Palais des Beaux Arts de Lille

Philippe de Champaigne (1602-1674)

Entre politique et dévotion

exposition du 27 avril au 15 août 2007

Dossier de presse

Contacts Presse
Lille, Palais des Beaux-Arts
Mathilde Wardavoir
18 bis rue de Valmy 59 000 Lille
Tel : 33 (0)3 20 06 78 18
mwardavoir@mairie-lille.fr

Paris, Rmn
Sylvie Poujade – Marie Senk
49 rue Etienne Marcel 75001 Paris
Tel : 33 (0)1 40 13 44 69 / 62 38
partenaires.rmn@rmn.fr

Préface du catalogue

Cette inédite et très attendue rétrospective internationale s'attache à redonner à Philippe de Champaigne la place de premier plan qu'il mérite dans l'histoire de l'art, en rendant plus lisible le sens et l'évolution de sa peinture.
Plusieurs tableaux de Philippe de Champaigne comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'art français du XVIIe siècle (L'*Ex-voto* du musée du Louvre, *Le Sommeil d'Elie* du musée de Tessé au Mans…). Malgré cette situation de premier plan, l'œuvre de l'artiste nous échappe encore. Pour quelles raisons ?
Philippe de Champaigne a fait l'objet de nombreuses commandes privées et publiques, sans que son œuvre connaisse la répercussion attendue. La plupart de ses œuvres ont été réalisées pour des congrégations et des églises françaises. A la Révolution, beaucoup ont directement rejoint les musées. Quant aux nombreux portraits d'hommes illustres réalisés par l'artiste, ils sont souvent restés dans les collections de leurs descendants, rendant la diffusion de l'œuvre de Philippe de Champaigne plus confidentielle. A titre d'exemple, *L'Annonciation* de la Wallace Collection a longuement été conservé dans des collections privées après la Révolution française, avant d'être révélé au public au début du XXe siècle.
Si sa renommée a franchi les frontières de la conscience historique de son vivant, Philippe de Champaigne ne s'est pas inscrit dans les faits en prenant part à des événements ou à des rencontres, comme ont pu le faire ses contemporains, ou en tirant son inspiration spirituelle du travail des grands maîtres (il préfère Paris à Rome, et ne répond pas à l'offre d'une intégration dans l'atelier de Rubens).
Cet artiste à la personnalité originale et à l'expression personnelle a décontenancé les historiens dès le XVIIe siècle qui, ne sachant comment l'associer à une époque ou à un style existant, ont préféré l'occulter.
Influencé par plusieurs sources (le Carmel, Port-Royal...), Champaigne a réussi à ne pas en être le prisonnier et a pu construire seul un système de peinture inclassable. Répondant aux demandes de ses commanditaires royaux comme aux souhaits exprimés par les congrégations religieuses, il a inventé, entre politique et dévotion, une écriture picturale au dépouillement esthétique manifeste mais à la densité narrative explicite, qui représente sans doute l'expression la plus accomplie du classicisme français.

Inspiré d'une pensée visuelle faite pour transmettre un message spirituel, Philippe de Champaigne a ainsi, tout autant que Nicolas Poussin, contribué à l'élaboration d'une identité française, à l'ombre de Richelieu et de Louis XIII. L'exposition restitue l'itinéraire spirituel et artistique de Philippe de Champaigne. Venus de Belgique, de Grande-Bretagne, de Suède, des Etats-Unis et bien sûr de France, 75 tableaux vont être réunis à Lille, puis à Genève.

L'exposition, s'ouvrant sur la formation bruxelloise de ce peintre français d'origine flamande, s'attache à retracer la dynamique spirituelle qui caractérise son art après ses rencontres avec le Carmel puis Port Royal et les chartreux.

Au cœur du pouvoir politique et de la pratique spirituelle confondus, Philippe de Champaigne apporte en effet une puissance d'image qui traduit la lumière intérieure et la présence cachée du divin au cœur de l'humanité. Peintre du sacré et remarquable paysagiste et portraitiste, il s'attache à saisir l'essence des choses et l'être profond de ses modèles, conférant à ses tableaux une fonction méditative dégagée de toute interprétation psychologique et de toute contingence.
Le commissaire associé, Nicolas Sainte Fare Garnot, héritier scientifique de Bernard Dorival - auteur de l'unique monographie fondamentale consacrée au peintre - aujourd'hui devenu le meilleur connaisseur de l'œuvre de Champaigne notamment en terme de chronologie et d'attribution - a fourni une collaboration précieuse à l'exposition. En effet les œuvres présentées ont fait l'objet de nombreuses recherches permettant parfois d'en établir l'attribution, la provenance, le commanditaire, la date d'exécution.

Le musée de Lille conserve dans ses collections une *Nativité* de l'artiste provenant de la Maison de l'Oratoire à Paris et un *Bon pasteur*, de Jean-Baptiste de Champaigne, son neveu.
L'exposition figurait déjà dans le programme du musée lors de sa réouverture en 1997.
C'est un projet attendu - fruit d'une collaboration exemplaire entre la Réunion des musées nationaux et les musées de Lille et de Genève - qui répond à une vision géostratégique unique en ce sens que dans l'histoire de l'Art, la place majeure de Champaigne au carrefour de styles, d'écoles et de visions philosophiques entre le classicisme, le centralisme français et le baroque de l'Europe du Nord-Ouest est enfin reconnue.

Le Musée des Beaux-Arts de Lille, grand musée européen, répond également ici à sa vocation d'exploitation du patrimoine le plus prestigieux dans l'esprit de la découverte et non pas dans l'exploitation répétée de noms à succès.
A Genève, cet événement s'inscrit dans le cadre de la mise en valeur des peintures de l'école française du XVIIe siècle du Musée d'art et d'histoire, qui pourront être mises en perspective à cette occasion. Cet ensemble constitue en effet non seulement un élément essentiel des collections du musée, mais aussi l'une de ses spécificités dans le paysage muséal suisse.

Thomas Grenon
Administrateur général de la Réunion des musées nationaux

Cäsar Menz
Directeur des Musées d'art et histoire de la Ville de Genève

Alain Tapié,
Conservateur en chef du Patrimoine,
Directeur du Palais des Beaux-Arts, Lille

Sommaire

	page
Préface du catalogue de l'exposition	2
Renseignements pratiques	4
Programmation culturelle	5
Visuels disponibles pour la presse	6
Communiqué	7
Propos général de l'exposition, Paul Lang, Hélène Meyer, Nicolas Sainte Fare Garnot, Alain Tapié	8
Philippe de Champaigne au Palais des Beaux-Arts de Lille	10
Pour une biographie critique du peintre, Nicolas Sainte Fare Garnot, extraits	14
Biographie de Philippe de Champaigne	16
Le contexte artistique bruxellois pendant la jeunesse de Philippe de Champaigne, Sabine Van Sprang, extraits	17
Philippe de Champaigne, artiste français, artiste flamand, Pierre Rosenberg, de l'Académie française.	18
Brève chronologie des XVIIe siècles français et hollandais	20
Philippe de Champaigne et l'Académie, Karim Haouadeg, extraits	21
L'art de l'âme, Alain Tapié, extraits	22
Admirer l'original : la Cène de Port-Royal de Paris, Vincent Carraud, extraits	24
Philippe de Champaigne et le XXIe siècle (à partir des textes de Régis Cotentin, chargé de la programmation culturelle contemporaine au Palais des Beaux-Arts de Lille)	26
Philippe de Champaigne et son temps	27
Le Bleu de Champaigne et l'absolu de la couleur	28
Le Pli chez Champaigne	29
Kassia Knap, la chair du visible	30
Philippe de Champaigne au musée d'art et d'histoire de Genève	32
Expositions d'intérêt national	33

Renseignements pratiques

Philippe de Champaigne (1602-1674), entre politique et dévotion

Palais des Beaux-Arts de Lille, 27 avril – 15 août 2007

Place de la République 59000 Lille-France
Informations : 0800 03 2007 (n°vert)

Cette exposition est organisée par la Ville de Lille/Palais des Beaux-Arts de Lille, la Réunion des musées nationaux et les Musées d'art et d'histoire de la Ville de Genève.

Elle a reçu la participation financière essentielle du Conseil Régional Nord-Pas de Calais, le concours de la Préfecture de Région Nord-Pas de Calais et de Lille Métropole Communauté urbaine, le soutien du Fonds Européen de Développement Economique Régional.

Elle est reconnue d'intérêt national par le Ministère de la Culture et de la Communication/Direction des musées de France et bénéficie à ce titre d'un soutien financier exceptionnel de l'Etat.

Elle est réalisée grâce au mécénat du Crédit du Nord et de France Télécom.

L'exposition sera présentée dans une version légèrement différente au musée Rath de Genève, du 20 septembre 2007 au 13 janvier 2008.

Commissaire général de l'exposition
Alain Tapié, Conservateur en chef du Patrimoine, Directeur du Palais des Beaux-Arts, Lille
Commissaire associé
Nicolas Sainte-Fare Garnot, Conservateur en chef du musée Jacquemart-André, Paris
Commissaires de l'étape genevoise
Paul Lang, Conservateur responsable du département des Beaux-Arts, musées d'art et d'histoire de Genève
Hélène Meyer, Conservateur du Cabinet des dessins, musées d'art et d'histoire de Genève

Horaires d'ouverture
Du mercredi au dimanche de 10h à 18h
Les lundis de 14h à 18h
Fermé le lundi matin et le mardi toute la journée
Ouverture exceptionnelle de 18h00 à minuit
le samedi 19 mai 2007, dans le cadre de la
Nuit des Musées.

Tarifs
Exposition seule : 7,50 euros - 6 euros (tarif réduit)
Exposition + Collections permanentes :
10 euros - 7 euros (tarif réduit)
Gratuit pour les enfants de moins de 12 ans, les demandeurs d'emploi, les bénéficiaires du RMI
Tarifs groupes, comités d'entreprise et professionnels du tourisme sur demande auprès du Service Réservations.
Tél. 00 (0)3 20 06 78 17 - Fax. 00 (0)3 20 06 78 61
reservationpba@mairie-lille.fr

Réservations Fnac
Individuels : 9,20 euros
Groupes à partir de 10 personnes : 7,70 euros

France
Tél. 0 892 684 694 (0.34 euros/min) /www.fnac.com /
Magasins Fnac, Carrefour, Géant, Bon Marché, Système U...

Belgique
Tél. 0 900 00 600 (0.46 euros/min) / www.fnac.be /
Magasins Fnac

Suisse
Tél. + 33 1 41 57 32 28 / www.fnac.ch / Magasins Fnac
Royaume-Uni, Allemagne et autres pays
Tél. + 33 1 41 57 32 28

Forfaits touristiques
L'Office de Tourisme de Lille vous propose des forfaits comprenant l'entrée à l'exposition, la visite de la ville en minibus et l'hébergement. Renseignements : Tél. 0891 56 2004 (0,225 euros/mn) et sur www.lilletourism.com

Le Comité Départemental du Tourisme du Nord organise un parcours de visite sur le thème de la spiritualité (visite guidée de l'exposition, visite de bâtiments et découverte des ordres religieux : Carmes, Augustins, Bénédictins, Chartreux…, hébergement, restauration et transport inclus), aux dates suivantes : les 2 et 3 mai, 13 et 14 juin, 14 et 15 juin, 4 et 5 juillet, 5 et 6 juillet, ou 7 et 8 juillet.
Renseignements et inscriptions auprès de Loisirs Accueil du Nord au 00 (0)3 20 57 53 96 ou au 06 88 45 37 43.

Publications
Catalogue, ouvrage collectif sous la direction d'A. Tapié.
Jean-Claude Boyer, Arnauld Brejon de Lavergnée, Véronique Bücken, Vincent Carraud, Donatienne Dujardin, Pierre-Antoine Fabre, Karim Haouadeg, Imola Kiss, Denis Lavalle, Paul Lang, Philippe Luez, Hélène Meyer, Paola Pacht Bassani, Marcel Roethlisberger, Pierre Rosenberg, Nicolas Sainte Fare Garnot, Alain Tapié, Sabine van Sprang
Edité par la Rmn, 240 x 280 mm, 352 pages
Prix : 45 euros

Petit Journal de l'exposition en français, anglais, et néerlandais (3 euros) en vente à la boutique Rmn du Palais des Beaux-Arts de Lille

Programmation culturelle

Visites guidées
Visite générale de l'exposition le dimanche, à 16h30
La visite du curieux, le lundi, à 14h30
Les visites histoire de l'art, le jeudi, à 14h30
Tarif: 4 euros + droit d'entrée

Rencontre-Débat le Jeudi 10 Mai à 17h30, au Forum de la Fnac de Lille
Avec Alain Tapié, Conservateur en chef du Patrimoine, Directeur du Palais des Beaux-Arts, commissaire de l'exposition.

Conférences
Le lundi, à 14h30, aux dates suivantes:
14 mai : Philippe de Champaigne, peintre de Marie de Médicis
21 mai : Philippe de Champaigne et Port Royal
28 mai : Panorama de l'histoire et des sciences de la couleur, de Philippe de Champaigne à l'art contemporain
4 juin : La peinture de Philippe de Champaigne, entre esthétique spirituelle et pensée académique
11 juin : La musique dans l'atelier de Philippe de Champaigne
18 juin : L'art du portrait chez Philippe de Champaigne
Tarifs : 4,60 euros (tarif plein) – 3 euros (tarif réduit) – 1 euros (étudiants en histoire de l'art)

Le Palais des Beaux-Arts vous invite aussi à suivre le cycle de conférences qui sera donné au Couvent des Frères Dominicains, (Couvent Saint Thomas D'Aquin, 7 avenue Salomon, Lille, tél. 03 20 14 96 96).

Cinéma
Hommage aux réalisateurs français qui se sont consacrés à la reconstitution historique. En association avec les Rencontres Audiovisuelles, Lille.
Mercredi 6 juin, 19h30 : Tous les matins du monde, précédé d'une rencontre avec Alain Corneau
Mercredi 13 juin, 19h30 : Saint Cyr, précédé d'une rencontre avec Patricia Mazuy
Auditorium. Entrée gratuite.

Nocturnes
Vendredi 4 mai 2007
20h. Concert d'ouverture, création pour le Palais des Beaux-Arts de Lille.
Par l'ensemble vocal Coeli et Terra, (direction : Maurice Bourbon)
Baroque ou classique ? Assurément les deux, pourrait-on dire de la période musicale que traverse la France à l'époque de Philippe de Champaigne. Une grande fresque vocale, entre motets français du XVIIème et musique contemporaine originale, écrite spécialement pour l'Atrium du Palais des Beaux-Arts de Lille.
Le concert sera précédé d'une visite libre de l'exposition (à partir de 19 heures).

Vendredi 1er juin
Entre art sacré et art profane : l'esprit du grand siècle
19h00 - Visite guidée de l'exposition Philippe de Champaigne (durée : 1 heure)
20h00 - Concert de musique française du XVIIe s. par l'Ensemble L'Oxymore.
Fondé en 2004, l'Oxymore est un ensemble réunissant de jeunes artistes professionnels spécialisés dans l'interprétation du répertoire baroque, du XVIIème à la fin du XVIIIème sur instruments anciens. Programme : musique sacrée, airs de cours et danses (caprices, fantaisies, symphonies…).
Tarifs : 10 euros (tarif plein) – 5euros (tarif réduit), entrée à l'exposition comprise.

1 - Philippe de Champaigne,
L' Adoration des bergers, vers 1628
Huile sur toile, 390x246 cm
© musée des Beaux-Arts de Lyon

2- Philippe de Champaigne,
Sainte Face, vers 1630
Huile sur panneau, 36,5x28 cm
Londres, collection particulière
© Photo Yves Tribes

3- Philippe de Champaigne,
L'Annonciation, 1631
Huile sur toile, 297x252 cm
© musée des Beaux-Arts de Caen, photo Martine Seyve

4- Philippe de Champaigne,
Le Voeu de Louis XIII, vers 1638
Huile sur toile, 245x208 cm
© musée des Beaux-Arts de Caen, photo Martine Seyve

5- Philippe de Champaigne,
Portrait en pied du cardinal de Richelieu, vers 1640
Huile sur toile, 245x164 cm
© Chancellerie des Universités de Paris (Sorbonne),
photo Jean-Christophe Doêrr

6- Philippe de Champaigne,
Triple portrait du cardinal de Richelieu, vers 1642
Huile sur toile 58x72 cm
©National Gallery, London

7- Philippe de Champaigne,
La Nativité, vers 1643
Huile sur toile, 207x116 cm
Lille, Palais des Beaux-Arts
© Photo Rmn/ Philippe Bernard

8- Philippe de Champaigne,
Le cardinal Richelieu dans une bibliothèque, 1651
Huile sur toile, 94x80,5 cm
Sceaux, collection particulière

9- Philippe de Champaigne,
La Vanité ou Allégorie de la vie humaine, 1646
Huile sur toile, 28,8x37,5 cm
Le Mans, musée de Tessé
Photo Rmn/ © Bulloz

10- Philippe de Champaigne,
Portrait d'Omer II Talon, 1649
Huile sur toile, 225x162 cm
© 2007 Board of Trustees, National Gallery of Art,
Washington

11- Philippe de Champaigne,
La grande Cène, vers 1652
Huile sur toile, 181x265 cm
© musée des Beaux-Arts de Lyon

12- Philippe de Champaigne,
Saint Jean-Baptiste, 1657
Huile sur toile, 131x98 cm
© musée de Grenoble

13- Philippe de Champaigne, *portrait de la mère Agnès Arnauld et de la soeur Catherine de Sainte-Suzanne*,
dit *L'Ex-voto* de 1662, 1662
Huile sur toile, 165x229 cm - Paris, musée du Louvre
Photo RMN/© Gérard Blot / Christian Jean (SP)

14- Philippe de Champaigne,
Portrait de Robert Arnauld d'Andilly âgé, 1667
Huile sur toile, 78x64 cm
Paris, musée du Louvre
Photo RMN / © Jean Gilles Berizzi (SP)

15- Philippe de Champaigne,
La Visitation, vers 1649
Huile sur toile, 300x200 cm
Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre de Luxembourg
© photo Maryan Daspet

16- Philippe de Champaigne,
Le Christ mort sur la Croix, vers 1655
Huile sur toile, 227x202 cm
© musée de peinture et de sculpture de Grenoble

17- Philippe de Champaigne,
Le sommeil d'Elie, vers 1656
Huile sur toile, 182x208 cm
©Le Mans, musée de Tessé

18- Philippe de Champaigne,
Paysage avec Jésus-Christ guérissant les aveugles,
vers 1660 ? - Huile sur toile, 104 x 142 cm
© The Putnam Foundation, Timken Art Gallery, San Diego

19- Philippe de Champaigne,
La remise des clefs à Saint Pierre, 1650
Huile sur toile, 215x146 cm
Soissons, cathédrale Saint Gervais et Saint Protais
© musée de Soissons - photo L. Jumel

20- Philippe de Champaigne,
Jean-Baptiste Colbert, 1655
Huile sur toile, 92 x 72 cm
© New York, The Metropolitan Museum of Art,
Gift of the Wildenstein Foundation Inc.

