

L'ART AU SERVICE DE LA PRIÈRE : LA PEINTURE
A PORT-ROYAL DE PARIS

par Sandrine LELY

Dans l'état actuel des bâtiments, intégrés dans le groupe hospitalier Cochin, il est difficile de se faire une idée du Port-Royal de Paris de la grande époque des Mères Angélique et Agnès Arnauld, avant que le Formulaire contre Jansénius divise les religieuses.

Pour connaître la vie monastique à Port-Royal de Paris on pense généralement à faire appel aux nombreux textes qui nous sont parvenus, mais on oublie souvent l'ensemble de peintures, remarquables pourtant par leur qualité, qui complètent utilement les textes et nous permettent, trois siècles plus tard, de comprendre la vie et les préoccupations de ces femmes vouées au silence et à la prière.

I. LA PEINTURE A PORT-ROYAL DE PARIS : COMMENT SE DOCUMENTER

La Révolution supprima les congrégations religieuses et décida la confiscation de leurs biens. Port-Royal de Paris subit le même sort que les autres couvents, et, sans quelques textes antérieurs à la dispersion des tableaux, nous ne saurions pas grand-chose de la décoration du monastère.

Les Constitutions de Port-Royal

Les abbesses, et particulièrement la Mère Angélique, accordaient une telle importance aux œuvres d'art qu'il en est question dans les *Constitutions du monastère de Port-Royal du Saint-*

Sacrement, sorte de règlement des pratiques de la communauté depuis la réforme de 1609 (1). Tout au long de ces *Constitutions*, la plus grande attention est portée au respect du vœu de pauvreté et à l'élimination de la moindre trace de luxe. C'est justement dans le chapitre intitulé « De la pauvreté » (ch. XIX) que sont mentionnés les tableaux :

« Il n'y aura point de superfluité de tableaux dans le Monastère, mais seulement ce qui sera ici spécifié, savoir : Dans le Chœur six. Dans l'Avant-Chœur quatre. Dans le Réfectoire six. Dans chaque Infirmerie quatre. Dans la Chambre de la Communauté deux. Dans le Noviciat quatre. Dans chaque Office un. Et de même dans tous les passages, afin qu'on ait partout un objet de piété. »

On notera la rigueur du règlement qui fixe non seulement le nombre des tableaux, mais également leur emplacement. Cette limitation imposée par les *Constitutions* est impérative :

« On ne pourra excéder ce nombre, mais on se passera à moins quand on ne les aura pas, et on ne fera pour cela aucune demande, sinon à ceux qui s'offriraient à donner quelque chose ; en ce cas on les suppliera d'en donner quelques-uns, et qu'ils ne soient plutôt qu'en détrempe. »

Ce passage des *Constitutions* semble exclure la possibilité de passer des commandes à des artistes — il n'existe d'ailleurs pas de traces de contrats — on même d'acheter des tableaux.

Les *Constitutions* spécifient aussi que les religieuses doivent avoir dans leurs cellules des « images en papier », c'est-à-dire des estampes. Ces gravures ne nous sont pas parvenues mais, grâce aux interrogatoires que les religieuses ont subis en 1661, nous savons que les *Constitutions* étaient sur ce point soigneusement appliquées, et d'autre part nous connaissons certains sujets de ces gravures. *L'Histoire des persécutions des religieuses de Port-Royal écrites par elles-mêmes* (2) rapporte le dialogue entre la sœur Elisabeth de Saint Luc Midorge, religieuse à Port-Royal de Paris, et Monsieur Bail, chargé de l'interroger :

« M. Bail : Avez-vous des images dans votre cellule ?

Réponse : Oui, Monsieur.

Demande : Quelles images ?

R. : Un Crucifix, une Sainte Face, la Sainte Vierge, St Augustin, une petite Sainte Madeleine aux pieds de notre Seigneur, et deux à la porte en dedans et une au dehors de la Cellule. »

Les descriptions du monastère

Les *Constitutions* et les interrogatoires sont confirmés par quelques descriptions anciennes du monastère.

Il n'existe malheureusement aucune représentation de l'intérieur des bâtiments tel qu'il se présentait au XVII^e siècle. Certes Le Pautre a gravé ses projets mais il ne s'agit que d'études et l'on sait que la Mère Angélique fit procéder à de nombreuses modifications allant dans le sens de la simplicité. Ces gravures ne permettent donc pas de savoir comment étaient disposées les œuvres d'art à l'intérieur de Port-Royal de Paris.

Les différentes histoires de Port-Royal (3) parlent très peu de Port-Royal de Paris et encore moins des œuvres d'art qu'on pouvait y trouver car cette maison n'était considérée que comme une sorte d'annexe, celle des Champs ayant le privilège d'être le lieu de la réforme de la Mère Angélique.

Les guides de Paris

Dans les guides de Paris de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècles, il est parfois possible de glaner quelques renseignements sur le monastère.

L'auteur le plus ancien, et l'un des plus érudits, Sauval (4), ne cite, au maître-autel, que la *Cène* (n^o 1 de la liste) de Champagne.

Germain Brice (5) s'étend davantage sur l'histoire du monastère ; il parle de la dévotion dont l'église est l'objet à cause de la présence de la sainte Epine, mentionne bien entendu la *Cène* de Champagne, mais signale également les deux tableaux qui l'entourent : la *Samaritaine* (n^o 2 de la liste) et une copie de la *Vierge au palmier* de Raphaël (n^o 3), tous deux de Philippe de Champagne.

Les guides du XVIII^e siècle se contentent la plupart du temps de reprendre ces informations succinctes, à l'exception de Piganiol de la Force, qui, dans son édition de 1765 (6), relate longuement la guérison miraculeuse de Marguerite Périer et précise qu'un tableau la représentant (n^o 6 de la liste) est accroché dans l'église « au côté gauche de la grille du Chœur ». Il transcrit et traduit l'inscription latine figurant au bas de l'œuvre. Il décrit ensuite la guérison de Claude Baudran et le tableau (n^o 7 de la liste) placé en pendant de celui de Marguerite Périer. Pour ces deux ex-voto, Piganiol ne donne hélas pas de nom d'auteur. Il est à notre connaissance le seul à mentionner ces deux œuvres. Enfin il parle de la *Cène* du maître-autel mais aussi celle qui se trouve dans le chœur des religieuses (n^o 17). Il s'agit d'une autre version du même tableau, peinte, également par Champaigne, pour Port-Royal des Champs, et rapportée à Paris en 1709.

