PHILIPPE DE CHAMPAIGNE / José Gonçalves

Supplément 2016 au catalogue de l'œuvre peint et dessiné,
mis en ligne le 21 avril.
www.josegoncalves.fr

Philippe de Champaigne /José Gonçalves /Modificatif 15 Avril 2016
Sauf indication contraire, les numéros des notices en renvoi sont ceux du catalogue de 2009.

A - <u>Œuvres autographes inédites.</u>

1 *L'Assomption*
1645
Huile sur toile, 134 x 104 cm. Col. part. USA.

L'Assomption est un sujet qui court dans l'œuvre de Philippe de Champaigne depuis ses débuts (la version du Louvre), jusqu'à ses dernières années (les tableaux de Bordeaux, 1671, et de Saint Julien-en-Beauchêne, 1673). Parmi celles qui nous sont parvenues, trois des plus belles sont de la décennie 1640 : ce sont les toiles des musées de Cherbourg, d'Alençon et de Marseille. C'est à cette dernière, peinte sur un grand format circulaire pour les appartements d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce, gravée par Jean Morin et donc antérieure à 1650, que se rapporte la présente toile.

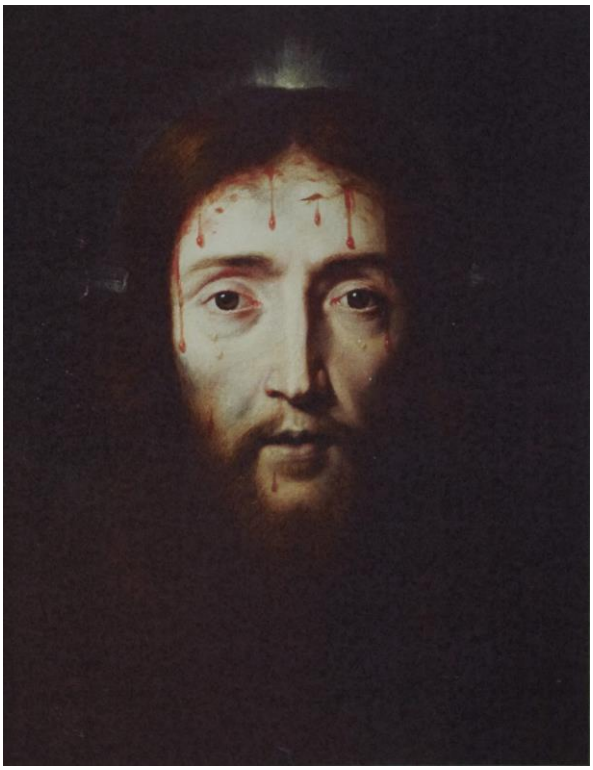
Philippe de Champaigne a travaillé à deux reprises au couvent du Val-de-Grâce à la décoration des appartements de la reine : en 1645 et en 1656 ; que cette *Assomption* ait été gravée par Jean Morin, mort en 1650, l'apparente à la première campagne. Selon Guillet de Saint Georges, Philippe de Champaigne aurait peint dans une salle « les reines et impératrices en réputation de sainteté », dans une autre des épisodes de la vie de saint Benoit, dont la peinture du plafond, non retrouvée, me semble identifiée grâce aux mentions des catalogues de ventes du XIXème siècle. Il s'ensuit que *l'Assomption* de Marseille décorait le plafond de la première salle.

Excluons d'emblée l'éventualité d'une copie. Outre la fidélité des couleurs à « l'original » dont n'aurait aucune idée un peintre travaillant d'après la gravure de Morin, une autre observation indique que ce tableau a été fait sous la direction de Philippe de Champaigne : le redressement manifeste de l'attitude, par comparaison avec le tableau pour la reine, lequel, devant décorer un plafond, a une composition en nette contre-plongée. Or la présente toile étant destinée à être placée verticalement, il devenait logique d'atténuer, sinon de rectifier, la vue *da sotto in su*. Cette décision implique nécessairement la connaissance de la destination de l'oeuvre originale, soit Philippe de Champaigne.

Réplique ou original d'étude ? Plus que la belle qualité de l'exécution, une spontanéité de

l'écriture, une fraicheur du dessin, la moue boudeuse de Marie qui nous éloigne de la placidité du classicisme, les angelots aux expressions inédites loin de la répétition mécanique d'un poncif, les inflexions variées de la matière, appliquée parfois de façon brusque, ailleurs plus lissée, les plis du drapé bleu, etc.. mettent en avant l'invention propre à une étude.

2 *La Sainte Face.*
Vers 1650.
Huile sur toile, 40 x 30,8 cm.
Galerie Talabardon et Gautier, exposition TEFAF, Maastricht 2015.
Huile sur toile, 40 x 30,8cm.



Philippe de Champaigne a peint une première fois *La Sainte Face* (Musée de Port-Royal, notice 80A), dans la décennie 1640, aussitôt gravée par Morin et par Vorsterman, celui-ci d'après celui-là. Une copie en mains privées fut exposée en 2007 à Lille comme original, on se demande bien sur quel critère : elle figure dans mon catalogue 2009, notice 80, comme autographe, puis notice JM 1 du catalogue de 2013, sous une attribution à Jean Morin.

Une gravure de Jacques Alix fait état d'un autre prototype, duquel seraient aussi copiés le tableau douteux (je rejoins en cela l'avis de B. Dorival) de Brighton (*Le Voile de Véronique*) et le panneau de Draguignan (notice n° 239, huile sur bois, 47 x 34 cm.)

Le visage du tableau faisant l'objet de la présente notice est à rapprocher du *Voile de Véronique* de Niort (cat. 150), constituant ainsi un troisième groupe bien distinct, ce qui suggère, à défaut d'autre élément plus probant, que les deux tableaux seraient contemporains. En guise de datation hypothétique, je ne puis guère que signaler la répétition du même dispositif architectural du tableau du *Voile de Véronique* dans le célèbre *Portrait d'Homme* du Louvre (identifié dans ce catalogue comme *Portrait de Pierre Langlois de la Fortelle*, notice 137), soit aux environs de 1650.

3 *Aurore retenant Céphale*
Huile sur panneau, 78 x 147 cm.
1626-1628.
Galeries Leegenhoek et Coatalem, Paris 2016.

La comparaison de ce tableau avec *Les Deux Anges musiciens* du Louvre, justifiée par la composition, le format similaire (146 cm pour *Les Deux Anges musiciens* contre 147 pour *Aurore et Céphale*)et le support de bois, ouvre sur deux observations contradictoires. D'une part, la grande beauté de l'exécution, la luminosité de la couleur, le registre des densités, de l'opacité nette jusqu'aux transparences et aux réserves ; d'autre part la déficience du dessin, qui répète jusqu'aux défauts du tableau du Louvre, manque d'articulation des jambes et de haut du corps, des pieds et les jambes, la main et l'avant-bras : le fossé est total, non pas entre les deux tableaux, mais entre la peinture et la composition, entre la couleur et le dessin.