21- Philippe de Champaigne,
L'Assomption de la Vierge, 1671
Huile sur toile, 245x185 cm
Saint Julien en Beauchène, Eglise Saint Blaise

Partie contemporaine :
Philippe de Champaigne et le XXIe siècle

22. Anish Kapoor,
Mother As A Void, 1988,
Collection du musée d'art contemporain de Lyon
©Blaise Adilon

23. Dan Flavin,
Untitled (In Honor of Harold Joachim) 2, 1977
Collection du Frac Nord Pas-de-Calais,
© Adagp, Paris 2007

24. Anish Kapoor,
Full, 1983
Collection Rhône-Alpes – Institut d'art contemporain,
Villeurbanne
© M.Philippot

25. Dominique Bremeersch,
détail de *la Cène (1652)* de Ph. de Champaigne
Création pour la verrière de l'atrium du Palais des Beaux-Arts de Lille (simulation) - DR

26. Kassia Knap
Paysage (1)
© photo Philip Bernard, Adagp Paris 2007

27. Kassia Knap
Paysage (2)
© photo Philip Bernard, Adagp Paris 2007

Communiqué

Philippe de Champaigne reste encore aujourd'hui un peintre méconnu et mal connu, qui soulève les interrogations et les polémiques. Artiste flamand ou français ? Fervent catholique ou adepte du Jansénisme ?
Depuis le XVIIe siècle, ses portraits, qui sont davantage connus que le peintre lui-même, font partie intégrante de la culture collective. En 1952, une exposition lui est consacrée à l'Orangerie des Tuileries, suivie d'une autre à Gand. Vingt ans plus tard, Bernard Dorival publie un catalogue raisonné. Depuis aucune monographie, aucun travail scientifique n'est venu réactualiser la connaissance de l'artiste. Les étapes lilloise et genevoise de la présente manifestation, en collaboration avec la Réunion des musées nationaux, se proposent d'y remédier.

Né en 1602 à Bruxelles, la carrière du peintre commence véritablement à Paris où il s'installe dès l'âge de 19 ans. Aussi habile dans l'art du portrait que dans celui du paysage, dans la peinture religieuse comme dans l'élaboration d'ensembles décoratifs, il travaille pour la Régente Marie de Médicis, Louis XIII, Mazarin, ou Colbert. Peintre de la ville, il trouve des clients parmi les gens de Robe (*Portrait d'Omer II Talon,* 1649, National Gallery of Art, Washington ; *Portrait du Premier Président au Parlement de Paris, Pomponne de Bellièvre*, vers 1651-53, Musée Granet, Aix-en-Provence) et les gens d'Eglise.
Si ses contemporains ont parfois mal apprécié le réalisme flamand de ses paysages, son art s'impose comme l'expression la plus aboutie du classicisme français, mais ne se résume pas à cela : il offre une véritable singularité au carrefour de styles, d'écoles et de visions philosophiques entre le classicisme, le centralisme français et le baroque de l'Europe du Nord.
Refusant tout expressionnisme et toute dramatisation, sa peinture apparaît sévère et sérieuse, au service de la réflexion et de l'intériorité. Le sujet y importe davantage que la manière ; le dépouillement esthétique est au service de la densité narrative. Champaigne est un peintre intellectuel, et non un intuitif. S'il vise au perfectionnement de son art, il nourrit également un projet plus politique et spirituel : exprimer l'unité de la dévotion et du pouvoir dans une fusion qui transcende les contingences politiques, sociales et religieuses.

L'exposition, présentant plus de 70 toiles, se déroule en 5 sections chronologiques retraçant l'itinéraire spirituel et artistique du peintre. **Marie de Médicis : racines flamandes et inspirations du Carmel (1628-1635)** relate les débuts parisiens de Champaigne ; devenu peintre officiel de la reine mère, il dessine une histoire au présent et magnifie la dévotion à travers des œuvres telles que *Jésus et la Cananéenne* (1630, église du Val de Grâce) et *L'Annonciation* (1631, musée des Beaux-Arts de Caen). Puis le parcours aborde la question de ses rapports avec Louis XIII et le cardinal de Richelieu, dont il ne réalise pas moins de onze portraits, qui l'amènent à collaborer au système de double représentation du pouvoir spirituel et temporel, dans le projet de participer à **la construction d'une identité française (1635-1645)**. *Le Vœu de Louis XIII* (1638, musée des Beaux-Arts de Caen) en est l'emblème absolu. L'exposition se penche ensuite sur les liens qui unissent Champaigne et le Jansénisme dans les **Dialogues avec Port-Royal : une pensée picturale (1646-1662)**. Le lieu commun le désigne comme l'illustrateur des jansénistes, notamment avec le célèbre *Mère Agnès Arnauld et sœur Catherine de Sainte-Suzanne Champaigne, fille de l'artiste*, dit L'*Ex-voto* de 1662 (musée du Louvre). Il ne s'agit pas ici de nier son engagement ni la réalité de sa peinture à leur service, mais de comprendre et nuancer ce qui est parfois passé pour de l'exclusivité. Car Champaigne fut également le peintre d'autres congrégations religieuses, notamment des Chartreux avec lesquels il partage l'expérience de la méditation solitaire dans le paysage, et qui sont évoqués dans la quatrième section **Anne d'Autriche : la retraite du Val de Grâce et l'inspiration Chartreuse (1646-1660)**. Cette dernière met en évidence la spiritualité de l'œuvre de Champaigne, par exemple dans la *Visitation* peinte pour la chartreuse de Villeneuve-Lès-Avignon, où l'abandon des détails symboliques, qui alourdissent l'expression, participe à la manifestation de la grâce et de l'humilité. Enfin la dernière partie est consacrée à l'action de **Champaigne au sein de l'Académie royale** de peinture et de sculpture (il contribue à sa fondation en 1648), **dans la recherche d'une esthétique spirituelle (1648-1674)**. L'artiste défend l'identité de la peinture religieuse, qui unit la nature et la grâce. Il recherche la certitude dans l'interprétation des textes sacrés, à travers des œuvres telles que le *Saint Philippe* (1648 - morceau de réception à l'Académie, musée du Louvre) ou *La Remise des clefs à saint Pierre* (1658, musée de Soissons) : l'important réside dans la matière de l'histoire, et non dans la manière du peintre.

En 1680, quelques années après sa disparition, la mise en place de normes pour faire fonctionner la spiritualité de la peinture est achevée et laisse dans l'isolement l'œuvre de Champaigne, comme son idéal esthétique. Aujourd'hui, pourtant, de nombreux artistes s'en inspirent, notamment à travers l'utilisation du Bleu, comme couleur absolue, et la maîtrise du Pli. L'exposition évoque cette influence dans une section annexe présentée en partenariat avec le L.A.A.C (lieu d'art et d'actions contemporaines) de Dunkerque, le musée des Beaux-Arts de Dunkerque et le FRAC Nord-Pas-de-Calais. Elle propose de mettre en parallèle des œuvres d'Yves Klein, Anish Kapoor ou encore de la polonaise Kassia Knap, avec celles de Champaigne, dont l'intensité et l'intelligence demeurent profondément pénétrantes. Le Palais des Beaux-Arts de Lille propose ainsi une manifestation originale, avec une scénographie moderne et des artistes contemporains, pour parler au présent de l'art de ce grand peintre du XVIIe siècle.

Propos général de l'exposition

On sait que tous les grands peintres français du XVIIe siècle ont bénéficié ces dernières années d'une rétrospective, et parfois de plusieurs comme ce fut le cas pour Nicolas Poussin, occasion de vérifier la validité des grilles de lecture traditionnelles ou d'en proposer de nouvelles, de confronter les découvertes aux œuvres bien connues, de lancer des pistes là où l'érudition n'avait pas osé s'aventurer. Dans ce concert qui manifestait le dynamisme et la variété des historiens de l'art, on note cependant un grand oublié : Philippe de Champaigne. Depuis 1952, c'est à dire la date de la manifestation de l'Orangerie des Tuileries suivie par celle de Gand, aucune exposition monographique n'avait en effet été consacrée au peintre et depuis 1976, date de la parution du catalogue raisonné de l'œuvre de Philippe de Champaigne par Bernard Dorival, aucun travail scientifique n'était venu réactualiser notre connaissance sur l'artiste. Comment expliquer cette omission par bien des aspects incompréhensibles si l'on rappelle que peu de peintres peuvent s'enorgueillir d'un nombre aussi important de compositions, connues par le grand public, tels *Le Vœu de Louis XIII* de Notre-Dame, *La Cène* de Port-Royal, *Le Sommeil d'Elie* du Val-de Grâce, l'*Ex-voto* de 1662, et dans d'autres domaines de la peinture qu'il pratiqua avec autant de bonheur, le *Triple-portrait de Richelieu*, *Le Portrait des Echevins de la ville de Paris*, *La Vanité* du Mans, les *quatre paysages* de la retraite de la reine au Val de Grâce dont l'exemplaire du musée de Mayence a été exposé, il y a peu, aux galeries du Grand Palais ?

L'énumération pourrait donner un début de réponse dans le sens où l'œuvre apparaît essentiellement religieux, d'église pourrait-on dire par extension, alors que ce caractère ne semble guère prisé de nos jours.

En 1984, à l'occasion d'une exposition sur « La peinture religieuse à Rouen… » Jacques Thuillier relevait déjà combien nos esprits modernes s'accoutumaient à abaisser cette expression et comment l'esprit de notre temps, si peu averti des finesses de la pensée religieuse, si peu désireux de s'en pénétrer, s'entêtait à considérer le tableau religieux comme une simple exigence pédagogique dont la répétition dans toutes les églises de France avait la même valeur : « Au XVIIe siècle, le génie du peintre est de prendre un sujet cent fois répété, Sainte Famille, Adoration des bergers ou Remise du Rosaire, et de proposer non pas seulement une image plus agréable ou plus dramatique, mais un sens plus complexe et le cas échéant plus profond….Devant un tableau, on peut toujours passer sans voir et regarder sans comprendre ».

Reconnaissons que, dans ce domaine, les arguments nous manquent. Reconnaissons aussi que dans le système de la commande d'ancien-régime, l'artiste n'est pas un libre interprète qui agit de son propre chef ; un seul exemple, pour l'époque, vient à l'esprit, celui de Nicolas Poussin, qui a payé sa liberté au prix de l'exil et ne vécut que par le soutien d'un petit groupe d'amateurs. Dans le cas de Philippe de Champaigne, la surprise vient du soutien quasi-permanent qu'il reçut du pouvoir. Attaché dés 1628 à la régente Marie de Médicis, il devient l'interprète favori de Richelieu, ne connaît aucune défaveur sous la seconde régence d'Anne d'Autriche qu'il sert dans plusieurs de ses résidences, et devient l'un des soutiens les plus actifs de Jean-Baptiste Colbert lorsque ce dernier incarne « l'instrumentation » du règne personnel de Louis XIV.

C'est la raison pour laquelle une part de la critique récente s'est appuyée sur ces deux genres pour stigmatiser le talent du peintre, en s'interdisant d'analyser les autres domaines qu'il a abordés.

Enfin, les accidents de l'histoire ont tenu une grande place dans une forme de confusion qui a très vite entouré l'œuvre du peintre. Combien de disparitions depuis la révolution française, et s'agissant d'un art d'églises, quelle surprise de constater comme le faisait naguère Denis Lavalle qu'il ne reste qu'un seul retable de l'artiste en place, celui de la chapelle de la Vierge, dans la cathédrale de Rouen, auquel on peut ajouter le décor de l'église de Pont-sur Seine, quoique probablement modifié ? Ces quelques rappels suffiraient, s'il ne fallait également souligner que Philippe de Champaigne fut, sous quatre gouvernements successifs, un grand peintre d'histoire, mais que les vestiges qui nous restitueraient cette part éminente de son art ont quasi disparu. Nous sommes donc contraints à nous rapprocher de cette part subsistante de l'œuvre, si nous n'étions déjà convaincus qu'elle en représente probablement l'essence, mais un nouvel obstacle vient arrêter cet élan. L'adhésion que l'on peut supposer est-elle sincère ?
Dans ce domaine, nous ne disposons que du témoignage d'André Félibien, rappelant la sincère dévotion du peintre et l'on sait que sa bibliothèque abondait en titres savants, tout comme les ouvrages de théologie y étaient nombreux. Est-ce suffisant ? On pourrait invoquer son ardent soutien aux moniales de Port-Royal que de multiples documents attestent, mais on pourrait aussi voir dans son attitude l'attachement naturel d'un père, qui avait accepté à contrecœur de se séparer de ses deux filles, après avoir perdu sa femme et son fils, pour les voir se retirer derrière la clôture de Port-Royal.

Reconnaissons que, dans ce domaine, les arguments nous manquent. Reconnaissons aussi que dans le système de la commande d'ancien-régime, l'artiste n'est pas un libre interprète qui agit de son propre chef ; un seul exemple, pour l'époque, vient à l'esprit, celui de Nicolas Poussin, qui a payé sa liberté au prix de l'exil et ne vécut que par le soutien d'un petit groupe d'amateurs. Dans le cas de Philippe de Champaigne, la surprise vient du soutien quasi-permanent qu'il reçut du pouvoir. Attaché dés 1628 à la régente Marie de Médicis, il devient l'interprète favori de Richelieu, ne connaît aucune défaveur sous la seconde régence d'Anne d'Autriche qu'il sert dans plusieurs de ses résidences, et devient l'un des soutiens les plus actifs de Jean-Baptiste Colbert lorsque ce dernier incarne « l'instrumentation » du règne personnel de Louis XIV.

Une telle permanence devient suspecte et l'on doit aborder de front le problème politique. Philippe de Champaigne appartient-il à la race des opportunistes courtisans, capables de passer d'un règne à l'autre sans dommage, c'est à dire sans foi, ni conviction ? A nouveau, Félibien nous offre un témoignage éclairant, lorsqu'il rappelle la résistance que le peintre oppose au cardinal de Richelieu, lequel voulait acheter sa loyauté et sa conscience au prix de quelque récompense.

Pour Champaigne, la seule chose qu'il pouvait désirer était la perfection de son art, ambition que le cardinal ne pouvait évidemment satisfaire. L'historiographie artistique est nourrie de ces anecdotes, symbolisant la précocité de leurs talents, l'ampleur de leur génie ou la profondeur de leur expression. Aucune légende, aucune chronique, aucun récit ne se rapproche de l'attitude que l'on vient d'évoquer, ce qui montre bien la singularité du peintre. Très tôt, Philippe de Champaigne se distingue de ses pairs ; très vite il est reconnu comme un grand peintre et dans la hiérarchie du XVIIe siècle, cette position se traduit le plus souvent par une distinction et une place à part, celle de premier peintre du roi. Force est de constater que Philippe de Champaigne ne le fut jamais alors qu'il aurait pu y aspirer. Nous croyons qu'un tel refus ne peut être fortuit et c'est ici que le témoignage de Félibien prend tout son sens.
Champaigne n'aspire pas à diriger le plus grand atelier de l'univers, Champaigne n'entend pas devenir l'Appelle du plus grand des mécènes, Champaigne, enfin, ne veut pas le gouvernement des arts mais plus simplement approfondir sa peinture.

De ce point de vue, on continue de s'interroger sur la nature de son art et sur les sources qui l'ont inspiré. Le réalisme flamand vient à l'esprit, qui pourrait apparaître comme contradictoire si l'on devait l'opposer à l'académisme. Admettons que ces tendances parcourent son œuvre, et qu'il n'y a pas seulement chez lui une gradation progressive de l'art flamand à l'art italien, plaçant l'école française et le représentant qu'il en était devenu, en position médiane, pour complaire à l'attitude confortable d'un hypothétique juste milieu. Hors les sentiers battus, Philippe de Champaigne construit patiemment une rhétorique picturale où chaque tableau est autant un essai qu'une démonstration du sens du visible.

