

LES « FINS DERNIÈRES » DE LA PEINTURE :  
Deux tableaux, à Port-Royal, pour un portrait invisible.

Louis Marin

« Les quatre fins de l'homme sont la mort, le jugement, le paradis et l'enfer :  
M. Nicole a fait un traité des quatre dernières fins de l'homme. »  
LITTRE, s.v. FIN.

Le 14 octobre 1657, à l'occasion de la prise de voile de sa fille Catherine au couvent de Port-Royal, Philippe de Champaigne lui offre deux tableaux, un *Saint Jean Baptiste* aujourd'hui au musée de Grenoble, et une *Madeleine*, actuellement déposée au musée de Rennes. Ces deux tableaux font paire : ils ont un format identique à 1 cm près (1,30 m x 0,97 (Madeleine), 1,31 x 0,98 m (Jean Baptiste). Ils ont été conçus et « inventés » pour une double fin à la fois marquer un événement décisif de la vie personnelle et spirituelle de la postulante, celui de sa « conversion » publique et de son retrait du « monde » ; mais aussi, en constituant une partie de la « dot » de la jeune moniale, ce qui n'était pas négligeable de la part d'un peintre aussi prestigieux que Champaigne en 1657, marquer son mariage religieux au Christ dans le lieu conventuel, en ce 14 octobre 1657. La fin de l'acte de peinture, la fin de la production de peinture, cette « cause qui fait agir [le peintre] », comme dit le dictionnaire, est ainsi de signifier, et doublement, un événement majeur dans la vie de sa fille et dans l'histoire privée de la famille de Champaigne — un de ceux qui s'inscrivent sur son livre de raison avec les morts et les naissances.

Ces deux tableaux « retirés » du monde et donnés à celle qui s'en retire aussi pour s'ensevelir dans le couvent de la Mère Agnès et de la Mère Angélique Arnauld, ces deux tableaux sont

aussi en « retrait » de leur fin propre, (de ce « but auquel un être tend par sa nature », comme dit encore le dictionnaire, a fortiori des artefacts, des représentations, des tableaux), qui est d'être montrés, donnés à voir, publiés au regard ; ils sont en retraite de représentation pour viser une autre fin, celle de la conversion du tableau de peinture en image sainte, et tenter d'atteindre cette fin qui n'est peut-être plus de peinture par les fins de ces deux tableaux, je veux dire dans l'intervalle de leurs bords, de leurs « extrémités où choses, toiles, tableaux cessent d'exister » (comme dit aussi le dictionnaire) ; une fin qui serait entre l'un et l'autre tableau, scindant leur « paire » pour laisser advenir un portrait invisible sinon « aux yeux du cœur et qui voient la sagesse » (Pascal, *Pensées*, 585-793).

Le *Saint Jean Baptiste* (de Grenoble), la *Madeleine* (de Rennes), il convient, me semble-t-il, dans le tissage des diverses significations de la « fin », de contempler et de méditer les deux œuvres dans cet ordre, d'en lire le « texte » tissé selon la trame des finalités de la peinture et selon la chaîne de la mort et de l'achèvement de la retraite ascétique.

LES FINS DE LA REPRÉSENTATION : IDENTIFIER  
« Qui es-tu ? » (*Jean*, I, 19).

« Il y eut un homme envoyé de Dieu. Son nom était Jean. Il vint pour témoigner, pour rendre témoignage à la lumière, afin que tous crussent par lui. Celui-ci n'était pas la lumière, mais il avait à rendre témoignage à la lumière » (*Jean*, I, 6-8). « Le lendemain, il [Jean] voit Jésus venir vers lui et il dit : Voici l'agneau de Dieu qui enlève le péché du monde. C'est de lui que j'ai dit : Derrière moi, vient un homme qui est passé devant moi parce qu'avant moi, il était... » (*Jean*, I, 29). « Le lendemain, Jean se tenait là, de nouveau avec deux de ses disciples. Regardant Jésus qui passait, il dit : Voici l'agneau de Dieu. Les deux disciples entendirent ses paroles et suivirent Jésus » (*Jean*, I, 35-36). Ces quelques fragments du quatrième évangile, nous ne les lisons pas dans le tableau, nous ne les lisons pas non plus dans le texte pour cerner au plus près l'iconographique du « sujet » de l'œuvre et lui donner un titre aussi précis que celui proposé par B. Dorival : « Saint Jean Baptiste désignant le Christ aux premiers disciples », mais plus profondément pour tenter de coïncider avec le processus-même de la création de l'artiste et la finalité de son geste de peintre : celui-ci prend sa source, trouve son

inspiration et jusqu'aux éléments clefs de son invention, composition et disposition, dans la méditation du texte évangélique et l'exercice de la vérité infinie et absolue qu'il recèle dans ses signes, comme Martin Barcos le dira plus tard de Champagne lui-même en le donnant à son neveu Jean Baptiste en exemple du peintre chrétien : une *pratique de peinture*, pourrions-nous dire, dans la vérité et la fin du texte, sacré et secret, de la parole divine.