Ces descriptions de Paris ne sont rien d'autre que des guides touristiques qui, selon la loi du genre, se contentent de signaler les œuvres les plus marquantes. Cependant ils confirment la place importante tenue par la peinture à Port-Royal de Paris, comme dans tous les monastères de cette époque.

II. LE ROLE DE LA PEINTURE A PORT-ROYAL

Au XVII^e siècle, même les Ordres les plus austères faisaient appel à des artistes, souvent célèbres, pour décorer les bâtiments monastiques. C'est ainsi que Le Sueur a réalisé la célèbre suite de la *Vie de saint Bruno* pour le cloître de la chartrreuse de Paris, tandis que Champaigne, Stella, La Hyre et Le Brun travaillaient pour le carmel du Faubourg Saint-Jacques.

Les ordres religieux ne faisaient que suivre les prescriptions du concile de Trente qui avait insisté sur la valeur, notamment pédagogique, des images. Il n'y avait *a priori* pas de contradiction entre la présence de tableaux et le vœu de pauvreté, puisqu'il ne s'agissait pas tant de décorer que d'édifier. Cependant, pour éviter toute exagération, les *Constitutions de Port-Royal* prennent soin, comme je viens de le montrer, de

limiter le nombre des œuvres. Elles précisent aussi (ch. XIX) le rôle que doivent jouer les images auprès des religieuses :

« Que si la pauvreté ne permet pas qu'il y ait des tableaux partout où nous avons dit, les Sœurs s'exciteront à dévotion par leurs dévotes pensées, et prieront Dieu de graver dans leur âme une vive représentation de ses mystères et des exemples des Saints. »

Les tableaux doivent donc servir de support à la méditation et à la prière par la représentation des mystères divins, et proposer des modèles édifiants. Ce soutien visuel est tellement important qu'en l'absence de peintures, les sœurs doivent imaginer des tableaux intérieurs.

Ce rôle assigné aux images place Port-Royal dans le mouvement de la Réforme catholique, aux côtés, par exemple, de saint Ignace de Loyola, qui dans ses *Exercices spirituels*, recommande de se représenter des scènes « selon une certaine vision imaginaire » (§47).

L'étude des peintures du monastère de Port-Royal de Paris va permettre de dégager les thèmes les plus importants, et l'analyse de leur traitement pictural ou des corrélations qu'on peut établir entre eux montrera comment s'orientait la méditation des religieuses.

III. L'EUCCHARISTIE

En 1656, le Père Meynier, jésuite, publia un ouvrage intitulé *Le Port-Royal et Genève d'intelligence contre le Très Saint Sacrement de l'Autel*, dans lequel il mettait en doute la vénération des religieuses de Port-Royal pour l'eucharistie, accusation particulièrement grave à cette époque de la Réforme catholique. Sans entrer dans la polémique, il est cependant possible, par l'examen des peintures du monastère, de se faire une idée des sentiments de Port-Royal sur l'eucharistie.

« *Cet adorable sacrement dans lequel il demeure* »

La Cène du maître-autel de Port-Royal de Paris (n° 1 de notre liste) est le premier tableau peint pour le monastère par Phi-

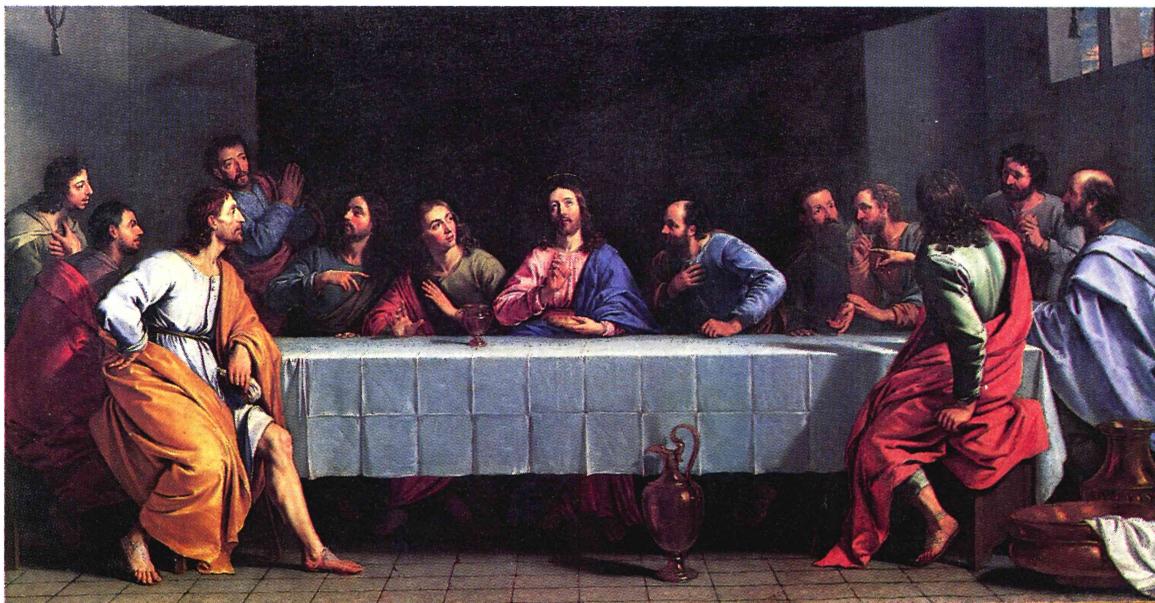
lippe de Champagne, et représente le moment où Jésus bénissant le pain, institue l'eucharistie. Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, les artistes représentaient généralement l'annonce de la trahison de Judas. Champagne, se conformant en cela aux prescriptions du concile de Trente, privilégie, comme les autres artistes du XVII^e siècle, la signification théologique plutôt que l'aspect dramatique de ce dernier repas.

« Présent en sa propre substance aux fidèles »

Tout en respectant le texte biblique, Champagne ne va pas jusqu'à la reconstitution archéologique, contrairement à son neveu Jean-Baptiste ou à Poussin qui n'hésitent pas à représenter le Christ et les apôtres mangeant couchés, à la mode antique. Philippe de Champagne préfère suivre la tradition issue du Moyen Age, ce qui lui permet de centrer exactement sa composition sur le Christ, et plus précisément sur sa poitrine. Par ce procédé, il restitue avec des moyens plastiques la parole de consécration : « Ceci est mon corps » (S. Matthieu, XXVI, 26). Le tableau cherche donc à exalter la présence réelle, dont le dogme a été développé à partir de cette parole de Jésus. Attaqué par les calvinistes, il avait été solennellement réaffirmé par le concile de Trente.

