

Recherches sur l'iconographie de la Mère Angélique au XVII^e siècle

par Bernard DORIVAL

président de la Société des Amis de Port-Royal.

« **J**E ne puis vous pardonner le vain désir d'avoir mon portrait et je vous dis devant Dieu que je croirais l'offenser mortellement de consentir qu'on me tirât. Est-il possible que vous ne voyiez point la vanité de ce désir et la grave faute que je ferais d'y consentir ? »
Après avoir lu ce texte — si souvent cité — que la Mère Angélique écrivait le 25 février 1657 à une supérieure de l'Annonciade qui lui avait demandé son portrait, on s'attendrait à ce qu'il n'existât point d'effigies de la grande abbesse exécutées de son vivant, et à ce que toute son iconographie fût posthume comme celle de son directeur, Saint-Cyran. Or, il n'en est rien, et nous possédons d'elle deux portraits peints avant son décès par Philippe de Champaigne : le fait est si étrange qu'il mérite d'arrêter un instant notre attention.

La plus ancienne de ces œuvres date de 1648. Sans doute est-il probable que l'original n'est pas parvenu jusqu'à nous. Mais il nous est connu par plusieurs répliques, dont deux sont particulièrement célèbres : celle du Musée Condé à Chantilly et celle du Musée de Versailles ¹. Présentée de trois quarts, et tournée vers la

La présente étude et la suivante ont été insérées en hommage à la mémoire de la Mère Angélique Arnauld, à l'occasion du troisième centenaire de sa mort (1661-1961).

1. Il en existe une autre dans la collection Gorny, originaire du château de Bosmelet et passée en vente à l'hôtel Drouot le 17 décembre 1951 (n° 4 du cat.). Il provient en droite ligne des Thomas du Fossé, appa-

droite, la Mère Angélique, en buste, apparaît derrière une sorte de rebord de fenêtre sur lequel se lit l'inscription : *âgée de 57 ans, 1648*. Le fond est nu, les mains invisibles. C'est le triomphe de la sobriété et du dépouillement, ainsi que dans les autres effigies que Philippe de Champaigne exécute vers la même époque d'après les gens — vivants ou morts — de Port-Royal. Ainsi celle d'Arnauld d'Andilly² peinte entre 1644 et 1646, celle de Martin de Barcos³ faite en 1646, celle de Lemaître de Sacy⁴ qui lui est contemporaine et celle de Singlin⁵ que l'on peut dater, par analogie, de cette période. Mais de toutes ces peintures, aucune ne se rapproche plus du portrait de la Mère Angélique que celui de Saint-Cyran dont nous avons établi dans la *Revue des Arts* de novembre-décembre 1957 qu'il fut fait entre 1647 et 1648, et où le modèle en buste s'enlève également derrière la même balustrade. L'analogie des deux œuvres, de mêmes dimensions aussi bien⁶, est si étroite que l'on peut même se demander si elles n'étaient pas destinées à se faire pendant. Ainsi non seulement éclate aux yeux la parenté de l'effigie de la Mère Angélique et des autres effigies jansénistes, mais est établie aussi l'authenticité de la date de 1648, que rien ne nous permet — bien au contraire — de suspecter⁷. 1648 : Champaigne qu'Arnauld d'Andilly a fait entrer en rapports avec le milieu de Port-Royal depuis 1646 environ met précisément à cette date ses deux filles en pension au couvent de Port-Royal de Paris. Du coup s'explique l'existence de cette effigie de la Mère Angélique : c'était en quelque sorte un cadeau d'avènement que le peintre faisait au monastère pour en remercier l'abbesse d'y accueillir ses filles. De là, sa présence à la fin du XVII^e siècle à Port-Royal-des-Champs, où Louail la remarque en 1693, et où Madeleine Hortemaels la montre au fond du réfectoire : comme l'*Ex-Voto* de 1662, elle avait émigré, rentés, comme on le sait, par un mariage, aux Lemaître et donc aux Arnaud.

2. Original perdu, comme pour la gravure de Morin.

3. Deux exemplaires connus, l'un dans la collection de Lady Islington et l'autre naguère dans celle d'Albert S. Henraux.

4. Dans la collection d'un amateur qui veut y voir sans raison Pascal.

5. Dans la collection de M. Hollaux.

6. Le portrait de Saint-Cyran du Musée de Grenoble mesure 0 m 74 × 0 m 57 et celui de la Mère Angélique du Musée de Versailles 0 m 73 × 0 m 59.