La figure centrale du tableau est Jean Baptiste, aisément identifiable par quelques-uns de ses attributs les plus stéréotypés : la peau de bête qui l'habille et la ceinture de cuir qui l'ajuste à la taille ; le bâton de Dieu — mais qui est une croix, signifiant sa mission de témoin et enfin, pour que nul ne s'y trompe, la banderole tout à fait traditionnelle qui s'enroule autour d'elle et sur laquelle s'inscrivent ces mots : « *Ecce Agnus Dei qui tollit peccatum mundi* », la phrase même de l'Évangile de Jean (I, 29) : « *Voici l'agneau de Dieu qui enlève le péché du monde* », énoncée par le Baptiste voyant venir Jésus. Toutefois, ces attributs permettent-ils de répondre à la question « *qui est Jean ?* » « *Il vint pour rendre témoignage à la lumière... Il n'était pas la lumière, mais il avait à rendre témoignage à la lumière* ». Telle est la réponse inspirée de Jean l'Évangéliste. Comment peindre cette réponse qui est la vraie ; la seule réponse, sinon, là encore avec de la lumière et de l'ombre ?

#### RACONTER

« *Venez et voyez* » (Jean, I, 39)

En proposant pour titre « *exact* » du tableau, « *Saint Jean Baptiste désignant le Christ aux premiers disciples* » (*catalogue raisonné*, p. 70, n° 125), Bernard Dorival amorce une description du tableau par une paraphrase de son « *sujet* » : il est vrai que le Baptiste désigne de son bras droit tendu et de son index pointé une silhouette lumineuse qui apparaît sur le bord gauche de la toile et en son milieu géométrique ; geste de désignation qui est la très précise traduction visuelle du « *Ecce Agnus...* » que le spectateur lit sur la banderole au-dessus de l'épaule droite du saint, un *Ecce Agnus* qu'il semble prononcer de sa bouche entrouverte. Représenté frontalement et éclairé de plein fouet par une lumière qui tombe d'en haut et de gauche de l'extérieur du tableau, Jean, la tête légèrement penchée sur l'épaule gauche regarde hors de l'œuvre, plantant son regard dans les yeux de celui qui lui fait face. « *Le lendemain, Jean se tenait là, de*

nouveau avec deux de ses disciples. Regardant Jésus qui passait, il dit : « *Voici l'Agneau de Dieu...* » (Jean, I, 35-36).

« *Saint Jean Baptiste désignant le Christ aux premiers disciples* », dans son apparente exactitude, la « *paraphrase* » de Dorival risque de manquer le véritable sens de l'œuvre de Champagne en la faisant dériver vers une représentation d'histoire. Ce seraient précisément les versets 35 et 36 que Champagne illustrerait, comme, pour prendre un exemple célèbre, le Dominiquin dans le chœur de Sant'Andrea della Valle où le spectateur voit Jean montrer le Christ qui passait, à deux de ses disciples dont André, le frère de Simon-Pierre, qui vont devenir un moment plus tard les premiers disciples de Jésus.

Le Baptiste, dans la figure que Champagne dresse dans son tableau, ne regarde nul autre que le spectateur qui lui fait face. C'est à lui qu'il s'adresse : « *Vois, là-bas, à l'extrême bord gauche de la toile (sa fin), placé très précisément sur la ligne d'horizon, vois l'Agneau de Dieu qui enlève le péché du monde* ». C'est à lui qu'il adresse son regard ; il ne regarde pas Jésus qui passe, mais celui qui est devant lui. Coupé par le bord inférieur de la toile au-dessus des genoux, Jean ne s'isole point dans une transcendante présence. Il est bien une Voix : « *Je suis la voix de celui qui crie dans le désert. Rendez droit le chemin du Seigneur, comme a dit Isaïe, le prophète* » (Jean, I, 22-23), mais une voix, un corps, une figure qui du monde même du spectateur paraissent entrer dans le rectangle de la toile : il s'y retire, il fait retraite dans le désert qu'elle représente, mais suffisamment proche et direct pour inviter le spectateur à y entrer à son tour. Tout se passe comme si celui-ci était devenu André, le frère de Simon-Pierre, comme si Jean s'adressait à lui qu'il regarde comme s'il était André ; tout se passe, en un mot, comme si, entre le tableau et le spectateur, se jouait — *maintenant* — l'épisode des deux premiers disciples.

