

Musée des Beaux-Arts de Caen – salle 5
Étude d'une œuvre...

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE (Bruxelles, 1602 - Paris, 1674)

Le Christ et la Samaritaine

Vers 1648 - 1650



Fiche technique

Huile sur toile

H. 1,14 m x L. 1,13 m

La toile est presque carrée, les écoinçons du cadre respectent la forme ronde de la composition.

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

1602-1620 Naissance à Bruxelles. Sa vocation de peintre se déclare très tôt. Il se forme auprès du grand paysagiste Fouquières. Par ses origines, Champaigne va acquérir tout le savoir-faire flamand dans le domaine du coloris et la valeur tactile des textures. Mais il quitte Bruxelles, craignant la trop forte empreinte de Rubens.

1621 Âgé de 19 ans, Champaigne souhaite aller en Italie. Mais, au lieu de s'y rendre directement, le jeune peintre s'arrête d'abord à Paris où il existe une importante colonie de peintres flamands, très recherchés comme portraitistes. Il parfait sa formation dans l'atelier très actif du peintre Lallemand, en qui survit le second maniérisme de l'école de Fontainebleau. Bientôt il quitte celui-ci pour se mettre à son compte comme portraitiste. Logeant au collège de Laon, il y rencontre Poussin à son premier retour d'Italie et devient son ami.

1626-1631 C'est sans doute par quelques paysages peints dans les chambres de Marie de Médicis au palais du Luxembourg qu'il se fait remarquer par Claude de Maugis, abbé de Saint-Ambroise et intendant des bâtiments de Marie de Médicis. À la mort du peintre Duchesne en 1628, il obtient le titre de peintre du Roi et de la Reine mère. La même année, il épouse la fille de Duchesne, qui lui donnera trois enfants, et devient français en 1629. Il n'ira finalement jamais en Italie. Champaigne est le peintre de la reine mère et du parti « dévôt ». Après la « journée des Dupes », qui voit le retournement de la situation en faveur de Richelieu contre la reine mère, Champaigne reste en faveur auprès du cardinal-ministre.



Philippe de Champaigne, *Portrait en pied de Richelieu*, 1637, Londres, National Gallery



Champaigne, *Le Vœu de Louis XIII*, vers 1637, Caen, Musée des Beaux-Arts

1631-1643 Champaigne est le peintre favori de la cour, portraitiste du cardinal. Sa renommée se bâtit surtout sur le décor peint pour l'église des Carmélites à Paris, au faubourg Saint-Jacques. À cette époque, il réalise en 1637 l'important *Vœu de Louis XIII* pour la cathédrale de Paris. Louis XIII meurt quelques mois après son ministre, en mai 1643. Champaigne se trouve alors déchargé de quantité de grands ouvrages qui l'accablait auparavant. Déjà veuf, il est affligé par la perte de son fils unique qui meurt accidentellement à peine âgé de huit ans. Son neveu Jean-Baptiste Champaigne vient de Bruxelles en 1643 pour le remplacer.

1644-1667 En 1644, la régente Anne d'Autriche charge Champaigne de décorer son appartement au Val-de-Grâce. En 1645-1646, il découvre la doctrine janséniste rigoriste de Port-Royal, qui le marque profondément. Il quitte le Luxembourg pour l'île Saint-Louis puis, en 1647, il se retire au faubourg Saint-Marcel sur le haut de la montagne Sainte-Geneviève. En 1648, il met ses deux filles en pension à Port-Royal et devient le « peintre de Port-Royal ». Il travaille aussi pour toutes les communautés religieuses, en particulier la Chartreuse de Paris.



Champaigne, *Ex voto représentant la Mère Catherine-Agnès Arnauld et la fille de l'artiste*, 1662, Paris, Musée du Louvre

C'est au moment de la persécution contre Port-Royal, qu'il réalise l'*Ex-voto* (1662) en remerciement de la guérison miraculeuse de sa fille Catherine, religieuse à Port-Royal-des-Champs, obtenue à la suite d'une neuvaine durant laquelle la mère Agnès Arnauld vint tous les jours prier dans sa chambre.

1667-1674 Sous le règne de Louis XIV, Champaigne est vu comme l'homme d'une époque révolue, au profit de Charles Le Brun, mais il conserve une belle énergie. Par ses conférences à l'Académie royale de peinture dont il fut l'un des membres fondateurs, il apporte sa pierre à l'édifice théorique de la doctrine classique française parfaitement illustrée par son œuvre. Il meurt en 1674.

Présentation

De Port-Royal à Paris au musée de Caen



Champaigne, *La Cène*, 1652, Paris, musée du Louvre

Le tableau resta à Port-Royal de Paris, faubourg Saint-Jacques, jusqu'à la Révolution. Transportée au dépôt national des Petits-Augustins, l'œuvre est sélectionnée pour le Muséum national (futur Musée du Louvre) avant d'être envoyée en 1804 au musée de Caen, suite à la création par l'arrêté Chaptal (1801) de musées dans les grandes villes de l'Empire. Il semble qu'auparavant le menuisier du Muséum national lui fît un nouveau châssis qui, peut-être, de forme circulaire, l'aurait mise au carré.