Cela conduit bien sûr à un effort de « lecture » qui n'est guère prisé de nos jours, ce à quoi nous convions bien sûr la curiosité des amateurs. Reconnaissons cependant qu'il a fallu beaucoup d'enthousiasme pour surmonter les multiples difficultés qui n'ont pas manqué de se présenter afin de donner corps à ce projet et combien l'on peut être reconnaissant aux élus des deux villes qui ont accepté d'accueillir la présente exposition. Son ambition est avant tout de donner à voir un résumé le plus complet possible d'une œuvre que nous savons magistrale et d'offrir le reflet d'une personnalité de premier plan. Par extraordinaire, quelques titres récents, *Le Dieu caché*, catalogue d'une exposition mémorable qui s'est tenue en 2000 à la villa Médicis, ou la parution de la thèse de Frédéric Cousinié, *Le Saint des Saints*, aux presses universitaires d'Aix en Provence, peuvent s'entendre comme des signes avant-coureurs, ceux d'un intérêt renouvelé pour la peinture religieuse du XVIIe siècle, où Philippe de Champaigne est déjà très présent. Ce grand siècle fut celui des débats académiques et plus encore celui des images. Notre peintre, refusant de jouer le rôle de chef d'orchestre, sut pourtant faire entendre sa propre musique…

Paul Lang,
Conservateur responsable du département des Beaux-Arts, musées d'art et d'histoire de Genève

Hélène Meyer,
Conservateur du Cabinet des dessins, musées d'art et d'histoire de Genève

Nicolas Sainte-Fare Garnot,
Conservateur en chef du musée Jacquemart-André, Paris

Alain Tapié,
Conservateur en chef du Patrimoine,
Directeur du Palais des Beaux-Arts, Lille

Philippe de Champaigne au Palais des Beaux-Arts de Lille

Avec 75 œuvres en provenance de prestigieuses collections françaises, européennes et américaines, cette exposition restitue, sur plus de 1100 m2, l'itinéraire spirituel et formel de l'art de Philippe de Champaigne.
L'exposition est présentée dans le parcours des collections permanentes à la suite des grandes salles flamandes (les collections hollandaise, italienne, espagnole et France XVIIIe siècle restent accessibles au public dans un nouvel espace (salle exposition temporaire). Elle se déroule en 5 sections successives :

Section I : Marie de Médicis : racines flamandes et inspiration du Carmel (1628 - 1635)
Philippe de Champaigne reçoit à Bruxelles, sa ville natale, une formation de portraitiste auprès de Jean Bouillon et Michel de Bourdeau, ainsi que de paysagiste auprès de Jacques Fouquières. Il écarte l'idée de rejoindre l'atelier de Rubens même s'il reste sensible au naturel de sa peinture et veut se rendre en Italie. Arrivé à Paris en 1621, il y reste finalement. Fort d'une technique efficace et sobre, dans le rendu des chairs et des étoffes, il perpétue la tradition réaliste des Flamands ; sur place, il apprend et maîtrise très tôt le décor architectural et le trompe-l'œil.

Par sa culture flamande, Champaigne met l'accent sur la densité visuelle des figures comme des paysages, la vigueur de son coloris, et l'exaltation retenue de ses visages qui répondent à une vision mystique ordonnée, souhaitée dans le Carmel français par le cardinal de Bérulle. Les œuvres peintes pour le Carmel de la rue Saint-Jacques en 1628-1629 associent le réalisme populaire, la mystique de Thérèse d'Avila et un sens illusionniste de la composition.

Peintre officiel de la reine Marie de Médicis, il devient l'artiste le plus en vue de sa génération, indépendant d'esprit, vertueux, résistant même à la manière de Simon Vouet. Avec la reine, les buts profonds de la commande politique sont déjà ceux d'une mise en image de la prière ou de la gloire. Philippe de Champaigne devient le peintre d'une histoire au présent.

- 1628, Portrait de Charlotte Duchesne, Bowes museum, Barard Castle

- 1628 L'Adoration des bergers (église du Carmel de la rue Saint-Jacques), musée des Beaux-Arts de Lyon

- 1630, La Présentation au temple (église du Carmel de la rue Saint-Jacques), musée des Beaux-Arts de Dijon

- 1630, Tête d'apôtre, collection privée, Paris (étude pour La Présentation au temple)

- 1630, La Résurrection de Lazare, musée de Grenoble

- 1630, Jésus et la Cananéenne (pavillon de la reine au Carmel de la rue Saint-Jacques), église du Val de Grâce, Paris

- 1630, L'Entrée du Christ dans Jérusalem (pavillon de la reine au Carmel de la rue Saint-Jacques), église du Val de Grâce, Paris

- 1630, Sainte Face (gravure de Vosterman), collection privée, Grande-Bretagne

- 1631, L'Annonciation (chapelle de Michel Le Masle dans Notre-Dame), musée de Caen

- 1633, Saint Arsène ermite, Houston, museum of fine arts

Section II : Richelieu - Louis XIII : la construction d'une identité française (1635 – 1645)
Philippe de Champaigne a réalisé pour Richelieu pas moins de onze portraits qui marquent la primauté du prestige et de l'apparat. Il introduit des dispositifs architecturaux qui font liaison, dans l'espace, entre le portrait et l'extérieur. Il donne l'image d'un équilibre entre politique et religion, qui semble traduire l'idéal du cardinal : l'instauration d'un ordre temporel suppose des sacrifices spirituels. Richelieu utilise les arts pour affirmer la gloire de la France et communiquer sa vision de l'Etat.

Richelieu aspirait à un code de représentation du double pouvoir spirituel et temporel. On le voit s'appuyer sur Champaigne pour donner forme à ce système de représentation, affirmant l'identité de la France, tel qu'il apparaît dans le portrait en pied de la Chancellerie des Universités de Paris. Le *Vœu de Louis XIII* reste l'emblème absolu de cette conception. Par un dessin sans faille, un modelé lisse et nourri de détails, une gestualité qui semble codifiée mais qui reste spontanée, comme suspendue dans l'espace, un coloris dense, vif et franc qui se déploie avec ampleur, la peinture de Philippe de Champaigne tente un degré de pure visibilité.

- 1635, Dieu créant l'univers matériel (église des Cordeliers), musée des Beaux-Arts de Rouen

- 1635, Portrait en pied du cardinal de Richelieu (château de Richelieu), abbaye royale de Chaalis

- 1638, Portrait en pied du cardinal de Richelieu, chancellerie des Universités (Paris, Sorbonne)

- 1638, Le Vœu de Louis XIII (maitre-autel de Notre-Dame), musée des Beaux-Arts de Caen

- 1638, La Présentation de la Vierge au temple, tapisserie, cathédrale de Strasbourg

- 1639, L'Assomption de la Vierge (chapelle de la paroisse de l'église Saint-Germain l'Auxerrois), musée de Grenoble

- 1640, Portrait du cardinal de Richelieu, (esquisse pour une statue), musée de Strasbourg

- 1642, L'Annonciation (oratoire de l'hôtel de Chavigny), église de Montrésor

- 1642, Triple portrait du cardinal de Richelieu (esquisse pour une statue), Londres, National Gallery

- 1643, La Nativité (chapelle Tuboeuf dans l'église de l'Oratoire), musée des Beaux-Arts de Lille

- 1643, Portrait posthume de Richelieu, collection privée, Sceaux

- 1644, L'Adoration des Bergers (bozetto pour la cathédrale de Rouen), musée de Narbonne

- 1644, L'Adoration des bergers, chapelle de la Vierge dans la cathédrale de Rouen, Rouen

- 1645, Allégorie de la Charité (hôtel Pelypeaux), musée des Beaux-Arts de Nancy

Section III : Dialogues avec Port-Royal : une pensée picturale (1646 – 1662)

Les événements qui marquent la vie du peintre à partir de 1643 vont accentuer la concentration de son écriture picturale. Champaigne entre à cette période en relation avec le couvent cistercien de Port-Royal. Les circonstances qui accompagnent cette rencontre sont la mort de son épouse Charlotte Duchesne en 1638, celle de son fils Claude en 1642, et l'éducation de ses filles qu'il place, comme pensionnaires dans le couvent de Port-Royal.

En 1647, Champaigne se retire sur le faubourg Saint-Marcel, pour y être au bel air et au repos. A cette époque, se propage le sentiment partagé que Philippe de Champaigne peut être un modèle de vie et de peinture. La venue de son neveu à ses côtés confirme cette interprétation. Il aura pour tâche d'assimiler et de transcrire l'écriture de son oncle au-delà de la manière et du style. Ainsi, le message spirituel de la peinture demeurera objectif, détaché de toute influence personnelle.

De ses dialogues avec Port-Royal et en particulier les Messieurs qui s'étaient retirés pour méditer dans la solitude, Champaigne partage la volonté de saisir dans l'homme intérieur la singularité de chaque âme, ce qui est particulièrement sensible dans ses portraits. Ceux des Solitaires entre 1643-1667, proposent la recherche d'une vérité stable pour l'homme. La concentration de l'expression et le détachement de la pose donnent vie à cette pensée de Pascal : « Je me ramasse à moi-même ». Champaigne est unique dans la représentation de la part spirituelle de l'homme et le temps de Port-Royal en est un sommet.

- 1646, Allégorie de la vie humaine, musée Tessé du Mans

- 1646, Saint Jérôme, Cincinnati Art Museum

- 1648, Saint Paul, musée de Troyes

- 1648, Moïse et les tables de la loi, Amiens, musée de Picardie

- 1646, Portrait de Duvergier de Hauranne, abbé de Saint Cyran, musée de Grenoble

- 1646, Portrait d'Isaac Le Maistre de Sacy, musée des Granges de Port-Royal

- 1646, Portrait de Martin de Barcos, musée des Granges de Port-Royal

- 1643, Portrait de Jean-Pierre Camus, musée des Beaux-Arts de Gand

- 1648, Portrait de Mère Angélique Arnauld, Versailles, Musée national du château

- 1649, Portrait d'Omer Talon, Washington, National Gallery

- 1650, Portrait de Victor Bouthillier, musée des Beaux-Arts de Tours

- 1651, Portrait de Pomponne de Bélièvre, Aix en Provence, musée Granet

- 1648, La Vision de sainte Julienne (bozetto pour la gravure de Morin), Birmingham

- 1648, La Petite Cène (bozetto pour l'église de Port-Royal de Paris), musée du Louvre

- 1648, Le Christ et la Samaritaine (ancienne église de Port-Royal), musée de Caen

- 1650, La Grande Cène (peinture pour Port-Royal des Champs), musée de Lyon

- 1653, Le Christ mort (couvent de Port-Royal), musée du Louvre

- 1655, L'Ecce Homo (Port-Royal des Champs), musée des Granges de Port-Royal

- 1657, Le Saint Jean-Baptiste au désert (couvent de Port-Royal), musée de Grenoble

- 1657, La Madeleine (couvent de Port-Royal), musée de Rennes

- J.B de Champaigne, Vierge de douleur, musée des Granges de Port-Royal

- 1658, La Sainte Face, Brighton, Art Gallery

- 1658, Le Christ au jardin des Oliviers, musée des Beaux-Arts de Rennes

- 1658, Le Bon Pasteur (Port-Royal-des-Champs), musée des Beaux-Arts de Tours

- J.B de Champaigne, Le Bon Pasteur (abbaye Saint-Victor à Paris), musée des Beaux-Arts de Lille

- 1662, L'Ex-voto de 1662 (couvent de Port-Royal), musée du Louvre

- 1662, Portrait de Mère Catherine-Agnès de Saint-Paul, Versailles, musée du château

- 1667, Portrait de Robert Arnauld d'Andilly, musée du Louvre

Section IV : Anne d'Autriche : la retraite du Val-de-Grâce et l'inspiration chartreuse (1646 – 1660)

Dès 1646, Anne d'Autriche appelle Philippe de Champaigne au Val de Grâce où il commence la décoration de ses appartements ; dix ans plus tard, à la suite de la Fronde, il réalise l'ornementation de son antichambre pensée comme un décor spirituel, où est évoquée la vie pénitente de pères de l'Eglise. Philippe de Champaigne a conçu cet ensemble comme un ermitage pour les méditations de la reine, s'inspirant de la *Vie des saints pères des déserts et de quelques saintes* de Robert Arnauld d'Andilly, un Solitaire de Port-Royal. Selon Bernard Dorival, le peintre dépasse la tradition pittoresque flamande pour concevoir des paysages humanisés, composés, architecturés, fourmillant de vérités topographiques, dans lesquelles s'imposent, en un parfait concert, la réalité quotidienne et la plénitude spirituelle.

A partir de 1655, Champaigne reçoit aussi de nombreuses commandes des Chartreux avec lesquels il partagera l'expérience de la méditation solitaire. Dans la *Visitation* peinte pour la chartreuse de Villeneuve-Lès-Avignon, l'abandon des détails symboliques, qui alourdissent l'expression, participe à la manifestation de la grâce et de l'humilité. L'atmosphère cartusienne, le dépouillement de l'image, la fluidité des compositions, et la précision du vocabulaire gestuel sans ostentation, baignent les tableaux réalisés pour cet ordre. La vocation contemplative sans tourment mélancolique s'affirme dans ces œuvres. Comme chez Zurbaran, Champaigne ne raconte pas une scène, mais l'exprime. La fonction dévotionnelle de l'œuvre passe avant l'ornementation. La Grande-Chartreuse est un beau désert, un refuge dans le dos du monde. Il s'ouvre sur le silence et la solitude.

- 1646, L'Assomption (oratoire du Val de Grâce), musée des Beaux-Arts de Marseille

- 1656, La Trinité (chambre de la reine au Val de Grâce), musée du château de Versailles

- 1656, Le Frère Romain (appartement de la reine au Val de Grâce), musée de Bruxelles

- 1656, Le Miracle de la hache (appartement du Val de Grâce), musée de Bruxelles

- 1656, Paysage (appartement de la reine au Val de Grâce), musée du Louvre

- 1656, Paysage avec sainte Pélagie se retirant dans la solitude, Mayence Landesmuseum

- 1656, Paysage avec sainte Marie… (appartement de la reine au Val de Grâce), musée de Tours

- 1656, Le Sommeil d'Elie (réfectoire du Val de Grace), musée Tessé du Mans

- 1650, La Visitation (Chartreuse de Villeneuve), musée de Villeneuve-lès-Avignon

- 1655, Le Christ en croix (Chartreuse de Grenoble), musée de Grenoble

- 1655, Le Christ en croix, musée Calvet d'Avignon.

- 1655, Saint-Bruno (collection de l'artiste), national museum de Stockholm

- 1656, L'Assomption (Chartreuse), musée d'Alençon

- 1660, Paysage avec les aveugles de Jéricho, Timken Art Gallery, San Diego

Section V : L'Académie : l'accomplissement d'une esthétique spirituelle (1648 – 1674)

Philippe de Champaigne participe à la fondation en 1648 de l'Académie royale de peinture et de sculpture qui se construit autour d'une conception nouvelle et plus libérale de l'art. L'enseignement aux jeunes générations va y prendre une part importante. Conscient de sa responsabilité en tant que professeur, Champaigne met en garde les étudiants contre les risques d'une imitation servile de leurs maîtres. Dans sa conférence donnée à l'Académie en mars 1669, il s'adresse ainsi aux élèves : « Prendre ce qu'il y a de plus beau dans toutes manières particulières qu'il convient de joindre à la belle nature ». Champaigne s'est toute sa vie tenu à l'écart de Rubens qu'il n'a pourtant jamais cessé d'admirer. En effet, il ajoute qu'il ne faut « pas s'attacher absolument et positivement à la manière d'un autre comme s'il n'y en avait qu'une seule immuable ». Il insiste aussi sur « l'éducation de la jeunesse selon son génie naturel » avec l'apprentissage de la diversité : Raphaël pour la correction du dessin, Titien pour l'union des couleurs, l'écolier doit éveiller son « industrie naturelle ».

Champaigne défend l'identité de la peinture religieuse, qui devrait satisfaire la foi comme la raison. Son opposition à Charles Le Brun marque la faillite de son projet qui laisse dans l'isolement son œuvre comme son idéal de peinture. Si sa vision n'a pas eu d'avenir, elle a fortement pesé sur l'actualité artistique parisienne entre 1621 et 1674.

