

LOUIS MARIN

Problèmes du portrait  
à partir de Philippe de Champaigne (1602-1674)

Il y a sans doute quelque incongruité à parler à Rome de Philippe de Champaigne, lui qui ne fit jamais le voyage italien, comme tant d'autres peintres français et flamands. Mais j'ai quelque excuse à en parler dans un colloque consacré au portrait et à la mémoire, dans la mesure où Philippe de Champaigne fut un très grand portraitiste, le plus grand peut-être, entre 1630 et 1660, à un moment où Paris était un carrefour entre le Nord, la Flandre, Bruxelles sa ville natale, et le Sud, l'Italie, Florence, Venise et Rome. Champaigne, grand portraitiste, ce constat historique, ce jugement esthétique posent quelques questions qui concernent directement notre colloque *Il ritratto e la memoria*, et tout d'abord sous la forme de deux paradoxes.

Le premier paradoxe se situe au plan de la carrière du peintre et de la biographie de l'homme. Ce peintre de la Cour, ce portraitiste de la Ville et de l'Église, entre 1630 et 1660, pénètre par sa « conversion » dès 1645 dans le cercle de Port-Royal: ce cercle dont le centre est le monastère janséniste de la Mère Angélique, et la périphérie, le groupe des Savants Messieurs et Solitaires qui l'entouraient, Arnauld, Nicole, le Maître de Sacy, celui des amis, Pascal, etc. Le

paradoxe est que Port-Royal condamne le portrait: l'usage de se faire « tirer » est marque de la vanité et de l'amour propre qui veulent faire du moi le centre de toute chose. La portraiture est signe de l'injustice et de l'orgueil de cet Ego tyrannique qui veut être aimé de toutes sortes de personnes. Plus profondément encore, le portrait est le masque de mort dans la mesure où, en visant à pérenniser la mémoire de ce moi dans l'esprit des autres, à l'« immortaliser », il est oubli de la mort qui incessamment travaille le corps et le visage, il dissimule, il supprime — comme on disait au XVII<sup>e</sup> siècle — il cache la mortalité qui menace d'anéantissement l'être propre singulier et oublie de ses fins dernières, de son salut dans la foi en Jésus-Christ, l'être propre singulier. Pour Port-Royal, toute représentation du moi, toute portraiture de soi est en quelque manière prise entre deux pôles extrêmes, celui de la *Vanité* dont le crâne funèbre dans sa puissante frontalité est non seulement le signe d'un *memento mori* adressé à son spectateur, mais son authentique portrait, le portrait véritable de son universelle condition et celui de la *Vera Icona*, de la Véronique, du vrai portrait de l'universel singulier et de la singulière essence d'*imago*

*Dei* de tout un chacun, portrait du Christ de la Passion dans la mesure même où, dans son humanité, il s'est chargé de la passion de vanité et d'amour propre, de la passion du péché de portraiture de tous les hommes. Le paradoxe est que pris dans ces exigences spirituelles extrémistes, Champaigne reste cependant un grand maître du portrait. Mais ce premier paradoxe s'en redouble d'un second qui, cette fois concerne Port-Royal même: dans *l'Art de penser*, ou *Logique de Port-Royal* dont Arnauld et Nicole furent les auteurs, ouvrage qui fut jusqu'à un XIX<sup>e</sup> siècle comme la charte de la pensée de la représentation moderne, le portrait sous son double aspect d'image anthropomorphique et de carte de géographie, constituait son paradigme fondamental. C'est le portrait qui parut à nos logiciens, à ce moment de l'histoire de la pensée de l'art et de la littérature, l'évidence la plus explicite du rapport de signification dans le signe. Et lorsqu'ils voulurent cerner au plus près ce rapport dans l'immédiateté et la nécessité de son opération, c'est à une des formes d'«origine» du portrait qu'ils eurent recours, l'image d'un homme se reflétant dans un miroir: «Il y a deux sortes de signes, les naturels qui ne dépendent pas de la fantaisie des hommes comme l'image d'un homme qui paraît dans un miroir (...), il y en a d'autres qui ne sont que d'institution comme les mots, signes d'institution des pensées, et les caractères écrits des mots».

