse - le schéma qui aura une grande fortune avec le néoclassicisme, de *La Douleur d'Andromaque* de David, jusqu'à *L'Olympia* de Manet, aurait pu n'être que cela ; ce à quoi le réduira d'ailleurs l'anonyme graveur des vues de Port-Royal qui inclut (de mémoire, à l'évidence) *l'Ex-Voto* à peine reconnaissable dans son décor monastique. Le priant, le gisant : si *l'Ex-Voto* n'était que cela ! L'essentiel est ailleurs. Le peintre recherche l'épaisseur, la densité, l'invulnérabilité de la statue. Indispensable ici plus que jamais, la profondeur qui chez ses contemporains les plus illustres corrompt la forme, est investie d'une mission nouvelle : éterniser. Pas une figure, pas un axe qui ne soit disposé de biais pour l'accentuer : la Mère Agnès, Sœur Catherine, l'oblique allant des mains de l'une à celles de l'autre, jusqu'au livre sur la chaise. Le souci de bien cerner les figures fait qu'aucune draperie même n'est coupée par le bord du tableau : seul élément qui relie ce monde au dehors, la chaise, passerelle... La densité des formes vise la durée ; plus que jamais nous pensons à ces "intuitifs ordonnateurs" que sont Proust et Gauguin et les Egyptiens qui veulent retrouver, éterniser la sensation. *l'Ex-Voto* de 1662 est unique de ce point de vue, ou tout au moins l'exemple le plus accompli d'un œuvre plus préoccupé, du

Richelieu au Prévôt des marchands, par la surface. Seul élément frontal, le mur s'efface et intègre la dédicace dont la fonction est identique, abstraite, éterniser, dans une création d'une rare efficacité qui mobilise pour son propos jusqu'à parole. "Pressés de s'exprimer, dédaigneux de s'expliquer, contractant leurs moyens d'expression comme ils ont resserré leur paraphe, ils arrivent au poids, à la concision des énigmes ou des épitaphes", écrit Maurice Barrès **32** des grands artistes parvenus au terme de leur quête. Epitaphe et énigme, *L'Ex-Voto* l'est sans aucun doute, puisque tout ensemble on s'en tient à ce qu'il affiche, et qu'on ne l'a pas seulement interrogé plus attentivement. De l'épitaphe, le texte martial en a l'allure faussement explicative, la prétention au bilan. Il en dit trop parce qu'il ne dit rien que ne nous ait appris la légende ; il n'en dit pas assez parce que, fausse piste, il préserve le secret de l'œuvre.

Vie et mort sont liées jusque dans les sources formelles : au thème funèbre qu'on n'a pas manqué de reconnaître dans l'adaptation littérale du priant et du gisant de la statuaire médiévale pour les deux figures drapées se superpose avec autant d'évidence celui de la renaissance, avec le thème majeur de l'Annonciation. Le projet s'y prêtait : la Mère Supérieure, ayant "eu l'intuition", a ici le rôle d'intermédiaire ailleurs dévolu à l'Ange Gabriel ; passive et conforme à son modèle, Sœur Catherine "reçoit l'annonce". Exception faite des lys, rien n'y manque de l'accessoire : le lieu et l'ensemble du mobilier qui se rapportent à "celle qui reçoit", et dont le reliquaire et le livre de prière rappellent la piété, la répartition systématique, l'Ange étant le plus souvent à gauche ; le rayon divin où l'on se prend à guetter la Colombe... L'énigme, après l'épitaphe. Philippe de Champaigne a traité plus de dix fois ce sujet, mais en confrontant toujours deux personnages debout suivant une conception théâtrale inspirée du Titien ; ici au contraire, l'un à genoux et l'autre assis rapproche l'œuvre des plus classiques et souveraines *Annonciations* de la première Renaissance, celle notamment de Fra Angelico dans le couloir de San Marco, d'un coloris aussi limité avec des figures aussi statiques. Il ne faudrait presque rien pour approcher de quelques illustrations du thème par Jacopo Bellini, Zurbaran, *L'Ex-Voto* de Philippe de Champaigne. Cette comparaison met accessoirement en évidence la composante italienne de l'art du peintre : c'est la cellule italienne que l'on trouve là, encore plus sévèrement réduite à un mur nu, unique dans la peinture, au lieu des accueillantes chambres à coucher des flamands... Cette fusion de deux thèmes antagonistes, la statuaire funéraire et l'Annonciation, de deux traditions aussi, Moyen Age et Renaissance italienne, n'est pas pour nous surprendre : expression de la vaste culture du peintre comme, surtout, de son optimisme, qui l'incite à célébrer la Vie chaque fois que la Mort force à prendre note.

L'issue positive de l'épreuve inspire à Philippe de Champaigne sa plus belle œuvre. Lui qui s'était refusé à dire les disparitions successives des plus proches peint spontanément une guérison - c'est une leçon. Mais s'il ne souffle mot de la mort, en 1643, de son fils victime d'un accident, son art n'en accuse pas moins le coup, approfondissant l'introspection psychologique sans rien perdre des prestiges que lui imposent les travaux de commande. Mieux que dans une figure romantique où l'on démêlerait malaisément le vrai de l'affectation, l'homme démuné, livré par son application même à n'en rien laisser sourdre, imprime son mutisme douloureux au premier en date des grands portraits intimes, contemporain de ces temps difficiles. *Camus* ressemble à ces saints et philosophes que l'artiste peignit nombreux par ailleurs, et dont la grandeur d'âme les a fortifiés dans les tragédies de l'existence ; avec sa barbe profuse et droite, il tient de Moïse ; son expression est souveraine et avenante ; non pas engagement à la confiance, mais en attente que cela vienne de soi : Philippe de Champaigne a à se confier, pour peu qu'on lui témoigne de l'attention. La seule présence doit être un réconfort. Par delà tout sentimentalisme que, effectivement, il a soin de bannir, le peintre attiré par l'assise, la stature patriarcale du modèle, dit une vérité plus profonde, plus essentielle, dissimulant mal sous la quête illusoire et avide du poids et de l'envergure, de l'assurance, le terrible constat d'une absence. Il n'investit aucun autre de ses modèles d'autant d'aplomb protecteur et primitif. *Martin de*

Barcos, Saint-Cyran, Le Maître de Sacy, ont déjà du social dans ces ports de tête cherchant la meilleure allure, conscients d'être des guides spirituels. Aucune trace d'orgueil chez *Camus* fût-elle légitime : la tête donne l'obscur sensation de surgir de fond, sans cou, bloc. L'ombre qui enveloppe l'effigie estompe également toute aridité individualiste pour mieux suggérer la veille de l'homme, fidèle, ami. La croix bien en évidence est ici la première et l'une des rares occasions où l'artiste la dote du maximum de puissance, parce que dans son dénuement, il a besoin de tous les symboles où s'adosser. Réconfortante, sans aucun doute, mais encore demeure-t-elle soumise à l'expression du visage. Le symbolisme ne l'emporte pas sur le sens de l'humain.

Persécutions contre Port-Royal

Dernier tableau où l'on suspecterait quelque trace de polémique, *L'Ex-Voto* est pourtant composé alors que Port-Royal se trouve pris au plus fort de la tourmente. Définitivement sevré par la mort de Mazarin, le principal élément de modération dans son entourage, le jeune Louis XIV juge opportun de mettre à l'épreuve contre les milieux jansénistes une autorité naissante. Il fait brûler solennellement *Les Provinciales* en 1660, réitérant trois ans après la condamnation du pape Alexandre VII ; l'Assemblée du Clergé impose ensuite la signature du "Formulaire" aux religieuses **33**. Du 23 avril au 13 mai 1661 ont lieu les premières expulsions du couvent ; l'état de santé de la fille du peintre l'en a peut-être préservée, sans pour autant la soustraire à un interrogatoire des autorités en juillet. Il serait absurde de négliger l'influence de ces événements lourds de menaces sur l'état d'esprit de l'artiste, élément déterminant pour l'œuvre en cours. La guérison de Sœur Catherine de Sainte Suzanne, véritable alibi, ne doit pas cacher le fond politique de *L'Ex-Voto* **34**.

Précisons : apolitique, et il n'y a là rien de contradictoire ! Si l'existence même de *L'Ex-Voto* relève du militantisme, son contenu se veut apaisant. La verve assassine des *Provinciales* n'ayant fait qu'attiser les haines, mieux vaut tenter de calmer les esprits. Voilà son moyen de défense : le silence. Il n'y a dans l'œuvre rien de subversif, rien d'autre finalement que le portrait de deux femmes. L'évidence. L'irréfutable. Philippe de Champaigne en appelle comme Pascal à "l'honnête homme" : allons, comment ces religieuses absorbées dans leurs prières, passives, mains jointes, pauvres, pourraient-elles susciter tant d'animosité ? Sont-ce là ces terribles conspirateurs qu'ont dit les jésuites ? Regarder le tableau, c'est se convaincre de leur innocence et de l'injustice qui les accable. Mais que pourrait contre leur candeur désarmante la vindicte du monde ? Voilà qui explique la sérénité souveraine de l'œuvre, renforcée par le choix d'un sévère décor monacal (il y avait d'autres possibilités), et qui donne de l'abbaye une image intemporelle et inaliénable. En 1661 disparaissait l'âme de Port-Royal, Angélique Arnauld, la Réformatrice : en mettant en scène sa Sœur Agnès, c'est fonder une légitimité ; *L'Ex-Voto* affirme la pérennité de Port-Royal hors d'atteinte des jalousies du monde, et priant pour son salut. Illustrer une guérison miraculeuse, c'est mettre le Ciel de son côté, et rendre sans effet les manœuvres des hommes ; le texte sur la toile insiste significativement sur la faillite de la science démunie devant les mystères du corps, à plus forte raison celle du temporel lorsqu'il prétend contraindre le spirituel : Dieu aura toujours le dernier mot. Philippe de Champaigne pouvait être d'autant plus convaincu de son système de défense que le miracle analogue de la Sainte Epine avait en 1656 suscité une vive émotion et disposé positivement la Reine Anne d'Autriche en faveur de Port-Royal : l'occasion était trop belle. Philippe de Champaigne revendique, par la peinture, autant qu'il se peut : ouvertement polémique, son tableau n'eut pas été accepté par les moniales soucieuses de leur retrait du monde. Et ne parlons pas de l'attitude du pouvoir, aux aguets ; en l'absence d'un salon où faire connaître ses vues l'œuvre unique qui n'a pas l'endurance du texte imprimé presque impossible à faire disparaître totalement, doit recevoir l'agrément de son destinataire ou ne pas être. Compte tenu de cette fragilité de la peinture, l'artiste aurait pu ne pas s'impliquer par ce moyen dans



Ecce-Homo dit aussi *Le Christ aux Outrages*
v. 1664, 190x130cm, (datation inédite).
Bob Jones University, Greenville, USA.

les remous du temps : d'autres créations du baroque triomphant commémorent aussi bien des miracles sans la moindre arrière pensée ni velléité. Qu'il l'ait fait : honorer le légitime vœu d'isolement des unes tout en prenant fait et cause pour elles, sans rien abdiquer de son jugement sur les événements du jour, montre une fois de plus l'indépendante subtilité d'un homme trop vite enfermé sans raison par la critique dans les limites étroites d'un formalisme sectaire et ennuyeux. Cela laisse surtout entrevoir combien divergents peuvent être les sources, les intentions et les enseignements du chef-d'œuvre de Philippe de Champaigne, d'autant plus impressionnant que loin d'apparaître à première vue,

ce foisonnement du sens s'appuie au contraire sur une image d'une déconcertante simplicité.

Jean Hamon, le médecin de Port-Royal **35**, ou plus justement Antoine Arnauld, tarde à remettre le texte latin à reporter sur la toile. Angélique de Saint-Jean relatera auprès de son correspondant l'impatience du peintre ; "M. Champaigne dit hier qu'on ne lui a point donné de quoi achever son tableau ; il s'en va, mais son neveu achèvera, et il ne tient qu'à vous ou à M. Hamon que nous n'ayons la satisfaction de voir ce tableau qu'on dit être tout en vie et un des plus beaux qui soient sortis de ses mains " **36**. Philippe de Champaigne n'en diffèrera pas son voyage en Flandres fixé au 1^{er} juillet ; il emporte dans ses bagages à l'intention de sa sœur Marie un lumineux *Christ sur la croix* (1656-62 ; musée de Kansas City), variante moins dramatique du tableau de Grenoble, dont il diffère essentiellement par une verdure renaissante, l'absence du crâne au pied de la croix, et le choix de quatre clous.

Contrastant avec la combativité présente de l'artiste qui sort de son atelier pour défendre la cause de ses amis, la défendant par la diplomatie engagée **37** autant que par la peinture (*L'Ex-Voto* est le premier acte d'une suite de prises de position par le moyen de la peinture), Port-Royal voit en ces années s'infléchir sa destinée dans le repliement en lui-même et l'aspiration au silence. Philippe de Champaigne s'était isolé au moment même où Port-Royal s'impliquait dans le monde avec la fièvre polémique et superbe des *Provinciales*. En dépit d'une idée fort répandue, le peintre n'a donc été à l'unisson avec Port-Royal que durant la Fronde, remarque qui relativise tout parallélisme simpliste.

Après la mort d'Angélique Arnauld en 1661 ; celle l'année suivante de Pascal qui avait su rallier sur ses *Provinciales* toute la fine fleur de Paris, portent un coup fatal à l'esprit combatif de Port-Royal : une autre importante figure du jansénisme s'éteint avec Jacqueline Pascal, maîtresse des novices, dont le rôle central dans le système éducatif influait sur

l'audience hors du couvent de l'enseignement janséniste des jeunes pensionnaires. Suivant de peu la Réformatrice, celle enfin de Mazarin, lequel avait été dans le camp opposé l'interlocuteur privilégié, pertinent et modéré, laissait le champ libre aux plus velléitaires dans l'entourage de Louis XIV. Autant de disparitions successives de ses figures légendaires qui ont accéléré la mutation de Port-Royal.

Alors que dans ses années de gloire, Port-Royal avait des caractères nettement masculins, la fierté arrogante, l'inflexibilité parfois tapageuse, la désinvolture et le mordant de la mondanité, désormais ce sont les valeurs féminines de discrétion, de prière et d'entraide qui prévalent. Avant même que ne soit consommée la séparation de fait des deux abbayes par un arrêt du Conseil d'Etat le 13 mai 1669 donnant à Port-Royal de Paris une abbesse distincte, l'ascendance prise par la maison des Champs attestait symboliquement de ce besoin nouveau de retraite. Le monastère qui avait su galvaniser les énergies au milieu du siècle est désormais un vaisseau désemparé inspirant la pitié et la compassion. Les nouvelles protections qui se déclarent, dont l'entregent saura retarder l'inévitable arrêt de mort **38** prononcé dès 1661 par Louis XIV, sont féminines : la Marquise de Sablé, la Duchesse de Longueville et parfois encombrantes : la duchesse de Chevreuse, la duchesse de Montpensier sont d'anciennes frondeuses ; de quoi entretenir chez le Roi une rancune tenace.

La Paix de l'Eglise apporte au monastère des Champs ce qu'on a appelé son dernier automne. Bossuet, d'abord distant, se lie d'amitié et travaille avec Antoine Arnauld et Nicole. Les Messieurs renouent avec leurs fonctions aux "petites écoles". L'avenir n'en est pas moins incertain. Les ressources régulières de Port-Royal lui viennent de l'éducation dispensée aux jeunes filles de la haute bourgeoisie. Ces revenus brusquement taris par l'interdiction de Louis XIV de recevoir de nouvelles pensionnaires, Port-Royal ne peut plus compter que sur les dons **39** : sa période mondaine s'achève.

NOTES LOUIS XIV

- 1 GAZIER (A.) *Histoire générale du mouvement janséniste Paris, 1926.*
- 2 Pour une étude exhaustive de ce chef-d'oeuvre, voir GONCALVES (J.) *L'Ex-Voto de Philippe de Champagne*, à paraître.
- 3 DORIVAL (B.) *Philippe de Champagne*, cat. exp. Orangerie des Tuileries, Paris, 1952
- 4 PASCAL *Les Pensées*
- 5 DORIVAL (B.) *Philippe de Champagne et Port-Royal, 1957.*
- 6 ANGELIQUE DE SAINT-JEAN "Lettres", dans BESOIGNE (J.) *Histoire de l'Abbaye de Port-Royal*, Cologne-Paris, 1759.
- 7 *Portrait des abbesses Angélique et Agnès Arnauld*, après 1662, deux versions : musée national des Granges de Port-Royal, et col privée, attribution vraisemblable à Jean-Baptiste Champagne.
- 8 ... et non pas à l'abbaye des Champs comme l'écrit Louis MARIN, *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Paris, 1995
- 9 Voir à propos des gouaches de M Hotemels : PIQUENARD (Th.) "Moniales de Port-Royal : les images de l'emblème", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1998.
- 10 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.
- 11 ANGELIQUE DE SAINT-JEAN "Lettres", dans BESOIGNE (J.) *Histoire de l'Abbaye de Port-Royal*, Cologne-Paris, 1759.
- 12 Un point de vue passivement accepté jusqu'à la critique récente : Péricolo...
- 13 FONTAINE (N.) *Mémoires pour servir à l'histoire de Port-Royal*, Cologne, 1738.
- 14 DORIVAL (B.) "Le jansénisme et l'art français", *Chroniques de Port-Royal*. Paris.
- 15 MARIN (L.) *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Paris, 1995 ; PERICOLO (L.) *Philippe de Champagne*, Tournai, 2002.
- 16 *Ex-voto de la guérison de Louis XIV*, de Michel Corneille, 1658, 250x481, Versailles, Musée national du Château.
- 17 BAJOU (T.) *La peinture à Versailles, XVII^{ème} siècle*, Paris, 1998.
- 18 JANSEN (P.) "Port-Royal de Paris, son histoire, (1624-1792)", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1991.
- 19 Entrevue Péréfixe-Champagne voir DORIVAL (B.) *Philippe de Champagne et Port-Royal*, 1957, (P 24)
- 20 MARIN (L.) "Ecriture-peinture : l'Ex-Voto de Philippe de Champagne", *mélanges Dufrenne*, Paris, 1975.

- 21 Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, et musée des Beaux-Arts de Caen.
 22 Musée
 23 Musée de l'hôpital Saint-Jean, Bruges.
 24 Musée
 25 Partagé entre les musées de Berlin et d'Anvers
 26 ROSENBERG (P.) *Philippe de Champaigne*, col. Grands peintres, Milan, 1968
 27 Van Gogh fait plusieurs fois référence à Philippe de Champaigne dans sa correspondance : *Lettres* 30, 39, etc...
 28 DORIVAL (B.), *Philippe de Champaigne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976.
 29 Attribution traditionnelle (voir BEAUX-ARTS, n° 274, 1938), refusée par M. Dorival : DORIVAL (B.) *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, 1957.
 30 GONCALVES (J.) "Le Christ mort de l'église saint Médard à Paris, un point de vue", *Gazette des Beaux arts*, Paris, 1987.
 31 Un point de vue approuvé par M Dorival au cours d'un entretien.
 32 BARRES (M.) *Greco*
 33 Texte du Formulaire arrêté en Février 1661 : "je me soumets sincèrement à la constitution du pape Innocent X, du 31 mai 1653, et à celle de notre Saint-Père le pape Alexandre VII, du 16 octobre 1656. Je reconnais que je suis obligé en conscience d'obéir à ces constitutions, et je condamne de bouche et de cœur la doctrine des cinq propositions de Cornélius Jansenius, contenues dans son livre intitulé *Augustinus...*" ; voir BOURLON (J.) *Les Assemblées du clergé et le Jansénisme*, Paris, 1909.
 34 Sur *L'Ex-Voto : 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*, Société de Port-Royal, Paris.
 35 C'est vers Jean Hamon que penche Florence Bergerat-Gentner : *Port-Royal*, cat. d'exp. Paris, 1985.
 36 ANGELIQUE DE SAINT-JEAN "Lettres", dans BESOIGNE (J.) *Histoire de l'Abbaye de Port-Royal*, Cologne-Paris, 1759.
 37 En 1664, au plus fort des tensions relatives à la signature du formulaire, les religieuses choisissent Philippe de Champaigne comme médiateur pour défendre leur cause le 14 juillet auprès de l'archevêque de Paris. Voir *Relation de ce qui s'est passé à Port-Royal depuis le commencement de l'année 1664 jusqu'au jour de l'enlèvement des religieuses qui fut le 26 août de la même année*. Bibliothèque de Port-Royal, P.R. 151, Paris.
 38 Sur la destruction, voir *Port-Royal*, cat. d'exp. Paris, 1985.
 39 A cet égard, Philippe de Champaigne se montra à plusieurs reprises particulièrement généreux ; voir DORIVAL (B.) *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, 1957. "Documents sur les relations entre Philippe de Champaigne et Port-Royal", divers contrats et actes de donation, n° 3, 5, 6, 24, 25 ; de l'artiste aux "Dames de Port-Royal." Voir aussi GUIFFREY (J.J.) "Les peintres Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne : nouveaux documents et inventaires après décès (1659-1681)", *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1892.
 ©José Gonçalves Mai 2009



CHAPITRE 11 : EMERGEANCE D'UNE CONSCIENCE POLITIQUE

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

Actualité religieuse : le Christ au Jardin des Oliviers ; Moïse d'Amiens

La mort en 1661 du cardinal Mazarin réveille la France de l'apathie où s'enlisaient les esprits depuis l'échec de la Fronde. Tous ses espoirs se cristallisent alors sur l'accession effective au pouvoir du jeune Louis XIV, lequel de son côté ne tarde pas à manifester son impatience d'en éprouver la réalité et la portée en concentrant simultanément ses foudres sur l'Intendant des finances Fouquet et sur Port-Royal.

Mazarin avait surtout réussi à contenir les plus velléitaires de l'entourage du roi contre le jansénisme, et les empêcher de contaminer le champ politique en canalisant leurs griefs vers celui des idées dont procède l'effervescence des *Provinciales*. Mais délaissant l'idéologie, Louis XIV ne pouvait simplement pas tolérer l'obstination inflexible, quelles qu'en fussent les raisons, et la bonne foi des religieuses qui ne reconnaissaient pas dans *L'Augustinus* les cinq propositions incriminées par la Sorbonne et condamnées par le Pape. L'impatience du pouvoir royal tourna vite en affaire d'état.

La nomination en juin 1662 de l'ancien précepteur du roi, Beaumont de Péréfixe, à l'archevêché de Paris qui témoigne de la détermination des autorités vaut d'abord une courte trêve à Port-Royal, jusqu'en avril 1664. Puis les événements vont se précipiter pour culminer le 26 août suivant, lorsque le prélat se rendit personnellement à l'abbaye des Champs avec ordre de faire plier les rebelles : un premier groupe de douze religieuses hostiles au Formulaire, dont la mère Agnès, l'abbesse Mme de Ligny, et Angélique de Saint-Jean, fut expulsé vers d'autres monastères à titre d'exemple. Sept signatures obtenues à Port-Royal de Paris furent une piètre consolation pour l'archevêque auprès du refus unanime déclaré aux Champs. L'unité de la communauté n'en était pas moins rompue, les quelques soixante dix "non signeuses" étant regroupées aux Champs où la vie devint bientôt intenable de par leur nombre **40**.

En février 1665, le Pape Alexandre VII résolu à ne rien céder dans ce dossier épineux, joignit maladroitement son autorité à celle de Louis XIV en ordonnant la signature immédiate du Formulaire : loin de l'effet escompté, l'entente de raison entre Paris et Rome divisa encore davantage l'Episcopat français **41**.

Philippe de Champaigne ne pouvait demeurer indifférent à ces agressions répétées, psychologiques et physiques, contre ses amis jansénistes. Deux œuvres au moins portent témoignage de sa réflexion, qu'on n'a pourtant pas encore interrogé sous cet angle, et pour cause : dûment signé et daté de 1663 **42**, le *Moïse* du musée d'Amiens n'en a pas moins été rejeté du catalogue raisonné par M. Dorival **43** ; à l'inverse, *Le Christ au jardin des Oliviers*, découverte récente aussitôt acquise par le musée de Rennes, a été situé dans les années 1645-50, sans guère de conviction il est vrai. Plus significatifs que le format domestique : 72x90 qui pourrait apparenter ce dernier au groupe des tableaux de dévotion, sont la solitude et la lumière enveloppante, la diagonale, la structure des visages et le dessin des sandales, la rigidité du corps enfin qui mettent à profit la leçon des années 1655 à 1660. La même ville ceinte de murailles en oblique compose le décor du *Christ sur la Croix* de

Chaumes, et de *La Vierge de Douleur* du Louvre ; la plus grande densité de la matière opaque, évoque le *Saint Charles Borromée* de 1666 ; les plis chiffonnés ressemblent à ceux du *Jésus retrouvé au Temple* de 1663 ; l'ange occupe la même situation à l'extrême droite et est incomplet comme la croix dans *L'Ex-Voto*.



*Le Christ au jardin des Oliviers. Vers 1663-65. 72x100cm.
Musée des Beaux-Arts, Rennes. Cl. RMN*

Plus déterminante encore est l'attitude singulière du Christ qui préfigure ses trois chutes lors de la montée au Calvaire, mais dont l'invention surtout dérive de l'attitude couchée face contre terre et les bras en croix par laquelle une religieuse fait profession de foi : ce motif exceptionnel au 17^{ème} Siècle, (Dürer est encore plus littéral dans un dessin **44** peut-être inspiré d'une composition de Mantegna), et porteur d'une signification particulière a certainement été inspiré à Philippe de Champaigne par la cérémonie de profession de foi de sa propre fille, le 14 octobre 1657. Ce symbolisme gestuel conforte la datation tardive qu'induisait l'observation du style. Cette superposition du thème religieux avec l'entrée en religion de Catherine établit sans la moindre ambiguïté la dimension autobiographique de l'œuvre (précédée dans ce registre par *L'Ex-Voto*), et sa directe allusion aux menaces qui s'accroissent contre Port-Royal.

Dans la gravure de Magdeleine Hortemels montrant le réfectoire de Port-Royal des Champs, on peut distinguer sur le mur, à côté d'un grand paysage, ce qui s'apparente à un Christ au jardin des Oliviers ; bien que Jésus y paraisse agenouillé devant l'ange, le rapport avec le tableau rennais n'est pas à exclure. Si cette destination de l'œuvre était définitivement avérée, ce serait là le dernier tableau de Philippe de Champaigne pour Port-Royal.

Le Christ au Jardin des Oliviers peint vers 1460 par Mantegna (Nat. Gal. Londres),

LOUIS XIV 11 : émergence d'une conscience politique

distribuée au premier plan les trois apôtres endormis ; en retrait, Jésus agenouillé, les mains jointes, écoute des anges enfants qui lui présentent la colonne, la croix, la lance et l'éponge. A noter, contrairement à Champaigne, qu'aucun angelot ne désigne, chez le maître italien, le Ciel d'où vient l'ordre divin. Préférence pour les détails narratifs plutôt que pour le symbole qui les résume tous : la coupe, laquelle apparaîtra plus tard, avec la même signification, impliquant la même attitude de soumission du Christ. Acceptation de la Passion, tel est le thème de la plupart des versions. où Jésus est soumis devant la coupe, surmontée ou non d'une croix, tenue par l'ange-enfant Prenant quelque distance avec cette représentation consensuelle à laquelle souscrivent notamment Gréco et Altdorfer, Philippe de Champaigne donne du thème une interprétation autrement plus ambiguë.