« Un culte spécial »

L'Eglise catholique affirme de plus que, par la consécration, le pain et le vin perdent totalement leur substance première et deviennent tout entiers le corps et le sang du Christ (c'est la transsubstantiation). Le Christ, Fils de Dieu et Dieu lui-même, étant seul présent dans l'eucharistie, celle-ci peut recevoir un véritable culte. Les artistes sont tenus de respecter dans leurs œuvres ce caractère particulièrement sacré de l'eucharistie. C'est ainsi que la *Cène* de Champagne ne présente aucun élément anecdotique. On n'y voit ni décor ni serviteur mais seulement Jésus et les apôtres rassemblés autour d'une table. La régularité du dallage et des plis de la nappe, la symétrie de la composition confèrent au tableau une grande solen-



13. Philippe de Champaigne, *La Cène* (1648).

nité. Champaigne va encore plus loin dans l'austérité : la table, couverte d'une grande nappe blanche, est vide de toute vaisselle à l'exception de la coupe contenant du vin et du petit pain rond que Jésus est en train de bénir. On est très loin de Véronèse et de sa *Cène* peinte pour les dominicains de Venise, dans laquelle il avait ajouté des serviteurs, des soldats, des bouffons, rendant difficile l'identification du Christ et des apôtres.

La *Cène* de Champaigne, dans son extrême dépouillement, est moins la représentation du dernier repas de Jésus avec les apôtres que la célébration de la première messe. Elle rappelle aux religieuses que les prêtres représentent la personne du Christ lorsqu'ils sont à l'autel. Cette conception de la mission des prêtres, chère à Saint-Cyran, n'est cependant pas spécifique à Port-Royal. En effet, Rubens dans une *Cène* (Pinacothèque Brera de Milan) ne conserve lui aussi sur la table que la coupe de vin et il ajoute, à droite de la composition, un autel et deux cierges entourant la Bible afin de souligner qu'il s'agit bien de la première messe.

« *Avoir pour objet de sa dévotion le Saint-Sacrement* »

Les religieuses de Port-Royal étaient si pénétrées du caractère sacré de l'eucharistie que leur monastère fut érigé en Institut du Saint-Sacrement le 24 octobre 1647. C'est à ce moment qu'elles changèrent le scapulaire noir des cisterciennes en scapulaire blanc marqué d'une croix rouge, symbolisant par ces deux couleurs le pain et le vin eucharistiques.

La présence à Port-Royal de Paris d'une *Cène* sur le maître-autel se justifie donc pleinement, de même que l'insistance sur la présence réelle. La *Cène* de Port-Royal de Paris a d'ailleurs été peinte en 1648, année où l'église de Le Pautre a été consacrée et placée sous le vocable du Saint-Sacrement.

« *Le sacrement de la mort du Fils de Dieu* »

Dans l'église, le Saint-Sacrement était placé dans un tabernacle suspendu au-dessus de l'autel. Les *Constitutions* (ch. I) en précisent la signification : « c'est l'hostie suspendue en la

croix, et sacrifiée entre le ciel et la terre.» Du fait même de son emplacement, la *Cène* de Port-Royal de Paris ne pouvait ignorer cet aspect. D'ailleurs Champaigne n'a pas omis de représenter la coupe de vin, bien en évidence sur la table vide. Ce vin, lorsqu'il est consacré à l'autel, est toujours mêlé d'un peu d'eau, en souvenir du Christ sur la croix qui, par sa plaie au côté, a perdu du sang et de l'eau. De plus, pour l'Eglise catholique le Sang est plus approprié que le Corps pour évoquer la Passion du Christ.

La *Cène* rappelle donc aux religieuses et aux fidèles le sens premier de l'eucharistie : la Passion du Christ et les raisons de sa mort. Le fidèle, en regardant la peinture, doit méditer les paroles de la consécration sur le Sang « qui sera répandu pour la rémission des péchés ». La mort du Christ a délivré les hommes du péché originel mais ils restent enclins à la concupiscence : dans la *Cène*, Judas, placé au premier plan, vient rappeler la faiblesse humaine. Champaigne a bien mis en évidence la bourse contenant les trente pièces d'argent, pour lesquelles Judas a renié le Christ. C'est le même attachement aux biens matériels qui pousse les hommes à pécher, mais leur participation à l'eucharistie leur rend la grâce perdue, car sa vertu est telle qu'en tant que sacrifice elle remet les péchés légers, dits véniels.

« Une vie conforme à une si grande familiarité avec Jésus »

Un dernier détail du tableau doit attirer notre attention : dans l'angle inférieur droit, Champaigne a placé un bassin, une aiguière et un linge. Il rappelle ainsi le geste de Jésus, qui avant la consécration a lavé les pieds des apôtres (*Jean.*, XIII, 1 à 16) pour leur renouveler le commandement de charité. Avant de communier, le fidèle doit se réconcilier avec ses ennemis. Cet enseignement général de l'Eglise était particulièrement respecté à Port-Royal. En effet, les *Constitutions* (ch. XVIII) imposent aux religieuses plusieurs « cérémonies » au cours de la messe :

« La première, de se donner mutuellement le baiser de paix à la Messe avant la sainte Communion, qui est une cérémonie excellente autorisée de toute l'Antiquité, par laquelle

elles rendent témoignage qu'elles [...] sont en charité entre elles. »

Lorsque le Christ a lavé les pieds des apôtres, il a aussi exécuté une tâche réservée habituellement aux serviteurs ou aux esclaves, donnant ainsi aux apôtres un modèle d'humilité que le fidèle doit suivre. A Port-Royal, les religieuses devaient donner des marques extérieures de leur humilité :

« La seconde cérémonie sera de se prosterner avant que de communier [...]. » Enfin, le lavement de pieds a surtout été compris par l'Église comme une préparation nécessaire au fidèle en raison de la sainteté de l'eucharistie, qui renferme le Fils de Dieu, commémore et perpétue son sacrifice. A Port-Royal, les supérieures et les directeurs étaient particulièrement attentifs à cette purification intérieure car les religieuses devaient communier tous les jeudis et dimanches, les jours de fête — fête de toute l'Église ou spécifiques à l'ordre —, lors de la profession des novices ou de l'enterrement des sœurs. De plus, pendant les heures d'assistance au Saint-Sacrement, elles devaient être en état de communier spirituellement (*Constitutions* ch. I et VI).

