

→ Exposition

## La grâce nécessaire de Philippe de Champaigne

Par Emmanuel Daydé

**On ne cesse de redécouvrir le XVII<sup>e</sup> siècle français. Après les réalistes à l'Orangerie, Lille met en lumière l'art hyperspiritualiste de Philippe de Champaigne, qui n'a cessé de poursuivre la grandeur sans songer à l'agrément. Une leçon de peinture sous forme de leçon de ténèbres.**

Il faut courir au palais des Beaux-Arts de Lille qui, après avoir célébré les fastes du baroque et de sa dynamique par l'image avec Rubens en 2004, s'emploie aujourd'hui à magnifier la geste silencieuse et mystique de Philippe de Champaigne. Pour Alain Tapié, directeur du palais et bouillonnant commissaire de l'exposition, aux côtés de l'œil expert et impitoyable de Nicolas Sainte-Fare Garnot, Champaigne est tout un. Selon lui, s'il y a rupture tout au long de cette longue vie de 72 ans, elle n'est jamais rupture de l'œuvre, mais de

l'homme (très certainement atteint par les morts successives et brutales de sa femme, de son fils et de sa première fille). Il n'existe pas à proprement parler de style Champaigne, mais seulement une écriture, une sainte écriture serait-on tenté d'ajouter, une écriture brûlée, intense, qui cherche à marier fonction spirituelle et cohésion sociale. Le projet de Champaigne, marqué par l'esprit des béguinages de son enfance et l'exemple des chartreux, serait la mise en place d'un système transmissible. Système infaillible qui vise à la pure objectivité, et qui rejette toute singularité de la main. Une Nouvelle Objectivité avant la lettre, mais religieuse celle-ci, qui aurait pris le parti de l'être, et qui aurait remplacé l'inquiétude existentielle des années 1930 par une quiétude Grand Siècle toute de lumière et de foi...



*Mère Angélique Arnauld (détail).*  
1654, 130 x 98 cm. Musée du Louvre, département des Peintures.

Arriver à retranscrire l'universalité des choses en faisant disparaître la temporalité du peintre, tel était très certainement l'espoir et la conviction de Champaigne, homme réputé sage et vertueux. Cependant, même si la discussion demeure acharnée sur les attributions de tableaux à Philippe ou à son habile neveu Jean-Baptiste de Champaigne, voire à son premier collaborateur Nicolas de Platemontagne, qui ne reconnaîtrait la singularité absolue de l'art du peintre ? Et quand bien même on exempterait son œuvre de ses premiers travaux de jeunesse au carmel, voire au palais du Luxembourg, encore indécis, qui ne verrait ce travail de dépouillement – dépouillement de la forme, dépouillement de la couleur, dépouillement de la touche – de plus en plus marqué au fil des années ? L'art de Philippe de Champaigne, aussi concentré soit-il tout au long de son existence, épouse →

ACTU

*Philippe de Champaigne.*  
Du 27 avril au 15 août 2007.  
Palais des Beaux-Arts de Lille.

Ci-contre :

*Moïse présentant les Tables de la Loi.*

Vers 1663, huile sur toile, 117,6 x 89,5 cm. Musée de Picardie, Amiens.



une seule mystique, mais revendique plusieurs morales. Et si l'on admet les trois morales qui, selon Paul Benichou, se partagent le Grand Siècle, Champaigne dessert parfaitement les deux premières. Serviteur de la propagande royale, l'artiste exalte tout d'abord la morale héroïque de Corneille, qui va de la nature à la grandeur, dans ses premiers portraits de Louis XIII et de Richelieu. Devenu malgré lui ambassadeur de Port-Royal, il condense ensuite la morale chrétienne de Pascal, qui donne au néant la nature humaine tout entière, dans ses œuvres imprégnées de jansénisme. Remarquons enfin qu'il n'accepte jamais la morale mondaine, qui refuse la grandeur sans ôter la confiance, dans ses ultimes histoires saintes, dont la rhétorique surchargée se perd dans l'indifférence à la cour de Louis XIV.