Raphaël, *La Vierge au palmier*, 1506, Edimbourg, National Gallery of Scotland

Le Christ et la Samaritaine

Le thème du tableau répond à une commande, il s'agissait de représenter l'épisode de la rencontre du Christ et de la Samaritaine raconté dans le Nouveau Testament (*Évangile selon saint Jean*, chapitre 4, versets 4 à 29) :

« Comme il [Jésus] fallait qu'il passât par la Samarie, il arriva dans une ville de Samarie, nommée Sychar, près du champ que Jacob avait donné à Joseph, son fils. Là se trouvait le puits de Jacob. Jésus, fatigué du voyage, était assis au bord du puits. C'était environ la sixième heure. Une femme de Samarie vint puiser de l'eau.

- Jésus lui dit : " Donne-moi à boire ". Car ses disciples étaient allés à la ville pour acheter des vivres.

- La femme samaritaine lui dit : " Comment toi, qui es Juif, me demandes-tu à boire, à moi qui suis une femme samaritaine ? " Les Juifs, en effet, n'ont pas de relations avec les Samaritains.

- Jésus lui répondit : " Si tu connaissais le don de Dieu et qui est celui qui te dit : Donne-moi à boire ! tu lui aurais toi-même demandé à boire, et il t'aurait donné de l'eau vive ".

- " Seigneur, lui dit la femme, tu n'as rien pour puiser, et le puits est profond ; d'où aurais-tu donc cette eau vive ? Es-tu plus grand que notre père Jacob, qui nous a donné ce puits, et qui en a bu lui-même, ainsi que ses fils et ses troupeaux ? "

- Jésus lui répondit : " Quiconque boit de cette eau aura encore soif ; mais celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura jamais soif, et l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source d'eau qui jaillira jusque dans la vie éternelle ".

- La femme lui dit : " Seigneur, donne-moi cette eau, afin que je n'aie plus soif, et que je ne vienne plus puiser ici ".

- " Va, lui dit Jésus, appelle ton mari, et viens ici ".

- La femme répondit : " Je n'ai point de mari ".

- Jésus lui dit : " Tu as eu raison de dire : Je n'ai point de mari. Car tu as eu cinq maris, et celui que tu as maintenant n'est pas ton mari. En cela tu as dit vrai ".

- " Seigneur, lui dit la femme, je vois que tu es prophète. Nos pères ont adoré sur cette montagne ; et vous dites, vous, que le lieu où il faut adorer est à Jérusalem ".

- " Femme, lui dit Jésus, crois-moi, l'heure vient où ce ne sera ni sur cette montagne ni à Jérusalem que vous adorerez le Père. Vous adorez ce que vous ne connaissez pas ; nous, nous adorons ce que nous connaissons, car le salut vient des Juifs. Mais l'heure vient, et elle est déjà venue, où les vrais adorateurs adoreront le Père en esprit et en vérité ; car ce sont là les adorateurs que le Père demande. Dieu est Esprit, et il faut que ceux qui l'adorent, l'adorent en esprit et en vérité ".

- La femme lui dit : " Je sais que le Messie doit venir (celui qu'on appelle Christ) ; quand il sera venu, il nous annoncera toutes choses ".

- Jésus lui dit : " Je le suis, moi qui te parle ".

Là-dessus arrivèrent ses disciples, qui furent étonnés de ce qu'il parlait avec une femme. Toutefois aucun ne dit : " Que demandes-tu ? " ou : " De quoi parles-tu avec elle ? " Alors la femme, ayant laissé sa cruche, s'en alla dans la ville, et dit aux gens : " Venez voir un homme qui m'a dit tout ce que j'ai fait ; ne serait-ce point le Christ ? " »

* Cette étude reprend des éléments de la plaquette *Philippe de Champaigne, le Christ et la Samaritaine* conçue par Isabelle Molard, Michel Grujard et Alain Tapié pour la Société des Amis du musée des Beaux-Arts de Caen en 1995, aujourd'hui épuisée.

De cette parabole, Champaigne choisit d'illustrer la deuxième partie du récit (à la différence par exemple de Jacques Stella qui représente le moment où Jésus demande à boire à la Samaritaine, cf. *Pour un dialogue entre les œuvres*) qui contient l'essentiel du message biblique et le concentre en une image très parlante capable d'être comprise par les fidèles. L'expression des visages, les attitudes, les jeux de lumière et la symbolique des couleurs concourent à l'éloquence du tableau. Le langage des mains est particulièrement important : tandis que Jésus pointe le ciel pour indiquer l'origine de l'eau qui éteindra toutes les soifs et la puissance supérieure qu'il incarne (« Je suis le Messie »), la Samaritaine, encore surprise (main gauche suspendue) par les révélations sur sa vie personnelle, porte la main droite à son cœur en signe d'acceptation. Ces révélations l'ont convaincue du caractère surnaturel de son interlocuteur ; elle admet la parole divine et accepte d'en porter le message. Dans quelques instants, le Christ et la Samaritaine seront rejoints par les disciples qu'on aperçoit à l'arrière-plan, au centre, et qui reviennent avec des vivres. Outre les personnages, le peintre représente les éléments-clés du récit : Sychar dont on aperçoit au loin les murailles, le puits dit de Jacob qui est un lieu réel (toujours en service à l'intérieur d'une église à l'entrée de Naplouse) et la jarre, aux pieds de la Samaritaine, qui rappelle que le dialogue a pour thème la soif physique et spirituelle.