Avec ce portrait «naturel» qui est l'image d'un homme dans le miroir, les logiciens classiques notent que la représentation, qui est à la fois duplication d'un présence et réflexion, ne peut qu'amener en langage ce terme que les linguistes appellent autonome, ce «pro-nom» propre, le nom propre du «je»: *ego*. Moi. L'énoncé «C'est moi» nomme l'image dans le miroir et elle renvoie ce mot «moi» au sujet qui s'y contemple sans autre nom: «C'est moi que je peins» comme l'écrit Montaigne dans ses *Essais* le 1<sup>er</sup> mars 1580. C'est aussi le moi auquel s'adjoint un nom: un

nom «propre», ce nom qui, comme disent encore nos Messieurs de Port-Royal, convient à l'idée singulière de soi: nom propre qui est, en quelque façon, comme le visage singulier du moi, son portrait dans la communauté sociale des noms. Mais c'est ce même visage, c'est ce même nom que nos logiciens qui sont aussi moralistes recommanderont, dans des pages célèbres, aux personnes sages de dissimuler dans la foule, de taire dans le discours de vérité de peur d'attirer, à l'égard de la vérité, la haine que chaque moi d'orgueil et de vanité porte à tous les autres.

Ces deux paradoxes nous conduisent à trois problèmes généraux du portrait chez Champaigne qui concernent, tous les trois, les rapports du portrait et du moi.

Premier problème: le portrait comme reconnaissance et nom propre. De l'image dans le miroir s'autonomise et s'invente le portrait dans un nouveau mythe d'origine de la peinture. Dans un charmant récit de Félibien, *le Songe de Philomathe*, le critique et théoricien poussinien raconte comment la Peinture vint sur terre pour apprendre aux hommes la théorie et la pratique de son art: le portrait de peinture est le premier ouvrage à venir se substituer à l'image dans le miroir des eaux: «je faisais voir aux amants la personne qu'ils aimaient quoiqu'absente et j'en figurais des images, non pas semblables aux portraits qu'écrit la poésie que chacun peut considérer à sa fantaisie et se représenter comme il lui plaît, mais des images véritables où la nature semblait avoir formé une seconde personne». La nature, c'est-à-dire l'art. Et avec ce déplacement allégorique pointe une aporie de la mimésis. C'est bien sur un portrait qu'Henri IX découvre la future reine: «C'est Marie de Médicis» semble-t-il s'exclamer dans le tableau de Rubens. Il la reconnaît sans l'avoir jamais vue. Arnauld et Nicole ne s'écrient-ils pas de même devant le portrait de César: «C'est César». Le choix de l'exemple en 1665 est significatif, il s'agit bien d'un portrait de César et

non celui de Louis XIV comme celui que sculptait le Bernin au même moment. Qu'est-ce qui les autorise à dire le nom? Le rapport « visible » entre le signe et la chose signifiée? Mais comment l'acte de nommer le portrait par le nom de celui que le portrait représente peut-il être rapport visible sans être de ressemblance entre l'image et son modèle? « Nous nous servons du nom de la chose, écrivent les logiciens de Port-Royal, pour marquer le signe comme lorsqu'on appelle un tableau d'Alexandre du nom d'Alexandre ». Comment ce rapport visible peut-il être celui, mimétique, de ressemblance? Aporie de la mimésis, mais que le nom résoud « en vérité ».