J'ai attribué pour les raisons que l'on sait *Les Deux Anges musiciens* à Nicolas Duchesne, et ce nouveau tableau conforte ce point de vue : Philippe de Champaigne ne peut être l'auteur à la fois de ce *Aurore retenant Céphale* et des *Deux Anges musiciens.* Par delà les parentés du dessin, les différences l'emportent quant à l'exécution : peinture opaque qui excluent les réserves couleurs plates et dessin hésitant, absence de modelé. N. Duchesne, dont les limites apparaissent ici par contraste, a confié à Philippe de Champaigne l'exécution d'une peinture dont il a conçu la composition et dessiné les motifs sur le modèle des *Deux Anges musiciens*,

En somme, si le dessin approximatif et la composition identique indiquent que les deux tableaux pourraient avoir été dessinés et mis en place sinon le même jour, peut-être un écart significatif de quelques années expliquerait la maturité technique de la seconde peinture. A défaut, cette disparité peut aussi révéler l'activité de deux artistes distincts. Un jeune peintre de 25 ans acquiert de l'expérience dans tous les domaines de son art, dans le dessin comme dans la manière de peindre : on ne peut reconnaître du même artiste d'énormes progrès dans la manière de peindre et la compréhension des couleurs, et une totale inertie sur un dessin figé.
Seules deux autographies distinctes peuvent expliquer ces différences. Et ces écarts.

Faut-il assigner une même datation aux deux tableaux ? Rien n'est moins sûr. Appartenant au décor de l'oratoire du Luxembourg, *Les Deux Anges musiciens* étaient donc en place pour la célébration dans le palais des fiançailles d'Henriette d'Angleterre, le 16 mai 1625 : or, à cette date, Philippe de Champaigne travaillait encore pour G. Lallemant, et cela vraisemblablement jusqu'à l'automne de la même année, en raison de sa participation avérée au *Portrait collectif du prévôt des Marchands implorant sainte Geneviève*, dont l'exécution est postérieure à juillet 1625. D'autre part, l'attribution partielle (composition et dessin) à N Duchesne, mort fin 1627, donne un second repère : c'est dans cet intervalle de 1626 à 1627 que se situe l'exécution de ce beau panneau.

La datation proposée par la galerie après 1627 tente d'intégrer quelque émulation de la peinture claire de Simon Vouet, rentré d'Italie cette année là. Mais cette parenté n'est pas évidente à propos du *Céphale et Aurore*, elle l'est encore moins avec les deux autres tableaux du même thème qui pourraient appartenir à un seul décor, et dont la tonalité froide et claire, la composition rythmique, les bleus éteints du *Diane et Pocris*, ses jaunes, ses violines et ses lavandes, ses gris, sans oublier l'espace restreint à une frontalité, rappellent davantage une autre œuvre de référence, la belle *Félicité Publique* peinte vers 1623 par O.

Gentileschi pour le Luxembourg. Philippe de Champaigne n'aurait donc nullement attendu le retour de Vouet pour s'essayer à la peinture claire.

Quels sont à cette date les décors dûs à l'atelier de Duchesne ? Après 1625, l'activité s'est déplacée sur l'aile gauche du palais du Luxembourg, avec notamment les premières recherches de Rubens pour l'histoire de Henri IV. Des illustrations issues des *Métamorphoses* d'Ovide avaient-t-elles été envisagées, dont ce serait ici un vestige ? Après tout, le répertoire mythologique faisait partie intégrante du cycle Médicis, tant dans la galerie de Rubens que dans plusieurs salles des appartements, à commencer par le Cabinet des Muses.
A l'appui de cette hypothèse, on ne peut ignorer que le format de *Aurore et Céphale*, peint sur bois, avec ses 147 cm. de longueur, est le même que celui des *Deux Anges musiciens*, de 146 cm. La notation, évidemment très vague, ne fait pourtant pas obstacle au principe d'un décor de plafond avec des panneaux de dimensions modestes.
Trois autres décors ont été avancés par les galeries Leegenhoek et Coatalem : le château de Rueil, le Petit Luxembourg, et le château de Bois-le-Vicomte, ces deux dernières résidences offertes par Marie de Médicis à Richelieu. Pas plus que pour l'aile d'Henri IV au Luxembourg, aucune archive ne permet la moindre piste.

Quant à considérer ces trois illustrations des *Métamorphoses* d'Ovide comme issues d'un même ensemble, le rapprochement est seulement fondé sur le format et le sujet ; pour le reste, la technique, la couleur, le dessin, l'échelle des figures, et le support distingue résolument ce *Aurore retenant Céphale* des deux autres tableaux déjà connus.

4 *Portrait de Marie-Madeleine de Vignerod, duchesse d'Aiguillon*,
V. 1644
Huile sur toile, env. 151 x 114 cm.
Collection Franco Maria Ricci.
(*Du côté des railleurs…)* Dès la première publication de mon catalogue en 2009, je me suis opposé à l'attribution à Philippe de Champaigne et l'identification de Charlotte Duchesne, femme de l'artiste, du portrait du Bowes Museum (notices XP-84) ill. 1, et du dessin en rapport du New York Metropolitan Museum, notice Ds 127, ill. 2.
Avancées puis défendues par N.Sainte Fare Garnot, Pericolo, Tapié, etc…, l'attribution sans argument et l'identification fantaisiste ont délibérément ignoré la juste appréciation négative de B. Dorival pour culminer dans les sornettes de Moana Weil-Curiel, desquelles j'ai fait justice : http://www.josegoncalves.fr/tronc/erreurs-de-MWC.html, *erreur n° 25*). Une première entorse à ce consensus passif fut portée avec la découverte à Prague du portrait original, ill. 3 (notice 30), qui a significativement relégué le tableau du Bowes Museum au rang de copie moyenne, et confirmé la pertinence de mon analyse.
J'avais reconnu en cette effigie la nièce de Richelieu, Madame de Vignerod, duchesse d'Aiguillon : la présentation en avril 2015 à Lisbonne de la collection Franco Maria Ricci, a fait connaître ce nouveau portrait visiblement du même modèle, mais plus âgé, validant ainsi définitivement la seconde partie de ma démonstration, celle de l'identification.

1 Bowes museum ; 2 Met., New York ; 3 Prague.

La femme de Philippe de Champaigne mourut en 1638, à 24 ans, considération qui empêche de la reconnaître sur une effigie plus âgée ; de fait, ce élément conjugué avec le style de la toile FMR qui le situe vraisemblablement au milieu de la décennie 1640, correspond bien à la nouvelle identification ; le motif de la base de colonne, avec un tore plus large que celui du dessus, puis la construction oblique de l'image, l'austérité de l'espace restreint contenu entre deux plans de pierre, qui caractérisent aussi *le Portrait de Jacques Lemercier*, induisent une datation commune, soit 1644. Du reste, c'est durant cette période que, au milieu de tractations et pressions de l'Université de la Sorbonne pour contraindre la nièce de Richelieu à terminer le monument dédié au Cardinal, Philippe de Champaigne eut à peindre divers tableaux, dont probablement le *Portrait* de Varsovie pour son église, et celui de la Queen's Gallery de Londres (voir notice 11 de ce modificatif), pour la bibliothèque de l'université.

Je tiens à remercier monsieur Urs Staub pour ses indications sur madame de Vignerod.

5 - *Portrait de Louis XIII en armure.*
1641-42
Col. privée.