Dans cet épisode, Jésus ose s'adresser à une femme seule dans un endroit public, ce qui est très rare et inconvenant pour un homme, et de plus à une femme de Samarie, région avec laquelle les juifs sont en rivalité depuis le partage des terres entre les fils de Jacob. Cet épisode montre ainsi le caractère intemporel du message du Christ qui s'adresse à toutes les personnes exclues de la société : les femmes, mais également les prostituées (Marie-Madeleine), les adversaires (les Samaritains), les infirmes (épisode de la guérison du paralytique)...

Composition

Le puits de Jacob ferme une sorte d'avant-scène théâtrale où les personnages principaux, placés au bord inférieur du tableau, semblent déborder légèrement vers le spectateur, à la manière d'un bas-relief. Le corps de la Samaritaine épouse la forme ronde du tableau, tandis que celui du Christ occupe une diagonale en s'écartant d'elle. Le format circulaire permet au peintre d'intensifier la tension qui éloigne et relie en même temps les deux personnages. En asseyant Jésus sur le puits de Jacob, figure de l'Ancien Testament, le peintre a voulu probablement faire allusion à la suprématie de la Nouvelle Loi sur l'Ancienne, tout en donnant aux figures une taille comparable. Le paysage montagneux du fond redouble la diagonale du Christ, tout en épousant ses formes.

Lumière, couleurs, touche

La lumière modèle précisément les figures du premier plan, leur donnant du volume comme s'il s'agissait de sculptures et définissant chaque plan avec détail. Les formes se découpent nettement grâce à la pureté du trait du dessin qui se détache du fond de paysage.

Les couleurs sont claires et franches. Elles sont en nombre limité et choisies pour leur valeur symbolique, elles contribuent à renforcer le sens du tableau :

- deux couleurs pures occupent de grandes surfaces au premier plan :
 - o le bleu du vêtement de Jésus, exprime le caractère divin, céleste. Il s'agit d'un bleu outremer, pigment précieux tiré de la pierre de lapis-lazuli broyée. Champaigne excelle dans le maniement de cette couleur hautement spirituelle ;
 - o le jaune du manteau de la Samaritaine exprime ici la couleur de la foi et de la vie éternelle. Proche de la teinte dorée du cadre, il sert de transition avec notre monde ;

À noter, ces couleurs se retrouvent comme un écho plastique dans le groupe des apôtres, elles participent à guider le regard vers l'arrière-plan.

- deux couleurs secondaires en contrepoint :
 - o le violet (résultat du mélange du bleu et du rouge) de la tunique du Christ représente sa double nature (bleu : caractère divin / rouge-sang : caractère humain) ;
 - o le vert (résultat du mélange du bleu et du jaune) de la tunique de la Samaritaine mêle le jaune de son manteau et le bleu de celui de Jésus. Par la couleur de sa robe, la Samaritaine fait le lien entre l'envoyé de Dieu et les habitants de Samarie, elle est une messagère entre ces deux mondes.

La peinture est parfaitement lisse, sans touche apparente, elle ne laisse pas deviner la main du peintre dont la présence s'efface devant l'œuvre à la différence de la touche baroque qui laisse visibles les traces du pinceau et matérialise le geste de l'artiste.

Le Christ et la Samaritaine, une œuvre classique

Utilisé à partir de la Renaissance pour désigner l'apogée d'un art, l'adjectif « classique » est immédiatement associé au modèle antique qui constitue pour les artistes et les théoriciens le zénith de l'histoire de la création artistique. En tant que mouvement pictural, le classicisme prend racine en Italie, à la toute fin du XVI^e siècle, avec Annibal Carrache qui cherche à renouer avec l'idéal antique via l'exemple de Raphaël. L'analyse du *Christ et la Samaritaine* montre que Philippe de Champaigne s'inscrit dans cette double filiation et participe pleinement à l'épanouissement du classicisme en France.

L'idéal antique via les Carrache, Raphaël et Poussin

Plusieurs détails du *Christ et la Samaritaine* font référence à l'art antique tel qu'il transparaît dans les œuvres d'Annibal Carrache et de Raphaël.



Extraits du *Livre des portraits* tiré du Carrache

Annibal Carrache (1560 – 1609)

Ainsi pour les mains et les visages (notamment le profil de statue grecque de la Samaritaine), Champaigne s'inspire du *Livre de Portraiture* d'Annibal Carrache. Les frères Augustin et Annibal Carrache, et leur cousin Ludovic, sont les fondateurs de l'Académie des *Incamminati* (c'est-à-dire des « Acheminés ») à Bologne en 1582. Cette académie fut le premier mouvement à la fin du XVI^e siècle à proposer un retour à Raphaël pour contrer les outrances du maniérisme et retrouver l'imitation de la nature. Annibal Carrache et ses élèves, dont Le Dominiquin, Guido Reni, Le Guerchin et l'Albane, seront les principaux artisans du classicisme à Rome, où ils séjourneront.