Ce rapport mimétique, certes, peut s'entendre du rapport des portraits de César entre eux: ils se ressemblent, mais cette ressemblance ne saurait être attestée par l'original de ces portraits. Ou bien on dira de ce portrait d'un individu — mais à quoi reconnaît-on que ce portrait est celui d'un individu? —, que c'est celui de César, car le nom de César est en quelque façon inscrit sur le portrait. Mais comment un nom propre (le nom que porte l'individu nommé de ce nom) peut-il être inscrit sur le portrait? Le plus simple est évidemment de l'écrire: et il ne serait sans doute pas sans intérêt d'examiner les fonctions assumées par cette écriture du nom dans / sur le portrait à la lumière de ce que les théologiens de Byzance nommaient l'épigraphe de l'icône du Christ. Mais peut-être est-il une autre façon que de simple écriture, pour le nom propre, de s'inscrire sur le portrait. Cette question nous conduit à notre deuxième problème, celui des relations du portrait, de l'histoire et du nom propre. A quoi reconnaît-on avec une irrésistible évidence (qui peut être trompeuse) qu'une figure d'homme ou de femme est un portrait sinon que s'y marquent les traits d'une figure nommable d'un nom qui n'appartiendrait qu'à elle, un nom qui pourrait bien ne point être énoncé, mais qui ne s'inscrirait pas moins virtuellement sur ce visage, comme



1. Philippe de Champaigne,  
*Portrait d'homme dit Arnould d'Andilly*.  
Musée du Louvre, Paris.

si entre les traits du visage «modèle» et les traits de la figure peinte, s'instituait une connivence, une transaction dont ce nom pourrait être le «symbolon». Je ne peux reconnaître dans le portrait du Louvre qui fut dit d'Arnauld d'Andilly (fig. 1), Charles Coiffier, baron d'Orvilliers, maître des requêtes d'Anne d'Autriche et surintendant des mines et minières de France, car je ne l'ai jamais rencontré. Mais son portrait par Champaigne en 1650, même si j'ignore le nom de son modèle, même si je ne suis nullement convaincu par la ressemblance entre ce portrait et une gravure d'un individu qui porte ce nom, ce portrait constitue son modèle lui-même en sa personne propre porteuse d'un nom qui en serait la marque «propre». Les traits de ce portrait donnent à ce visage, dans la figure qu'ils pro-prosent au regard sur la toile, la dimension de l'individualité, l'identification unique avec soi: immobilité d'une essence singulière que seule la mort peut faire acquérir à l'être individuel, par delà le travail du temps dans le corps et l'usure de la vie dans la chair, en le constituant en *memoria*.

Le portrait de «Charles Coiffier» qui est peut-être le portrait d'un inconnu est l'individualisation d'un mythe c'est-à-dire d'une existence qui ne s'effectue plus que sur le mode du *mythos*: mythe auquel le portrait donne, par une présence *hic et nunc* dans une représentation, la chance de se concentrer et de se dire dans un nom, un nom qui répondrait à la question posée devant le portrait: «Qui est-ce?», réponse de la singularité et de l'unicité par le nom propre: «C'est Charles Coiffier». Le portrait par Champaigne de Charles Coiffier nous montrera *ce que c'était que d'être* Charles Coiffier en 1650.

Cette dernière remarque nous conduit à un troisième problème: celui du temps du portrait ou encore celui de la relation du portrait avec l'essence et la mort. En effet «Ce que c'était que d'être» n'est autre que la traduction littérale de l'expression de l'essen-