Il n'était pas question de recevoir l'eucharistie en état de péché. De 1635 à 1638, la communauté avait été dirigée par Saint-Cyran qui avait imposé aux religieuses un « renouvellement », c'est-à-dire une période de pénitence et de préparation pendant laquelle elles ne communiaient pas. Il redoutait en effet une fréquentation de l'eucharistie dictée par la routine et non par un mouvement de l'âme.

Le livre d'Antoine Arnauld, *De la fréquente communion*, publié en 1643, eut un immense succès et influença considérablement la conception que les religieuses avaient de la pureté nécessaire pour communier. S'appuyant sur les Pères et les conciles, Arnauld proposait de rétablir l'usage de l'Église du IV^e siècle qui ne permettait la communion qu'à ceux qui avaient gardé la grâce du baptême. Les autres devaient se purifier par la prière et les larmes pour les péchés véniels, par la pénitence (éventuellement publique) pour les péchés mortels. Selon Arnauld, seule une vie sainte et vertueuse permet de recevoir ensuite l'eucharistie avec profit. A Port-Royal, on appliquait si bien les préceptes d'Arnauld que l'abbesse pou-

vait retrancher de la communion certaines religieuses si elle jugeait que leur vie et leur vertu n'étaient pas conformes à une fréquentation assidue de l'eucharistie (*Constitutions*, ch. VI).

Champaigne avait sans doute à l'esprit le livre d'Arnauld lorsqu'il intégra à la Cène le bassin du lavement des pieds. Cette hypothèse est d'autant plus probable qu'en 1648, l'année où il peignit ce tableau, Champaigne dessina aussi le frontispice de la réédition de *La fréquente communion*.

De cette analyse il ressort que les religieuses de Port-Royal, se conformant en cela à leur vocation, ont centré leur dévotion sur le mystère de l'eucharistie, comme le prouve le sujet du tableau d'autel. Celui-ci, qui présente une véritable mise en images de la doctrine catholique sur l'eucharistie, met en évidence le caractère diffamatoire des accusations portées contre les religieuses.

« La porte des sacrements »

Près de la Cène se trouvait une autre œuvre de Champaigne, *Le Christ et la Samaritaine* (n° 2), qui n'est pas sans rapport avec le thème du tableau d'autel.

Dans sa conversation avec la Samaritaine (*Jean IV*, 4 à 17), le Christ parle de l'eau vive « jaillissant en vie éternelle ». Les Pères de l'Église ont toujours considéré cette eau comme le symbole de l'Esprit-Saint. Or c'est par le baptême que l'Esprit est donné aux hommes : « Lui vous baptisera dans l'Esprit-Saint et le feu », dit saint Jean-Baptiste (*Matthieu*, III, 11). L'eau vive promise à la Samaritaine, c'est la grâce conférée par le baptême. Il s'agit donc de rappeler la nécessité du baptême, « porte » des autres sacrements, pour avoir accès à l'eucharistie, qui entretient la vie spirituelle. De plus, l'eau vive, comme le pain eucharistique, rassasie celui qui la reçoit : « Qui boira l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif » (*Jean*, IV, 14).

On peut voir également dans cette œuvre une réflexion sur l'universalité de la mission du Christ. Du temps de Jésus, les Juifs ne fréquentaient pas les Samaritains, les accusant d'être restés fidèles à des idoles païennes. La Samaritaine symbolise donc les païens qui vont se convertir et dont l'acte d'en-

trée dans la communauté chrétienne sera le baptême, signe distinctif des chrétiens.

Il ne faut pas oublier non plus que la Samaritaine est une pécheresse, qui a eu cinq maris et vit en concubinage. Nous retrouvons ici un thème cher à Port-Royal, celui du « vieil homme », marqué par le péché, qui meurt dans le baptême. Et Champaigne, par le bras gauche de la femme tendu vers le spectateur, selon un procédé courant au XVII^e siècle pour établir un lien entre la peinture et la réalité, invite chacun de nous à s'identifier à cette pécheresse.

Je voudrais enfin attirer l'attention sur un dernier détail. Champaigne a commis une petite infidélité au texte biblique, qui précise que Jésus « se tenait assis près du puits » (*Jean*, IV, 6). Or dans le tableau, le Christ est assis sur le puits. Champaigne est trop respectueux des Ecritures pour ne pas avoir donné une signification théologique à cette disposition. L'évangéliste précise que la scène se passe autour du puits de Jacob. Jacob-Israël a obtenu la réalisation des promesses faites par Dieu à Abraham et Isaac ; par son nom, il est le symbole même du peuple juif et son puits représente l'ancienne loi. Mais son eau ne rassasie pas. La position du Christ signifie qu'il est venu accomplir l'ancienne loi de manière définitive — « qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif » — et par conséquent que la nouvelle loi dépasse l'ancienne. L'eau vive qu'il propose s'oppose à l'eau stagnante du puits et signifie que l'homme pécheur ne peut être sauvé que par le Christ.

IV. LA PASSION

L'étude du thème de la Passion est en partie faussée par la disparition de certaines œuvres, en particulier les *Christs en croix*, pourtant nombreux dans le monastère.

« *Jésus l'agneau suprême* »

Bien que ne traitant pas directement de la Passion, un *Saint Jean-Baptiste désignant le Christ* (n^o 4) de Philippe de



14. Philippe de Champaigne, *Crucifiement*.

Champaigne trouve ici sa place, parce qu'il annonce le sacrifice de Jésus pour le salut des hommes.

Saint Jean-Baptiste, au premier plan, désigne de son bras droit tendu Jésus, qui apparaît au fond du tableau, près du fleuve. Le Précurseur tient la traditionnelle croix à longue hampe autour de laquelle s'enroule un phylactère portant ces mots :

ECCE AGNUS D[EI ECCE QUI TOLLI]T PECCATUM MUN[DI], c'est-à-dire, « Voici l'Agneau de Dieu qui enlève le péché du monde ». En désignant Jésus comme « celui qui enlève le péché du monde », saint Jean-Baptiste annonce son œuvre de rédempteur : l'agneau, symbole de pureté et d'innocence, va effacer la faute d'Adam et réconcilier les hommes avec leur Père.