7. Un autre fait établit encore cette authenticité : c'est le costume de la Mère Angélique où le scapulaire noir des cisterciennes est remplacé par un scapulaire blanc à croix d'écarlate : modification qui eut lieu, on le sait, en 1647.

lors de la séparation des deux maisons, de celle de Paris à celle des Champs. Qu'en advint-il lors de la destruction de cette dernière? Nous l'ignorons. Revint-elle — comme l'*Ex-Voto* — au couvent du faubourg Saint-Jacques? C'est possible. Mais il est possible également qu'il y était demeuré une réplique de cette toile et que c'est cette réplique qui y fut trouvée lors de la Révolution. C'est en tout cas à Jean-Baptiste de Champaigne que, dans un inventaire des biens de cette abbaye dressé le 28 février 1793, Boizot attribue le portrait de la Mère Angélique, qui fut vraisemblablement mis par la suite en vente. Étant donné que le tableau du Musée de Versailles provient de la collection Gazier et qu'elle provient elle-même de l'achat fait par Cannet de La Bonnardière à une vente révolutionnaire, il n'est pas déraisonnable de penser que ce tableau, que sa qualité empêche de donner à Philippe de Champaigne, mais non à son neveu, serait celui qui figurait en 1793 à Port-Royal de Paris.

Six ans après avoir peint cette première image de la Mère Angélique, Philippe de Champaigne en brossa une seconde, de plus grandes dimensions, puisqu'elle mesure 1 m 30 sur 0 m 98, et où l'abbesse vue de trois quarts jusqu'aux genoux est montrée devant une vue de Port-Royal-des-Champs. Rien n'est gratuit, on le sait, dans les portraits du maître, où les accessoires et le cadre dans lequel il installe ses modèles ont toujours une signification : ainsi de la vue de La Rochelle dans le portrait de Louis XIII du Louvre, de celle du Palais-Cardinal dans celui de Richelieu à la National Gallery, de celle du donjon de Vincennes dans celui de Mazarin au Musée de Chantilly, de celle de Bruxelles dans son autoportrait dont une copie de Jean-Baptiste nous conserve au Louvre le souvenir. Pourquoi, alors, ce paysage — ravissant du reste, et digne de Corot — du monastère de Port-Royal-des-Champs? C'est qu'en 1654, année où le maître peint et date son tableau, le modèle a quitté depuis un an le couvent de la rue de la Bourbe pour se réinstaller dans celui de la vallée du Rhodon. Mais, indépendamment du caractère plus solennel de cette deuxième image, où la Mère Angélique est vue presque en pied, assise dans un fauteuil, un chapelet à la ceinture, son missel ou son livre d'heures à la main, à côté de la maison où elle vit désormais, les deux effigies sont très semblables. On peut seulement noter que dans celle de 1648, elle porte par-dessus son scapulaire un manteau, et que la guimpe qui lui entoure le visage fait sur la droite des plis qu'on ne voit pas dans

la toile de 1654. Mais, d'une image à l'autre, l'abbesse n'a guère vieilli : à peine le bourrelet des chairs sous le menton, la ride qui va du nez à la lèvre et le dessin de la joue gauche accusent-ils quelques années de plus : nous sommes encore loin du visage ravagé que la morte présentera dans son portrait sculpté de 1661.