ce» chez Aristote *to ti ên einai* où l'imparfait «c'était» pointe, au coeur de la notion, la présence de la mémoire, le temps du portrait, la mort. Le mot de Solon qu'«un homme ne peut être dit heureux tant qu'il vit», Montaigne le répètera au titre de ses *Essais*, les théologiens de la grâce efficace le reprendront, mais au titre du salut personnel. La question du portrait est ainsi une question essentielle. Tant que l'homme vit, il participe de la contingence vécue sur le mode de la faute, de la vulnérabilité, du péché. Seule la mort en arrêtant l'imprévisible cours de la vie peut transumer la contingence en mémoire, séparer l'accidentel de ce qui appartient vraiment par soi au sujet qui n'est plus. Pour Champaigne, il n'est de portrait que d'essence et la figure de portraiture, profane ou religieuse, privée ou d'apparat, est toujours la transfiguration d'une histoire et d'une existence en mémoire parce qu'à sa façon le portrait achève le sujet existentiel de cette histoire en l'immobilisant dans sa vérité singulière et essentielle. Tout «vrai» portrait, parce que figure de la mort de son sujet, le transfigure en moi singulier. A la question — à quoi ressemble un portrait? — il faut répondre, comme le notait J. M. Pontevia, il ressemble à la ressemblance. C'est Sciascia qui disait des portraits d'Antonello de Messine, ils ressemblent. C'est ce qui explique qu'il suffit qu'un personnage isolé soit occupé à une activité quelconque pour qu'on ne parle plus de portrait. Dans un portrait, le visage est tout entier tourné vers sa propre ressemblance. Ainsi «Charles Coiffier» dans le tableau de Champaigne. Le temps de l'existence fait un pause: elle entre en «mémoire» et en un repos qui est un analogue de la mort. Le portrait fige le devenir concret du modèle; il interrompt le flux indéfini des émotions, celui aussi des motions minuscules de la surface. Une fois relevées, celles-ci s'y marquent comme des attributs permanents: le creusement des tempes, les deux rides verticales sur le front, le double menton. Le modèle dans le por-

trait pose. Il se compose dans cette pause du devenir temporel, dans et par la représentation. La pose chez Champaigne, et plus que chez d'autres peintres, concentre toute l'existence de «Charles Coiffier» dans la simplicité et l'unicité de son être: essence singulière. Le modèle n'est tel que représenté dans sa différence avec toute autre, une différence qui est, «en fin de compte», la somme, mais infinie, de toutes les petites différences dont l'oeil attentif a commencé à dresser la liste, les cheveux châtons fins, mais déjà rares, la moustache poivre et sel, les traces de barbe sur les joues et ce léger strabisme des yeux, etc. à l'infini — et pour paraphraser une célèbre pensée de Pascal «tout cela s'enveloppe sous le nom de Charles Coiffier», en 1650, intotalisable autrement: une identité que le référent, ici, fuit par l'ultime différence à jamais inassignable.

Et c'est par là que se noue la connivence entre le portrait et le nom. De la même façon que dans *cette* représentation de *cette* figure, l'original d'un homme se constitue, de même c'est dans le nom de cet homme qui porte ce nom que son identité se précipite et se dépose. C'est pourquoi devant cette figure peinte dans ces traits, ce regard, cette posture, irrésistiblement un nom vient à la bouche, un nom que pourtant je pourrais ne jamais avoir énoncé, mais dont la virtualité — possibilité et puissance — signifie une existence incomparable transfigurée en figure de peinture.

Ajoutons une remarque sur le dispositif de présentation du portrait chez Champaigne. De cette tension de l'être en état de pose et que révèle le désir de nommer la figure, le peintre nous fournit à la fois un signe et un instrument. Reprenant un traditionnel dispositif flamand du portrait, il double les bords de sa toile d'un cadre interne avec une fenêtre rectangulaire à rebord sur lequel le modèle s'accoude. Il inscrit la figure à mi-corps dans la fenêtre peinte, une fenêtre qui n'ouvre pas sur un intérieur re-

présenté ou suggéré, une fenêtre aveuglée par un fond neutre gris brun et que le temps a marqué de ses traces.

