

Philippe de Champaigne

Un flamand à Paris

- Né à Bruxelles en 1602, Philippe de Champaigne s'est d'abord formé dans son pays d'origine où dominait le colorisme et la fougue baroque de Rubens.
- Arrivé à Paris en 1621, il travailla dans l'atelier de Jacques Lallemand, un peintre encore influencé par le maniérisme de Fontainebleau. Il y rencontra Nicolas Poussin.
- A partir de 1628 il s'installa définitivement en France et fut au service de Marie de Médicis d'abord, puis de Louis XIII et, vers 1635, de Richelieu. Malgré le retour de Vouet en France puis, brièvement, de Poussin, il sut garder une place éminente dans le paysage artistique français alors en pleine évolution. Il participa à la fondation de l'Académie des Beaux-Arts, en 1648.
- A partir de 1645 et sous l'influence de la doctrine janséniste, il fit évoluer son style, perdant peu à peu le brio et le colorisme flamands pour des compositions plus austères et plus « contemplatives ».
- Grand portraitiste, il sut aussi trouver, durant la période troublée de la Fronde (1648-1660), une clientèle bourgeoise qui compléta les commandes royales affectées par les désordres publics.
- A l'avènement de Louis XIV, il perdit peu à peu du crédit et mourut en 1674.

Les débuts : une grande commande

- En 1625, Philippe de Champaigne passe au service de Nicolas Duchesne, dont il épousera la fille. Ce peintre obtient de la reine Anne d'Autriche, une commande de 6 grandes toiles pour orner le couvent des Carmelites rue St Jacques à Paris, en face de l'actuelle église du Val de Grâce.
- Duchesne meurt en 1628 et c'est Champaigne qui réalisera ces toiles sur un arc de temps assez long. 4 nous sont parvenues, dont la *Résurrection de Lazare* au musée de Grenoble, la *Présentation au Temple* au musée de Dijon et *l'Adoration des bergers* au musée de Lyon.
- Après cela, Champaigne fut considéré comme un grand peintre de sujets religieux.

Adoration des Bergers, ~1630, 397x247 cm, Lyon

- Dans cette composition en hauteur, les personnages se pressent autour de l'Enfant qui semble irradier très légèrement une lumière diffuse. Les expressions d'adoration et de dévotion sont claires, conformes à l'esprit du Concile de Trente.
- Le berger à droite, sculptural dans une pose plutôt maniériste, introduit le spectateur dans le tableau. Il fait penser au Baptiste et, portant un agneau mort, annonce le futur sacrifice du Christ. Il regarde vers les angelots surnaturels, plongés dans une lumière dorée et déployant un phylactère.
- A l'arrière plan, l'annonce faite aux bergers, est le prélude à la scène principale.
- L'Enfant ressemble à un « vrai » bambin et n'explicite pas sa nature divine. Il manifeste une certaine sérénité.
- Le tableau est dominé par une tonalité brune à laquelle fait contrepoint la nuit bleutée de l'arrière plan.



Champaigne « Résurrection de Lazare », 1631-32, 386 x 304 cm

- Ce tableau oppose la masse compacte et colorée des personnages d'âge et d'attitude les plus divers, au décor rocheux gris et marron qui l'entoure et la surplombe.
- Du groupe des figures émerge la silhouette du Christ, le bras levé dans une attitude très emphatique. Le peintre se conforme là aussi aux exigences du Concile de Trente: il faut produire des images belles mais simples, faciles à comprendre. Il s'agit à la fois d'émouvoir et de persuader de la vérité de la Foi.
- Les attitudes de surprise et d'émerveillement des personnages sont claires et caractérisées. Les couleurs sont chatoyantes et flattent l'œil : bleu, saumon, ocre, crème, marron et argent. Les anatomies sont parfaites, même celle du cadavre, pas du tout décharné.
- Mais Champaigne est un peintre contemplatif, loin de la fougue de son compatriote Rubens. Si les gestes sont explicites et déclamatoires, ils restent mesurés.