- 1648, Saint Philippe (morceau de réception à l'Académie), musée du Louvre

- 1648, La Présentation au temple (maître-autel de la paroisse Saint Honoré), musée des Beaux-Arts de Bruxelles

- 1649, Les Enfants Habert de Montmor, musée Saint Denis, Reims

- 1654, Double portrait de Jean-Baptiste de Champaigne et de Nicolas de Plattemontagne, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

- 1656, Portrait de Jean-Baptiste Colbert, New York, Metropolitan museum

- 1656, L'Annonciation, Kingston upon-Hull City Museum, Ferens Art Gallery

- 1656, Sainte Geneviève, église Saint-Séverin, musées royaux de Bruxelles

- Vers 1656 (?), La Fuite en Egypte, Senlis, Musée d'art et d'archéologie

- 1657, Saint Gervais et saint Protais apparaissent à saint Ambroise (bozetto pour l'église Saint Gervais), Paris collection particulière

- 1657, Têtes de saint Pierre et de saint Paul, musée Baron Gérard, Bayeux

- 1657, Saint Gervais et saint Protais apparaissent à saint Ambroise (tapisserie du chœur de l'église Saint Gervais), Hôtel de ville de Paris

- Translation des corps de saint Gervais et saint Protais (tapisserie du chœur de l'église Saint Gervais), Hôtel de ville de Paris

- 1658, La Remise des clefs à saint Pierre (cathédrale de Soissons), musée de Soissons

- 1659, Le Christ en gloire imploré pour le salut des âmes du purgatoire (église des Jésuites), musée des Augustins de Toulouse

- 1656, L'Ange Gardien, Paris, chapelle de l'hôpital des Incurables (Hôpital Laennec)

- 1633, Jésus parmi les docteurs, musée d'Angers

- 1671, L'Assomption de la Vierge (Chartreuse de Durban), église Saint Blaise, Saint Julien en Beauchène

Pour une biographie critique du peintre

[...] il fallut attendre en France la fin du XVIIe siècle pour qu'une historiographie (*des principaux artistes*) voie le jour [...] À ne considérer qu'André Félibien et ses célèbres Entretiens[2] on voit bien que leur auteur, s'inspirant des dialogues antiques, a préféré une forme orale et discursive à celle d'une véritable théorie argumentée. Il faut donc souligner le caractère exceptionnel de l'entretien qu'il consacre au peintre Philippe de Champaigne [...]le long commentaire qu'il va lui consacrer est en fait le portrait moral d'un honnête homme bien plus que celui d'un artiste. [...]Un premier exemple en est donné avec l'anecdote de sa formation et de son refus d'aller à Anvers dans l'atelier de Rubens pour éviter à ses parents une lourde dépense. On verra plus loin ce que l'interprétation erronée de ce point a pu engendrer comme mystification. [...]
[...] L'illustration connaît un degré de plus avec l'évocation de la mort du roi et de l'élévation du dauphin, le futur Louis XIV. C'est l'occasion pour Félibien de rappeler qu'à la même époque, Philippe de Champaigne supporte une nouvelle épreuve, celle de la mort de son fils unique, qui succède à celle de sa femme, Charlotte Duchesne. Une telle infortune est si douloureuse qu'il demande à son frère, resté à Bruxelles, de lui envoyer l'un de ses cadets. Ce sera Jean-Baptiste de Champaigne. L'histoire du peintre se confond dès lors avec celle du neveu, qui, loin de l'assister, va peu à peu s'y substituer. Champaigne peut désormais penser à sa tranquillité et aspirer au repos. Une dernière contrariété viendra pourtant bousculer ce tempérament si paisible, lorsque sa fille aînée décide de prendre le voile, dans la communauté des bénédictines de Port-Royal. « Champaigne qui n'avait plus qu'elle d'enfant eut beaucoup de peine à y consentir […] ». L'aveu est étonnant de la part d'un homme qu'on a souvent présenté comme un ardent défenseur de Port-Royal et nous le fait apparaître bien plus sous la figure d'un homme de caractère sentimental que d'un dévot fanatique.
[...]la première interprétation que l'on ait tentée de l'œuvre du peintre [...]est essentiellement politique. La carrière du peintre est en effet ponctuée par les commandes royales ou par ce qui en tient lieu, c'est-à-dire scandée par la succession des règnes. [...]À chacune de ces étapes, des commandes lui sont réservées qui concernent comme on pourrait le croire, non des tableaux de dévotion, mais des ensembles décoratifs. [...]Philippe de Champaigne, faut-il le rappeler, ne fut jamais un premier peintre du roi – il n'en avait ni la vocation ni l'ambition –, mais méritait bien d'être placé à leur niveau.

L'influence de l'école flamande, souvent dénigrée par Félibien pour son réalisme, a profondément marqué l'art de Champaigne, notamment dans ses paysages :
[...] Il est certain que le Bruxellois ne mésestimait pas ce genre, malgré la place si peu élevée qu'il occupait dans la hiérarchie académique [...] Pour le reste, on sait ce qu'il faut penser du regard porté par Champaigne sur de la peinture flamande contemporaine. La première partie de sa carrière en France montre l'importance de l'exemple rubénien. [...]

Il reste que dans ce texte fondateur (*celui de Félibien*), l'aspect religieux du peintre est négligé, à moins de se rapporter à des événements familiaux. [...] S'il fallait donc résumer l'impression qui ressort de la lecture du texte de Félibien, on en viendrait à considérer le peintre comme doublement méritant, en premier lieu dans la sagesse de son caractère et surtout parce qu'il aurait tenté de gommer les travers d'une formation qui l'avait détourné de la voie royale. [...]

Les successeurs de Félibien et de Guillet de Saint-Georges, Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville le premier, vont malheureusement accuser le trait et passer à un niveau d'interprétation quasi caricatural. [...]Le XIXe siècle ne va pas manquer d'évoquer le peintre, alors que les conditions de son approche ont radicalement changé : les châteaux royaux sont devenus des musées et les églises ou les couvents ont été dépouillés de leurs trésors. [...]Augustin Gazier propose tard dans le siècle, en 1893, une monographie intitulée Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne. [...] Dans son avant-propos, Gazier entend régler quelques questions préliminaires [...]: « Une seconde question préliminaire plus importante est celle de savoir si *Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne* appartiennent à l'école flamande ou à l'école française. [...]. Le texte est nourri d'inventions grossières. La vie de Philippe de Champaigne devient un roman, à tout le moins dans la première partie de sa carrière, et Gazier prend systématiquement le contre-pied de ses devanciers sans s'en expliquer [...] La conclusion de Gazier est à la mesure de cette rhétorique : « Encore une fois Philippe est par excellence le peintre de Port-Royal [...]

S'il faut reconnaître un grand mérite au XXe siècle, c'est d'avoir compris que l'interprétation de l'œuvre devait passer par un réexamen des tableaux attribués au peintre. En ce sens, l'exposition des *Peintres de la réalité* […] organisée par Charles Sterling à l'Orangerie des Tuileries [7] fut un grand pas, même si ce grand connaisseur de l'art français eut tendance à réduire Philippe de Champaigne à un simple rôle de portraitiste et si le choix des œuvres présentées peut nous apparaître aujourd'hui contestable. [...]
Au même moment, André Mabille de Poncheville publie une monographie qui, elle aussi, fait la part belle au peintre religieux et au portraitiste et résume cette variété de talents dans l'*Ex-voto* [...] désormais l'association Champaigne/Port-Royal était instituée comme l'idée du peintre janséniste, dont il faudrait plutôt dire qu'il devenait l'illustrateur du monde des jansénistes. Il suffit de se reporter aux nombreuses expositions organisées par la suite dans le musée des Granges de Port-Royal (actuel musée national de Port-Royal-des-Champs) pour se convaincre que le sillon tracé devenait ainsi la voie commode d'une vulgate désormais officielle.

[2] Félibien 1666-1688.

[7] Exp. Paris 1934.

La soutenance puis la publication de la thèse de Bernard Dorival en 1976 devaient être le couronnement de ses travaux universitaires, menés depuis plus de quarante ans [10][...]Plusieurs auteurs se sont essayés depuis au genre monographique[...] mais il faut bien reconnaître que le manque cruel de toute documentation, à moins que ce ne soit un dédain pour ce que Jacques Thuillier a appelé le document positif, les a fait verser dans le travers inverse.

C'est donc dans ce contexte qu'intervient l'exposition de Lille et de Genève. La grille de lecture proposée plus haut s'appuie néanmoins sur un certain nombre de certitudes que nous résumerons en quelques lignes. L'originalité de Philippe de Champaigne tient probablement à sa triple identité, et l'on serait même tenté de dire à sa triple nationalité, flamande, française et italienne, tant du point de vue de ses sources ou de ses modèles que de son écriture, mais on a probablement eu tort de rattacher ces distinctions à des périodes déterminées de sa carrière – le début, la maturité et la fin ; comme tout grand peintre, il faut envisager ces distinguos sur le mode de la représentation et considérer le peintre comme un véritable innovateur, capable de trouver des solutions nouvelles à tous les sujets qu'il devait aborder. C'est la raison pour laquelle il faut le considérer dans la totalité de son œuvre, le peintre d'histoire, le portraitiste, le décorateur et le paysagiste, où son pinceau livre à chaque occasion une démonstration éblouissante de la qualité *libérale* de son art.

[10] Dorival 1976.

Extraits du texte de Nicolas Sainte Fare Garnot pour le catalogue de l'exposition

Biographie de Philippe de Champaigne (1602-1674)

Philippe de Champaigne naît le 26 mai 1602 à Bruxelles, sous le gouvernement des archiducs Albert et Isabelle (1598-1621) d'Espagne. Après quarante ans de guerre de religion et de successions ininterrompues de gouverneurs, les Pays-Bas retrouvent un peu de stabilité ; une nouvelle dynamique se met en place, fortement encouragée par les archiducs catholiques et militants, qui favorise la restauration et la décoration des églises saccagées. Anvers est alors le centre incontesté du commerce d'art, mais Bruxelles ne demeure pas en reste : Albert et Isabelle, dont la souveraineté est fragile, n'épargnent aucun effort pour rivaliser en luxe et en faste avec les autres cours européennes.
Champaigne grandit dans un milieu modeste (son père est tailleur), apprend cependant le latin et étudie surtout la peinture. Ses années de formation dans les Pays-Bas espagnols sont décisives. Refusant d'aller à Anvers dans l'atelier de Rubens pour éviter à ses parents une trop lourde dépense, il entre sous la tutelle de Jacques Fouquières, l'un des meilleurs paysagistes de son temps, puis sous celle de Michel de Bordeau.

En 1621, à l'âge de 19 ans, il part pour l'Italie mais s'arrête à Paris, où il est promis à une carrière exceptionnelle. Fixé dans le Quartier Latin, au Collège de Laon, où il lie amitié avec Poussin, il travaille chez les maniéristes Georges Lallemand et Nicolas Duchesne (dont il épousera la fille en 1628). Ayant regagné Bruxelles en 1627, il est rappelé à Paris, un an plus tard, par Claude Maugis, intendant des bâtiments de Marie de Médicis qui lui offre une situation exceptionnelle : travailler à la décoration du Palais du Luxembourg de la Reine Mère. Il devient l'un des peintres les plus en vue de sa génération, surchargé de commandes.

Ayant reçu, en janvier 1629, ses « lettres de naturalité », il entre au service du roi Louis XIII et de son ministre, le cardinal de Richelieu. Pour le premier, il peint, outre plusieurs portraits, une *Réception du duc de Longueville dans l'ordre du Saint Esprit* (1634) et un *Voeu de Louis XIII* (1638). Pour le second, il exécute des travaux au Palais Cardinal (actuel Palais Royal) et surtout de nombreuses effigies où, contrevenant à la tradition qui voulait que l'on représentât assis les hommes d'Eglise, il le montre le plus souvent debout, en homme d'Etat. Il est également employé par Anne d'Autriche au Palais Cardinal et au Val de Grâce, mais il semble n'avoir guère plu à Mazarin.

En 1642, il doit faire face à deux épreuves : la mort de son fils unique, Claude, qui succède à celle de sa femme. Une telle infortune est si douloureuse qu'il demande à son frère, resté à Bruxelles, de lui envoyer l'un de ses cadets, Jean-Baptiste de Champaigne. Arrivé à Paris en 1644, ce dernier sera naturalisé en 1655. L'histoire du peintre se confond dès lors avec celle du neveu, qui, loin de l'assister, va peu à peu s'y substituer. Champaigne peut désormais penser à sa tranquillité et aspirer au repos.

Le peintre reste très apprécié par une clientèle qui lui commande des portraits. Gens d'Eglise et gens de Robe, toute la Cour et la Ville posent devant lui et lui font peindre des figures où, refusant d'exprimer des expressions passagères, il veut saisir l'être profond de ses modèles.Autant que portraitiste, Champaigne est alors peintre sacré. Il œuvre pour les paroisses parisiennes (St-Séverin, St-Honoré, St-Gervais) et pour les ordres religieux (Oratoriens et même Jésuites).

Il le fait surtout pour les Chartreux et pour Port-Royal. C'est en 1646 qu'il entre en relation avec la célèbre abbaye, qui lui commande le portrait (posthume) de Saint-Cyran. Deux ans plus tard, il met ses filles pensionnaires à Port-Royal de Paris. Il peint les directeurs, les solitaires et même la grande abbesse Angélique Arnauld (1654). Il exécute en 1662 son chef d'œuvre l'*Ex-Voto* peint, en action de grâce, pour la guérison miraculeuse de sa fille, illustration parfaite de ce que l'on a appelé « l'École Française de spiritualité ». Il est alors un personnage important. Il a un atelier dont le principal élève est son neveu Jean-Baptiste (1631-1684), avec qui il décore l'appartement du Roi au château de Vincennes (1659) et celui du Grand Dauphin au château des Tuileries (1666). Sa renommée a franchi nos frontières.

Le 20 février 1648, il est admis comme membre fondateur de l'Académie de sculpture et de peinture, et s'efforce de rester éloigné des luttes de rivalités entre les artistes (il se heurte à Georges Lallemant, Simon Vouet et plus tard à Charles Le Brun). Philippe de Champaigne n'est pas un ambitieux : il ne fut jamais un premier peintre du roi – il n'en avait ni la vocation ni l'ambition –, ne cherchant pas le gouvernement des arts, mais plus simplement le perfectionnement de sa peinture. Il meurt à Paris en 1674.

Le contexte artistique bruxellois pendant la jeunesse de Philippe de Champaigne

Philippe de Champaigne, on le sait, naquit en 1602 à Bruxelles, où il passa sa jeunesse. En 1621, à l'âge de dix-neuf ans, il partit pour l'Italie mais s'arrêta à Paris, où il fut promis à une carrière exceptionnelle. Les spécialistes considèrent en général que les années formatives de Champaigne aux Pays-Bas furent décisives et laissèrent des traces profondes, jusque dans les œuvres de maturité. À vrai dire, toute sa vie durant, Champaigne entretint des liens avec sa ville natale […] Ce court essai a dès lors pour objectif d'évoquer dans ses grandes lignes ce contexte dans l'espoir de susciter de nouveaux rapprochements entre l'œuvre de Champaigne et celui de ses compatriotes.

Champaigne vit le jour sous le gouvernement des archiducs Albert et Isabelle (1598-1621), jugé à l'aune des événements politiques qui l'entourèrent comme une accalmie dans un siècle tourmenté. […] Une nouvelle dynamique se mit en place dont la première impulsion, fortement encouragée par des archiducs catholiques et militants, venait de la nécessaire restauration et décoration des églises et des cloîtres qui avaient été saccagés. […] Rubens s'établit fin 1608 à Anvers et non à Bruxelles, comme l'eût exigé sa fonction auprès de la cour, mais il produisit un nombre important d'œuvres à destination de la capitale brabançonne, notamment pour les églises. Ainsi, avant son départ pour Paris, le jeune Champaigne aurait pu admirer des tableaux de Rubens dans les églises Saint-Nicolas et Notre-Dame-de-la-Chapelle ainsi que dans celles des dominicains, des capucins, des grands carmes […].
Dorival souligne avec raison que Champaigne devait par ailleurs bien connaître la peinture bruxelloise du XVIe siècle [10]. En plus de certains tableaux de Bernard Van Orley (1487/1488-1541) [11], dont Champaigne était un lointain parent [12], plusieurs œuvres du « Raphaël du Nord », Michiel Coxcie (vers 1499-1592) – un élève présumé de Van Orley –, ornèrent encore les églises de la capitale au début du XVIIe siècle [13]. […]Beaucoup de tableaux avaient néanmoins disparu pendant les troubles [15]. En conséquence, Bruxelles vit émerger à la fin du XVIe siècle, comme ailleurs dans le pays, une génération de peintres d'histoire chargés de réaliser des œuvres nouvelles dans l'esprit de la contre-réforme.

L'incidence sur Champaigne de cette « nouvelle vague », dont Hendrik De Clerck (vers 1560-1630) fut sans conteste l'un des principaux représentants, n'est pas aisée à déterminer [19]. […]De même, on peut se demander dans quelle mesure Otto Van Veen (1556-1629), le célèbre maître de Rubens, inspira le jeune Champaigne, notamment dans l'art du portrait. […] Il est en outre tentant d'imaginer l'engouement du jeune artiste pour le caractère hiératique, d'inspiration tridentine, des compositions « tardives [26] » de Wenceslas Cobergher (1557/1561-1634), au fond assez proches dans leur esprit des tableaux d'autel que Van Veen réalisa à la fin du XVIe siècle à Anvers. […] Parmi les artistes auxquels il fit appel, Theodoor Van Loon (vers 1580-1649) fut incontestablement son coéquipier le plus fidèle et l'un des peintres actifs à Bruxelles les plus originaux de son époque [30]. […]Champaigne a dû voir des œuvres de Van Loon, non seulement dans sa jeunesse mais aussi au cours de ses séjours successifs aux Pays-Bas alors que la peinture de son aîné était particulièrement bien représentée dans les églises de la capitale. […]

Si l'impact que les peintres d'histoire et de portraits à Bruxelles eurent sur Champaigne reste, dans l'ensemble, à être précisé, l'influence de la peinture flamande du paysage sur son œuvre ne fait aucun doute. Ses souches mortes, ses rochers escarpés, ses plans colorés ou la flore qui s'épanouit au premier plan de ses tableaux ont incontestablement leur origine dans les paysages élaborés par les artistes au cours du XVIe siècle à Anvers et Bruxelles [43].
[…]Quoi qu'il en soit, Fouquières, « le seul véritable maître de Champaigne [51] », devait être familiarisé avec la peinture de De Momper, comme le prouve son inclination pour les lignes élégantes, formant de larges courbes, qui donnent à ses paysages un relief particulier [52]. […]Champaigne, à son tour, semble avoir été sensible à ce courant. […]Louis Marin a raison : bien plus que dans son répertoire ou dans son savoir-faire, c'est dans sa traduction du « sentiment de la nature » que Champaigne demeura le plus « flamand [58] ».