Raphaël (1431 – 1520)

Grand peintre de la Renaissance à Rome au début du XVI^e siècle, Raphaël est considéré comme un maître incomparable par les peintres classiques du XVII^e siècle qui vont se nourrir de la perfection de son dessin, de sa grâce, de l'équilibre parfait qu'il a réussi à atteindre entre nature et idéal. Ainsi, *Le Christ et la Samaritaine* contient plusieurs références à l'art du grand artiste de la Renaissance :

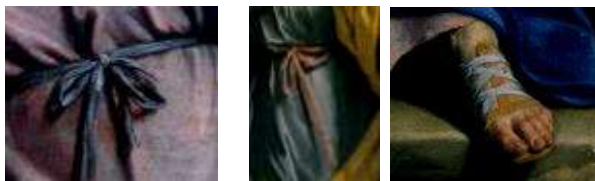
- tout d'abord, Champaigne reprend un format circulaire (ou « *tondo* »), fréquent à la Renaissance. Raphaël utilise par exemple ce même format dans la *Vierge au palmier* (1506).
- Champaigne s'inspire aussi d'une autre œuvre emblématique de Raphaël, réalisée pour les Chambres du Vatican : *L'École d'Athènes* (v. 1510). Pour le geste très éloquent de Jésus (main droite levée, index pointé vers le ciel), il reprend le geste de Platon qui pointe la main vers le ciel. Il oppose ainsi les ressources du ciel à celles du puits de Jacob dont l'eau n'apaisera pas la soif, désigné par l'autre main dans l'ombre. Pour la femme de Samarie, il reprend le geste opposé d'Aristote tourné vers la terre. Cette main gauche est dans l'ombre, tandis que l'autre main en pleine lumière est dirigée vers son cœur. Champaigne établit ainsi un dialogue explicite des mains entre les deux protagonistes ;
- à l'instar des drapés de Raphaël, dont on admirait particulièrement la beauté et la noblesse, Champaigne se montre virtuose concernant les drapés, comme dans les remous de la chemise blanche de la Samaritaine ;



Raphaël, *L'École d'Athènes* (détail), Vatican, fresque de la Chambre de la Signature, vers 1510



- comme Raphaël qui était réputé pour la perfection de ses détails, au sein d'une composition d'ensemble très étudiée, Champaigne soigne particulièrement les éléments secondaires (nœuds des ceintures, lacets des sandalettes, le lierre qui court sur la pierre).



- enfin, Champaigne propose une fusion très raphaélesque entre les figures au premier plan et l'arrière-plan du paysage, qui donne du « naturel » aux figures. Les bleutés lointains pour rendre la densité de l'air et de la lumière, appelée « perspective aérienne », est d'une grande délicatesse.

Nicolas Poussin (1594 – 1665)

En prenant l'Antiquité et Raphaël pour modèles, Champaigne poursuit dans la voie ouverte par Nicolas Poussin, fréquenté à Paris durant sa jeunesse.



Nicolas Poussin, *Eliezer et Rebecca*, 1648, Paris, musée du Louvre

L'imitation de l'Antiquité et le modèle de Raphaël constituent en effet le fondement de l'art de Nicolas Poussin. Arrivé à Rome vers 1624, il revient brièvement à Paris entre 1640 et 1642. Ce bref séjour suffit à confirmer la force du classicisme parisien et provoque des émules. Malgré l'éloignement, Poussin reste un modèle pour les artistes français et pour l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Primauté du dessin

En réalisant une peinture qui se caractérise par des contours nets, précisément modelés par la lumière, une touche lisse, une palette réduite et fortement symbolique, Champaigne montre qu'il accorde d'avantage d'importance au dessin qu'à la couleur à la différence des artistes baroques. Pour cette raison, l'historien d'art formaliste Wölfflin qualifiera le classicisme de « linéaire » alors que le baroque est jugé « pictural ».

Champaigne défendra d'ailleurs la primauté du dessin dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculptures dont il est un des membres fondateurs. Ainsi, dans sa conférence de 1671 consacrée à *La Vierge à l'enfant avec saint Jean* de Titien, Champaigne affirme que la couleur n'est qu'une belle apparence au détriment des parties plus difficiles qui s'adressent à l'esprit. Le talent des coloristes ne repose pas sur un savoir mais seulement sur une habileté d'exécution, ils visent d'abord les sens et non l'esprit. Il ravive ainsi une vieille querelle qui opposait déjà au XVI^e siècle en Italie, les partisans de la couleur, défenseurs de Titien, à ceux du dessin, admirateurs de Michel-Ange. En France, l'œuvre de Poussin et de Rubens cristalliseront le débat théorique et les échanges seront vifs entre « poussinistes » (Champaigne, Le Brun, André Félibien...) qui privilégient le dessin aux « rubénistes » (Blanchard, Mignard, Roger de Piles) qui considèrent la couleur comme plus importante.

Composition fermée

Dans le tableau de Champaigne, le point de fuite unique se trouve sur la verticale qui passe par l'œil de la Samaritaine. Le « point de vue » du spectateur est celui de la Samaritaine. Champaigne réalise un virtuose rendu perspectif de la main gauche de la Samaritaine, vue « en raccourci ».

Le tableau est donc composé selon les règles de la perspective centrale linéaire mise au point à la Renaissance et remise à l'honneur par l'art classique du XVII^e siècle après les libertés prises par le maniérisme.