La grandeur, ce Bruxellois monté à Paris la trouve non auprès de sa première protectrice, l'hystérique Marie de Médicis, "cette grosse vache de banquière" comme il se serait surpris à la qualifier lors du chantier du palais du Luxembourg, mais auprès du cardinal de Richelieu. Une fois Marie partie en exil, Richelieu en effet – de la même manière que Louis XIV plus tard rassemblera autour de lui les artistes de Fouquet – s'attache les services des anciens employés de la reine mère. Insatisfait du portrait étriqué et quelque peu chafouin qu'a fait de lui un Michel Lasne, Armand-Jean du Plessis, cardinal de Richelieu, soucieux de sa gloire – et d'une gloire difficile à propager dans une France qui lui demeure farouchement hostile –, fait appel une première fois à Champaigne, vers 1633. Il en résulte un portrait d'une rare franchise, encore largement dépendant de l'esthétique flamande, précise, finie, et pour tout dire stupéfiante de vérité, d'un Frans II Pourbus. Construite à partir de l'arête du nez, l'effigie forte et neuve de Champaigne transcrit habilement les traces d'une existence sans encore en laisser deviner toutes les passions. Usant de cette première esquisse (sans doute retouchée par la suite) comme d'un prototype, l'artiste s'essaye ensuite à nombre de portraits en pied au cours des années 1630, qui suivent à leur manière l'ascension de ce grand personnage. En novembre 1630, lors d'un retournement de situation inattendu, resté dans l'histoire sous le nom de Journée des Dupes, Richelieu a définitivement affermi son ascendant auprès du roi : au lieu de le chasser, Louis XIII, comme il s'y était d'abord engagé auprès de sa mère, Marie de Médicis, confirme le cardinal dans ses prérogatives. Sacrifiant tout à cet homme dont pourtant il se défie, il le laisse même faire exécuter, emprisonner ou exiler ses ennemis, la reine sa mère comprise, qui finit sa vie à Bruxelles.

En 1636, Champaigne signe un beau portrait d'apparat du cardinal, aujourd'hui à Chantilly, qui paraît encore bien figé, sage et presque timide, malgré le rouge envahissant qui se répand sur la table, la chaise et sur le rideau, comme une tache de sang que rien n'arrêterait. Il est vrai que rien n'arrête cet homme de fer, qui, jusque sur son lit de mort, ne connaît pas le pardon. Ni pour les Huguenots, ni pour les Grands qui bafouent son autorité et celle du roi. Mais, pour l'heure, prudent, Richelieu ne s'est pas encore levé dans toute sa gloire. Il reste encore humblement assis, comme il sied à un portrait de religieux, depuis les portraits des papes de Raphaël ou de Titien. En 1650, Vélasquez appliquera d'ailleurs toujours cette formule assise dans son célèbre *Portrait du pape Innocent X*. Arrêtons-nous sur Vélasquez, avec qui on ne peut manquer d'esquisser un parallèle avec Champaigne, tant les deux artistes semblent se donner la réplique de part et d'autre des Pyrénées. Exactement comme le feront 150 ans plus tard David et Goya, entre le *Sacre de Napoléon* et le *Tres de Mayo*.

Peintre du malheureux roi Philippe IV et de son favori, le comte duc d'Olivares, comme Champaigne l'est du fragile Louis XIII et de son énergique cardinal duc de Richelieu, Vélasquez à Madrid a cessé toute pratique de scènes de genres pour ne plus se consacrer qu'aux portraits de la famille royale et de son entourage. Et, contrairement aux apparences, Champaigne est beaucoup plus proche de cet art sobre et retenu que de l'esthétique flamboyante de son illustre concitoyen flamand Rubens. Si ce maître du baroque triomphe en France sous Marie de Médicis, Louis XIII, lui, s'en méfie, n'appréciant guère ses talents d'espion ni ses délirantes allégories transformant sa mère en Bellone, déesse de la guerre dressée sur un char tiré par des paons... Quant à Champaigne, s'il a refusé, dans sa jeunesse, de suivre un apprentissage dans l'atelier anversois de Rubens, c'est parce qu'il refuse d'en devenir le copiste. Reprochant à ce génie du mouvement d'avoir brisé par sa *furia* la grande tradition de vérité picturale flamande, celle des Memling et des Van der Weyden, il marque sa propre ambition en s'en déclarant, lui, le digne successeur. Si Poussin est celui qui a fait pénétrer l'art romain de Raphaël dans la peinture française, Champaigne est celui qui lui a insufflé l'art de Van Eyck.

