

MUSÉE NATIONAL DES GRANGES DE PORT-ROYAL

# *MÈRE ANGÉLIQUE ARNAULD*



1991



Philippe de Champaigne

*Portrait de Mère Angélique Arnauld*

Il est, comme on sait, deux grandes manières de portraiture : celle qui capte sur la toile, certes la ressemblance du modèle, mais dans l'instant d'une émotion de passage, dans le trouble éphémère d'un regard, dans un tressaillement de l'âme quasi imperceptible, à fleur de peau : le modèle est ici saisi au vol, au vif, comme épinglé — amoureuxment ou féroce — sur la toile. Et puis il y a l'autre selon laquelle, dans le tableau, le temps de la vie fait une pause, il entre en repos. Le portrait ici fige le devenir concret du modèle ; il interrompt le flux indéfini des motions (ou des émotions) minuscules de la surface. Ne s'y marquent que les attributs permanents ; le modèle dans le portrait pose. Il se compose dans cette pause du devenir temporel dans et par la représentation, dans la simplicité et l'unité de son être : essence singulière. Telle est, on l'a compris, la manière de Champaigne et rarement aussi évidemment, aussi puissamment convaincante que dans le grand portrait de la Mère abbesse de Port-Royal du musée du Louvre (1,30 m × 0,98 m) peint en 1654 lors du départ de Mère Angélique de Port-Royal de Paris pour Port-Royal des Champs et offert par le peintre à Mère Agnès en 1663 (Cf. Bernard Dorival, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Philippe de Champaigne*, Laget, Paris, 1976, n° 143, pp. 82-83).



Philippe de Champaigne,  
(1602-1674),  
*Portrait de  
Mère Angélique Arnauld*,  
Paris, Musée du Louvre.

Avant d'y laisser le regard à l'intensité de sa contemplation, il n'est pas sans signification de le confronter avec les deux portraits de Mère Angélique (de Versailles et de Chantilly), deux « originaux » de même format (0,63 × 0,53 m), une paire, à l'identique. Dans l'un et l'autre, le modèle s'y dresse derrière un simple parapet de pierre peinte où sont gravés ces mots et ce chiffre, *Agée de 57 ans, 1648* : l'âge du modèle, alors abbesse de Port-Royal de Paris, suivi d'une date, simultanément celle de la cinquante-septième année (de Mère Angélique) et celle de la « naissance » de son portrait ; point de nom, ni du modèle en forme d'indicateur d'un moi représenté, ni du peintre en forme de signature. Un simple parapet, que deux minuscules éclats ébrèchent



Philippe de Champaigne,  
(1602-1674),  
*Portrait de*  
*Mère Angélique Arnauld*,  
Versailles,  
Musée national du château.

dans la version du musée de Versailles, isole l'intrépide réformatrice du couvent, du spectateur du tableau dans les yeux duquel elle plonge un inexhaustible regard. Le visage, de blanc et de noir cerné, est cela seul qui apparaît du corps, une face tout entière rassemblée dans sa semblance, en un seul regard qui me regarde, au sommet du manteau blanc dont la découpe laisse apercevoir la grande croix rouge du scapulaire. Un simple parapet de pierre qui signifie l'inexorable clôture jadis rétablie par la jeune abbesse et toujours maintenue, et derrière lequel se retire la figure, à vrai dire moins pour s'y montrer que pour se constituer en *une « image » à laquelle le spectateur est donné à voir.*

