

NICOLAS SAINTE FARE GARNOT

*« La présentation au temple »  
par Philippe de Champaigne  
au Musée des Beaux-Arts de Dijon*



Huile sur toile, H. 3,98 x L.3,27 m Armes des Bouthillier dans la partie inférieure

Parmi les premiers envois révolutionnaires, le Musée des Beaux-Arts de Dijon reçoit *La Présentation au temple* de Philippe de Champaigne, provenant de l'église des Carmélites de la rue du faubourg Saint-Jacques, à Paris. Depuis, cette grande composition s'est imposée comme l'un des chefs d'œuvre d'une collection pourtant riche en nombreux et beaux exemples de l'école française et c'est peut-être cette évidence qui lui a porté préjudice et qui a empêché d'en mesurer la véritable nature. Nous sommes en effet persuadés d'être en présence d'un manifeste en faveur d'une nouvelle peinture et d'une démonstration voulue sciemment par un artiste qui cherchait à s'imposer.

Des différents auteurs qui ont évoqués au XVII<sup>e</sup> siècle, le cycle de la Vie de la Vierge dans l'église du Carmel de l'Incarnation, auquel appartenait cette peinture, plusieurs ont précisé qu'il fut commencé en 1628 par Philippe de Champaigne et complété dans les années qui suivirent, de même qu'ils ont noté l'intervention d'un atelier en raison de l'ampleur de cette commande (1). Le peintre de Marie de Médicis, à son service au palais du Luxembourg depuis 1625, est donc, à nouveau sollicité par la reine-mère mais dans le cadre d'une institution religieuse qui jouissait de sa protection. Ces mêmes auteurs mentionnent la peinture de la voûte et la présence de nombreux autres tableaux distribués dans les différents bâtiments du monastère. Dans la nef, ce sont six peintures représentant différents épisodes de la vie du Christ, *La Nativité* (Musée des Beaux-Arts de Lyon), *l'Adoration des mages* (au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg jusqu'en 1870, date de sa destruction), *La Présentation au temple* aujourd'hui à Dijon, *La Résurrection de Lazare* de Grenoble... Cet ensemble a une valeur spirituelle de grande importance, probablement initiée par le cardinal de Bérulle, et acceptée par la supérieure de la congrégation, qui adapte la dévotion des carmélites, d'origine espagnole, à la sensibilité française en mêlant l'histoire de Jésus à celle de sa mère.

Un témoignage, celui de Sauval (2), rapporte l'installation progressive de ces œuvres dans la nef, tout d'abord *La Nativité*, puis *La Présentation au temple*. Cette chronologie, bien qu'elle ne soit pas confirmée par d'autres documents, est, selon nous, vraisemblable. S'il existe en effet dans la composition de Lyon des éléments appartenant à la tradition parisienne et qui sont directement issus du langage et de la manière de Georges Lallemant, autrement dit ceux du dernier maniérisme, celui de Dijon manifeste une autre forme de narration et des références bien différentes.

On a souvent remarqué la présence des armes de Claude Bouthillier au bas du tableau ; sans être une preuve, le rappel de ce commanditaire, intendant de la reine Marie de Médicis

et l'un de ses proches qu'elle avait entraîné dans son entreprise de mécénat, nous autorise à remarquer qu'il fut l'un des plus fidèles soutiens de Philippe de Champaigne à qui il commandera, soit directement, soit par le biais de son importante famille, de nombreux tableaux ; il nous paraît de ce fait curieux, pour ne pas dire improbable, que le peintre ait laissé faire ceux de ses collaborateurs qui l'entouraient. Au regard de *L'Adoration des bergers* de Lyon, encore emprunte d'un caractère scolaire et d'une ambiance toujours baignée par le maniérisme parisien, cette œuvre semble néanmoins prémonitrice d'un classicisme qui ne verra le jour qu'une quinzaine d'années plus tard. L'idée d'une présentation en frise, c'est-à-dire la mise en scène des différents personnages de la composition, celle d'associer l'expression de leurs différents sentiments à l'éloquence théâtrale d'un cadre et d'une architecture palatiale, semblent appartenir à un autre registre ou à une autre temps, au point que l'on en vient à s'interroger sur les sources possibles de cette figuration. Bernard Dorival (3) avait pensé au souci archéologique et aux descriptions du Temple de Jérusalem que le peintre possédait dans sa bibliothèque ; il est certain que Philippe de Champaigne s'en est inspiré mais le détail, ici les colonnes de bronze ou le plafond à caissons, ne peuvent à notre sens expliquer l'ampleur et l'éloquence nouvelle de la scène. On comprendrait d'ailleurs mal que ce souci se soit limité au cadre et non aux vêtements des différents protagonistes. De plus, on n'a pas assez souligné le jeu très complexe des perspectives que les descriptions anciennes n'imposent aucunement.