Mais l'agneau évoque aussi le sacrifice et la mort. On pense bien entendu à l'agneau pascal immolé par les Juifs, qui, selon les exégètes catholiques, est une préfiguration de la Passion : le Christ est lui aussi immolé (sur la croix) et mangé (pendant la Cène). On peut également mettre en rapport la métaphore de l'agneau avec une prophétie d'Isaïe qui, dans le quatrième « chant du Serviteur » (LIII, 6-7), annonce les souffrances du Sauveur : « et le Seigneur a fait retomber sur lui nos fautes à tous. Maltraité, il s'humiliait, il n'ouvrait pas la bouche, comme l'agneau qui se laisse mener à l'abattoir ».

« *Le rabaissement et la mort* »

Les interrogatoires des religieuses de Port-Royal de Paris nous apprennent qu'elles étaient confrontées à la Passion jusque dans leurs cellules, puisque certaines d'entre elles — sinon toutes — avaient des estampes représentant le *Christ en croix* et la *Sainte Face* (7).

La Rédemption s'accomplit totalement par la mort sur la croix. Comme nous l'avons dit, les crucifix peints ou sculptés étaient omniprésents à Port-Royal, ce qui paraît normal dans une abbaye consacrée à l'adoration du Saint-Sacrement. Il ne faut pas oublier non plus que les religieuses portaient la croix sur leur habit. De ces œuvres, il ne reste qu'un *Crucifiement* (n° 8 de notre liste) de Philippe de Champaigne. Quatre soldats sont en train d'enfoncer les clous dans les pieds et les mains

du Christ couché sur la croix posée à terre. A l'arrière-plan, on aperçoit la Vierge avec saint Jean, discret rappel de la coopération de Marie au salut.

Outre la Rédemption, le *Crucifiement* met encore l'accent sur un autre aspect de la mission du Christ. En effet, celui-ci regarde vers la gauche du tableau, où il n'y a rien, se détournant des murs de Jérusalem, qu'on voit à l'arrière-plan. C'est une constante dans l'œuvre de Champaigne : les *Christs en croix* du musée de Grenoble (1655), du Louvre (1674) montrent le Christ crucifié le dos à Jérusalem (8). De cette manière, il souligne l'aveuglement des Juifs, qui ont rejeté le Messie, et la fin de la suprématie de Jérusalem : Jésus tourne la tête à l'opposé, vers la Jérusalem de la nouvelle alliance, c'est-à-dire vers Rome. A droite, on voit d'ailleurs trois prêtres juifs qui discutent, ceux-là mêmes qui demanderont à Jésus de descendre de la croix pour prouver qu'il est le Messie. A côté des prêtres juifs, le centurion, l'air grave et sévère, assiste à la scène. C'est lui qui, juste après la mort du Christ, aura cette parole : « Vraiment celui-ci était fils de Dieu » (*Marc*, XV, 39). Il symbolise la conversion des païens et donc l'universalité de la mission de Jésus-Christ.

« Les filles de la Passion de Jésus-Christ »

En tant qu'Institut du Saint-Sacrement, voué à l'adoration du corps du Christ présent dans l'eucharistie, l'abbaye de Port-Royal célébrait avec une grande solennité les fêtes consacrées à Jésus-Christ.

La dévotion au corps du Christ rendait les religieuses particulièrement sensibles à l'humanité de Jésus, et par conséquent à ses souffrances. C'est d'ailleurs à « Jésus-Christ [...] qui a voulu être couronné d'épines » qu'elles adressèrent une requête en 1664 (9), au moment où l'archevêque de Paris exila dans différents couvents seize religieuses de Port-Royal de Paris.

Les *Constitutions* (ch. I) ne leur demandaient pas seulement une méditation de ce mystère mais une véritable identification au Christ souffrant :

« Ce qui les oblige de devenir les filles de la Passion de Jésus-Christ, et de penser qu'étant jour et nuit au pied du

saint autel, elles y doivent être comme au pied de la croix, pour y considérer l'obligation qu'elles ont d'être crucifiées avec leur Sauveur ».

Le vrai chrétien trouve le salut dans la participation à la Passion et à la mort du Christ.

« Un asile dans vos plaies »

En 1656, un ecclésiastique, Monsieur de la Potterie donna à Port-Royal de Paris une épine de la couronne du Christ. La relique acquit dès cette année un grand renom, à la suite de la guérison miraculeuse, le 24 mars, de la jeune Marguerite Périer, nièce de Pascal, affligée d'une terrible fistule lacrymale. Une religieuse, prise de compassion à l'idée que les médecins allaient cautériser la fistule au fer rouge, fit baiser la Sainte Epine à la malade, qui guérit instantanément. Dans leur requête à Jésus-Christ de 1664, les religieuses rappelaient cet épisode et remerciaient le Christ de sa protection :

« Votre providence leur a fait trouver un asile dans vos plaies, en honorant ce Monastère du sacré gage d'une des épines qui a tiré le sang de votre chef divin ».

En remerciant de la guérison de leur fille, les parents de Marguerite Périer offrirent à Port-Royal de Paris un ex-voto (n° 6) peint sans doute par François II Quesnel, qui reprend le schéma classique de ce type d'œuvre : la jeune Marguerite est agenouillée devant un autel sur lequel est posé le reliquaire de la Sainte Epine. Une inscription dans le bas explique les circonstances du miracle.

Un an plus tard, le 27 mai 1657 exactement, une autre pensionnaire de Port-Royal de Paris, Claude Baudran, fut guérie d'un mal intestinal après une neuvaine à la Sainte Epine et une longue prière devant la relique. Un ex-voto (n° 7) fut également donné à Port-Royal de Paris à cette occasion. Il reprend en l'inversant la composition du portrait de Marguerite Périer. Les deux œuvres, manifestement du même auteur, étaient accrochées en pendants à la grille du chœur.



15. Ex-voto du miracle de la Sainte-Epine, attribué à François II Quesnel.

La guérison de la sœur Catherine de Sainte-Suzanne Champaigne est plus connue que les deux précédentes, parce que l'ex-voto (n° 9) peint et offert par son père est un chef-d'œuvre universellement admiré.

Ce miracle se produisit le 7 janvier 1662, lendemain de l'Épiphanie, c'est-à-dire de la première manifestation de Dieu incarné, pendant la messe, après une neuvaine qui n'avait donné aucun résultat. Il n'est pas dû à la Sainte-Epine, bien que Champaigne ait placé le petit reliquaire sur les genoux de sa fille. De cette manière, il rappelait les guérisons précédentes et leur attribuait une même cause : la Passion, le sang du Christ versé pour le salut. La grande croix piquée de trois clous, qu'on voit à droite de la composition confirme cette interprétation : « Dans ses blessures nous trouvons la guérison » (*Isaïe*, LIII, 5). La guérison du corps est une révélation de celle, invisible, que la rédemption apporte aux âmes. Le Christ est bien l'unique médecine, comme le proclame l'inscription de l'*Ex-voto*.