Pour quelle raison Philippe de Champagne peignit-il ce deuxième portrait de la Mère Angélique? A cette question une réponse pourrait bien être fournie par le « pedigree » de l'ouvrage, offert, on le sait, au Louvre en 1909 par M^{me} de Nollevall. Or, la donatrice le tenait de la famille de Rougé, dans le château de qui — à Sablé — il avait été longtemps visible : Armand Guéraud nous l'atteste au tome premier du livre du baron de Wismes *Le Maine et l'Anjou historiques, archéologiques et pittoresques*, paru à Nantes et à Paris sans date ⁸, où, décrivant le château de Sablé, il note la présence de cet ouvrage parmi les toiles que *M. le Comte Camille de Rougé, propriétaire actuel, (...) permet généreusement aux étrangers de visiter*. S'il se trouvait alors entre les mains de ce propriétaire (1808-1871), c'est que son père avait épousé Adélaïde-Charlotte Colombe de La Porte de Riantz, petite-fille d'Henriette Bibiane Colbert (1727-1805), héritière de la famille de Torcy, dont un membre, Catherine-Félicité Arnauld, épouse de Jean-Baptiste Colbert de Torcy, avait reçu en don cette toile en 1723 de son frère Arnauld de Pomponne, abbé de Saint-Maixent et de Saint-Médard-lès-Soissons et fils du fameux secrétaire d'État aux Affaires étrangères. On peut, dès lors, supposer sans témérité que l'abbé le tenait de son père et celui-ci de son père également — Arnauld d'Andilly en qui l'on est ainsi amené à voir le client qui l'avait commandé à Philippe de Champagne. Rien d'étonnant à cet acte, du reste. Très féru de sa famille, on imagine sans peine le plus mondain des Solitaires souhaitant posséder, dans le « désert » où il s'est retiré, le portrait de celle qui en était la gloire la plus incontestable, et avoir sous les yeux, en travaillant à ses traductions pieuses, les traits d'une sœur dont les sévérités de la règle cistercienne (il ne pouvait laisser de se rappeler la « journée du guichet » à laquelle il avait assisté quarante-cinq ans auparavant) lui interdisaient de profiter de la présence, pourtant si voisine. Ainsi s'explique le choix — insolite ⁹ — du point de vue élu par le maître pour représenter Port-Royal : il lui permet de

8. Mais antérieurement à 1871, date de la mort du comte de Rougé.

9. En effet, les vues de Port-Royal sont presque toujours prises depuis les Granges : ce qui empêche de représenter celles-ci.

montrer, au-dessus du monastère, le bâtiment, tout récent, des Petites Écoles touchant la ferme des Granges où résidaient tels Solitaires et, dans le domaine, les « ermitages » de tels autres d'entre eux. C'était faire ainsi une allusion voilée à la présence parmi eux de M. d'Andilly¹⁰ et joindre à l'hommage que rendait le portrait à la sœur un hommage discret au frère — son client.

Celui-ci, en tout cas, ne dut pas jouir égoïstement du spectacle de cette effigie, à en juger par les nombreuses peintures qui s'en inspirèrent par la suite. Le « *corpus* » est bien loin d'en être établi. Nous ne pouvons toutefois passer sous silence le double portrait de la Mère Angélique et de la Mère Agnès qui fait partie de la collection du comte de Bourbon-Busset. *Contaminatio* de l'image peinte en 1654 d'après la Mère Angélique et de celle de la Mère Agnès que Champaigne avait introduite dans l'*Ex-Voto* de 1662, l'œuvre est mentionnée dans un passage très curieux des *Mémoires* (manuscrits) *pour servir à l'histoire de la dernière persécution et de la destruction de l'abbaye de Port-Royal-des-Champs O. C. arrivée en 1709*, que conserve la Société de Port-Royal sous la cote P. R. 46 : *Je crois, y lit-on, que c'était en cet endroit (dans le chapitre) qu'était un tableau représentant la Mère Angélique assise donnant les instructions à la Mère Agnès qui était à genoux, le visage tourné vers un crucifix qui était sur cette table sur laquelle était un tapis de Turquie dans le milieu duquel M. Champaigne avait peint dans un petit rond comme par manière d'ornement du tapis la tête de M. l'abbé de Saint-Cyran au naturel qui était grande comme la paume de la main sans compter le buste et le corps. Je parle de ce tableau parce qu'il lui est arrivé une aventure assez particulière en 1702, que je sais de science certaine. La Mère abbesse et les anciennes, appréhendant que si l'on venait faire quelque nouvelle visite dans la maison de la part des supérieurs (...) on ne trouvât à gloser sur la posture de la Mère Agnès qui était à genoux vis-à-vis de cette table sur laquelle était le portrait de M. de Saint-Cyran et qu'on ne dît qu'elle était à genoux devant ce portrait, au lieu que l'intention du peintre avait été de la faire mettre à genoux devant le crucifix qui était sur la table, résolurent de faire ôter de ce tapis le portrait de M. de Saint-Cyran, pour éviter toute mauvaise contestation qu'on pourrait faire à ce sujet. Pour cet effet,*

10. Bien qu'il demeurât, non sur le plateau dans la ferme des Granges, mais dans la vallée, près du couvent, ainsi que « deux prêtres, un médecin, un chirurgien, un gentilhomme du Poitou », au dire de Pierre THOMAS DU FOSSE (*Mémoires*, Rouen, 1876, t. I, p. 200).