#### CÉLÉBRER

Dès lors, la représentation d'histoire que ce tableau est aussi, en représentant un événement du récit fait par l'évangéliste de la prédication et du témoignage de Jean, en représente, également et plus essentiellement, le sens, c'est-à-dire à la fois la commémoration quasiment liturgique de l'épisode des premiers disciples et sa répétition, sa réactualisation présente. Le tableau de Champagne me paraît avoir la fonction cérémonielle de célébration

d'un moment de l'histoire sainte, non pas seulement ré-activation d'une mémoire de ce moment, mais production, *hodie*, de ce moment, présentation actuelle de l'événement dans la pratique ou l'exercice de son immuable vérité.

Toutefois avec le *Saint Jean Baptiste* du Musée de Grenoble, la production liturgique du moment de l'appel d'André et de son compagnon, la présentation cérémonielle de leur conversion de Jean au Christ n'est point prise dans le contexte de la communauté ecclésiale, dans le domaine public de la succession des fêtes d'Eglise: elles sont liturgie individuelle, présentation « intime », cérémonie « singulière », si l'on peut dire. Car le spectateur auquel la figure du Baptiste dans la permanente présence de l'œuvre de peinture s'adresse au regard, de la voix et du geste, n'est autre que Catherine de Champagne qui, le 14 octobre 1657, va devenir Catherine de Sainte Suzanne en prenant le voile et faisant profession de religieuse dans le couvent de Port-Royal. C'est elle qui, *hodie*, en ce jour-ci, entend la voix émise ce jour-là: « Voici l'agneau de Dieu; Ecce Agnus Dei ». C'est elle qui, entendant ces paroles, suit Jésus, écoute la question: « Que cherchez-vous? » et répond: « Où demeures-tu? » « Viens et vois ». Elle vient donc et voit où il demeure, c'est-à-dire dans le couvent élu par Jésus et bénéficiaire de tant de grâces divines: le Port-Royal. Après avoir craint que sa fille « ne s'engage légèrement », (*Correspondance de Barcos, abbé de Saint-Cyran avec les abbesses de Port-Royal et les principaux personnages du groupe janséniste*, p. 245), Champagne reçoit le témoignage de Barcos dans une lettre adressée à la Mère Agnès Arnauld, le 30 avril 1656: « Je l'ai connu homme de bien et vrai chrétien en plusieurs rencontres, écrit le neveu de Saint-Cyran, et je pense qu'il le paraîtra beaucoup plus en celle-ci qui est si importante ». Le don du *Saint Jean Baptiste* à sa fille Catherine en octobre 1657 est ainsi le témoignage du père « vrai chrétien » pour reprendre le mot de Barcos, mais qui le montre en peintre dans le tableau qu'il lui offre, à la fois représentation de l'histoire des premiers disciples et image-exercice de la vraie conversion et de l'authentique profession religieuse.

#### LA FINALITÉ EXÉGÉTIQUE DU PAYSAGE

Il le montre en peintre, non seulement par la disposition de la figure du Baptiste et la composition générale du tableau, c'est-à-dire par la relation spécifique qu'il construit entre cette figure, le

tableau et celle qui le reçoit en don, mais encore par tous les éléments représentés dans l'espace du tableau, espace où, ne l'oublions pas, la destinataire entre, aujourd'hui, le 14 octobre 1657, par sa profession définitive. La figure du saint se découpe sur le fond d'un paysage, celui d'un « désert », comme on disait au XVII<sup>e</sup> siècle, où Jean le Précurseur s'est retiré, paysage de forêt, de rochers et d'eau courante qui cependant s'ouvre, dans la partie gauche, sur une vaste perspective, où se discernent un lac, une ville au flanc d'une colline et une chaîne de montagnes, sous un ciel dont la lumière matinale illumine les nuages, *veduta* circonscrite par les bords de la toile et par la verticale gracile d'un arbre. C'est dans le coin inférieur gauche de ce « tableau dans le tableau » qu'apparaît, lumineuse et comme transparente, la silhouette de Jésus « qui passait », « venant vers lui », le dernier des prophètes de l'Ancien Testament et le précurseur du Verbe.

Très remarquable est donc la rigueur exégétique et plastique de la composition de ce paysage: on pourrait certes le qualifier d'idéal en évoquant ses tonalités poussiniennes, mais à condition d'entendre cette idéalité non plus, ainsi que chez le maître romain, comme l'harmonie de l'homme et de la nature qu'opérerait la puissante synthèse d'un panthéisme cosmique, mais comme la virtualité figurative d'une création où toute chose couvre, « in aenigmatè », quelque mystère. Tout le paysage qui ne semblait d'abord que le simple fond de la figure de Jean vient alors au regard s'ordonner à son geste d'indication qui, en créant l'espace où il se déploie, l'ouvre vers la *veduta* d'un autre paysage dont l'horizon, au lointain n'a d'autre valeur que d'y inscrire à son bord extrême et à sa fin la figure de Jésus. Elle en concentre et en résume les lignes de force, qu'il s'agisse de l'ourlet lumineux de la rive du lac ou des deux bords du chemin ombreux qui, débouchant de la forêt sur laquelle s'enlève la figure de Jean, convergent aux pieds du Maître qui vient. Ce chemin dirigé vers Jésus, souligne par son tracé le geste du bras tendu dans l'espace, cependant que la courbure de l'index, de la main et du poignet trouve une rime céleste dans l'échancrure du ciel bleu entre deux nuages. Le paysage de fond du Précurseur met en présentation la perspective des lointains pour Celui qu'il annonce. A contrario, le ruisseau avec son eau courante, ses buissons et ses roseaux devant lequel Jean se dresse et les rochers qui le bordent dans la partie inférieure gauche, interdisent au regard un accès direct à la figure de Jésus: il lui faut donc emprunter le chemin dont se dessine l'amorce derrière le Baptiste dont le Cantique de Zacha-