L'originalité de Champaigne est frappante, quand on le compare à François Quesnel. Les portraits préparatoires à l'*Ex-voto* (n°s 11 et 25) montrent qu'il avait d'abord décidé de suivre le parti traditionnel. Il a changé d'avis et l'œuvre définitive ne représente ni le miracle lui-même ni l'action de grâce qui a suivi, mais l'instant, la veille du miracle, où la Mère Agnès a eu un « mouvement de confiance que cette Sœur serait guérie ». Champaigne a donc représenté l'instant où Dieu se révèle — n'oublions pas que nous sommes le jour de l'Épiphanie — mais il n'y a ni tonnerre ni éclairs, tout est intériorisé. De la même manière que lorsque le chrétien reçoit l'eucharistie, se produit ici l'union des élus et du Christ, préfiguration de la béatitude céleste : « ce n'est plus moi qui vis, mais le Christ qui vit en moi », selon les paroles de Saint Paul (*Galates*, II, 20).

Champaigne se montre fidèle à la pensée de Saint-Cyrán qui disait que les miracles « les plus grands sont ceux qui se passent dans le fond des âmes ».

On peut donner à « pénitence » deux sens qui se complètent. L'un, restreint, désigne le sacrement par lequel les péchés commis après le baptême sont remis ; l'autre, plus général, s'applique à une vie d'austérités et de mortifications.

Le repentir

J'ai déjà parlé du bassin et du linge dans la Cène du maître-autel de Port-Royal de Paris, rappelant le lavement des pieds, c'est-à-dire la purification nécessaire avant de communier. D'autres tableaux du monastère évoquent plus spécialement le sacrement de pénitence.

Le premier, *Saint Jean-Baptiste désignant le Christ* (n° 4) aborde le thème de manière indirecte. Champagne ne montre pas saint Jean en train de baptiser, mais il est d'autant plus difficile de négliger cet aspect de sa mission qu'on voit le Jourdain à l'arrière-plan. Or le baptême de Jean est un signe de pénitence, un rite de purification morale : les postulants confessent leurs péchés (*Matthieu*, III, 6). Jean prépare donc au repentir en attendant la venue du Messie qui, lui, enlèvera les péchés.

Le *Saint Jean-Baptiste* avait été conçu par Champagne comme le pendant d'une *Madeleine pénitente* (n° 5). Il n'est pas de meilleur exemple que la Madeleine pour exhorter les fidèles au repentir. En effet la sainte se convertit et, en signe de repentir, se jette aux pieds du Christ qui lui donne le pardon. Mais elle ne s'estime pas quitte pour autant et passe le reste de ses jours à mener une vie ascétique pour expier ses péchés.

C'est cette seconde partie de sa vie que Champagne a choisi de montrer, comme beaucoup d'autres artistes (Guido Reni, La Tour...), parce qu'au XVII^e siècle la Madeleine est essentiellement considérée comme le « miroir de la pénitence » (*speculum poenitentiae*) et connaît un immense succès. Les religieuses devaient en comprendre sans peine le message : elles qui ne sont pas assurées de leur pardon doivent, plus encore que la Madeleine, se repentir de leurs péchés.

La sainte est représentée en prière, les mains croisés sur la poitrine et les yeux pleins de larmes. Entièrement tournée vers Dieu — elle regarde vers le ciel — elle repense à ses péchés et les regrette profondément. Elle est la parfaite expression du repentir, premier degré, selon l'Église catholique, du chemin vers le pardon.

Champagne, par l'attitude réservée qu'il a donnée à la sainte, a réussi à rendre l'intériorité de sa méditation. C'est à peine si son visage a l'air douloureux, les larmes suffisant à rappeler la nature des pensées de la Madeleine. Champagne se démarque ici des peintures plus sentimentales d'un Guido Reni ou d'un Murillo.

Vingt ans auparavant, Saint-Cyran expliquait à la Sœur Marie-Claire Arnauld, sœur cadette des Mères Angélique et Agnès, qu'il dirigeait, à quel point il se méfiait des débordements :

« Je ne veux point de douleur qui se répande dans les sens : prenez garde à vos larmes. Je ne veux point de mines, de soupirs ni de gestes, mais un silence d'esprit qui retranche tout mouvement. Priez Dieu et soyez à Dieu sans affectation (10). »

A travers le tableau de Champagne, on voit que l'esprit de Saint-Cyran s'était conservé à Port-Royal.

La pénitence à Port-Royal

Saint-Cyran accordait une importance particulière à ce sacrement, qui réconcilie l'homme et Dieu. Pour lui, la pénitence n'était pas une simple absolution, obtenue à chaque récidive du pécheur, mais le départ d'une vie nouvelle conforme à l'idéal chrétien. Il ne resta que peu de temps directeur des religieuses mais Antoine Singlin, qui lui succéda, était son disciple et appliquait sa méthode.

Les *Constitutions de Port-Royal* donnent quelques précisions sur la pénitence, dans le chapitre intitulé « De la confession » (ch. V). Elles demandent aux sœurs un grand respect pour le sacrement de pénitence, qui nécessite une préparation soigneuse. Elles mettent en garde contre l'habitude ou les faux prétextes : « Ne se confesser jamais par coutume, par considé-

ration humaine, ou pour se décharger de la peine qu'elles ont de voir les péchés qu'elles ont commis, mais seulement pour se rendre plus agréables à Dieu en purifiant leur conscience. »

C'est pourquoi il vaut mieux se confesser moins souvent mais avec plus de profit.

« *Satisfaire à la justice divine* »

Le repentir n'est pas suffisant pour obtenir le pardon des péchés : le pécheur doit aussi expier ses fautes et réparer l'injure qu'il a faite à Dieu.

Marie-Madeleine a choisi une vie érémitique de prière et de mortification : dans son tableau, Champaigne a placé un cilice près de la sainte en oraison.

À Port-Royal, les directeurs et les Mères supérieures veillaient particulièrement au bon accomplissement des pénitences, et parfois en imposaient. C'est ainsi qu'une fois par semaine, au chapitre, la Mère rappelait la Règle aux religieuses et les écoutait avouer leurs manquements, conformément aux *Constitutions* (ch. XXIV). Les pénitences s'effectuaient au réfectoire et prenaient diverses formes : « comme de manger à terre, demander pardon aux Sœurs de quelque faute, de prier qu'on leur obtienne quelque grâce, de dire des prières prosternées, ou les bras en croix [...] et semblables choses qui humilient et ne donnent point sujet de risée ».