Ce dispositif d'encadrement non seulement encloûte la figure et détermine la position de son spectateur qu'elle domine sur la gauche, mais encore capte franchement la lumière qui tombe sur le visage et la main droite en en rendant les traits clairement lisibles. La fenêtre cadre met la figure en forme de tableau parce qu'elle est elle-même un dispositif de présentation. C'est à travers la fenêtre que la figure se montre au regard sans possibilité de retrait vers l'intérieur; c'est à travers la fenêtre qu'elle regarde à l'extérieur de la représentation en la débordant par le trompe-l'oeil de la fenêtre. Elle est précisément l'équivalent visuel de son nom parce qu'elle est en même temps la figure même de la représentation, la figure de l'appareil de portraiture: la fenêtre présente le modèle représenté et elle représente cette présentation. Elle donne à voir l'effet de sujet que comporte toute représentation. Elle est l'opérateur de transformation du sujet en un moi qui a un nom propre nommé ou qu'on pourrait nommer. Et c'est précisément sur ce dispositif (balustrade, parapet, rebord de fenêtre) que souvent chez Champaigne seront gravés les caractères d'identification. Ainsi dans le portrait de la *Mère Angélique* (Versailles, Chantilly) ces mots: «âgée de 57, 1648» où la date est simultanément celle de la 57ème année du modèle et celle de la naissance de son portrait, substitut d'un nom qui ne sera point écrit; ou encore comme dans un autre portrait de la *Mère Angélique* dans lequel sur le bord de la fenêtre du fond où s'encadre le portrait du couvent, se lisait en latin l'inscription de la mort du modèle, «En l'année 1654 — Age 62 ans. Elle mourut le 6 août 1661» (figg. 2, 3, 4). L'identification par la date de la mort du modèle est certes écrite après coup, mais néanmoins dans le même syntag-



2. D'après Philippe de Champaigne, *Portrait de Mère Angélique Arnauld*. Musée de Versailles.
3. Philippe de Champaigne, *Mère Angélique Arnauld âgée de 57 ans*. Musée Condé, Chantilly.



4. Philippe de Champaigne, *Mère Angélique Arnauld*. Musée du Louvre, Paris.

me que la date de naissance du portrait et l'âge de la figure représentée vivante.

Une remarque de conclusion sur ce point avant d'en venir, pour finir, à un autre cas de portraiture. La question du portrait entendue comme la représentation d'un être unique et singulier est ainsi fondamentale pour une théorie et une pratique de l'art de la peinture comme pour une histoire et une théorie de la représentation moderne, car elle trace le double rapport du nom et de la figure, le double bord du visuel et du verbal: elle se trace comme leur «conjonction disjonctive». La conjonction des bords s'effectue déclarativement («C'est...») et par homonymie du nom du portrait et du nom du modèle et les noms rattachent de proche en proche l'image en recouvrant les figures. Mais la disjonction du visuel et du nominal apparaît précisément au moment où l'on se demande — comme les logiciens de Port-Royal — ce qui dans le portrait que je vois m'incite irrésistiblement à le nommer, où l'on s'interroge sur la reconnaissance d'un désir de nom, d'un désir d'identification par le nom: un désir qui n'est peut-être ainsi méconnu sur cette image même et comme en miroir, que le désir du moi de s'y reconnaître, de s'identifier en se donnant un nom. C'est précisément selon le parcours de ce double bord visuel et nominal que le logicien de Port-Royal, moraliste et chrétien, module le rapport du portrait à l'essence, à la mémoire et à la mort. La question du portrait traversera — et point seulement sur le mode métaphorique — toute l'ascèse spirituelle de la connaissance de soi. Celle-ci est, et particulièrement chez Champaigne, l'espace d'une contradiction qui tient à son objet même, Moi: le Moi écartelé entre l'identification de soi dans la vérité immuable et singulière d'une invisible image de Dieu gravée et l'aliénation de soi dans la construction hallucinée d'une image pour le regard des autres: les portraits de Champaigne sont ainsi à scruter dans l'espace de cet intervalle-là.

Il pourra même arriver que nul portrait ne soit peint et réalisé comme peinture, mais que seules les relations entre deux saintes figures dessinent un portrait virtuel, à la fois latent et présent, condensant l'histoire individuelle d'une conversion, la mémoire d'une âme, et proposant l'essence singulière de l'*imago Dei* à faire être comme moi. En voici un exemple pour conclure:

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 (figg. 5,6), un saint Jean-Baptiste (Grenoble) et une Madeleine (Rennes), une paire inventée pour marquer un événement décisif de la vie spirituelle et personnelle de la postulante, sa conversion publique et sa retraite du monde, son mariage religieux au Christ dans le lieu conventuel et son changement de nom. Deux tableaux, une paire, retirés du monde aussi et donnés à celle qui s'en retire, deux tableaux en retraite de représentation pour viser une autre fin qui serait *entre* l'un et l'autre tableaux, scindant leur paire pour laisser advenir un portrait invisible, un portrait où se dénoueraient paradoxes et apories du portrait à Port-Royal. Figure centrale du tableau, Jean-Baptiste désigne de son index pointé une silhouette lumineuse qui apparaît sur le bord gauche de la toile, en son milieu géométrique: geste qui traduit visuellement la voix du dernier prophète et le «Ecce agnus Dei» que le spectateur lit sur la banderolle. A qui le montre-t-il? Regarde-t-il les premiers disciples comme Jean le fait en montrant le Christ à André et à Simon dans la composition du Dominiquin de S. Andrea della Valle? Non. Le Baptiste 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, placé précisément sur la ligne d'horizon l'agneau qui enlève le péché du monde». La figure paraît entrer du monde du spectateur dans le rectangle de la toile. Jean-Baptiste s'y retire, fait retraite dans le désert qu'elle représente, mais





5. Philippe de Champaigne, *Saint Jean-Baptiste dans le désert*. Musée de Peinture, Grenoble.

se trouve suffisamment proche pour inviter le spectateur à y entrer à son tour. Tout se passe comme si celui-ci était devenu André, comme si entre le tableau et le spectateur se rejouait maintenant l'épisode des deux premiers disciples. Et quel spectateur, sinon ce 14 octobre 1657, Catherine de Champagne qui va devenir Catherine de Sainte Suzanne à Port-Royal. C'est elle, qui, en ce jour, entend la voix: «Voici l'Agneau de Dieu». C'est elle qui entendant ces paroles, suit Jésus, écoute Sa question: «Que cherchez-vous?» et lui demande «Où demeures-tu?», «Viens et vois» répond Jésus. Elle vient et voit où il demeure: dans le couvent élu par Jésus et bénéficiant de tant de grâces divines, le Port-Royal. Le Jean-Baptiste donné à Catherine sa fille par Champagne est dans la représentation de l'histoire des premiers disciples, l'image-exercice de la vraie conversion et de l'authentique profession de foi religieuse.

Une double lumière illumine le tableau: celle qui fait l'unité du paysage et dont la source est à son orient dans la «veduta», derrière la silhouette du Christ, et une autre qui tombe d'en haut, sur la face, l'épaule et le bras gauche du précurseur. Or entre ces deux lumières, le tableau présente un étrange accident: 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 du tableau? Le corps du spectateur d'abord, c'est-à-dire celui de la moniale qui, le 14 octobre 1657, prend le voile à Port-Royal. Par l'ombre, elle entre dans la représentation, elle suit l'injonction du saint. L'ombre est son portrait virtuel amené à la visibilité ou plutôt son esquisse. Mais cette ombre projetée sur le bras du Précurseur est aussi une admirable «nomination» visuelle de Jean-Baptiste comme l'écrit l'apôtre dans le prologue de son Evangile: «Jean vint pour rendre témoignage à la lumière: il 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 la main qui témoigne, par indication, du soleil levant à l'orient de la «veduta»). Enfin si l'on prend au sérieux la citation d'Isaïe que formule Jean-Baptiste, l'ombre projetée dans le monde visible d'un corps invisible n'est autre que celle du Verbe incarné né de la Vierge couverte de l'ombre de l'Esprit: «Derrière moi vient un homme (Celui que je désigne de la main en me retournant vers toi pour te le montrer) qui est passé devant moi (et dont tu ne peux voir que l'ombre sur moi) parce qu'avant moi il était». L'ombre est ainsi le portrait (virtuel) de la fille du peintre, religieuse à Port-Royal, qui s'est anéantie par l'abnégation de soi pour devenir l'image visible du Christ en elle, à l'appel de saint Jean-Baptiste, le témoin à la conversion. Portrait virtuel en ceci encore que nul n'est jamais certain de sa rédemption singulière et définitive. Le geste du Baptiste vers le Christ s'enveloppe d'ombre et celui qu'il faut rejoindre est à l'extrême bord du tableau, sur sa limite, en avènement.