Au lieu de la docilité qu'exprimeraient les deux mains jointes sur le cœur, comme pour la Vierge de *L'Annonciation*, le geste large d'autodéfense : "éloigne de moi cette coupe" traduit le trouble et les sentiments contradictoires qui assaillent Jésus. L'objet symbole d'acceptation soumise de son destin est ici judicieusement soustrait de notre perception par la main non visible de l'ange. Moïse, dans la toile d'Amiens, participe non moins que Jésus veillant seul parmi les vivants, des mêmes tensions et tiraillements de conscience qui sont le fruit des indécisions et à-prioris de la réalité politique et sociale de l'époque. Autre élément nouveau, l'ange désigne d'un doigt impérieux l'origine de son message ; une affirmation, un rappel, pour couper court à toute hésitation, ce qui, paradoxalement, la rend plus présente et manifeste.

Si le tableau de Rennes nous montre en la personne de Jésus le destinataire du message divin, à qui en revanche s'adresse l'impérieuse injonction de Moïse? Dans les deux tableaux il est question d'obéissance sans discussion ; le Patriarche est autant que l'ange un "messenger" ; à leur détermination correspond l'exigence de docilité attendue des religieuses par le roi et le Pape. Puis aux gestes contraires de soumission et d'éloignement de Jésus, à son angoisse partagée entre obéissance et hésitation, répond la répartition "adaptée", combien sujette à discussion, des Commandements sur les deux Tables. Parfaitement conforme dans son énoncé et son ordonnance, la distribution du texte apparaît en effet suffisamment singulière pour donner matière à M. Dorival à rejeter l'attribution à Philippe de Champaigne du *Moïse* d'Amiens **45**.

Les observations stylistiques renforcent pourtant l'attribution : ainsi la main gauche en ouvrant le champ d'intérêt, introduit cette sujétion de la composition au plan qui caractérise les œuvres de cette période. Absent de la version de 1648, le décor qui situe le chef hébreux dans l'espace signifie son dialogue sur la montagne avec Dieu et l'errance de son peuple. Moïse est placé à droite des Tables pour accentuer encore le caractère symbolique de son autorité, marquant ainsi son ordre avec plus de force. (Philippe de Champaigne investit toujours la main droite des gestes les plus représentatifs).

Mais cette exclusion du corpus participe surtout d'une connaissance monolithique de l'artiste, auquel est refusée la possibilité d'une évolution de ses idées sur près de deux décennies. Chaque version correspond à un contexte social et culturel distinct, et répond à un objectif différend. Ainsi, à la veille de la Fronde, sous l'influence de l'exigeante orthodoxie janséniste, le peintre tend à la définition, à la nette circonscription de chaque domaine ; *Moïse* de 1648 met en avant l'identité de groupe, le rôle fédérateur de la loi ; la seule présence du chef est fondatrice. Aussi les trois premiers Commandements qui se rapportent à Dieu sont-ils isolés sur la première Table : manifestation d'autorité et déclaration de principe, il y a là transposition de l'affrontement qui couve entre les deux forces, également autonomes, de la France de Mazarin, la bourgeoisie et le pouvoir monarchique.

Dédaignant cette fonction d'identification et de représentation sociale propre à toutes les œuvres des années 1640, le tableau de 1663 est contemporain des persécutions contre Port-Royal, et des convoitises de Louis XIV sur les Pays-Bas espagnols ; des restrictions des libertés et de l'affaire Fouquet... Il est de ce fait plus porté au discours, au sermon, à la morale ; significativement privilégiée par la lumière d'abord et parce que la main qui la

désigne masque en partie le texte de l'autre, la seconde Table avec les Commandements VI à X, défend notamment de jalouser son voisin.

D'où l'ambiguïté, et l'apparente contradiction : l'obligation d'obéissance et de totale soumission (ce à quoi les religieuses entendent bien se conformer), aux instances hiérarchiques est associé dans ce tableau, dans ce sujet mis au point vers 1648 pour le janséniste Pomponne de Bellièvre, à l'idée d'un texte qui a subi une adaptation de son symbolisme ; qui, dans ce glissement du sens, a perdu toute sa force d'évidence. La soumission et l'acceptation stoïque de son destin par Jésus s'accompagne aussi de douloureuses hésitations : "éloigne de moi cette coupe"... Si Philippe de Champaigne traduit par l'attitude de Jésus les contradictions qui déchirent Port-Royal, en revanche son propos s'approfondit avec le *Moïse* où, quittant le terrain neutre du compte rendu, il se jette dans le débat en soulevant quelques points du dossier.

Le "droit" et le "fait"

Obéir au roi et au Pape en signant le Formulaire, c'est reconnaître coupables d'hérésie Jansénius et l'abbé de Saint-Cyran. Tout en reconnaissant le caractère hérétique des cinq propositions incriminées, les religieuses ne peuvent souscrire, de fait, qu'elles se trouvent dans *L'Augustinus* simplement parce qu'elles ne l'ont pas lu ! Née d'une bonne volonté évidente d'apaisement, cette distinction entre le Droit et le Fait **46**, qui occupe les esprits de 1661 à 1664, aiguise cependant le cas de conscience des religieuses en les forçant dans leurs derniers retranchements. Elles s'avoueront bientôt dépassées par des querelles trop subtiles, pour n'aspirer qu'à la paix et au recueillement. Du reste, ce n'est plus tant le contenu de *L'Augustinus* qui est en cause que la résistance d'un groupe dans laquelle le pouvoir voit les germes d'une contestation intolérable.

Eblouie par les personnalités hors norme du jansénisme et définitivement conquise par sa fin programmée, l'opinion commune octroie généreusement à Port-Royal le beau rôle de la contestation salutaire et de la sensibilité face à un pouvoir anonyme, autoritaire et jaloux. On en oublie combien le jansénisme est, de tous les mouvements de pensée du 17^{ème} siècle, non pas tant le plus exigeant que le plus rigide. N'est-ce pas précisément leurs "accommodements" que Port-Royal reproche, par la voix du Grand Arnauld **47**, aux jésuites accusés de complaisance et de laxisme envers les consciences des masses ? L'élitisme de Port-Royal n'est pas seulement hautain, il est dogmatique. Aussi le *Moïse* de 1663, s'il prend en compte les contradictions idéologiques suscitées par le Formulaire, n'en choisit pas pour autant le camp de Port-Royal - pas davantage que celui de l'autorité ecclésiastique. La répartition nouvelle des Commandements qui va à l'encontre du dogmatisme et du symbolisme janséniste dont l'artiste avait été à l'occasion un illustrateur scrupuleux, trahit les angoissantes incertitudes qui accablent celui-ci. Au moins penche-t-il dans cette œuvre pour un assouplissement des positions tranchées, et met-il en garde contre un formalisme aux conséquences imprévisibles.

La répartition sur la première Table des cinq premiers Commandements n'est pas moins riche de sens que la distinction traditionnelle. Elle lie aux trois injonctions à respecter et célébrer Dieu le 4^{ème} Commandement : "*honorez votre père et votre mère*", et le 5^{ème} : "*vous ne tuerez point*". Depuis Dieu le Père jusqu'aux enfants des hommes : plus que jamais dans l'association des cinq premiers Commandements sur une seule Table, l'homme est créature de Dieu faite à son image. Placé en bas de la première Table, le "*tu ne tueras point*" acquiert une densité particulière d'autant plus délibérément recherchée que le texte réparti sur l'autre Table est en quantité bien moindre. Ce développement qui n'est pas moins significatif que la stricte observance de 1648, n'a rien d'aléatoire ni d'incompatible avec la pensée de Philippe de Champaigne. Entre les deux versions, le symbolisme a perdu de sa rigidité ; le discours a passé du plan didactique et du dogmatisme sévère des jansénistes à celui du sensible, à une acceptation de sa spiritualité plus assouplie, tolérante et compréhensive, sous l'influence omniprésente de l'idéal cartusien.

LOUIS XIV 11 : émergence d'une conscience politique

Cette distance vis-à-vis de la rigueur janséniste rappelle l'attitude critique des chartreux envers l'inflexibilité orgueilleuse de leurs frères **48**. L'ascendance de leur pensée est manifeste sur la dernière période de création de l'artiste, à commencer d'ailleurs par *l'Ex-Voto* qu'elle a contribué à "humaniser" en élargissant sa dimension maternelle. Influence pénétrante et bénéfique qui éveille le peintre à un art plus intuitif, jusqu'alors tenu dans les limites strictes de la combativité du jansénisme ; elle s'insinue dans le *Moïse* d'Amiens pour en amplifier et assouplir le propos. "Ajustement personnalisé" et liberté de penser, distance prise vis-à-vis d'un raisonnement trop sectaire, qui tend à tout figer dans une vaine répétition (Philippe de Champaigne en connaît assez là dessus depuis le probable projet avorté d'une très grande *Cène* pour l'abbaye des Champs), rendent compte des vicissitudes et tourments spirituels endurés par les rebelles de Port-Royal. Lié d'affection au monastère, le peintre n'en abdique pas pour autant son indépendance de penser et témoigne dans cette peinture d'une prise de position singulière en faisant état des contradictions dont il se sait le jouet.

"Ils ne comprennent pas"

On retrouve la même thématique dans *Le Denier de César* où le rappel des deux premiers Commandements prend la forme de deux injonctions tirées du Deutéronome et portées sur le couvre-chef d'un pharisien et la bordure du manteau de l'autre. Cette proximité idéologique de l'œuvre avec le débat sur le "droit" et le "fait", sur l'image et le sens, implique une datation dans le voisinage immédiat du *Jésus retrouvé au Temple* (1663), et *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Gand (1664) que conforte l'analyse de style : lumière cristalline et froide, gestuelles communes, profil identique du visage de Joseph et du pharisien, couleurs des drapés et report vers la périphérie des tons chauds associant un rouge saumon mat et une ocre assourdie, ciel nuageux d'un bleu gris sans apport de jaune comme souvent, omniprésence de l'architecture monumentale contenue cependant à un fond de scène.

La relecture par l'artiste des modèles italiens, particulièrement manifeste avec le *Jésus retrouvé au Temple*, de 1663, est un autre champ d'action de ce dynamisme combatif qui imprègne l'œuvre de la dernière décennie. De fait, si la rencontre de deux interlocuteurs, qui développe les potentialités du thème de l'Annonciation, témoigne de l'assimilation de l'art vénitien, et du Titien en particulier ; si la disposition oblique des marches marque un retour aux années Richelieu quand l'artiste était le plus attentivement disponible aux suggestions de l'art italien, et spécialement à l'œuvre qui en est la somme, *La Présentation de la Vierge au Temple* : la composition excentrée, dynamique, au lieu de la symétrie rassurante, relève de la même inquiétude qui s'exprime aussi dans les derniers portraits.

Cette relecture se fait dans le sens de l'appropriation des figures et de l'unification de l'espace. La comparaison fait ressortir plus logiquement l'articulation en ses différents plans, au lieu du collage. Abandonnant l'ancien principe de symétrie, Philippe de Champaigne dispose son architecture frontalement, de sorte que la trouée de l'arcade (dont les caissons de la voûte proviennent de *L'École d'Athènes* de Raphaël -du Platon de la même fresque exemplaire dérive aussi le geste de Jésus), acquiert beaucoup de dynamisme, renforcé en cela par les marches obliques et le dallage.

Préfigurant la peinture monumentale de Le Brun, ce nouveau sens de l'espace, en lequel on ne saurait occulter la probable influence de la récente expérience romaine de Jean-Baptiste, met en relation figures et architecture et rend d'autant plus évidente et crédible l'échelle monumentale qu'on la compare à *La Présentation au Temple* de 1648. Aussi révélatrice est la qualité syncopée des drapés, moins fluides que par le passé, et qu'on retrouve dans le *Saint Charles Borromée* d'Orléans, dans le *Richelieu* de Versailles et les *Deux Têtes Décapitées* de Bayeux.

L'épisode biblique se passe à Jérusalem, à Pâques ; à ses parents angoissés, Jésus répond : "pourquoi me cherchiez-vous ? Ne saviez-vous pas que je dois être chez mon



*Jésus retrouvé dans le Temple,
dit aussi Jésus parmi les
docteurs.*

1663, 244x170 cm.

Musée des Beaux-Arts, Angers.

père ?" Ils ne comprennent pas ce que Jésus veut dire" (Luc, 2, 49). Comme *L'Ex-Voto*, c'est là à nouveau un tableau de certitude. D'affirmation. A l'incompréhension du monde, à l'effacement des docteurs, comme à l'impuissance des médecins, s'oppose la filiation qui dépasse tout entendement humain. Ce nouveau plaidoyer pour Port-Royal est à mettre en rapport avec le fameux entretien de Philippe de Champaigne avec l'archevêque Hardouin de Péréfixe, auquel le peintre attribue en partie sa confiance en Port-Royal ; souci

de filiation, avec ceux-là, ces parents, qui ne comprennent pas. "Vous êtes le père de ces religieuses, j'espère que vous les défendez".⁴⁹

D'ultimes méditations : Les Pèlerins d'Emmaüs de Gand et Le Christ sur la Croix de Chaumes-en-Brie.

Une situation suffisamment préoccupante pour que le peintre réitère son discours cette même année avec *Le Denier de César*, puis en 1664 dans la plus grande, la plus officielle des quatre versions connue des *Pèlerins d'Emmaüs* ⁵⁰. Il y a dans ce tableau du musée de Gand comme dans *L'Ex-Voto* un avant et un après, avec le thème de la communion qui rappelle la Cène et les heures qui précèdent la Passion, et après puisque Jésus se révèle pour la première fois depuis sa résurrection aux hommes qui croyaient l'avoir perdu sur la croix.

"Oh cœurs sans intelligence, lents à croire tout ce qu'ont annoncé les prophètes !" Contrairement à l'autre repas, la Cène, Jésus s'adresse ici à un individu en particulier, avec plus d'insistance encore que dans les deux versions antérieures ; comme une envie de convaincre, de choisir son interlocuteur, prendre parti, au lieu d'une simple illustration.

Un souci d'unité formelle et d'intimité spirituelle avait jusqu'alors prévalu, qui atteint son expression la plus aboutie dans le tableau d'Angers ; celui de Gand met en œuvre une nette séparation psychologique, tant par la perspective de la table que par les attitudes contrastées du Christ et le dialogue recherché en priorité avec le convive le plus âgé.



Les Pèlerins d'Emmaüs, détail. 1664, 217x226 cm. Musée des Beaux-Arts, Gand.

le Christ se détache sur un fond neutre et sombre : son interlocuteur dont l'ombre projetée sur la table accentue cet isolement, apparaît dans une situation précaire assis seul sur un tabouret à gauche, d'autant plus que les autres figures se superposent et se serrent

LOUIS XIV 11 : émergence d'une conscience politique

dans l'environnement immédiat de motifs solides derrière eux.

Ce vide autour du convive est celui de la surprise, de la transition, de la révélation ; l'homme hésite, sa main portée au devant de l'offrande de Jésus diffère ce que son esprit n'a pas encore saisi. Mais dans le même temps, ses bras s'écartent prêts à recevoir : il n'est plus sur la défensive.

La composition tente un compromis entre le modèle de Titien par le rôle de la table, la distribution en pied des figures et leur relation à l'espace, la gravité de l'atmosphère, et les réalisations des caravagesques nordiques : à cet égard, des nombreuses scènes de taverne à connotation religieuse, nous citerons l'exemple des *Joueurs de Cartes* (152x206) de Théodore Rombouts **51**, actif à Anvers avec des formules développées à Utrecht, parmi d'autres, où l'on note la disposition oblique de la table. Non moins essentiels à la composition, les deux serviteurs sont à l'évidence d'un autre peintre de l'atelier.

Philippe de Champaigne a dépassé le moment de la bénédiction du pain privilégié par Le Titien, pour s'arrêter sur celui de la communion. Le choix d'un tel motif qui a séduit Martin de Barcos doit être étudié dans ses rapports avec Port-Royal. En datant cette peinture de 1664, l'année où la persécution atteint un sommet avec la dispersion vers d'autres couvents des douze religieuses, Philippe de Champaigne entend plaider la cause de Port-Royal auprès de Péréfixe par le rappel de l'Eucharistie.



Les Pèlerins d'Emmaüs, daté 1664. 217x226 cm.
Musée des Beaux-Arts, Gand.

L'épisode représenté est d'autant plus significatif que les moniales non signataires du Formulaire, et d'abord toutes celles de l'abbaye des Champs, sont privées des sacrements. Le parallèle est évident avec le chaton qui veut se nourrir et qu'un domestique, ignorant tout de la grandeur de l'instant, écarte. Mais en s'emparant d'une parole de l'Évangile, le peintre prend parti : "les petits chiens mangent des miettes des petits enfants", dit la femme de Tyr (Marc 7, 24-31), signifiant que les païens même ne sont pas exclus d'entendre la bonne parole. Rappelons combien ce texte de Marc est familier à l'artiste, qui l'avait déjà représenté en 1630 : *Jésus et la Cananéenne*, tandis que le *Paysage avec Jésus guérissant le sourd-muet* illustre l'épisode suivant du même évangile. La table servie, abondante, illustre le volontaire parallèle entre nourritures terrestres et nourritures spirituelles : le geste du Christ est à cet égard éloquent, qui tient d'une main une assiette et de l'autre le pain consacré. "Ne fallait-il pas que le Christ endurât ces souffrances pour entrer dans sa gloire ?" Cela sonne comme un encouragement pour les religieuses. Ainsi la mère Agnès avait-elle dit à Sœur Catherine que Dieu la voulait malade...

Philippe de Champaigne s'adresse-t-il aux religieuses avec son tableau en guise de réconfort ? Mais après la rigueur des dispositions officielles, le tableau ne peut plus être destiné à Port-Royal des Champs. Même si ce lien avec le jansénisme n'est pas avéré formellement, l'affaire n'en influence pas moins l'esprit de l'artiste, et le choix de ses sujets, pour d'autres maisons : le *Jésus retrouvé au Temple* fut peint pour les chartreux de la rue d'Enfer à Paris ; quant à l'œuvre de Gand, elle aurait été composée hors de toute

commande dans la mesure où cette toile figura probablement au Salon de 1673 : nous reviendrons sur ce point.

Quatre peintures de Philippe de Champaigne : *Le Christ sur la Croix* du Louvre, *Le Christ mort sur la Croix* (1655) de Grenoble, *La Vierge de Douleurs*, *Le Christ sur la Croix* de Chaumes-en-Brie, et *Le Crucifiement* vraisemblablement peint par Jean-Baptiste, ont en commun d'ouvrir l'espace figuré sur les remparts de Jérusalem à l'arrière plan. Les deux Crucifixions du Louvre et de Grenoble peuvent être datées ; *La Vierge de Douleurs* et le *Christ* de Chaumes sont à l'évidence nettement plus tardifs, et certainement contemporains en raison justement des parentés du décor et de l'identité de la composition. On notera aussi l'orientation de la lumière qui, laissant la muraille dans les ténèbres, illumine violemment le corps de Marie comme de son Fils ; enfin et surtout, l'opposition entre la frontalité du sujet et la mise en perspective de l'environnement apparue vers 1658 avec *saint Jean-Baptiste désignant le Christ* en particulier, où le geste initie la prise en compte d'un espace lointain, est propre à nombre d'œuvres des dernières années : de *L'Ex-Voto* à *La Réception du Duc d'Anjou*, du *Saint Charles Borromée* au *Jésus retrouvé au Temple*. Oeuvre longtemps tenue pour un pendant de *L'Ecce-Homo*, *La Vierge de Douleurs au pied de la Croix* est judicieusement mise en rapport par M. Dorival, sans argument définitif il est vrai mais avec beaucoup de vraisemblance, avec la Paix de l'Eglise, soit après 1667.

L'exceptionnelle hauteur du *Christ sur la Croix* de l'église de Chaumes, qui dépasse d'un bon mètre les plus grandes toiles déjà à l'actif du peintre, offre quelque indice de datation sur la base de son lieu d'exécution : les 3m98 pour *La Présentation au Temple* de Dijon, et 3m95 pour *L'Assomption* du Louvre, sont des exemples qui remontent aux années 30 et aux travaux pour les Carmélites de la rue saint Jacques ; les 3m60 atteints dans les dernières années avec le *cycle des saints Gervais et Protas* approchent certainement de la hauteur limite sous plafond du dernier atelier parisien de l'artiste. Ainsi le tableau de Chaumes n'aurait-il pas été peint dans cet atelier, mais probablement sur place à l'abbaye bénédictine Saint Pierre de Chaumes où l'artiste aurait fait une retraite. Quand ?

Ce séjour dans un monastère où s'était retiré un des fils d'Arnauld d'Andilly ne peut remonter au delà des années 1650, c'est à dire avant que les relations du peintre avec le jansénisme ne s'approfondissent. Philippe de Champaigne ne se serait pas davantage éloigné au lendemain de la Fronde, pendant que les siens vivaient dans la capitale des temps particulièrement difficiles ; sans compter l'immense activité de son atelier. Après 1655 par contre, le peintre voyage d'autant plus volontiers : Bruxelles en 1655, retraite à Port-Royal des Champs en 1658, Bruxelles à nouveau en juin et juillet 1662, qu'il peut désormais s'appuyer sur la maîtrise technique dont font preuve ses deux principaux élèves. Quant au motif de ce séjour inconnu, l'hypothèse d'une convalescence de six mois reste à vérifier : Félibien n'aurait pas oublié dans sa biographie une éventuelle maladie impliquant un aussi long repos, lorsqu'il nous rapporte l'excellente santé du maître.

Dernier argument, le fort contenu politique de l'oeuvre apparaît en définitive comme le principal domaine d'interprétation des particularités du *Christ sur la Croix* de Chaumes-en-Brie. Trois éléments le distinguent en effet des toiles du Louvre et de Grenoble : l'absence du crâne, l'écrêteau fixé au sommet de la croix (au lieu d'un parchemin), et, pour finir, ce singulier étai d'un très improbable secours à la stabilité.

Aucune crucifixion, fut-elle de Philippe de Champaigne ou d'un autre, ne présente un tel accessoire, de sorte que son rôle signifiant ne saurait être mis en doute. Le soutien, strictement visuel, qu'il apporte à l'érection triomphale de la croix est-il une allusion imagée à la situation politico-religieuse, aux doutes et aux divisions qui déchirent l'Eglise sur la question janséniste ?

Emu par l'acharnement démesuré des autorités contre Port-Royal, l'Episcopat français en avait appelé à l'arbitrage du Pape Clément IX, successeur de l'intransigeant Alexandre VII et d'autant plus favorable à un compromis que la polémique prenait de plus en plus les dimensions d'une affaire intérieure à la France, dans laquelle Rome avait





Le Christ sur la Croix, ensemble (page précédente) et détail. Vers 1667-68. 528x200 cm. env.
Eglise de Chaumes-en-Brie.

complaisamment fait le jeu de Mazarin et de la monarchie. La Paix de l'Eglise finalement promulguée le 23 octobre 1668 ménagera autant Port-Royal qu'elle satisfera Louis XIV, lequel accaparé chaque jour davantage par le projet d'un Versailles rêvé à la mesure du règne, et ramené à une plus grande ampleur de vue par les pressantes réalités de la politique extérieure et de l'économie, accueille momentanément cette stratégie de la réconciliation.

Tout aussi anachroniques que l'étau ainsi calé au sol, deux pierres illustreraient littéralement par leur présence et leur doublement la redondance phonétique : "tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon église". La même figure de style s'étend au nom de l'abbaye Saint Pierre-de-Chaumes : Chaumes est issu du latin *calma*, qui signifie pierre. Après que le détail exceptionnel de l'étau ait personnalisé le tableau en impliquant son destinataire et le lieu de son séjour, que la croix soit aussi l'instrument du martyre de saint Pierre, il semble bien que Philippe de Champaigne n'ait voulu laisser aucune ambiguïté sur l'interprétation de son œuvre.

LOUIS XIV 11 : émergence d'une conscience politique

Mais c'est un souci d'une autre nature qui a inspiré l'autre motif original du tableau. Dans les versions du Louvre et de Grenoble, un parchemin est fixé au bois de la croix **52**. Contrastant par sa fragilité au texte qu'il porte, ce support le tourne en dérision : "JESUS DE NAZARETH, ROI DES JUIFS". Au contraire, à Chaumes-en-Brie, le solide écriteau est une large surface d'allure triomphale qui remplace la dérision par la célébration. Au thème de la solitude du corps nu dans la lumière se superpose celui du sacrifice porteur d'avenir, fondateur d'une nouvelle ère. Par le caractère définitif de l'écriteau qui attire l'attention sur la dimension érigée de la croix, et le renfort de l'étau au maintien de sa verticalité impérieuse, *Le Christ* de Chaumes reprend le symbolisme de la toile du Louvre : la pierre angulaire rejetée par les maçons, la pierre fondatrice du Temple.

Ce panneau qui proclame la dignité royale du Christ intègre l'œuvre dans le contexte politique plus large de l'artiste méditant sur la solitude au travers du thème de la royauté. C'est la même composante de *L'Ex-Voto*, avec la solitude matérielle des moniales face aux pressions royales ; de *La Réception du Duc d'Anjou*, avec la solitude psychologique de chaque participant, y compris le roi, tous visiblement soumis à un rituel dont le sens leur échappe. L'écriteau rend d'autant plus incompréhensible, d'autant plus coupable le mutisme pesant de la ville retranchée dans l'ombre, qu'il proclame solennellement la royauté du Crucifié. Contraste entre la royauté : de Jésus, de Louis XIV, et d'une certaine manière de Port-Royal, et la solitude qui en est la contrepartie. Jamais la dimension humaine n'a été plus fortement affirmée, et opposée à la dimension collective.

Dans la toile grandiose de Chaumes-en-Brie, le christ n'est plus présenté comme dans le tableau du Louvre en avant de la ville, dans un rapport majestueux et équilibré, où l'horizontalité du bras de la croix répond à celle des remparts de Jérusalem ; mais oblique, fuyante, plongée dans les ténèbres culpabilisatrices, celle-ci semble poursuivre un destin bien à elle, distinct, la route de l'oubli. La condamnation l'emporte : une victime immolée sans une explication ; la pierre angulaire, le serpent et la pomme du Louvre font défaut ; mais plus encore l'omission du crâne d'Adam comme origine lointaine de ce sacrifice. Absence d'autant plus délibérée de justification que l'écriteau est proclamation : c'est un roi que l'on a crucifié ; la méditation s'ouvre sur l'incompréhension. L'absence du crâne trahit la même indignation. Quoique levé au ciel, le visage de Jésus penche déjà sur le côté droit, annonçant sa mort imminente.

Seul détail qui sauvegarde l'œuvre de Chaumes d'un nihilisme proprement janséniste, le seul d'ailleurs provenant de la version si volontaire du Louvre, l'équarrissage de la croix qui est encore arbre dans sa partie inférieure apporte la notion de transformation et de devenir, de passé et d'histoire. Impliquant le temps, remontant même, d'après *La Légende dorée* jusqu'à Adam de la bouche duquel aurait germé l'arbre de la croix, l'arbre du péché : force est de constater le refus de symboles plus directs, ou d'une relation plus explicite, plus conforme et plus rassurante, entre la Rédemption et la faute Originelle. Ce refus d'explication, ce refus d'entrer dans le jeu des bourreaux, Philippe de Champagne le renforce par les ténèbres où s'enveloppe Jérusalem comme d'un manteau d'infamie.