Présentation au Temple, 392x325 cm, Dijon

- Une frise de personnages debout, placés sous un vaste portique romain, entoure Siméon qui, au centre, tient l'Enfant dans ses bras et annonce son destin de « roi ». Cette disposition fait penser à l'Ecole d'Athènes de Raphael.
- La foule semble commenter la prophétie du vieux prêtre, tandis que Marie s'agenouille et que Joseph porte les colombes sacrificielles. Ce sont des spectateurs parmi d'autres.
- La richesse des couleurs des vêtements, notamment celles du personnage à gauche qui « introduit » dans le tableau, confère de l'éclat à l'événement. Les drapés sont profonds, et la lumière éclaire les 3 personnages en avant-plan.
- La clarté de la composition en révèle immédiatement le sens et est censée emporter l'adhésion du spectateur.



Champaigne « Assomption de la Vierge », 1638, 354x179 cm, Grenoble

- Ici Champaigne reprend une composition d'Annibale Carracci à Santa Maria del Popolo. Mais son Assomption est moins « baroque »: la Vierge est absorbée dans un trapèze lumineux qui va de haut en bas, son geste n'est pas démonstratif.
- Si les attitudes des apôtres semblent inspirées du bolonais, Champaigne rajoute deux figures verticales à droite qui complètent l'horizontalité du tombeau. Résultat: le tableau paraît moins « agité ».

- Les couleurs semblent aussi plus sobres, pas de rouge vif, pas de vert Véronèse ou de jaune citron.
- Le peintre flamand rajoute un petit paysage à droite, avec un joli ciel nuageux et des cyprès, qui font « couleur locale » mais rappellent surtout Rome.
- Le passage du Ciel à la terre est entouré d'un halo de nuages gris, ce qui souligne son mystère, et traduit le caractère surnaturel de l'événement.
- Dans l'ensemble, le tableau de Champaigne présente plus de majesté et de clarté, mais moins de mouvement que son homologue de Carracci

Carracci



Peintre de cour et de portraits

- Protégé de Marie de Médicis initialement, Champaigne sut aussi se faire apprécier de Louis XIII et de Richelieu. Bien que le roi lui préférât Vouet puis Poussin, Philippe de Champaigne put faire carrière à la cour, car il n'était pas de tempérament intrigant et il obtint ainsi beaucoup de commandes sans porter ombrage à ses collègues.
- On appréciait ses qualités « flamandes »: la précision des détails, le sens de l'observation, le rendu des textures. Un genre dans lequel il excella longtemps fut le portrait, où ces qualités faisaient merveille. Un portrait de groupe, datant du début de sa carrière, met en évidence lesdites qualités.
- Mais la notoriété fut acquise avec les portraits de Richelieu, dont on compte une vingtaine.
- Par la suite il sut aussi satisfaire une clientèle plus « bourgeoise », notamment pendant la Fronde.

Réception du Duc de Longueville dans la Confrérie du Saint Esprit, 1634, 287x395 cm, Musée des Augustins, Toulouse

- Au début de sa carrière Champaigne fait admirer sa technique « flamande » : portrait de groupe, rendu des textures, finesse de la touche.
- Ici il produit un tableau « politique ». En 1633 le Duc de Longueville est admis dans l'Ordre du St Esprit qui rassemble les « soutiens » du Roi. Ceux-ci sont pour beaucoup des amis de Richelieu, qui affirme son pouvoir auprès du roi.
- La composition est inspirée de représentations plus anciennes datant du XVIème siècle, avec des personnages en frise, un peu rigides autour de Louis XIII au milieu.
- Les tentures bleues à la fleur de lys, la colombe du St Esprit et les flammèches sur les robes des membres évoquent le pouvoir sacré du roi, auquel le récipiendaire fait allégeance.
- Les couleurs, rouge et orange sont splendides et tranchent sur le bleu des tentures.



3 portraits de Richelieu

- Lequel préférez vous?

- Richelieu préférait celui de gauche. La position des bras est légèrement différente d'un tableau à l'autre, ainsi que les drapés, plus profonds au milieu, plus serrés à gauche, plus éclectiques à droite. La couleur est plus belle à gauche, mais est-ce un effet de la photo?