La *Madeleine* est le pendant pictural du Jean-Baptiste. Je ne dirai rien du couplage des deux saints du désert, de la pénitence, de la retraite et de la conversion, attesté depuis longtemps aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, en particulier dans l'Occident chrétien. Je souligne seulement les variations entre les deux tableaux en paire dont Champagne joue avec une grande maîtrise. A l'espace clair et vibrant du paysage ouvert et comme produit par le geste d'indication de la figure masculine du directeur, succède le lieu nocturne et assourdi de la clôture pénitente de la figure féminine de l'exercitante qui la circonscrit toute entière. Tout se passe comme si la religieuse ayant entendu l'appel que lui adressait Jean au sein du tableau était entrée dans l'oeuvre et s'était retirée dans le lieu de l'image sainte, *comme* Madeleine, c'est-à-dire à la fois *à l'image* de la Madeleine, à sa ressemblance en esprit et *en conformité* avec elle, par injonction spirituelle de s'identifier à elle.



6. Philippe de Champaigne, *La Madeleine pénitente*. Musée des Beaux-Arts, Rennes.

L'ombre de la religieuse du premier tableau est devenue, dans le second, son portrait en Madeleine. Cette transformation portraiturante est opérée par deux variations: 1 / à la différence de Jean, Madeleine ignore qu'elle est regardée. Elle est absorbée dans sa prière: l'opérateur de cette variation est le parapet de pierre qui, en séparant la figure du monde extérieur, a la fonction d'une clôture: clôture de la représentation; clôture conventuelle de la retraite; clôture de l'absorption spirituelle de la sainte. 2 / Deuxième variation, d'un tableau à l'autre, la relation de l'ombre et de la lumière s'inverse. Dans le *Jean-Baptiste*, c'est l'ombre qui apparaît porteuse de la puissance et de la latence figurales du portrait, de la virtualité de portraiture; dans la *Madeleine*, c'est la lumière qui interroge la nuit, qui enveloppe la figure et cela deux fois d'abord par la lumière qui tombe sur la sainte. D'où vient-elle, si la sainte est dans une grotte dont on aperçoit l'entrée à gauche et dont le spectateur occuperait le fond? Une lumière donc qui supprime paradoxalement le lieu du spectateur, tout en lui donnant à voir la figure. Ensuite la lumière interroge l'obscurité de la « cellule » avec le rayon de lumière qui tombe de l'angle supérieur droit du tableau, rayon d'autant plus mysté-

rieux qu'il n'éclaire rien, qu'il est sans effet lumineux dans le lieu de la figure: obscure clarté qui tombe du ciel et qui relève, dans l'ordre de la grâce, la nuit obscure de la retraite: variation en « raison inverse » des effets.

Dans le *Jean-Baptiste*, la virtualité du portrait spirituel de Catherine de Champaigne se jouait entre la valeur lumineuse de la silhouette de Jésus et l'ombre portée sur le bras de celui qui l'annonce. Dans la *Madeleine*, ce portrait est réalisé, mais c'est celui de la Madeleine proposée comme l'invisible image de l'âme de Catherine de Sainte Suzanne, entre la nuit obscure de la clôture pénitentielle et la lumière miraculeuse de la grâce qui n'éclaire rien du monde sensible. Les deux tableaux peints en « paire » de *Saint Jean-Baptiste* et de la *Madeleine*, par leurs variations, peignent le portrait mystique de cette religieuse de Port-Royal, la soeur nommée Catherine de Sainte Suzanne.

Cinq ans plus tard, Champaigne peindra le portrait de sa fille: mais ce sera celui d'un corps et d'un visage miraculés, par le même rayon mystérieux, qui n'éclaire rien. Ce ne sera pas à vrai dire un portrait, mais un ex-voto. La représentation de portrait est alors devenue relique et image sainte.