

« Peindre dans la vérité ». Les images à Port-Royal, entre suspicion et dévotion

Sandrine LELY
Université de Paris-Sorbonne

La question des images à Port-Royal a été singulièrement embrouillée par les notions d'« art janséniste » puis d'« esthétique janséniste », nées au XIX^e siècle, fondées sur des lectures partielles – voire partiales – de textes de statuts très différents : écrits théoriques, correspondances privées, biographies, mémoires. Seul Louis Marin a tenté de définir ce que serait un art janséniste ou le jansénisme en peinture, à partir de la théorie du signe développée dans *La Logique* de Port-Royal. Selon lui, la caractéristique d'une « peinture janséniste », qui n'aurait d'ailleurs pour seul représentant que Philippe de Champaigne, serait précisément de s'annuler comme représentation et ainsi de permettre au regard de la « traverser » et d'accéder à la vérité du modèle ou au sens caché¹.

Dans les tableaux, il convient d'abord de distinguer entre les œuvres – scènes religieuses ou portraits – de Philippe de Champaigne et celles de son neveu Jean-Baptiste, que l'on a trop longtemps réduit à un honnête suiveur de son oncle. Il ne faut pas négliger non plus les gravures réalisées d'après des dessins ou des tableaux des mêmes Champaigne et destinées pour un certain nombre à figurer dans des livres. L'on oublie aussi trop souvent que les Champaigne n'étaient pas les seuls artistes proches de Port-Royal au XVII^e siècle. Ainsi Madeleine de Boullogne, fille et sœur de peintres réputés, faisait des retraits au monastère ; c'est à elle que sont attribués les dessins de Port-Royal des Champs, aujourd'hui perdus, gravés par Madeleine Horthemels. C'est à une amie de Nicolas de Platemontagne, Élisabeth-Sophie Chéron, membre de l'Académie royale de peinture, que nous devons d'avoir le portrait de Pierre Nicole².

Malgré l'abondance et la qualité des œuvres, les images n'ont en réalité jamais constitué une grande préoccupation à Port-Royal. Les textes à ce sujet sont peu nombreux, très disparates et parmi eux, seule la série de lettres de Martin de Barcos à Jean-Baptiste de Champaigne contient des développements sur la peinture³. Le plus

¹ Pour une analyse critique des thèses de Marin, voir la mise au point de Marianne Cojannot-Le Blanc « La foi et les œuvres. Postface sur l'œuvre peint de Philippe de Champaigne et ses possibles liens avec la spiritualité de Port-Royal », dans M. Cojannot-Le Blanc (dir.), *Philippe de Champaigne ou la figure du peintre janséniste. Lecture critique des rapports entre Port-Royal et les arts*, Paris, Nolin, Univers Port-Royal, 2011, p. 171-208.

² Voir S. Lely, « Madeleine de Boullogne », dans *Dictionnaire des femmes de l'ancienne France*, SIEFAR, 2003 (http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Madeleine_de_Boullongne) et V. Meyer, « Élisabeth-Sophie Chéron », *ibid.*, 2004 (http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Elisabeth-Sophie_Chéron), ainsi que S. Lely, « Les relations problématiques entre le jansénisme et la peinture au XVII^e siècle : le cas du portrait », dans M. Cojannot-Le Blanc (dir.), *op. cit.*, p. 71-83.

³ Ces lettres ont été publiées par Lucien Goldmann, *Correspondance de Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran avec les abbesses de Port-Royal et les principaux personnages du groupe janséniste*, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 403-412 et 430-436. Jean Lesaulnier en a donné une nouvelle édition dans *Philippe de Champaigne et Port-Royal. Témoignages*, La Rochelle, Association Himeros, 2007, p. 99-116 (c'est à cette édition qu'il sera renvoyé dans cet article).

souvent c'est au détour d'une lettre privée ou par des propos rapportés, que l'opinion de tel ou tel se révèle sur un portrait ou une œuvre particulière.

Les textes publiés, où l'image ne tient que rarement une place centrale, sont tardifs, comme la lettre XCIII de Pierre Nicole, « Sur les Portraits, & si l'on doit se laisser peindre⁴ », ou *Le Dictionnaire chrétien* de Nicolas Fontaine (1691)⁵. Comme l'a souligné Philippe Sellier, « ce sont uniquement certaines personnalités de la seconde génération de Port-Royal qui se posent des questions d'artistes⁶ ».