rie disait : « Tu marcheras devant le Seigneur pour lui préparer les voies » (*Luc*, I, 76) et dont il disait lui-même : « Je suis la Voie de celui qui crie dans le désert : rendez droit le chemin du Seigneur » (*Jean*, I, 23).

Ainsi s'institue entre saint Jean et son cadre naturel une réciprocité à la fois picturale, plastique et figurale qui propose au regard de méditation la finalité dans la fin de la peinture ou encore la virtualité figurative par laquelle la représentation de peinture devient signe spirituel sans jamais pourtant cesser d'être l'exaltation picturale des qualités sensibles des choses créées. Le « désert » dans lequel saint Jean se dresse, en grandeur naturelle, déploie par son rendu de peinture les joies colorées des choses de la nature, des verts profonds et des bruns ombreux de la forêt à l'éclat argenté des remous d'un ruisseau, des ocres, marrons et jaunes de la terre et des rochers aux bleus légers, aux blancs floconneux accentués par des touches de lumière, du ciel et des nuages. Il n'est pas jusqu'aux « poils de chameaux » du vêtement du Précurseur qui, par le travail de la matière picturale et la sensualité de la touche dans le rendu des textures, ne donnent à l'œil le plaisir tactile, palpable de caresser la fourrure : Champagne certes n'oublie pas la splendeur chromatique des Flamands, mais il la transcende en imposant à l'ensemble du paysage l'unité harmonique de la lumière matinale, légère et comme diaprée où les choses baignent pour y trouver leur densité d'affect sensible.

Toutefois, à cette splendeur, le saint tourne le dos et c'est par cette autre lumière, irrésistible, qui frappe le visage, pose ses éclats sur les yeux et modèle une puissante musculature, c'est par elle, autant, sinon plus que par le geste de la figure qu'est requise toute l'attention du regard. Ce n'est pas le même texte, le même tissu pictural qui lie l'homme et le monde des choses et jusqu'au vêtement de l'ermite du désert. Par cette double lumière qui illumine le tableau, la lumière qui fait l'unité harmonieuse d'un beau paysage et dont la source est à son orient dans la « veduta » derrière la silhouette de Celui qui vient, et celle presque frontale qui tombe d'en haut sur la face, l'épaule et le bras gauche de son Précurseur, par cette double lumière, la contemplation se creuse d'une double fin ou d'une distance intérieure. Plus précisément elle se retire de la jouissance de la beauté du monde et, comme le dirait Augustin, de la fruition des signes de peinture qui la magnifient, pour se convertir à l'usage de ces signes en vue d'une autre jouissance, de la seule vraie, qui pourtant se signifie mystérieusement dans la première, mais à son ordre.

## LA FINALITÉ SANS FIN D'UNE OMBRE

De cette tension entre deux fins, deux contemplations, deux jouissances, entre deux ordres séparés et pourtant communiquant dans le secret du mystère de l'Incarnation, de cette tension, de ce retrait et de cette conversion, le tableau présente un signe étrange puisqu'il insinue son secret dans le champ du visible lui-même : une ombre physiquement, optiquement inexplicable couvre la main et une partie de l'avant-bras qui désignent le Verbe incarné. De quel corps invisible est-elle la projection dans le monde ? Corps invisible qu'elle rend visible pourtant par son obscurcissement qui « supprime » sans l'ôter le geste qui indique le sens divin et la rédemption qui enlève tout le péché du monde. Lecture multiple, infinie de l'inexplicable ? « Jean vint pour rendre témoignage à la lumière afin que tous crussent par lui : celui-ci n'était pas la lumière — [d'où cette ombre qui voile sa main et son bras] — mais il avait à rendre témoignage à la lumière — [d'où le geste de cette même main, de ce même bras qui témoigne, par indication, du soleil levant à l'orient de la « veduta »]. Entre la source lumineuse transcendante au tableau et celui qu'il représente sur fond de paysage, un corps écran invisible s'interpose que seule rend visible son ombre portée. C'est là une des images analogiques du mystère de l'Incarnation, de la circonscription de l'incircriscrivable et de la figuration de l'infigurable : « Derrière moi vient un homme [celui que je désigne de la main en me retournant vers vous pour vous le montrer] qui est passé devant moi [et dont vous ne pouvez voir que l'ombre sur moi] parce qu'avant moi, il était » (*Jean*, I, 15 ; I, 30). Ainsi se montre à votre regard dans le présent de votre contemplation de la représentation, l'incontournable précession de l'éternel dans le temps.