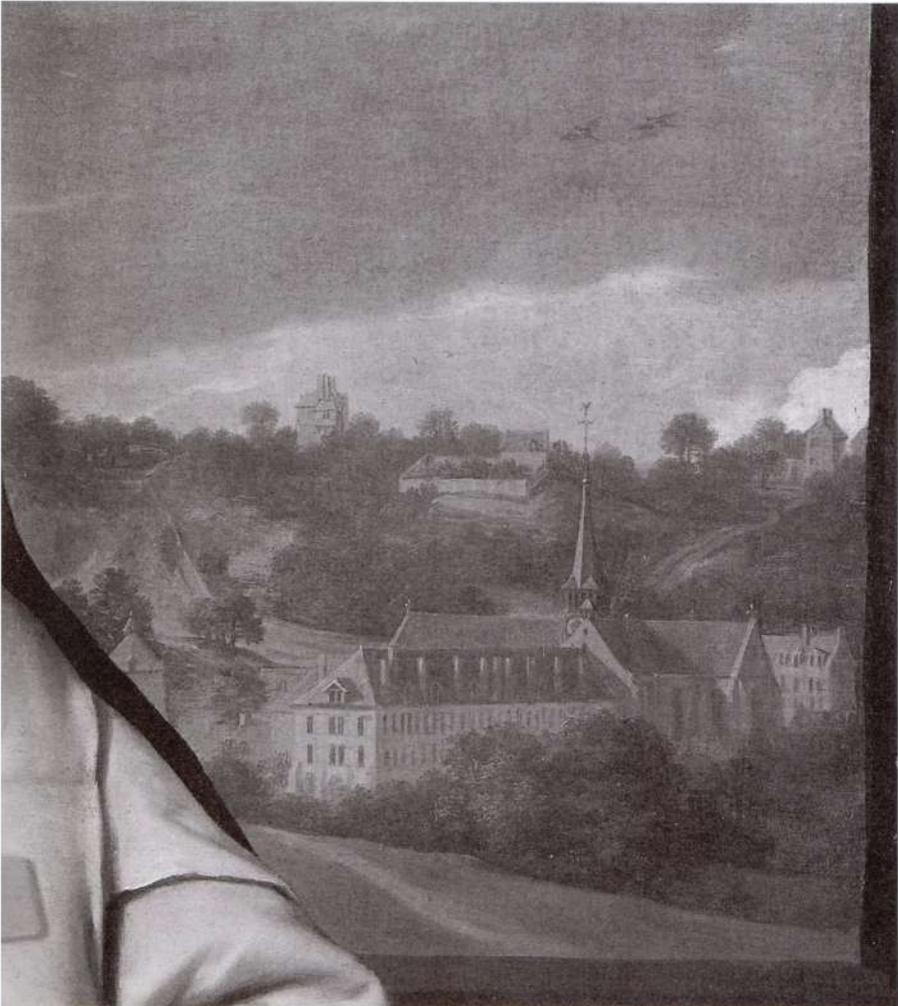
**I**nstrument de séparation de la figure selon la grande tradition du

portrait franco-flamand de Van Eyck et de Memling aux graveurs du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, signe d'isolement et marque de la « clôture » sainte de la retraite monastique, le parapet de pierre est aussi, en l'occurrence, l'opérateur d'une *conversion* du regard : le regard du spectateur attentif et curieux, saisi du désir d'identification et de reconnaissance (« qui est-ce ? comment s'appelle-t-elle ? »), traversé par le besoin d'un nom qui dise l'irréductible singularité de cet être-ci, ce regard est renvoyé à son œil par un regard *autre*, d'un poids et d'un discernement insoutenables ; le spectateur est vu et son âme sondée par le regard de la figure qu'il regarde. Cette conversion est indissolublement structurale et spirituelle, formelle et religieuse. Elle s'effectue à la faveur du redoublement de la limite inférieure du tableau dans le parapet de pierre dont la fiction peinte réfléchit structurellement la représentation de portraiture en représentant un des éléments de son dispositif. Le parapet de pierre, c'est derrière lui que la figure peinte du modèle fait « retraite », se retirant « religieusement » de la représentation pour seulement réfléchir en elle-même, par son regard, le regard de celui qui lui fait face, le convertir à soi et à son identité vraie.