Le tableau se différencie de ses précédents les plus illustres en présentant ostensiblement la ville : Zurbaran et Rembrandt plongent le Christ sur la Croix dans un fond noir et abstrait ; aucune ville ni autre détail n'apporte d'explication ; le seul présent importe. Chez les primitifs flamands en revanche, l'irruption d'un donateur atteste l'idée que le message rédempteur du sacrifice a été entendu, le plus naturellement inscrit dans l'ordre des choses, comme le calvaire l'est visuellement érigé en harmonie au dessus d'un environnement agreste. L'œuvre de Philippe de Champagne proclamant l'innocence, et accusant les bourreaux refuse cette foi passive, la même acceptation fataliste de la Rédemption à laquelle s'abandonnent Vélasquez, Rubens ou Van Dyck. L'écriteau majestueux et le vent qui bouscule les nuages trahissent la véhémence indignation de l'artiste. Il y avait davantage de résignation fataliste, une capacité à prendre en compte la dérision dont fut accablé le Christ, qui traduisent une distance de chroniqueur, dans les

toiles du Louvre et de Grenoble ; le compte rendu, dans la première, ou la douloureuse résignation de la seconde, ne supposent pas nécessairement de participation de l'artiste. La dérision patente dans *Le Christ mort sur la Croix* fait d'ailleurs partie de l'argumentation, elle est élément de propagande destiné à convaincre et à rallier les consciences sur le thème de l'injustice. C'est l'unique représentation par Philippe de Champaigne de Jésus mort sur la Croix, la tête tombante sur le côté droit, les pieds cloués ensemble. C'est surtout l'œuvre empreinte du plus profond silence, du plus définitif détachement, appartenant, nous l'avons vu, à une époque où l'artiste éprouvait le besoin de repliement, de s'isoler. C'est toute la force de cette peinture que de se dérouler sur le plan du discours plutôt que sur celui, plus consensuel, de l'émotion : un tableau conceptuel avant la lettre. Chaque élément est présenté comme un argument, un développement théologique qui procède par accumulation et juxtaposition : le crâne, l'éclipse, l'aridité du paysage, le tombeau du Prophète ; les liaisons logiques sont négligées, ainsi le temple romain probablement orienté vers la muraille... La théorie comme recours, secours et inaliénable rempart, rassurante parce qu'elle a réponse à toutes les inquiétudes. Pourtant, *Les Provinciales* vont porter un coup décisif au caractère rassurant d'un discours, attaquant sérieusement tout raisonnement par trop opportuniste, et ne cherchant de salut rédempteur que dans l'acceptation de cet incontournable dénuement spirituel.

Au contraire, la large surface déployée dans le tableau de Chaumes est ressaisissement en annihilant toute distance désœuvrée d'observateur à son sujet ; elle est fondatrice, elle légitime. Il n'y a pas le moindre doute : "vraiment, cet homme était fils de Dieu !" s'est écrié le soldat romain **53** –et de prendre acte avec plus d'effarement du présent.

C'est la plus hostile des trois représentations de Jérusalem. Les remparts et les tours dominant ; un fossé sépare la muraille de l'esplanade herbeuse et déserte ; un pont-levis, bien qu'abaissé, suggère davantage le retranchement. L'inspiration moyenâgeuse de cette restitution archéologique accentue la solitude et le rejet par ses options nettement guerrières. Le propos se voulait jusqu'alors optimiste : l'évocation de la ville impliquait une présence humaine, une écoute, une compréhension ; la possibilité de la compassion et du repentir. Pas plus qu'à Grenoble où la muraille ne compose qu'une partie du décor, qu'au Louvre où, loin même de soustraire la ville elle l'exhausse dans ce qu'elle peut offrir d'accueillant avec la variété de ses constructions et sa verdure, un tel repliement n'avait été à ce point définitif. Nulle autre illustration du thème ne stigmatise comme la dernière Crucifixion le mutisme coupable des hommes. Solitude et indifférence : aucune voix que celle de vent ne se fait entendre, aucune porte ouverte d'où espérer secours et compassion. Toute idée de combat, comme au Louvre, a disparu ; un sentiment de totale vulnérabilité et de dénuement l'emporte.

Une immense solitude imprègne cette toile, la solitude du Crucifié, plus forte, plus pesante que s'il avait été isolé, magnifié, par un fond noir. C'est le moment où Jésus lui-même, (en cette version, à l'exclusion des deux précédentes), en proie au doute, apostrophe son Père dans le silence du soir : "mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?" A l'abandon des hommes correspond celui de Dieu.

Et de soi : "Père, entre tes mains je remets mon esprit".

Pourquoi ? questionne à son tour le peintre. L'écriteau monumental et définitif renvoie en écho l'absence de réponse, l'impossible justification, le dépassement des lois humaines et leur logique limitée, il décuple l'appel par la seule certitude de l'œuvre : ils ont crucifié un roi. Cette véhémence est la réponse de l'artiste aux contingences sociales qui font aux attaques contre Port-Royal, après 1661, l'écho d'un lancinant leitmotiv.

Actualité politique : d'une Réception l'autre

Magistrale apothéose de l'ensemble des derniers portraits qu'elle couronne par ses dimensions, le prestige de ses modèles, l'ampleur du programme et son éclat **54**, *La Réception du Duc d'Anjou dans l'Ordre du Saint Esprit* est particulièrement représentative

LOUIS XIV 11 : émergence d'une conscience politique



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, 290x396 cm.

Musée de Peinture et de sculpture, Grenoble.

Détail page suivante.

des nouvelles préoccupations de l'artiste. Le souci de la surface notamment singularise une œuvre aussi complexe et d'autant plus remarquable qu'elle vient seulement trois ans après *L'Ex-Voto*, lequel était au contraire dominé par une volonté de ronde-bosse, de solidité et de permanence. Cette accentuation du signe et des moyens de la représentation au détriment de l'illusion, qui exprime l'adhésion de Philippe de Champaigne aux tendances les plus avant-gardistes de la peinture de son temps, contribue au caractère emblématique et universaliste rayonnant du dernier de ses chef-d'œuvre à destination publique.

Le cercle des personnages entourant Philippe d'Anjou, nettement plus ouvert que celui des chevaliers de *La Réception du Duc de Longueville*, est en fait la conséquence la plus visible d'une disposition spatiale originale, différente, de chacun des officiants. Ceux-ci forment en plan, dans la cérémonie présidée par Louis XIII, un arc de cercle régulier avec le souverain au point le plus distant ; de part et d'autre devant lui viennent deux chevaliers tenant chacun un livre ; enfin, fermant la composition, les deux dernières figures sont placées à gauche et à droite, sur la même ligne frontale que le nouvel élu. Autrement répartis autour de Louis XIV sont les officiers, non plus suivant un arc de cercle égalitaire mais d'après une impérieuse oblique sélective, laquelle partant de Hugues de Lionne à l'extrême droite, compte successivement Noël de Bullion, le roi et Abel Servien ; Michel le Tellier à gauche et le duc d'Anjou sont, quant à eux, ordonnés sur une ligne frontale qui aboutit à Noël de Bullion sur le même plan. Le nouvel élu est placé de ce fait, pour nous observateurs, exactement devant Servien dont il masque le corps et les mains. De plus,

LOUIS XIV 11 : émergence d'une conscience politique

celui-ci se trouve en léger retrait derrière le roi. Il y a donc une accumulation des volumes dans la partie gauche, d'autant plus nette que la droite aligne les accents verticaux des figures de Louis XIV, Bullion et Hugues de Lionne. Fondamentalement différente du *Longueville*, ordonné à partir du sol, cette disposition majestueuse est organisée à partir de la ligne horizontale des têtes. La situation plus logique du Duc d'Anjou à gauche contrebalance l'autel et la colonne de la partie droite qui font angle, clôturant toute la composition, exactement comme le livre tenu par Noël de Bullion arrête, à droite, le regard de Philippe d'Anjou.

Autre différence avec le *Longueville* est le moindre souci narratif patent dans l'occultation du geste d'Abel Servien qui tient le livre sur lequel le roi et son frère posent leurs mains. Son corps masqué dans sa majeure partie accentue d'autant l'anachronisme du seul visage bizarrement tourné vers la gauche, et l'en rend plus étranger encore à la cérémonie. Servien étant mort en 1659, soit six ans avant que Philippe de Champaigne ne compose son œuvre, on ne peut qu'admirer ce moyen qui privilégie le visage, la mémoire, de l'ancien ministre des affaires étrangères. Surtout il n'y a plus aucune interférence sur le livre symbolique du serment. La tête de Longueville était environnée de plusieurs mains : cinq devant lui, deux autres derrière, faisant de celle-ci le centre du tableau. Cette approximation a été magistralement résolue, puisque n'apparaissent sur le texte du serment que les seules mains de Louis XIV et de son frère.



Louis XIV est mis en valeur par le vide devant lui, élément de déférence créé par le déplacement vers la gauche de son frère : le rouge ainsi dégagé du tapis acquiert un rayonnement particulier. D'autre part, la "langue de feu" de la doublure de son costume, la plus forte de toutes en intensité renforce le centre hiérarchique de l'œuvre. Le nombre des moyens contribuant à isoler la personne royale s'est accru depuis le tableau de 1634, où il se limitait à la seule surélévation de deux marches. Que le texte du serment soit plus éloigné des yeux du Duc d'Anjou qu'il ne l'était de Longueville étale ce qui était le nœud de la composition, en diminuant la concentration psychologique du groupe. L'aplatissement du

fond, plus systématique désormais, et l'élargissement de la tenture juste derrière le roi ouvrent l'espace de concert avec la singulière divergence des regards des participants ; transposition du rayonnement du soleil, ou de l'essaim des apôtres dans toutes les directions... La dispersion des attentions introduit une dynamique, évente ce qu'il y a de figé dans un rituel séculaire, elle suggère l'action, la veille, le combat pour le roi... L'apparente distraction des chevaliers les dote d'une liberté inconnue jusqu'alors dans une œuvre de célébration du pouvoir monarchique, une surprenante individualité qui prime sur le corporatisme replié sur lui-même, sur ses secrets, de la première *Réception*. Cette atténuation de la hiérarchie, (surtout formelle, puisqu'elle est aussi renforcée par d'autres ressources), suscite au contraire une dynamique centripète rendant tous les détails également importants, de même que, dans les derniers portraits, deux ans plus tard, la main d'Arnauld d'Andilly compte autant que son visage. Louis XIV et Hugues de Lionne intéressés tous deux par quelque objet remarquable hors du tableau contribuent parmi d'autres fonctions à lier à la représentation de cette auguste assemblée l'architecture du lieu, présente en l'autel qui exprime le pouvoir divin, et la base d'une colonne comme symbole du temporel. La perspective de ces éléments, reprise par la ligne fuyante des personnages de droite, aboutit à une réévaluation de la colonne et de l'autel, une différenciation signifiante plus volontaire et radicale que dans le *Longueville*.

L'unité formelle en est accrue, ce qui n'est pas sans surprendre, compte tenu et de l'effet de surface propice à la dispersion, et de la divergence précisément des visages et des états d'âme ; mais le fait est que cette ouverture de l'action qui se transmet à toute la composition (avant de rayonner sur l'extérieur), est d'autant plus ordonnée par d'impérieuses lignes de force. Ainsi la grande horizontale qui barre toute la toile à hauteur des visages assure-t-elle la cohésion entre les têtes, les fraises et l'autel ; puis deux verticales encadrent l'ensemble, la première légèrement oblique, matérialisée par la fente des habits que porte Hugues de Lionne et se poursuivant dans les lignes de l'autel derrière lui, trouve son équivalent dans l'autre verticale à peine inclinée du premier chevalier à gauche.

Développée aussi dans les portraits individuels, cette esthétique du plan prend ici des formes plus complexes en accord avec l'ampleur figurative et signifiante du programme. Horizontalité des quatre têtes, tenture sombre du fond plus large et plus frontale, puis alternance de motifs sombres sur fond clair, autant d'annexions conscientes du langage héraldique. Cette souveraine simplicité apparente a conduit à l'abandon du baldaquin qui, en privilégiant Louis XIII, introduisait avec insistance une différence qui séparait, écourtait, étriquait, comptabilisait : ce qui est tout le contraire de l'esprit de la chevalerie.

L'éclatement de la composition est le dernier accomplissement d'une tendance qui s'était manifestée depuis *La Translation des corps des Saints Gervais et Protais* : le renoncement au héros, à un centre unique, pour atteindre à une nouvelle dimension spirituelle. Le personnage du Duc d'Anjou, à priori l'élément fondateur de la composition, est rendu non moins anecdotique que son serment, en face des visages dispersés dans tous les sens, un effacement comparable au premier plan pompeux et superficiel de *La Translation* : l'essentiel est ailleurs, dans ce vide ainsi créé, vide formel qui éveille un malaise chez le spectateur épris de conformisme, vide spirituel qui dénie au tableau son rôle de repère, de fondement d'une institution ou d'une pensée.

La Réception du Duc d'Anjou succède, avec la somptuosité des couleurs et des matières, la divergence des effets et le sens de la surface, à *L'Ex-Voto* en mettant en cause ses trop fermes certitudes : l'austérité lapidaire du propos, la ronde-bosse comme expression du défini et du définitif, la convergence des effets et le camaïeu, de la même manière qu'à la révélation, à la victoire qu'est *L'Apparition des Saints Gervais et Protais à Saint Ambroise* s'oppose l'indécision, le vide, l'inquiétude, de *La Translation*.

Cette capacité à passer indifféremment d'un horizon à un autre radicalement opposé tant sur le plan formel que sur celui du discours exprime tout à la fois la grande variété d'un métier rompu à toutes les prouesses, et la complexité de l'homme qu'aucune formule ne

saurait circonscrire. Deux lieux clos, que les composantes politiques ouvrent à la dimension du siècle : on notera l'apparente contradiction entre une œuvre privée, quand l'artiste libre de ses intentions vise aux effets les plus retenus, et un tableau illustrant un programme contraignant à l'excès, qui atteint pourtant à la plus grande richesse. Cette étonnante diversité du maître au soir de sa vie est d'autant plus remarquable qu'elle est unique, tant on remarque plutôt chez ses plus grands contemporains, Rembrandt, Vélasquez et Rubens, (mais aussi Titien et Goya), dans l'œuvre des dernières années une homogénéité de bon aloi, qui recouvre les thèmes comme la technique, recourant à la même palette restreinte, dans une lente et irrémédiable extinction des feux. C'est au contraire à un extraordinaire feu d'artifices que nous convie la peinture des dernières années de Philippe de Champaigne, d'un éclat et d'une vitalité qu'on retrouvera seulement chez Picasso également vieillissant.

Cet homme agenouillé devant son roi est la transposition du *Louis XIII offrant sa couronne et son sceptre à la Vierge*. Assis dans le rayonnement de l'autel, Louis XIV occupe l'emplacement exact de la chaire épiscopale adossée au pilier de la croisée d'une cathédrale : sa position n'est pas celle d'un trône et d'un lieu du pouvoir monarchique.

En regard de l'espace dévolu aux chevaliers, l'autel repoussé à la périphérie du tableau a inspiré à L. Marin **55** l'idée fautive d'une contradiction entre pouvoir religieux et pouvoir monarchique, et l'inévitable éviction du premier par celui-ci. Comment ne pas noter que cette inégalité n'est qu'apparente, et superficielle, tant les signes religieux par exemple y sont en surnombre par rapport aux repères royaux : flammèches du Saint-Esprit, cierges et croix, colombe, autel, crucifixion dans le livre du serment... Que sur celui-ci, la miniature représentant une crucifixion soit largement occultée par quatre mains ne l'en rend que plus essentielle, puisque prise à témoin par le roi et son frère. Le cierge a perdu sa flamme comme dans *L'Ex-Voto* la croix au mur est vide du corps du Christ ; de même, dans l'un et l'autre tableau, un personnage au moins : Sœur Catherine, Hugues de Lionne, tourne le dos à l'autel ou à la croix : est-ce à dire que cette présence divine est contestée, voire évacuée, dans *L'Ex-Voto* ? Le philosophe n'y songe pas ; rien dans *La Réception du Duc d'Anjou* ne l'y autorise davantage.

Une singulière illustration de la monarchie

Vers le roi convergent logiquement les éléments narratifs, anecdotiques et provisoires de la représentation. En revanche tous les éléments structurels de pérennité et de solidité sont subordonnés à l'autel, à commencer par le texte du serment, pivot de la figuration des chevaliers, liaison orchestrée, assise, par une même ligne horizontale bien marquée qui frôle les croix du Saint-Esprit (celle de Louis XIV excepté en raison de sa position surélevée), et que renforce le doigt pointé de Noël de Bullion (il désigne un autre livre, mais aussi, au delà, le sanctuaire). Ainsi les deux principales horizontales du tableau, l'autre étant l'alignement des visages, ont-elles pour rôle d'intégrer à la scène les deux renvois, symbolique et architectural, à une église : l'autel et la colonne. On ne saurait donc suivre L. Marin et sa démonstration d'une prétendue mise à l'écart du pouvoir divin ; on le suivra d'autant moins qu'il y a une nette volonté de dire l'autel : après tout, celui-ci ne figure pas dans la seconde prestation de serment incluse dans le tableau, à savoir la miniature du livre, si semblable à ce que représente la toile de Philippe de Champaigne et qui a totalement échappé au philosophe ; pas davantage dans la miniature de *Henri II au milieu des chevaliers du Saint-Esprit* du véritable livre conservé à Chantilly qui servit de modèle à l'artiste.

Une perspective fluctuante en fonction de la référence, accentuée si l'on se repère avec l'autel et la colonne : la rencontre avec le plan perspectif de l'autel et de la colonne suscite une profondeur sensiblement accentuée, et nettement plus restreinte d'après le seul mur contre lequel s'adosse le roi visiblement plus proche de nous, procède du collage afin de mieux insister sur l'autel, et l'insérer expressément dans la représentation : ainsi dans *l'Angélique Arnauld* de 1654 l'abbaye de Port-Royal est-elle dite sans nuire au portrait ;

comme dans *L'Ex-Voto*, où le texte crée une surface frontale en parfaite contradiction avec la profondeur de la représentation, il y a ici, inversée, juxtaposition d'une surface qui porte toute la composition de la prestation de serment, et une profondeur, celle de la perspective de l'autel et de la colonne. Cette confrontation entre spatialité et frontalité redouble très volontairement, significativement, ce que l'on peut appréhender du livre : sur la page de droite, la frontalité d'une Crucifixion s'impose comme une surface ; en regard est porté l'accent sur le relief narratif et anecdotique des compagnons de Henri II. Deux miniatures fidèlement reproduites, une prestation de serment d'un côté, et de l'autre, une crucifixion sont ainsi amplifiées à l'échelle du tableau avec la réception d'un nouvel élu et l'autel du sacrifice chaque jour célébré. Et pour achever de lier parfaitement les deux niveaux de représentation et de sens, il y a inversion des moyens picturaux, puisque le souci du relief va à la scène profane du livre et au mobilier religieux du tableau, tandis que la frontalité et la réduction au plan ordonnent la réunion profane du tableau et la représentation sacrée du livre. Ce redoublement du sens a totalement échappé à Louis Marin, décidément trop enclin à prendre ses désirs pour des réalités lorsqu'il prétend décrire sur la page du livre une Pentecôte **56** dans ce qui est sans la moindre ambiguïté une prestation de serment, celle effectivement présidée le 31 décembre 1578 par Henri II.

Toute concurrence entre pouvoir monarchique et pouvoir divin est donc plus que jamais exclue, puisqu'il s'agit au contraire de légitimer l'un par le recours à l'autre. Cette offrande de sa vie qui tend toute l'œuvre s'y exprime avec quelle éloquence par le qui-vive de Hugues de Lionne. La combativité et la détermination de ce veilleur monumental comme un patriarche de Claus Sluter, sont renforcées par sa main droite serrée sur la garde d'une épée qui n'est visiblement pas la sienne, laquelle se porte plutôt au côté gauche. Cet acte d'appropriation d'un attribut destiné à Philippe d'Anjou permet surtout de dire le chevalier aux aguets, le combattant gardien des valeurs monarchiques. L'expectative d'un personnage privilégié contamine l'ensemble de la composition, reprise qu'elle est dans les orientations multiples des visages comme autant de sentinelles garantes de la sécurité et la pérennité d'un seul et même corps, et semblables au large et souverain tour d'horizon sur l'espace physique et spirituel que cette représentation tente de circonscrire.

Est-ce à dire qu'on craint quelque menace ? Bien que les années 1664 et 1665 voient le roi abattre ses foudres sur Port-Royal, la religion ne semble guère ici un sujet de préoccupation ni d'inquiétude si l'on en juge par la désinvolture avec laquelle les chevaliers tournent le dos à l'autel. Celui-ci étant traditionnellement orienté vers l'est, il en résulte que dans ce lieu clos illuminé par la lumière verticale du début de l'après-midi, Louis XIV regarde avec son ministre Hugues de Lionne en direction de l'Italie et de Rome ; mais la direction des regards est peut-être moins significative que la connivence d'instinct des deux hommes : Hugues de Lionne (1611-1671), qui avait négocié le traité des Pyrénées, était le bras droit du roi sur la scène européenne, faisant notamment valoir en cette année 1665, les prétentions de la reine Marie-Thérèse sur les Pays-Bas espagnols ; revendications ouvertes et justifiées par la mort récente de Philippe IV d'Espagne. Il s'agirait donc moins de crainte d'un danger venant de l'extérieur que d'une vigilance de ne point se laisser déposséder de ce qui, croyait-on, revenait à la France.

Quant à Abel Servien, le surintendant des finances de Mazarin et oncle de Hugues de Lionne, il regarde résolument vers l'ouest, c'est à dire Paris et la Normandie, allusion possible aux troubles intérieurs, aux insurrections des débuts du règne, dans le Boulonnais en 1662, le Poitou, le Béarn et le Roussillon en 1664 **57**.

Mais plus important, tous ces regards détournés font que chacun semble accomplir une action qui le dépasse : le roi lui-même, décidément moins privilégié ici, moins ordonnateur de la cérémonie que Louis XIII dans la composition de 1634, est plus que jamais docile à un rituel dont il n'est que l'officiant. Détail significatif, un seul participant regarde le spectateur ; nous avons vu avec *Le Prévôt des marchands* combien ces regards vers le spectateur induisent à la déférence et au respect : à lui la position dominante, lui

étant, implicitement, d'après la tenture à fleurs de lys du fond, le pouvoir de la régence. Ici, ce pouvoir hors du tableau est inexistant. Le roi surtout, en l'ignorant, l'annihile. Le tableau possède sa propre autorité, dont le roi lui même n'est qu'une composante. Contraste saisissant entre des regards rayonnants vers l'extérieur et la farouche indépendance spirituelle de l'œuvre. Un rayon divin entre dans *L'Ex-Voto* ; les têtes détournées de *La Réception du Duc d'Anjou* activent un mouvement centripète d'autant plus irradiant qu'il s'arc-boute à la claire structure de droites et d'obliques. Au cercle réduit, replié sur soi du *Longueville*, s'oppose l'universalité, l'ouverture, de *La Réception du Duc d'Anjou*.



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), détail. 1665, 290x396 cm. Musée de Peinture et de sculpture, Grenoble.

Cette divergence des têtes exprime aussi, et ce n'est pas le moindre paradoxe de cette œuvre, l'individualité de chaque participant. Singulier contraste que ce souci inattendu et l'unité de groupe imposée par le programme, d'autant qu'il s'inscrit dans le même temps qui voit la monarchie absolue se mettre en place avec son administration pyramidale, ce dont une telle composition relève comme acte fondateur. Ainsi cette œuvre étonnante s'inscrit-elle aussi comme une dernière manifestation d'autonomie dans l'ordre institutionnel, après que la Fronde l'ait proclamé en politique, et *Les Provinciales* sur le plan des idées.

Par sa référence expresse, méticuleuse, à un modèle de figuration antérieur de trente ans, la composition du *Duc d'Anjou* affirme la pérennité d'un ordre le plus symbolique, ultime rempart, du pouvoir royal. C'est dire combien le facteur temps avec tout ce qu'il suppose d'altération ou de modification est ici éludé. Postérieure à la cérémonie qui venait d'avoir lieu, *La Réception du Duc de Longueville*, devait archiver un fait qui n'a qu'un temps, comme dans *Le Vœu de Louis XIII* ; avec le tableau de 1665, l'événement échappe à l'ordre historique. Seule, la date portée sur le sol arrime le sujet : "*cérémonie faite à Rheims le 8 juin 1654*". Pour le reste, rien de très sûr : le visage de Louis XIV n'est pas un portrait de 1654, ni de 1665, mais la copie par Philippe de Champaigne d'une effigie antérieure de trois

ans, due à Robert Nanteuil. D'autre part, Abel Servien qui figure au plus proche du roi, était mort depuis 1659. L'œuvre opère donc un incessant aller-retour non seulement entre 1654 et 1665, mais aussi avec son modèle imposé, revendiqué comme une composante du programme, de 1634. Le passé, ramené et fondu avec le présent, et l'action (d'où les visages détournés, d'où l'attitude de veille de Hugues de Lionne), se projettent dans le futur comme acte fondateur d'un ordre du monde, d'une hiérarchie hors des atteintes temporelles.

"*Cérémonie faite à Rheims le 8 juin 1654*" : c'est à dire au lendemain du sacre de Louis XIV, dont curieusement, aucun tableau commémoratif ne porte témoignage, rien d'autre que quelques gravures anecdotiques de reportage **58**. Par contre, Louis XIV s'est fait représenter en costume du sacre, par Testelin. Pourquoi cette carence, ce silence du pouvoir autour de la cérémonie officielle, publique, étatique, du sacre, et la préférence donnée dix ans plus tard à la cérémonie privée, élitiste et secrète du lendemain ?

Après avoir tenté de nier toute temporalité par la répétition fidèle, à trente ans d'intervalle, d'une prestation de serment, négligeant même l'âge réel des participants à la date de l'événement, il s'agit maintenant, en privilégiant la réception dans l'ordre du Saint-Esprit plutôt que le sacre, d'éviter toute idée d'un "avant" le sacre et d'un "après". C'est d'abord, surtout, mettre le roi en position centrale et dominante, ce qui n'était pas le cas dans le sacre de la veille, où le roi est agenouillé devant les Grands qui, "par la médiation des pairs laïcs et ecclésiastiques, jouent un rôle central, en tenant la couronne du roi, en lui remettant l'épée et les éperons, symboles de sa fonction militaire, alors que le souverain vient de jurer de protéger le royaume, en particulier contre l'hérésie." **59**.