Le *Portrait de Louis XIII en armure* a fait l'objet de plusieurs variantes issues de l'atelier de Philippe de Champaigne. Cette version, provenant de la collection du Comte de Paris, de laquelle sont certainement issues la toile du château d'Amboise et la probable copie du château d'Eu, présente une perspective en nette contre-plongée, qui aligne une marche sur toute la largeur de l'avant-plan.

Le portrait de Chambord s'en distingue par un point de vue plus élevé, qui donne à voir le sol ; s'y rapporte le *Portrait de Louis XIII couronné par la Victoire* du Louvre, et un tableau apparu récemment sur le marché londonien, et répertorie dans ce modificatif avec une attribution à Jean Morin, notice 20.

D'autres tableaux reprennent certains de ces choix, citons celui réduit au buste du Carnavalet, (cat.154), et celui du Prado, cadré à mi-corps, (cat.169), sans oublier la problématique toile du Val-de-

Grâce (cat.XP-94, et XP-95), dont la relation avec l'art et les modèles de Philippe de Champaigne semblent plus distanciés.

Le portrait issu de la collection du Comte de Paris proviendrait de la galerie des Hommes Illustres au Palais Cardinal, et faisait pendant au *Portrait de Richelieu* actuellement conservé par la National Gallery De Londres. Un détail appuierait cette localisation : le dédoublement de la tenture dans l'angle supérieur gauche, dispositif semblable sur le *Richelieu*. En revanche, l'ouverture sur l'extérieur, un jardin en l'occurrence, n'aurait pas de correspondance sur le portrait du roi, alors qu'il existe sur la version du Louvre avec la vue sur le siège de La Rochelle. Outre le fait que le format ne correspond pas au *Richelieu* de la National Gallery, cette localisation impliquerait une datation vers 1636 certainement trop précoce : par son style, par ses contrastes et la vivacité de sa lumière, l'oeuvre semble plus tardive, vraisemblablement vers 1640, validant ainsi l'autre hypothèse de localisation, la galerie d'apparat dans l'hôtel de Phélypeaux de La Vrillière, où il serait placé en pendant au *Portrait de Richelieu* du Louvre. D'où une datation conjointe : vers 1637 selon les historiens, vers 1641-42, selon mon catalogue, notice 53, *Portrait de Richelieu*.

6 - *Portrait de Claude de Bullion*
Vers 1640
National Trust, Knole.

Chancelier des Ordres du Roi, Claude de Bullion est représenté sur *La Réception du Duc de Longueville*. De ce tableau destiné au siège de l'Ordre du Saint-Esprit, dans la chapelle du couvent des Grands Augustins, le chancelier s'en fit peindre une réplique, perdue, tandis qu'une autre, aujourd'hui au musée de Troyes, le fut pour le trésorier de l'ordre, Claude Bouthillier.
Bien que Claude de Bullion ait plutôt requis les talents de Simon Vouet pour son château de Davron, et pour la chapelle familiale dans l'église des Cordeliers à Paris, il commanda à Philippe de Champaigne, pour cette même chapelle, une *Annonciation* (perdue ?) dont l'exécution, généralement reconnue par erreur à Jean-Baptiste par les documents d'archive, serait le fait de Jean Morin (notice 12 de ce Modificatif). Au château de Dampierre est conservé un portrait de son fils Noël, lequel figure aussi sur *La Réception du duc d'Anjou*, du musée de Grenoble.
Le principal point de repère pour dater ce portrait est *La Réception du Duc de Longueville dans l'Ordre du Saint-Esprit*, dont la plus ancienne version est la toile de Toulouse, qui porte la date 1633. Le Chancelier y figure nettement plus jeune qu'en ce dernier portrait, et le métier du peintre apparaît moins assuré.
A la fois plus resserrée dans sa composition et plus aboutie du point de vue du style, la réplique de Troyes est visiblement plus tardive, datée dans les pages de mon catalogue aux environs de 1640, notice 48 ; c'est vraisemblablement vers cette date qu'il faut situer le présent portrait, soit de l'époque ou Philippe de Champaigne et son atelier sont amenés à travailler pour la chapelle familiale dans l'église des Cordeliers.

7 - *Portrait d'homme*
Vers 1657-65
Paris, col. privée.

Si l'identité du modèle reste à établir, l'autographie en revanche pourrait sembler acquise : pourtant, j'ai dans un premier temps songé à Jean de Reyn, en raison notamment de la tonalité grise d'une médiocre photo, hypothèse somme toutes plus vraisemblable que celle de Nicolas de Plattemontagne qui est actuellement avancée, aux dires du collectionneur, on ne sait trop sur quel fondement. C'est pourtant ici un exemple classique de l'art de Philippe de Champaigne, de la sobriété de sa mise en page comme de son coloris : le modelé fluide et moelleux pourrait désigner les années 1657 à 1665, conformément à la mode vestimentaire et à la coiffure.

8 - *Portrait du Duc de Béthune*
1650-55
Huile sur toile, 72 x 60 cm.
Col. privée.

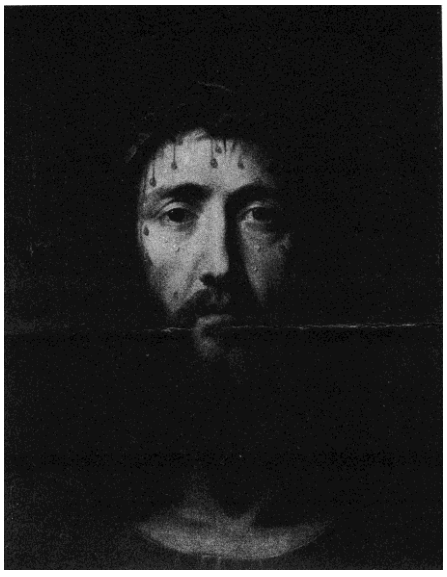
Chevalier des ordres du roi en 1661 : l'absence de la croix de l'Ordre du Saint-Esprit permet de situer l'exécution de ce portrait avant cette date. S'il s'agit logiquement de "*Louis de Béthune, duc de Charost* ». contemporain de Philipe de Champaigne et de Jean de Reyn, le titre de marquis porté sur le tableau, qu'il n'avait pas, serait tardif et dû à une confusion d'identité avec son fils.

Le portrait d'un homme en armure peut aussi bien renvoyer, sinon davantage, à l'art de Jean de Reyn : peintre portraitiste d'origine flamande, il s'est établi sur la place forte de Dunkerque après la mort de Van Dyck qu'il avait accompagné à Londres comme principal collaborateur. Cependant, et vraisemblablement en s'appuyant sur les gravures de Jean Morin, il a très vite intégré l'influence de Philippe de Champaigne, cela au point que de nombreux portraits attribués à ce dernier doivent lui être rendus, j'en compte quatre dans ce catalogue (notices XP-75 à XP-78). Le musée de Dunkerque possède plusieurs portraits de militaires en armure par Jean de Reyn.
S'ajoute l'identité du personnage, liée à Béthune, sur la route d'Arras à Dunkerque, et qui fut quelque temps en garnison à Calais.
Cependant, le visage n'a pas cette simplification, cette synthétisation particulièrement heureuse dans le sublime *Portrait dit du fils de Corneille*, du musée Lambinet à Versailles qui trahit, jusque dans ses effigies les plus austères, la familiarité de Jean de Reyn avec l'art de Van Dyck. Au reste, il s'intègre assez facilement dans le style de Philippe de Champaigne, jusqu'aux yeux du modèle qui me font penser aux portraits de Richelieu.