Si le tableau de Lyon est manifestement une œuvre qui marque son hésitation, celui de Dijon s'affirme comme le manifeste d'une nouvelle peinture. Rubens, Juste d'Egmont et bien d'autres peintres flamands comme François II Pourbus avaient déjà proposé des solutions alternatives à celles que pratiquait Georges Lallemant et les représentants de l'école parisienne, dont Philippe de Champaigne s'était d'abord rapproché. De ce point de vue, la série des personnages qui entourent la Sainte Famille, et le vieillard Siméon en premier, semble directement tirée du répertoire rubénien, jouant à la fois sur le caractère réaliste de leur physionomie, sur la brillance et l'éclat de leur coloris et sur la monumentalité de leur silhouette. Rien chez Rubens n'impose néanmoins ce cadre monumental, intrigant dans la mesure où il se réfère explicitement à l'architecture impériale, celle de Vitruve que les traités de la Renaissance italienne ont remis à l'honneur (on pense notamment à la voûte à caissons qui n'a rien d'hébraïque), et par l'effet qu'il suggère, non celui d'une sublimation baroque de la scène et des personnages qui occupent le premier plan, mais à

l'inverse celui d'une boîte à image qui concentre le regard du spectateur sur l'action en cours.

Si l'on se reporte à l'actualité parisienne du moment, il faut évoquer nécessairement Quentin Varin et la commande qu'il reçoit, vers 1625, d'une autre *Présentation au temple* destinée au maître-autel de l'église des Carmes déchaussés de la rue de Vaugirard. On y découvre cette même ampleur architecturale, ce même souci de la mise en perspective et ce jeu très subtil de la succession des plans, mais faut-il le souligner, Varin, premier peintre du roi à la suite du décès de Martin Fréminet, avait mis en place cette dialectique dès les années 1620. L'innovation lui appartient et ne revient pas à Philippe de Champaigne ; il faut toutefois retenir l'ambition qui anime ce dernier et qui lui fait chercher au-delà de son proche environnement des solutions nouvelles qui pouvaient satisfaire une élite politique et culturelle beaucoup plus affûtée que l'on ne l'a pensé. À dire vrai, la *Présentation au temple* accuse encore quelques faiblesses. Le rapport entre les personnages du premier plan et l'architecture est trop brutal, comme saccadé et ne parvient pas à une harmonieuse cohérence, mais si l'on passe outre, quels beaux morceaux de peinture, quel savoureux plaisir de peindre l'étoffe ou les visages comme une matière « palpitante » qui n'empêche pas l'expression vraie d'une aspiration, celle d'atteindre au niveau le plus élevé.

Pour se convaincre du caractère novateur de cette oeuvre, il suffira de se reporter à *La Présentation au temple*, aujourd'hui conservée au musée royal d'art ancien de Bruxelles et provenant de l'église Saint-Honoré dont elle décorait le maître-autel. Réalisée en 1648, cette composition s'affirme comme le prototype d'une peinture religieuse « classique ». A y regarder de plus près, les différences d'avec la première version sont minimales. ...

## BIBLIOGRAPHIE

BRICE (Germain), *Description nouvelle de ce qu'il y a de remarquable dans la ville de Paris*, 2 vol., Paris, 1684, t. II, p. 82.

FELIBIE (André), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 vol., 1666-1668 (reprint Genève, Minkoff, 1972), t. V, p. 167.

GUILLETDE SAINT-GEORGES, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés..., 2 vol., Paris, 1854, p. 240.

SAUVAL (Henri), *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 3 vol., Paris, 1724 (reprint, Genève, Minkoff, 1973).

DORIVAL (Bernard), « Philippe de Champaigne, chercheur d'âmes », dans *Connaissance des Arts*, n° 273, novembre 1974, p. 131.

DORIVAL (Bernard), *Philippe de Champaigne (1602-1674). La vie, l'œuvre et le catalogue raisonné de l'œuvre*, 2 vol., Paris, Laget, 1976, t. II, p. 30-31.

*Philippe de Champaigne 1602-1674. Entre politique et dévotion*, exposition Lille, Palais des Beaux-Arts, Genève, Musée Rath, 2007, notices par Nicolas SAINTE FARE GARNOT, p. 87-90.