Par l'adoption de ce système, le tableau constitue un tout cohérent, une « forme fermée » selon la définition de l'art classique de Wölfflin.

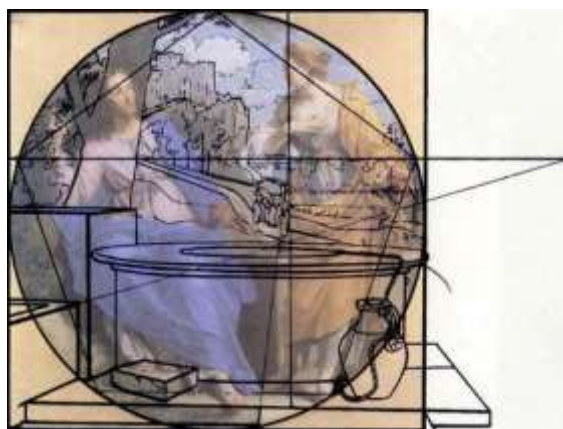


Schéma réalisé par Michel Grujard, ancien professeur d'arts appliqués au lycée Laplace de Caen

Construction rigoureuse, claire et harmonieuse



Schéma réalisé par Michel Gujard, ancien professeur d'arts appliqués au lycée Laplace de Caen

La composition respecte les règles mathématiques de « l'armature du rectangle » pour un tableau de format rectangulaire et de « l'armature du cercle » pour un tableau de format circulaire.

Dans le tableau de Champaigne, l'inscription d'un pentagone dans le cercle du tableau détermine la ligne d'horizon (cf. schéma ci-dessus) tandis que les hexagones imbriqués déterminent les lignes principales de la composition (cf. schéma ci-contre). Cette « géométrie secrète » confère au tableau la clarté et l'harmonie tant recherchées par les peintres classiques. Il permet au tableau, à l'origine placé près de l'autel, d'être parfaitement lisible, même de loin, par les fidèles.

Figures idéalisées

Bien que Champaigne se réclame de l'imitation de la nature, le peintre ne s'est manifestement pas inspiré de personnes réelles pour le Christ et la Samaritaine. Les physionomies et les contours fermement dessinés de ces personnages rappellent plutôt des sculptures antiques dont ils partagent les proportions idéales et le drapé de leurs vêtements. Ces éléments permettent aux figures d'échapper à toute temporalité et contribuent à inscrire le message du tableau dans l'éternité. Enfin, les gestes sont certes éloquents mais ils ne sont pas outrés. Les figures sont stables et leurs attitudes demeurent modérées, à la différence des personnages qui animent de leurs passions exacerbées la peinture baroque.

Autant de références explicites au Beau idéal, harmonieux et mesuré, cher aux Grecs et aux Romains qui constituent le modèle des artistes classiques.

Expression codifiée des sentiments

L'expression des sentiments – ou « passions » humaines – fait l'objet d'une analyse particulièrement approfondie dans l'art classique. Le personnage représenté n'est pas le portrait d'une personne mais l'emblème d'un sentiment. L'art classique s'éloigne ainsi du réalisme baroque pour proposer l'analyse des « passions » humaines, comme au théâtre. Dans le tableau de Champaigne, par l'attitude des corps, le Christ exprime la quintessence de l'autorité spirituelle, et la Samaritaine celle de son acceptation. Champaigne raconte ainsi, avec une image inoubliable de simplicité et de grâce, le processus de la conversion.

L'importance du paysage

Champaigne s'est formé chez le grand paysagiste flamand Fouquières qui – légende oblige – aurait remarqué son talent dans le domaine du paysage alors qu'il faisait son apprentissage chez un certain Michel de Bourdeaux. Dans cette œuvre, le paysage accidenté et en hauteur présente l'entrée d'une forteresse se profilant sur le ciel et évoquant la ville de Sychar. Champaigne poursuit la tradition du paysage « moralisé » flamand du XVI^e siècle, parfois anthropomorphe, qui accordait au paysage montagneux le sens d'un cheminement difficile pour accéder à Dieu. Il contribue également, à partir de la tradition flamande, à façonner le nouveau paysage classique français, « composé », mis au point par Nicolas Poussin et Le Lorrain.

De la Corporation des peintres à l'Académie royale de peinture et de sculpture

Les peintres faisaient jusqu'alors partie de la Corporation de Paris dont les statuts remontaient à 1391. Leurs activités manuelles ou mercantiles les empêchaient d'accéder à la « noblesse » des strates supérieures. Le pouvoir des maîtres peintres reposait sur le système de formation qu'ils contrôlaient. L'apprentissage commençait à l'adolescence et durait cinq à huit ans. L'imitation était le maître mot de cette pédagogie sur le tas. Le peintre se trouvait possesseur d'un tour de main, mais non d'un vrai savoir. L'afflux de peintres étrangers, flamands surtout, travaillant sur des territoires qui échappaient à leur ingérence et la poussée des artistes possédant un brevet royal leur conférant un statut privilégié amenèrent la maîtrise à durcir ses positions. Un petit groupe de peintres du roi, réunis autour de Charles Le Brun, réagit et réclama la création d'une académie protégée par le pouvoir et entièrement soustraite au regard des maîtres peintres de la Corporation, à l'image de l'Académie du dessin créée à Florence en 1563.