Van Acker, à qui nous devons la publication de ce portrait, (van-acker.over-blog.com) l'a rapproché du *Portrait de Colbert* de New York : comparaison cependant risquée, tant elle fait sentir la différence d'exécution, le moelleux de ce dernier contre la matière sèche du *Duc de Béthune*, particulièrement flagrante dans le traitement du col de dentelle, mais aussi dans les mains. Ce qui se justifiera peut-être par une datation distincte, laquelle ne devrait pas remonter, au vu du dessin du col, au delà de 1650... Entre 1650 et 1655, date du *Portrait de Louis XIII* du Prado avec lequel celui-ci multiplie les affinités.

9 (Modificatif M14) - *Portrait d'un homme d'église.*
Musée Thomas Henry, Cherbourg
Depuis ma première appréciation de ce portrait, portant sur une exclusion qui réitérait l'avis de B. Dorival, sont venues au jour d'autres peintures qui bousculent inévitablement nos moyens d'investigation et les conclusions ponctuelles. Je pense notamment au fragment d'un portrait collectif qu'est *Le Prévot des Marchands Antoine Le Fèvre* , qui met l'accent sur une manière peut-être plus « calligraphique » de Philippe de Champaigne, plus orientée sur le signe modelé à la pointe d'un pinceau fin, qui l'emporte sur celui, plus connu, de la surface, un parti rare dans lequel s'inscrit désormais le tableau de Cherbourg.
Un autre portrait, de *Jacob Favier du Boulay*, qui n'est plus connu que par la gravure, semble développer le même parti, ce qui incline à assigner une datation commune aux trois effigies, vers 1653 à 57.

B - <u>Retour sur des œuvres autographes déjà répertoriées.</u>



10 (Notice 239) - *Tête du Christ*.
1653-57
Huile sur bois, 47 x 34 cm.
Musée municipal, Draguignan
Voir dans ce Modificatif la notice 2 sur *La Sainte Face* de la galerie Talabardon.
Datation de 1664 dans la première édition de mon catalogue ; cependant, les affinités avec l'estampe de Jacques Alix, sensiblement au même format, 40 x 30 cm, au point que les deux motifs se superposent, le type des visages, et la disposition identique des gouttes de sang font penser à deux œuvres contemporaines. Jacques Alix (1622-1672) fut actif auprès de Philippe de Champaigne jusqu'à ce qu'il parte en Bretagne en 1657 : il serait logique de dater l'exécution de la peinture originale des années immédiatement antérieures, soit entre 1653 et 1657. De fait, la couleur éteinte pourrait faire écho au climat psychologique atone des années d'après Fronde.

11 *Portrait du Cardinal de Richelieu*
V. 1648-1653
Huile sur toile, 207,2 x 146 cm.
Queen's Gallery, Royal Collection Trust, Londres
Inventaire :
Vraisemblablement le tableau de la bibliothèque de la Sorbonne.
B. Dorival 1976, n° 208 ; J. Gonçalves 2009, n° 38.

Inscription : « LE GRAND CARDINAL DE RICHELIEU :
IL A BIEN MERITE LE NOM DE GRAND
IL A FAIT DES CHOSES SI ADMIRABLES QU'ON N'EUT OSE DEVANT LUY NY LES ENTREPRENDRE NY LES ESPERER :
SA SOLIDE PIETE, ET LA FORCE DE SON GENIE ONT FAIT VOIR QUE LES MAXIMES DE LA RELIGIEON N'ESTOIENT PAS INCOMPATIBLES AVEC CELLES DE L'ESTAT :
IL EUT TANT D'AMOUR POUR SON ROY, QU'IL NE CRAIGNIT POINT D'ATTAQUER ET D'ABATRE TOUT CE QUI S'ESLEVOIT CONTRE SON AUTORITE :
IL EUT TANT DE ZELE POUR SA PATRIE, QU'IL PORTA SA GLOIRE AUSSI LOIN QUE LA JUSTICE LE PERMIT, SOUS LES HEUREUX AUSPICES DE LOUIS LE JUSTE. IL FIT LA FRANCE LA TERREUR DE TOUTE L'EUROPE. IL REDUISIT A L'OBEISSANCE LES HUGUENOTS, QUI PARTAGEOIENT LA COURONNE :
IL DOMPTA LA ROCHELLE, CETTE PLACE IMPRENABLE, LA TESTE DE L'HERESIE, ET DE LA REBELLION ; ET TROIS CENT VILLES QUI RENDOIENT CE PARTI FORMIDABLE :
IL ESTENDIT NOS LIMITES DANS LA FLANDRE, DANS L'ALLEMAGNE, DANS L'ITALIE, ET DANS L'ESPAGNE, ARRAS, NANCY, SEDAN, BRISAC, PIGNEROL, CAZAL ET PERPIGNAN, EN SONT LES ILLUSTRES MARQUES :
AINSI CE MERVEILLEUX MINISTRE FIT TRIOMPHER SON ROY AU DEDANS ET AU DEHORS DE SON ROYAUME :
SES GRANDS OUVRAGES POUR LA RELIGION SURPASSENT SES GRANDS SERVICES POUR L'ESTAT : LES PIEUX MONUMENTS QUIL EN A LAISSEZ DURERONT AUTANT QUE LES SIECLES : L'ESGLISE EN INSTRUIT ET EN PERFECTIONNE LES CHRESTIENS ; L'ESGLISE EN CONVAINC L'HERESIE :
IL FUT LE PROTECTEUR DE LA VERTU, DE LA SCIENCE, ET DES BEAUXARTS :
SA JUSTICE ET SA LIBERALITE NE LAISSERENT JAMAIS DE MERITE SANS RECOMPENSE :
SA PAROLE ESTOIT SI SACREE, QUE LES ENNEMIS MESME LA PREFEROIENT A DES PLACES D'OTAGE :
SA MORT FUT DIGNE DE SA VIE, IL REGARDA LA TERRE AVEC MEPRIS, ET LE CIEL AVEC ESPERANCE, ET AU BOUT DE SA GLORIEUSE CARRIERE, IL RECEUT LA COURONNE IMMORTELLE, PREPAREE A CEUX QUI VIVENT ET QUI MEURENT COMME CE TRES GRAND ET INCOMPARABLE CARDINAL »

Le drapé et la pose qui sont ceux du *Richelieu* de la National Gallery de Londres ont entrainé une datation logiquement conjointe, soit 1636. L'inscription, postérieure à la mort du Cardinal, qu'elle mentionne d'une part, d'autre part parce qu'elle cite plusieurs victoires militaires à son actif : Arras 1640, Nancy 1633, Sedan, Brisach 1638, Pignerol 1630, Cazal et Perpignan 1642, était donc perçue comme une adjonction tardive.

Pourtant, il semble bien que le soubassement de la colonne ait été prévu pour porter ce très long texte. La modénature de cette base, si elle inclut un anneau entre deux gorges comme les tableaux de la période 1648-49, reconnaissable par exemple sur les deux colonnes du *Prévot des Marchands,* s'en distingue cependant par un seul tore, ce qui rapproche l'œuvre du *Portrait d'Antoine de Mesme* du Louvre, qui porte la date 1653. Le *Richelieu* en a du reste la même richesse chromatique, tandis que la froide austérité du décor, la colonnade grise et

la sobriété de la tenture sont communs aux portraits de *Mazarin* de Versailles, et de *Richelieu* de Varsovie, que j'ai daté de 1648. Ce n'est donc pas tant l'inscription qui serait tardive, mais bien l'exécution de la peinture, dans sa totalité, de ce qui est un portrait posthume.