Chancellerie de Paris



Louvre



National Gallery Londres



Un portrait d'apparat: Le cardinal de Richelieu, 1640, 220x148 cm, Chancellerie de Paris

- C'est cette version que le cardinal préférait. Le portrait en pied rappelle ceux de Rubens et Van Dyck. Le prélat pose sur une terrasse du château qu'il a fait construire à Richelieu, ville qui porte son nom.
- Le lourd habit rouge dissimule son corps et ne fait émerger que sa tête, plutôt réduite et ses mains, fines. Les drapés sont naturels, peu agités puisque le personnage ne bouge pas (dans les autres versions ils sont plus artificiels).
- Derrière l'impassibilité de l'expression, perce le regard intelligent du cardinal, à la fois habile manœuvrier entre Louis XIII et sa mère Marie de Médicis, et plein d'autorité dans la conduite des affaires de France.



Portrait d'Omer Talon, 1649, 225x161 cm,
Washington, National Gallery

- Autre portrait d'apparat, il s'agit de celui de l'avocat général au Parlement de Paris, très équilibré dans un décor imposant.
- Ici le rouge de l'habit représente le magistrat. L'immense rideau rose à l'arrière, le tapis d'orient à droite et le pied de colonne à gauche veulent témoigner de l'importance du personnage.
- Le métier « flamand » de Champagne apparaît dans le rendu des textures: colonnes, rideau froncé, tapis sur la table, horloge, plume, bois et velours de la chaise...
- Pourtant c'est le visage qui frappe avec ce regard sévère et pénétrant. Comme le note V. Gérard Powell, il semble froncer légèrement les sourcils, les fines lèvres sont fermées. L'individu est peu engageant, fonction oblige? On peut y voir, comme José Gonçalves, de la droiture et de l'opiniâtreté.



Portrait d'homme, 1650, 91x72 cm,
Louvre

- Ce bourgeois au vêtement peu éclatant est issu d'une tradition flamande datant de Van Eyck et Van der Weyden. Mais placé « à la fenêtre », sa main sortant du chambranle, il se rapproche de nous.
- Par contre il regarde ailleurs, son attention se porte vers quelque chose qui nous échappe mais qui pourrait être compréhensible si l'on savait où ce tableau était placé originellement. Par exemple à côté d'un autel.
- L'homme n'a, à l'encontre d'Omer Talon, aucun attribut de pouvoir. Blunt parle d'exemple hollandais, ce qui est possible.
- L'habit noir sur le fond brun oblige à nous concentrer sur les seuls éléments éclairés, le visage et les mains, décrits de façon précise.
- On imagine bien qu'un janséniste, porté sur l'ascèse, ait servi de modèle au peintre.



Présentation au temple, 1642-48, 257x197 cm, Bruxelles.

- Par rapport au tableau de 1630, cette Présentation est moins « solennelle » (Alain Merot parle de « renoncement », moins de personnages, moins de profondeur et de mouvement). Cette épuration serait sans doute une voie vers le classicisme du peintre, voire son « jansénisme ».
- Mais en contrepartie de ce renoncement, les personnages, sont vus de près, l'architecture du temple n'est plus écrasante. On gagne en simplicité, en « clarté » et en « humanité », Joseph et Marie, penchés vers le prêtre, tentent de comprendre le sens de ses paroles.
- Siméon de son côté penche la tête, et sa main tendue témoigne de la limpidité de son discours. Il semble s'adresser directement à Dieu. Selon la légende il aurait dit « je peux mourir maintenant, puisque j'ai vu le Messie ».
- Champaigne restitue parfaitement l'état d'esprit du vieil homme.