elles prièrent en 1702 M^{lle} Boulogne, sœur du fameux peintre, M. Boulogne l'aîné (...) de venir à Port-Royal avec ses outils et, lui ayant proposé la chose, elle ôta ce portrait, mit de la toile nouvelle en la place, et continua sur cette toile le tapis de Turquie si adroitement que cela ne paraissait pas. A l'égard du portrait, elle l'emporta et le mit sur une plus grande toile, de sorte qu'il fait à présent un tableau d'environ 1 pied de hauteur sur 8 ou 10 pouces de large. M^{lle} ..., sa sœur, en hérita et elle l'a ensuite donné à une personne chez qui je l'ai vu et qui m'en a conté l'histoire depuis peu (achevé à Paris, le 12 décembre 1710).

Contrairement à ce que nous en avons dit dans le catalogue de l'exposition Philippe de Champaigne et Port-Royal organisée aux Granges en 1957 (n° 72 du cat.), le tableau de la collection Bourbon-Busset est bien celui dont parlent les *Mémoires* cités plus haut. Les repeints de M^{lle} de Boulogne y sont visibles, quand on l'examine sous un jour frisant, et cela suffit pour établir l'identité de cette toile et de celle des *Mémoires*, en dépit de renseignements inexacts que ceux-ci donnent à son sujet, relativement à sa taille, par exemple, et à la présence sur la table qui y figure d'un tapis de Turquie. Aussi malgré de telles erreurs, est-on amené à faire le plus grand cas de tout ce que dit ce texte, en particulier de ce qu'il avance touchant son auteur. Sans doute le format, inhabituel chez Philippe de Champaigne, la taille, insolite chez lui, des personnages, la facture plus appliquée et plus menue, toutes ces raisons empêchent de donner cette œuvre au maître. Mais, si nous observons que le texte de 1710 ne précise pas le prénom du Champaigne dont il s'agit, nous sommes ainsi conduits à voir dans Jean-Baptiste de Champaigne son auteur : ce qui nous permet d'en dater l'exécution entre 1662, date où l'oncle peint l'effigie, copiée ici, de la Mère Agnès, et 1681, date du décès du neveu. Postérieur, ainsi, d'assez peu à la mort de la Mère Angélique, le tableau possède un intérêt réel. D'autant qu'il semble avoir joui rapidement d'une certaine célébrité. Non seulement on en fit, à une date ancienne, des copies (on en voit aujourd'hui en particulier au Musée-Oratoire de Port-Royal-des-Champs et à l'église de Linas), mais on en tira l'effigie de la Mère Angélique qui appartient au docteur Jolain et que nous avons révélée au public lors de l'exposition *Racine et Port-Royal* organisée aux Granges en 1955 (n° 117 du catalogue).

Mais, avant de servir de source directe ou indirecte à de nombreux tableaux dont les plus anciens ont été peints dès le xvii^e siècle,

le portrait de 1654 avait été interprété par la gravure : un an après la mort du modèle, Van Schuppen s'en était inspiré. M. Bérard dans son *Cabinet de M. Paignon-Dijonval, état détaillé et raisonné des dessins et des estampes dont il est composé (...)* paru à Paris en 1810, décrit sous le n° 1520 un *Portrait de la Mère Arnauld, supérieure de Port-Royal. Elle est assise et tient un livre. On aperçoit par la croisée la vue d'un monastère. Dessin au crayon rouge lavé d'un peu d'encre de Chine H. 12 pouces sur 9 pouces. Ce portrait qui a été gravé par Van Schuppen d'après Champaigne pourrait bien être dessiné par le graveur. Sans nous prononcer sur l'attribution de ce dessin perdu (non plus que sur celle d'un dessin du Musée de Chantilly où H. S. Ede dans *Art in America* (1923-1924, p. 252 sqq), veut voir la Mère Angélique représentée par Ph. de Champaigne), arrêtons-nous un moment sur l'admirable planche qui porte l'indication *Ph. Champaigne Pingebat. P. Van Schuppen sculpebat 1662*. Reprenant l'effigie de 1654 (l'absence du manteau que la Mère porte dans celle de 1648 en est la preuve), mais éliminant le paysage du fond et interrompant à mi-corps la représentation du modèle, le graveur est ainsi amené à modifier la disposition du bras et de la main gauches : celle-ci repose sur une sorte de rebord de fenêtre et tient un livre entrouvert sur lequel on lit le texte — soigneusement choisi et significatif *Quaerite primum regnum Dei et justitiam ejus. Et Haec omnia adjicientur vobis*.*