Le sacre eut rappelé à Louis XIV la limite de la fonction royale, qu'elle a certes une fin mais surtout un début, lequel dépend, au moins symboliquement, d'autres puissances en droit de demander des comptes. En somme, parce qu'elle fait inévitablement allusion au sacre de la veille; *La Réception du Duc d'Anjou* s'en présente comme une transposition "améliorée", et définitive. Fac-similé du sacre, mais inférieur d'un degré : le roi siège au nombre des grands qui accordent au nouvel élu les attributs de sa charge. Ce n'est plus le roi qui est sacré, mais lui qui élève à la plus haute dignité un grand du royaume. Au moyen d'un rituel qui lui octroie la position stratégique, est évoquée la cérémonie où il est investi de son pouvoir ; mais surtout, ce qui disparaît, c'est le fait même qu'il puisse, en un moment précis dans le temps, recevoir ce pouvoir. Napoléon, prenant des mains du Pape sa couronne pour la poser lui même sur sa tête avant de couronner à son tour Joséphine, réitérera cet obsédant souci d'intemporalité, illustré par la commande, par la préférence donnée à *La Réception du Duc d'Anjou dans l'Ordre du Saint-Esprit*. Mais on n'oubliera pas le caractère purement honorifique du titre conféré à Philippe d'Anjou, qu'on ne saurait assimiler ou simplement rapprocher avec la fonction royale **60**.

Qu'il ne soit pas l'auteur du programme et de ses implications politiques, reconnaissons cependant que nul autre artiste plus que Philippe de Champaigne n'y était mieux préparé. Il se pose en précurseur par l'affirmation d'une conscience politique, annonçant tout à la fois David et Goya, avec cette particularité que les rapports entre sa peinture et le pouvoir auront été chez lui seul constants. Mais on en chercherait vainement l'équivalent chez ses contemporains, Rubens peintre voyageur, ou chez Velasquez : à plus forte raison chez Poussin, lequel, non content de s'exiler volontairement à Rome, se retranche encore derrière la fable mythologique et biblique.

Conscience politique : Deux Têtes décapitées.

Un tel point de vue ne nous surprend encore que parce que la légende démobilisatrice de l'artiste académique et docile a eut trop longtemps gain de cause. La réputation qu'on lui a faite de grand peintre religieux fait la part belle au conformisme qui s'impose sur la notion plus véridique de contestation inhérente pourtant à la nature même du jansénisme. La réalité est tout le contraire, sur le plan formel : il est un inventeur, depuis les *Richelieu* jusqu'à *L'Ex-Voto*, depuis l'atticisme qu'il a formulé avec plus de décision qu'aucun

de ses pairs jusqu'au repliement des années 1655-1660 ; sur le plan religieux : que de tableaux antidogmatiques, fourmillant d'inventions et d'anachronismes ; sur celui du politique, avec sa position privilégiée, unique, volontairement décidée et assumée, de peintre officiel et artiste d'opposition !

Si loin que l'on remonte, on constate chez l'artiste l'omniprésence de la politique. Son enfance ne saurait être isolée du contexte si ambigu de la paix fourrée des Pays-Bas espagnols, d'autant plus lourde à porter que les provinces du nord ont refusé tout compromis jusqu'à l'accession à l'indépendance.

Une sorte d'indifférence préside, de 1625 à 1642, à cette période de plus grand conformisme de l'artiste, qui ne s'occupe que de peinture et de production. Durant cette période d'activité en lieu clos, il se situe essentiellement en artisan illustrateur d'une classe privilégiée, dans une sécurité matérielle indiscutable et une relative passivité spirituelle contenues dans les limites d'une quinzaine d'années ; ses contemporains, de Poussin à Velasquez et Rubens, entretiennent toute leur vie sous différentes formes un même huis clos intellectuel et rassurant. L'attitude de Titien portraiturant indifféremment Charles Quint et François 1^{er}, qui n'a approché ni l'un ni l'autre, est significative : son art ne relève pas d'une adhésion ni d'une prise de position. Jusqu'à David, la peinture fut largement soumise à la classe dominante, et attachée à en dresser ses icônes fondatrices. Pour Philippe de Champaigne, les années Richelieu ne constituent pourtant pas sur ce point un intermède passif, puisqu'il prend conscience au cours des longs entretiens durant la pose de son modèle de l'émergence d'une unité nationale. La fréquentation du cardinal ministre lui permet de se familiariser avec l'idée d'actualité d'une France unie, une entité indivisible ; la France s'impose, politiquement et socialement, avec une identité qui trouve sa formulation la plus absolue, la plus monumentale, avec *Le Vœu de Louis XIII*. Période donc de gestation pour l'artiste, et qui débouchera dans les années 1640 sur le choix délibéré, d'une clientèle engagée.

Les sympathies nouées volontairement auprès de la bourgeoisie de robe portent Philippe de Champaigne au devant des forces vives du pays **61**. Il n'y fut pas poussé par la mort de Richelieu comme on l'a dit : d'autres peintres tout aussi dépendants de la bonne fortune de l'Eminentissime ne se sont pas pour autant remis en cause dans les années 1640.

La nouveauté est cette notion de choix individuel que l'artiste met au service d'une bourgeoisie combative à laquelle il apporte une image fondatrice de son identité. Promotion d'une classe et valorisation de sa condition : les années 1640 voient sa peinture justifiée d'une direction, d'une dimension mobilisatrice inédite. Les images comme signes d'identité (*Moïse*), marquent la validité de l'ordre social, dans les limites et les règles duquel s'inscrivent les idéaux de la bourgeoisie. Reste que l'engagement scrupuleux de Philippe de Champaigne ne saurait encore se passer d'une caution intellectuelle : le jansénisme apporte l'arrière-plan théorique indispensable à ces revendications sociales.

Du *Longueville* de 1634 au *Moïse* de 1648, c'est la même affirmation, non seulement d'une autorité unique, mais du lien qu'elle suppose avec ses sujets, dans une hiérarchie clairement définie. *Le Christ en Croix* du Louvre, par le parallélisme rigoureux entre le bras horizontal de la croix et la ville ceinte de murailles participe de cette affirmation des structures sociales, et de l'interdépendance de l'individu à la collectivité. Mais après l'échec de l'action collective à la suite des frondeurs, et l'arrêt nécessaire pour en tirer les conséquences, après une indispensable traversée du désert (littéralement illustrée par des représentations d'ermites), comme source de régénération, la conscience politique et sociale réapparaît dans l'œuvre de l'artiste avec une vitalité nouvelle, à la fois plus pertinente et moins partisane.

Mais dans les années 1660, cet équilibre se rompt : le contraste ne saurait être plus explicite que dans *Le Christ sur la Croix* de Chaumes-en-Brie : la relation d'échange, ou tout au moins son éventualité comme dans *La Crucifixion* du Louvre, entre la ville et le Crucifié

est interrompue ; celui-ci est irrémédiablement seul. Sa solitude retient davantage l'attention que les raisons de son sacrifice. L'œuvre participe de cette inquiétude des esprits qui mine la force de cohésion de l'ordre social, dont la plus littérale expression inspire à l'artiste *Le Christ au Jardin des Oliviers*. Un doute obsédant qui distrait du rituel ses officiants fait achopper la dynamique de groupe pressentie pour *La Réception du Duc d'Anjou*. Faillite des institutions. Jusqu'aux *Deux Têtes Décapitées*, le thème de l'identité individuelle, qu'elle soit d'une personne ou d'un peuple, trouble l'ordre hiérarchique, et l'emporte sur les rituels de classe, dans un développement grandiose de ce que l'artiste a appris auprès de Richelieu.

Lorsqu'il peint en 1663 ce *Moïse* dont il avait conçu en 1648 une si impérieuse image, Philippe de Champaigne ne peut désormais s'empêcher de glisser délibérément matière à discussion dans la répartition des Commandements sur chaque Table : une attitude qu'il n'aurait pas tenue à la veille de la Fronde, quand tous les esprits devaient faire corps. Mais les attaques du pouvoir contre Port-Royal, autant que les justifications contestables de la politique expansionniste de Louis XIV, font douter de la validité de cet ordre social. Rien n'est désormais indiscutable, depuis cette concentration du pouvoir qu'est *La Réception du Duc d'Anjou* et où l'énergie psychologique de chacun l'emporte et désagrège la force collective, jusqu'à ces Tables de la Loi qui prêtent à la critique, et à Jésus qui tente un instant d'influer sur son destin.

Dans ce climat de doute qui mine les esprits, la dimension politique de la peinture de Philippe de Champaigne n'est plus revendicative : elle n'est plus menée sur le thème de l'affrontement, comme en 1648 ; elle plaide une cause. Celle de Port-Royal, avec *L'Ex-Voto* et *Moïse* ; celle de la raison d'état et du rôle de l'individu, dans *La Réception dans l'Ordre du Saint Esprit*.

Moïse de 1663, et *Le Christ au Jardin des Oliviers* vraisemblablement contemporain, portent le débat au plus profond des consciences. L'intégrité menacée de l'individu alimente maintenant la réflexion et l'art de Philippe de Champaigne : comme l'énigmatique rouleau de parchemin d'*Arnauld d'Andilly*, comme la croix de Chaumes-en-Brie saisie entre arbre et instrument du Sacrifice, il importe que le paysage bruxellois dote l'*Autoportrait* de 1668 d'une indispensable histoire en guise de repère. Affecté par les persécutions expressément dirigées contre ses amis (Lemaistre de Sacy qu'il cache, et sa fille, que la paralysie n'a pas soustraite à l'inquisition de la police), le peintre prend acte de l'effondrement des grands idéaux mobilisateurs : aucune représentation désormais dans sa peinture de quelque autre corps social que le sien, avec cette déclaration d'intentions qu'était *Le Portrait des Frères Anguier*, sculpteurs.

Les dernières années sont celles de l'épanouissement, formel, religieux (il se redéfinit en toute liberté entre l'empirisme frémissant des chartreux et la conquérante candeur des jansénistes), et politique puisque son action s'empare des moyens de la peinture et de la diplomatie, lorsqu'il est investi par les religieuses de Port-Royal de plaider leur cause auprès de l'archevêque Hardoin de Péréfixe. Singulière entre toutes ses œuvres, les *Deux Têtes Décapitées* du musée de Bayeux sont probablement l'expression la plus libre et la plus aigüe de cette responsabilité intuitive, lucide et désabusée.

Impuissante notamment à rendre compte du détail de la muraille ruinée, l'interprétation religieuse qui seule a été avancée en dépit de son invraisemblance contribue surtout à affaiblir ce que le modernisme d'une telle œuvre a de troublant, qui annonce Géricault et Dali, en la réduisant au rôle mineur d'étude fragmentaire pour un plus vaste projet. Passe encore l'identification de saint Paul pour l'une des têtes, d'après l'épée en guise d'attribut possible ; mais saint Pierre, nommé ici sur la base des deux clés, n'a pas été décapité. Aussi M. Dorival suggère-t-il sans réelle conviction quelque relation entre ce tableau et le cycle *Gervais et Protais* : deux jeunes martyrs qu'on ne saurait pas davantage assimiler aux visages âgés de Bayeux, indépendamment même de la perte de sens des



Deux têtes décapitées, vers 1672. Huile sur bois, 45x65.cm . Musée Baron Gérard, Bayeux.
Cl. RMN

objets. Ce rapprochement a néanmoins le mérite de situer l'œuvre avec quelque crédibilité dans la dernière période de création de l'artiste, ce que confirme également la comparaison avec le *Moïse* d'Amiens, qui multiplie les points de convergence : frontalité du sujet dressé sur un rebord horizontal dont l'angle est également occulté par un linge, même oblique à partir de cet angle par la main et la limite du texte dans le *Moïse*, et par l'épée et la ligne du nez dans l'autre toile, la profondeur enfin, sobre, et à peine suggérée. L'analogie chromatique aussi fondée sur le bleu, le brun et le blanc fait que les deux tableaux se renforcent l'un l'autre, la toile d'Amiens fournissant une indication approximative pour le panneau de Bayeux, et l'autographie incontestée de celui-ci plaidant en faveur de celle-là.

L'épée, traditionnellement associée à saint Paul n'a significativement pas ici le caractère d'évidence propre à un attribut. Du *Louis XIII* du Prado au *Charles II d'Angleterre* et au *saint Paul* de Troyes, ce sont autant d'exemples de gardes d'épées parfaitement reconnaissables et conformes peintes par l'artiste. Dans la toile de Bayeux, le manche guère "confortable", est réduit à une lame ; ce qui sert de garde ne semble ni efficace ni crédible ; compte tenu de la muraille qui ferme l'espace, l'arme paraît bien courte, tant et si bien que l'on peut même se demander s'il ne s'agit pas plutôt de quelque outil de ferronnerie ! Sans renoncer à la finesse des extrémités, la rudesse de sa conception sommaire et archaïque participe d'une volonté de faire différent. Un modèle semblable à celui du *Saint Paul* aurait ici renforcé l'identification, et la dimension didactique de l'image. Au contraire, n'importe pas tant la banalité d'un attribut généralisateur que la spécificité individualisatrice d'une arme

blanche. De fait, cette garde en forme de disque ovale rappelle les glaives romains et bataves. Cette préoccupation archéologique argumente en faveur d'une interprétation historique du tableau, écartant quelque hypothèse biblique et par là même conceptuelle, au profit d'une volonté de témoignage par le choix délibéré d'un temps historique et d'un lieu géographique. A l'appui de cette approche est la fréquence comme motif du disque métallique dans l'art nordique, de Van Eyck à Jérôme Bosch, sur des épées et des armures
62.

Le souci de particulariser l'épée suggère une identité réelle des deux têtes, des personnages historiques, voire contemporains de l'artiste, lequel aurait confié aux objets leur identité ou leur fonction sociale : métier des armes, et gouverneur d'une ville ou d'une province ? La muraille ruinée appuie cette hypothèse. Quant aux deux clés, sans doute n'est-ce pas un hasard si l'une tombe hors cadre au bout d'un ruban jaune : alors que dans toutes les figurations de saint Pierre, y compris par Philippe de Champaigne les clés ont une égale importance, par contre on observe dans tel haut relief de *La Reddition de Besançon à Louis XIV* sur la porte saint Martin édiflée en 1674 à Paris, deux des quatre clés qui pendent au bout d'un ruban. Un exemple parmi d'autre.

La majestueuse signature en lettres romaines, complète, paraphant un ouvrage d'allure aussi discrète relève bel et bien d'une prise de position et de l'hommage. Elle investit l'œuvre de la même dignité commémorative que l'austère dédicace de David sur le *Marat*. Le tableau de Bayeux résulte peut-être d'une commande faite à l'artiste ; mais que celui-ci ait tenu à s'y impliquer nommément traduit une participation intime à l'événement, et son indignation. Le principal visage au front bombé et à la barbe frisée évoque un portrait par sa frontalité : jamais en effet dans un tableau d'esprit religieux aucun saint Jean-Baptiste ni Holopherne n'a été conçu avec une telle individualité ; la tête même de Goliath en laquelle la tradition propose un autoportrait du Caravage paraît idéalisée et abstraite en comparaison de l'œuvre de Bayeux. Celle-ci exprime-t-elle l'hommage de Philippe de Champaigne à deux malheureuses victimes de la politique de Mazarin ? de Louis XIV ? Mais aucune des exécutions capitales que connut le siècle ne correspond à cette toile.

Cible désignée de la politique de Louis XIV, les protestants menacés dès 1669 par les premières restrictions de l'Edit de Nantes n'offrent pas davantage de prise à notre enquête.

La solitude des hommes de pouvoir

Une dernière hypothèse subsiste qui implique plus encore l'artiste, sa vie et son caractère, puisqu'elle interroge l'histoire de son pays d'origine. L'*Autoportrait* de 1668 fait état de liens affectifs maintenus et revendiqués avec les Flandres et vivifiés par la régularité de ses voyages jusqu'à Bruxelles : notamment sitôt après avoir composé *L'Ex-Voto*, pour y retrouver sa sœur et son frère, informé en qualité d'échevin de la situation du pays. Comment s'étonner, de ce lien à la terre natale qui est le véritable arrière-plan de sa conscience politique ? Enjeu constant de la diplomatie Française parce qu'il met dangereusement proche de Paris la menace hégémonique des Habsbourg, ce territoire démuné fut le terrain d'affrontement des puissances européennes durant tout le siècle ; un pays enfin partagé en deux et servant de base arrière à l'occupant espagnol dans sa lutte avec les provinces rebelles du nord et dont l'horizon s'assombrit d'ailleurs davantage en 1665 avec la mort de Philippe IV, roi d'Espagne qui autorise Louis XIV à envahir les Pays Bas en 1667.

Mais aucune des inévitables exactions des troupes françaises contre la population à ajouter à celles des espagnols ne semble pouvoir être mise en relation avec le tableau de Bayeux portant à l'évidence acte de la mort de deux illustres personnages.

Le Traité de la Triple Alliance élaboré par les puissances européennes pour contrecarrer l'expansionnisme français a surtout fait connaître à Louis XIV son adversaire le plus déterminé : les Provinces Unies, désignées comme principales responsables de

l'humiliant traité imposé à Aix-la-Chapelle. Aussi fut-ce avec une impatience non feinte après trois années de méticuleux préparatifs, que le roi lança le 10 mai 1672 l'offensive de la revanche, atteignant facilement le Rhin puis Utrecht.

Cette invasion consomme l'échec de la politique bourgeoise en matière de défense, instaurée par le Grand Pensionnaire de Hollande, Jean de Witt. Le réveil est brutal, il se fait dans la panique, des émeutes éclatent. Le 20 août 1672, Jean de Witt accouru au secours de son frère Cornélis, emprisonné et torturé par les partisans du Prince d'Orange, est massacré avec lui.

Une campagne d'opinion anti-hollandaise avait été orchestrée en France pour justifier la guerre de 1672 :

*"Sus aux gros avalleurs (sic) de bière,
allons voir, allons voir, allons voir,
les forces qu'ils peuvent avoir..."* **63**

Mais faute d'incident notable en raison même du succès facile de l'entreprise, la curiosité populaire avait dû se contenter du morne compte rendu de la progression des troupes royales dans lequel l'anecdotique passage du Rhin émergeait avec les dimensions usurpées de l'épopée. Aussi la nouvelle du lynchage des frères de Witt reçut elle une audience prévisible, comme du seul "portrait" d'un peuple qui avait brillé dans cette affaire par son absence. Une gravure parmi tant d'autres, dont la naïveté ne passe rien des atrocités de la populace qu'elle montre se partageant les corps en morceaux, témoigne de l'émotion populaire **64**.

Attentif à ces événements, le peintre de *La Réception du Duc d'Anjou* l'était d'autant plus que ce peuple faisait partie, il n'y a pas si longtemps, du pays de son enfance. Nul doute que Philippe de Champaigne ne se soit passionnément intéressé à sa marche courageuse vers l'indépendance comme à l'exemple d'un grand frère que les dix provinces du sud, toujours sous le joug de l'Espagne, et convoitée par la France, devait imiter.

Plus précisément, la victoire en 1652 du parti bourgeois mené par Jean de Witt coïncidait avec l'affermissement de la conscience politique de l'artiste ; la révolution bourgeoise néerlandaise a porté ses fruits, alors que la Fronde qui témoignait d'idéaux analogues avait échoué face au camp adverse, tout aussi contesté et affaibli dans les deux pays. D'autre part, Philippe de Champaigne avait déjà exprimé dans *La Translation des Saints Gervais et Protais* sa fascination pour les débordements populaires.



Portrait de Jean de Witt, gravure.

Jean de Witt avait 47 ans, Cornélis 49 ; l'âge apparemment plus avancé dans le tableau de Bayeux peut s'expliquer par un dépassement des imprécisions biographiques concernant deux personnalités étrangères, auxquelles l'éminence suprême d'une charge assumée durant deux décennies conférait, a priori, l'expérience de la maturité. Mis à part la barbe frisée, les traits ont d'indéniables points communs avec des portraits des deux hommes d'état : le visage maigre, le long nez busqué,

l'arcade sourcilière horizontale et haute sur l'œil, la bouche petite...

Si le parti pris qu'implique la signature suggère la stature historique des deux



L'Ange de l'Annonciation, 1663-64. 66x58 cm. Musée d'Art Roger Quilliot, Clermont-Ferrand. *Cl. du musée*

personnages représentés, leur identification rend d'autant plus significatif chacun des détails parcimonieusement distribués. Ainsi la situation de la tête principale dans la moitié gauche du tableau par possible allusion à son saint patron toujours placé, dans *La Cène*, à gauche du Christ permettrait-elle de nommer Jean de Witt ; les clés symbolisant la dignité du maître du pays, et l'épée de style nordique, sinon batave, la responsabilité des deux hommes en matière de défense nationale, et leur mort sous les coups de la foule ; la muraille ruinée qui se découpe sur le ciel rappellerait les digues rompues en ultime recours pour ouvrir les terres à la mer et stopper net la progression française.

LOUIS XIV 11 : émergence d'une conscience politique

Le chemin parcouru ne saurait être mieux apprécié que depuis la confrontation des deux *Réception dans l'ordre du Saint-Esprit*. Alors que dans la première version, tous les participants de la cérémonie relèvent d'un même contexte psychologique unificateur et enveloppant, Louis XIV par contre accomplit un rituel dont il n'en semble pas maîtriser tenants ni aboutissants. L'acte de ressaisissement, manifestation de l'unicité de corps et déclaration de bonnes intentions de *La Réception du Duc d'Anjou*, sont investies de forces contraires, qui dispersent, aplatissent, éclatent. Unique sujet de l'œuvre, le pouvoir agissant n'en est pas moins présenté comme miné de l'intérieur, en quelque sorte. Lui qui n'aurait aucune prise sur les événements est dépassé par eux, à l'exemple des médecins déstabilisés par l'inexplicable paralysie de la religieuse ; ces chefs qui ne comprennent pas sont à leur tour incompris ; la peinture de Chaumes relativise tout pouvoir temporel, fut-il celui du Christ. Les deux victimes présentées dans *L'Ex-Voto* sont en définitive plus sûres de leur bon droit, plus puissantes que les forces qu'elles subissent et dont elles savent se préserver.

Les *Deux Têtes Décapitées* sont une méditation sur l'échec, l'incompréhension dont sont victimes ceux qui détiennent le pouvoir politique et social. Il convient cependant de préciser qu'il ne s'agit pas d'un retour de bâton, ou de quelque châtiment. Rien n'y indique le peuple, pas d'accusation ni de justification : nulle vindicte, mais une participation émue, une indignation silencieuse et contenue, semblable à celle qui imprègne *Le Christ sur la Croix* de Chaumes-en-Brie. Renonçant à la morbide complaisance de la gravure, le tableau de Philippe de Champaigne est empreint d'une profonde dignité. Enveloppées dans un linge blanc comme d'une auréole de gloire, les deux têtes évoquent des martyrs. Plus que de compassion suspecte de sentimentalisme, il y est question de retenue, et de mémoire.

Philippe de Champaigne adjoint à cette solitude héroïque profondément janséniste un sentiment qui en est presque le corollaire, celui de l'admiration qui, suivant le cas : du *Christ sur la Croix* de Chaumes-en-Brie aux *Deux Têtes Décapitées*, peut prendre la forme de l'indignation. Mais cette célébration du chef n'en reste pas moins une expression de la confiance fondamentale, par delà toutes les vicissitudes de l'histoire, dans les structures sociales dont l'artiste a lui-même contribué à fixer les images les plus fondatrices, comme *Le Vœu de Louis XIII*.

Le vrai pouvoir est hors du tableau : "entre tes mains je remets mon esprit", expire Jésus, comme pouvait en joignant ses gestes à son serment, jurer à son roi le Duc d'Anjou : "entre tes mains je remets ma vie". La boucle est bouclée, qui renoue avec la certitude du salut de *L'Ex-Voto*, lorsque sœur Catherine retrouva une parfaite santé dès qu'elle eut "joint son esprit à Dieu".

NOTES LOUIS XIV

40 JANSEN (P.) "Port-Royal de Paris, son histoire, (1624-1792)", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1991

41 Emprisonné à la Bastille en 1666 en même temps que Fontaine et Du Fossé, Le Maître de Sacy y acheva sa traduction du *Nouveau Testament de Mons*. Voir FONTAINE (N.) *Mémoires pour servir à l'histoire de Port-Royal*, Cologne, 1738.

42 Ce qui n'a pas empêché PERICOLO contre toute logique de lui assigner la date 1645, et de l'étudier en conséquence comme une étape vers la version, nécessairement plus aboutie puisque plus tardive, de 1648 !

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

44 DURER *Le Christ au jardin des Oliviers*, plume, Städelsches Kunstinstitut, Francfort.

45 L'historien fait cependant observer le symbolisme du geste du patriarche : voir DORIVAL (B.), *Philippe de Champaigne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976, fig. 1623, et "Philippe de Champaigne et les hiéroglyphes de Pierus", *Revue de l'Art*, 1971, n 11, pp. 31-41.

46 LALANNE (Père) : *Eclaircissement du fait et du sens de Jansénius*, Cologne, 1660, fut à l'origine de la distinction entre le droit et le fait, afin de répondre à la condamnation par Innocent X des cinq propositions.

47 *De la Fréquente Communion*, ??? 1643, qui connut plus de 20 réimpressions ; suivirent en 1644 et 1645 deux *Apologies pour Monsieur Jansénius*.

48 Sur les Chartreux : voir *Les Ordres Religieux*, ouvrage collectif, Paris,

LOUIS XIV 11 : émergence d'une conscience politique

49 DORIVAL (B.) *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, 1957, p. 24.

50 Ce chef-d'oeuvre (le chant du cygne de son auteur selon M. Bernard Dorival), fut durement jugé lors de l'exposition : *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, 1995 ; et finalement exclu du corpus de l'artiste avec une conclusion radicale : "aucune des 4 versions connues des *Pélerins d'Emmaüs* n'est de Champaigne" ! Sans nier la pertinence de certaines observations, notons cependant que les plus belles œuvres de l'artiste ne sont pas exemptes de maladresses de dessin, et qu'elles procèdent du travail de l'atelier.

51 Theodore Rombouts, Anvers, Musées Royaux des Beaux Arts.

52 ...nuance qui a manifestement échappé à Louis Marin, lequel désigne un écriteau sur le tableau de Grenoble.

53 Mathieu 27-54.

54 BARNAUD (G.) "Note sur un tableau de Philippe de Champaigne au musée de Grenoble", *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1974.

55 MARIN (L.) *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, 1995

56 "...l'évangélique ouvert sur deux images qui illustrent, à droite, la Crucifixion, à gauche, la Pentecôte". MARIN (L.) *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, 1995

57 La soumission d'un grand a valeur d'avertissement : c'est en 1665-66 qu'ont lieu les grands Jours d'Auvergne, juridiction exceptionnelle présidée par Nicolas Potier de Novion, pour condamner durement les mauvais traitements des nobles locaux envers leur personnel.

58 La cérémonie a cependant été illustrée par Yvart pour un tableau : *le Sacre de Louis XIV à Reims* des Grands Appartements à Versailles, qui encadrait avec *L'Entrevue de Louis XIV et de Philippe IV dans l'île des Faisans* un grand *Portrait équestre du souverain* par Houasse. Cette composition tardive s'inspire vaguement des *Réceptions dans l'ordre du Saint Esprit* par Champaigne, avec leur composition symétrique et les rythmes verticaux des participants ; mais l'autel est situé au centre.