Entre la contemplation du principe et la pratique dévotionnelle, entre la contemplation du tableau et son effet spirituel, entre Jésus qui vient et l'appartenance des disciples à sa demeure, le retournement de la conversion dont le geste du Baptiste est l'intimation : retournement toujours difficile, toujours recommencé. Je vois bien au bout de l'index et du bras la silhouette lumineuse de celui qui vient. Mais ce geste s'enveloppe d'ombre et celui qu'il faut rejoindre sans cesse et à jamais, est à l'extrême bord de l'image, sur sa limite et à sa fin, en avènement visible. Comment convertir en lumière cette ombre qui voile le chemin qui mène à elle sinon par la vie ensevelie dans

l'ombre du cloître pour sa résurrection dans la gloire. « Nul n'a jamais vu Dieu ; le Fils unique qui est tourné vers le sein du Père, lui, l'a fait connaître » (*Jean*, I, 18). Mais en même temps — et ce sera là notre dernière poussée interprétative — nul n'est jamais absolument certain de sa rédemption singulière, quelles que puissent être la netteté et la droiture du chemin ouvert par la voix de celui qui crie dans le désert vers l'Elu de Dieu : un étrange secret couvre de son ombre la prédestination des justes que seuls des signes incertains permettent de discerner aux yeux du cœur. L'ombre mystérieuse portée sur le bras du Baptiste, virtualité figurative, puissance et latence d'une secrète figure dans la représentation de peinture par laquelle celle-ci se convertit dans la sainteté d'une image.

#### MADELEINE, COMPAGNE DE JEAN

Avec le *Saint Jean Baptiste*, Philippe de Champaigne donne à sa fille Catherine, en octobre 1657, la *Madeleine pénitente* qui en est le pendant pictural. Il convient, en contemplant les deux œuvres côte à côte, de méditer sur la relation picturale, plastique et spirituelle que l'artiste institue entre elles pour en faire une « paire ».

Ce qui est constitutif de la relation est d'abord le « sujet » : Saint Jean comme Madeleine sont des « retraitants » : l'un comme l'autre se sont retirés loin des hommes, dans le désert, pour y trouver la plénitude de leurs ressources spirituelles. « Jean le Baptiste fut dans le désert, proclamant un baptême de repentir pour la rémission des péchés » (*Marc*, I, 4). Luc est plus explicite encore : « Cependant l'enfant grandissait et son esprit se fortifiait. Et il demeurait dans les déserts jusqu'au jour de sa manifestation à Israël ». Ne répond-il pas à la question des prêtres et des lévites : « Qui es-tu ? »... « Je suis la voix de celui qui crie dans le désert... » (*Jean*, I, 19-23). Quant à sainte Marie-Madeleine, la légende développe, non sans quelque complaisance, sa retraite : « Cependant la bienheureuse Marie-Madeleine qui aspirait ardemment se livrer à la contemplation des choses supérieures, se retira dans un désert affreux où elle resta inconnue l'espace de trente ans, dans un endroit préparé par les mains des anges. Or, dans ce lieu, il n'y avait aucune ressource, ni cours d'eau, ni arbres, ni herbes, afin qu'il restât évident que notre Seigneur avait disposé de la rassasier, non pas des nourritures terrestres, mais seulement des mets du ciel »

(*Légende dorée*, trad. J.B.M. Roze, Garnier Flammarion, t. I, p. 462). Le désert, dans les deux cas, paraît bien le lieu propre à signifier l'élection divine d'un individu et le retrait dans l'intériorité, dont la rupture de tous les liens sociaux est le signe le plus explicite : retrait qui, dans toute sa force, ne peut que coïncider avec la découverte de l'immensité et de la profondeur du péché de l'homme.

Désert, retraite, repentir et pardon... ces termes jalonnent non seulement la relation entre les deux figures de Jean et de Madeleine appariées par les œuvres de Champaigne, mais encore le parcours de conversion authentique de la jeune Catherine de Champaigne devenue le 14 octobre 1657 la sœur Catherine de Sainte Suzanne. A l'appel de la voix qui crie dans le désert, à sa vocation, elle répond par conversion en se faisant disciple de Jésus pour toujours. Elue de Dieu, elle s'ensevelit dans le désert de Port-Royal pour y prier par sa pénitence à la rédemption des hommes.