Van Schuppen interprétait le tableau de Champaigne. Jean Boulanger, lui, le copie, tant dans sa planche en blanc et noir que dans celle en bistre. Peu désireux de faire preuve d'indépendance, il reproduit même presque littéralement le texte qui se lisait sur la gravure de Van Schuppen, et que nous donnons ci-dessous, en en respectant l'orthographe et la graphie et en mettant entre crochets les quelques mots qui ne réapparaissent pas dans l'estampe de Boulanger, d'où a été également éliminée toute la fin.

La Mère Marie Angélique Arnauld dernière Abbessse titulaire de Port-Royal Ordre de Cisteaux [qui n'estant] agée [que] de dix-sept ans fut la première de cet Ordre en france qui renouvela dans son Abbaye [l'estroite observance et] l'ancien esprit de S. Bernard. Son humilité [luy ayant tousjours donné un extreme desir de] quitter sa charge [elle l'executa] en 1630 ayant obtenu permission du Roy de la rendre elective et triennale. Elle est morte le 6 d'Aoust 1661 âgée de 70 ans. [Tous ceux qui l'ont connue ont admiré entre ses autres vertus cette charité si ardente et si désintéressée qui la rendue Mère de tant de

filles sans y considérer que les richesses de la grâce et ne lui a jamais permis d'en refuser aucune pour le manquement des biens temporels].

Dépourvue d'originalité, l'estampe de Boulanger n'en servit pas moins de modèle à celles de Nicolas Habert et d'Étienne Desrochers¹¹. Il est en effet plus vraisemblable de penser que ces deux graveurs, moins soucieux d'exactitude historique que de commerce, ont préféré interpréter (mal) une planche qu'ils pouvaient trouver facilement plutôt qu'une peinture chez les propriétaires de qui ils n'avaient sans doute pas facilement accès. On n'a donc pas lieu d'attacher la moindre valeur iconographique à ces pièces, dont la médiocrité artistique éclate également aux yeux les moins avertis.

Peinture, gravure : l'iconographie de la Mère Angélique au XVII^e siècle se limite-t-elle à ces techniques? Non pas, et c'est peut-être dans celle de la sculpture que nous trouvons son image la plus bouleversante. Nul n'ignore en effet que, sur son lit de mort, elle servit de modèle à sa nièce, la Mère Angélique de Saint-Jean, qui, nous dit Sainte-Beuve, *avait un talent particulier pour faire des petites figures en cire, des sculptures de châsse, car elle n'aurait eu qu'à vouloir pour être artiste et elle aurait pu être le sculpteur de Port-Royal au-dedans comme mademoiselle Boullongne en était le peintre au-dehors*¹². Elle avait sans doute moulé trois ans plus tôt le visage de son oncle Antoine Le Maître défunt¹³. Cette fois, elle ne « jeta pas en plâtre », comme on disait, celui de sa tante, mais modela d'après lui un masque de cire, dont la présence nous est attestée à la fin du XVII^e siècle dans le chapitre de Port-Royal par une gravure anonyme reproduite par A. Gazier, dans la partie inférieure de la planche II, de son *Port-Royal au XVII^e siècle*. Échappée à la destruction du monastère, il fut précieusement conservé par les Sœurs de Sainte-Marthe jusqu'à l'extinction de leur ordre, et, passé depuis au Musée-Oratoire de Port-Royal-des-Champs, en est le plus précieux trésor. Tout commentaire serait déplacé de ce visage usé, volontaire et désincarné à la fois douloureux et serein, pathétique et rayonnant. Mieux que les portraits, admirables pourtant, de Philippe de Champagne, il nous livre le secret de la vie intérieure de la Mère Angélique Arnauld.

11. Le portrait de Desrochers est tellement semblable à celui qu'il fit d'Arnauld d'Andilly et data de 1701 que l'on peut présumer qu'il grava les deux œuvres la même année ou presque.

12. SAINT-BEUVE, *Port-Royal*, Paris, Hachette, 1922, t. IV, p. 252-253.

13. Cf. *ibid.*, p. 253, n. 1.