La première génération de Port-Royal – les mères Angélique et Agnès, le premier abbé de Saint-Cyran – associait toujours la question des images à celle de la pauvreté et du luxe. Ce qui scandalisait la mère Angélique chez les carmélites du faubourg Saint-Jacques, ce n'était pas la profusion d'images mais la richesse des tableaux qui décoraient le monastère :

La mère Angélique ne put s'empêcher de marquer son étonnement sur les dépenses exorbitantes qui se firent chez ces religieuses pour les tableaux du réfectoire, du chapitre, du chœur et de l'église, qui étaient d'un très grand prix, et encore plus pour un tabernacle d'argent doré qui revenait à 40 000 écus⁷.

Elle estimait que cet argent eût été mieux employé au soulagement des pauvres. Les peintures étaient pour elles des « superfluités » dans la mesure où l'on peut les remplacer par des gravures, et même s'en passer tout à fait :

Quand nous n'aurions point d'autre obligation à pratiquer la pauvreté comme religieuses et à mépriser tout ce qui ne sert qu'à satisfaire les sens comme chrétiennes, l'obligation à faire du bien aux pauvres nous devrait rendre attentives à ne pas vouloir dépenser ni que l'on dépense à notre égard un seul sol inutilement puisque nous ne saurions le faire sans l'ôter aux besoins des pauvres auxquels nous les devons. [...] Nous qui avons cet avantage d'être obligées même selon l'avis du monde à vivre pauvrement, nous sommes criminelles si la moindre superfluité nous rend laronnes devant Dieu à l'égard des pauvres nos frères⁸.

Plus tard, les auteurs port-royalistes qui abordent la question des images – Barcos, Nicole, Fontaine – la posent en terme de rapport à la vérité, un rapport plus ou moins lointain quand il n'est pas jugé résolument impossible. Ainsi Barcos peut-il écrire :

Les traits du pinceau, quelque beaux qu'ils soient en eux-mêmes, ne doivent être considérés qu'en tant qu'ils servent à la vérité et la rendent présente et vivante. Mais quand ils la détruisent et la défigurent, ils méritent d'être rejetés et méprisés comme ces belles paroles qui ne font que mentir et tromper les hommes⁹.

La réprobation envers les images mensongères a suscité chez un certain nombre de port-royalistes des développements qui explicitent leur refus d'accorder quelque valeur que ce soit aux images et permettent d'établir une typologie des images fausses. En contrepoint s'esquisse une réflexion sur ce que pourrait être une image vraie, notamment à propos du statut du portrait.

⁴ P. Nicole, *Essais de morale*, Paris, G. Desprez et J. Desessartz, 1715, t. VIII, p. 196-213.

⁵ N. Fontaine, *Le Dictionnaire chrétien où sur différens tableaux de la nature l'on apprend par l'Écriture et les saints Peres à voir Dieu peint dans tous ses ouvrages et à passer des choses visibles aux invisibles*, Paris, Élie Josset, 1691.

⁶ Ph. Sellier, « Port-Royal et le platonisme », dans *Port-Royal et la philosophie*, actes du colloque de Catane, 8-11 novembre 2010, *Chroniques de Port-Royal*, n° 61, 2011, p. 50.

⁷ J. Besoigne, *Histoire de l'abbaye de Port-Royal*, Cologne, 1752, t. I, p. 133-134.

⁸ Lettre à la princesse de Guéméné, août 1645, dans *Lettres de la révérende mère Angélique Arnauld...*, Utrecht, 1742, t. I, p. 278.

⁹ Lettre du 12 décembre 1674, dans J. Lesaulnier, *op. cit.*, p. 102.

Les images fausses

Sans aller jusqu'à l'iconoclasme, certains port-royalistes entretiennent toutefois une forte méfiance envers les signes iconiques.

Nicolas Fontaine, dans son *Dictionnaire chrétien* (1691) use volontiers de références à l'image, par le choix des mots qu'il définit (tableau, portrait) ou encore par l'importance du thème du *Deus pictor*, développé dans l'avertissement de son ouvrage¹⁰. Il considère la Création comme le « tableau visible des grandeurs invisibles de Dieu » et les créatures comme des « peintures » des choses spirituelles¹¹. Avant le péché originel, le rapport entre les images (les créatures) et leur référent était limpide : le monde était un livre dans lequel il suffisait de lire. La chute a brouillé ce rapport direct et l'homme pécheur a fait des créatures des objets de sa curiosité et de sa concupiscence, des « objets trompeurs » par lesquels il est impossible d'accéder à la vérité. Le véritable portrait de l'homme est « un tableau presque tout effacé où l'on a peine à démêler quelque trait¹² ». Fontaine se propose de dévoiler le Dieu caché dans le monde visible par une interprétation symbolique des objets les plus divers (de l'enclume au vertige), mais uniquement par les mots ; son ouvrage est en effet dépourvu de gravures, à l'exception de rares lettrines et culs-de-lampe. Dans son discours, Fontaine préfère toujours la définition à la description et bannit radicalement l'*ekphrasis*¹³.