Avec la fondation de l'Académie française en 1642, le mécénat d'État de Richelieu avait créé une conjoncture favorable et la création de l'Académie royale de peinture s'opère assez facilement en février 1648 sous la direction de Mazarin. Parmi ces douze membres figurent Philippe de Champaigne, Charles Le Brun, Sébastien Bourdon, Juste d'Egmont, Gérard Van Opstal, Jacques Stella. Les « Anciens » enseignaient à tour de rôle le dessin d'après le modèle vivant. Cette approche directe de la peinture marque la rupture avec la pédagogie de la corporation. Le dessin permet d'idéaliser la forme humaine. La réforme de 1663, voulue par Colbert, renforce le caractère institutionnel de l'Académie et son rôle doctrinal, avec un corps supérieur de professeurs (les peintres d'Histoire), une Académie de France à Rome (1666) et l'instauration de conférences. Des prix annuels et des expositions publiques renforcent le climat d'émulation. L'institution a perduré jusqu'en 1793.

Le jansénisme de Port-Royal

Champaigne est marqué par la pensée janséniste qui se développe notamment à l'abbaye de Port-Royal au XVII^e siècle. À la différence des principes jésuites, ce courant religieux nie le libre arbitre de l'homme en insistant sur le rôle déterminant de Dieu dans le salut des âmes rejoignant ainsi les thèses de saint Augustin. Un de ses principaux animateurs, l'abbé de Saint-Ciran introduit vers 1635 cette morale rigoriste et austère au monastère de Port-Royal que la mère Angélique Arnauld avait réformé en 1608 en optant pour une stricte clôture. La doctrine est étayée en 1640 par la parution de l'*Augustinus* de l'évêque d'Ypres, Cornelius Jansen, qui devient le texte de référence du jansénisme.

Considéré comme un mouvement suspect par le pouvoir royal et condamné par Rome dès 1653, le jansénisme fait l'objet de sanctions et de répressions malgré l'action favorable de Blaise Pascal (*Lettres provinciales*, 1657). Les persécutions envers les jansénistes de Port-Royal sont particulièrement fortes entre 1661 et 1668, et reprennent en 1679 pour finalement conduire à la perte de l'abbaye de Port-Royal-des-Champs dont la destruction est ordonnée par Louis XIV en 1710.

Malgré ces vicissitudes, Philippe de Champaigne restera proche de l'abbaye de Port-Royal de 1645 à sa mort, réalisant pour l'ordre de nombreux portraits et tableaux religieux.

Un âge d'or de la peinture religieuse, 1630-1650

Louis XIII et Richelieu sont soucieux d'associer l'Église à un pouvoir royal centralisé et fort. Très pieux, Louis XIII voue son royaume à la Vierge en 1638 et patronne à cet effet une importante rénovation du chœur de Notre-Dame. Alors que les chantiers religieux se multiplient (Saint-Louis des Jésuites, Oratoire, Minimes, Val-de-Grâce, chapelle de la Sorbonne), une nouvelle génération d'artistes partis se former en Italie rentre en France. Simon Vouet, de retour en 1627, est à la tête d'un prestigieux atelier où se retrouvent de jeunes talents tels que Le Sueur ou Le Brun.

À partir des années 1640, se développe à Paris un nouveau courant artistique qui rompt avec le lyrisme baroque de Vouet, lié au court mais fructueux séjour parisien de Nicolas Poussin entre 1640 et 1642. Se diffuse alors un art sobre, harmonieux et mesuré, qui sera développé par les fondateurs de l'Académie royale de peinture créée en 1648. La Hyre, Bourdon ou Le Sueur – qui réalise l'emblématique cycle sur la vie de saint Bruno à la Chartreuse de Paris- adhèrent à cette nouvelle tendance – désignée comme l'« **atticisme parisien** ». Ce courant, dérivé du classicisme, applique des recettes inspirées de l'Antiquité comme de Raphaël, Nicolas Poussin et Philippe de Champaigne, mais s'oppose à leur sobriété idéale et austère. Cette quête de pureté antique, qui prend son essor durant la régence d'Anne d'Autriche, annonce les directions qu'allait prendre l'art français durant le règne de Louis XIV.

Art classique / Art baroque : les théories des historiens d'art

L'historien d'art formaliste **Wölfflin** distingue, dans son célèbre ouvrage *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), cinq paires de concept qui différencient le style classique du style baroque :

1. Le style classique est « linéaire » : il isole l'objet. Les artistes classiques privilégient le dessin, la netteté du détail. Le style baroque est « pictural » : il privilégie l'apparence visuelle, il est difficile de délimiter les contours des formes.
2. Le style classique construit par plans parallèles. Le style baroque joue sur la profondeur.
3. Le style classique présente des formes fermées. Le tableau classique forme un tout cohérent où chaque partie a sa place dans l'ensemble. Le style baroque présente des formes ouvertes non contenues à l'intérieur d'une ligne, des objets qui débordent du cadre.
4. Le style classique réalise une unité formée de parties multiples. Le style baroque réalise une unité indivisible.
5. Le style classique recherche la clarté absolue de ses sujets. Le style baroque se contente d'une clarté relative.

On retrouve ces caractéristiques classiques dans l'œuvre de Champaigne.