Extraits du texte de Sabine van Sprang pour le catalogue de l'exposition

[10] Dorival 1970-1971, p. 16.
[11] Comme le rappelle Lorenzo Pericolo, le puissant et mystique Triptyque Haneton ornait alors la collégiale Saints-Michel-et-Gudule (aujourd'hui conservé aux musées royaux des Beaux-Arts de Belgique). Voir Pericolo 2002, p. 12.
[12] D'après les recherches d'A.-M. Bonenfant-Feytmans, la seconde épouse du père de Philippe de Champaigne, Catherine Van den Thorre, avait convolé en premières noces avec Michel Van Orley. Celui-ci était le petit-fils d'Évrard Van Orley, frère de Bernard Van Orley. Fussent-ils indirects, les liens de parenté entre Champaigne et le célèbre concepteur des Chasses de Maximilien, évoqués par Félibien, se trouvent ainsi confirmés. Voir Bonenfant-Feytmans, 1985-1988, p. 140.
[13] Coxcie avait résidé de 1543 à 1557 à Bruxelles. Sur Michel Coxcie, voir De Smedt 1993.
[15] Si Bruxelles avait échappé à la vague iconoclaste de 1566, ses églises (à l'exception de celles où s'exerçait le culte protestant) et ses couvents furent mis à sac ou fermés en 1580-1581, leurs biens confisqués, détruits ou vendus au profit de la Ville, alors à majorité calviniste. Voir Henne, Wauters 1968-1972 (éd. Martens), t. I, p. 434-435.
[19] Sur De Clerck, voir Sapori 1998, qui cite la bibliographie antérieure.
[26] C'est-à-dire les peintures qu'il réalisa immédiatement après son retour aux Pays-Bas vers 1604. Bien que les sources mentionnent des œuvres ultérieures, celles-ci n'ont pu être retrouvées à l'heure actuelle, de sorte que l'on ignore leur style.
[30] Il manque toujours une monographie sur Van Loon. Dès lors, on consultera prioritairement Cornil 1936 ; Arschot 1944-1946, t. XIV, p. 143-147 ; Vlieghe 1967a ; Boschetto 1970 ; Coekelberghs 1978-1979 ; Huvane 1996, p. 147-203, et, pour une biographie revue, Hupperetz 1997.
[43] Bruxelles, centre incontesté de la tapisserie au XVIe siècle, connut plusieurs générations d'artistes spécialisés dans le paysage, dont la charge première semble avoir été de concevoir des « verdures » ou des fonds pour des tentures historiées. Voir Balis 1993 et van Sprang (à paraître). N'oublions pas, en outre, que Pieter I Bruegel s'installa vers 1563 dans la capitale brabançonne. À propos de l'influence de la tradition flamande de paysage sur l'art de Champaigne, voir Dorival 1970-1971, p. 28-41, et 1976, vol. I, p. 27-29.
[51] Marin 1995, p. 10.
[52] Il est à cet égard significatif que les deux paysages réalisés par Fouquières à la demande des archiducs furent disposés au château de Tervuren dans « la grande galerie » aux côtés de tableaux de De Momper. Voir De Maeyer 1955, p. 168 et 345, et Bruxelles, Archives générales du royaume, Ouvrages de la cour, no 421.
[58] Marin 1995.

Philippe de Champaigne, artiste français, artiste flamand

Sans nul doute, pour ses contemporains Philippe de Champaigne était Flamand. Sauval, pour ne citer qu'un exemple, n'en doutait pas : « Tout flamand qu'il [Champaigne] fût, [Richelieu] l'avait toujours préféré à tous nos autres peintres français… » Son nom pourtant, tantôt écrit Champaigne, plus souvent au XVIIe siècle Champagne, fleure bon nos provinces et, dès 1629, il avait obtenu ses « lettres de naturalité ». Mais rien n'y fit, Flamand il l'était de naissance et de formation – il avait dix-neuf ans quand il se rendit pour une première fois à Paris – et Flamand il resta aux yeux de son époque (encore aujourd'hui, bien souvent, ses dessins, dans de nombreux cabinets, sont classés à l'école du Nord).

Lui-même, à la mort de son unique fils Claude en 1642, fit venir de Bruxelles son neveu, le jeune Jean-Baptiste, afin de le former et d'en faire son élève – vraisemblablement il avait souhaité, selon une tradition bien établie du XVIIe siècle, privilégier les liens familiaux, mais il fit également appel, pour l'assister, à Nicolas de Plattemontagne, né à Paris en 1631, qui avait pour nom Van Plattenberg.

Par quels chemins les œuvres de ce Flamand, les plus importantes du moins, sont-elles devenues part entière de ce que l'on appelle l'école française et en quelques cas ses symboles ? On voudra bien s'en souvenir, la notion d'école française s'est difficilement et tardivement imposée. Le XVIIe siècle l'ignora. Le XVIIIe siècle la refusa. À la vérité il n'y avait de bons peintres français qui ne fussent Italiens. Claude et Poussin étaient Romains, Le Sueur, qui ne fit pas le voyage d'Italie, était l'exception qui confirmait la règle. En quelque sorte, Champaigne fournissait une nouvelle preuve *a contrario* de cette inexistence d'une école française de peinture.

Ce fut la redécouverte de l'œuvre des frères Le Nain et de celui de Georges de La Tour, puis de ceux de Valentin et de Vouet, de Vignon et de Callot, de La Hyre et de Blanchard, artistes tous nés entre 1590 et 1606 (Mathieu Le Nain est de 1607), sans oublier Jacques Stella (1596-1657) et Charles Mellin (vers 1602-1649) que l'on célébrera l'un et l'autre cette année, qui, en quelque sorte, naturalisa Champaigne.

Certes ces artistes ne se ressemblent guère. Leurs techniques, leurs méthodes de travail, leurs clientèles, leurs ambitions les distinguent. Mais certains traits les rapprochent : personne aujourd'hui devant un tableau anonyme n'hésite à le déclarer français. Ceux encore en vie en 1648, les « Anciens », s'associèrent pour fonder l'Académie royale de peinture et de sculpture. Champaigne bien sûr était du nombre. Les réunissaient un goût de l'ordre et des gestes à l'arrêt, une réserve et une dignité, une pudeur, un art sans tapage, un réalisme fondamental, une intériorité surtout. Je sais que ces qualificatifs ne s'appliquent pas à tous les tableaux de ces peintres mais fréquentes sont leurs compositions, solides et mesurées, où règnent la mélancolie et le rêve. Dans ces œuvres aucune déclamation, aucune déclaration, aucune gesticulation inutile, le refus de la virtuosité pour la virtuosité, aucune dramatisation, la gaieté et la joie en sont absentes, un art sévère, un art sérieux.

On sera surpris du nombre de ces mots qui s'appliquent à l'œuvre de Champaigne. Retenons deux exemples choisis parmi les tableaux les plus célèbres de l'artiste dans les genres où il s'illustra tout particulièrement.

Le *Portrait* dit autrefois *de Robert Arnauld d'Andilly* qui date de 1650 s'impose par sa mise en page, par son vérisme, par la beauté digne et austère du visage, par la main du modèle, une des plus belles mains de l'histoire de la peinture. On retiendra surtout son regard tourmenté et interrogateur, son inquiétude réfléchie.

L'*Ex-voto* est de douze ans postérieur : au-delà de la stricte géométrie de la composition, de l'austérité des coloris – seules les taches rouges des croix sur les habits des religieuses brisent l'harmonie des blancs et des bruns –, au-delà de la sobriété de l'exécution, au-delà du silence et du recueillement, au-delà même de l'acte de reconnaissance du père envers Dieu, il force l'admiration par son refus de tout expressionnisme au profit d'une réflexion et d'une intériorité uniques dans la peinture du temps. Qui alors, en Europe, aurait osé peindre *l'annonce* d'un miracle ? Dans ce siècle où les tableaux à sujet religieux abondent, violemment expressifs et excessifs en Espagne, savants et magistraux en Italie, exubérants et généreux dans les Flandres, la composition à la fois personnelle et éternelle de Champaigne résume à elle seule les ambitions du peintre et de son pays, ses ambitions religieuses comme ses ambitions artistiques.

On nous permettra un retour à l'année 1621, celle de l'arrivée de Champaigne à Paris. Comme tous les artistes de sa génération, il veut se rendre en Italie – selon Félibien il aurait quelques années plus tard tenté à nouveau sa chance. Poussin, son aîné de huit ans, ne rêvait que de Rome et n'y parvint qu'à sa troisième tentative. En 1622, les deux artistes cohabitaient sur la montagne Sainte-Geneviève, au collège de Laon, qui dépendait des jésuites (Poussin peindra à la détrempe en 1622 six grandes toiles aujourd'hui perdues qui commémoraient la canonisation de saint François Xavier). Sans doute les deux artistes y avaient pris demeure afin d'échapper au contrôle de la redoutable corporation des peintres parisiens et de la jurande. Elle interdisait aux artistes qui n'en étaient pas membres de vendre leurs tableaux. Les collèges échappaient à sa juridiction. C'est là qu'« ils commencèrent à se connoistre » écrit Félibien. Toujours selon lui, « le Poussin ayant témoigné à Champagne qu'il souhaitoit avoir quelque Tableau de sa main, il luy fit un païsage », dès cette date une des spécialités de Champaigne est, sans nul doute, un paysage flamand.

Poussin et Champaigne se rencontrèrent-ils à nouveau en 1640-1642 lors du malheureux séjour de l'artiste à Paris ? Tout porte à le croire mais rien n'en a transpiré. Il faut encore citer l'inventaire après décès de Pointel en 1660 dont Champaigne fut l'expert (dans quelle mesure les tableaux de Poussin de la collection Pointel influencèrent-ils ceux de Champaigne ?), le célèbre épisode des chameaux de *l'Éliézer et Rébecca* de 1648 qui, en 1668 à l'Académie, opposa vivement Champaigne à Le Brun. Il y a enfin l'influence de l'*Autoportrait* de Poussin « Pointel », qui date de 1649 – aujourd'hui à Berlin –, sur celui de Champaigne de 1668. Il y a surtout deux destins, deux ambitions, dont l'une ne pouvait s'exprimer sans Rome et l'autre sans Paris, deux idéaux : une peinture des yeux mais aussi de l'intellect, sérieuse et sévère…

Certes Poussin néglige (méprise) le genre du portrait, sa religion – objet ces dernières années de bien des disputes – n'est pas celle de Champaigne, mais il y a ses paysages, celui de 1622 donné par Champaigne à Poussin, ceux de 1656 peints pour le Val-de-Grâce (Louvre, Tours, Mayence) – et ceux de Poussin – le *Calme* (Getty), l'*Orage* (Rouen) peints en 1657 – que Champaigne put admirer chez Pointel. On les comparera pour les opposer. Les paysages que l'on qualifie de « spirituels » du premier sont d'une réussite toute différente de ceux « intellectuels » de Poussin, hymnes grandioses à la nature. De son origine flamande le premier a gardé ce ton réaliste, ce souci de la vérité du détail. Poussin prend prétexte de la réalité pour conduire une réflexion sur la violence de la nature confrontée aux passions humaines.

Qui songe aux œuvres de Rubens et de Van Dyck ses contemporains ne peut un instant les confondre avec celles de Champaigne. La liberté et le lyrisme du premier, son amour de la chose peinte et la générosité de ses pinceaux, l'élégance nerveuse et à vif du second ont peu à voir avec la réserve hautaine, la froideur quelque peu sèche et figée du troisième, cette « clarté un peu sèche » de la peinture française dont parlait Stendhal. De ces trois artistes, Champaigne, bien que le plus jeune, est le moins au fait des innovations de la peinture. Rome gardait son avance et lorsque Mazarin fit appel à Champaigne pour fournir au Bernin les portraits de Richelieu qu'il réclamait et qui lui étaient nécessaires pour exécuter son buste, on ne critiqua pas, à l'arrivée de ce buste à Paris, le Bernin mais Champaigne. On se rendit compte qu'il lui manquait ce souffle qui inspirait le grand sculpteur. La minutie de l'art de Champaigne, son amour des couleurs éclatantes franchement tranchées le rapprochaient de ces primitifs flamands dont le goût s'était perdu et dont il avait gardé le souvenir (et le secret). Cet archaïsme sut plaire aux ordres religieux, à ses modèles parisiens. On sut à Paris admirer cette « école de peinture » qui était aussi une « école de sagesse » pour reprendre les mots de Mariette. Cet art lui assura une gloire qui, à la mort de Vouet (1649) puis à celles de Le Sueur (1655), de La Hyre (1656) et de Stella (1657), aurait dû lui laisser le champ libre et lui donner le premier rang. Son cadet de dix-sept ans, le jeune Charles Le Brun, de retour de Rome, ne lui laissa pas cette chance. Il emporta la mise. Pour Champaigne il était trop tard. Une page était tournée. Sa revanche, l'exposition de Lille et de Genève la lui offre.

Pierre Rosenberg, de l'Académie française, pour le catalogue de l'exposition

Brève chronologie des XVIIe siècles français et hollandais

26 mai 1602 : Naissance de Philippe de Champaigne à Bruxelles.

Depuis 1579, Bruxelles participe à l'Union d'Utrecht : elle est une république calviniste autonome de 1577 jusqu'en mars 1585, avant d'être reprise définitivement par les Espagnols. Elle est le siège du gouvernement des Pays-Bas espagnols, puis autrichiens.

Sous le gouvernement des archiducs Albert et Isabelle au XVIIe siècle (1598-1621), la ville retrouve sa prospérité. Après quarante ans de guerre de religion et de successions ininterrompues de gouverneurs, les Pays-Bas sont à nouveau dotés d'une autorité stable et de souverains en résidence. Les réconciliations avec la France (grâce au traité de Vervins, 1598) et l'Angleterre (1604), suivies de la Trêve de Douze Ans (1609-1621) conclue avec les provinces rebelles du Nord (les Provinces-Unies), permettent non seulement à la paix de s'installer durablement mais aussi de libérer du temps et des moyens pour relever le pays.

1606 : Armand du Plessis de Richelieu est nommé évêque de Luçon

1608 : Rubens entre au service des archiducs et s'installe à Anvers

25 septembre 1609 : « La journée du Guichet » lance la réforme de Port-Royal par Mère Angélique Arnauld

1610 : Assassinat d'Henri IV, et début de la Régence de Marie de Médicis pendant la minorité de Louis XIII

1615 : Mariage de Louis XIII et d'Anne d'Autriche

1616 : Richelieu devient secrétaire d'État aux Affaires étrangères et à la Guerre

1618 : Début de la Guerre de Trente ans
Commencée comme un conflit religieux entre catholiques et protestants, elle évolue en une lutte politique entre la France et la Maison d'Autriche

1621 : Philippe de Champaigne part pour l'Italie, mais s'arrête à Paris

1621 : Début d'une révolte protestante contre Louis XIII

1622 : Richelieu est nommé cardinal

1624 : Traité de Compiègne entre la France et les Provinces-Unies contre l'Espagne

1627 : Séjour de Philippe de Champaigne aux Pays-Bas

1628 : Il épouse Charlotte Duchesne

1629 : Richelieu devient principal ministre d'État, et est créé duc et pair de France

1629 : Philippe de Champaigne obtient ses lettres de naturalités

1638 : Décès de sa femme

1641 : Mazarin, principal conseiller de Richelieu, devient cardinal

1642 : Décès du fils unique de Champaigne, Claude de Champaigne

1642 : Mort de Richelieu, Mazarin dirige le conseil du roi

14 mai 1643 : Mort de Louis XIII, début de la régence d'Anne d'Autriche pendant la minorité de Louis XIV

1644 : Arrivée à Paris de Jean-Baptiste de Champaigne, neveu de Philippe de Champaigne

20 février 1648 : Philippe de Champaigne est admis comme membre fondateur de l'Académie royale de peinture et de sculpture

1648–1652/1653 : La Fronde (parlementaire, puis nobiliaire) est la dernière guerre menée contre le roi de France par les Grands du royaume

1648 : Les Traités de Westphalie mettent fin à la Guerre de Trente ans

1653 : Champaigne est nommé professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture

1654 : Sacre de Louis XIV à Reims

1655 : 2ème séjour de Champaigne aux Pays-Bas

1660 : Mariage de Louis XIV et l'infante Marie-Thérèse d'Autriche

1661 : Colbert est nommé intendant des finances
Mort de Mazarin

1668 : Les Provinces-Unies, l'Angleterre et la Suède forment la Triple alliance de La Haye contre la France

1672 : Début de la Guerre de Hollande, qui s'achève en 1678
Elle oppose la France et ses alliés (Angleterre, Bavière, Suède) à la Quadruple-Alliance comprenant les Provinces-Unies, le Saint-Empire, le Brandebourg et l'Espagne.