Mettre côte à côte par contre les effigies de Philippe IV dues à Vélasquez et celles de Louis XIII brossées par le franco-flamand Champaigne, c'est mettre en parallèle deux humanités derrière deux apparats : Habsbourg finissant au long visage blanc, aux courtes boucles blondes et aux yeux noirs tombants, contre Bourbon

montant au même visage longiligne mais aux longs cheveux noirs et aux yeux clairs en amande. L'artiste sévillan souligne de son pinceau virevoltant un monarque espagnol aux bras toujours ballants, comme découragé, dont la mélancolie semble ne trouver remède que dans des tenues de ville ou de chasse toujours plus scintillantes et raffinées. Dans l'extraordinaire portrait tardif – et vraisemblablement *post-mortem* – du Prado, cadeau d'Anne d'Autriche (sœur, rappelons-le, de Philippe IV), Champaigne éclaire au contraire un Louis XIII autoritaire.

La moustache noire et drue au-dessus de lèvres très rouges, ce faux timide prend un air presque sournois, qui révèle un caractère aussi sensible que volontiers cruel. Le revêtant d'une armure étincelante de roi guerrier, l'artiste en arrive à faire oublier la pâleur malade de ce grand inquiet en manque d'affection permanente, oublié par sa mère, dédaigné par sa femme et battu jusqu'au sang par sa nourrice, étant enfant, sur les conseils mêmes de son père. Il révèle ainsi une image fort différente de ce monarque discrédité par la postérité en roi →



*Le sommeil d'Élie.*

Vers 1655, huile sur toile, 182 x 208 cm. Musée de Tessé, Le Mans.

fainéant, grand chasseur de cerfs et habile cultivateur de petits pois. L'indolent et maladif Louis XIII a pourtant le culte fanatique de sa grandeur de roi. S'il gratifie généreusement son ministre de l'épithète « mon cousin », il veut être le seul à régner. Extrêmement vaniteux et susceptible,



Francis Bacon. *Étude du portrait du pape Innocent X d'après Vélasquez*. 1953, huile sur toile, 153 x 118 cm, Des Moines Art Center, Iowa.



Vélasquez. *Portrait d'Innocent X*. 1650, huile sur toile, 140 x 120 cm. Galerie Doria-Pamphili, Rome.

intraitable en ce qui regarde lui-même et l'État, désirant décider de tout, Louis XIII, même affaibli par la tuberculose, atteint d'une douloureuse entérite aux intestins, et souvent sujet à la neurasthénie, ne renonce jamais à sa gloire ni à son rang. Parce que, disait-il, « mon rang est partout ». Champagne ne l'oublie jamais. En ces années de rude combat contre l'impiété, alors que Mersenne décrit Paris « affligé de 50 000 athées », le libertinage est à la mode (même chez un prêtre comme Urbain Grandier, le fringant curé de Loudun, qui écrit – certes sous le manteau – un traité pour le moins inconvenant sur le célibat des prêtres). Dans *Le vœu de Louis XIII*, qui marque la remise solennelle du Royaume de France entre les mains de la Vierge, Champagne n'hésite pas à mettre la Vierge en léger surplomb de ce roi très chrétien, mais le Christ mort presque à l'identique du Roi vivant...

Un même parallèle pourrait être tenté entre les effigies du comte duc d'Olivares et celles du cardinal de Richelieu. Mais, au-delà de la fonction de premier ministre, le hâbleur Olivares n'est pas l'audacieux Richelieu, et la confrontation s'avère autrement plus éclairante entre les portraits du cardinal et celui du pape Innocent X, déjà cité.

Dès 1637, Champagne frappe les esprits en dressant impérieusement le cardinal de toute sa taille, le geste autoritaire, le regard glacé et métallique, le visage élégant et émacié surgissant d'une envolée de draperies. Plus fortement encore dans le portrait – aujourd'hui au Louvre – de 1639, copié ensuite presque en série, Richelieu n'est plus qu'un homme sans corps émergeant de l'ombre brune, une tête d'épingle surmontant un fleuve d'étoffes, une force qui va et qui voit rouge. En une sorte d'illustration de cette idée de lui-même qu'avait le cardinal, lorsqu'il disait : « Je vais droit au but, je fauche tout et je couvre tout de ma robe rouge ». Même si la réalité fut tout autre, Richelieu cédant facilement à l'abattement, à la panique et à l'irrésolution. Mais il était de son devoir de paraître infaillible. Ce que Champagne s'attache à souligner, en une image cornélienne de vertu et de barbarie mêlée, sans concession courtisane toutefois. On remarque les poches sous les yeux de cet homme qui dort trois à quatre heures par nuit, son nez trop fort, ses lèvres trop minces, que cachent mal deux moustaches orgueilleusement relevées, et sa barbichette grisâtre taillée en pointe sous le menton, apanage de la noblesse, auquel l'homme d'Église n'a jamais voulu renoncer.