59 CORNETTE (J.), "A bas l'état absolu !", *L'Histoire*, déc. 1995, p. 32.

60 Un autre sens à reconnaître dans cette œuvre concerne la noblesse. Si comme le *Longueville*, daté de 1634 l'année de "la Révocation de toutes les lettres d'anoblissement accordées depuis 20 ans", *La Réception du Duc d'Anjou* prolonge "la déclaration pour la recherche et punition des usurpateurs du titre de noblesse" de 1661, cette nouvelle célébration met cependant en avant l'élément progressiste que constitue la valeur individuelle et l'accent porté sur le travail et le mérite personnel. Hormis le roi et son frère, seul Noël de Bullion appartient à une ancienne lignée ; les trois autres chevaliers sont des représentants de la petite noblesse récente. La présence au plus haut sommet symbolique de ces hommes de Mazarin, illustre le "discours de politique générale" de Louis XIV au début de son règne, et sa volonté de s'entourer de collaborateurs discrets et dociles.

61 ISARLO (G.) "Philippe de Champaigne artiste, penseur, militant", *Combat*, Paris, fev.1952.

62 A l'époque des Bataves : peuple germanique, dans l'antiquité, habitant au nord du delta du Rhin, les "territoires aujourd'hui néerlandais relevaient pour l'essentiel de la Germanie inférieure, le Brabant et la Gaule Belgique" (Christophe de Woogd). Les Provinces Unies prirent le nom de République Batave de 1795 à 1806, en tant que république sœur de la France.

63 Gravure,

64 Gravure,

©José Gonçalves Mai 2009

Mes remerciements vont à Madame Roux, conservatrice du Musée d'Art Roger Quilliot de Clermont-Ferrand, et à Monsieur Antoine Vernier, Conservateur du Musée Baron Gérard à Bayeux.



LOUIS XIV 11 : émergence d'une conscience politique

Chapitre 12 : LES DERNIERES ANNEES

L'Autoportrait de 1668 ; le *Portrait de R. Arnauld d'Andilly* ; réception, initiation ; Richelieu tutélaire ; les derniers portraits ; le *Portrait des Frères Anguier* ; identification du dernier tableau de Philippe de Champaigne ; ressaisissement ; actualité de l'œuvre et de la pensée de Philippe de Champaigne.

L'Autoportrait de 1668 et le Portrait de Robert Arnauld d'Andilly

La corpulence large, le port droit, l'horizontalité des traits du visage accusée en strates successifs, le front impérieux et l'arcade sourcilière surplombante et fournie, l'œil attentif et bienveillant, la paupière lourde de l'expérience d'une vie mais dégageant le regard, les lèvres fermes, disent une condition, une sensibilité, un terroir. Une main au repos tient un papier, l'autre repliée sur la poitrine ajuste le manteau : pas de geste en suspens, interrogateur et instable, comme au temps des *Richelieu* ; les cheveux soigneusement peignés trahissent l'homme attentif à sa personne, moins imbu de lui-même que soucieux de se fondre dans le paysage social. Attitude silencieuse, mais avenante. L'ascendance flamande marque cette effigie massive que le sentiment de ses propres capacités dote d'une noblesse sans affectation. Ainsi s'est vu, dans son *Autoportrait* (Louvre) dont Gérard Edelinck tira la magnifique gravure que l'on connaît, **65** un homme profondément éprouvé mais attentif à n'en rien laisser paraître ; chaleureux et dévoué, insistant sur ce qu'il y a en lui de permanent. Philippe de Champaigne bannit le miroir avec lequel nous nous enfermons trop souvent. "Le sot projet qu'il a de se peindre !" La longue quête de Philippe de Champaigne n'est pas celle d'une connaissance par soi-même mais la découverte de soi dans les rapports nécessaires avec l'extérieur. Aucune indulgence ne distrait de l'étude de l'autre. Plus celui-ci multiplie les masques et plus le peintre fait preuve d'acuité. Il n'y a pas de meilleure école. Cet échange si fertile avec Richelieu s'approfondit auprès des magistrats du parti dévot et des gens de Port-Royal, puis avec sa fille. La peinture ne nous avait pas encore enseigné une telle philosophie du dialogue et de l'action. Ce n'est pas tant que le moi soit haïssable : mais il est de tous les gouffres le plus insondable et le plus travesti. Mourir à soi-même : Il faut s'être dépouillé de bien des complaisances, pour s'y pencher avec sûreté.

Il doit au cheminement patient et obstiné de toute une existence de venir enfin aboutir à lui-même. "Il en fut pour lui comme pour tout homme qui consent à se renoncer : c'est dans ce renoncement qu'il se trouva, et, de son temps, aucune œuvre artistique n'est plus fortement marquée au coin par la personnalité de son auteur" (Bernard Dorival). C'est une des plus évidentes et complexes originalités de son art que cette réticence à se représenter, ce refus de soi, désintéressement, lent apprentissage. Mais dès cette citadelle atteinte, Philippe de Champaigne peut quitter ce monde. Aboutissement, *L'Autoportrait* a ici plus qu'en toute autre occasion, densité de testament. Les étapes de la quête demeurent facilement reconnaissables, depuis une peinture de parade qui s'assure de ses moyens sous le paternalisme d'un Grand du Royaume dont la majesté l'intimide malgré toute l'intelligence psychologique dont il use pour atteindre à sa complicité, jusqu'à aboutir à la révélation de *L'Ex-Voto* : il peint sa fille ! Rien de facile dans cet art, rien d'inné. Le champ de ses investigations spirituelles ne cesse de se resserrer : sa fille, avant lui-même, ultime étape. Encore ne peint-il *L'Autoportrait*, en 1668, qu'après s'être scruté l'année précédente par l'intermédiaire du *Portrait de Robert Arnauld d'Andilly* : autoportrait "par procuration".

Outre le parallèle entre deux carrières mondaines dans leur première moitié et le sentiment d'une commune faim d'absolu, ce lutteur infatigable fut comme le peintre avec ses deux filles à Port-Royal, intimement lié à l'illustre abbaye : frère de l'abbesse Angélique

Autoportrait 1668
120 x 91 cm.
musée du Louvre.
Original incontestable tenu
jusqu'à ce jour pour une
copie par Jean-Baptiste.
Cl. RMN

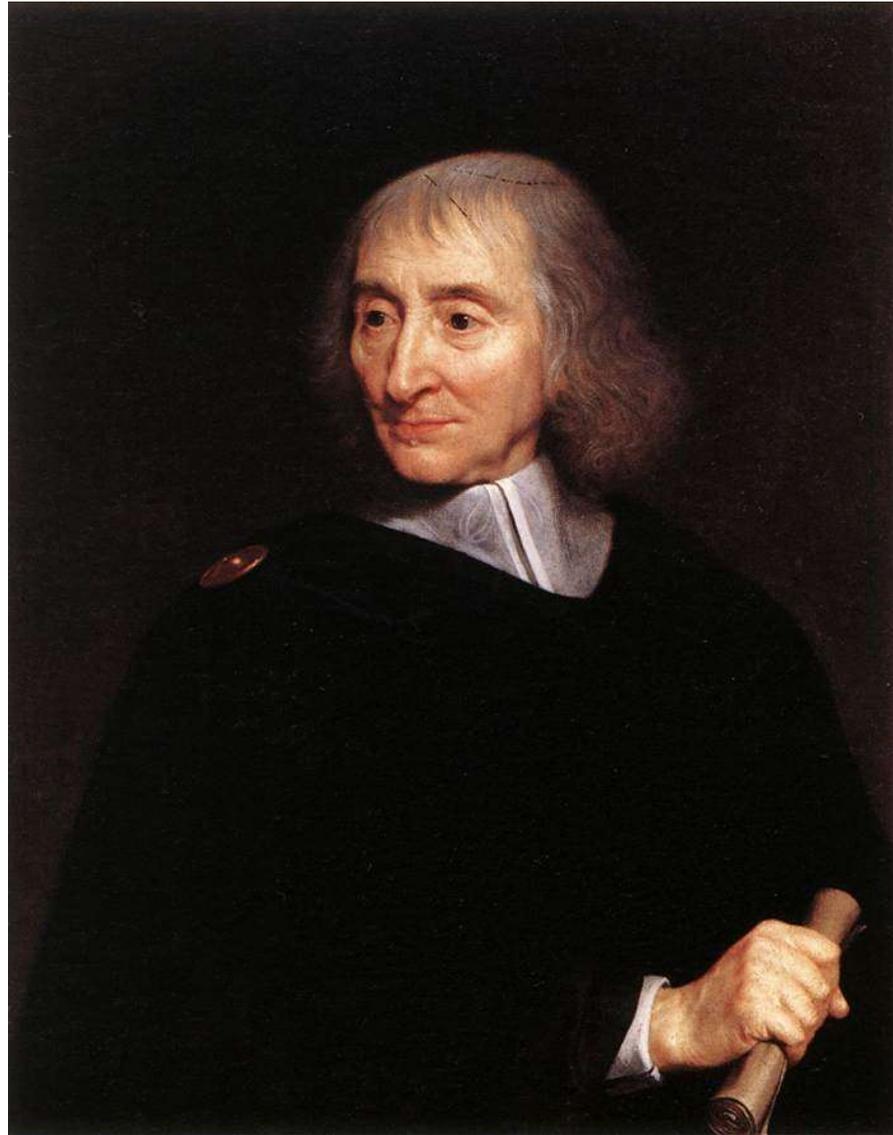


Arnauld et de la mère Agnès, père de Angélique de Saint-Jean. Ils mourront tous deux en 1674 à un mois d'intervalle. J'incline d'autant plus à reconnaître l'étroite superposition de deux individualités en une superbe effigie et deviner Philippe de Champaigne sous le masque de *Robert Arnauld d'Andilly* que le détail le plus remarquable de l'œuvre, le mouvement abrupt de la main, est une totale création de l'artiste, dont nous avons déjà

observé les étapes successives de son élaboration, et riche de ce fait d'enseignements. Il est en effet peu probable que ce geste ait été suggéré par le modèle lui-même, qui aurait certainement préféré qu'on sût immédiatement la nature du document qu'il tient. Il eût été bien plus simple pour le peintre de lui mettre entre les doigts telle feuille de papier du *Colbert* et d'autres, au texte bien lisible. La solution retenue, d'un dynamisme sans équivalent, ne présentant qu'un rouleau hermétique, n'a d'autre raison d'être que l'affirmation d'une autorité et d'une possession dont la signification est à rechercher dans l'état d'âme de l'artiste. Duquel, du sujet ou du peintre, rayonne cette ardeur souveraine ? Où s'arrête Arnauld d'Andilly pour laisser paraître Philippe de Champaigne ? J'ai déjà avancé à quel point l'œuvre est une complète invention de ce dernier, lequel se révèle dans cette confrontation/dialogue avec son ami plus librement qu'en d'autres circonstances. Tout comme il est absurde d'en faire une sensibilité née du jansénisme, il serait faux de nier l'ascendance psychologique et culturelle d'Arnauld d'Andilly sur lui. Sans doute est-ce pour avoir senti confusément dans la superbe combativité de son compagnon quelque chose qu'il

partageait aussi qu'il privilégia à ce point son amitié, comme celle de Richelieu pour les mêmes raisons ; d'avoir reconnu en eux l'image familière que son propre miroir n'avait pas encore assez précisé. La confiance en l'homme dont il ne se départira jamais acquiert toujours plus d'emprise sur son oeuvre, et l'avantage même qu'il lui donne sur le divin dès *Le Vœu de Louis XIII* aboutit à ces vigoureuses affirmations de soi que sont *L'Ex-Voto*, *Arnauld d'Andilly*. En cette constante se reconnaîtra David, dont *L'Autoportrait* du Louvre rayonne d'une commune ardeur, et qui s'inspira du *Christ mort* pour *La Douleur d'Andromaque*. La force d'un Richelieu, la sûreté de soi qui attirait tant Philippe de Champaigne vers la compagnie des puissants du Royaume, d'abord appréhendée hors de lui, il la prospecte maintenant en lui-même ; c'est la principale victoire de sa dernière période.

Portrait de Robert Arnauld d'Andilly
monogrammé PC F et daté 1667
78x64 cm
Musée du Louvre.



D'où vient qu'aucun autre créateur français ne parvint à autant d'intensité contenue et irradiante ? La puissance de caractère de Louis XIV qui n'eut rien à envier à Richelieu et Saint-Cyran semble avoir laissé bien indifférent Rigaud, le peintre officiel ; Napoléon eût David : mais l'auteur des *Horaces* et du *Marat* met l'accent sur l'énergie collective tandis que Champaigne, en un siècle où l'individu, objet de toutes les sollicitudes, prévaut sur le nombre, mise sur l'homme. Significativement, c'est vers le *Arnauld d'Andilly* que se tournera le Baron Gros lorsqu'il aura à peindre, avec la réussite que l'on sait,

Bonaparte au pont d'Arcole. L'impressionnante effigie du Solitaire doit davantage, pour l'essentiel, à la tradition flamande qu'à la peinture française : l'expression intense et souveraine, et l'ardeur conquérante du *Arnauld d'Andilly*, l'apparente au *Cardinal Albergati* de Van Eyck. Alors que la balustrade et les tentures en fond représentaient l'héritage formel, il s'agit là de la part spirituelle. *Charles Coiffier*, *Saint-Cyran*, *Angélique Arnauld*, possèdent de semblables caractéristiques. Les deux artistes expriment une égale et suprême confiance

en la grandeur de l'individu, racine commune qui porte aussi Rubens et Jordaens.

A une unité largement étayée par une admiration passionnée pour l'Antiquité se substitue pourtant la multiplicité des expériences personnelles. A l'encontre de Rubens qui inscrit tard dans le XVII^{ème} siècle l'humanisme émerveillé de la Renaissance, Vélasquez introduit la difficulté d'approche du plus fuyant des êtres vivants ; peignant les bouffons après *Los Borrachos*, puis le Roi - un personnage aux allures de bourgeois qui le rend étranger à l'image traditionnelle du monarque telle que l'incarne un François 1^{er} - l'artiste consigne là deux sortes d'homme, et rompt définitivement avec les héros de la légende qui prétendaient à la synthèse. Rembrandt immergé dans la foule bigarrée des gueux et des bourgeois d'Amsterdam, l'une des portes du monde, donne aux vénérables figures bibliques l'image de marchands opulents et familièrement complaisants ; proche de Richelieu et de Louis XIII, Philippe de Champaigne apprend à connaître ces jansénistes rebelles dont l'orgueil combatif et les déclarations de principe accusent davantage les contradictions et la difficulté d'être exhaustif.

Rendant caduque l'ancienne hiérarchie fondée sur les privilèges, le mérite personnel plus que la naissance fait accéder aux plus hautes charges une classe laborieuse, et consacre l'avènement d'une nouvelle race d'hommes dont Richelieu reste, par sa réussite sociale et son caractère insaisissable, l'archétype. L'individu, qui prend le pas sur l'arbitraire d'un système désormais obsolète, voilà le nouveau, l'unique défi. L'enquête devient autrement plus imprévisible et exaltante. Dix fois, quinze fois, par trois fois sur la même toile, Philippe de Champaigne remet sur le métier son *Richelieu*, et cinquante fois Rembrandt se prend au piège du miroir, et s'esquive...

La contradiction et le souci de réunir les extrêmes est au cœur de ces œuvres : *Robert Arnauld d'Andilly*, vieil homme aux violences de trente ans, en est le plus impressionnant exemple. Et surtout, l'impossibilité de conclure : le rouleau de parchemin garde son énigme. Finalement anecdotique, le trompe-l'œil du *Portrait de Pierre Langlois de la Fortelle* (le *Portrait d'homme* du Louvre) où apparaît une volonté d'ordre, mener l'enquête avec méthode, a sommairement détourné l'attention de ce que le visage contient d'affrontements et juxtapositions :

- le bas, bonhomme, bon vivant, aux formes molles et rondes, la lèvre tombante, les bajoues naissantes qui creusent déjà les pommettes, le menton rude et la barbiche spirituellement mousquetaire, le nez frémissant, s'accordent parfaitement avec l'abandon de la main ;

- mais la distraction, l'insouciance sont absentes du regard intense, grave, volontaire et obstiné. Des sourcils exempts de la moindre rondeur naît la même conviction ; les yeux peu enfoncés disent la disponibilité, et la tempe s'enfle d'une sève vigoureuse, tandis que le front clair, très lumineux, semble tendu d'un trop-plein de puissances contraintes. Réceptacle, creuset où se chevauchent des forces rebelles... L'Art Nègre a aussi ce caractère de contenant gonflé à bloc d'où rien n'échappe. Envers et contre tout, l'homme demeure, aujourd'hui en ce XX^{ème} siècle plus que jamais. Goya l'avait vu méchant, misérable et victime ; le XIX^{ème} siècle l'a dit malade ; le XVIII^{ème} siècle a mis en scène son besoin d'illusions. Sa vulnérabilité est apparue évidente dès qu'il s'est préoccupé de sa propre identité, en ce XVII^{ème} siècle qui l'a cru peut-être plus fort qu'il n'était. L'introspection est source de force (prise de conscience), autant que de faiblesse (confession).

Mais exemptes du fatalisme latent qui amplifie l'œuvre de Rembrandt autant qu'indifférentes à un réalisme fétichiste où les jeux dérivatifs sur l'espace et l'écriture tentent d'assouplir l'action de douloureuses incertitudes intérieures comme chez Vélasquez, les créatures de Philippe de Champaigne sont essentiellement libres et sûres d'elles. Leur immobilité vient de leur emprise sur l'environnement immédiat qu'elles n'ont plus à définir ni à sauvegarder. Ployant chez l'artiste hollandais sous un invisible fardeau, le port de tête est ici victorieux ; *Jean-Pierre Camus*, le premier en date de ces patriarches, se redresse sans violence mais avec fermeté. Il est curieux d'observer combien Champaigne sait insuffler au

portrait d'individus qu'il côtoie régulièrement un souffle épique propre à les élever au rang de vénérables figures bibliques, dont le *Richelieu*, pour n'être pas l'exemple le plus approprié, en est le plus étonnant : *Jean Duvergier de Hauranne*, abbé de *Saint-Cyran* rappelle Moïse, et l'intransigeante passion agissante d'Esther et de Judith anime les traits de la *Mère Angélique Arnauld*. On jugera d'autant mieux de cette dimension héroïque qu'elle se situe à l'opposé de la recherche de Rembrandt qui s'évertue, en dépit du recours au travestissement et à la rutilance de l'exotisme, à ramener les plus légendaires protagonistes de l'Histoire Sainte à l'échelle humaine, sentimentale et même domestique. Rembrandt est ému par Dieu fait homme ; Philippe de Champaigne veut, par l'homme, remonter jusqu'à Dieu. Quelle différence avec les yeux peints par Goya, ceux fantomatiques de *La Solana* ou les convulsifs signaux de détresse du gamin de *La Famille Royale*. "Le Classicisme comprend les littératures à l'état de santé et de fleur heureuse", écrit Sainte-Beuve, "les littératures qui sont et se sentent chez elles, dans leur voie, non déclassées, non troublantes". Chercheurs à l'enthousiasme affermi par une confiance infaillible en leurs moyens d'investigation, face aux secrets de l'Univers, ils se négligent. Blocs inaliénables, ils n'ont rien à craindre ; Descartes a résumé leur optimisme foncier.

Sans doute en raison de l'ambition affichée, les remarquables *Enfants Montmor*, *Omer Talon* ou *Colbert*, n'ont pas la dimension qui unifie ces Messieurs de Port-Royal, dans lesquels rien ne distrait le peintre tout absorbé, tout dialogue. Ces tableaux de moyen format ont en commun l'indifférence pour la pose, aux exceptions près des *Langlois de la Fortelle* et *Arnauld d'Andilly*, et nous content l'apprentissage de l'homme en rencontres successives où la simplicité et l'immédiat gagnent d'audience, et par lesquelles le peintre fait aussi le point sur lui-même. Assouplissant là un contour, apaisant ici les tons, moins qu'aucun autre cet académique auquel il se voit si abusivement contraint, il est au contraire cet artiste inspiré n'hésitant pas à sacrifier un effet heureux pour une émotion accrue. La limite du *Omer Talon* est précisément dans son éclat qui tient à distance ; l'air rêveur du *Président A. de Mesme* ressort de cette quête unique de l'individu qui avait atteint dans le *Richelieu* de la Sorbonne à la plénitude du patriarche plein de bienveillance. Si Philippe de Champaigne dit la grandeur de ses modèles, il sait comme Rembrandt faire affleurer à la surface d'un visage délicat l'être profond, mais aussi l'ami qu'on espère en chaque interlocuteur.

Un pas supplémentaire vers l'intimité de ces familiers de Port-Royal et vers simplement la sérénité de pouvoir converser librement avec un autre individu, est consigné dans le célèbre portrait de *Pierre Langlois de la Fortelle*, dit *Portrait d'Homme* du Louvre, qui semble déjà moins l'attendre qu'il n'est rattrapé, tant Philippe de Champaigne a repris confiance en lui-même. La balustrade réapparaît, rappelant "l'avance" spirituelle du sujet, mais déguisée, quotidienne, assimilée à l'encadrement d'une fenêtre, tandis que la main nonchalante en passerelle efface davantage encore son rôle de séparation. La sensualité que révèle cette main, la bonhomie des volumes ronds du visage et le repos de la silhouette augurent d'un dialogue détendu, développé par le cadrage à brûle-pourpoint et l'absence de toute présentation de protocole. Philippe de Champaigne nous le dit proche, dans cette manière de le surprendre tel qu'il est, sans convention ni affectation, dans ce regard furtif saisi au vol, galvanisé et reposé tout ensemble - il nous donne à agir en position de voyeur, donc de force, ressaisissement de soi face à cette personnalité, une égalité des deux parties indispensable au dialogue. Le portrait de *Camus*, parmi d'autres tableaux de la dramatique année 1643, ne révèle de la part de l'artiste aucun désir de marcher vers son semblable, de transparence entre deux positions, qui avait au contraire besoin d'une présence passive à laquelle s'adosser. Maintenant plus serein, sa marche le conduit à la hauteur de Langlois de la Fortelle. Philippe de Champaigne reste présent dans ce portrait par ce qu'il privilégie de son modèle : une énergie au repos, une âme avide de savoir, la conscience des certitudes acquises ; mesurer par cette halte l'étendue de la marche, coup d'œil attendri sans doute mais non pas nostalgique. Distrait, disponible, il goûte l'instant : la halte est d'autant plus intense qu'elle ne durera guère, ce que suggère l'instantanéité de la mise en page... Peintre



La Réception du duc de Longueville dans l'ordre du Saint-Esprit par le roi Louis XIII , le 15 mai 1633, 1634, 293x400 cm. Musée des Augustins, Toulouse. Cl. du Musée

d'une caste, d'un ordre de chevalerie, d'un groupe ou d'un individu, il a toujours la volonté d'investir ces citadelles que sont les visages. Le cerné ou le cadrage en pied de ses portraits d'apparat ou de *L'Ex-Voto*, la géométrie qui unifie comme dans tel *Portrait de Guillaume Gibieuf* où la forme est inscrite dans un demi-cercle parfait, obéissent à cette intention de saisir.

Réception, initiation

Le titre de son premier chef-d'œuvre ouvre de la manière la plus claire, la plus explicite, l'ensemble de son art à venir, écartant la moindre ambiguïté : *La Réception du Duc de Longueville dans l'Ordre du Saint-Esprit*. Réception, initiation : un nouvel élu. Non pas tant une promotion dans l'échelle sociale que dans l'ordre spirituel. Suit en 1638 *Le Vœu de Louis XIII*, qui n'est autre que "la réception du Royaume de France dans l'Ordre de la Vierge de Douleur"... La succession des trois figures traduit bien les étapes d'une initiation, depuis

le roi, première victoire, celle de la foi ; le Christ, par le don de soi, a déjà une "avance", son inertie en fait l'équivalent formel des balustrades en avant des portraits intimes ; de l'autre côté enfin, instruite par la connaissance qu'elle a de sa condition de mère du Fils de Dieu, la Vierge, déjà toute proche de l'ouverture pleine de promesses du Ciel accueillant. *L'Ex-Voto* n'est pas moins composé dans ce sens : le pressentiment de la guérison de sœur Catherine signifie aussi l'accession de celle-ci dans le cercle des élus. Une fois de plus, la cérémonie

se déroule en trois étapes : dans l'ordre, le livre fermé se fait l'écho de quinze mois de prière que la mère Agnès renouvelle encore, puis sœur Catherine, le présent, et finalement la Croix contre le mur de la cellule, et libre du corps du Christ, suggérant ainsi la Résurrection. Le temps, si négligé dans un tableau où l'on se bornait à n'y lire que l'instant, apparaît donc comme une composante essentielle de l'œuvre, dans ses deux dimensions : humaine et spirituelle. *L'Ex-Voto* n'est pas foncièrement différent, quant à son contenu idéologique, des thèmes, familiers au peintre, de l'Annonciation et de l'Assomption entre passé et avenir, paralysie et rétablissement, terre et ciel ; marquer la halte d'une conscience mesurant ses acquis ; entre terre et Ciel, le voyage entrepris importe plus que le but à atteindre.

Ce trait définissant mieux que tout autre l'œuvre de Philippe de Champaigne donne son sens à des tableaux aussi différents que *Le Christ mort*, *La Cène*, *L'Assomption* ou *Le Prévôt des marchands et les Echevins de Paris*. L'attitude de ces derniers suppose l'orgueil d'un groupe puissant et les vanités individuelles, mais contient aussi de la déférence. Leur allure respectueuse et la sagesse de leur tenue fait deviner une cérémonie d'allégeance à un supérieur. Qui regardent-ils si attentivement ? la Régente ? - auquel cas la tenture du fond parsemée de fleurs de lys ferait symboliquement office de miroir, à la manière des *Menines*... L'intervention d'un personnage extérieur au tableau est une constante des plus hauts sommets de la peinture du XVII^e siècle : *Les Menines*, *Les Régents* et *Régentes* de Haarlem, *Le Syndic des drapiers*, *Le Prévôt des marchands*... La forme ne suffit pas, d'où que Vélasquez la noie dans un espace profond, que Rembrandt l'accule au mur avec un bureau, et que Philippe de Champaigne l'aplatisse à en exprimer sa quintessence - exacerber une autre dimension que celle décrite, qui fige et trie arbitrairement. Le tableau, et cela prend une résonance lourde de conséquence à l'endroit de Philippe de Champaigne, est véritablement cette ouverture sur un autre monde - par sa seule existence, il est à l'intention du spectateur ce que la balustrade est au personnage représenté au delà. Dans cet ordre d'idées, comment ne pas noter que la plupart des portraits des familiers de Port-Royal évoque un moment charnière de l'existence de ceux-ci : le premier, disparu, des deux *Arnauld d'Andilly* devait commémorer la retraite de l'orgueilleux janséniste de la vie mondaine ; le masque mortuaire domine dans le *Saint-Cyran* le peintre fit le portrait d'*Angélique Arnauld* quand elle quitta en 1654 avec une partie de sa communauté Port-Royal de Paris pour le monastère des Champs ; ceux de *La mère Agnès* et de *Sœur Catherine* enfin consignent la nuit du 6 janvier 1662... Ainsi, hors de toute autre considération plus avertie, ces peintures sont déjà symboliques par leur seul fait d'exister. Elles furent faites à l'occasion d'une décision, évaluation d'un bilan spirituel. (Curieusement, de telles œuvres éveillent davantage d'échos que si elles avaient été le fait de la seule fantaisie de l'artiste). Entreprenant son *Autoportrait* alors même qu'il délaisse la peinture prend valeur d'ultime regard en arrière...