« *Considérer la religion comme un état de pénitence* »

Marie-Madeleine, tout comme saint Jean-Baptiste, a choisi de se retirer dans le désert. On peut se demander pourquoi le retrait du monde paraissait ainsi indispensable à la vie pénitente. Un détail de la *Madeleine pénitente* va nous donner des éléments de réponse : Marie-Madeleine a posé le livre sur lequel elle médite contre une tête de mort. Le crâne rappelle que toute vie, obscure ou glorieuse, aboutit à la mort, que « tout est vanité ». La seule voie de salut, c'est de suivre le Christ, afin de ressusciter comme lui à la fin des temps. Or imiter le Christ,

c'est faire pénitence comme on l'enseignait aux novices de Port-Royal (*Constitutions*, ch. XXXI) :

« Elle leur fera entendre qu'elles doivent considérer la Religion comme un état de pénitence auquel elles sont obligées comme Chrétiennes, toute la vie d'un Chrétien étant une pénitence continuelle, parce que c'est une imitation de la vie de Jésus-Christ, qui nous en a donné l'instruction et l'exemple. »

Dans ces conditions, la société, le monde, soumis au temps, et par conséquent à la mort, ne peuvent être qu'un obstacle au salut, car le péché y règne en maître. Saint-Cyran considérait d'ailleurs le monde comme une épreuve, une « image de l'enfer ».

Le vrai chrétien doit donc être hors du monde. C'est le Christ lui-même qui l'affirme (*Jean*, XV, 19) et, à Port-Royal, la maîtresse des novices était chargée de le rappeler aux jeunes filles :

« Vouloir conserver la grâce sans pénitence, c'est vouloir l'effet sans la cause [...] : le monde étant si opposé à la pénitence puisqu'il ne propose qu'une voie large qui mène à la perdition, une âme touchée de l'amour de Dieu et du désir de ne perdre jamais sa grâce, embrasse la Religion comme un lieu favorable que Dieu lui présente » (*Constitutions*, ch. XXXI).

Saint Jean-Baptiste et la Madeleine sont de glorieux exemples, dont les religieuses doivent se souvenir pour tenter de les suivre. C'est bien ainsi que l'entendait Champaigne puisqu'il a offert le *Saint Jean-Baptiste désignant le Christ* et la *Madeleine pénitente* à sa fille pour sa prise de voile en 1657.

Dans le cadre nécessairement restreint de cet article, il n'a pas été possible d'aborder certains thèmes secondaires comme les saints ou la Vierge. Outre le *Saint Jean-Baptiste* et la *Madeleine pénitente*, il y avait à Port-Royal de Paris une *Flagellation de saint André* et dans les cellules des gravures représentant saint Augustin ou les Pères du désert (11). Quant à la Vierge, elle n'était pas absente bien que la presque totalité des œuvres sur ce sujet ait disparu, sauf une copie de la *Vierge au palmier* de Raphaël.

Le décor pictural de Port-Royal de Paris privilégie trois grands thèmes, étroitement liés : tout d'abord l'eucharistie, le plus important non par le nombre d'œuvres mais par leur



*Philippus de Champaigne Bruxellensis Pictor Regius et Regiae Pictorum Academiae Pictor.
Eximiae hujus artis excellentiâ, et christianâ pietate æque insignis.*

16. Gérard Edelinck, *Philippe de Champaigne en 1668.*

emplacement dans l'église — sur le maître-autel —, ensuite la Passion et la pénitence.

Il faut noter l'absence de sujets de l'Ancien Testament, ainsi que de toute scène triomphale, telles la Résurrection du Christ, l'Ascension, la Transfiguration. En effet, l'ensemble des peintures de Port-Royal de Paris marque une nette prédilection pour le Christ souffrant, pour le Rédempteur. Sans cesse, les tableaux rappellent qu'il n'est point de salut sans le Christ et que celui-ci s'est sacrifié par amour des hommes qui, en retour, doivent l'adorer et suivre son exemple.

Les peintures étaient parfaitement en accord avec les préoccupations spirituelles des moniales de Port-Royal de Paris, consacrées à l'adoration du Saint-Sacrement, et devaient, au même titre que les chants, les prières et les *Constitutions*, exprimer, soutenir et entretenir la piété des religieuses.

NOTES

(1) Rédigées par la Mère Agnès dans les années 1640, avec la collaboration de la Mère Angélique, d'Antoine Arnaud..., les *Constitutions* furent publiées dès 1665.

(2) Publiées par Pierre Leclerc en 1753.

(3) Par exemple *l'Histoire de l'abbaye de Port-Royal*, publiée anonymement à Cologne par Besoigne en 1752, ou encore les *Mémoires pour servir à l'histoire de Port-Royal* publiés à Utrecht par Fontaine en 1736.

(4) Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Charles Moette et Jacques Chardon, 1724, t. I, p. 425. Bien que publié seulement en 1724, le livre de Sauval a vraisemblablement été écrit vers 1650-1670.

(5) Germain Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris...*, 3^e édition, Paris, Nicolas Le Gras, 1698, t. II, p. 150.

(6) Jean-Aymar Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, Les Libraires associés, 1765, t. VII, p. 253 à 266.

(7) Voir les interrogatoires des sœurs Elisabeth de Saint-Luc et Angélique de Saint-Alexis dans *l'Histoire des persécutions...*, p. 100 et 101.

(8) Champaigne s'est inspiré d'un ouvrage du théologien Molanus, *De picturis et imaginibus sacris* (1570).

(9) Publiée dans *Divers actes, lettres et relations des religieuses de Port-Royal du Saint-Sacrement, touchant la persécution et les violences qui leur ont été faites au sujet de la signature du Formulaire*, s.l.n.d., p. 142.

(10) Récit de la sœur Marie-Claire publié dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de Port-Royal*, Utrecht, 1742, t. III, p. 450-458.

(11) Interrogatoire de la sœur Elisabeth de Saint-Luc dans *l'Histoire des persécutions...*, p. 100.

PEINTURES DU MONASTERE DE PORT-ROYAL DE PARIS

Cette liste comprend tous les tableaux qui à un moment ou à un autre se sont trouvés à Port-Royal de Paris et qu'il est possible d'identifier. Il y en avait peut-être d'autres dont toute trace est aujourd'hui perdue. Les quatorze premiers numéros concernent les peintures entrées à Port-Royal de Paris avant la rupture définitive avec Port-Royal des Champs (1666). Les numéros quinze à trente comprennent les œuvres entrées à Port-Royal de Paris après cette date. La plupart proviennent de Port-Royal des Champs et ont été transportées à Paris lors de la suppression du monastère des Champs en 1709.