Ci-contre :

*Portrait du cardinal de Richelieu*. Vers 1640, huile sur toile, 245 x 164 cm, Chancellerie des universités de Paris (Sorbonne).



En comparaison, le vieillard papal de 75 ans de Vélasquez, aux grandes oreilles et aux lèvres gourmandes, paraît plus éclatant de vie et en bien meilleure santé. Et si la touche rapide et visible de l'Espagnol semble accompagner le caractère colérique du pape, les larges empâtements pressés du Franco-flamand ne leur cèdent en rien sur la volonté de puissance qui anime le cardinal ministre. Le traitement des plis rougeoyants de la robe de Richelieu se décline de façon mallarméenne, pli selon pli. Ce que l'écrivain sud-africain Toni Morrison, lors de sa visite au Louvre, saisi par l'omniprésence des tissus dans la peinture occidentale, résumait en définissant la pliure comme « une image de la transitivité du corps ». Du corps plissé d'étoffes du prince au corps lisse de la moniale, engoncée dans une robe de bure immaculée, ce pourrait être d'ailleurs une manière d'envisager l'aventure de la peinture chez Philippe de Champaigne.

La différence de style avec Vélasquez se jouerait plutôt entre les mains, toujours admirablement dessinées, presque sculptées, de manière diaphane et impérieuse, chez Champaigne, et celles peintes par l'Espagnol, à peine esquissées, comme saisies en un mouvement inachevé. On sait qu'Anne d'Autriche, très fière de ses propres mains, fut toute heureuse de les exhiber dans un portrait réalisé par Champaigne (malheureusement aujourd'hui disparu).

Au XX<sup>e</sup> siècle, le peintre anglais Francis Bacon s'est acharné à disséquer en de multiples variantes le portrait d'Innocent X de Vélasquez. La toile lui semblait exprimer, disait-il, « la trace laissée par l'existence humaine ». Cette trace de l'existence, on la retrouve, vibrante et tout entière, dans les portraits contemporains de →

Ci-contre : *Adoration des bergers*.  
1644, 340 x 220 cm, cathédrale de Rouen.



Mère Agnès Arnauld et sœur Catherine de Sainte-Suzanne Champaigne, fille de l'artiste, dit L'Ex-voto de 1662.  
1662, 165 x 229 cm. Musée du Louvre, département des Peintures.





Richelieu. Portraits qui ne se résument en rien à une affiche de propagande cardinalesque, comme le véhiculent les manuels d'histoire et comme semblent l'avoir compris les étudiants de Mai 68, qui lacérèrent rageusement l'exemplaire de la Sorbonne. Il n'a hélas manqué à Champaigne que de trouver son Bacon pour prolonger l'incroyable beauté de cette peinture de chair et de sang. À moins bien sûr de considérer comme une variation déjà d'essence baconnienne l'infatigable série produite par Champaigne lui-même. S'il arrivera encore, au début des années 1650, à prolonger la magnificence de ces apparitions dans d'éblouissants portraits en rouge du président Antoine de Mesmes, du juge Omer Talon, voire de l'arrogant cardinal Mazarin, jamais l'artiste n'en retrouvera l'intense inquiétude tragique.

En 1642, toutefois, le Bruxellois, à la faveur d'une commande technique, va aller encore plus loin dans son étude de l'âme de Richelieu, en restituant l'humanité douloureuse et cachée de son commanditaire. L'homme blessé, l'homme souffrant, sujet à des migraines d'une rare violence et atteint d'hémorroïdes qui lui rendent le travail de cabinet insupportable, c'est dans le *Triple portrait du cardinal* de 1642, l'année même de la mort du grand homme, que l'on peut le surprendre. Triple portrait qui n'a plus rien d'officiel cette fois, qui ne cherche pas à s'imposer au spectateur. Conçu comme une fiche d'identité façon criminel, avec face et profils, il a été