L'historienne d'art **Sylvie Béguin** proposait une distinction des styles suivant la lumière, la composition et l'espace. Dans le style classique, la lumière est harmonieuse, répartie ; la composition est équilibrée ; l'espace est statique. Dans le style baroque, la lumière inonde ; il y a un gonflement de la composition et une profondeur de l'espace. On pourrait dire également que le style classique privilégie la valeur tactile, quand le style baroque privilégie la qualité visuelle.

POUR UN DIALOGUE ENTRE LES ŒUVRES

Du même artiste

Au musée des Beaux-Arts de Caen



- **L'Annonciation** [salle 5] : Champaigne a réalisé de nombreux tableaux sur le thème de l'Annonciation. Celui du musée de Caen est une commande du chanoine Michel Masle, fidèle de Richelieu, pour décorer la chapelle de Saint-Ferréol à Notre-Dame de Paris, sans doute peu après sa nomination à Notre-Dame en 1633.

- **Le Vœu de Louis XIII** [salle 4] : œuvre commandée par Louis XIII à la fin de 1637 pour embellir la cathédrale Notre-Dame et illustrer son vœu de placer la France, en guerre contre l'Espagne, sous la protection de la Vierge. L'importance du vœu royal amena plusieurs artistes à traiter ce sujet, en particulier Ingres dans un tableau (conservé à la cathédrale de Montauban) présenté au Salon de 1824 où l'artiste - grand admirateur de Raphaël - remporta un grand succès comme défenseur du classicisme face au romantisme de Delacroix.



Dans d'autres musées



Champaigne, *La Cène*, vers 1648, musée du Louvre



Champaigne, *La Cène*, 1655, musée des Beaux-Arts de Lyon

- **La Cène** : Champaigne a réalisé deux grands tableaux sur le thème de La Cène, très semblables : le premier pour Port-Royal de Paris en 1648, le deuxième pour Port-Royal-des-Champs vers 1655. Les spécialistes s'interrogent pour savoir lequel a été réalisé en premier, pour Port-Royal de Paris. Actuellement, on pense qu'il s'agit de *La Grande Cène* du Louvre. *La Cène* expose au regard l'institution de l'Eucharistie dans le portrait de groupe du corps des apôtres entourant leur maître. En un sens, le tableau, présenté sur le maître-autel, redouble l'autel qu'il domine, représentant l'image d'origine de la consécration du pain et du vin qui se déroule rituellement au-dessous de lui.

Sur le même thème par d'autres artistes

- **Le Guerchin (1596-1665), *Le Christ et la Samaritaine*, 1640**, Madrid, collection Thyssen-Bornemizza : Le Guerchin est un des représentants de l'École de Bologne, initiée par les frères Carrache, qui a grandement contribué à l'élaboration de la nouvelle doctrine classique au XVII^e. Le cadrage à mi-corps des figures accentue la proximité avec le spectateur.



- **Jacques Stella (1596-1657), *Le Christ et la Samaritaine*, 1652**, Paris, église Notre-Dame-de-Bercy : œuvre réalisée pour l'église du Carmel du faubourg Saint-Jacques à Paris, dont la décoration avait été confiée principalement à Champaigne à l'instigation de Marie de Médicis. Jacques Stella qui, comme Champaigne, fait partie des douze membres fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture, choisit de représenter la première partie du récit au moment où Jésus demande à boire à la Samaritaine.

- **Rembrandt (1606-1669), *Le Christ et la Samaritaine*, 1659**, Berlin : Rembrandt utilise un dramatique clair-obscur, noyant les personnages dans une composition baroque.



- **Pierre Mignard (1612-1695), *Le Christ et la Samaritaine*, 1681**, Louvre : commande royale réalisée par Mignard, premier Peintre du roi Louis XIV (nommé après Le Brun). L'artiste opte ici pour un cadrage large qui inscrit la scène dans un vaste paysage classique.

- **Noël Coypel (1628-1707), *Le Christ et la Samaritaine*, vers 1683**, Paris, église Saint-Merry : réalisé pour l'église de la Chartreuse de Paris où était installé sur le maître-autel, *Jésus au milieu des Docteurs* de Philippe de Champaigne (1663, Angers). Dans la nef, douze tableaux furent commandés à la fin du XVII^e siècle par les Chartreux aux peintres les plus célèbres de l'époque, dont Noël Coypel, qui inaugure une célèbre dynastie de peintres.



- **Eustache Restout (1692-1768), *Le Christ et la Samaritaine*, 1720**, Caen, abbaye aux Dames : chanoine de l'ordre des Prémontrés, prieur de l'abbaye de Mondaye, essentiellement copiste, Restout diffusa les grands modèles classiques. Pour cette œuvre réalisée pour l'abbaye aux Dames, il s'inspire d'une estampe gravée d'après Carrache.

D'autres œuvres classiques du musée des Beaux-Arts de Caen



- **Nicolas Poussin, *Vénus pleurant Adonis*, 1627** [salle 5] : Nicolas Poussin est un ami de Philippe de Champaigne. Il prend l'Antiquité et Raphaël pour modèle, montrant ainsi la voie au classicisme de Champaigne.