12 août 1674 : Mort de Philippe de Champaigne à Paris

Philippe de Champaigne et l'Académie

La vocation pédagogique de l'Académie royale et les conférences académiques

L'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée en 1648, se construit, face à la maîtrise des peintres et sculpteurs de Paris, autour d'une conception différente, et qui se veut plus élevée, des arts du dessin. […] Cette conception nouvelle et plus noble des arts qui est au fondement du projet académique, il ne suffit pas de la défendre contre les maîtres. Il s'agit aussi, et avant tout, de la transmettre, de la diffuser, de l'enseigner aux jeunes générations. […]C'est seulement au milieu des années 1660 que la tenue régulière de conférences est envisagée. […] Désormais, chaque premier samedi du mois, l'un des douze professeurs introduira une discussion entre les académiciens devant l'une des toiles des collections royales. Quelques conférences thématiques, plus rares, viendront rapidement s'y ajouter. Il convient de rappeler que le terme de *conférence*, au XVIIe siècle, est à prendre au sens de discussion et non de discours (c'est le sens qu'il a gardé aujourd'hui dans les expressions *conférence de paix ou conférence au sommet*). […]

Philippe de Champaigne conférencier : pratique et théorie de la peinture

[…] Philippe de Champaigne a prononcé en tout huit conférences. […]On peut relever un certain nombre de lignes de forces qui s'en dégagent. Et d'abord une conscience de la visée pédagogique des conférences qui semble plus claire que chez la plupart des autres conférenciers. Champaigne se rend compte de la responsabilité qu'il a en tant que professeur. Il met en garde les étudiants contre les risques d'une imitation servile de leurs maîtres, et termine sa conférence sur « l'éducation de la jeunesse selon son génie naturel » en donnant l'exemple de l'école flamande qui aurait déchu selon lui en l'espace d'un demi-siècle à cause de la fascination exercée par Rubens sur ses élèves. […]Si le style ne doit en aucun cas se transmettre du maître à l'élève, il existe un certain nombre de règles et de conseils pratiques que l'élève doit impérativement connaître s'il souhaite que son génie propre puisse se déployer. Avant d'atteindre à l'« excellence de la peinture », il faut d'abord être peintre. Aussi Champaigne multiplie-t-il les conseils d'ordre pratique, et le fait la plupart du temps, parce que c'est le principe même des conférences, en montrant sur les toiles du Cabinet du roi les réussites et les échecs des grands peintres du passé. […]

La peinture religieuse : distinction et confusion des ordres

Le point sur lequel Philippe de Champaigne se distingue le plus nettement des autres conférenciers, c'est une attention toute particulière aux caractères spécifiques de la peinture religieuse, comme lieu où se confondent la nature et la grâce. […] En d'autres termes, tout engage dans une peinture représentant un sujet religieux. Et ce qui est engagé, c'est la chose qui importe le plus à l'être créé : son salut. […] La prise en compte de ce point de vue permet sans doute de mieux comprendre une des discussions les plus célèbres de l'histoire des conférences académiques : celle qui oppose Le Brun et Champaigne à l'occasion de la conférence que prononce ce dernier sur *Éliézer et Rebecca*. On sait qu'après avoir fait l'éloge du traitement du sujet par Poussin, Champaigne émet une réserve : l'histoire n'est pas exprimée de manière suffisamment fidèle, dans la mesure où Poussin n'a pas représenté les chameaux du serviteur d'Abraham que l'Écriture mentionne. […]C'est en cela que le respect de la lettre est essentiel : parce que nous ne pouvons en aucun cas être certains de démêler dans le récit biblique ce qui est l'essentiel et ce qui n'est que « minuties », pas plus que nous ne sommes capables de déterminer ce qui peut être ôté sans porter « préjudice » à l'histoire. La remarque de Champaigne ne relève donc pas, comme on a pu l'écrire parfois, d'un esprit étroit et précautionneux. C'est à l'aune de l'importance qu'il accorde à la peinture qu'il convient de comprendre et de juger les interventions de Philippe de Champaigne à l'Académie. Car c'est avant toute chose cette conscience de l'éminente dignité de la peinture qu'il souhaite transmettre aux élèves qui l'écoutent.

Extraits du texte de Karim Haouadeg pour le catalogue de l'exposition

L'art de l'âme

Carmel

[…]L'art de Champaigne est très tôt ancré dans la profondeur d'une visée spirituelle et dans la complexité savante d'une projection picturale […]où Dieu est présent dans la plus infime parcelle du monde. L'élan mystique y est sans illumination, il contraint et construit le sens, plus qu'il ne se laisse emporter par lui, sans rien traduire de ses paradoxes où la chair explose afin de libérer l'âme. Champaigne choisit dans le plaisir mystique l'effleurement[3]. […]

Racines

[…]Champaigne ne détournera jamais l'attention vers la manière au détriment du sujet.

Entre la formation précoce et intense à l'art du portrait jusqu'à la miniature avec Jean Bouillon puis avec Michel de Bourdeau, jusqu'au paysage avec Jacques Fouquières, dans l'observation précise du milieu bruxellois, Philippe de Champaigne semble parvenu à un degré de maturité intellectuelle et technique […]On pressent une vision très tôt cohérente de peintre qui se construit de l'intérieur sans quête d'innovation, sans goût marqué pour une gestualité virtuose […]

Champaigne était sensible au naturel de Rubens dans ses aspects les plus intimistes. Il partageaient une même culture de la physionomie, de la monumentalité, des drapés, de la stridence et de la franchise des coloris, de la densité de l'être dans les postures et les gestes, mais la traduction des messages religieux se donnait pour l'un, en formes conceptuelles et transmissibles, en dehors de la manière, tandis que pour l'autre, l'éducation jésuite dans une démarche de captation du vivant et de contamination permanente libérait la chaîne des mouvements empreinte de sensualité spirituelle.

[…]L'objectif l'emporte sur la manière, l'esprit de méthode sert la transmission du message comme de l'outil. Plus qu'un peintre d'histoire, il est le peintre d'une histoire au présent qui magnifie dans le même élan une dévotion qui grandit les hommes, tandis que l'homme est comme son écriture, en retrait, derrière son message, intouchable.

Gouvernement par les arts

[…]Philippe de Champaigne a pris cette place d'auteur à la fois de portrait d'apparat qui illustre le gouvernement par les arts[11] et de créateur d'images pour le service des congrégations religieuses dont on sait qu'elles sont l'instrument déterminant qui propage la légitimation intérieure et provoque la reconnaissance internationale.

[…]Dans ce système binaire, l'art de Champaigne, sa force spirituelle, sa manière indépendante, sa disponibilité prennent une importance stratégique en même temps qu'ils conduisent ce peintre à devenir l'artisan visuel d'un projet français. Il participe, comme le dit Marc Fumaroli, « à la création de cette unanimité du corps social ».[12]

[…]Richelieu croit pouvoir […] entreprendre une activité spirituelle qui inspirerait l'action politique. […] il se voyait l'acteur idéal de cette double mission, celle qui permet d'instaurer « un ordre royal chrétien français » au prix d'une distance avec les « solidarités catholiques » voulues par la Reine Mère.

Par sa peinture, Champaigne en donnerait les principaux traits de pensée dans les images qu'il produirait au service du cardinal. […] Qui pouvait, mieux que Champaigne, sans appropriation par le brio d'un style réaliser par l'image avec l'efficacité maximum de propagation, la puissance éducative d'un message destiné aux élites comme au peuple.[…]

[3] J.L. Masson Préface au Château intérieur de Thérèse d'Avila, Rivages p. 115

[11] M. Fumaroli, Préface du catalogue Marie de Médicis, RMN, 2OO3.
Se référant à la galerie peinte par Rubens au palais du Luxembourg, Jacques Thullier nous dit « Marie de Médicis voulut avant tout y laisser son souvenir parmi ceux des grands hommes illustres (cité par M.N. Dourdin-Matsuszek, gazette des Beaux-arts, 1994, p. 185.

[12] M. Fumaroli, Préface du catalogue Marie de Médicis, RMN, 2003

L'homme intérieur

[…]C'est entre 1643 et 1648 que Champaigne entre en relation avec le couvent cistercien de Port-Royal. Les événements qui accompagnent cette rencontre sont la mort de son épouse Charlotte Duchesne en 1638, celle de son fils Claude en 1642 puis celle de Richelieu la même année, puis celle de Louis XIII en 1643. […]Après tant de détachements importants, qui le voient encore en 1648 mettre ses deux filles au couvent de Port-Royal à Paris, le peintre semble choisir de nouveaux équilibres, accentuant les dispositions qui le rendent plus libres sur le chemin de la ferveur[…]. Il fréquente tout simplement le monastère où sont retirées ses filles. […]La quête qui leur (*Champaigne et les Jansénistes*) est commune est de saisir dans l'homme intérieur la singularité de chaque âme et la révéler de façon à lui faciliter le chemin, à favoriser l'amalgame sous la bannière unique du jansénisme.

[…]Dès 1957, Bernard Dorival avait admirablement pressenti[1] la disposition du peintre à concevoir un art de l'âme libéré des styles sacrés, prédicateurs, et pour cela admis par les religieuses de Port Royal telles Mère Angélique, les plus rebelles au « flatterie périlleuse de l'image », le peintre se donnera pour tâche de faire comprendre à l'académie les principes d'une peinture servante de la théologie, qui respecte les données littérales des Ecritures comme de la réalité. […]

La notoriété de Philippe de Champaigne en tant que portraitiste est ambiguë […]. Faisant partie immanquablement de la culture collective, les portraits de Philippe de Champaigne sont plus connus que le peintre lui-même, et ce depuis le XVIIe siècle.[…]Dès son entrée dans le monde du pouvoir, Champaigne recherche et rencontre chez les grands, hommes et femmes, un principe, d'ordre mystique […]Longtemps avant les solitaires de Port-Royal, Champaigne avait mis en image l'unité de la dévotion et du pouvoir dans une fusion qui transcende les contingences politiques, sociales et religieuses. Qu'il soit en pied, d'apparat, de groupe ou simplement en buste, le peintre mélange la lumière du lieu à la lumière de l'esprit dans un équilibre marqué par la retenue qu'aucun peintre de l'époque ne pouvait atteindre puisqu'il ne procédait pas de cette forme d'idéal […] Dans une lettre du 12 mai 1660 du maître de Saci à la Mère Angélique de Saint-Jean, à Propos d'Antoine Le Maître, figure cette appréciation : « le portrait ressemble beaucoup au visage et parfaitement à l'esprit.»[2]

[…]Tous les portraits de Champaigne ne répondent pas avec le même bonheur à ces exigences mues par la considération, le partage spirituel ou l'amitié. Champaigne est aussi un peintre sollicité pour des portraits de la Reine Régente entre 1644 et 1647, de Mazarin, de Colbert. Peintre de la ville, il trouve des clients, parmi les gens d'Eglise et les gens de Robe. Ses portraits sont recherchés ; il gagne bien sa vie mais de nouvelles générations arrivent ; Le Brun et Mignard l'emportent. Déjà sous le règne de Louis XIV, il demeure le peintre de ce qui faisait l'essence spirituelle du règne de Louis XIII et de la Régence. […]

Pierre Rosenberg souhaitait que cette exposition montre le grand peintre qu'était Philippe de Champaigne. […] Apprécier et définir l'invention de Champaigne, c'est à nos yeux, prendre la mesure de cette théologie vivante dont le ferment agit sur toute son œuvre, bien au-delà de la fixation sur le jansénisme, à travers la fréquentation spirituelle du cardinal de Bérulle, de l'abbé de saint-Cyran et des chartreux. […]Figure majeure de l'histoire comme peintre des hommes illustres, Champaigne est resté en marge de l'histoire de l'art qui s'est faite sans lui. […]

Un discours historique univoque s'est mis très tôt en marche qui, plus que la radicalité spirituelle de son art, a laissé dans l'isolement l'œuvre de l'artiste et son idéal de peinture. Sa vision n'a peut-être pas eu d'avenir mais elle avait un formidable présent dans l'actualité artistique entre 1621 et 1674. Le peintre répondait au projet mis en œuvre par Louis XIII et Richelieu : construire une identité française intégrée, libre dans ses relations avec les courants politiques religieux et esthétiques, aptes dans les échanges à doser les équilibres nécessaires. Faisaient aussi partie de ce programme que Richelieu partageait plus secrètement, la volonté de propager le modèle et le message christiques auxquels chacun pouvait adhérer afin de raffermir sa foi et sa conscience et trouver sa place dans le monde.

Extraits du texte d'Alain Tapié pour le catalogue de l'exposition

[1] Philippe de Champaigne et Port-Royal, RMN , 1957.
[2] B. Dorival, Gazette des Beaux-arts, 1967, p. 280.

Admirer l'original : la *Cène* de Port-Royal de Paris

1648

Port-Royal. […] C'est Champaigne qui peint la Cène du retable du maître-autel de l'église de Port-Royal, comme il peint les deux autres tableaux du chœur, la Samaritaine du musée de Caen et la copie, probablement ronde aussi, de la Vierge au palmier de Raphaël. Si pour Port-Royal Philippe de Champaigne est le peintre, en ce lieu plus qu'en tout autre, la *Cène* est *le* tableau.

Les *Cènes*, la *Cène*

[…]S'appuyant sur trois gravures […] Bernard Dorival en déduisait : « On ne peut donc voir dans la *Cène* du musée de Lyon celle de Port-Royal-des-Champs, qu'il faut, en revanche, identifier avec la plus grande des deux Cènes du Louvre. » […] Puisque Port-Royal-des-Champs vient d'être réoccupé par les religieuses, il n'y aurait rien d'étonnant à ce que la *Cène* des Champs (le tableau du Louvre) soit, ne fût-ce que de fort peu, postérieure à celle de Port-Royal de Paris (le tableau de Lyon). Mais l'argument premier en faveur d'une antériorité du tableau de Lyon réside dans la plus grande sobriété de celui du Louvre et dans sa plus grande intensité : tout élément inessentiel a disparu, l'œuvre atteint à une perfection toute classique[18], c'est-à-dire toute « française[19] ».

Il est inutile de dire la beauté des visages des deux grandes *Cènes* : […] les Christs de Champaigne se ressemblent : ou plutôt, ils se ressemblent moins qu'ils ne donnent l'impression qu'il s'agit toujours du même Jésus, avec la Samaritaine, faisant des miracles, bon pasteur, instituant l'eucharistie, sur le voile de Véronique, en croix, couché sur son linceul. […] On ne saurait admirer les visages sans contempler les mains, dont Champaigne avait le secret […]

Si nous devions rapporter la *Cène* de Champaigne à un récit évangélique, ce serait donc plutôt à celui de Luc[21], selon lequel l'annonce de la trahison de Judas est postérieure[22] à l'institution de l'eucharistie […]

Elevatis oculis

Le repas est terminé, sans le moindre relief. Un pain, dans la main gauche du Christ, un calice, c'est tout […].La nappe même est immaculée […]Ce n'est pas la nappe d'un repas festif s'achevant, c'est une nappe d'autel, empesée et repassée à la perfection. […]Champaigne a peint moins le dernier repas du Christ que la première messe[29], et une première messe éternelle.[…]

Le pain qui est dans la main gauche du Christ de la *Cène* n'est donc pas encore le pain transsubstantié. Champaigne a saisi exactement le moment où le Christ, yeux levés, bénit le pain, avant de le rompre […]L'instant liturgique choisi par Champaigne n'accède pas, fût-ce en figure, au plan sacramentel qu'est celui de la consécration, c'est-à-dire de la transsubstantiation. Il *précède* le sacrement lui-même […] Le pain du tableau n'est pas encore le corps du Christ : c'est le pain oblat […]La Cène de Champaigne *manifeste* donc la bénédiction du pain. […]Il *donne à voir* la chose même qui est figurée, la bénédiction même du pain par le Christ-prêtre.

La suspension

En revanche, le corps du Christ, lui, le corps consacré, est bien présent, vere, realiter et substantialiter, dans l'église, offert *à l'adoration* des religieuses. Si elles ont *toujours* la *Cène* devant les yeux, ce que les filles du Saint-Sacrement, se relayant deux par deux jour et nuit, adorent perpétuellement, c'est le corps eucharistié, « Jésus-Christ enfermé dans l'Eucharistie », comme dira Pascal [38]. Les religieuses voient la *Cène* de Champaigne et adorent le Saint-Sacrement.

[…] Le Christ en lui-même est ressuscité – sans quoi du reste sa présence réelle dans le Saint-Sacrement ne serait pas telle –, mais il n'est pas ressuscité et glorieux dans l'humanité, il ne l'est pas encore dans ses membres. Ainsi la suspension du Saint-Sacrement est-elle la « commémoration perpétuelle de l'état où le Fils de Dieu a été depuis la résurrection jusqu'à l'Ascension » (§ 19). […]Le chœur des églises de Port-Royal articule donc deux rapports différents : entre la suspension et le Saint-Sacrement (rapport de symbolisation, nous venons de le voir), entre la Cène et le Saint-Sacrement, ce qu'il nous reste à préciser.

Présence et figure, adoration et admiration

La *Cène* a une fonction picturale et liturgique précise : celle de manifester le moment exact où le Christ – le prêtre – ayant rendu grâce et béni les offrandes, *va* les consacrer, c'est-à-dire les transformer en cela, qui n'est plus pictural, qu'est le Saint-Sacrement. […]La *Cène* de Champaigne prépare figurativement à la présence réelle du Christ en l'Eucharistie, elle ne la signifie pas, elle ne la redouble pas. Mais le Saint-Sacrement est-il pure présence, quand la *Cène* serait pure figure ?

[…]La foi catholique consiste à tenir à la fois les deux vérités qui ne sont pas exclusives : que le mystère de l'eucharistie soit et « sacrifice et commémoration de sacrifice », et présence et figure. […]Récapitulons :

La *Cène* : elle n'est pas seulement figure de la dernière Cène, elle est figure de la première messe, et par là du sacrifice éternel. […]

La suspension du Saint-Sacrement : elle est signe explicitant de ce dont le Saint-Sacrement est figure. Et tout signe, en tant que tel, implique l'absence du signifié, qu'il représente.