Le texte et le motif de la base de colonne qui orientent vers une datation de la fin de la décennie 1640, indiquent qu'il ne faut pas attribuer quelque ordre chronologique à la disposition du manteau cardinalice : c'est après avoir peint les *Richelieu* du Louvre et de la Sorbonne, vers 1640, que Philippe de Champaigne est donc revenu au prototype de la National Gallery.

C'est probablement le premier exemple dans l'œuvre de Philippe de Champaigne incluant un tel texte. Contemporain du *Moise* (Milwaukee et l'Ermitage, dont la comparaison se limite du reste à la place qui lui est dévolue, étant, sur ces deux tableaux, gravé en profondeur dans la pierre), il préfigure surtout *L'Ex-Voto de 1662* : encombrement d'un même texte placé à plat sur une surface abstraite, qui renonce au trompe-l'œil pour la « voix off », une ambiguité qui atteindra son apogée avec *l'Ex-Voto*.

En l'absence de toute archive, quelque tentative de localisation est vouée à l'échec. Avançons cependant deux propositions sur la base de la datation vraisemblable, et du panégyrique.
D'une part, vers 1648, la duchesse d'Aiguillon est sommée par la Sorbonne d'édifier le tombeau de Richelieu dans l 'église : c'est dans ce contexte que j'ai voulu inscrire le *Portrait de Richelieu* de Varsovie ; or la version de la Queen's Gallery peut aussi bien y prétendre, il en a la même austérité, sinon froideur architecturale, le fort contraste de la silhouette sur le fond sombre la réduction des détails de l'architecture qui prennent en compte une lumière parcimonieuse, sont autant d'indices qui s'ajoutent au caractère d'épitaphe de l'inscription. Rappelons ici les arguments en faveur d'une localisation du *Richelieu* de Varsovie dans l'église de la Sorbonne (notice n° 136 de mon catalogue) : le tombeau de Richelieu ne fut édifié, par Girardon, qu'après 1690, soit 50 ans après la mort du cardinal : durant tout ce temps, qu'un portrait peint tint lieu de monument funéraire est une solution plus abordable. C'est de 1648, année de l'achèvement de l'église, que doit être daté le tableau de Varsovie : selon moi, le dessin particulier de la base de la colonne, incluant notamment un anneau entre deux tores d'égal diamètre, se voit sur des tableaux de Champaigne de 1648 et 49 : Le *Portrait collectif du Prévôt des marchands*, le *Portrait d'Omer Talon*, *Les Enfants Montmor*, *La Présentation au Temple* de Bruxelles ; ce motif est absent des tableaux peints du vivant de Richelieu. Les dimensions du tableau (225 x 156 cm.) sont celles des fenêtres de l'église, et des emplacements au dessus des autels latéraux. La couleur rosée du manteau est mieux visible dans la pénombre d'une église que s'il s'agissait d'un rouge profond. Pour la même raison de lisibilité, le décor est plus simplifié que sur les autres portraits du Cardinal. Le tableau porte une épitaphe, qui se termine par : *subiet aux vers*. Ce texte serait incompréhensible (et il a d'ailleurs été mal compris), si le tableau avait été peint du vivant du Cardinal.
Un autre *Portrait de Richelieu* est mentionné dans la bibliothèque de l'Université. Sachant que la version appartenant aujourd'hui à la Sorbonne est le fait d'un legs, qu'elle provient du château de Richelieu en Poitou, c'est entretenir l'hypothèse que le tableau de la Queen's Gallery pourrait provenir de cette bibliothèque.
D'autre part, c'est aussi vers 1648 que Mazarin prend possession du palais qu'il s'est fait construire à Paris, non loin du Louvre. Plus redevable que quiconque de sa bonne fortune à Richelieu, nul n'était plus enclin à exprimer sa gratitude par un portrait bien propre à manifester la continuité de sa politique. Le long panégyrique qui insiste notamment sur les succès militaires du Cardinal où se lisent en filigrane les tensions de l'actualité, (victoires de Condé et de Turenne, la Fronde), et plus encore sur son dévouement sans faille à son roi et à la cause de l'Etat, semble une profession de foi à peine transposée de Mazarin. Curieusement, aucun portrait de son prédécesseur n'a été identifié comme provenant de sa

collection. Tout au plus pouvons-nous constater la proximité d'échelle, de couleur, d'ambiance, d'orientation de la lumière et de complémentarité des attitudes, entre le Richelieu de la Queen's Gallery et le grand *Mazarin* de Versailles, lequel a peut-être été coupé. Rappelons le retour singulier au drapé du *Richelieu* de la Galerie des Hommes Illustres, 1636 : un choix tardif que pourrait justifier un souci de différenciation avec le *Mazarin*, dont les rythmes principaux du manteau reprennent ceux, plus récents, des *Richelieu* de la Sorbonne et de Varsovie.

12 - Les portraits de Mazarin

Dans mon catalogue de 2009, j'ai distingué dans le temps les quatre portraits de Mazarin connus et autographes : 1642 pour le portrait d'une collection particulière italienne (notice 55), 1648 pour le tableau de Versailles (notice 122), 1651 pour celui de Chantilly (notice 145), tandis que le quatrième (notice 151), aussi en buste, porte le millésime 1653. (Notices 57, 115, 134, et 142 du catalogue 2013).

Avec le recul du temps, les différences entre ces effigies semblent de plus en plus minces. Notamment les deux portraits en buste étonnamment semblables, se distinguent seulement par l'écriture du pinceau, mais non par quelque vieillissement que justifierait l'intervalle proposé d'une décennie. Mieux, la disposition identique des plis sur l'épaule et au creux du bras met l'un dans un rapport de dépendance avec l'autre, et s'oppose à une datation distincte. Or ce sont encore les mêmes plis du camail que l'on observe sur le tableau de Chantilly.

Proximité des visages et identité des plis imposent une datation commune à ces trois portraits, à l'exclusion de la toile de Versailles, laquelle date vraisemblablement de 1648. Soit, conformément à l'année portée sur l'un des bustes, 1653 pour celui-ci comme pour les deux autres.

Cette observation anéantit ma tentative d'explication de ce qui me semblait être un inachèvement manifeste du portrait de Chantilly. De fait, c'est ainsi que pouvaient se justifier l'évidente déficience des mains comme le modelé sommaire de toute la moitié inférieure. Il n'est plus possible

d'invoquer les troubles de la Fronde, de la fuite de Mazarin fin 1651 jusqu'à son retour en février 1653, pour éluder ces disparités qualitatives. Mais à la réflexion, des désordres sociaux ne sont pas de nature à ajourner définitivement l'achèvement d'un portrait, non seulement modeste mais déjà abouti en ses parties principales.
L'explication la plus plausible est que le *Portrait de Mazarin* de Chantilly soit le fruit conjugué, de deux peintres : le buste de Philippe de Champaigne a été pourvu tardivement du corps, pour mettre la toile aux dimensions d'un pendant du *Portrait de Richelieu* de la même collection. Ainsi, les mains ne sont pas tant inachevées que parfaitement étrangères, par leur position, à toutes les mains issues de l'atelier de Philippe de Champaigne. De même comment imaginer que sur les effets limités de transparence de l'aube puissent être apposés des accents rappelant telle dentelle d'un *Richelieu* ? Non moins déconcertants sont la disposition du drapé dans la partie basse, et son étalement sur le sol. Il y a encore l'obscurcissement général de la couleur, qui a rendu tout illisible hormis le buste et le visage : hormis ce qui revient à Philippe de Champaigne. (Altération qui trahirait une intervention du 19ème siècle).