peint en vue de la réalisation d'un buste par le sculpteur italien Mochi. La pratique était certes courante, Van Dyck par exemple s'y était également appliqué pour un buste en ronde-bosse de Charles 1<sup>er</sup> d'Angleterre commandé au Bernin. Mais là où le peintre anglo-flamand joue de la virtuosité baroque, de ses effets de manche et de ciel, Champaigne, avant même d'être attiré par le jansénisme et ses rigueurs, élimine déjà tout détail superflu. Réduisant sa palette, osant seulement quelques zébrures rouges sur l'étoffe, il se concentre sur la maigre d'un petit visage aux traits tirés et aux cheveux gris, émergeant d'une impeccable collerette blanche à double cordon, qui lui enserre le cou sous la barbichette, tel un implacable couperet. Grand malade, c'est contre lui-même que Richelieu eut le plus à lutter, dans une course épuisante contre la mort et la folie. Cette folie qui le saisissait parfois au cours de brefs accès de rage qui le rendaient stupide, à l'image de sa sœur Nicole, qui n'osait plus s'asseoir de peur de briser son derrière de verre, et qui finit enfermée...

Après la mort de son premier seigneur et maître, quittant le quasi-esclavage où l'avait réduit Richelieu, Champaigne n'abandonne pas toutefois le service d'Anne d'Autriche, même s'il laisse en grande partie le soin à son neveu Jean-Baptiste et à ses apprentis de réaliser le cycle de la *Vie de saint Benoît* au Val-de-Grâce. Lui-même semble



Portrait de Jean-Baptiste Colbert.  
92 x 72 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York.



Portrait du premier président au Parlement de Paris.  
Vers 1651-53, huile sur toile, 106 x 84 cm. Musée Granet, Aix-en-Provence.

se laisse happer par des commandes d'ordre privé. Les bourgeois pas encore gentilshommes, ces magistrats, échevins et parlementaires qui tiennent le haut du pavé à Paris, apprécient au plus haut point d'être portraiturés par celui qui demeure à leurs yeux le "peintre du roi". Ce travail *a priori* plus mondain sur le portrait va l'amener, insensiblement, à se rapprocher de Port-Royal et de son cénacle de "solitaires" impérieux. Exégète de la raison – et de la raison d'État – sous Richelieu, Champaigne va se singulariser en apôtre de la foi sous Port-Royal. Certes, s'il y a évolution sensible, il n'y a pas révolution radicale, car, du peintre de cour au maître en dévotion, la recherche de grandeur simple est la même. Comme si Champaigne, peintre des douleurs de Louis XIII et de Richelieu, poursuivait une semblable étude du "Je souffre donc je suis" au travers des fanatiques de Port-Royal, presque tous affublés eux-aussi de grands maux physiques, comme Pascal ou La Rochefoucauld.

En 1635, Jean-Ambroise Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran, est devenu le directeur de conscience des religieuses de Port-Royal, distillant au sein du monastère de Paris puis des Champs, mais très vite aussi en dehors, auprès des "Messieurs", les théories – revues et corrigées – de son ami Cornelius Jansen, dit Jansenius. Le jansénisme était en marche. Après avoir

entretenu de bonnes relations avec Saint-Cyran, Richelieu, craignant les jésuites, ces ennemis naturels des jansénistes, et désireux d'être le garant de l'orthodoxie religieuse, a déferé ses dangereuses doctrines augustiniennes à Rome dès 1633. À peine remis de l'offensive protestante, le Saint-Siège ne peut bien évidemment pas accepter ce nouveau courant réformateur fanatisé, qui n'accorde la grâce qu'aux âmes bien nées. Entre grâce nécessaire et grâce suffisante, au bon plaisir de Dieu et au déni de toute liberté humaine, l'abbé est désormais convaincu d'hérésie. Le cardinal n'hésite plus alors à arracher violemment cet homme par trop remuant à Port-Royal, à le faire arrêter et conduire en prison à Vincennes en 1638. Il y croupira pendant cinq longues années. Seule la mort du ministre l'extirpera de sa geôle de martyr. Mais pour quelques mois seulement, la mort rattrapant cette grande figure meurtrie, à bout de résistance physique.