Adoration des bergers, 1645, 235x161 cm,
Wallace Collection, Londres

- Cette autre adoration des bergers (à comparer avec celle de 1630), est illuminée par la lumière émanant du Christ, faisant du tableau un véritable « nocturne ». Les visages sont éclairés par cette lumière « divine », métaphore de la conversion à la foi chrétienne.
- Le bleu du manteau de la Vierge resplendit dans cette atmosphère ténébreuse soudainement éclairée. Lui font écho le jaune du manteau de Joseph et le rouge de la tunique du berger à droite.
- L'étable, le bœuf et l'âne ont disparu, mais l'agneau sacrificiel est bien présent, de même que les angelots voletant au dessus de la scène.
- La beauté des couleurs et la lumière émanant de la Sainte Famille à gauche, s'oppose à l'aspect terrestre, gris et brun des bergers à droite.



La Cène, 1652, 181x265 cm, Lyon.

- Champaigne a peint deux autres versions (au Louvre) modifiant juste quelques détails. Il reprend la disposition classique des peintres de la Renaissance (la célèbre Cène de Leonard de Vinci).
- Les apôtres disposés en V autour du Christ, manifestent leur surprise par leurs gestes éloquents mais pas exagérés.
- Les deux apôtres au premier plan à gauche et à droite servent à faire « pénétrer » le regard du spectateur dans le tableau.
- Celui de gauche à l'attitude désinvolte, est Judas, « le traître », mais aussi celui par qui la volonté de Dieu s'accomplit (le sacrifice du Christ).
- A droite il y a un jeu de mains qui se superposent, montrant les diverses phases de la surprise.
- Le gros pichet doré et la bassine à droite montrent l'habileté du peintre dans la restitution des textures.
- C'est bien le classicisme et la solennité qui l'emportent.



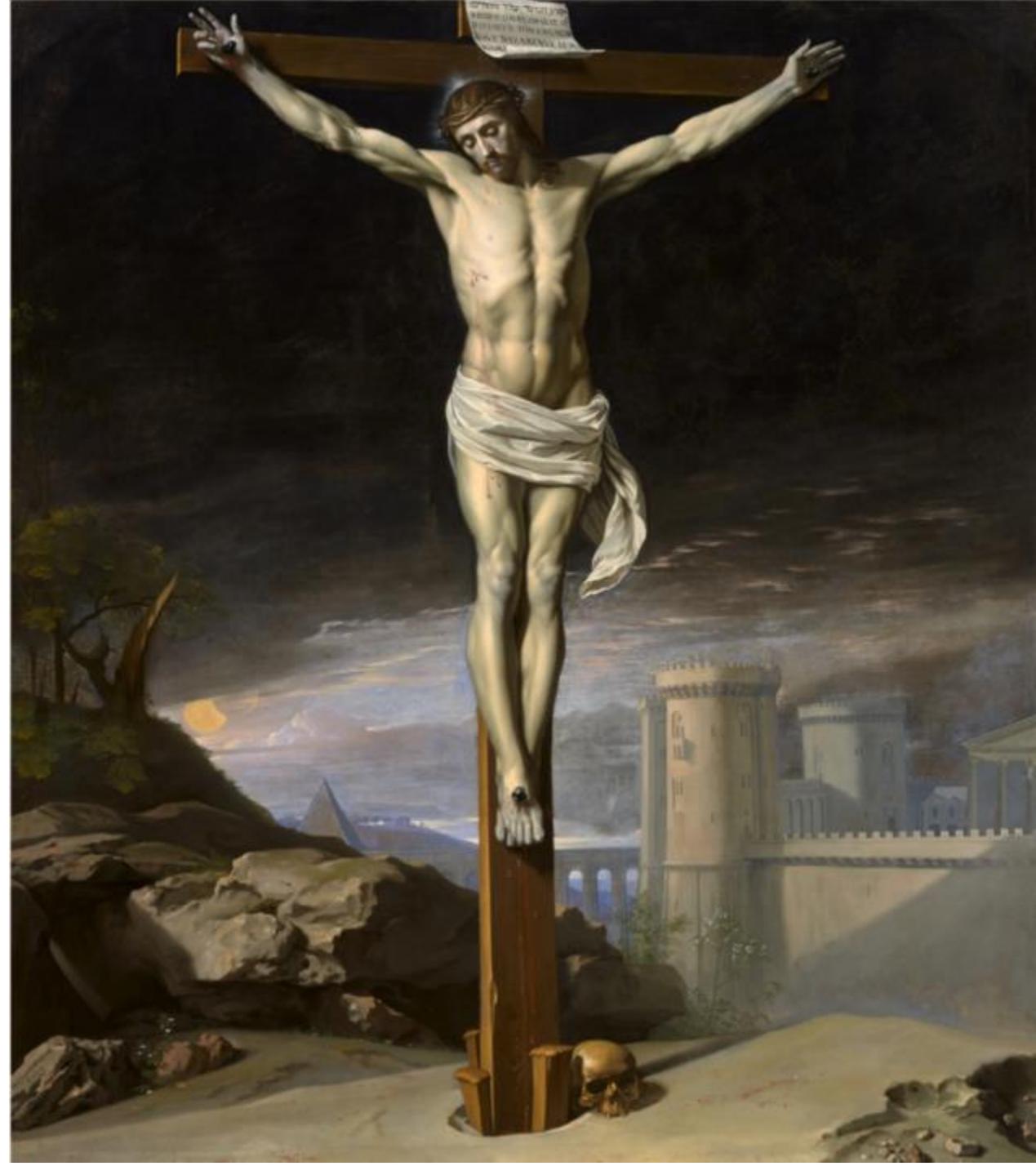
Ecce Homo, 1655, 186x126 cm, Port Royal.