La chaise enfin, particulièrement fruste, sa verticalité rigide et ses gros montants carrés sont indignes de notre peintre. Une confirmation : la décoration avec de petits clous de tapissier disposés en cercle autour de gros cabochons provient du *Richelieu* de la même collection, peint 25 ans plus tôt. A l'évidence un peintre anonyme, tenu de mettre un buste de *Mazarin* par Philippe de Champaigne aux dimensions du *Richelieu* assis, a créé de toutes pièces la station assise, le décor et le paysage, et répété avec quelles pauvreté et lourdeur le décor de la chaise de son modèle.

13 *Portrait d'Antoine Galland*
Notice 253 (cat. 2009) ; notices 241 et 242 (cat. 2013)
Vers 1670.
Grande-Bretagne, col. privée.
L'acquisition en 2010 par la Huntington Fondation d'une réplique réduite de ce portrait, a été suivie de l'identification de Jean de Thévenot. Son livre, *Relation d'un voyage au Levant*, publié en 1664, était orné d'un portrait gravé en frontispice duquel a été rapproché le portrait par Philippe de Champaigne.
Mais la forme différente du visage, du menton, des yeux, du nez…interdit de souscrire à cette proposition ; au contraire, les ressemblances sont nombreuses avec une gravure représentant Antoine Galland, qui m'amènent à revenir à l'identification plus convaincante de Bernard Dorival.

Reste la datation. Antoine Galland accompagna en qualité de bibliothécaire et secrétaire le Marquis de Nointel nommé ambassadeur de France à Constantinople. A son retour à Paris en 1675, Philippe de Champaigne était mort depuis l 'année précédente. Faut-il en conséquence, et logiquement, dater le portrait d'avant son départ pour l'Orient en 1670 ? Mais comment comprendre dans ce cas le costume turc, qui suggère l'habitude d'us et coutumes étrangères ? N'ayant pu établir la réalité d'un bref retour provisoire entre 1670 et 1674, il faut nous résoudre à une datation conjecturelle vers 1670.

C - <u>Copies et désattributions.</u>

10 *Le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean*
Nicolas de Plattemontagne
Musée Pierre de Luxembourg, Villeneuve-lès-Avignon
L'attribution du musée à Philippe de Champaigne doit être écartée au profit de Nicolas de Plattemontagne : c'est bien de celui-ci que proviennent la pâte généreuse, le dynamisme des attitudes et le gonflement des drapés, tandis que la composition épurée, et la typologie caractéristique de Jérusalem assument l'héritage de Philippe de Champaigne .

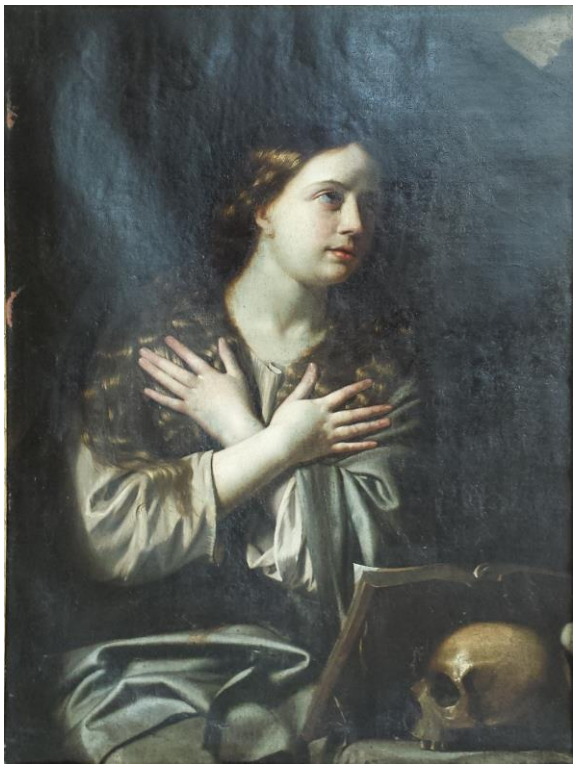
11 *Montée au calvaire*
Nicolas de Plattemontagne
Format ?
Localisation ?

Tableau caractéristique du style de Nicolas de plattemontagne, qui se reconnaît à la pâte généreuse, à l'écriture souple jusqu'à la mollesse, aux couleurs intenses, aux anatomies nerveuses évoquant parfois un écorché, ainsi, sur ce tableau, des jambes, aux grandes têtes souvent en raccourci à l'expression quelque peu stéréotypée, aux drapés amples.
Trois influences majeures s'y discernent, celle de Philippe de Champaigne dans l'organisation rationnelle des plans, et la conception du paysage à l'arrière plan, alliée à la théorie des expressions de Le Brun ; celle, enfin, de son oncle, le graveur et peintre Jean Morin, patente dans les méandres du chemin étroit qui ne parvient pas à suggérer la profondeur de la colline.

12 L'*Annonciation*
Jean Morin.
Huile sur toile,
Cathédrale de Rouen.

Le placement de la chaise vide au centre rappelle un parti identique dans une gravure de Jean Morin dont on a pu penser qu'elle rendait compte d'une composition perdue de Philippe de Champaigne.
J'ai tenté d'identifier et de situer toutes les *Annonciations* de Philippe de Champaigne. Parmi celles-ci, le tableau provenant vraisemblablement de l'église des jésuites a été répertorié comme œuvre de Jean-Baptiste lors de son transfert au dépôt révolutionnaire des Petits Augustins. En notant l'impossibilité de la proposition : le décor de la chapelle (auquel collaborèrent Stella et Vouet), datant du début de la décennie 1640, alors que le neveu de Philippe de Champaigne avait au mieux 5 ans, --peut-être faut-il néanmoins discerner dans cette mention une appréciation qualitative, qui exclurait le pinceau de Philippe de Champaigne.
Ce serait du coup envisager l'autographie de Jean Morin, dont nombre de peintures faisant l'objet de ce catalogue passaient pour être de Jean-Baptiste, sinon de Philippe.
Pour revenir au tableau de Rouen, outre la composition très proche de celle de la gravure de Morin, notons les couleurs mates, le modelé plat et essentiellement par zones, la profondeur restreinte, la lumière comme délavée qui évite tout contraste, une dominante décorative enfin avec des couleurs claires, un drapé décoratif qui colle aux jambes et forme ensuite des tourbillons sans solution de continuité, toutes observations qui orientent sur ce qui se dessine désormais de la peinture de Jean Morin.

13 *Marie-Madeleine repentante.*
Huile sur toile, Format 115 x 87 cm.