Sa méfiance envers les images visuelles s'était déjà exprimée lors de la publication de *L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament* (1670), un ouvrage qui s'inscrit dans la catégorie des figures de la Bible¹⁴. La première édition in-4^o comporte plus de 350 gravures. Sur ce nombre, trois seulement ont été réalisées précisément pour cet ouvrage : deux sont de Sébastien Le Clerc (*La Vocation d'Abraham*, p. 21, et *La Pénitence des Ninivites*, p. 331), une de Jean Boulanger d'après Philippe de Champaigne (*La Cène*, p. 471). Les autres appartenaient très certainement au fonds d'estampes du libraire Pierre Le Petit¹⁵.

Alors que Fontaine interprète l'Ancien Testament comme une « figure » du Nouveau, qu'elle annonce et accomplit, il dénie tout rôle aux gravures qui accompagnent chacun de ses commentaires. Chose rarissime, il estime dans l'Avertissement que le choix des gravures – dont il affirme n'être pas responsable – n'est pas toujours pertinent :

On remarquera peut-être dans la suite de ce livre que quelques-unes de ces figures auraient pu se faire avec plus de choix, et qu'on n'y a pas représenté quelques histoires qui paraissent aussi importantes que celles qu'on y a mises¹⁶.

¹⁰ B. Teyssandier parle d'une « spiritualité fondée sur la prééminence de la vue » ; voir B. Teyssandier, « Fonction et mission de l'image dans *Le Dictionnaire chrétien* de Nicolas Fontaine (1691) », dans R. Dekoninck et A. Guiderdoni-Bruslé (dir.), *Emblemata sacra. Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*, Turnhout, Brepols, 2007, note 21 p. 202.

¹¹ N. Fontaine, *op. cit.*, Avertissement, p. [2].

¹² *Ibid.*, p. 592.

¹³ B. Teyssandier, *op. cit.*, p. 206.

¹⁴ *L'Histoire du vieux et du nouveau Testament, représentée avec des figures & des Explications édifiantes, tirées des SS. PP. pour regler les mœurs dans toute sorte de conditions. Par le Sieur de Royaumont, Prieur de Sombreval*, Paris, Pierre Le Petit, 1670. Sur l'attribution à Nicolas Fontaine, voir J. Lesaulnier, « L'inventaire de la bibliothèque des Liancourt », *Chroniques de Port-Royal*, 46, 1997, p. 222.

¹⁵ S. Lely, « Images d'Israël à Port-Royal », *Chroniques de Port-Royal*, n° 53, « Port-Royal et le peuple d'Israël », 2004, p. 90-91.

¹⁶ *L'Histoire du vieux et du nouveau Testament, op. cit.*, p. [3-4].

C'est cependant sans importance puisqu'il a écrit son texte « sans avoir égard aux figures » et « qu'on y remarque souvent des choses importantes qui n'ont pas été représentées dans les images¹⁷ ». Il se plaint cependant d'avoir dû restreindre son commentaire pour laisser de la place aux images : « On était même borné à cause des figures à un certain espace, qui a obligé quelquefois à retrancher des choses qu'on avait marquées dans ces discours¹⁸. » On ne saurait dire plus clairement que les images visuelles n'ont aucune autorité – celle-ci n'étant détenue que par le seul texte, Bible et Tradition. Pire, elles semblent même être un obstacle à l'accès au texte et à la vérité.

Antoine Arnauld, quant à lui, ne s'est pas exprimé sur la peinture ou les arts visuels. Il utilise toutefois une anecdote mettant en scène un artiste comme « parabole » dans sa démonstration de l'impossibilité d'atteindre la vérité de la façon que propose Malebranche : on apporte à un peintre un bloc de marbre en lui disant que le véritable portrait de saint Augustin s'y trouve. Le peintre répond qu'il y est de cent mille manières et que si par hasard, il réussissait à en tirer le vrai portrait de saint Augustin, il serait dans l'incapacité de le reconnaître, ne sachant pas à quoi ressemblait le saint. Autrement dit, les vraies images étant impossibles à distinguer des fausses, aucune image ne peut être considérée comme vraie¹⁹.