#### LA FINALITÉ SANS FIN DES LUMIÈRES

Mais déjà un itinéraire plus différencié relie les deux œuvres ; à l'abandon du monde pour Jésus seul — *Jean Baptiste* — succède la vie monacale dans la prière de repentir et de rémission du « peccatum mundi » : non pas opposition ou contrariété sur fond de désert et de retraite, mais variations dans le temps, l'espace et le sens spirituel. Ce sont ces variations que les deux peintures accouplées de Champaigne vont jouer en une double performance d'une rare maîtrise. A l'espace clair et vibrant du paysage ouvert et comme produit par le geste d'indication et d'intimation de la figure masculine du directeur succède le lieu nocturne et assourdi de la clôture pénitente de la figure féminine de l'exercitante, immobile dans sa prière, dans la réception du pardon, lieu de clôture qui la circonscrit tout entière. Tout se passe comme si Catherine de Champaigne, ayant entendu l'appel qu'adressait Jean, du sein de l'espace représenté dans le tableau, à la spectatrice en méditation devant lui, était entrée dans l'œuvre, s'était retirée dans le lieu de l'image sainte, comme Madeleine pénitente, c'est-à-dire à la fois à l'image de la Madeleine, à sa ressemblance et en conformité avec elle, par injonction spirituelle de s'identifier à elle.

A la différence de Jean, — première variation —, Madeleine ignore qu'elle est regardée, toute entière absorbée dans sa prière,

les yeux tournés vers le haut. De grandeur naturelle, elle aussi, elle est néanmoins séparée du « monde extérieur », c'est-à-dire de l'espace du spectateur par trois blocs de pierre irrégulièrement et abruptement entassés, l'un oblique dans l'angle inférieur gauche, les deux autres placés l'un sur l'autre, qui viennent dresser une sorte de parapet entre le spectateur et la figure. Ce parapet sauvage a bien ici la fonction de « clôture », dans tous les sens du terme : clôture de la représentation qu'accentue encore l'absorption de la figure dans sa dévotion, clôture monastique derrière laquelle la belle sainte s'est retirée, inatteignable, à moins d'avoir obéi à l'appel de Jean et accompli la vraie conversion.

Deuxième variation ou plutôt deuxième « variationnel » de la lumière et de l'ombre. Dans le *Jean Baptiste* de Grenoble, le geste de la figure nous était apparu ouvrir, dans l'espace du paysage, un deuxième paysage, autre, une *veduta* pour l'avènement de Jésus sous l'espèce d'une silhouette lumineuse à l'extrême bord du tableau. Cette *Veduta* subsiste dans la *Madeleine* de Rennes, mais sous la forme d'une ouverture semi-circulaire, un demi-oculus trouant la nuit rocheuse du fond et où se discerne un ciel d'aube, un ciel couvert de nuages gris-bleu où un très lointain soleil met quelques accents clairs ; un lac bleu avec reflets de ciel et de lumière ; une montagne, le sommet de quelques arbres...

De façon plus générale, d'un tableau à l'autre, la relation de la lumière et de l'ombre s'inverse. Dans le *Jean Baptiste*, nous l'avions avec insistance noté, c'était l'ombre — l'ombre, sans « explication » naturelle vraisemblable — qui, projetée sur le bras du saint apparaissait porteuse de la virtualité figurative, de la puissance et de la latence du sens. Dans la *Madeleine*, c'est bien plutôt la lumière qui interroge la nuit où s'enveloppe la figure. Certes, dans les deux tableaux, la lumière tombe sur les figures, franche et puissante, de l'extérieur et d'en haut, selon un flux oblique descendant de gauche à droite. Peut-être, par contraste avec l'ombre environnante, creuse-t-elle plus fortement et, en quelque sorte, plus dramatiquement, la figure de la sainte et ses attributs : lumière naturelle dont la source invisible dans l'un et l'autre tableau achemine la méditation contemplative vers une autre forme d'invisibilité que celle dont la représentation capte les effets d'éclaircissement. Mais dans le cas de la *Madeleine*, cet effet lumineux porte une première, et sans doute décisive, interrogation : au premier regard, la sainte paraît en prière dans une grotte dont l'ouverture s'aperçoit partiellement sur la gauche,

une grotte dont le spectateur occuperait le fond, mais dans laquelle il ne paraît pas possible que la lumière pénètre sinon par le « demi-oculus » de son entrée. Lumière inexplicable comme l'était l'ombre portée sur le bras du Baptiste ? A moins de reconsidérer avec plus d'attention le lieu même et ses circonstances où Madeleine se trouve située. Est-ce, à vrai dire, une grotte ? Si c'était le cas, non seulement la mise en valeur lumineuse de la figure serait inexplicable, mais le serait aussi une deuxième ouverture du rocher que l'on voit dans le coin supérieur droit du tableau et où l'on discerne une déchirure dans les nuages de l'aube.