Seul le sujet est de Philippe de Champaigne, mais pas plus la couleur que la manière de peindre ne peuvent impliquer son atelier.
L'utilisation d'une matière très opaque qui exclut toute transparence et le modelé par ombres noires sont étrangers à son style. L'absence de couleur qui renvoie à un courant ténébriste (notamment espagnol) du caravagisme laisse à penser que son auteur a certainement travaillé d'après la gravure de 1649 de Jean Morin : aucun lien à la peinture originale ne peut être invoqué, même si le format identique avec le tableau de Houston surprend. J'ai commencé à distinguer l'oeuvre peint de Morin parmi les tableaux attribués à Ph. de Champaigne : mais son style présente d'autres caractères que ceux de ce tableau.
On argue souvent en guise d'excuse du fait que les couleurs auraient passé avec le temps.

Mais ce qui est envisageable pour des tableaux des 19 et 20 ème siècles ne l'est pas pour le 17ème, quand le travail en atelier était le garant d'un savoir collectif et d'une compréhension intime des pigments par les peintres. Au demeurant, le tableau original de Philippe de Champaigne ne fait appel à aucun pigment fragile, genre laque, pour les transparences ; à plus forte raison sur cette peinture, dont l'opacité de la matière implique l'usage de terres, par nature inaltérables, pour les blancs et les bruns, et de noir de vigne ou d'ivoire, tout aussi solides. On voit mal quelle place pour une éventuelle couleur qui aurait passé.

14 *Moise* .
Copie médiocre d'après la lithographie de Gustave D'Harlingue.

15 *Présentation au Temple*
Huile sur toile, 172 cm sur 123 cm.
Col. privée, Belgique.
Provient d'une succession d'un château de famille aux environs de Liège en Belgique.
En bas à gauche : "*Phil de Champaigne*".
En dépit de la signature, probable adjonction du 19ème siècle, que ce tableau puisse revenir à Philippe de Champaigne est totalement exclu. Ce n'est ni son type de visage, ni ses mains, ni sa façon de peindre. Interprétation libre du tableau aujourd'hui au musée de Bruxelles, avec des couleurs et dans un style fleuri étrangers à sa manière.
D'autre part, la réelle connaissance de l'art de Philippe de Champaigne qui s'y manifeste fait envisager l'un de ses collaborateurs, cela d'autant que le style renvoie à la fin du 17ème siècle, voire au début du siècle suivant : mais il ne peut s'agir de Jean-Baptiste, dont le modelé et plus sculptural, les drapés plus creusés, pas plus que de Plattemontagne qui a des formes plus robustes et abuse des mains aux doigts écartés. Encore moins de Jean Morin, qui est mort en 1650.
Claude de Champaigne est un autre artiste auquel j'ai hypothétiquement reconnu à ce jour deux toiles (notices SR 52 et SR 81 du catalogue 2013) : mais sa manière ne peut être rapprochée de ce tableau.
Nous ne trouvons jamais chez Philippe de Champaigne ni venant des artistes de son atelier cette manière de dessiner à la pointe du pinceau, de peindre dans une matière presque sèche faisant ressortir le grain de la toile telle qu'elle apparait sur le visage et le voile de la Vierge, la barbe et la tête de Siméon, dans les très belles mains et, plus atténuée, sur d'autres parties : une pratique qui renvoie à l'art vénitien, celui de Tintoret et de Bassano.
Venise est justement la référence des peintres français de la génération suivante, Coypel, Jouvenet ou La Fosse ; c'est vers cet environnement culturel qui m'est moins familier qu'il faut orienter la quête d'un admirateur de Champaigne ayant intégré la leçon de Venise.

16 *Portrait d'un évêque*
Nicolas Mignard
Huile sur toile.
Collection privée, Italie.
La couleur froide et la pâte onctueuse, notamment ces blancs et gris caractéristiques, sont fréquents chez Nicolas Mignard, dit Mignard d'Avignon, et frère de Pierre Mignard, tout comme la stylisation des plis sur la manche, que l'on retrouve par exemple sur son *Portrait de Henriette d'Angleterre*. (Une géométrisation des drapés que l'on observe aussi chez Andrea del Sarto et Sébastien Bourdon). Un *Autoportrait* de l'artiste au travail montre qu'il peint sur fond ocre rouge, ce qui est d'ailleurs fréquent au 17ème siècle.

Exemple parfaitement achevé et significatif de la technique par réserves : les ombres sont transparentes et les lumières sont opaques. Le peintre commence son travail par mettre en place les ombres au moyen d'une couleur sombre mais transparente : à cet effet, il dilue sa

couleur, qui va donc moins bien adhérer à la toile et sera très vulnérable à un nettoyage brutal, comme cela s'est passé ici.

17 *Portrait d'homme en armure et ruban de l'ordre du Saint-Esprit.*
Nicolas Mignard
Huile sur toile.
Présenté comme de Philippe de Champaigne : mais la dominante blanche, l'opacité de la matière et le moelleux de l'exécution orientent sur Nicolas Mignard, dont le métier est bien distinct de celui de son frère ainé.

18 *Portrait d'un ecclésiastique*.
Huile sur toile, Col. privée.

Visiblement inspiré de la composition du *Portrait de la Mère Agnès* de 1662 par Philippe de Champaigne, ce portrait ne peut cependant être du même artiste : les mais déficientes, le traitement graphique des plis par longues lignes blanches, l'opacité de la matière sur le visage ne sont pas dans sa manière, tandis que le modèle du col renvoie à la fin du 17ème siècle, sinon au début du suivant.
Ajoutons néanmoins, au sujet des mains approximatives, que s'il est courant qu'un maitre se charge des parties principales d'un tableau et en confie d'autres à un aide, envisager en revanche deux copistes se relayant pour dupliquer un même original est hautement improbable : c'est dire que la différence de maitrise exclut le principe d'une copie, et fonde celui d'un portrait original, dont l'auteur nous échappe.

19 *Portrait d'homme.*
Eustache Le Sueur ?
Vers 1650-55

Vendu avec une attribution à Philippe de Champaigne. Mais l'opacité de la matière, la couleur grise et brune, le col aux plis multiples qui ne sont pas dans sa manière, m'orientent davantage vers Eustache Le Sueur, dont les rares portraits affichent cette présentation directe, presque familière.
L'habillement permet de dater l'œuvre dans le début de la décennie 1650.

20 *Portrait de Louis XIII.*
Jean Morin
H/T 209 x 136 cm
Col. Privée, Grande-Bretagne.
Vente Sotheby's, janvier 2015.
Provenance :

Attribution inédite. L'opacité de la matière, l'absence de profondeur, un travail par zones qui isole chaque surface et chaque motif au détriment de son intégration dans un milieu (particulièrement flagrant dans la moitié inférieure), un visage ou le dessin l'emporte sur la définition du volume, un abus du blanc pour rompre la couleur aboutissant à un coloris crayeux, sont des caractères qui renvoient à la peinture de Jean Morin telle qu'elle est définie dans ce catalogue.