- Cet immense Christ assis est seul dans son manteau rouge, couleur du futur martyr, tenant un roseau symbole ironique du sceptre d'un « roi ». Il n'y a pas de bourreau ou d'autres personnages qui viennent Lui infliger des tourments. Le mur brun projette en avant cette immense tache rouge. La lumière éclaire Son visage, Son épaule et Ses pieds nus.
- Sculptural, le sang perlant sur Ses épaules et Ses jambes, Jésus semble méditer. Son physique témoigne de Sa grandeur, Son regard de l'acceptation de Son sort. Le manteau lui-même résume Son histoire.
- Certes le dépouillement du tableau, sa tonalité presque monochrome illuminée par le rouge du manteau, est compatible avec la doctrine de la Contre-Réforme.
- Mais ce style fondé sur l'harmonie plus que sur les contrastes, sur la solitude d'un homme plutôt que sur une restitution « édifiante » d'une scène cruelle à plusieurs personnages, est une nouveauté dans l'art de Champagne et cet infléchissement est peut-être dû à l'influence des enseignements de Port-Royal, dont il était proche.



« Christ sur la croix », 1655, 227x202 cm, Grenoble

- En 1655, Champaigne n'est plus ce flamand aux couleurs éclatantes, il s'est donc rapproché du Jansénisme et sa palette se restreint souvent au gris, vaguement illuminé de quelques couleurs brillantes.
- Ici le sujet s'y prête bien, mais les stigmates sont peu apparents sur ce Christ situé sur la médiane du tableau, très sculptural et très droit, pas du tout affaissé par la mort. La nuit plonge malgré tout sur Jérusalem au moment où Il meurt, mais le soleil au loin annonce Sa résurrection et le morceau de bravoure anatomique (corps parfait du Christ) est en phase avec ce message: la mort va être vaincue.
- Les évocations de Jérusalem par des murailles puissantes et du Golgotha par les masses sombres à gauche, ne troublent pas cette victoire.
- Ce tableau était destiné à la dévotion des Chartreux nous dit la notice, ordre contemplatif s'il en fut.



Le repas chez
Simon, 1656,
292x399 cm,
Nantes

- L'esthétique de Philippe de Champaigne est à l'opposé du style baroque. Tout ici n'est que calme, retenue, symétrie.
- Les gestes sont « nobles » et « empathiques », les architectures grises et solides, mettent en valeur les personnages en dialogue au premier plan.



suite

- Il y a une volonté de reconstruction historique (personnages allongés mangeant à la romaine).
- Le message religieux est clair : les deux personnages principaux, Jésus (l'église nouvelle) et Simon (la synagogue), semblent discuter de façon respectueuse, ils sont fortement éclairés, ainsi que Madeleine la pécheresse repentante, qui baise les pieds du Christ dans un geste d'une grande tendresse. Tous les autres personnages sont des « faire valoir ».
- Il y a aussi une splendide nature morte de fruits et de nourriture au milieu, sur la table.
- Les couches sur lesquelles reposent les deux personnages sont décrites avec minutie, pour faire « authentique ».
- Le portique à 4 colonnes en arrière plan souligne la solennité de l'événement et le situe dans une période « romaine ».