Plus qu'aux menaçantes effigies de Mazarin, il est intéressant de comparer les portraits de Richelieu à ceux de Saint-Cyran, que Champaigne commence à exécuter vers 1646, sans l'avoir jamais connu, en s'inspirant de son seul masque mortuaire. Après l'homme de pouvoir, Champaigne, dans le grand portrait de Versailles du martyr janséniste, exalte cette fois-ci l'homme de foi. Même s'il faut bien admettre que Saint-Cyran, comme Richelieu, était un être résolument épris de →



*Portrait de Victor Le Bouthillier.*

1650, huile sur toile, 80 x 70 cm. Musée des Beaux-Arts de Tours.



*Martin de Barcos, neveu de Saint-Cyran. 1646, 58 x 51 cm.*

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

solitude et d'éloignement du monde mais qui s'est jeté à corps perdu dans l'action. Debout, émergeant d'une robe blanche tel un ange radieux, Saint-Cyran semble contempler de ses petits yeux noirs toute l'humanité, une main sur la Bible et les écrits de saint Augustin, l'autre, puissante et veinée, en pleine lumière, ramenant un rideau vert sombre sur lui, à la manière de Jules César se recouvrant de sa toge sous les coups des assassins.

«On attendait le visage, et nous avons l'esprit» : ce reliquaire inespéré devait séduire immédiatement le milieu janséniste, qui brave aussitôt sa méfiance envers «la flatterie périlleuse des images» – en même temps que son devoir d'humilité pour convaincre Champaigne de le portraiturer dans son entier. Aimant à peindre les vivants comme les morts, Champaigne continue son entreprise de résurrection aussi bien sur les visages de plâtre des bienheureux défunts que sur des têtes de chair arrachées au monde. Mère Angélique Arnauld, abbesse de Port-Royal, Robert Arnauld d'Andilly, son frère, l'abbé Martin de Barcos, neveu de Saint-Cyran, Antoine Singlin, prêtre prédicateur de Port-Royal de Paris, Isaac Lemaître de Sacy, solitaire s'efforçant de retraduire la Bible en termes simples, tous poseront pour Champaigne. Portraits plus saisissants les uns que les autres, véritable entreprise de recherche du Dieu caché dans ces trop-pleins d'humanité.

Renonçant aux figures de style de l'héroïsme, Champaigne cadre serré ses personnages, sur un fond neutre, accentuant l'effet d'immobilité et d'immédiateté. Cette impassibilité apparente lui vaudra d'ailleurs les foudres de Roger de Piles. Dans son célèbre *Abrégé de la vie des peintres*, Roger de Piles juge Champaigne par trop esclave de son modèle : «L'on voit beaucoup de portraits correctement dessinés qui ont un air froid, languissant et hébété.» Cette accusation de froideur et d'excès de ressemblance, cet hyperréalisme en quelque sorte (alors qu'il s'agit bien plutôt d'un hyperspiritualisme), n'a cessé de poursuivre l'artiste depuis lors. Mais comment trouver "froid" le visage à la fois fripé et décidé du vieil Arnauld, la figure de femme forte, déterminée et légèrement moustachue de la mère Angélique, ou la bouche tremblante et les sourcils froncés de Barcos ? En adoptant une écriture sèche, qui fera tout le prix, en littérature, des brefs récits pudiques et cinglants de Madame de Lafayette, Champaigne veut redonner à la peinture une vérité que saint Augustin lui déniait. Ses portraits de sidération n'ont tout simplement aucun équivalent dans la peinture, ni française ni du temps. Tout comme il refuse de faire véritablement voler ses anges, images plutôt de poids en apesanteur, Champaigne supprime toute iconographie

religieuse, toute "magie" idolâtre à ses portraits "jansénistes". La lumière qui brûle et qui détruit ces d'hommes et ces femmes, qu'il considère comme des saints, est celle d'un feu intérieur, de ce Dieu caché qui les a choisis, et qui irradie de tout leur être. Il peint la chair comme une immense présence au sein d'une terrible absence. L'*Ex-voto*, qui relate la guérison miraculeuse de sa fille Catherine, paralysée pendant un an à Port-Royal, portera à son comble cette irradiation. Le célèbre, mais par trop baroque, «Je meurs de ne pas mourir» de Thérèse d'Avila se métamorphose en un doux et lumineux «Je meurs sans mourir», tel qu'il était chanté autrefois par Boesset à la cour de Louis XIII.