"Homme qui marche", rien n'interrompt sa progression. La mort, toutes ces balustrades la rappellent : mais au delà, il y a un être sensible qui attend ; un autre espace, obscur parce que inexploré. Non seulement la mort est présentée comme une étape, mais encore le peintre la nie autant qu'il lui est possible : ainsi ce cadre sombre dans *Le Christ mort* de Saint-Médard, tracé à cinq centimètres des bords supérieurs du tableau, qui figure le tombeau dans lequel Jésus a déjà un pied, mais un tombeau visiblement trop petit qui semble se refuser **66**. Que le procédé trouve sa préfiguration dans l'encadrement de fenêtre du *Charles Coiffier* suggère assez qu'il ne faut pas l'approcher avec trop de gravité, le rôle de cet élément n'est décidément pas plus définitif que la fenêtre du bourgeois. Un pied dans l'ombre de la tombe et le reste du corps épanoui dans la lumière du jour ; entre jour et nuit scintille la clarté crépusculaire du *Prévôt des marchands*. L'artiste privilégie toujours dans ses plus belles œuvres une position intermédiaire entre deux états c'est la position du mouvement. L'enrichissement spirituel progresse, dans *La Cène*, depuis les apôtres éclairés jusqu'au Christ enveloppé d'un fond de mystère ; il va, par les marches multipliées à dessein dans le panneau de Saint-Médard, jusqu'à cette énigmatique ouverture celles-là résument

un périple long et heurté sur la Terre, celle-ci dit l'inconnu. De tous les tableaux sur le sujet, ce *Christ mort couché sur son linceul*, et l'autre version du Louvre, est bien celui-là qui ressuscitera.

Renoncement à peindre la mort : lorsque la commande impose au peintre de méditer sur *Le Christ mort sur la Croix*, il s'intéresse moins au corps qu'à ce qu'il symbolise. Cette musculature vigoureuse, cette "santé" conquérante, ces bras largement ouverts ne sont assurément pas d'un cadavre, mais arguments d'un discours, persuasion, appel de ralliement. De souffrance, de sacrifice, rien. La confrontation est exemplaire avec ce qu'imaginèrent de l'événement d'autres artistes : face à ceux de Rembrandt, Vélasquez, Zurbaran, Greco, Rubens, Grünewald, *Le Christ mort sur la Croix* de Philippe de Champaigne est paradoxalement le moins réaliste, le moins terrestre. Paradoxe, à n'en pas douter : c'est de l'aspect doctrinal, la part habituellement la plus rébarbative, que relève la beauté du tableau, parce qu'à travers ce recours à l'intellectualisme, le peintre accorde les impératifs d'une commande avec ses propres convictions. Seul le Christ du *Vœu de Louis XIII* semble définitivement, irrémédiablement, mort ; les blessures sont sèches ; mais est-ce parce que l'artiste n'avait pas encore trouvé, pour cette grande œuvre de jeunesse, l'artifice formel propre à suggérer la Résurrection, ou parce que le corps, répondant par son inertie à la même fonction que la balustrade en d'autres contextes, marque ce seuil spirituel vers lequel se dirige le Roi, et qu'a déjà dépassé Marie ? On ne compte de lui aucune "descente de Croix" ni de "mise au tombeau" **67** ; il est significatif que deux célèbres tableaux jadis attribués au maître lui soient aujourd'hui retirés : *Richelieu sur son lit de mort*, et *La religieuse morte* **68**. Au contraire sa maturité de portraitiste s'épanouit par le *Portrait de Saint-Cyran*, où il ressuscitait les traits du grand homme disparu ; il renouvelle le défi dans les années 1640 en portraiturant le cardinal de Bérulle, mort en 1629 **69**. Philippe de Champaigne seul, qui ne souffle mot de la disparition de sa femme, de son fils, de sa fille, mais atteint à son chef-d'œuvre lorsqu'il veut commémorer la guérison inespérée de son autre enfant, qui s'empresse de superposer aux références funèbres (le priant et le gisant) celles de re-naissance (l'Annonciation), lui seul sait en accord avec ses convictions les plus intimes suggérer dans une forme ramassée et d'un réalisme sans complaisance, la Vie Eternelle.

Philippe de Champaigne resserre d'autant plus l'espace autour de ses figures qu'il en soupçonne la mobilité spirituelle. Les paliers, marches, balustrades, tentures, scandent une profondeur métaphysique sans fin. En masquant les extrémités de la table dans *La Cène*, le peintre suggère comme un mouvement continu de ce mince ruban horizontal, lent écoulement du temps : mais les apôtres disposés en parenthèses en isolent un segment, un moment intense, celui où leur Maître parle pour la dernière fois. Entre deux actions, *Saint-Cyran* est localisé dans son parcours par une balustrade ; le portrait de l'homme seul eût manqué de racines, d'histoire, de passé. Le dernier *Richelieu* est le plus imposant, le plus intensément ancré, comme si l'artiste au fait de la maladie du Cardinal, avait voulu lutter contre elle, à sa manière, avec ses moyens de peintre. Mouvement d'initiation, d'un état à l'autre Philippe de Champaigne ajoute au symbolisme de la balustrade et des marches, de la lumière crépusculaire, celui de la composition en diagonale, mobilisant avec une rare constance l'ensemble des moyens disponibles et éprouvés pour affermir son propos. Le corps du Christ introduit cette oblique dans *Le Vœu de Louis XIII* ; on la retrouve dans *Le paysage avec les Aveugles de Jéricho*, et ordonne jusqu'à *L'Ex-Voto*. Elle est un exemple supplémentaire de l'originalité discrète du peintre, de sa capacité à insuffler une vitalité inattendue aux schémas traditionnels, et nous livre mieux peut-être qu'aucune autre considération la nature de ses recherches sur le thème du passage initiatique. Cantonnée par le baroque à des fins narratives (*La Déposition* de Rubens), la diagonale est adoptée par notre peintre comme étant cette fameuse "verticale en mouvement" selon la percutante définition de Klee. Ainsi s'insère-t-elle comme élément expressif dans l'idée de quête. Voulant à son tour peindre l'entre la vie et la mort, Géricault découvrait et s'appropriait les

mêmes vertus de cette ligne/guide, pour composer *Le Radeau de la Méduse*".

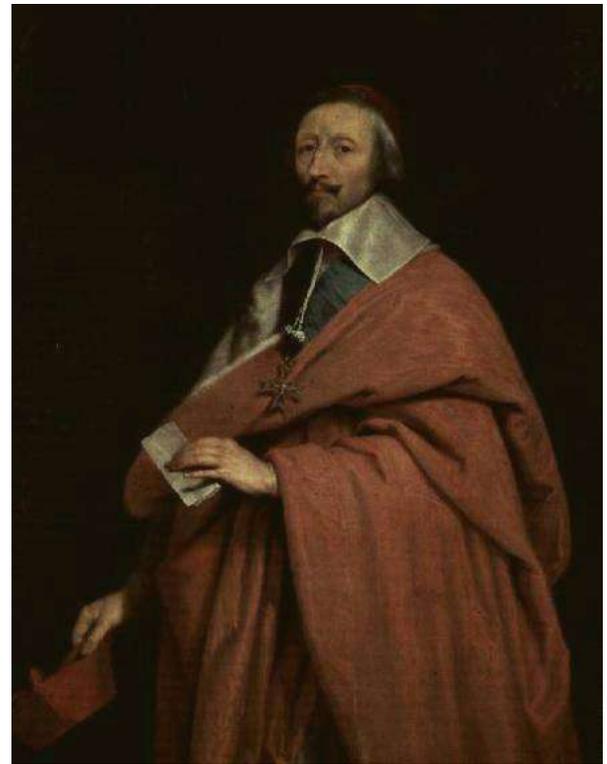
La comparaison entre les grandes compositions soigneusement ordonnées et les portraits intimes révélant le peintre dans sa recherche la plus intuitive nous apprend à quel point il est constant et sincère avec lui-même dans ses expressions publiques l'idée commune reste la poursuite obstinée d'une marche vers la connaissance, de Dieu et des autres. Depuis le *Jean-Pierre Camus* protecteur et le *Jean Duvergier de Hauranne abbé de Saint-Cyran* intimidant et prévenant des difficultés à surmonter, la marche de Philippe de Champaigne vers la paix ne cesse de s'enhardir avec la complicité de ces maîtres spirituels du temps. Mais ils n'ont rien de la citadelle à prendre d'assaut, ne manifestent aucune hostilité ou orgueil rebutant, au contraire ils se mettent à portée : la main de *Charles Coiffier* fait passerelle. Cette invitation ne subsiste plus dans *L'Ex-Voto* parce que l'aventure initiatique touche à son couronnement. Le feu dans les yeux d'*Arnauld d'Andilly* prend désormais appui sur le rappel des positions gagnées que récapitule le rouleau de parchemin victorieusement brandi. Ce sens de l'assise, des certitudes, nourrit une vitalité débordante et augure de la reprise imminente de la marche. Ce n'est encore que le premier témoignage de la renaissance spirituelle de Philippe de Champaigne, après les temps d'incertitude des années 50. Assumer les conclusions positives de *L'Ex-Voto*; affirmation abrupte de la nécessité de chercher encore, parce que l'acquis, immense pourtant, riche du labeur, des peines et des victoires d'une vie se limite quand même à un vague petit rouleau de papier. Enigmatique et futile rouleau du *Robert Arnauld d'Andilly* en comparaison du souffle torrentiel qui mobilise cette figure et promet d'autres conquêtes !

Richelieu tutélaire

Encore négligé comme réplique partielle **70** et approximative du grand tableau du Louvre, le très sobre *Richelieu* du château de Versailles n'en a de commun que la tenture brune en guise de fond : encore le dessin décoratif de celle-ci, bien distinct, autant que sa fonction dans l'espace, les opposent bien plus qu'ils ne les rapprochent. La fluidité seule de la touche peut être apparentée au modelé du *Richelieu* de la Sorbonne : mais on la retrouve, aussi légère, dans le *Saint Charles Borromée* d'Orléans, daté de 1666.

C'est en effet vers des tableaux beaucoup plus tardifs, au premier rang desquels figure le portrait d'*Angélique Arnauld* de 1654, que nous conduisent maintes observations formelles ; ainsi le motif du billet (*Colbert, Omer Talon, Jérôme II Le Maître* etc...) comme le recours à un objet dans chaque main, formule que n'exploite aucune peinture antérieure aux années 50. (On ne saurait guère retenir comme exceptions valables les deux *Richelieu*, indécis, les premiers de la série, du Ministère des Affaires Etrangères, par Duchesne, et de la National Gallery de Londres). Quelle différence avec les autres *Richelieu*, leur linéarisme, le maniérisme des plis et des mains frôles et des reflets fuyants ! Une recherche de l'aigu dans le dessin, dans la ferme cadence des plis qui se terminent en Y, la préférence pour des droites cassées plutôt que des courbes, révèlent une moindre attention à la chose vue. L'ordonnance géométrique l'emporte sur le rendu des sensations, comme pour remédier à quelque effacement de celles-ci la surface domine, alors que les précédentes versions faisaient la part belle à la volumétrie. Cette cérébralité pourrait-on dire (assouplie par le souvenir ?) d'un cône où s'inscrit la figure et de deux plis rigoureusement verticaux de la tenture peuvent justement s'expliquer par l'absence du modèle. Appartenant à ces recherches tardives est l'énumération, la juxtaposition des éléments c'est avec beaucoup d'attention qu'ont été isolés, plus lisibles, la coiffe, le billet et la Croix du Saint-Esprit. Souci d'évidence à rapprocher du "collage" d'un paysage derrière *Angélique Arnauld*. On notera le retour de la bordure de la manche, sa discrétion, à peine lisible, tellement différent de l'effet des autres *Richelieu*, et surtout la couleur plate qui repousse les ombres rares aux frontières de chaque surface imbriquée : non seulement c'est là une particularité de ces deux portraits, mais encore elle n'est observable dans aucune autre toile du peintre. Cette matité de la matière picturale évoque encore *Le Christ mort* et *L'Ecce-Homo*, si bien que je suis tenté d'y

Portrait de Armand-Jean Du Plessis, cardinal de Richelieu 1672-74. 128x97 cm. (Datation inédite) Musée National du Château et des Trianons, Versailles.



voir l'expression, depuis les autres *Richelieu*, d'un métier approfondi à peindre d'amples surfaces de couleur unie et absorbante, des textures épaisses et opaques comme les lourds vêtements des religieuses de Port-Royal...

Posthume, le *Richelieu* de Versailles ? L'absence de documents et le bon sens qui suppose la présence du sujet commandent une réserve prudente ; mais l'analyse stylistique en impose l'idée. Plus problématique : œuvre des années 50 comme le suggèrent ses affinités avec *l'Angélique Arnauld* du Louvre, ou plus tardive selon d'autres critères ? Mais surtout : pourquoi ? Et pour qui ? Tout aussi tardif me semble être le beau profil de Strasbourg. Richelieu a été plus qu'un client privilégié pour Philippe de Champaigne ; combien émouvant serait d'apprendre que la mort même n'interrompt aucunement le singulier dialogue du peintre avec son illustre modèle...

Le *Portrait d'Homme* du musée Jacquemart-André a longtemps passé pour représenter Jean-Baptiste Colbert, jusqu'à ce que Bernard Dorival démontre la faiblesse d'une telle identification **71** sans proposer d'autre nom ; quant à la datation reconnue aux environs de 1654, elle n'est pas moins suspecte **72**.

Le sujet est cadré à mi-corps, sans qu'il soit possible de préciser s'il est assis ou debout, tant l'obscurité est envahissante. La draperie brune qu'on discerne malaisément dans le fond suggère un intérieur, tandis que le rebord de pierre évoque plutôt l'extérieur. La dominante sombre qui laisse seulement émerger le visage et les mains est probablement responsable de la datation erronée en gênant l'appréciation de la coiffure et de l'uniforme ; la première, frisée et longue, retenue par la main sur la poitrine, appartient au règne de Louis XIV ; le vêtement est à n'en pas douter celui d'un conseiller d'état. Ainsi le portrait doit-il être daté, non pas des lendemains de la Fronde, mais de l'apogée de Louis XIV : ce qui nous porte à voir en cette peinture l'une des dernières créations de Philippe de Champaigne ; la date de naissance du modèle, 32 ans plus tôt d'après l'inscription gravée sur la balustrade est donc à rechercher avant 1642.

Très instructive est à cet égard la ressemblance frappante entre cet inconnu avec un portrait récemment apparu dans une collection particulière, de Nicolas Potier de Novion **73**. Le magistrat qui se rendit célèbre par sa présidence des Grands Jours d'Auvergne apparaît cadré à mi corps, assis à son bureau ; les deux rangs de fils d'or du mortier posé sur la table sont le signe distinctif du premier président du parlement, par comparaison avec le couvre-chef à un seul rang des autres magistrats. Cette indication explique la reprise de toute cette zone, laquelle, dans son état primitif, présentait un mortier à un seul bandeau doré. Il est donc aisé de dater le tableau d'avant la nomination de Potier de Novion à la charge de premier président, en succession de Guillaume de Lamoignon qui meurt en 1678 **74**.

Si l'ancienneté de l'oeuvre ne saurait donc prêter à controverse, qu'en est-il de son attribution à Philippe de Champaigne sur la base de la gravure de Giffard **75** ? Elle présente des traits significatifs : fermeté de la composition (qu'il faut se représenter avec la table située en retrait), arrimée au plan de la toile par un triangle dont le sommet serait la main

Portrait de Nicolas Potier de Novion, copie ancienne d'un portrait perdu de Philippe de Champagne, col. Privée.



centrale ; simplicité de l'attitude et présence du sujet au modelé sculptural ; quant à la main droite, bien qu'elle ne soit pas d'origine, sa passivité pendante, se retrouve dans plusieurs oeuvres du maître, du *Richelieu* de 1628 au *Mazarin* de 1653, tous deux au musée Condé à Chantilly. Mais l'autre main, la seule authentique, d'une application scolaire, ne présente pas le subtil réseau des veines et des plis aux articulations qu'on reconnaît chez Philippe de Champaigne. Puis le graphisme l'emporte, dans le visage, sur la définition du volume ; la bouche, au dessin maniéré, les joues et le front manquent de modelé. Nulle part il n'y a trace de recherche, sinon d'effort, qui sont le propre de tout portrait original. Ainsi, la préparation rouge affleurant dans les limites de la silhouette relève d'une progression par le remplissage, non d'un travail de construction. Bref, l'autorité de la composition qui n'est pas suivie d'une exécution égale impose l'idée d'une réplique de qualité d'après un original inconnu par Philippe de Champaigne.

Ajoutons que cette inégalité de facture est incompatible avec l'importance sociale du modèle ; qu'une première attribution à Philippe de Champaigne est enfin encore moins crédible par la comparaison avec le tableau suivant qui lui est sensiblement contemporain. Oeuvre d'un collaborateur ? Les deux principaux élèves et continuateurs de Philippe de Champaigne sont encore trop mal connus (leur production probablement confondue avec celle de ce dernier), pour risquer quelque avis définitif. Signalons tout au plus que Nicolas de Platemontagne fut d'abord reçu comme portraitiste à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1663, deux ans avant d'y être reconnu comme peintre d'Histoire **76**.

Reste que ce portrait de Nicolas Potier de Novion a l'immense mérite de nous fournir une clé pour l'identification de l'une des plus parfaites et des plus incontestables effigies de

Philippe de Champaigne. Sa ressemblance avec l'*Homme* du Jacquemart-André ne permet pas toutefois d'y reconnaître son fils Jacques, évêque d'Evreux, lequel avait juste 27 ans à la mort de Philippe de Champaigne. L'aîné par contre correspond exactement : né vers 1640, André Potier, 2^{ème} du nom et marquis de Novion, se marie le 3 février 1660 avec Catherine-Anne de Malon dont il aura trois enfants. Sa carrière est toute tracée sur le modèle paternel : il achète le 31 août 1657 un office de conseiller au parlement de Paris ; puis, conformément à l'idéal des jeunes gens de son âge et de son milieu, il s'emploiera à graviter au plus près du Roi ; la fonction d'avocat général au Grand Conseil en 1661, celle de maître des requêtes en décembre 1663, doivent le mener aux plus hautes destinées. Il meurt prématurément, le 23 janvier 1677, à 37 ans **77**. Cette courte existence ne lui a pas permis de donner sa pleine mesure et d'égaliser dans les plus hautes fonctions son père et son propre fils, ce qui explique que son portrait nous soit parvenu avec l'identité plus avantageuse de Colbert.

Plus expérimental que celui de Nicolas Potier de Novion, le portrait du Jacquemart-André montre une ouverture d'esprit et une disponibilité aux derniers mouvements artistiques (la construction plane commence à s'imposer à Versailles), avec tout au plus une plus volontaire démonstration d'effets ; l'égalité distribution ici du visage et des mains comme des unités autonomes caractérise le terme atteint par Philippe de Champaigne dans un genre prestigieux qu'il parvint à renouveler.

Les derniers portraits

André Potier, Robert Arnauld d'Andilly, et L'Autoportrait du Louvre ici réattribué, *la mère Agnès Arnauld et Sœur Catherine de Sainte Suzanne* composent un ensemble si cohérent que d'autres toiles : *l'Homme au Petit chien* de New-York par exemple leur peuvent être apparentées sur la base des caractères suivants :

- importance des mains, avec d'ailleurs une nette préférence pour les deux ; dans les années 1642-1655, le *Langlois de la Fortelle* faisait exception dans une suite d'effigies en buste;

- rôle structurel de ces mains qui loin d'être des éléments décoratifs, apparaissent au contraire comme des points forts de l'image qui le disputent souvent au visage ;

- l'habillement "vieille France" selon le mot de M. Dorival, vague surtout, se réduit à un manteau sombre relevé sur les épaules, qui neutralise curieusement toute densité du buste, quand l'effet contraire - poids, individualisation spatiale et sociale - était recherché dans la production des années 1642-55 ; on confrontera utilement sur ce point le *Charles Coiffier* et le *Robert Arnauld d'Andilly* : là, accentuation du volume, son allègement ici ;

- cet allègement rend le fond plus présent : draperies vertes et brunes du tableau du Jacquemart-André, paysage de *L'Autoportrait*, trompe-l'œil circulaire de *L'Homme au petit chien*...

D'autres œuvres dûment datées confirment la forte identité psychologique de cet ensemble : *Madeleine Leschassier*, 1663 et 1664, *La Réception du Duc d'Anjou dans l'Ordre du Saint-Esprit*, 1665, *Jérôme II Lemaitre*, 1668, etc... Alors que les compositions religieuses de cette période sont d'une sagesse convenue, (*Jésus retrouvé au Temple* d'Angers, *Saint Charles Borromée* d'Orléans), le meilleur de l'artiste s'est concrétisé dans ses portraits, témoignant sans la moindre hésitation de sa volonté d'ouverture sur l'extérieur, d'ancrage sur la réalité ; rien de plus opposé à la légende bien janséniste, colportée et exaltée avec beaucoup de complaisance par le romantisme, du vieil artiste qui perdrait doucement, irrémédiablement pied - quand il n'est pas tout bonnement trahi par ses facultés techniques et intellectuelles ! - un Champaigne qui se réfugierait dans des rêves hors de propos...

C'est ne pas connaître la densité psychologique de la dernière décennie. Que l'on hésite à prendre en exemple le seul *Robert Arnauld d'Andilly* trop exceptionnel par sa vigueur même, on ne manquera pas de noter combien le même ressaisissement, moins abrupt ailleurs, imprègne toute ces effigies. Evincé le sentiment d'insécurité et de désarroi : la santé à peine nuancée de mélancolie, l'expression positive et la fermeté du geste, voire

une affabilité joviale, ne sont pas uniques dans les peintures de ces années. S'y expriment une harmonie sans heurt, une plénitude qui n'a plus à s'afficher, une disponibilité à fleur de peau : l'avènement du jeune Louis XIV suscite la confiance en l'avenir, des espoirs de changement et de justice qui vont nourrir le dernier chapitre de la création de Philippe de Champaigne.



Portrait de Robert Arnauld d'Andilly, détail.
monogrammé PDC
et daté 1667, 78x64 cm,
Musée du Louvre.

Les portraits héroïques des années 1640 à 1655 se caractérisent par un contraste de couleurs, la netteté sèche de l'éclairage et le dualisme figure/fond : l'extérieur l'emporte, la part sociale est prépondérante. Le paysage rapporté d'*Angélique Arnauld* résume bien cette préoccupation ; *Lemercier*, *Omer Talon*, *Martin de Barcos* ou *Saint-Cyran* arborent tous uniformément leur sévérité de bon aloi, leur visage soucieux de paraître se conforme à la

règle la plus commune, la plus rassurante, qui doit supplanter le caractère individuel. Aucun hiatus désormais entre motif et environnement : le décor champêtre confère à *L'Autoportrait* sa quiétude assurée. De démonstratif et concertant, l'accompagnement se fait suggestif et symphonique ; d'agressif, l'espace même non dit sinon par un fond sombre, est devenu allié plus enveloppant que jamais. L'intérieur familial, la grotte (*L'Autoportrait*, la vision légèrement plongeante du *Robert Arnauld d'Andilly*), les sensations intimes (*L'Homme au petit chien*), donnent aux derniers portraits leur séduction. Un objet futile ou fragile : la fourrure de l'animal dans *L'Homme au Petit chien*, le livre, le rouleau de parchemin, et tous ces billets avec, parfois, une date, relevant du "memento mori", le dispute aux éloquences d'un visage. N'oublions pas que cette émouvante galerie s'ouvre par le portrait de sa fille religieuse que le peintre avait bien cru perdre à jamais. Il est remarquable d'observer comme le recueillement affable du *Portrait d'André Potier* du Jacquemart-André joue sur l'assourdissement de la tenture rouge et verte, qui n'est visible qu'à une attention soutenue. La relative neutralité des drapés d'*Arnauld d'Andilly*, de *L'Autoportrait*, négligemment jetés sur l'épaule avec une désinvolture propre à balayer quelque question sans grande

pertinence, contraste singulièrement avec le rôle du même élément dans les tableaux de la suite janséniste.

Il semble que le destinataire de l'œuvre ait changé : personnages fortement situés socialement, les *Lemercier*, *Omer II Talon*, *Saint-Cyran*, le premier *Arnauld d'Andilly* de 1646 connu seulement par la gravure, relèvent tous du corporatisme, et la suite homogène de leurs effigies rappelle ces séries de prélats alignés dans les sacristies de certaines cathédrales. Les portraits des dernières années sont au contraire suscités par un regard, attentif et confidentiel, perméable à la part intérieure de l'individu. La suppression de la balustrade si fréquente dans les compositions de la période "mondaine", ou, variante, des marches, dit mieux qu'un discours le refus du peintre d'aucune séparation ni distance ; génératrice de majesté et de hiérarchie, la profondeur altérerait l'entretien, contretemps incompatible avec la fébrilité actuelle de l'artiste au dialogue. Comparé à *L'Ex-Voto* où Sœur Catherine conserve malgré tout quelque individualité amplifiée par la ronde-bosse, il y a dans le portrait autonome de la même religieuse, dans le pivotement spatial depuis les mains, le buste, jusqu'à la tête, faire le tour du personnage au moyen de l'arabesque (c'est à dire par la volonté d'abstraction, au lieu de l'illusion de *L'Ex-Voto*), la mise au point des moyens de l'appropriation. Philippe de Champaigne additionne, énumère, discerne, allège, prend méthodiquement conscience du tout en ses différentes parties : vues frontalement, les mains de Sœur Catherine peuvent être appréciées sans relation aucune avec le visage. Nous sentons aisément combien la présence du modèle lui est donnée, accentuée et magnifiée, par les vertus de la peinture et les puissances de la ligne. La répartition en surface des éléments constitutifs du tableau, préférée à leur organisation en profondeur, entend opposer la notion de choix à la reproduction passive, la prise de conscience d'une individualité composée dans la multiplicité et la diversité de ses parties. L'attention se porte également où bon lui semble, avec la même curiosité. Cela tient de l'évidence ? Pourtant Rembrandt soucieux de guider notre regard vers un visage écarté de sa composition tout ce qui pourrait l'en détourner ; il en va de même pour la suite janséniste : crainte désormais sans fondement que le détail, que tout les éléments ne rivalisent avec l'essentiel et compromettent l'unité de l'ensemble. Complicité et non dualité : la main de *Robert Arnauld d'Andilly* en dit autant que l'expression de son visage ; le paysage de *L'Autoportrait* est autobiographique. La juxtaposition des effets et informations, l'égalité du visage et des mains, du fond s'il y a lieu, le recours à l'équilibre des parties plutôt qu'à une hiérarchie arbitraire ouvrent la voie à une nouvelle conscience de soi qui n'a plus à s'affirmer parce qu'indiscutée. Philippe de Champaigne nous invite dans un monde inédit. Les derniers portraits de Rembrandt montrent une humanité grave, immobile et comme désincarnée à force d'expectative, dont l'intensité de la prise de conscience confine à l'effroi qui éclate dans le "rire insensé" de *L'Autoportrait* de Cologne ; Vélasquez, lui, se replie pudiquement dans une retraite douloureuse et muette, fragile et cristalline. Rien de cela chez Champaigne, sa vieillesse à lui est active et joyeuse.