Vers une typologie des images fausses

Ces images fausses peuvent prendre des formes diverses, selon le type de vérité dont elles sont le reflet trompeur.

Tout d'abord une image fautive est une image qui ne respecte pas les formes naturelles. Comme « signe naturel », l'image entretient un rapport visible avec ce qu'elle représente, ce qui la distingue des signes d'institution²⁰. La liberté de l'artiste n'est donc pas entière et il ne peut suivre son entière fantaisie. Ainsi Barcos peut-il écrire : « la peinture est d'autant plus excellente qu'elle approche davantage de la vérité, comme il paraît dans les choses naturelles qu'elle représente²¹. » Dans une réminiscence d'Horace, il prend l'exemple d'un cheval peint avec deux ou six pieds ou d'un homme représenté sans nez : « on serait ridicule parce qu'on combattrait la vérité de la nature²². »

Bien avant lui, la mère Marie des Anges Suireau, abbesse de Maubuisson de 1626 à 1648, avait fait détruire dans l'église de l'abbaye, les piédestaux gothiques des statues des rois et reines de France qui représentaient « des corps moitié femme moitié serpent, d'autres moitié crocodile moitié homme, qui faisaient des gestes et des postures étranges, et des représentations encore plus visiblement mauvaises et contraires à l'honnêteté. » En revanche, une grande statue de la Vierge qui s'ouvrait en deux pour laisser voir des scènes tirées de la Bible – fente que l'abbesse trouvait « indécente » – ne fut que déplacée du grand autel dans une chapelle²³.

Une image fautive est aussi une image qui ne respecte pas la vérité de l'histoire.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ A. Arnauld, *Des vraies et fausses idées contre ce qu'enseigne l'auteur de la Recherche de la vérité*, Cologne 1683, chap. 15. Cité par M. Cojannot Le Blanc, *op. cit.*, p. 182.

²⁰ A. Arnauld et P. Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, 1^{re} partie, chap. IV, Paris, Gallimard, Tel, 1992, p. 47-48.

²¹ Lettre du 12 décembre 1674, dans J. Lesaulnier, *op. cit.*, p. 103.

²² *Ibid.*

²³ *Modèle de foi et de patience dans toutes les traverses de la vie et dans les grandes persécutions ou Vie de la mère Marie des Anges Suireau, abbesse de Maubuisson et de Port-Royal*, s. l., 1754, p. 360-364.

Lorsque Jean-Baptiste de Champaigne fait part à Martin de Barcos de son désir de peindre la Cène en représentant Jésus et les apôtres couchés sur des *triclinia*, l'abbé le félicite chaleureusement : « Je suis bien aise du dessein que vous avez de peindre une Cène de Notre Seigneur, et de la peindre dans la vérité, sans avoir égard à la coutume des peintres²⁴. » Contrairement à Nicolas Fontaine, Barcos, s'il craint lui aussi les erreurs et la fausseté des images, n'en estime pas moins que la vérité peut être atteinte par le peintre, à condition qu'il respecte scrupuleusement la vérité historique. Il doit en particulier éviter les anachronismes : comme il est avéré que les Juifs de toutes conditions du I^{er} siècle mangeaient couchés sur un lit, cette représentation doit être privilégiée, malgré les difficultés de composition qu'elle entraîne pour le peintre. Barcos va jusqu'à décrire précisément la position exacte que Champaigne doit donner aux apôtres :

Il est vrai qu'ils n'étaient pas couchés tout du long, non plus que les Romains, mais un peu élevés et appuyés sur un bord qui était devant la table, en sorte qu'ils pouvaient porter la main pour manger commodément. Ne faites donc pas difficulté de suivre cette coutume en représentant la Cène, où Jésus-Christ peut être vu aisément avec saint Jean, par le côté de la table qui demeurait toujours vide pour servir les plats²⁵.

Les conférences que Jean-Baptiste de Champaigne a prononcées à l'Académie royale de peinture confirment qu'il faisait passer l'exactitude avant la tradition picturale. Par exemple, dans sa conférence sur *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Titien, il remarque ainsi qu'un des personnages porte un chapelet à la ceinture. Tout en reconnaissant que Titien a dû recevoir la demande de le représenter, il lui fait reproche de n'avoir pas refusé : il aurait dû « s'y opposer jusqu'au point de préférer l'exactitude de l'histoire à ce qu'on désirait de lui²⁶ ».