Ne nous méprenons pas cependant : peintre pour Port-Royal, Champaigne n'est pas peintre de Port-Royal. Et c'est bien ainsi que ses contemporains l'entendaient, l'artiste continuant de recevoir des commandes des jésuites, l'ennemi juré, et devenant, aux côtés de Le Sueur, le peintre attiré des chartreux. Si Champaigne a confié l'éducation de ses deux filles au couvent et s'il exécute nombre de peintures pour les deux monastères de la ville et des champs, il ne leur est pas inféodé. Son art tout de lumière et de simplification draconienne ne lui est pas dicté par les penseurs du jansénisme, ceux-là même qui traquent «les peintures fausses comme autant de venins qui infectent le monde». Rempli d'un souci de rigueur historique – que l'on retrouve à la même époque dans l'atticisme parisien de ses confrères Le Sueur et La Hyre –, son esthétique ne découle pas pour autant d'une vérité scrupuleuse de l'Écriture, comme le recommanderont jusqu'à l'excès les jansénistes. Loin d'être couchés par exemple, comme le voulait la coutume antique des Juifs, les protagonistes de *La Cène* de Port-Royal de Paris reprennent la traditionnelle disposition assise autour d'une table blanche. Mais à la différence de Léonard de Vinci ou de Pourbus, son modèle direct, Champaigne tétanise ce moment sacré en une scène d'intimité et presque d'effroi.

Effroi que l'on retrouve dans un autre tableau issu du cloître de Port-Royal-des-Champs : le *Christ mort couché sur son linceul*, l'un des quatre ou cinq tableaux de Christ mort les plus saisissants de toute l'histoire de la peinture, aux côtés de Mantegna et d'Holbein. Impossible, devant ce cadavre livide émergeant de l'ombre comme si l'on venait de déranger le tombeau, de ne pas songer aux profanations des sépultures ordonnées par Louis XIV pour mettre fin à Port-Royal et à son insolente fronde spirituelle. Quand bien même ces scènes de terreurs, où les soldats pris de boisson



La Cène, dite La petite Cène.

1648, 81 x 149 cm. Musée du Louvre, département des Peintures.

éventraient et découpaient les cadavres fraîchement sortis de terre, pour en jeter les restes à la fosse commune, eurent lieu près de cinquante ans après la peinture de ce tableau. L'art de Champaigne, dans son ascétisme même, se pare volontiers d'une dimension prophétique. Tout comme il cultive le goût du sang. En digne héritier des Flandres espagnoles, Champaigne aime à fouiller les plaies, griffer les bras, lacérer les torsos, trouver les pieds. Il saigne à mort ses Christ, qu'ils soient d'ailleurs vivants (comme au jardin des Oliviers, où Jésus sue du sang), ou bien déjà dans la tombe. Ce que d'aucuns, d'ailleurs, auront interprété comme un refus de croire au décès réel du Messie de la part de l'artiste. Alors janséniste et hérétique, Champaigne ? Son tempérament discret ne le porte guère à la controverse et à l'éclat. Constatons simplement que son époque ritualise le sang et les mortifications. Pascal ne manque pas de donner un tour de plus à sa ceinture cloutée, se blessant la chair, dès qu'il sent la vanité s'insinuer en lui. Et Anne d'Autriche, dans l'espoir de tomber enceinte, va jusqu'à en récupérer cinq précieuses gouttes vermeilles sur la chemise de Mère Jeanne des Anges, le jour où les diables

de Loudun quittent subitement cette pauvre possédée. De la même façon, sur le sol gris au pied de la croix, Champaigne peint quelques gouttes de sang roses, comme autant de promesses de fleurs. Cette fascination pour les sécrétions humaines, qu'elles soient de sueur ou de sang, le rapproche par ailleurs d'une obsession bien flamande, dont les spectacles d'urine et de sperme de Jan Fabre, aux titres aussi significatifs que *Je suis sang*, portent encore aujourd'hui la trace.

Mais quoi qu'on en veuille, on ne peut exempter Philippe de Champaigne de Port-Royal, pas plus qu'on ne peut en soustraire les *Pensées* de Pascal. Toute la recherche esthétique du peintre renvoie à la réduction implacable opérée par le jansénisme, à sa volonté de grandeur, d'austérité et de beauté.

« Feu, feu, feu, certitude, certitude » : tels furent les mots que l'on retrouva dans une amulette serrée autour du cou de Pascal. Ils pourraient servir d'épithète à l'incarnation sublime, forcément sublime de l'art de Philippe de Champaigne. ■