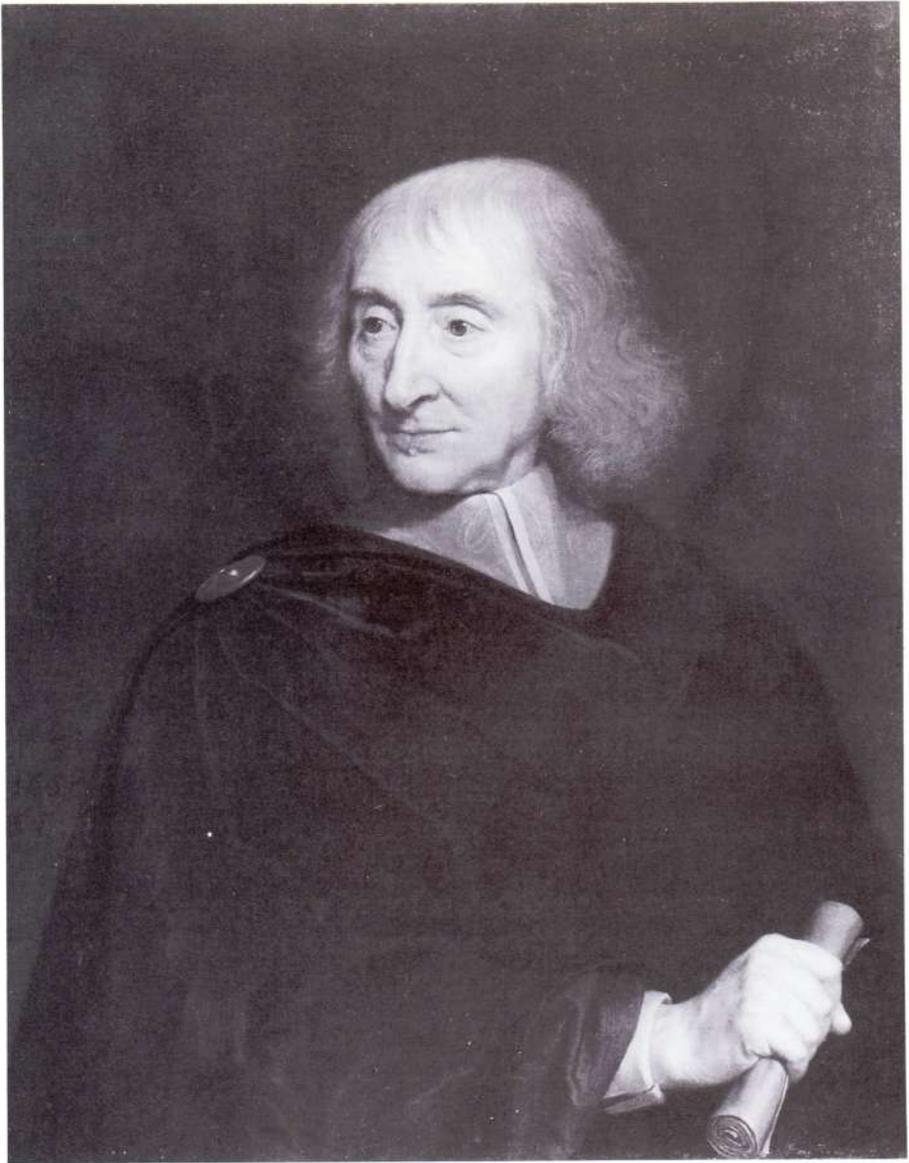
En revanche, avec le tableau du Louvre, une tout autre représentation de portraiture s'impose au spectateur. Le visage est identique, à peine plus marqué par l'âge ; le costume également, à l'exception du manteau que l'abbesse a retiré pour s'asseoir dans un fauteuil à accoudoirs, mais au siège de paille grossière ; les mains apparaissent hors des manches de la robe blanc crémeux, la droite proche d'un chapelet, la gauche tenant le livre de prière. La limite inférieure de la toile dérober au regard les pieds de la chaise et le bas de la robe et du scapulaire. Pas de parapet : l'abbesse n'est mise à distance du spectateur que par sa posture et son placement dans l'espace représenté, dont le sol pourtant est caché au regard. Tel serait l'équivalent religieux du portrait d'apparat profane d'un *Omer II Talon* peint quelques années plus tôt, à l'époque de la paire de Versailles et de Chantilly.

Mais derrière l'effigie de l'abbesse, un deuxième portrait se découpe dans une fenêtre du fond sans bord ni rebord, simple ouverture rectangulaire abstraite ; le portrait de l'abbaye de Port-Royal des Champs, heureuse thébaïde au fond de son vallon, dans un paysage dont les accidents sont exactement relevés sous un ciel bleu envahi de nuages que colore la lumière d'un soleil matinal. La silhouette de

l'abbesse empiète pour partie sur cette *veduta*, « enfonçure » où sa sainte fonction est montrée et où le sens de sa vie spirituelle, de sa conversion et de son combat se réfléchit dans le paysage. La figure de l'abbesse, en un sens, sort du paysage, vient en avant d'un tableau inscrit dans l'angle supérieur droit du tableau où sa figure s'est placée. Nulle fenê-



Philippe de Champaigne, (1602-1674), détail du *Portrait de Mère Angélique Arnauld*, Paris, Musée du Louvre.



Philippe de Champaigne, (1602-1674), *Portrait dit d'Arnauld d'Andilly*, Paris, Musée du Louvre.

tre feinte n'encadre la figure comme dans le célèbre *Portrait dit d'Arnauld d'Andilly* du Louvre. C'est une découpe abstraite en forme de fenêtre donnant sur un paysage (qui pourrait être un tableau de paysage), précisément un portrait-paysage qui *pro-pose* le portrait-figure dans un espace abstrait, vibrant des couleurs et des lumières d'une nature rédimée par la grâce.