La figure de Madeleine s'enlève bien sur un fond de pierre, mais celui-ci se construit sous la forme d'une grande arche rocheuse, architecture sauvage dressée dans le « lieu affreux » où la sainte s'est retirée. Dès lors, la clôture où elle est enfermée, derrière le « parapet » des blocs de pierre entassés, n'est plus constituée par la représentation, dans le tableau, d'un édifice naturel, mais par l'ombre à la fois dense et impalpable qui cerne et entoure sa lumière de toutes parts, non par un élément représenté d'une chose du monde, mais par l'opacité même d'un fond de peinture élevé à la hauteur d'un signe spirituel. La lumière qui frappe la figure ne s'en trouve pas davantage « expliquée ». Comment comprendre l'ampleur et la puissance de cet éclat de lumière froide qui saisit la Madeleine dans l'hésitante montée de l'aube dans le désert du monde ? Ainsi, c'est toute la distribution des ombres et des lumières qui, dans l'œuvre, échappe aux règles et aux normes de la représentation de peinture, de sa transitivité référentielle pour acquérir la dimension de signification d'un autre sens, spirituel.

Dans le *Saint Jean Baptiste*, nous avons reconnu l'exceptionnelle valeur lumineuse de la silhouette de Jésus qui apparaissait dans la *veduta* rectangulaire à sa limite inférieure gauche : elle « relevait » dans l'ordre d'une mystérieuse transcendance en train d'advenir toute la beauté du monde, figure « réelle » de tous les « figuratifs » des êtres et des choses. Du même coup, c'était l'ombre portée sur le bras de Jean désignant cette ultime et fondamentale figure, c'était cette ombre s'interposant entre la figure pleinement éclairée du Précurseur et celle lumineuse et lointaine de Celui qui annonçait, qui suscitait la méditation herméneutique et la pratique dévotionnelle du sens. Avec la *Madeleine*, la variation se joue par « raison inverse des effets », comme dirait Pascal. A la silhouette du Verbe incarné, en

lumière d'horizon dans la partie médiane du tableau et dans l'angle inférieur gauche de la *veduta*, est substitué un rayon de lumière d'autant plus mystérieux qu'il n'éclaire rien, qu'il ne porte aucun effet lumineux sensible à l'œil dans l'espace représenté par l'œuvre, dans le lieu de la figure : « obscure clarté » qui tomberait non des étoiles, mais du ciel lui-même et qui « relèverait » dans l'ordre de la transcendance de la Grâce, toute l'ombre de la clôture, toute la nuit obscure de la retraite pénitentielle. La représentation ici fait signe et la description d'un état des choses du monde est devenue de part en part l'ekphrasis d'un paysage intérieur de spiritualité.

#### FINALITÉS DE PEINTURE : COULEURS, VALEURS, TEXTURES

C'est la spécificité de ce paysage dont il convient désormais de cerner les lignes de force singulières, et d'abord en contemplant la figure et son environnement. Comme pour *Saint Jean Baptiste*, Champaigne recourt à la caractérisation iconographique la plus traditionnelle pour déterminer sans ambiguïté l'identité de la Madeleine. L'auréole de la sainteté luit avec une extrême discrétion dans l'ombre ; le flacon de nard précieux est placé à l'extrême bord droit sur la pierre, reste de la vie profane passée et relique de l'onction à Béthanie, anticipant celle de la sépulture (cf. Matthieu, 26, 6-13 ; Jean, 12, 1-8) ; le crâne de la méditation de la mort et des fins dernières ; la robe de bure grossière de la vie de pénitence ; la croix posée sur le côté contre le mur de rocher et enfin le livre grand ouvert pour la lecture de la parole divine. Madeleine elle-même est représentée dans toute sa beauté charnelle pour mieux en exalter la soumission aux exigences de l'expiation, avec toutefois une insistance remarquable, mais là encore traditionnelle, sur la splendeur de la chevelure à reflets roux : car nul n'ignore que ces cheveux sont une relique vivante du corps du Christ : n'est-ce pas avec eux que la pécheresse de jadis essuya le parfum de nard pur de grand prix dont elle avait oint les pieds du Christ au repas de Béthanie (*Jean*, 12,3). Nulle hésitation du regard et par cette évidence iconographique, la figure représentée, quel que soit le réalisme de sa représentation et de son décor, est d'emblée l'image pieuse de « la Madeleine pénitente ».