Son oncle Philippe de Champaigne avait une position plus nuancée, plus proche des préceptes élaborés par l'Académie royale, dont il fut l'un des fondateurs, que des prescriptions pointilleuses d'un Barcos. Il suffisait que les peintres respectent la vraisemblance de l'histoire, le « costume » (on ne tolérait plus les costumes modernes dans une scène biblique) et la bienséance. Pour la *Cène* de Port-Royal (1648), Philippe de Champaigne avait conservé la représentation traditionnelle des apôtres et du Christ assis à une table – alors qu'à cette date, Poussin avait déjà peint le même sujet deux fois avec les personnages allongés sur des *triclinia*²⁷. Peut-être Champaigne a-t-il jugé que la formule traditionnelle était plus claire et plus adaptée à un maître-autel.

Philippe de Champaigne connaissait parfaitement l'usage des Juifs romanisés de manger couchés et il s'y conforme lorsque le respect du texte de l'Évangile l'exige. Dans le *Repas chez Simon* (Nantes, musée des Beaux-Arts), il adopte le *triclinium*, ce qui lui permet de placer la Madeleine à la fois aux pieds et derrière Jésus, conformément au récit. Son tableau n'en reste pas moins très clair dans sa construction, fondée sur l'opposition des deux figures de Jésus et de Simon²⁸.

Une dernière catégorie d'images fausses, proche de la précédente, est celle qui ne

²⁴ Lettre du 27 avril 1678, dans J. Lesaulnier, *op. cit.*, p. 111.

²⁵ Lettre du 26 mai 1678, dans J. Lesaulnier, *op. cit.*, p. 115.

²⁶ Conférence du 3 octobre 1676, dans A. Mérot, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, ENSBA, 1996, p. 231.

²⁷ Pour les deux séries des *Sacrements*, peintes respectivement entre 1636-1640 pour Cassiano dal Pozzo (tableaux dans la collection du duc de Rutland à Belvoir Castle, à la National Gallery de Washington, au Fitzwilliam Museum de Cambridge et au Kimbell Art de Fort Worth) et 1647 pour Chantelou (collection du duc de Sutherland, en dépôt à la National Gallery of Scotland à Edimbourg).

²⁸ S. Lely, « Images d'Israël à Port-Royal », *op. cit.*, p. 102-105.

respecte pas la vérité de l'Écriture. Martin de Barcos porte ainsi un jugement très négatif sur un tableau de Titien représentant la Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste. L'artiste n'a pas respecté la « vérité de l'Écriture et de la foi » : de l'Écriture, parce que Jésus et Jean-Baptiste ne se sont pas rencontrés dans leur enfance mais seulement au moment du baptême de Jésus ; de la foi, parce que Jésus et Jean-Baptiste « n'ont jamais eu l'esprit d'enfant, mais le jugement et la raison parfaite devant la naissance même ». À ses yeux, ce tableau « déshonore ces deux grands saints et la doctrine de l'Église²⁹ ».

Dans la même lettre, Barcos donne d'autres exemples : dans les représentations de la Pentecôte, l'Esprit saint ne doit pas être représenté sous la forme d'une colombe mais par des langues de feu, comme l'indique l'Écriture. L'abbé se place ici dans la lignée des traités sur les images de la fin du XVI^e siècle qui voulaient guider les peintres vers les « bonnes pratiques » et éradiquer de la peinture religieuse les sujets et détails apocryphes³⁰.

À Port-Royal, Barcos semble être celui qui a accordé le plus d'importance à l'image, comme moyen d'accès au texte biblique. Sans originalité, il rappelle que « les images sont les livres des ignorants » et qu'elles sont beaucoup plus diffusées que les textes. Pour cette raison, les mauvaises habitudes des artistes peuvent avoir des conséquences très graves : « les peintures fausses sont comme des erreurs et des venins qui infectent presque tout le monde³¹. » Il appelle à plus de sévérité envers ces « fautes [...] contre la vérité de l'Écriture et de la foi, qui ne devraient pas être permises, non plus que les livres qui enseignent des erreurs et des hérésies³². » Elles transforment les mystères de la religion en « idoles et mensonges, les idoles n'étant autres que les fausses images de la religion³³ ».

On dit souvent que Philippe de Champaigne était lui aussi très scrupuleux quant au respect de l'Écriture sainte. Pourtant, dans sa conférence sur la *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste* du Titien, prononcée à l'Académie royale en 1671, il ne relève ni l'origine apocryphe de l'histoire, ni l'impossibilité historique d'une telle scène. Il célèbre les qualités de coloriste du peintre et ses seules critiques portent sur les incorrections du dessin, dans le contexte de la querelle du coloris qui agite alors l'Académie³⁴. Il appréciait suffisamment le tableau pour en avoir offert une copie à Martin de Barcos – celui-là même qu'il critique si vertement dans sa lettre à Jean-Baptiste de Champaigne.