21 *Saint Benoit et la fontaine miraculeuse.*
Jean Morin.
Plume et encre brune, lavis de gris, 16'2 x 19'8cm.
Col ; particulière.
Attribution inédite. En rapport avec le tableau de même sujet conservé au musée de Bruxelles, du cycle de Saint Benoit. Avec sa définition précise des surfaces plutôt que des volumes, leur remplissage par des plis assez linéaires, la tenue dans les demi valeurs, en évitant les noirs trop poussés qui évoque d'art d'un graveur, avec son paysage réduit à trois plans simplifiés, et l'étroitesse du premier plan en bande, ce dessin conforte les observations qui m'ont permis de reconnaitre dans ce catalogue l'art de Jean Morin.

22 *Le martyre de sainte Agathe.*
Jean Morin.
Lavis de gris sur papier blanc crème.
Musée du Louvre, INV. 19869.
Gonçalves, cat. Ds 121
Attribution inédite. Guillet de Saint Georges mentionne un tableau de même sujet dans l'église Saint Merri à Paris, qu'il attribue à Philippe de Champaigne. Le tableau est inconnu, ce dessin en est la seule trace.

Son absence d'espace, évoque l'art de Jean Morin, et notamment *La Crucifixion avec la Vierge, Saint Jean et les soldats*, que la critique attribue à Jean-Baptiste, mais qui est pour moi une des pierres de touche pour reconstituer l'ouvre peint de Jean Morin (notice JM 13).
Les proportions tassées peuvent être le fait du format du papier ; du reste, elles semblent plus harmonieuses dans la moitié haute.

23 *La Cène, étude du groupe central*
Jean-Baptiste de Champaigne
213 x 427 mm Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier brun clair (très fin), reste de filet à l'encre noire.
Col. privée.
Galerie Arthur Ramon, Barcelone. Exposition TEFAF, Maastricht, mars 2016 ; Salon du dessin, Paris, mars-avril 2016.

Cette feuille revient bien sûr à Jean-Baptiste de Champaigne : le format est une indication, la gestuelle est l'élément le plus significatif, viennent ensuite les visages où l'on a l'écho de la recherche d'idéalisme de l'oncle, et une sorte de vérisme, que j'attribue à son contact direct avec l'art romain, patent dans le profil très expressif de Judas. Soit une indication de datation postérieure au séjour italien de l'artiste de 1658-9 à 1660. Ceci pour lever une ambigüité : les maladresses ponctuelles, surtout pour Judas, ne peuvent s'expliquer par l'inexpérience, le dessin ne pouvant être antérieur à 1660.
Le choix des tricliniums met évidemment ce dessin en rapport avec *La Cène* de Détroit, par Jean-Baptiste. Mais lien au niveau de l'intention, certainement une première idée pour évaluer la faisabilité d'un tel dispositif, sans doute lié à ce qu'en a proposé Poussin. Une telle représentation de la Cène a été débattue dans un échange épistolaire en 1678 entre Jean-Baptiste et Martin de Barcos. C'est certainement vers cette date qu'il faut dater cette feuille, l'abbé de Saint-Cyran aurait en quelque sorte mis Jean-Baptiste au pied du mur.
Je ne pense pas qu'un argument stylistique puisse être de quelque secours : dès lors que les fautes de dessin ne sont pas liées à quelque inexpérience, elles peuvent se situer à n'importe quelle période de l'artiste ; d'autre part, la technique comme les matériaux, et le format, sont courants.

Je suis le premier surpris par une datation aussi tardive, qui soulève d'autres questions. Philippe de Champaigne est mort depuis quatre ans. *La Cène* de Détroit passe pour un pendant du *Sermon sur la Montagne* de Dijon, dont elle a le format. Mais en attribuant ce dernier à l'oncle, je restais fidèle au principe admis par les historiens, d'une paire partagée entre les deux peintres : rien n'est moins sûr, mis à part le format, il n'y a aucun rapport de couleur, de technique, ni de thème, ni de décor, entre les deux tableaux.

Le principal problème que pose une représentation de la Cène d'inspiration italienne est l'horizontalité excessive ; les peintres arrivent à créer une structure cohérente et harmonieuse en introduisant , aux extrémités de la table, les verticales et obliques de figures vues en pied. Mais allongés, les convives ne se prêtent plus à ce travail formel, auquel peut encore répondre la station assise. Jean-Baptiste, qui s'était peut-être trop avancé dans sa correspondance avec Martin de Barcos, a voulu expérimenter. C'est ce qui peut expliquer l'importance donnée à la gestuelle, d'autant plus qu'il ne peut compter sur le contraste de personnages debout. Un tel dessin permettra à l'artiste d'écarter des options ponctuelles : la gestuelle ambigüe du Christ, Saint Pierre qui force le passage avec son épaule et tourne le dos à l'évènement ; d'où les approximation, dans les mains par exemple, le rapport de la tête aux épaules de saint Jean, ou le bras en appui de judas. Du reste, Barcos écrivait à son correspondant que l'on pouvait, sans trahir les Ecritures, restreindre le nombre des convives. Un problème à la fois : ce dessin invite cinq personnages autour d'une table, on ne sait comment le peintre résoudra la difficulté d'un intégrer huit autres, tout en conservant la frontalité.

Que cette *Cène* se limite à cinq figures est une singularité. Non pas tant le chiffre, que la composition finie. Les peintres, lorsqu'ils ne dessinent pas la composition en entier, font une moitié : ainsi Léonard de Vinci ; ainsi Rembrandt lorsqu'il fait un croquis de *la Cène* de Léonard de Vinci. L'étrangeté ici est que ce dessin se suffise à lui-même ; même en tenant compte du fait que la feuille ait pu être coupée -mais longue de 427 mm, elle n'a pu l'être de beaucoup- reste que la table ronde limite la composition à ces cinq personnages.

Or cette façon de procéder rejoint ce que j'ai signalé sur la méthode de Philippe de Champaigne pour composer *La Cène* : au centre, trois figures majeures, encadrées de deux figures faisant parenthèses ; les autres apôtres prennent place par deux entre les intervalles des cinq têtes de départ. C'est exactement le raisonnement suivi ici par Jean-Baptiste, qui met en place les quatre figures les plus identifiables plus une par souci de symétrie.

Limitée ainsi à cinq personnages, la composition peut faire illusion : mais devoir inclure treize convives, et les commentaires de l'entourage ont certainement invité l'artiste à s'assagir quelque peu ; ce dessin porte des promesses que le tableau de Détroit, en dépit de sa beauté formelle, ne tient pas.

La solution retenue pour la peinture de Detroit marque dans un sens un recul : les tricliniums sont à peine visibles, ils n'interviennent nullement dans la composition, l'alignement des convives est plus radical encore que chez les italiens et uniformise les attitudes, avec pour conséquence un décor devenu trop envahissant. Ainsi, en fait d'étude directe, je vois dans cette feuille l'exposé d'une belle idée, et d'un enthousiasme qui masque quelque peu les défis à tenir, qui tient finalement autant de l'étude que du projet indépendant et sans suite.

Ces observations excluent le principe d'une copie d'après une oeuvre perdue, puisque, dit autrement, de telles idées ne sont pas applicables pour une composition finie : à moins d'imaginer trois tables, à moins peut-être d'imaginer que les autres participants restent debout (je crois me souvenir d'une *Cène* de Le Sueur avec au premier plan le beau drapé rouge d'un convive debout...) Mais là, nous sommes loin de Philippe de Champaigne et de son école.

José Gonçalves, avril 2016.