Le sacrement : il est présence et figure, donc présence *et* [absence et présence].

La suspension signifie. La *Cène* figure. Le sacrement présentifie et figure.

[…] la réussite de la *Cène* est de susciter l'admiration envers cela même qu'elle manifeste, la dernière Cène, c'est-à-dire la première messe. […]Autrement dit, la Cène est admirable en ce qu'elle provoque l'admiration envers l'original, la première messe. […] Elle n'attire pas l'admiration envers Champaigne, elle l'attire envers l'original : la messe originelle, et, par elle, toute messe. Voilà pourquoi Champaigne est le peintre de Port-Royal.

Extraits du texte de Vincent Carraud pour le catalogue de l'exposition

[18] Nous suivons donc de nouveau Claude Lesné dans cat exp. Port-Royal-des-Champs 1995, p. 130-131, y compris pour ne pas voir de raisons majeures à une datation de la *Cène* du Louvre en 1652 : l'important est seulement que sa force la rende postérieure à la première *Cène*.

[19] Voir le beau texte de Bernard Dorival « Signification de Philippe de Champaigne » en introduction au catalogue de l'exposition à l'Orangerie des Tuileries (cat. exp. Paris 1952). Ce catalogue contient de nombreux commentaires stylistiques qui ne sont malheureusement pas passés dans le *Catalogue raisonné*. L'exemplaire de ce livre conservé à l'École normale supérieure est un don de l'auteur à la Bibliothèque : de très nombreuses corrections manuscrites, qui témoignent des tâtonnements et des difficultés d'attribution rencontrées par le grand critique, permettent de suivre l'évolution des travaux de Bernard Dorival qui aboutiront au *Catalogue raisonné* de 1976.

[21] Souvent privilégié par les commentaires jansénistes, puisque, comme y insiste Jansénius en expliquant *testamentum*, c'est dans Luc, plus que dans Matthieu et Marc, qu'il faut chercher les arguments contre Calvin et les protestants (Jansénius 1667, *In Ev. secundum Lucam,* ad XXII, 20, p. 407).

[22] Lorenzo Pericolo a bien noté le choix du moment représenté par Champaigne, mais c'est pour retomber aussitôt dans des incohérences chronologiques (Pericolo 2002, p. 245).

[29] Selon la judicieuse remarque de Sandrine Lely (Lely 1991, p. 98). Encore faut-il s'entendre sur le sens de cette formule : pour Sandrine Lely, qui postule comme Bernard Dorival que la *Cène* de Port-Royal de Paris est la petite *Cène* du Louvre, Champaigne « restitue avec des moyens plastiques la parole de consécration : « Ceci est mon corps » (S. Matthieu, XXVI, 26). Le tableau cherche donc à exalter la présence réelle » (p. 96). Voir *infra*.

[38] XVIe *Provinciale* (Pascal 1965, p. 308), qui rappelle : « […] ces saintes Vierges adorent nuit et jour Jésus-Christ au Saint-Sacrement, selon leur institution » (p. 321).

Philippe de Champaigne et le XXIe siècle

Pour cette exceptionnelle exposition monographique, le musée modifie la présentation de ses collections permanentes et « installe » une scénographie contemporaine pour parler au présent de l'œuvre de Philippe de Champaigne.

Au sein des ces deux projets, Le L.A.A.C., Lieu d'Art et d'Action Contemporaine de Dunkerque et le Frac Nord Pas-de-Calais s'associent au Palais des Beaux-Arts autour de la notion absolue de la couleur, le bleu en particulier, avec les chefs d'œuvre d'Yves Klein, Anish Kapoor, Dan Flavin, Robert Malaval, Gustave Singier et Alfred Manessier. Le bleu de Champaigne est célèbre pour ses qualités spirituelles et abstraites. « Un bleu subtil, tout à la fois saturé et retenu, fuyant et nocturne, un bleu moral [3] ». Même si le bleu n'est pas significatif de l'ensemble de l'œuvre de Philippe de Champaigne, sa tonalité est suffisamment singulière pour que le peintre classique soit apprécié pour son génie à charger cette couleur d'une puissance symbolique proche de l'icône.

Pour ces raisons, en correspondance avec la monographie de Philippe de Champaigne, et conjointement à l'exposition du Pli de Kassia Knap, le Palais des Beaux-Arts propose une exposition sur « l'Absolu de la couleur et le Bleu » afin d'apprécier le projet du peintre classique de consacrer à la couleur un espace réel pour exprimer l'illumination de la foi par imprégnation chromatique, et ainsi atteindre l'abstraction spirituelle au sein de l'image.

Dans l'Atrium, à partir d'un détail de La Cène (1652), Dominique Breemersch, associé pour l'Europe à l'artiste américain James Turell, a imaginé la transformation de l'éclairage naturel du musée par l'apposition de filtres colorés sur la verrière centrale. A la manière du vitrail, et au moyen d'une pixelisation de l'image sur-dimensionnée, la lumière de Champaigne inondera le musée et l'exposition.

Dans la grande galerie d'accueil et dans l'atrium, l'artiste polonaise Kassia Knap exposera une série d'œuvres récentes produites pour cette rétrospective. Ses grands formats se présentent sous forme de drapés où plis et reliefs nous attirent dans un espace dramatique et imaginaire. La structure monumentale de ses toiles matérialise la masse de la peinture et confère au tableau un statut d'objet proche du volume sculptural. Le pli installe une présence physique de la peinture. Il nourrit la réception du tableau d'une qualité plus charnelle.

[3] Michel Pastoureau in Bleu, Histoire d'une couleur

Sommaire de la partie contemporaine

1) Philippe de Champaigne et son temps
2) Le Bleu de Champaigne et l'absolu de la couleur
3) Le Pli chez Champaigne
4) Kassia Knap, la chair du visible

1) Philippe de Champaigne et son temps

La règle et le pouvoir

L'art de Philippe de Champaigne s'épanouit dans un climat d'instabilité politique. En réaction à ces temps troublés, les autorités souhaitent créer l'unité de la France. En accord avec la volonté étatique d'unifier linguistiquement et religieusement le royaume (création de l'Académie Française en 1635), les objectifs de représentation du pouvoir s'affirment peu à peu. En quête d'équilibre et d'harmonie, l'idéal classique suit des règles strictes qui doivent aboutir à une perfection formelle, reflet d'une beauté universelle et intemporelle. L'apogée du classicisme correspond à l'aboutissement de l'absolutisme, c'est-à-dire la première moitié du règne de Louis XIV (1660-1685). Mais cette lente évolution qui semble aller du baroque des années 1600 au classicisme du Roi-Soleil n'est qu'apparente. Ces deux sensibilités s'interpénètrent et se fécondent. Aux temps même de l'apogée classique, l'esprit baroque vit encore dans les fastes de la Cour et le «théâtre à machines».

La dynamique baroque

Dès la fin du XVIe siècle, la Contre-Réforme permet à Rome de se retrouver comme siège d'une papauté triomphante; la plupart des papes pratiquent un mécénat généreux et éclairé en rapport avec leur prestige et leurs moyens, tous les arts sont appelés à mettre en forme des lieux de culte. Les festivités dans les théâtres et les palais de l'aristocratie se donnent avec encore plus de somptuosité et de faste que durant la Renaissance.

L'illustre série des peintres italiens, espagnols et flamands: Le Bernin, Caravage, Le Greco, Zurbaran, Vélazquez, Rubens, Jordaens, Van Dyck déploie une expression artistique dominée par l'irrégularité, la fantaisie et la surcharge décorative. Le baroque reflète cette instabilité face à un monde en mutation. Jouant sur le changement, la métamorphose et le trompe-l'oeil, il cherche à surprendre son lecteur par l'inattendu, le paradoxe voire l'absurde.

Le style classique

La peinture classique se caractérise par un style brillant et souple. La richesse du chromatisme indique une orientation baroque mais la rigueur et la sobriété des expressions révèlent la recherche d'un idéal intellectuel apte à traduire une austère spiritualité. Le rapport entre forme, dessin, couleur et lumière s'organise selon une harmonie sereine qui impose une vision poétique. Cette manière claire et élégante s'exprime dans des compositions amples, aux perspectives théâtrales, où les figures adoptent des poses recherchées. La lumière frontale construit l'espace et impose une vision d'un lyrisme retenu.

L'écriture Champaigne

La subtilité et l'élégance de la peinture de Philippe de Champaigne s'affirment dans des compositions centrées dans lesquelles l'agencement de l'espace interne assure une mise en forme monumentale.

L'originalité de Philippe de Champaigne réside dans l'acuité psychologique des visages, des mains, et de l'ordonnancement des drapés qui accompagne le geste. Le peintre réduit l'effet de la surabondance de matériaux nobles et de matières précieuses des portraits d'apparat en concentrant la gloire du monarque dans l'expression de la fonction. L'espace intensément lumineux de ses scènes religieuses comme de ces portraits de personnalités s'exprime dans un élan vertical, qui induit une lecture spirituelle de l'ordre spatial. Cette organisation doctrinale de la peinture de Champaigne garantit, sous le contrôle de la raison, l'efficacité du discours du pouvoir, conçu à la gloire des modèles religieux et des souverains.

La rationalisation de la peinture de Champaigne se retrouve aussi dans ses paysages, qui conformément à son époque, participent à l'invention d'une nature allégorique. En correspondance avec l'évolution de la conception des arts et de la perception, la connaissance spirituelle du monde, appliquée à la peinture, nous enseigne un ordre nécessaire de la nature, qui découvre les essences grâce auxquelles elle donne son sens au monde extérieur.

Les prémices d'une science esthétique

Le passage du XVIe au XVIIe siècle voit se réaliser un changement dans la manière de concevoir le monde tel qu'il se donne à nos sens. Le sensible est autonomisé par rapport à l'intelligible. A l'ère classique, en regard de l'évolution intellectuelle et scientifique, la réflexion sur les arts s'engage résolument dans une voie nouvelle. Le sensible se subjectivise, c'est-à-dire qu'on considère qu'il n'existe que pour un sujet. Le Beau sensible acquiert ainsi une consistance propre et devient indépendant de toute autre forme de beauté, intellectuelle et morale.

L'idée moderne des beaux-arts

Il faut attendre le XVIe siècle pour que l'humanisme de la Renaissance adopte une vision évolutive et progressive de l'Histoire appliquée à l'art. La doctrine de l'Ut pictura poesis contribue à l'ennoblissement des arts visuels. En même temps que se créent les académies de peinture et de sculpture, se développe une littérature critique et théorique sur les arts de la vue. La pensée classique souhaite que l'art instruise. Ces essais critiques contribuent à la constitution théorique progressive d'un système des beaux-arts. Ils établissent des critères pour distinguer les manières et procèdent au classement par écoles en fonction des critères esthétiques.

L'invention du goût

La notion de goût apparaît au cours de la seconde moitié du XVIIe siècle. Quand la beauté cesse d'être pensée comme la manifestation sensible de la perfection, le goût, dans son usage métaphorique, occupe les fonctions d'instance critique laissées vacantes par la raison. Le beau ne se saisit pas par la raison ou l'entendement. Il ne se constate pas non plus à proprement parler par la vue ou l'ouïe comme la couleur, la forme, la taille d'un objet ou la hauteur d'un son. Il se perçoit par la culture du sens qui ne se développe qu'en présence de l'objet.

2) Le Bleu de Champaigne et l'absolu de la couleur

Le bleu : une couleur morale

Philippe de Champaigne, en tant que peintre religieux, se reconnaît dans la spiritualisation de la matière et justifie l'art illusionniste dans le fait que Dieu s'est revêtu de l'enveloppe charnelle pour permettre à ceux « dont l'amour ne peut être que charnel[4] » de s'élever graduellement jusqu'à l'amour spirituel. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la nécessité que l'œuvre d'art ait « l'apparence de la nature »[5]. Philippe de Champaigne n'aura de cesse de traiter l'image comme une apparition, de produire un art de la présence. Il invite à penser la beauté comme réalité intelligible, splendeur métaphysique, harmonie morale.

Le peintre emprunte sa technique à l'art de l'icône. La couleur s'anime ainsi d'un effet de transcendance. Le bleu de Champaigne fait partie des couleurs dont le prodige émerveille. Comme la Chapelle Scrovegni de Giotto à Padoue et les monochromes d'Yves Klein, les drapés bleus du peintre classique impressionnent par leur manière céleste. Le ton pur, quand il acquiert ce statut de substance, permet aux choses figurées de gagner en signification symbolique.

Au XVIIe siècle, le travail de la couleur est une véritable chimie. Les artistes préparent et mélangent eux-mêmes leurs pigments ou surveillent leur fabrication dans leur atelier. L'achèvement technique auquel Philippe de Champaigne parvient dans ses bleus accomplit son dessein spirituel. La façon dont la nuance est subtilement modulée pour se détacher de la scène est d'essence typiquement italienne. Champaigne crée un bleu qui reflète l'intensité émotionnelle qui se transmet dans la contemplation religieuse.

Selon Kandinsky, « le pouvoir de la compréhension profonde se trouve dans le bleu (…) Le bleu est la couleur céleste par essence. La sensation ultime qu'elle crée est celle du repos. Quand il devient sombre presque jusqu'au noir, il répercute une douleur à durée humaine. » Le peintre classique porte une attention particulière à l'influence psychologique des teintes. Le bleu de Champaigne conjugue l'intensité de la présence et le contenu dramatique. Les drapés bleus attirent l'attention sur leur frontalité et sur l'immédiateté de l'expérience perceptive.

Au cours de sa longue carrière, Philippe de Champaigne donne aux drapés bleus une couleur de moins en moins réaliste. La réalité physique du tableau et de la matière se dissout au profit de l'imprégnation spirituelle. Au fil des années, la couleur envahit la toile. Les plis des drapés maintiennent la présence d'une articulation dans la composition générale. A même la teinte, ils organisent un objet plastique complexe, où le bleu échappe à la monochromie pour dire l'impossibilité d'atteindre l'idéal. Cette conception suppose l'humilité dans l'accomplissement et rejoint la quête de l'absolu.

Le dépouillement auquel Champaigne procède pour ses drapés conduit parfois ses bleus au seuil de la monochromie. Les plis et les jeux de transparence maintiennent la présence de l'événement, et réalisent la forme dans le champ de la couleur. La calme tension de ce qui survient à la surface du tableau atteste de la volonté du peintre de créer des métaphores visuelles du sublime.

C'est dans notre regard que la couleur puise l'énergie nécessaire à sa résonance spirituelle. L'impression chromatique devient un vecteur affectif et temporel si elle parvient à refléter la transcendance humaine. « Les tableaux ne nous apparaissent que sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation de tant d'adorateurs pendant des siècles », Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1927.

Jusqu'au XVIIe siècle, en corrélation avec la signification religieuse et spirituelle de toute représentation, la couleur seule constitue l'accomplissement de l'Esprit dans la matière. Cette conscience spirituelle de la couleur, jusqu'à sa sublimation absolue, se retrouve au XXe siècle dans l'œuvre des artistes qui se consacrent à la monochromie.

[4] Saint Bernard : Cantina, XX, 6

[5] Emmanuel Kant : Critique de la faculté de juger 17

Les *color-field paintings* de Barnett Newman, Mark Rothko[6] et Clyfford Still[7], les *Ultimate paintings*[8] d'Ad Reinhardt, les *monochromes IKB* d'Yves Klein, les installations lumineuses de Dan Flavin et James Turell, les volumes pigmentés d'Anish Kapoor sont de véritables condensés de transcendance où la couleur puise son pouvoir dans la conscience qui l'appréhende.

Au XXe siècle, la peinture monochrome, allégée de sa fonction iconique, se définit par ses constituants physiques, le tableau comme objet, la toile comme zone de sensibilité et la couleur comme substance. Dans la grande tradition avant-gardiste de la rupture, elle s'impose comme la dernière étape de la quête picturale ou comme une épure nécessaire au recommencement. Pour autant, la conception du ton pur comme aphorisme spirituel est si bien ancrée dans notre culture occidentale que l'impression monochromatique s'appuie sur une tradition picturale largement attestée. Le monochrome du XXe siècle propose de contempler à travers la matière une autre réalité intellectuelle. La dématérialisation de la couleur permet de fixer l'attention au delà de sa manifestation phénoménale.

La prédominance de la seule couleur, ou son absence, définit la monochromie picturale, qui convient aux exigences de l'absolu. Les monochromes correspondent aux divers aspects du spiritualisme et revendiquent un attachement à l'immanence du fait esthétique.

La surface uniforme, dans la mesure où elle semble n'offrir aucune prise, nous convie à admettre que nous y projetons notre expérience perceptive et notre culture. Nous construisons les significations de ces peintures à partir d'informations littéraires et intellectuelles. Il faut sans doute en conclure que l'idée d'absolu de la couleur s'associe à trop de sentiments mêlés pour communiquer une vérité autre que culturelle.

[6] Dans le catalogue de l'exposition rétrospective de Mark Rothko de 1972 au Musée National d'Art Moderne, Werner Haftmann estime que les peintures de Mark Rothko ne sont pas des tableaux dans le sens traditionnel du terme : « Ce sont des voiles de méditation, des icônes, des tableaux de contemplation, […] qui dissimulent le divin. »

[7] Clyfford Still a dédié ses travaux à « tous ceux qui veulent connaître la signification et les responsabilités de la liberté, intrinsèque et absolue », cat. de l'exposition Clyfford Still : Paintings in the Albright, Knox Art Gallery, Buffalo, 1966.