Quelques années plus tôt, à propos de la *Rencontre d'Eliezer et Rebecca* de Poussin (musée du Louvre), Philippe de Champaigne avait cependant reproché au peintre de n'avoir pas « traité le sujet de son tableau avec toute la fidélité de l'histoire » parce que celui-ci avait omis les chameaux, pourtant explicitement mentionnés par la Bible³⁵. Dans la discussion avec Le Brun qui défend Poussin au nom du « bon choix » – les chameaux étant considérés comme des animaux inesthétiques – Champaigne est amené

²⁹ Lettre du 12 décembre 1674, dans J. Lesaulnier, *op. cit.*, p. 103.

³⁰ Les plus connus sont les ouvrages de J. Molanus, *De Picturis et Imaginibus Sacris* (1570) et G. Paleotti, *De sacris et profanis imaginibus libri* (1582). On ignore si Barcos connaissait ces traités, voir A. Le Pas de Sècheval, « Les sources de l'invention picturale : le discours janséniste en son siècle », dans M. Cojannot-Le Blanc (dir.), *op. cit.*, p. 106.

³¹ Lettre du 27 avril 1678, dans J. Lesaulnier, *op. cit.*, p. 111.

³² Lettre du 12 décembre 1674, dans J. Lesaulnier, *op. cit.*, p. 103.

³³ *Ibid.*, p. 104.

³⁴ Conférence du 6 ou 12 juin 1671, dans A. Mérot, *op. cit.*, p. 204-205. Face à ceux qui font un éloge exclusif du coloris, Champaigne tient à rappeler l'importance du dessin.

³⁵ Conférence du 7 janvier 1668, dans A. Mérot, *op. cit.*, p. 136-137.

à préciser sa position : pour lui les chameaux ne sont pas un élément anodin, car ils permettent d'identifier la scène comme étant tirée de l'Histoire sainte et non comme un simple rassemblement de femmes autour d'un puits.

Chez Champaigne, la notion de peinture fausse est donc plus nuancée que chez Barcos. Il ne trouve rien à redire à la Vierge de Titien parce que le doute n'est pas permis quant au sujet et à son appartenance à la peinture de dévotion. Lui-même dans ses peintures n'hésite pas à retrancher des éléments historiques et à ajouter des détails non mentionnés par le texte biblique mais à forte valeur symbolique : dans ses *Christ en croix*, il supprime ainsi les larrons, la Vierge et saint Jean, alors qu'un serpent côtoie une pomme au pied de la croix³⁶.

Les vraies images

Si l'image fausse se définit par son écart par rapport à la vérité, et tout particulièrement par rapport à l'Écriture, la vraie image va se caractériser au contraire par sa fidélité au texte. Mais de quelle sorte de fidélité s'agit-il et par quels moyens le peintre peut-il y parvenir ?

C'est encore une fois dans la correspondance entre Martin de Barcos et Jean-Baptiste de Champaigne que la question de la fidélité des images à l'Écriture est abordée de la façon la plus nette.

Barcos érige la peinture italienne en exemple de ce qu'il ne faut pas faire. Pour l'abbé, la fidélité à l'Écriture s'énonce très simplement : « il n'est jamais permis de s'éloigner » de l'Évangile³⁷. La Bible, et dans une moindre mesure les Pères, sont donc les seules sources légitimes. Le peintre doit s'en tenir strictement au texte, ne rien retrancher, ne rien ajouter. Les Italiens ont corrompu la peinture « par leurs inventions et par leurs fantaisies » venues des images païennes qu'ils voient tous les jours. L'artiste doit aussi se méfier de sa vanité : « ceux qui veulent paraître plus habiles qu'ils ne sont ajoutent des vains ornements et des couleurs fausses à la vérité, n'y ayant rien de si difficile que de la représenter toute nue, simple et sans artifices³⁸ ».

Pour parvenir à représenter la vérité, le peintre doit nécessairement être pieux car « les choses de Dieu [...] ne se connaissent que par l'expérience et par l'affection ». Aux yeux de Barcos, c'est cette expérience qui donne l'avantage à Jean-Baptiste de Champaigne sur les peintres italiens³⁹. On sait que Jean-Baptiste de Champaigne, avant de commencer un sujet saint, ne manquait pas d'adresser une prière à Dieu pour qu'il l'éclaire⁴⁰.