- **Le Guerchin, *Coriolan supplié par sa mère*, 1643** [salle 4] : Le Guerchin est un artiste classique, formé par l'académie des Carrache. Son œuvre fut très appréciée en France, constituant un modèle de classicisme. Le tableau de Caen a été commandé par Louis Phélypeaux de La Vrillière, secrétaire d'État de Louis XIII, avec deux autres œuvres de l'artiste, pour la galerie de son hôtel parisien (actuelle Banque de France). L'ensemble formait un groupe sans équivalent hors d'Italie d'œuvres du Guerchin commandées pour un seul amateur. D'autres tableaux du Guerchin parvinrent très tôt en France sous la forme de cadeaux diplomatiques au cardinal de Richelieu, à la reine Anne d'Autriche, laquelle en fit don à Mazarin. Après la mort du peintre en 1666, l'intérêt pour son œuvre ne se démentit pas et Louis XIV en possédait un grand nombre. Cette œuvre appartient au genre de la peinture d'histoire, avec une fonction narrative évidente. On y retrouve des caractéristiques du classicisme : l'inspiration de l'antiquité avec le thème, les drapés ; la symétrie et l'équilibre de la composition avec une recherche de perspective...



- **Charles Le Brun, *La Charité*, vers 1642 – 1648** [salle 5] : la figure symbolise la charité chrétienne tout en évoquant la légende antique. On remarque le modelé très sculptural de la figure féminine.

- **Sébastien Bourdon, *Le Christ et le centurion*, vers 1657** [salle 5] : la frise de personnages au premier plan comme un bas-relief antique, la composition fermée privilégiant les lignes verticales des personnages et les lignes horizontales des architectures sur un fond de paysage à plans étagés, les gestes mesurés des figures mettant en valeur le dialogue muet du Christ et du centurion, les couleurs atténuées, montrent le choix d'un art classique. Cet artiste, originaire de Montpellier, était membre de l'Académie royale de peinture et avait fait lui-même une conférence à ses collègues académiciens sur le *Christ guérissant les aveugles* (conservé au Louvre) peint par Nicolas Poussin en 1650.



- **Gérard de Lairesse, *La Conversion de saint Augustin*, 1663** [salle 11] : cette œuvre était destinée au couvent des Ursulines de Liège. En vrai peintre classique, il censure l'expression des émotions et privilégie l'image académique d'une extase soudaine, tête rejetée en arrière et yeux révoltés.

- **École française, *Hermione rejetant Oreste*, 1^{er} quart du XIX^e siècle** [salle 17] : cette œuvre correspond à la nouvelle période d'épanouissement de l'art classique qui intervient en Europe occidentale entre 1760 et le début du XIX^e siècle. Suite aux récentes découvertes archéologiques (Herculaneum, 1738 ; Pompéi, 1748), le goût pour l'antique revient sur le devant de la scène artistique et David (1748 – 1825) devient l'un des plus grands représentants de ce mouvement qualifié de « néo-classique ». On retrouve dans cette toile, les caractéristiques de l'art classique observés sur l'œuvre de Champaigne : composition fermée, lumière claire voire froide, facture lisse, idéalisation des figures qui évoquent des sculptures, détails antiquisants et éloquence retenue des gestes.



Pour poursuivre la découverte de la peinture du XVII^e siècle, il peut être intéressant de comparer les œuvres classiques de la salle 5 avec les œuvres baroques de la salle 4. L'œuvre de Rubens, *Abraham et Melchisédech*, fait l'objet d'une fiche œuvre, disponible en ligne. Vous pouvez également prolonger la thématique des sujets religieux en utilisant le parcours « La Bible et les saints dans la peinture », téléchargeable sur le site du musée.

ATTENTION ! Avant toute visite, assurez-vous que les œuvres sont bien exposées dans les salles. Certaines peuvent être en restauration ou prêtées pour une exposition.

BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres précédées de * sont disponibles à la bibliothèque du musée des Beaux-Arts de Caen.

- * Isabelle MOLARD, Michel GRUJARD, Alain TAPIÉ, *Philippe de Champaigne, le Christ et la Samaritaine*, Caen, Société des Amis du musée des Beaux-Arts de Caen, 1995
- * Bernard DORIVAL, *Philippe de Champaigne : la vie, l'œuvre et le catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris, éd. Laget, 1976
- Louis MARIN, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, éd. Hazan, 1995
- * Lorenzo PERICOLO, *Philippe de Champaigne*, Waterloo, éd. Renaissance du Livre, 2002
- * Collectif, catalogue de l'exposition *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*, Lille, musée des Beaux-Arts, 2007
- Collectif, catalogue de l'exposition *Rubens, Poussin et les peintres du XVII^e siècle*, Paris, musée Jacquemart-André, 2010
- * Collectif, catalogue de l'exposition *Les couleurs du ciel, peintures des églises de Paris au XVII^e siècle*, Paris, musée Carnavalet, 2012

INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts - Le Château
02 31 30 47 70 - www.mba.caen.fr

Pour organiser votre venue au musée (visite libre, visite-commentée, visite-croquis, projet particulier...), merci de contacter **le service des publics** :

mba-reservation@caen.fr / 02 31 30 40 85 (9h-12h du lundi au vendredi).

À NOTER !

Documents pédagogiques complémentaires disponibles sur le site du musée :
www.mba.caen.fr