Personnages souriants, avenants et courtois : l'inspiration serait futile n'en était la profondeur spirituelle. On appréciera mieux cette dimension insaisissable de l'art de Philippe de Champaigne en comparant le *Robert Arnauld d'Andilly* et sa superbe interprétation gravée par Gérard Edelinck, où ne survivent plus la transparence avide du regard impérieux, ni le qui-vive de l'homme ; semblable constat à propos de *L'Autoportrait* dont le même graveur d'expérience nous a conservé le souvenir, permet d'imaginer ce que pouvait être l'œuvre disparue. Dans ce concert exceptionnellement pur, dense et volontaire, tour à tour élégiaque ou épique, que sont les derniers portraits, ressort particulièrement la légère mélancolie d'*Arnauld d'Andilly*. La fermeté du geste : ancrage aux choses familières, affirmation de soi (le rouleau est un diplôme), et le regard d'aigle, scrutateur, qui tient à distance, relèvent du défi contre l'adversité. Le peintre des poses nonchalantes et des mains sensuelles et alanguies, a appris sous les assauts du destin à se ressaisir. Il a dépouillé son art à l'essentiel, plus pathétique dans sa retenue. Cet homme plus vigoureux qu'en sa

jeunesse, volontaire, réaliste et combatif, nous apparaît sincère comme jamais encore il ne s'est livré. Le miroir grossissant qu'est en définitive le portrait de son ami lui donne enfin l'occasion de mettre à nu cette fermeté ancestrale. Philippe de Champaigne n'avait-il pas quelque raison d'admirer en lui sa résolution sans appel de se retirer de la vie mondaine ? Conduire sa vie selon ses propres exigences, un tel exemple ne pouvait que toucher certaine corde sensible en lui-même, et la révéler. Feuille intime d'une progression touchant à son terme, et par cela même témoignage universel, le portrait de *Robert Arnauld d'Andilly* est bouleversant par sa violence contenue, qui rappelle un Beethoven un instant tenté par le suicide, serrant les dents en s'écriant : "je saisirai le destin à la gorge" ! Quelle plus éclatante victoire que de se définir, au crépuscule de sa vie, par une ardeur de vivre aussi contagieuse ? Pas d'essoufflement sur des traits physiques modelés par les ans, nulle désaffection, mais une faim d'affranchi ; une vitalité de jeune fauve. L'enthousiasme bruyant de la jeunesse et la conscience de sa propre unité qui est l'apanage de la vieillesse, ces deux opposés que *la Cène* juxtaposait seulement, le peintre sait maintenant les concilier dans un visage rayonnant et une main impatiente. Ni adolescence ni âge adulte ni vieillesse : mais tout cela à la fois, la souveraineté de l'esprit et l'effervescence du corps, dans une création unique qui atteint par son synthétisme à la résonance orientale. Comment ne pas noter que cet ensemble si complet jusqu'à résumer une société - femmes et hommes, jeunes et moins jeunes, grands du Royaume et obscurs privilégiés, magistrats et religieuses surgit, à l'exemple des derniers Quatuors de Beethoven, après une période de relatif silence, tout au moins d'absence quasi complète de portraits ; condensés à l'instar de ces difficiles méditations qui pâtissent auprès du public de l'immédiate proximité de la *9ème Symphonie*, ils sont aussi victimes de la grandeur de *L'Ex-Voto* qui accapare toute l'attention - et qui, n'en déplaise à une certaine littérature, n'est pas le chant du cygne de son auteur.

Portrait d'Emmanuel de Lavardin.
1661-1663. Format approximatif :
90 à 100 cm de base.
Cathédrale du Mans



Ouvrant sur la dernière période créatrice du peintre, *L'Ex-Voto* n'en est pas moins l'aboutissement d'une certaine conception de la peinture, où les moyens d'expression définissent par l'immobilité et la volumétrie opportuniste un confort rassurant, dans les prolongements directs des *Saint-Cyran* et autres *Omer II Talon*. Le texte cependant, écrit sur la toile, contredisant la profondeur moins par son sens que par sa graphie, annonce d'autres curiosités développées sans attendre dès le *Portrait de Sœur Catherine*, qui en est pourtant

directement issu. C'est dire combien *L'Ex-Voto* se situe à une charnière de l'art du peintre, qui fait voisiner la même année deux conceptions opposées, voire irréductibles. Autre état d'esprit, autres buts artistiques. La préoccupation pour la surface préférée au volume, l'arabesque substituée à la profondeur, cherchent la complicité, la proximité. Des portraits des années 1640-50, incluant jusqu'à *L'Ex-Voto*, tous d'une égale volonté descriptive, aux œuvres tardives, le changement le plus radical est la sensibilisation au mouvant, au transitoire. Accentuation de la surface/mouvement, la surface/icône sans renoncer à la forme qui est acquise, expérience et bilan, identité et présence. La définition s'accroît maintenant de la dimension temps ; les figures des années 40 étaient inspirées par la volonté de marquer une halte dans une marche spirituelle ; mais leur stature, leur densité, semblait contredire ce cheminement. Il n'y a plus de discordance : les nouvelles figures sont saisies "au vol", dans le plein développement d'une action ou d'une pensée.

Sans perdre de son éclat dans quelque mélange atmosphérique, au contraire : le jaune orangé des doublures de satin dans *La Réception du Duc d'Anjou* n'a jamais été plus flamboyant, la couleur est particulièrement active dans cette ordonnance des parties respectées dans le tout. La présentation des croix du Saint-Esprit n'est plus systématique comme dans le *Longueville* : trois seulement sont visibles entièrement dans la seconde réception, dont celle destinée au futur chevalier, parfaitement intégrée avec les éclats lumineux de son collier entre les motifs de flammèches de l'uniforme, et les broderies également dorées sur la cape de Philippe d'Anjou. Le blanc des fraises est atténué (par rapport au blanc des manches et des collants), pour mieux rehausser la tonalité des visages ; cet assourdissement d'autant plus évident qu'il fait défaut dans le *Longueville*, exprime l'unité plus consciente, triomphante et volontaire, qui caractérise la dernière période créatrice de Philippe de Champaigne. Autant de décisions qui, pour efficaces et rationnelles soient-elles, n'en suscitent pas moins une atmosphère plus prenante. Significative à cet égard est la doublure orangée dans l'ombre, que le peintre a réduit à un rouge sommaire, afin de reporter tous les accents lumineux vers la droite. Autre élément essentiel absent de la version de 1634, le rouge somptueux poussé à son maximum d'éclat du tapis de sol exalte le noir des costumes d'apparat, et contribue à l'atmosphère unique de l'œuvre. Un tapis rouge d'un effet analogue est étendu dans *L'Apparition des Saints Gervais et Protais*.

Par sa volumétrie accusée et la verticalité "archaïque" de ses différents "corps", le *Longueville* participe de l'esthétique architecturale du style Louis XIII. A sa manière, *La Réception du Duc d'Anjou* n'est pas moins témoin de son temps, avec l'effet recherché d'ouverture et de surface, et la dominante horizontale matérialisée par la frise des visages bien sûr, et la partition entre zone chaude, en bas, dans l'assise du rouge sonore du tapis, et la zone froide, supérieure, des verts, bleus et blancs. Aux formes groupées du *Longueville*, jusqu'au *Prévôt des Marchands* de 1648 et *La Grande Cène* du Louvre, succède maintenant une sensibilité plus affleurante, plus large, moins portée à la définition qu'à l'évocation, où l'on peut surprendre l'influence de la pratique du paysage qui s'est imposé dans sa production de la décennie précédente, lorsque le peintre se familiarisait avec le contenant, l'intérieur, la grotte. Philippe de Champaigne rend compte, ce faisant, de l'air du temps, et de l'art plus évanescent de la nouvelle génération dont il apparaît comme l'un des initiateurs.

Les distorsions spatiales de *La Grande Cène*, en particulier dans les rapports de Judas au fond, expérimentaient déjà la juxtaposition : mais on voit sur quelles ambiguïtés débouchaient de telles tendances mal maîtrisées. Il faut recourir à l'explication biographique, c'est à dire à des éléments étrangers à l'ordre pictural pour harmoniser la figure de la mère *Angélique Arnauld* de 1654 et le paysage mis en parallèle, et justifier une composition qui du seul point de vue formel se borne à aligner deux pièces antagonistes. Loin donc de répéter des acquis antérieurs, pas plus d'ailleurs qu'ils n'en sont détachés, les derniers portraits sont l'aboutissement d'une recherche d'unité entre les diverses parties en préservant l'autonomie de chacune. Dédaignant les scrupuleuses attentions du portraitiste mondain préoccupé de hiérarchie, Philippe de Champaigne, se départant de la rigueur abrupte, âpre et affichée

comme signe de reconnaissance au profit d'un art tout d'immédiat et d'aisance, atteint à l'homme universel au moyen de l'éclat d'un simple regard ou de l'impatience d'un geste.

Après avoir remis en cause la perspective et privilégié le volume pour ce qu'il signifie de force et d'expérience, l'artiste dans sa quête d'une expression complète et sincère finit par bousculer cette dernière convention qui donne de l'homme une image partisane parce que définitive. De la chose arrêtée, somme et bilan, (et comment ne pas rappeler combien de portraits, *Bérulle*, *Saint-Cyran*, furent exécutés à titre posthume ou à des moments de crise de la vie des modèles), Philippe de Champaigne passe à la prise en compte du devenir. Cette ouverture du crépuscule de sa vie sur le thème de l'évolution ancre l'artiste dans son époque, celle de l'avènement de Louis XIV, quand les plus fols espoirs de renouveau sont encouragés. Elle il élargit le champ commun du classicisme dont il s'éloigne de plus en plus, annonçant, par delà le 18^{ème} siècle, la mobilité existentielle qui prévaudra auprès du romantisme. Loin cependant de tout subordonner à son empire, le mouvement qui caractérise cette série de portraits frémissants et justifie leur vitalité diffuse doit au contraire rentrer dans le rang au même titre que tout autre élément ; l'éventail des moyens d'expression est accru, non pas modifié. L'artiste évite ainsi le piège où tombe régulièrement un Rigaud qui perd de vue l'objet du tableau pour l'artifice. L'ample respiration du *Portrait de Sœur Catherine* lui vient de la sobre spirale de la mise en page ; *Robert Arnauld d'Andilly* tire son ardeur du contraposto violent du regard et de la main souveraine. Il faut noter la volonté de marquer le commencement et l'aboutissement d'une action, scander son déroulement afin de la mieux contenir et exalter. Cet aspect de la composition est d'autant plus remarquable que la tendance en peinture est au baroque, qui mélange en un tourbillons d'enthousiasme brouillon toutes les composantes d'un tableau ; et si son expression du mouvement et du changement est bien distinct de ce qu'en donne la peinture de la génération suivante, c'est parce qu'à un art de plus en plus séduit par l'illusionnisme et la parade, Philippe de Champaigne préfère la confiance et l'étonnement, privilégie le doute stimulant contre l'impossible certitude. Le mouvement intervient de ce fait comme l'expression, le garant de l'ensemble. Démodé peut-être en une époque où l'euphorie des sens l'emporte sur la profondeur et "l'honnêteté" de la pensée, Philippe de Champaigne reste témoin de son temps, et, une fois de plus, en ces années privilégiées, leur plus pertinent et sensible interprète.

Le Portrait des frères Anguier

Parmi les deux toiles **78** exposées par l'artiste au salon de 1673, l'importance du *Portrait des frères Anguier* est telle qu'on ne saurait le passer sous silence comme l'y inviteraient à la fois la disparition du tableau et notre totale méconnaissance de sa composition, à l'exception d'une probable et succincte étude de détail **79**.

François Anguier est l'auteur du célèbre *Monument du Pont-au-Change* **80**, qui présentait aux parisiens le jeune Louis "Dieudonné" entre Louis XIII et Anne d'Autriche. Le sculpteur attiré de la famille des Ducs de Longueville dont le mausolée est conservé au Louvre, fut aussi apprécié de la bourgeoisie de robe, qu'il illustra notamment avec *Le Tombeau du président de Thou* : le défunt est représenté entouré de ses deux femmes (Louvre). Cet art sobre et d'une grande souplesse admet une discrète influence italienne plus manifeste dans les bas reliefs pour l'église du Val-de-Grâce réalisés par Michel **81**, le frère plus jeune, au lendemain de son séjour en Italie de 1641 à 1651.

Le dessin de Montpellier, s'il s'agit bien d'une étude pour cette œuvre **82**, indique un homme assis tourné de trois quarts vers la droite, et tenant une tête sculptée sur ses genoux. Dans les portraits d'artistes, à la seule exception du tableau de Jordaens, la dignité de la fonction est exprimée par la position assise. De même, le modèle posait vraisemblablement près d'une table de l'autre côté de laquelle figurait certainement son frère assis lui aussi, suivant un parti initié avec le *Double portrait de Jean-Baptiste et Nicolas de Platemontagne*. Ce principe de composition implique enfin la verticale d'un personnage

debout, celle de la femme, peut être dédoublée par une colonne. Le fond était sans doute animé par une draperie ouverte sur un paysage.

Dérivée des *Deux têtes décapitées*, la sculpture à peine ébauchée (promesse d'une œuvre en devenir ou déjà souvenir), mais couchée, contenue, maintenue, circonscrite, relève du registre de la vanité. Le thème funèbre déjà évoqué à propos de *L'Ex-Voto* et des deux versions du *Christ mort* trouve son dernier accomplissement dans le portrait de l'aîné des Anguier mort en 1669 ; après Servien dans *La Réception du Duc d'Anjou*, il rejoint les nombreuses effigies post mortem : *Saint-Cyran*, *Bérulle*, *Gibieuf*, *Antoine le Maître*, *Richelieu* de Versailles.

La présence de François sur le tableau, participe d'un idéal dynastique qui ancre l'œuvre dans le temps, en se réclamant d'un passé, d'une lignée : une abolition du temps proche de *La Réception du Duc d'Anjou* qui inclut le souvenir de Servien, et rejoint la célèbre statue d'un *Praticien romain tenant les bustes de ses ancêtres*. Ce principe de lignée dont Richelieu avait refusé la reconnaissance à la noblesse dans sa galerie des Hommes illustres, à nouveau combattu par la Fronde face à la prétention de la bourgeoisie, est ici revendiqué plus sournoisement non plus sur la base du pouvoir et de l'argent, mais celle de la primauté de l'esprit. Prototype des portraits d'artistes à venir, cette affirmation de la famille artistique comme une lignée marque l'avènement, l'épanouissement et l'aboutissement de la conscience politique et sociale de Philippe de Champaigne. Dans son sillage Largillière avec son effigie de *Charles le Brun*, et Mignard, camperont bientôt l'artiste en maître de cérémonie d'un univers magnifié, aristocratique ou bourgeois comme avec le grand portrait de Van Loo ; pour finir sur cette descendance du portrait d'artiste, on ne manquera pas de citer le beau *Portrait de Lavoisier et sa femme*, où l'intimisme le plus efflorescent épouse comme souvent chez David, une définitive solennité.

Tout en se réclamant de ce premier essai que fut le *Double portrait de Nicolas de Platemontagne et de Jean-Baptiste* : une œuvre qui a le mérite d'insister, la première, sur la réalité matérielle de l'activité artistique, le *Portrait des frères Anguier* de Philippe de Champaigne dépasse le cadre individuel en consignait par l'ébauche sculptée que tient l'aîné (une allégorie ?) le prestige social enviable atteint par les meilleurs artistes de leur temps dans une société particulièrement éprise d'image et de représentation. Une préoccupation éthique d'autant plus exceptionnelle que Rembrandt s'intéresse moins à sa fonction qu'à son visage, tout comme Rubens et Jordaens, lesquels accompagnés de l'épouse ou de la famille dans leurs portrait respectif évitent toute allusion à la matérialité de leur art. Les deux seuls exemples de cette époque où l'artiste se soit représenté dans l'exercice de son art, Velasquez apparaît significativement dans un rapport de hiérarchie avec la personne royale, tandis que Vermeer se peint de dos anonymement.

La double présence du frère et de sa femme conforte ce même désir de reconnaissance sociale : elle accentue la dimension bourgeoise de l'œuvre en même temps qu'elle est promesse d'avenir, de continuité, de la "dynastie". A ce titre le rôle de Marguerite Anguier est aussi déterminant que celui du sculpteur défunt. De même lorsque Philippe de Champaigne met en scène publiquement par *L'Ex-Voto* ses liens avec Port-Royal, qu'il rappelle dans son *Autoportrait* le lointain souvenir de sa femme disparue par le lierre symbolique, ou son enfance à Bruxelles par les tours de la cathédrale sainte Gudule, il dote l'homme qu'il est d'un passé, d'une histoire et d'une identité affective jusqu'alors réservés aux seules effigies royales et héroïques. L'artiste ne se présente plus en simple exécutant anonyme, il offre à l'analyse son environnement humain et affectif, se démarquant en cela résolument de Poussin, lequel se définit en philosophe plus qu'en artiste dans ses deux *Autoportraits* intemporels.

Sa réflexion sur la position sociale de l'artiste inscrit parfaitement ce probable portrait de commande dans un contexte plus large propre à la dernière période de création de Philippe de Champaigne, qui accorde l'élément individuel avec la dimension sociale. Les jalons de cette affirmation sont : *L'Ex-Voto*, un plaidoyer pour Port-Royal ; le *Portrait*

d'Arnauld d'Andilly, un autoportrait par procuration ; les éléments narratifs de *L'Autoportrait* ; le don personnel du *Christ sur la croix* aux bénédictins de Chaumes-en-Brie, et celui en 1674 du *Christ* du Louvre aux chartreux.

Identification du dernier tableau de Philippe de Champaigne : Les Pèlerins d'Emmaüs de Nantes

En 1673, Philippe de Champaigne exposa au premier salon de l'académie un *Christ à Emmaüs* en lequel Pericolo a voulu reconnaître sans le moindre argument le tableau du musée d'Angers. Dans sa correspondance avec Martin de Barcos, Jean-Baptiste nous apprend en outre que la mort de son oncle moins d'un an plus tard laissa inachevée une autre version des *Pèlerins d'Emmaüs*. "Je ne lui suis pas peu redevable de ce qu'il a employé son dernier travail à achever un tableau pour moi ; je croyais qu'il m'en ferait seulement une copie, mais il a voulu me témoigner combien il m'aimait en le faisant lui-même." **83** Doit-on prendre acte de la perte de ces deux tableaux **84** ou tenter de les identifier parmi les quatre versions du thème qui nous sont parvenues ? Si la première en date, aujourd'hui conservée dans la primatiale de Lyon, remonte au décor du Val-de-Grâce, il est en revanche nécessaire de rassembler tous les indices dont nous disposons pour situer les trois autres : ils existent pour peu qu'on sache les reconnaître dans la correspondance entre le prêtre et le peintre et les relier en une suite cohérente et démonstrative.

En premier lieu, Jean-Baptiste dit avoir achevé le tableau auquel travaillait son oncle ; puis Barcos mélangeant la notion de copie et l'exécution propre de Philippe de Champaigne : "je croyais qu'il m'en ferait seulement une copie en le faisant lui-même" ("faisant", dans ce contexte, correspond à invention de la composition), nous serons attentifs aux affinités entre deux tableaux autant qu'à tout ce qui les différencie. Le fait qu'il ne s'agisse pas d'une commande formelle mais d'un présent dû à la seule initiative du maître, soit psychologiquement une dimension privée et amicale, implique concrètement un format domestique. Enfin, on évaluera dans quelle mesure cette réduction d'un tableau plus grand peut avoir influencé les modifications apportées. Remarque non moins instructive, que la peinture achevée ait fait illusion auprès d'un visiteur comme inspirée du Titien doit aider à l'isoler parmi les trois versions. D'autres éléments de réflexion portent plus précisément sur le tableau montré au Salon, puisqu'il paraît probable que la première idée d'une copie concernait justement un tableau dont le maître eut été satisfait au point de l'exposer.

La relation entre un tableau achevé par Jean-Baptiste et un autre de son oncle (soit deux compositions assez proches mais de format nettement opposées), exclut de reconnaître ce dernier dans *Les Pèlerins à Emmaüs* d'Angers comme l'a prétendu sans raison Pericolo, lequel tableau, outre son unité de facture, (et son style que nous avons situé vers 1648), est des quatre versions du thème la plus dissemblable ; sa composition ne saurait pas davantage passer pour dérivée du Titien.

Toutes ces observations définissent un cadre objectif dans lequel s'inscrivent sans peine les deux seules toiles de Gand et de Nantes. Celle-ci dérive à l'évidence de celle-là : le cadrage en pied, les gestes identiques, le christ qui donne à communier au même homme, le décor d'extérieur partagé entre une architecture monumentale ruinée et un paysage de collines lointaines.

La réduction d'un grand tableau officiel, à destination publique, qui lui valut d'être exposé en 1673, à la dimension privée et amicale entraîne de prévisibles ajustements et simplifications. A commencer par l'élimination de tout accessoire ; celle du serviteur courbé dans le tableau de Gand qui a pour seule fonction de combler une zone vide créée par la disposition oblique de la table, conduit à redresser cette table pour la ramener au plan de la toile ; le rapport entre les deux peintures se renforce jusque dans cette dépendance.

Encore faut-il identifier le tableau de Gand comme étant celui du salon de 1673. Notons le caractère expérimental de cette première exposition, souvent désirée et reportée

pendant vingt cinq ans, de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture ; les artistes ne travaillent pas encore, comme ce sera le cas au siècle suivant, en vue de l'exposition annuelle. Si Philippe de Champaigne y a révélé un tableau récent : le *Portrait des frères Anguier*, il n'est pas certain que ce fut le cas de l'autre tableau. Nous avons déjà signalé le souci de complémentarité manifeste dans le choix de deux œuvres représentatives du peintre religieux et du portraitiste : trois personnages (principaux) réunis autour d'une table devant un fond d'architecture ou devant un rideau, avec une ouverture sur le paysage comme sur tous les portraits en pied de l'artiste ; reste à établir l'identité des formats en tentant d'évaluer celui du *Portrait des sculpteurs Anguier*. Si l'un est assis avec une tête sculptée sur les genoux comme le suggère le dessin du musée de Montpellier, cela suppose une composition avec deux personnages assis et un debout, grandeur nature et cadrés en pied selon une formule chère à l'artiste ; Compte tenu d'un format moyen de 210x150 pour un portrait individuel : par exemple celui d'*Omer Talon*, ou de *Jérôme II Lemaitre*, on peut estimer pour trois figures des dimensions proches de celles du tableau de Gand : 217x226. A titre de comparaison, le *Louis-Michel Van Loo peignant sur les conseils de sa sœur Marie-Anne le portrait de leur père décédé Jean-Baptiste van Loo* (1763, musée du Château de Versailles), qui s'inscrit certainement dans le sillage du prototype de Philippe de Champaigne atteint le format de 245 x 162. Les dimensions prévisibles du *Portrait des frères Anguier* confirment le choix de la plus grande des quatre versions des *Pèlerins d'Emmaüs*, le tableau de Gand, comme pendant pour le salon.

Le tableau de Nantes, le plus petit et donc le plus conforme à sa destination privée, présente des différences de facture qui désignent deux interventions distinctes : ainsi la ferme définition de la main et de la jambe du convive de droite, et la variété d'un drapé avantageusement comparée à l'habillement plus strict du pèlerin de gauche ; puis les objets sur la table et le Christ, peints avec une aisance que l'on ne retrouve nulle part ailleurs sur la toile, renvoient à l'art de Philippe. De même le sens de l'espace parfaitement absent des œuvres données exclusivement à Jean-Baptiste, qui singularise cette version, appartient-il aux dernières années. On ne saurait cependant départager en toute impartialité : à peine l'artiste eut-il le temps de mettre en place toute la composition et de mener à bien le détail d'une seule figure avant de s'éteindre.

Philippe de Champaigne a pu exposer *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Gand, réalisés neuf ans plus tôt, parce que le tableau disponible dans son atelier (on n'en connaît significativement pas l'historique), ne fut pas l'objet d'une commande précise, mais vraisemblablement dû, peut-être davantage que *L'Ex-Voto*, à la seule initiative de son auteur. Il l'a surtout jugé représentatif de son art, attestant de la forte cohérence psychologique et unité formelle de la dernière période, comme du désir du peintre de se confronter dix ans plus tard au même sujet. *Les Pèlerins d'Emmaüs* de 1664 est parfaitement représentatif des dernières années. De 1662 à 1674, les couleurs se font plus douces, plus froides et transparentes, dissipant la pénombre du tableau d'Angers et de la période précédente ; ouverture de la perspective dans le *Jésus retrouvé au Temple*, détermination et ressaisissement dans le *Saint Charles Borromée* d'Orléans et la toile de Gand, prise en compte d'un environnement psychologique avec *Le Christ sur la Croix* de Chaumes-en-Brie : la clarté de l'espace, le dynamisme exceptionnel de la composition : oblique de la table, décalage du Christ, profil de l'hôte, angle de la nappe, traduisent bien un état d'esprit combatif, et justifient une fierté légitime de l'artiste vite relayée par les commentaires favorables de Barcos.

Entre la mort de Philippe de Champaigne le 12 août et la lettre du 28 octobre de Martin de Barcos consécutive à sa réception de l'œuvre se sont écoulés deux mois largement suffisants à Jean-Baptiste pour achever la composition. Il ne faut pas trop prendre à la lettre ce que disent les deux correspondants en exagérant certainement la participation de Philippe : l'hommage respectueux du neveu insiste sur l'attachement symbolique que suppose le dernier tableau auquel ait participé le maître. Gardons-nous justement d'une

extrapolation arbitraire sur quelque prétendue relation privilégiée entre l'état d'âme de l'artiste et un sujet exposé en 1673 et repris en 1674 ; rien d'autre que le hasard d'un dialogue avec un ami ne porte à s'engager dans la voie préparée avec quelle complaisance par Martin de Barcos : "...en représentant le repas de Jésus Christ avec les pèlerins d'Emmaüs, Dieu aura voulu qu'il marqua lui-même sans y penser la récompense et le festin qu'il lui allait donner dans le ciel..."

Ressaisissement

Maître de sa vie, l'artiste dont la sensibilité a passé de mode entend bien préparer, suivant l'exemple janséniste, jusqu'à son crépuscule. Conclusion volontaire. Il peut désormais en toute quiétude, sans fausse pudeur ni modestie, considérer son image dans le miroir. Non pas qu'il se sente fatigué : il n'est que d'affronter l'impatience combative renvoyée en écho par *Robert Arnauld d'Andilly* ; *L'Autoportrait* exprime une sérénité intemporelle qui, rejoignant l'Histoire, illumine tout le Grand Siècle. Est-ce ce sentiment d'accomplissement et de plénitude qui séduisirent Matisse, en quête d'une harmonie apollinienne, lorsqu'il en vint à interroger par la copie *Le Christ mort* du Louvre ? Par ses amitiés, Philippe de Champaigne a vécu l'âge héroïque de Port-Royal ; en 1668, la suspension momentanée des persécutions contre les religieuses va clore le premier livre. Versailles a noyé la probité et l'affairisme bourgeois dans la parade et la dentelle ; Le Brun, Rigaud, de Troy et Largillière sont les chantres des valeurs montantes. L'étiquette nivelle autant que l'horizontale qui, en architecture, submerge ce que la sobre détermination des volumes de l'époque précédente pouvait signifier de variété et d'indépendance de pensée. A première vue, Philippe de Champaigne s'accorde avec les sollicitations de la nouvelle sensibilité qui prône l'éclatement de la forme. Le regard d'*Arnauld d'Andilly* orienté dans un sens et sa main dans l'autre, comme aussi dans le *Portrait de Sœur Catherine*, relèvent de la tentation à la dispersion ; il en va de même du modelé aplati de *André Potier* du musée Jacquemart-André ; sur le plan de l'esthétique, le peintre subit l'air du temps, mais les buts poursuivis sont diamétralement opposés : il se sert de la même théâtralisation de l'espace, utilisée par les uns à la définition de barrières sociales précisément pour volatiliser ce qu'il pouvait subsister de distance entre lui et son sujet. Tandis que le foisonnement de Versailles conduit à l'indifférenciation, l'unification formelle opérée par le peintre vise le rapprochement. Il en résulte une plus forte présence encore du modèle. Réaffirmation de valeurs qualifiées de parisiennes, face au développement de la comédie des apparences de la cour : c'est dans ce repliement volontaire dans un milieu, et dans la juste redéfinition de ses dimensions, que l'art de Philippe de Champaigne s'échappe de toute échelle de référence.