C'est ce même paysage, mais amplifié et comme à portée de regard que Jean-Baptiste de Champaigne déploiera en fond du tableau où il juxtaposera les portraits peints par son oncle, Mère Angélique, comme l'œuvre du Louvre la montre, mais agrandie et présentée en pied, Mère Agnès extraite de l'*Ex-Voto* de 1662, mais agenouillée devant une table recouverte d'un tapis sur laquelle est posé un crucifix : grand tableau mémorial qui, avant 1709, était dans le chapitre de Port-Royal des Champs ; monument tombeau d'autant qu'au milieu du tapis « M. Champaigne (Jean-Baptiste ?) avait peint dans un petit rond (...) la tête de M. l'abbé de Saint-Cyran au naturel », portrait effacé dès 1702 « afin que les méchants ne pussent prétendre que la mère Agnès était à genoux devant lui ». Trois portraits dont un « supprimé » (comme on disait au XVII<sup>e</sup> siècle) occulté, interdit de visibilité, et les deux autres offerts à la piété du chapitre, gardiens des moniales, sur fond d'un paysage représenté dont elles occupaient le cœur secret.



D'après Jean-Baptiste de Champaigne, *Portraits de Mère Angélique et Mère Agnès Arnauld*, Port-Royal, Musée national des Granges.

Le portrait de Mère Angélique du Louvre est d'une autre nature et revêt une autre fonction. Ni mémorial ni tombeau. Ce n'est pas une des grandes figures de la « fondation de Port-Royal » qu'il présente à la dévotion. C'est un portrait de dialogue, d'interlocution, d'interpellation sereine. Le regard que la mère abbesse plante dans les yeux du spectateur le conduit du portrait de l'abbesse à celui de l'abbaye, de la figure au paysage qu'il ne peut atteindre que par la première et par toute l'ascèse de ce fond sombre avant d'accéder à l'espace de paix. La fenêtre feinte du tableau-portrait est ici devenue la fenêtre abstraite *dans* le tableau-portrait qui en présente la vérité religieuse et spirituelle, tout en permettant au spectateur converti dans l'espace du tableau d'accomplir son désir de nomination et d'identification de la figure par celui du lieu où elle a fait retraite.

A mi-hauteur, cependant, on lit une inscription, là encore totalement anonyme : *Anno 1654 Act 62. Obijt 6 Aug 1661* (En l'année 1654. Age 62 ans. Elle mourut le 6 août 1661). Pas de nom, mais par l'écriture, cette autre identification par la date de la mort du modèle, écrite certes après coup, mais au plus proche et dans le même syntagme que la date de naissance du portrait et de l'âge de la figure représentée vivante. C'est sur ce bord interne au tableau, bord du portrait-paysage, sur cette surface et dans ce fond abstraits, que la mort — qui peut seule et à jamais révéler l'essence singulière d'un être — advient à la figure « saisie » vivante dans ce tableau.

Le portrait de Mère Angélique avec ses inscriptions souligne en toute clarté cette habituelle et pourtant surprenante relation du portrait et de la mort. Le portrait est à la fois suppression et désignation de la mort, en ce qu'il délie la figure humaine de son individualité propre, en ce que, par lui, elle devient idée en s'inscrivant dans le tableau comme trace du modèle absent. D'où la double tension du portrait entre l'individualisation et la typification : visant à l'individualisation, à la reproduction sur la toile de cet être-là qui s'indique par la forme de ce nez, le dessin de cette bouche, ce sourcil droit irrégulier et jusqu'à cette ombre de sourire qui transparait dans le visage ravagé et tendu et qui n'appartient qu'à lui, le portrait s'immobilise dans les traces de cette individualité dont le point extrême ne peut être que cet instant du temps dans lequel elle s'est montrée telle. En cet instant passé, le modèle s'éloigne lentement de son portrait : ce dernier le reproduit



Philippe de Champaigne,  
détail du *Portrait de Mère Angélique Arnauld*,  
Versailles, Musée national du château.



D'après Jean-Baptiste de Champaigne,  
*Portraits de Mère Angélique et Mère Agnès Arnauld*,  
Port-Royal, Musée national des Granges.

sait ; bientôt il ne lui est plus que ressemblant avant que l'on dise devant lui : « C'était Mère Angélique à 57 ans, à 62 ans... ». Mais si le modèle s'éloigne, le portrait reste, dans son immobilité, la trace de cet éloignement, un jalon de cette disparition : il l'indique plus sûrement que l'envahissement du visage par les rides n'indique l'approche de la mort, mais en même temps il la refuse comme simulacre, apparence.