Disciples d'Emmaus 1656, 123x169 cm, Angers.

- La composition emprunte au Caravage, pour le fond uni dans l'ombre, qui fait ressortir les personnages au premier plan, et à Véronèse pour la disposition générale, le faste et les accessoires en moins.
- La répartition des couleurs est intéressante, les « chaudes », jaune et orange à gauche, sous la lumière, les « froides », bleu et vert, à droite.
- Le bleu « azurite » du manteau du Christ est caractéristique de Champaigne.



Véronèse
Caravage



Champaigne « St Jean Baptiste », 1656,
160x128 cm, Grenoble

- Ici aussi le Baptiste est sculptural et anatomiquement bien décrit, et Champaigne ne renie pas sa formation flamande, en restituant la texture du feuillage ou de la peau de bête qui sert de costume au saint.
- Celui-ci, coupé aux $\frac{3}{4}$, occupe une large moitié du tableau et indique la silhouette du Christ au loin, marchant le long du Jourdain.
- L'opposition du bleu du ciel et du lac d'un côté, et du marron et vert sombre de l'autre, est typique de l'art de Champaigne.
- Ce saint Jean « annonciateur », prend toute la lumière car son message présage d'une ère nouvelle. Il se tient droit, le bras parfaitement à l'horizontale et cette stabilité témoigne en quelque sorte de la sûreté de son message.



Madeleine pénitente, 1657, 128x96 cm, Rennes

- Cette splendide Madeleine fortement éclairée, révèle la tension entre la beauté de la jeune femme au doux visage, magnifiée par le manteau bleu et la longue chevelure de couleur bronze, et son renoncement au monde, dont témoignent les mains croisées sur la poitrine, le crâne luisant et le dépouillement du décor.
- La lumière divine, en haut à droite, est à peine visible, tandis que la lumière réelle, qui perce dans la nuit, est un signe de la « nouvelle vie » de l'ancienne pécheresse.



- Sur le visage Champaigne a peint deux larmes.



Champaigne « invention des reliques de Gervaise et Protais », 1660, 367x693 cm, Lyon

- C'est un grand format à multiples personnages. Il paraît assez « encombré » mais se structure sur 3 frises d'individus.



suite

Godefroy Dang Nguyen

- Gervais et Prothais furent martyrisés à Milan. Quelques siècles plus tard, Ambroise l'évêque, a une vision qui lui fait retrouver le lieu où les dépouilles des deux saints étaient ensevelies. Elles ressortent quasi intactes.
- En principe la scène doit marquer la surprise des spectateurs. C'est à peine le cas ici, où les émotions sont exprimées avec retenue. La composition est assez étonnante avec ces deux files de spectateurs à l'horizontale, celle du fond, sur une balustrade, comme au spectacle.

- Par contre les tombeaux, le treuil qui a servi à les exhumer, les personnages qui s'agitent autour sont en biais, rompant la monotonie.
- La dominante de marron et de gris est assez terne, mais ici où là brillent le bleu du vêtement de la jeune fille à gauche, le jaune et le rouge des culottes de fossoyeurs.
- Cette volonté de rendre le tableau « austère » par des couleurs grisâtres, est caractéristique de l'évolution de Champagne.
- Janséniste convaincu, il a abandonné après 1650 le désir de briller par des couleurs chatoyantes



« Ex Voto », 1662, 165x229 cm, Louvre

- La fille de Champagne a pris le voile à Port-Royal. Soudainement atteinte de paralysie des jambes, elle reste alitée 14 mois. Elle guérit miraculeusement après une nième séance de prière avec la mère supérieure, Sœur Angélique.
- Champaigne a peint cet « ex-voto » (tableau de remerciement) et l'a offert au couvent.
- L'inscription en latin à gauche, résume l'histoire.