Toutefois, c'est par le travail de peinture et précisément de la couleur que Champaigne reprend l'iconographie explicite de l'image pour l'élever, la relever ou plutôt la transfigurer dans ce

que nous avons appelé « la virtualité figurative » par laquelle la représentation se « sanctifie » en instrument d'exercice dévotionnel ; travail des finalités, travail du virtuel de la figurabilité « mystique » dans la couleur qui est aux antipodes de son utilisation iconographique, codée dans une quelconque héraldique théologique, parce que ce travail s'effectue singulièrement dans ce tableau et dans sa relation à son pendant, le *Saint Jean Baptiste de Grenoble*. Deux grands ensembles harmoniques colorés s'articulent sur la figure et ses attributs dans une profonde convenance, celui des gris et celui des marrons : les gris éteints rehaussés de quelques éclats blanc-jaunes du « parapet » de pierre, le gris lisse du flacon de parfum reflétant la lumière qui éclaire la sainte et les gris, parfois ocrés, de la robe de bure ; le marron brun clair du crâne, présenté de profil et supportant le livre ouvert à la façon d'un macabre pupitre, le marron sombre du bois de la croix et de la couverture de cuir de la Bible que font vibrer les deux triangles gris et blanc du coin corné de la page et de la pliure centrale, le marron roux enfin de la chevelure de la sainte. Ces deux ensembles en « mineur » sont animés de variations précises et rares par les valeurs du clair et de l'obscur et par les effets de texture : les gris de la pierre comme effritée par une poussière mate, celui du flacon par le lissé d'un vernis qui accroche la lumière, celui de la bure par le rugueux de l'étoffe grossière ; tout comme les marrons roussâtres, vieil os acajou du crâne, plus onctueux du cuir du livre ou sec et sombre de la croix, ou encore en reflets floconneux des ondulations de la chevelure.

Les textures posent la réalité des objets, des matières et des choses dans leur densité spécifique ; les valeurs, celle de leur intégration à l'espace et à la luminosité où ils sont plongés, cependant qu'au delà ou en deçà de leur définition optique et de leur reconnaissance palpable, les ensembles colorés développent une poésie propre, inductrice à son ordre d'une herméneutique plus secrète du sens où l'exercice de l'œil rejoint la pratique spirituelle du cœur. Aux gris, pierre, flacon, bure, le sens visuel et virtuel de la retraite et de l'ensevelissement ; aux marrons, le sens de la mort aux sens, de l'ascèse du corps dans la méditation de la parole et de la Passion.

#### POSTURE SPIRITUELLE

Marie-Madeleine est enveloppée d'un grand manteau bleu froid à reflets gris, à texture terne et mate qui ne luit pas sous la lumière mais, qui, prolongé et amplifié par une masse de

chevelure sombre, entoure la figure d'une sorte de mandorle d'obscurité, inversant par là l'iconographie légendaire de la sainte ravie sept fois chaque jour dans la lumière céleste par les anges jusqu'à entendre par les oreilles du corps les concerts charmants des chœurs célestes (*Légende dorée*, p. 462). D'où le relief, la prégnance, l'extrême présence de la figure, modelée, voire sculptée, mais avec une douceur sensible, par le flot de lumière qui l'inonde et qui met en évidence les traits singuliers de sa posture: posture instable, en tension entre repos et mouvement. Au premier regard, la sainte paraît agenouillée, mais la force du visage levé, l'intensité du regard extasié tourné vers le haut semble faire lever le corps entier qui, sans prendre appui sur les coudes, est, quoique sans mouvement aucun, aspiré obliquement vers le ciel. Telle serait, à Port-Royal, l'extase de la Madeleine, la sortie de l'âme hors de l'enveloppe obscure du corps pour l'effusion en Dieu.

De l'exercice spirituel, le geste de la Madeleine est la plus précise transcription visible: mains croisées à hauteur des poignets sur la poitrine, croix visible de chair qui expose aux yeux de la religieuse en prière devant la sainte, la croix de bois à demi effacée dans la pénombre du lieu sauvage. La main droite presse la poitrine. La main gauche repose en état d'abandon: tension suspendue de la pénitence et du repentir, abandon au pardon reçu d'ailleurs et réceptivité amoureuse à la Grâce qui vivifie. Double et contradictoire mouvement-repos, image-affect à la fois intensive et réfléchie.

La *Madeleine pénitente* de Rennes est ainsi, dans le même temps, la même posture, le même geste, une Madeleine comblée. Dans sa représentation, non seulement s'accomplit le mouvement de conversion, amorcé par le *Saint Jean Baptiste* de Grenoble, par la preuve de l'indiscernable miracle du péché redimé en amour, mais en outre l'image légendaire de l'histoire sainte s'y transfigure, par ses finalités et ses moyens propres et par le jeu des variations au sens musical du terme, avec son pendant, dans la sainteté d'une vision: avec l'image, l'artiste chrétien propose à sa fille Catherine devenue la sœur Catherine de Sainte Suzanne de Port-Royal, un modèle de vie à imiter.

Par les deux tableaux et à leur double fin, entre leurs extrémités de bord, Champagne offre, invisible, la virtualité d'une

vision intérieure, d'un paysage spirituel et d'un portrait mystique dans lesquels les finalités de l'art de peindre s'accomplissent et se terminent en s'y supprimant dans le sens caché et secret où la représentation s'est retirée.

Louis MARIN