En un sens, le portrait est bien, comme le dira Hegel, un caractère (quel que soit son style) dans la mesure même où il vise un modèle dans sa reproduction, dans la mise en surface et en apparence, dans l'inscription offerte aux regards, insistante, prégnante de l'individu « spatio-temporel », dans son idée ; caractère, au sens où Platon, dans le mythe d'Er, évoquait cette inscription transcendante d'une destinée à l'origine mythique de l'existence individuelle ; caractère, au sens d'une « vérité » sous-jacente et permanente des émotions, des impressions, des réactions, telle que chacune en porte la marque ; caractère, au sens où l'on parle d'un caractère d'écriture, inscription arbitraire de ce qu'il y a de plus évanescent, le souffle de la voix, schème du flux et du passage. Le portrait est un caractère en tous ces sens — qu'il vise le plus éphémère, l'instant de présence d'un individu ou une ossature plus secrète qui s'y marquerait dans sa permanence : le portrait, par là, exhibe, comme figure, le modèle ; il inscrit et présente, comme trace, son idée sous la forme d'un caractère et l'y fait mourir comme individualité, en le faisant advenir comme original dans la représentation.

C'est cette mort et cet achèvement que le portrait, comme exhibition du type, choisit sans hésitation ni faux-semblant, en traversant l'individu vers une essence qui l'efface et qui est la vérité du portrait. Tel serait le portrait de l'essence « propre ». Dès lors, s'il est une vérité intemporelle de l'individu, c'est celle de sa représentation : par elle, il accède à son modèle, à son paradigme, à son archétype ; le portrait est l'original propre sous les espèces de sa représentation : origine qui est donc exactement contemporaine de sa mort.

Le portrait, selon Champaigne, manifesterait bien cette tension entre « reproduire une physionomie » et « reproduire les vrais traits... par lesquels s'exprime l'âme » où Hegel voulait voir « deux procédés totalement différents ». Le grand portrait de Mère Angélique par Champaigne signale son excellence en ce que « les vrais traits » de l'âme se tracent dans le « côté » naturel « de l'existence bornée », dans l'exté-

riorité empirique de la physionomie. A-t-on remarqué la dissymétrie des deux yeux de Mère Angélique, la commissure durement ironique des lèvres et le sombre duvet sur la lèvre supérieure, les bosses du front et le creusement des rides aux ailes du nez que viennent adoucir et comme amollir l'ovale du visage et le double menton ?... L'extrême individualisation de ces figures « enveloppe », comme disait Pascal du nom « propre », par une sorte de renversement dialectique, la singularité impersonnelle d'une essence de Mère Angélique, une transparence essentielle et singulière dans l'enveloppe empirique de la figure ; tension paradoxale dans laquelle les doctrines mystiques de l'Oratoire, de Saint-Cyran ou de Bérulle nous permettraient d'entrer.

Pour le fondateur de l'Oratoire comme pour le maître spirituel de Port-Royal, l'essence individuelle, qui n'est autre que l'image de Dieu gravée dans l'âme, ne peut être que négation, oblation et anéantissement de la créature en Dieu ; l'essence individuelle est symbole d'honneur de Dieu. « Nous devons mourir par hommage à la justice de Dieu et par hommage à la mort de Jésus-Christ auquel nous devons être faits conformes en mourant et en pâtissant. » « Il nous faut adorer l'Être suprême de Dieu éternel et immuable, en la vue de notre néant et de la petitesse de notre être muable à tout moment... Nous devons être en mourant et mourir en vivant, c'est-à-dire exercer une manière de vie qui soit vraiment mort et porter une manière de mort qui soit vraiment vie. Tellement que vivre et mourir doit être notre devise, notre pensée et notre dessein principal sur la terre. » Vivre et mourir, telle est la règle d'existence du chrétien dont la correspondance et la justification ontologique et théologique sont portées par l'essence individuelle niée en Dieu pour faire émerger dans l'âme la gravure divine : vivre et mourir, comme le portrait ou le texte de l'Écriture étaient, pour Pascal, présence et absence, comme au fond il l'est pour Champaigne qui retrouve, à l'intérieur de la mystique d'anéantissement de Bérulle, la fondamentale définition du portrait en général, mais portée à son extrême point de conscience, sous la forme d'un règlement religieux de la portraiture.

*Louis Marin*