suite La scène se déroule dans la cellule austère de Catherine, allongée. On voit une fissure au mur, près de la croix. La mère supérieure est à genoux à son chevet. Les deux femmes ne se regardent pas et sont en prière, mains jointes. Leur habit s'accorde au ton de la pièce. Les drapés, réalistes, sont splendides

- Seules les croix peintes en rouge, les voiles noirs et le coussin bleu donnent un peu de couleur à cette scène monochrome, en rapport avec l'austérité du lieu.
- Les expressions des deux femmes semblent confiantes, comme si elles attendaient le miracle. La lumière éclaire fortement leur visage et leurs habits en mettant en valeur les drapés, comme si ce miracle était en train de se réaliser.



Jésus parmi les docteurs, 1663, 260x176 cm Angers

- Joseph et Marie ont perdu l'adolescent Jésus, qui a disparu pendant 2 jours. Ils Le retrouvent au temple de Jérusalem, en train de discuter avec les « docteurs », les exégètes du Livre.
- Le tableau de Champaigne est empreint de solennité et « d'affect ». Marie se penche vers son Fils, soulagée mais de façon « mesurée », quant à Joseph il semble l'interroger d'un air bienveillant. Le jeune adolescent leur montre le ciel. Il est pris par la fougue de la jeunesse et son vêtement splendide vole légèrement. Les trois personnages sont éclairés par une lumière douce.
- Derrière eux, le temple est représenté par un vaste portique romain à colonnes doriques, et derrière encore, une vue de ville « romaine », perdue dans une nuée bleue.
- C'est d'ailleurs cette couleur qui domine dans les habits de Marie et Jésus, contrastant avec le ton marron du décor de pierre et du manteau de Joseph.
- De fait, par rapport à ses premiers tableaux religieux, il y a moins de couleurs et moins de personnages, le style de Champaigne est devenu plus « sobre ».