Barcos considère la peinture religieuse comme un « portrait de la vérité » – une vérité renfermée tout entière dans la Bible – qui est altéré par les ajouts. Il rejoint ici Pascal dans sa critique de l'éloquence : « ceux qui, après avoir peint, ajoutent encore, font un tableau au lieu d'un portrait⁴¹ ». S'exprime ici la crainte que l'image, signe non transparent, devienne autonome, s'éloigne de l'objet qu'elle représente ou, pire, se substitue à lui. Pour Barcos, le signe doit être au plus près du référent, dans un rapport de dépendance qui ne laisse aucune liberté au peintre. Une image vraie ne peut être qu'une représentation littérale de l'Écriture. La méfiance est donc grande envers la

³⁶ Dans le *Christ en croix* qui se trouvait dans le chapitre de la chartreuse de Paris, aujourd'hui au musée du Louvre.

³⁷ Lettre du 27 avril 1678, dans J. Lesaulnier, *op. cit.*, p. 111.

³⁸ Lettre du 12 décembre 1674, dans J. Lesaulnier, *op. cit.*, p. 104.

³⁹ Lettre du 28 octobre 1674, dans J. Lesaulnier, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁰ P. Lacroix, « Documents inédits sur les artistes français. X. Jean-Baptiste de Champaigne, peintre », *Revue universelle des Arts*, t. 4, 1856, p. 329-331.

⁴¹ B. Pascal, *Pensées*, éd. Ph. Sellier, Paris, Garnier, 1991, fragment n° 481, p. 378.

virtuosité du pinceau et la couleur. Jean-Baptiste de Champaigne, plus radical que son oncle dans la défense du dessin contre la couleur, n'hésite pas à proclamer devant l'Académie que « la forme est la vérité », alors que les couleurs n'en sont que « l'ombre⁴² ».

Si la peinture à sujets religieux est jugée selon sa fidélité à la Bible, qu'en est-il du portrait, qui a pour référent une créature pécheresse ? Peut-il offrir un accès à la vérité de la personne ou bien n'est-il nécessairement qu'un mensonge qui flatte la vanité des modèles ?

Le portrait a tenu un rôle éminent à Port-Royal comme en témoigne la galerie de religieuses et de Solitaires, malgré l'hostilité d'un certain nombre de port-royalistes, à commencer par la mère Angélique qui écrivait à la supérieure des Annonciades de Boulogne : « Je ne vous puis surtout pardonner le vain désir que vous avez d'avoir mon portrait⁴³. » Quelques années plus tard, elle se laissera néanmoins convaincre de poser pour Philippe de Champaigne. Pour Fontaine, le portrait est une « vaine image » puisqu'il ne représente que l'homme terrestre, pécheur, image « gâtée » de l'homme céleste⁴⁴.

Pour Pierre Nicole, le portrait ne saurait être autre chose qu'une marque de l'amour de soi qui refuse le vieillissement et la mort. Dans la lignée platonicienne, il considère que tout portrait est un mensonge qui arrête le regard sur l'homme charnel⁴⁵.

Nicole ne tolère aucune exception, pas même le portrait mémorial des personnes pieuses et saintes, malgré l'admiration que l'on peut avoir pour elles. Elles doivent uniquement « vivre dans la mémoire et dans le cœur des personnes » qui les ont aimées. Pour Nicole,

C'est un portrait que rien ne saurait effacer, et auquel le temps ne doit apporter aucun détriment comme il en apporte aux peintures matérielles. C'est en cette manière que les personnes parfaitement chrétiennes doivent se contenter d'être peintes. Et la charité de Jésus-Christ doit faire cette peinture ineffablement dans le cœur des personnes qu'elles aiment et à qui elles sont chères. C'est cette impression intérieure et spirituelle qui est leur vrai portrait, puisqu'elle représente ce qu'elles sont véritablement devant Dieu⁴⁶.

Outre ces images mentales, les seuls portraits véritables seraient les images achéropoïètes, portraits miraculeux qui imitent parfaitement la ressemblance : Nicole cite ainsi le Mandylion d'Edesse et le voile de Véronique. Mais la disparition du premier et l'effacement presque total de l'image du second attestent que Jésus-Christ n'a pas souhaité laisser son portrait véritable⁴⁷.

La position de Fontaine et de Nicole est toutefois marginale à Port-Royal où domine la conception traditionnelle du portrait-mémorial et de sa valeur exemplaire – conception qui justifie la pratique du portrait « dérobé » dont Nicole lui-même a été victime⁴⁸. Au contraire de Nicole, Isaac Le Maistre de Sacy constate que le temps finit

⁴² Conférence du 9 janvier 1672, dans A. Mérot, *op. cit.*, p. 216.