[8] « […] - une peinture pure, abstraite, non objective, atemporelle, sans espace, sans changement, sans référence à autre chose, désintéressée -, un objet conscient de lui-même (rien d'inconscient), idéal, transcendant, oublieux de tout ce qui n'est pas l'art (absolument pas anti-art). » Définition écrite par Ad Reinhardt, publiée pour la première fois en traduction française dans Iris Time, n°7, à l'exposition organisée à Paris par Iris Clert dans sa galerie en 1963.

3) Le Pli chez Champaigne

Le Pli : la matière et le déchirement

Dans la peinture de Philippe de Champaigne, le drapé, le pli et le dépli ont souvent été oubliés par l'Histoire et les historiens. Comme issus d'une icône, les drapés ondoient devant le regard et créent un véritable effet de sidération esthétique. Des célèbres portraits de Louis XIII et Richelieu aux derniers chefs-d'œuvre, de la parure évanescente des figures religieuses à l'apparat des personnalités, le pli chez Champaigne illumine la composition et confine au sublime.

Dans le dessin comme dans le traitement pictural, le peintre intègre toute l'esthétique du pli en épousant l'anatomie des modèles et emporte les corps dans les arabesques de la composition. Aérien et fluide, transposant l'envolée spirituelle, le pli de Champaigne se dérobe délicatement des corps. Son élégance est comme abstraite tant elle s'embrase d'une lumière indépendante des sujets. Peintre politique et religieux, Philippe de Champaigne libère l'idée «/wiki/Substance»d'Absolu dans l'enroulement et le déroulement du pli.

Philippe de Champaigne « travailla surtout pour deux catégories sociales : l'Eglise et la Robe. (…) C'est ainsi un milieu assez restreint que peint Champaigne… [9]» Comme tous ses contemporains, le peintre « tire » le portrait sur le vif, s'adonne volontiers à la représentation des défunts d'après leurs masques mortuaires et exécute les personnages religieux à partir de documents figurés. « Philippe de Champaigne préparait ses portraits par des études multiples où il considérait les modèles sous plusieurs angles afin de mieux les connaître.[10] » Le peintre assimile dans la matière picturale toute la conscience d'une personnalité en synthétisant toutes ses facettes.

L'imprégnation flamande de son geste pictural, qu'il éteint dans un lissé d'inspiration bellinienne, crée des portraits où le point de vue intellectuel l'emporte sur le trait psychologique. Les portraits de Philippe de Champaigne sont en cela dépourvus de sentimentalisme et d'une quelconque bienveillance pour la physionomie. Ils n'écartent pas la réalité. La réalité est là mais elle est sous-jacente à la vision du peintre qui intercède entre le monde des Idées et celui des apparences.

[9] Bernard Dorival, Recherches sur les portraits gravés aux XVIIème et XVIIIème siècles d'après Philippe de Champaigne, Gazette des Beaux-Arts, Mai – Juin 1970

[10] Bernard Dorival, Un portrait de Louis XIV par Philippe de Champaigne, don des Amis du Louvre, La revue du Louvre et des musées de France, N°2, 1971

Le peintre utilise les métamorphoses des parures pour exposer le temps qui infléchit leur destin. Le pli montre qu'il existe bien un ordre caché qui préside à l'histoire des hommes, qui relie les événements les uns aux autres et qui a son fondement dans l'éternité divine. Le pli est l'explication plastique de l'éternité : Dieu et le monde, l'esprit humain et ses concepts. Ses manifestations montrent le dessein éternel qui se réalise parfois par des causalités inattendues.

Philippe de Champaigne édifie dans ses portraits une véritable représentation spirituelle et intellectuelle du corps. Il rejoint en cela les préoccupations des artistes des icônes qui se souciaient de transfigurer la physique des couleurs pour interpréter l'illumination de la foi. Entre l'enroulement et le déroulement, le pli apparaît dans cette perspective comme un nœud dans la chair du visible à partir duquel des mouvements invisibles ne cessent de se réaliser.

Les portraits du peintre s'identifient à la sobriété, à la rigueur et à la retenue de l'élégance française sous le règne de Louis XIII. Ils portent l'héritage spirituel et esthétique des grands maîtres des Flandres, et ils s'accordent avec retenue à l'idéalisation italienne. Cette alliance où se distinguent la tradition et le contemporain propose un art original de l'expression religieuse. Ils matérialisent la reconnaissance spirituelle dans la réalité. La Grâce de la peinture de Philippe de Champaigne est le résultat de plusieurs retranchements pour ne préserver que la marque de l'éternité.

Jusqu'à la fin de sa vie, Philippe de Champaigne poursuit sa quête d'incarner la perfection morale par la figure. Débarrassé des nécessités du succès, il s'adonne à des compositions dont la simplicité se repère dans la longue tradition des portraits des autorités spirituelles et politiques. Toujours avec une technique qui tend vers l'abstraction du geste et un traitement moral de la couleur, Philippe de Champaigne aboutit dans ses derniers portraits à une élévation de la figure vers le signe. Le visage, les mains, le buste s'admirent dans leur clarté métaphysique et la sobriété du pli. La notoriété du modèle importe peu. La psychologie expose toutes les questions primordiales de l'être humain. La lumière semble ne toucher la toile qu'en l'effleurant. Aucune marque de matière n'accroche son passage. Aucun accent ne distrait. Aucun détail ne fascine. La propagation de la lumière provient du subjectile qui porte la couleur à son plus haut degré d'expression plastique. L'artiste parvient au terme de sa longue carrière à l'accomplissement du peintre d'icône. Le spectateur d'un portrait de Philippe de Champaigne reçoit en échange de sa contemplation l'illumination de la grâce. Il ne creuse pas la toile par l'examen optique. Il déploie ses sens à recevoir une présence.

Jusqu'à ses derniers portraits religieux, le peintre ne cherche pas à mortifier ses modèles dans une attitude de félicité. Au contraire, la tension qui traverse les derniers chefs-d'œuvre reste vive. Il accueille les imperfections et les défaillances comme dons de Dieu. Il présente le corps comme une valeur qui s'emploie à des fins spirituelles, mais par des voies qui ne sont pas celles de la pénitence et de la patience. Et la recherche de la sagesse n'est possible que dans la pleine acception de la réalité physique. De ce fait, Philippe de Champaigne traduit la spiritualité uniquement par les effets de la peinture. Nous n'avons aucune perception immédiate de l'Esprit. Il ne se dévoile que dans l'acte de Foi. La transmission plastique de son émanation n'est possible qu'en lui attribuant un espace d'interprétation où nous pouvons le penser. Le pli chez Champaigne a cette fonction d'intercession. Il permet de maintenir dans l'existence de la couleur l'idée d'émanation divine.

4) Kassia Knap, la chair du visible

Kassia Knap
Artiste polonaise, Kassia Knap réalise des œuvres fortes de grand format évoquant de troublants paysages sous forme de drapés monumentaux où plis et reliefs nous attirent dans un espace géographique imaginaire. Les effets de matières évoquent le temps, l'usure, le marbre des autels, les ruines antiques… La structure monumentale des peintures de Kassia Knap matérialise la masse de la peinture et confère à la toile un statut d'objet proche du volume structural.
En partenariat avec le musée de Vire

« Le paysage est depuis toujours mon unique et récurrent sujet d'inspiration. […]
Je ressens la nécessité de préserver et de prolonger l'évanescence des moments passés dans la nature en leur donnant une forme visuelle.[11]» Dans son atelier parisien, Kassia Knap, entourée de ses créations, s'immergent dans un univers de pli et de matière. Comme différentes couches d'épiderme, elles renferment chacune une histoire, elles sont « comme des cartes de sites psychologiques.[12]» Knap révèle (…) le lien entre les émotions humaines et la réalité concrète, pour aboutir à une puissante synthèse du sacré et du profane.[13]»
Kassia Knap malaxe et triture la toile comme une substance pour l'imprégner de sa mémoire affective. Se dépouillant de ses émotions pour les matérialiser dans les plis de ses grands formats, l'artiste donne chair à la toile.

[11] Kassia Knap
[12] Marek Bartelik : Kassia Knap , traduit de l'anglais par Françoise Gaillard
[13] Marek Bartelik : Kassia Knap, traduit de l'anglais par Françoise Gaillard

L'utilisation de la toile comme matériau vivant me permet de créer des *accumulations* en des endroits très précis, parfois d'une grande complexité formelle, qui retiennent la lumière en repoussant les limites du cadre.[14]»

L'artiste trace une voie singulière dans la peinture contemporaine. Ces visions se trouvent au confluent de plusieurs traditions picturales : le drapé et l'icône, qui constituent l'aspect le plus explicite de son inspiration, et, de manière plus silencieuse, la tradition de ce qu'il est convenu d'appeler la « philosophie du pli », avec des références permanentes à Leibniz et Deleuze. Pour ces deux philosophes, comme pour Barthes, le pli est aussi, pour reprendre une expression de ce dernier « une inclinaison de l'âme », le pli est une substance indivisible et pourtant en perpétuelle métamorphose.

Regarder les *paysages* de Kassia Knap, c'est suivre dans ses méandres une pensée qui connaît plusieurs figures, où s'élaborent les notions clés de l'expression : la question de la perception, du rapport à autrui, le problème de l'art. Dans un premier temps, c'est-à-dire dans le mouvement des plis, le travail de Knap montre que c'est parce que nous avons un corps qui nous ouvre au sensible que peut s'engager une recherche de la vérité. Le pli chez Knap est à la fois sensible et intellectuel. La toile comme chair crée un prisme au travers duquel le monde perceptible prend sens, « comme paysage du mental[15] ». La question du mouvement comme l'étude de la perception, sont déterminantes pour comprendre la notion du pli, qui se caractérise par sa mutation constante. Le plus simple est de dire que déplier, c'est augmenter, croître, et plier, diminuer, réduire, « rentrer dans l'enfoncement d'un monde[16]»[17].

L'art de Kassia Knap retentit dans nos consciences comme authentiquement contemporain, parce qu'il dialogue avec nos plus vives douleurs, les deux grandes guerres mondiales, les camps d'extermination, la perpétuation des crimes contre l'humanité. Ces événements, caractérisés le plus souvent par une absence d'images, ont crée une mythologie de l'horreur. Au même titre que les toiles de Jean Fautrier, Zoran Music, Anselm Kiefer, les *paysages* de Kassia Knap font partie des expressions plastiques qui tentent de traduire cet effroi collectif. « Draperies effarantes : elles ne sont plus l'« accessoire en mouvement » pensé comme un supplément de grâce ou l'habillage subtil de la nudité *humaine*. Elles sont l'« accessoire en mouvement » pensé comme supplément d'horreur : une excrétion interne, viscérale, de la nudité animale dont Georges Bataille sait bien qu'elle impose empathiquement l'image – la hantise anthropomorphe – de notre propre nudité *ouverte*.[18] »

Les citations ont été puisées dans les références de l'artiste.

[14] Kassia Knap
[15] Ibid, chapitre : Qu'est-ce-qui est baroque ?, p.50
[16] Leibniz : Lettre à Arnauld, avril 1687 (GPh, II, p.99)
[17] Gilles Deleuze : Le Pli, Les éditions de minuit, 1988, chapitre : Les replis de la matière, p.13
[18] Georges Didi-Huberman : Ninfa Moderna, Essai sur le drapé tombé, art et artistes, Gallimard, 2002, De l'informe, et de ses draperies, p. 114

Philippe de Champaigne au Musée d'art et d'histoire de Genève 20 septembre 2007 – 13 janvier 2008

D'aucun pourrait s'étonner de voir présenté à Genève l'œuvre d'un des plus grands peintres du Grand Siècle. Telle une gageure, la démarche peut paraître audacieuse, mais trouve sa justification dans la politique patrimoniale de la Ville, au-delà même des affinités entre la culture calviniste de notre cité et la spiritualité de l'art de Philippe de Champaigne.

Le Musée d'art et d'histoire peut en effet s'enorgueillir de posséder la plus importante collection de peinture française des XVIe au XVIIIe siècles des musées suisses. Ces œuvres ont été publiées en 1996 par Renée Loche sous la forme d'un catalogue raisonné et font actuellement l'objet d'une vaste campagne de restauration qui permettra, dès après l'exposition, d'envisager leur raccrochage aux cimaises du musée. On pourra alors redécouvrir de grandes toiles de Charles Mellin, de Jacques Blanchard, de Charles Le Brun provenant le plus souvent d'anciennes collections genevoises privées (Audeoud, Sellon…), mais aussi d'envois napoléoniens dont Genève a bénéficié au temps du département du Léman. Cet événement constituera l'une des prémisses du projet de rénovation du Musée d'art et d'histoire, qui s'impose désormais, à l'aube du centenaire de l'institution en 2010. Il s'agira de permettre, à la mesure de l'attente du public, une juste mise en valeur de ce qui constitue la mémoire de la ville, malheureusement pour partie en réserves aujourd'hui, faute de place.

Cette exposition s'inscrit également dans la longue histoire de la politique de collaboration du Musée d'art et d'histoire avec les musées français, dont les plus récents exemples – en se limitant au département des beaux-arts - ont été les expositions *Liotard* avec le musée du Louvre en 1992, celles réalisées avec l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris en 2001 et tout récemment en 2006 avec la collection du Genevois Jean Bonna et, enfin, la reprise prochaine de l'exposition *Richard Wagner, visions d'artistes* par le Musée de la Musique à Paris. Avec Philippe de Champaigne, d'abord présenté à Lille, Genève est partenaire de l'une des plus grandes métropoles du nord de la France, et inaugure en même temps une co-organisation inédite avec la Réunion des musées nationaux, dont l'expérience dans la mise en œuvre d'expositions n'est plus à prouver.

Au-delà de ces collaborations, rappelons aussi combien notre Ville est pour des raisons historique et identitaire ouverte à l'art français. La liste des expositions de peintures et de dessins sur l'art hexagonal au Musée Rath et au Musée d'art et d'histoire n'a cessé de s'enrichir depuis près d'un siècle, et ce penchant naturel continue à se perpétuer. C'est donc non sans une certaine fierté que Genève pourra ainsi contribuer, avec cette rétrospective tant attendue, à faire redécouvrir cet immense peintre dont l'art et l'esprit s'identifient à l'un des grands moments de l'art occidental.

Patrice Mugny
Conseiller administratif de la Ville de Genève,
délégué aux affaires culturelles

Ministère de la **Culture** et de la **Communication**

13 expositions d'intérêt national pour 2007

Communiqué de presse

Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la culture et de la communication, annonce que, dans le cadre des mesures en faveur des musées de région, 13 expositions ont reçu le label d'intérêt national pour l'année 2007.

Sélectionnées en fonction non seulement de leur qualité scientifique, mais aussi du caractère innovant des actions de médiation culturelle à destination du plus large public qui les accompagnent, les expositions d'intérêt national s'insèrent dans la politique de diffusion et d'élargissement des publics menée par le Ministère de la culture et de la communication.
Pour la première fois depuis 1999, une ville d'outre mer (Saint-Denis de la Réunion) obtient ce label.
L'enveloppe financière consacrée par la direction des musées de France à cette mesure s'élève à 450000 € .
Les expositions retenues sont les suivantes :

Des habits et nous, vêtir nos identités
Rennes, musée de Bretagne, 19 janvier – 20 mai 2007

Emile-Othon Friesz - Le fauve baroque
Roubaix, musée d'Art et d'Industrie André Diligent, 17 février – 20 mai 2007
Céret, musée d'art moderne, 23 juin – 30 septembre 2007
Le Havre, musée Malraux, 20 octobre 2007 – 27 janvier 2008

L'Esprit du siècle, Lyon 1800-1914
Lyon, musée des Beaux-Arts, musée Gadagne, musée de l'imprimerie
17 avril – 14 juillet 2007

Philippe de Champaigne (1602-1674), entre politique et dévotion
Lille, musée des Beaux-Arts, 27 avril – 15 août 2007

Série blanche – La céramique, naissance d'une industrie dans le cœur de l'Europe
Sarreguemines, musée de la Faïence, 9 mai – 20 juillet 2007

Au-delà de l'image. Les arts graphiques révélés par la science
Rennes, musée des Beaux-Arts, 23 mai – 26 août 2007

Yves Tanguy, l'univers surréaliste
Quimper, musée des Beaux-Arts, 29 juin – 30 septembre 2007

Anne de Bretagne : une histoire, un mythe
Nantes, Château des Ducs de Bretagne, 30 juin – 30 septembre 2007

Le rugby c'est un monde !
Bordeaux, musée d'Aquitaine, 5 septembre – 31 décembre 2007

Odilon Redon, la nature en héritage
Saint-Denis de la Réunion, musée Léon Dierx
1er octobre 2007 – 6 janvier 2008

Rétrospective François-Xavier Fabre (1766-1837)
Montpellier, musée Fabre, 6 octobre 2007 – 20 janvier 2007

Grünewald – Regards sur un chef d'oeuvre
Colmar, musée d'Unterlinden, 9 décembre 2007 – 2 mars 2008

Energie et Paysage
Lille, Musée d'histoire naturelle, 20 décembre 2007 - 15 août 2008

Paris, le 28 février 2007

Contacts presse

Département de l'information et de la communication

Service de presse
01 40 15 80 55
service-de-presse@culture.fr

Direction des musées de France
Mission de la communication

David Madec
01 40 15 36 12
david.madec@culture.gouv.fr

Christine André
Attachée de presse
01 40 15 35 97
christine.andre@culture.gouv.fr

www.culture.gouv.fr