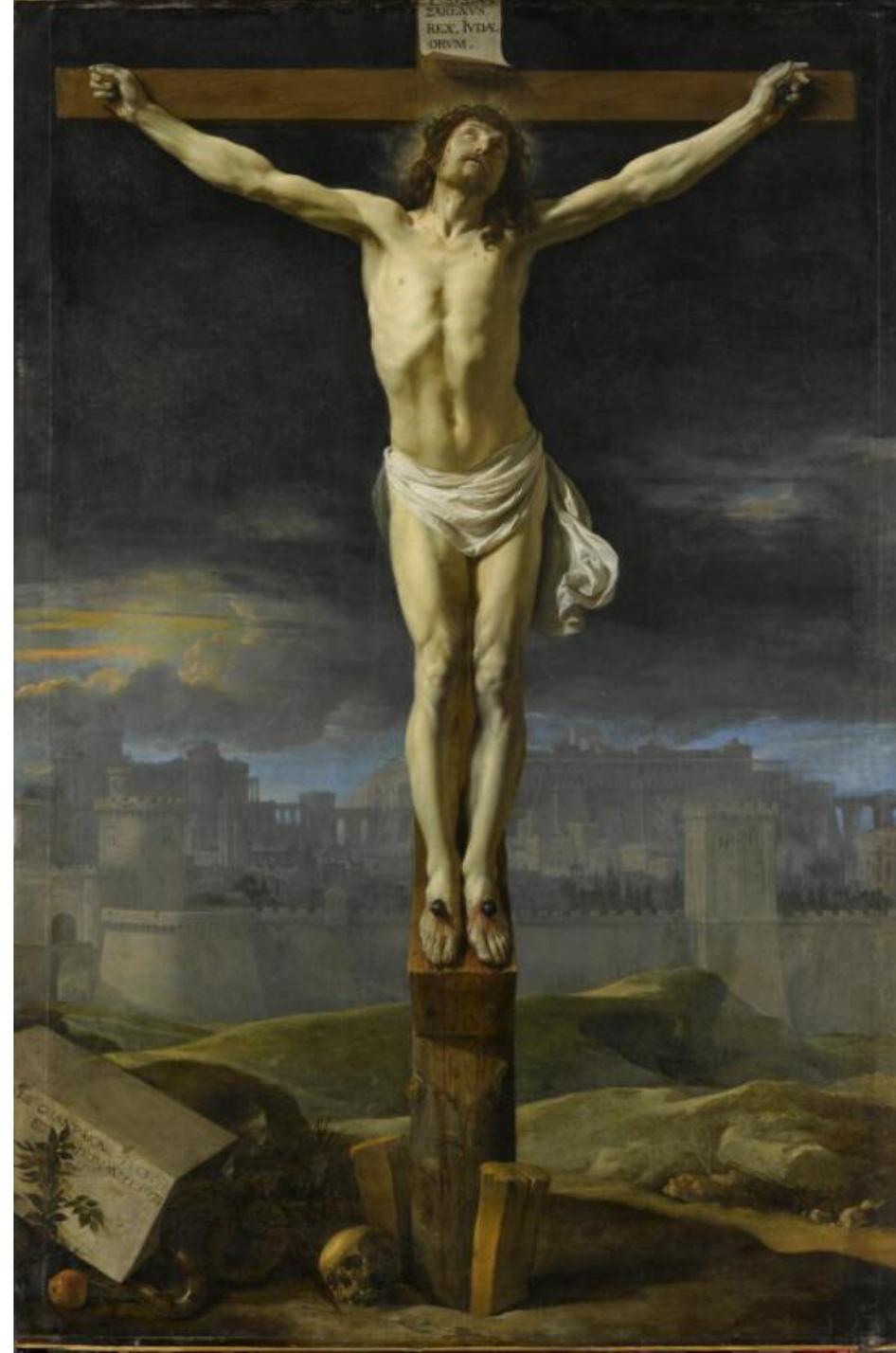


Christ en croix, 1674, 228x153 cm, Louvre

- Peint durant la dernière année de sa vie, ce Christ en croix est très proche de celui de 1655. Mais ici, Il n'est pas encore mort et lève les yeux, vers le ciel, vers Son Père. Le léger déhanchement montre que la vie coule encore en Lui. Le perizonium (voile qui Lui ceint les hanches), volète légèrement.



- La composition est plus symétrique qu'en 1655, le bras de la croix est parallèle à la muraille.
- Le sens du message est peu clair, soit le désespoir, (« Mon Dieu pourquoi m'as-tu abandonné? ») soit la compassion (« Pardonne leur car ils ne savent pas ce qu'ils font »). Connaissant Champaigne, on peut penser que la deuxième interprétation est la bonne.



Conclusion

- On pourrait résumer la carrière de Philippe de Champaigne en un raccourci rapide ; « d'un métier flamand, chatoyant et scrupuleux dans ses moindres détails, à une austérité janséniste, faite de renoncements, à la couleur et aux détails, justement ».
- Ce qui est sûr, c'est qu'à la cour de Louis XIII puis de Louis XIV, il dénote vis-à-vis de Vouet, Lesueur et La Hyre, puis de Charles Le Brun et Pierre Mignard.
- Moins original et beaucoup moins connu que George de La Tour désormais, il est pourtant une des personnalités artistiques les plus attachantes de ce siècle, au même titre que Nicolas Poussin, Claude Gellée (Le Lorrain) ou les frères Le Nain.

Références

- Alain Mérot « La peinture française au XVIIème siècle », Flammarion, 1995.
- Anthony Blunt « Art et architecture en France. 1500-1700 », Macula, 1983.
- Une étude très fouillée, très intéressante mais parfois polémique ou d'avis tranché de José Gonçalves, disponible sur Internet en libre accès:
 - <http://www.josegoncalves.fr/tronc/humanisme.html>
- Sur l'Ex Voto, la notice de la Réunion des Musées Nationaux:
 - <https://histoire-image.org/etudes/ex-voto-1662>