⁴³ Lettre du 24 février 1637, dans *Lettres de la révérende mère Angélique Arnauld...*, *op. cit.*, t. I, p. 88.

⁴⁴ N. Fontaine, *Le Dictionnaire chrétien*, *op. cit.*, article « Portrait », p. 511.

⁴⁵ Un platonisme qui vient d'Augustin et de Cicéron, voir Ph. Sellier, *op. cit.*, p. 51-52 ; voir aussi H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, « Le Temps des images », 2044, p. 223-224.

⁴⁶ P. Nicole, Lettre 93, *op. cit.*, p. 211.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 208-209.

⁴⁸ Il fut dessiné à son insu par Élisabeth-Sophie Chéron, voir S. Lely, « Les relations problématiques entre le jansénisme et la peinture au XVII^e siècle : le cas du portrait », dans M. Cojannot-Le Blanc, *op. cit.*, p. 76.

par effacer le souvenir des défunts et il se réjouit d'avoir un portrait de son frère Antoine Le Maître : bien que très présente dans son cœur et dans son esprit, son image néanmoins « s'affaiblit peu à peu, parce que, l'idée ne s'en renouvelant plus par la vue de la personne, chaque jour efface quelque chose de cette vivacité avec laquelle elle avait accoutumé de se présenter à nous⁴⁹. » Il poursuit par un éloge appuyé de la peinture qui « empêche que les vivants ne meurent dans leur mort même, en rendant l'image toujours vivante et rappelant ainsi dans notre mémoire tout ce que nous leur avons vu faire ou dire durant leur vie⁵⁰ ».

Martin de Barcos rejoint Sacy sur la capacité du portrait à donner vie aux défunts à travers leur image. Ainsi, il écrit à Jean-Baptiste de Champaigne, qui a fait graver l'autoportrait de son oncle : « On peut dire que ce n'est pas son image, mais lui-même, et que vous l'avez rendu tout vivant et ressuscité devant le temps⁵¹. » Barcos avait écrit des sentences pour mettre au bas du portrait, mais faute de place, elles ont été supprimées. L'abbé ne s'en formalise pas et laisse entendre qu'ici l'image se suffit à elle-même : « puisque le portrait, en l'état qu'il est, a excité les peintres à suivre la vertu de feu Monsieur votre oncle, ces sentences n'y sont plus nécessaires⁵². »

Le portrait à Port-Royal est donc majoritairement considéré comme une image qui permet un accès véritable à la personne disparue, comme si elle était encore vivante. C'est un portrait efficace, en ce sens qu'il incite les vivants à la vertu.

De ce rapide survol des opinions sur les images, il apparaît que lorsque l'on prend en compte l'ensemble à la fois des textes port-royalistes et des œuvres peintes ou gravées, il est alors impossible de dégager une unité, et encore moins un système des images : Port-Royal n'a pas eu son père Richeome⁵³.

Dans le milieu port-royaliste, l'image, lorsqu'elle est pensée, l'est dans son rapport à la vérité, c'est-à-dire, en dernier ressort, à l'Écriture sainte. C'est à travers ce prisme que la question du rapport de l'image au texte peut être posée. Ceux pour qui il ne peut y avoir, dans un monde dominé par le péché, que de fausses images (Fontaine, Nicole) et ceux qui, comme Barcos, rêvent d'une image qui restituerait tout le texte biblique et rien que lui, ne sont en définitive guère éloignés les uns des autres. Ils rêvent pareillement d'une image transparente, qui s'efface en tant que médium et ne laisse plus voir que son signifié. Une image qui ne serait plus représentation, mais indice⁵⁴ de la vérité, comme les images achéropoïètes sont traces du visage de Jésus, sa vraie image. Les peintures religieuses seraient alors moins une voie d'accès au texte que le texte même sous une autre forme. Il s'agit évidemment d'une position toute théorique, que la matérialité de l'objet pictural fait voler en éclats.

⁴⁹ Lettre du 17 avril 1660, à la mère Angélique de Saint-Jean, dans J. Lesaulnier, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Lettre du 15 avril 1676, dans J. Lesaulnier, *op. cit.*, p. 106.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Voir F. Cousinié, *Le Peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, Esthétiques, 2000, p. 46-47

⁵⁴ H. Belting, *La Vraie Image*, Paris, Gallimard, 2007, p. 74.