Prises dans la perspective de la grande peinture parisienne du début du siècle destinée pour l'essentiel à la décoration édifiante des églises, les toiles de Philippe de Champaigne ne sont ni meilleures ni pires que celles des Stella, La Hyre, Le Sueur ; le peintre assume les limites du genre, ses naïvetés et ses modes ; quand, plus tard, il assiste à la montée en puissance du nouveau règne, il en adopte sans difficulté la grandiloquence et l'académisme, préparé qu'il était par ses expériences de jeunesse : le rapprochement entre le grand *Richelieu* du Louvre et telle figure allégorique de Simon Vouet montre ce que la draperie du premier doit à l'exemple de l'autre. Faiblesse, ou opportunisme de tout grand créateur soucieux de la bonne marche de ses affaires ; il n'a rien de l'inaccessible et inconcevable prophète de quelque dessein du Ciel, raidi dans une magnificence méprisante envers les contingences terrestres. Mais l'impeccable élégance du drapé, les poncifs de la mise en page et l'imagerie de convenance ne doivent pas faire illusion : le produit fini adapté à sa destination laisse entrevoir une personnalité qui déborde largement des limites culturelles admises dans un premier temps.

Si l'univers citadin ne lui inspire rien que de très conventionnel : décors bouchés de temples et d'improbables perspectives, en revanche ses lieux clos réduits à leur plus simple expression nous sont particulièrement familiers. Des cellules fonctionnelles, des murs en

angles rentrants, construisent un espace raréfié et compté ; les deux soubassements de colonne dans *Le Prévôt des marchands* disent moins la monumentalité et l'ouverture que la concentration et l'enfermement. Les contraintes économiques qui fractionnent l'espace sont certes de tous les temps, et Paris était au 17^{ème} siècle aussi frénétique et surpeuplée qu'aujourd'hui. La perception de son environnement quotidien par Philippe de Champaigne a de quoi nous rendre l'homme exceptionnellement présent ; mais qu'il parvienne à nous transmettre par la toute puissance de son art les joies et les peines de l'expérience personnelle, et notre sympathie à son égard prend alors les allures de la complicité fraternelle.

Les accessoires de circonstance de *L'Ex-Voto* détournent à peine de ce qui est en fait une structure monoparentale d'une singulière actualité. Motifs professionnels éloignant les conjoints l'un de l'autre ou divorce, notre époque a banalisé cette cellule réduite à sa plus stricte expression - l'initié et le novice : la mère, "sa" fille, et une chaise qui est autant présence et absence. Le constat autobiographique suggère une telle acceptation inattendue de l'œuvre, puisque le peintre y transpose, en déléguant ses pouvoirs et responsabilités à l'Abbesse, une situation qu'il a connue de parent unique en charge de trois jeunes enfants. Combien plus troublante nous apparaît la famille incomplète de *L'Ex-Voto* en face des paisibles représentations de la peinture hollandaise qui alignent les générations comme autant de bornes rassurantes. Combien par contraste la radieuse stabilité de ces univers, que viennent même conforter les paysans aisés des frères Le Nain, nous interpelle sur la quasi absence -si ce n'est ce tableau - chez l'artiste d'un thème courant et parmi les plus conformistes qui soient. Philippe de Champaigne est paradoxalement le seul peintre de son temps que la famille, fondement des plus privilégiés de toutes les sociétés, n'inspire pas. Pas plus qu'aucune flatterie ne va à l'individu, il n'en sait prodiguer à la communauté ; sans parler de remise en cause, le fait est que la confiance aveugle en l'institution n'y est pas. Sous des dehors rassurants, ceux de l'homme et ceux de l'œuvre, l'inquiétude est aux aguets, qui participe des scrupules d'un siècle que ses victoires portent à s'interroger sur ses faillites. L'absence d'un adulte dans *Les Enfants Montmor*, d'une gouvernante, du plus petit élément de continuité s'inscrit de ce fait dans la même étonnante logique, que leur isolement dans un décor de convention vide comme les murailles d'un couvent accentue encore. Il n'y a pas davantage de couple, à moins que nous n'insistions à compter pour tels le *Louis XIII couronné par la Victoire* et le *Joseph et la femme de Putiphar* : en fait d'harmonie, on pourrait souhaiter mieux ! Rembrandt, Frans Hals et Rubens ont donné du thème plusieurs chefs-d'œuvre ; le couple prend forme chez Georges de la Tour aussi quand sainte Irène se penche sur saint Sébastien... Toutes ces remarques s'accordent mal avec la réputation de très sage peintre religieux, mais elles suscitent notre curiosité et trahissent surtout le même sentiment envahissant d'érosion des valeurs repère que notre siècle à bout de souffle tente d'endiguer.

La désagrégation est à l'œuvre chez Rembrandt, chez Vélasquez et la plupart des artistes que notre siècle encense parce qu'il leur doit une représentation sublimée de ses propres indécisions manifestes. Nous sommes sensibles au rôle de voyeur que nous attribue le peintre des *Menines*, et d'intrus dans *Le Syndic des Drapiers*, mais nous négligeons de prendre fait que c'est aussi la position de l'exclusion, du dénuement spirituel et de la difficulté de nous situer. La nostalgie du paradis perdu charme notre sensibilité et détourne nos angoisses. Mais le repli passif n'en est pas moins là. Jours heureux où l'on pouvait - où l'on savait prendre son temps ; où le reflet sur un verre de cristal valait, disons-nous, tous les trésors de la terre. Univers confiné et claustrophobe de Vélasquez, raffiné et élitiste de Rubens et Vermeer, tendre et menacé chez Rembrandt : ces œuvres fermées sur elles-mêmes, mondes à part entière avec leurs plus subtils sortilèges, répondent en écho à notre propre isolement. La lumière fantasmagorique de *La Ronde de Nuit*, les beaux habits multicolores chez Frans Hals, accusent la mise entre parenthèses. Claudel a très justement relevé l'arrêt des *Régents* et des *Régentes* : livres clos, gestes inexistantes, regards définitifs.

Les banquets bien arrosés de Frans Hals insinuent la certitude du provisoire dans notre méditation. Gens du peuple des *Buveurs* ou probes notables affairés, tous ont conscience de leur fin prochaine. Que par exception les dignes *Syndics* soient saisis dans l'exercice quotidien de leur fonction, le peintre ne peut s'empêcher de les agresser, écrasés qu'ils sont contre le mur par un bureau/bélier dont le rôle n'est pas tellement éloigné de la dévorante lanterne du *Tres de Mayo*. Mais savoir qu'on n'est pas seul à errer sans but n'entraîne pas pour autant une réaction salutaire. Aussi se précise, parallèlement à ce refuge dans les plaisirs démodés et les raffinements d'esthète, une trajectoire plus tendue, dont l'œuvre de Philippe de Champaigne qui s'inscrit radicalement dans la notion de durée, pourrait être l'une de ses assises les plus fermes. L'exemple, au lieu du miroir. Peinture indifférente aux ambiances amoureusement travaillées, exempte d'attendrissement sur quelque personnage dont un autre artiste se serait évertué à en dévoiler la touchante naïveté. Aucun de ses modèles ne semble une possible victime que la marche du progrès aurait laissé sur le bord de la route. Les somptueux uniformes sont à cet égard révélateurs, non pas vaniteux étalage, mais élément inséparable de la fonction, ils légitiment et identifient. Il n'y a aucun décalage entre la personne humaine et les impératifs communautaires ; Philippe de Champaigne est incapable d'aucune distance critique vis à vis de ses contemporains ; l'ironie acerbe des *Provinciales* sera toujours étrangère à sa personnalité. Le choix de la pose, qui situe le sujet assis à sa table de travail, dépasse le poncif : le peintre nous parle d'intégration, et peu importe qu'il s'agisse là de grands dignitaires ; il nous parle d'œuvre menée pour le bien-être public. La fonction sociale commence à prévaloir sur la naissance, et l'absence dans sa production de privilégiés et d'oisifs qu'un siècle plus tard l'inutilité flagrante condamnera sans appel n'est pas un hasard. Magistrats, parlementaires et religieux arborent leurs habits et leur maintien distinctif avec la même volonté de resserrer les rangs. Accessoire l'identité exclusivement individuelle -qui prévaut encore chez Rembrandt : il importe de faire nombre. Face aux prétentions de la Couronne, les notables parisiens entendent bien jouer leur partition. *Le Prévôt des marchands*, œuvre unique en son genre est plus que le portrait d'un groupe homogène, il est essentiellement une convocation au sommet des "trois pouvoirs".

L'ouverture des frontières, l'abolition des distances et la surconsommation ont entraîné l'effritement des particularismes locaux et des caractères individuels. Le refuge des artistes dans l'individualisme forcené comme riposte à cette évolution s'avérant aujourd'hui de plus en plus anachronique, la réévaluation des valeurs de la collectivité semble répondre à une attente. La réhabilitation notamment des concepts de solidarité et de convivialité qui caractérisent la vie associative en pleine extension est vécue comme une offensive volontaire contre la déshumanisation grandissante du monde moderne. L'identité de groupe comme ultime recours contre le sentiment de dissolution naît de la spécialisation des espaces et des individus. Des paysans aux infirmières en passant par les intermittents du spectacle et les pêcheurs, sans oublier le troisième âge : des entités semblent simplement juxtaposées, imperméables les unes aux autres, et prennent le pas sur la traditionnelle hiérarchie des classes et leur interaction pyramidale. Chaque groupe social utilise les mêmes moyens, pour les mêmes buts : faire parler de lui, exister en donnant la possibilité à chacun de se faire entendre. Les portraits collectifs de Philippe de Champaigne peuvent illustrer cette tendance, avec leur forte individualisation ; le phénomène est inverse chez ses pairs, *Les Syndics des drapiers* personnages presque communs sont isolés par le seul bon vouloir de l'artiste ; aussi neutres sont *Les Menines*, que la vision seule de l'auteur coupe de notre univers.

La nette conscience de chacun de participer efficacement au dessein de la communauté ne cède rien cependant de l'intégrité individuelle. Partie intégrante du groupe, chaque magistrat reste profondément unique. Les deux dimensions coexistent dans la plus parfaite harmonie, par l'habillement et par le geste, dans *L'Echevin au livre*. Ce difficile équilibre préservé distingue l'œuvre de Philippe de Champaigne de celle de David, lui aussi

attentif à définir le "citoyen". Aucune comparaison n'est à cet égard plus révélatrice que de rapprocher *L'Echevin au livre*, le *Arnauld d'Andilly*, du *Siéyés* : à l'heure des comptes, l'amertume vient troubler le désœuvrement du vieux théoricien de la Révolution ; la morbide complaisance romantique n'est plus très loin. L'homme de Philippe de Champaigne, d'une si triomphante vitalité que le moment même d'un bilan est surtout prétexte à d'autres projets, n'est pas encore partagé en deux parties irréductibles.

Actualité de l'œuvre et de la pensée de Philippe de Champaigne

Philippe de Champaigne, "lequel n'a pas été moins considérable par une vie vraiment chrétienne que par son art" **85**, rendit l'âme le dimanche 12 août 1674, un mois avant Robert Arnauld d'Andilly. Comme à ce dernier qui disait à l'archevêque de Paris lors de l'expulsion de 1664 : "je suis bien malheureux Monsieur, d'avoir vécu jusqu'à soixante-seize ans pour voir ce que je vois aujourd'hui" **86**, il lui fut épargné de connaître le pire. L'ensevelissement maladroitement triomphal aux Champs de la duchesse de Longueville décédée le 15 avril 1679 sonna le début de la curée. D'expoliations par la maison de Paris avec la passive complaisance des autorités civiles et ecclésiastiques en excommunications et dispersion des religieuses, l'agonie de Port-Royal se poursuivra jusqu'à la destruction systématique du site en 1710 : les bâtiments conventuels, le cloître et l'église sont rasés, tandis que sont exhumés tous les corps dont une minorité fut rassemblée dans la fosse commune du village voisin **87**.

L'artiste fut inhumé dans la chapelle de la Communion de l'église Saint Gervais - Saint Protais, derrière l'hôtel de ville, au cœur du quartier du Marais où s'est déroulée l'essentiel de son activité. Toutes les sépultures ont été détruites à la Révolution. Une plaque apposée sur l'immeuble actuel, rue des Ecouffes, signale l'emplacement de la maison et de l'atelier de Philippe de Champaigne. Géographiquement et par ses amitiés, celui-ci appartient au Paris mondain et actif qui avait connu ses plus grandes transformations du temps de sa maturité : le Luxembourg, le Val-de-Grâce et la Sorbonne sur la rive gauche de la Seine, et sur l'autre rive, l'hôtel de Madame de Sévigné, la nouvelle église Saint Paul - Saint Louis et la façade de Saint Gervais achevée par Salomon de Brosse. Mais le Marais, avec ses ruelles sinueuses, ses perspectives étroites, sa place Royale fermée et ses accents verticaux, sa vitalité organique, ne correspondait plus aux nouveaux idéaux. Un besoin de recul et d'espace, d'ordre et d'unité concentre vers l'ouest l'attention et l'énergie des institutions, avec la construction du Collège des Quatre Nations et de la Colonnade du Louvre, avant les Invalides, la place Vendôme, et l'église Saint Roch.

Chez les artistes conteurs, comme Watteau, les infinies irisations colorées sont autant de détours, de suspens, de coups de théâtre intégrés à la phrase mélodique la couleur de Champaigne refuse le commentaire ou la distraction. Aucune tentation pour des résonances inédites, sa peinture ne donne pas le change, elle parle net sans flou artistique. Dépourvue de ces arabesques majestueuses qui emportent les couleurs en grappes comme le souffle d'un orateur, elle semble vouloir couper court à toute mise en scène verbeuse. Philippe de Champaigne est paradoxalement l'artiste le moins porté au discours. Ses couleurs, plaquées franchement sur la toile, ont la vitalité de l'évidence ; notant une action, une attitude, un état d'esprit : sa peinture se suffit de ces victoires. Le regard, la prise de conscience, importent plus que la parole. Si *Le Vœu de Louis XIII*, *Le Christ mort* et *L'Ex-Voto* sont sans équivalent, c'est bien, d'abord, pour le refus qui s'y manifeste de la narration. Insensible à la fable, et pour cause, niant la fable pour tout ce qu'elle implique d'accessoires et de travestissements, il atteint néanmoins à la dimension universelle de la fable par les moyens les plus terre à terre. Aucune "conjuraison de Vercingétorix" pour donner la réplique à telle *Conjuraison de Claudius Civilis* : quel besoin aurait-il de recourir à la légende quand ses *Richelieu*, *Omer Talon* et autres *Robert Arnauld d'Andilly* en ont l'incontestable envergure L'immobilisme souverain de l'*Angélique Arnaud* de 1654 semble refuser son époque pour mieux être de tous les temps ; *Arnaud d'Andilly* au contraire s'y

amarre avec passion, et ne s'en redresse que plus intemporel. Ce souffle qui n'abandonne rien de son échelle humaine, nul autre créateur, jusqu'à Malraux, ne saura le faire sien, surtout pas les néoclassiques trop accaparés par la mouvance sociale.

La sympathie que l'artiste éprouve pour son semblable le conduit à l'approcher sous tous ses angles. Il ne commet pas l'erreur de ne considérer que l'être humain, comme Van Gogh ; pas plus que les seules relations sociales, comme chez les impressionnistes ; ni un certain ordre universel, abstrait, privilégié par Cézanne -mais tout cela à la fois, parce que contenant et contenu ne font qu'un. Enveloppe charnelle et spiritualité indissolublement liées. Même dans le plus intimiste des portraits de David se devine le porte-parole, la revendication ; la ferveur de Van Gogh est exemplaire, mais elle le laisse dans l'impasse. Tout aussi éloigné de la pensée de Rembrandt scrutant sa lente et irrémédiable désagrégation jusqu'à ne plus faire subsister qu'une conscience aux aguets, que de celle de Vélasquez également passif témoin de l'altération de son unité suivant sa position dans l'espace, Philippe de Champaigne ne retient que l'idée d'être. Etre, envers et contre toutes les forces qui menacent l'autonomie de l'individu. Ses figures résistent à la tyrannie de l'espace comme de l'ombre et de la lumière. Elles résistent au temps : à mesure que vieillit le peintre, les contours de ses ordonnances se font plus aigus. Possession, jouissance. Le père auquel est rendue sa fille lui invente l'éternité. L'acuité du contours est communion avec la terre. Pas un de ses personnages qui doute de lui-même. Leur assurance conquérante et inébranlable trouvera en Ingres leur plus direct héritier, incarnant au plus haut degré le positivisme dynamique du siècle passé, et qui rendit hommage à Philippe de Champaigne en peignant son propre *Vœu de Louis XIII*. David, voulant galvaniser les énergies dispersées de son époque futile et inconstante, interrogea aussi la foi en l'homme du grand maître classique : cet homme dont Goya veut convaincre qu'il est un loup pour l'homme, mais que ne suivent ni Van Gogh qui s'en dit le confesseur, ni Géricault, tout à lui témoigner par les formes puissantes, les contours volontaires et les mains de travailleurs de ses créations un inépuisable amour, une constance fébrile. Il copia *Le Christ Mort* du Louvre, et sa série des *Fous* n'eut pas été concevable sans l'exemple, formel et humaniste, de Philippe de Champaigne, avec cette mobilisation extatique des muscles de la face et l'abîme du regard, la concentration de la silhouette sur un fond sombre et la fièvre d'investir jusqu'au plus vierge de l'être sans rien brutaliser de ses traits extérieurs.

Etranges paradoxes que les esthétiques successives de la fin de siècle qui ont achevé d'évacuer de leurs préoccupations l'essentiel : l'être vivant. Tout au plus l'œuvre sans prétexte apparent a-t-elle remplacé la peinture d'histoire en haut d'une hiérarchie pas si abolie qu'on le clame. Et quand Cézanne, qui avait revendiqué Poussin peut-être plus qu'il n'avait trouvé en lui un compagnon d'armes qui l'encouragea à guérir la peinture de la gangrène romantique, entreprend de recomposer la forme pulvérisée par les coups décisifs de l'impressionnisme, il s'agit moins d'une purification que du dernier, le plus intense, spasme d'agonie. Le retour en force de l'homme dans les préoccupations d'un siècle finissant s'avérait imminent, et si le constat que porte notamment la Nouvelle Figuration demeure encore nihiliste, le mouvement n'en est pas moins significatif pour la confiance nouvellement rendue aux sens. Après les éclats tapageurs d'adolescent instable ; après le terrible mûrissement dans l'expérience de la folie meurtrière, la consternation et l'étourdissement stérile : notre siècle aspire plus que jamais à une paix aussi durement construite, aussi obstinément et patiemment revendiquée que celle à laquelle atteint Philippe de Champaigne. Son œuvre peut aider à éteindre notre soif de stabilité, de mesure, et nous retenir de la tentation de l'individualisme outrancier et borné. Elevée dans le souci du dialogue, c'est par le dialogue qu'elle s'impose à notre attente ; nous nous découvrons trop démunis pour songer seulement à refuser cette main tendue. Je prends moins mes désirs pour des réalités que je n'entend faire, puisque tel est le rôle de l'artiste, de nos désirs une réalité. Mondrian, Matisse, Van Gogh ont aussi entendu cette complicité : et bien que la terre qu'ils nous ont léguée ne soit pas meilleure pour autant, ne confirmons-

nous pas, par la position privilégiée où nous tenons chacun d'eux, que leur effort est moins vain qu'inachevé - que nous désirons plus ardemment le paradis qu'ils n'ont cessé de poursuivre ? Un autre artiste, inattendu, exprime lui aussi cette confiance en l'homme social dont parle Champaigne : Henri Rousseau. Non pas que son métier de peintre fasse étalage de quelque parenté ; ni que sa croyance en l'homme se fonde sur une méditation soutenue ni que sa fidélité à l'Institution soit lucide et critique mais il croit. Au moment où un univers bascule dans l'autre, quand l'impressionnisme roule en torrent et emporte la solidité des apparences, se cristallise dans le cubisme et explose dans le fauvisme, il est, comparable à ce menhir au nom de *Jean Duvergier de Hauranne, Abbé de Saint-Cyran*, arc-bouté contre l'adversité, et contre l'euphorie trouble et délibérée du 1900 de mauvaise augure. Nombre d'artistes nous familiarisent ainsi, à défaut de l'écouter directement, avec certaines parcelles de sa pensée, et contribuent à nous rendre Philippe de Champaigne extraordinairement proche. Fut ce par des moyens détournés, sa sagesse s'insinue, jusqu'en nos préoccupations, les stimule et ajoute sa part de persuasion afin que, au delà même de savoir lui prêter attention, nous voulions les faire réalités. Comme Sœur Catherine de sainte Suzanne à la veille du "miracle" du 7 janvier 1662 ; comme Longueville bientôt "introduit" : l'œuvre de Philippe de Champaigne confinée dans une ombre relative, cantonnée à sa phase mondaine et réduite aux portraits et à l'imagerie religieuse, est sur le point de resurgir avec une vitalité rayonnante au moment opportun et d'apporter, ce faisant, ses réponses à nos inquiétudes. En une situation comparable, debout sur un seuil ouvrant sur un autre siècle et un nouveau millénaire, que ne reconnaissons-nous pas les personnages de ses tableaux comme autant de compagnons de route qui, à l'instar de *Pierre Langlois de la Fortelle* et de l'artiste, nous attendent.

NOTES LOUIS XIV

- 65 Longtemps tenu pour une copie attribuée à Jean-Baptiste, sur la foi d'une mention approximative dans le registre de l'Académie, le tableau conservé au Louvre est ici reconnu pour la première fois comme l'original. Voir la notice du catalogue pour plus de détails.
- 66 GONCALVES (J.) "Le Christ mort de l'église Saint-Médard à Paris, un point de vue", *Gazette des Beaux arts*, Paris, 1987.
- 67 Au mieux s'est-il conformé, pour le corps du Christ du *Vœu de Louis XIII*, à *La Déploration* peinte par Duchesne ou son atelier.
- 68 DORIVAL (B.), *Philippe de Champaigne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976.
- 69 Des deux variantes, en col privées, nettement différenciées, aucune ne s'accorde par son style avec les années 20, quand Philippe de Champaigne n'avait d'ailleurs pas l'expérience du portrait.
- 70 DORIVAL (B.), *Philippe de Champaigne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976.
- 71 DORIVAL (B.), *Philippe de Champaigne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976.
- 72 SAINTE FARE GARNOT (N.) *La peinture Hollandaise et Flamande au musée Jacquemart-André*, Paris, 1995.
- 73 GONCALVES (J.) "L'évêque Jacques Potier de Novion retrouve sa famille", *Connaissance de l'Eure*, Evreux, jan. 2000.
- 74 POPOFF (M.) *Prosopographie des gens du Parlement de Paris*.
- 75 DORIVAL (B.), *Philippe de Champaigne, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné* 2 Vol. Paris, 1976, N° 381.
- 76 ROSENBERG (P.), VOLLE (N.) "Nicolas de Platemontagne, dessinateur", *Revue du Louvre*, 1980.
- 77 Dictionnaire de la noblesse
- 78 LOIRE (St.) "Le Salon de 1673", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1992.
- 79 Dessin, Musée Atger, Montpellier.
- 80 Musée du Louvre.
- 81 Le grand siècle au Quartier Latin. Voir aussi LEROUX-ROBERT (S.) *La sculpture du Val-de-Grâce*, Bulletin des Musées de France, 1937.
- 82 C'est l'avis de M. Dorival ; la position assise suggère une pose typique de Champaigne pour un portrait, quant à la tête sculptée, elle ne se justifierait autrement que dans le cas d'une figure allégorique, motif rare chez

LOUIS XIV 12 : Les dernières années

Philippe de Champaigne.

83 Lettre du 26 août 1674 de Martin de Barcos à Jean-Baptiste de Champaigne : GAZIER (A.) "Lettres inédites relatives à Philippe de Champaigne et à Jean-Baptiste", *L'Art*, 1891.

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

85 Obituaire manuscrit de Port-Royal, cité par DORIVAL (B.) *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, 1957.

86 LESAULNIER (J.) "Petite galerie de personnalités familiares de Port-Royal de Paris", *Chroniques de Port-Royal*, Paris, 1991

87 FONTAINE (N.) *Mémoires pour servir à l'histoire de Port-Royal*, Cologne, 1738.

©José Gonçalves Mai 2009

Mes remerciements vont à Monsieur Axel Hemery, conservateur du Musée des Augustins de Toulouse, qui m'a autorisé à reproduire les peintures de Philippe de Champaigne.



Copyright

La loi française du 11 mars 1957 n'autorise, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les "copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective" et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration ("toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite" - alinéa 1er de l'article 40). Toute représentation ou reproduction abusive du site **José Gonçalves/Philippe de Champagne**, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal. Les textes mis en ligne sur le site **José Gonçalves/Philippe de Champagne**, sauf mentions particulières, sont la propriété intellectuelle et légale de son auteur. Toute étude liée ou issue des nombreuses propositions et conclusions présentées dans cette monographie et catalogue raisonné, comme : reconstruction de l'oeuvre de Nicolas Duchesne ; reconstruction de l'oeuvre peint et dessiné de Jean Morin ; ajouts au catalogue de Jean de Reyn ; identification de l'Autoportrait de Clermont-Ferrand ; attribution de l'Autoportrait du Louvre ; identification de Pierre Langlois de la Fortelle du Louvre, et du Jacques Potier de Novion du Jacquemard-André ; identification du dernier tableau de PdC ; tableaux inédits, datations et localisations nouvelles ; analyse des Deux Têtes décapitées de Bayeux ; reconstruction des portraits collectifs du Prévôt des Marchands de 1654 et 1657 ; datation et localisation des cycles du Val-de-Grâce (Saint Benoît, Reines et Impératrices, Quatre Paysages ; localisation de l'Adoration des Bergers et de l'Annonciation de la Wallace Collection ; etc (liste non exhaustive) ... devra impérativement citer l'auteur et mentionner l'adresse du site **www.josegoncalves.fr**, sous peine de poursuites.

Les liens présents sur ce site peuvent orienter l'utilisateur sur des sites extérieurs dont le contenu ne peut en aucune manière engager la responsabilité du site **José Gonçalves/Philippe de Champagne**.