La liste a été établie à partir des sources suivantes :

Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, Charles Moette et Jacques Chardon, 1724, t. I, p. 425.

Germain Brice, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, 3^e éd., Paris, Nicolas Le Gras, 1698, t. II, p. 150.

Jean-Aymar Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, Les Libraires associés, 1765, t. VII, p. 253 à 266.

« Inventaire des objets d'art et de science trouvés à l'abbaye de Port-Royal » [28 février 1793], Archives nationales F¹⁷1263, publié dans les *Nouvelles archives de l'art français*, 1901, p. 322-323.

Alexandre Lenoir, « Catalogue historique et chronologique des peintures et tableaux réunis au dépôt national des Monuments français... adressé au Comité d'Instruction publique le 11 vendémiaire An III », *Revue universelle des arts*, t. XXI, 1865, p. 61 à 86 et 125 à 160.

Enfin, il est impossible de ne pas mentionner les travaux de Bernard Dorival dont j'ai repris certaines attributions. La mention « Dor n° » renvoie au catalogue raisonné de l'œuvre de Champagne établi par Bernard Dorival et publié dans *Philippe de Champagne (1602-1674)*, Paris, Léonce Laget, 1976.

A - A Port-Royal de Paris avant 1666

1 LA CENE (dite LA PETITE CENE)

Philippe de Champagne (Dor n° 59) - Toile ; 0,805 x 1,49 - N.s.n.d. ; 1648 - PRP, maître-autel - Paris, musée du Louvre.

- 2 LE CHRIST ET LA SAMARITAINE
Philippe de Champaigne (Dor n° 52) - Toile circulaire ; D. : 1,13 - N.s.n.d. ; vers 1648-50 - PRP, maître-autel - Caen, musée des Beaux-Arts.

- 3 COPIE DE LA VIERGE AU PALMIER DE RAPHAEL
Philippe de Champaigne (Dor n° 689) - Tableau circulaire - ? - PRP, maître-autel - ?.

- 4 SAINT JEAN-BAPTISTE DESIGNANT LE CHRIST
Philippe de Champaigne (Dor n° 125) - Toile ; 1,31 x 0,98 - N.s.n.d. - PRP, chœur des religieuses - Grenoble, musée de peinture et sculpture.

- 5 LA MADELEINE PENITENTE
Philippe de Champaigne (Dor n° 131) - Toile ; 1,30 x 0,97 - N.s. ; D. : 1657 - PRP, chœur des religieuses - Rennes, musée des Beaux-Arts..

- 6 EX-VOTO DE MARGUERITE PERIER
François II Quesnel (Dor n° 1773) - Toile ; 1,42 x 1,10 - N.s.n.d. ; 1656 ou après - PRP, grille du chœur - Eglise de Linas (Yvelines).

- 7 EX-VOTO DE CLAUDE BAUDRAN
François II Quesnel (Dor n° 1723) - Toile ; 1,55 x 1,26 - N.s.n.d. ; 1657 - ou après - PRP, grille du chœur - Eglise de Linas (Yvelines).

- 8 LE CRUCIFIEMENT
Philippe de Champaigne (Dor n° 66) - Toile ; 1,18 x 1,74 - N.s.n.d. - PRP, réfectoire - Musée de Toulouse, en dépôt au musée national des Granges de Port-Royal.

- 9 EX-VOTO DE 1662
Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne (Dor n° 140) - Toile ; 1,65 x 2,29 - Signé et daté par l'inscription - PRP, chapitre ; PRC, chapitre ; PRP, chapitre (après 1709) - Paris, musée du Louvre.

- 10 LA MERE ANGELIQUE ASSISE
Philippe de Champaigne (Dor n° 143) - Toile ; 1,30 x 0,98 - N.s. ; D.m.d. : « Anno 1654 Act^s 62 » - PRP, au-dessus de la porte du chapitre - Paris, musée du Louvre.

- 11 LA SŒUR CATHERINE DE SAINTE SUZANNE
(ETUDE POUR L'EX-VOTO).
Philippe de Champaigne (Dor n° 156) - Toile ; 0,65 x 0,54 - N.s. ; D.b.d. : « A° 1662 » - PRP, collection particulière.

- 12 COPIE DU CHRIST ET LA SAMARITAINE DE CHAMPAIGNE
Jean-Baptiste de Champaigne (Dor n° 1643) - Toile circulaire ; D. :
1,10 - N.s.n.d. - PRP - Rennes, musée des Beaux-Arts.
- 13 SAINTE-CATHERINE
Atelier Champaigne ? (Dor n° 1682) - Toile ; 0,76 x 0,52 - N.s.n.d. -
PRP - Grenoble, musée de peinture et de sculpture.
- 14 COPIE DE LA FLAGELLATION DE SAINT-ANDRE DU DOMINIQUIN
Jean-Baptiste de Champaigne (Dor n° 1948) - ? - ? - PRP - ?.
- B - *A Port-Royal de Paris après 1666*
- 15 CONVERSION DE SAINT AUGUSTIN
Noël Coypel - ? - ? - PRP - ?.
- 16 LE CHRIST MORT
Philippe de Champaigne (Dor n° 74) - Bois ; 0,68 x 1,97 - N.s.n.d. ;
peint avant 1654 - PRP, chœur des religieuses (cloître de PRC avant
1709) - Paris, musée du Louvre.
- 17 LA CENE (dite LA GRANDE CENE)
Philippe de Champaigne (Dor n° 61) - Toile ; 1,58 x 2,33 - N.s.n.d. ;
vers 1652 - PRP, chœur des religieuses (maître-autel de PRC avant
1709) - Paris, musée du Louvre.
- 18 LA MERE ANGELIQUE (BUSTE)
Philippe de Champaigne (Dor n° 142) - Toile ; 0,63 x 0,53 - N.s. ;
D.B. : « Agée de 57 ans 1648 » - PRP, chapitre (réfectoire ou chapitre
de PRC avant 1709) - Chantilly, musée Condé.
- 19 LA VIERGE DE DOULEUR AU PIED DE LA CROIX
Jean-Baptiste de Champaigne, d'après son oncle (Dor n° 1663) -
Toile ; 1,95 x 1,27 - N.s.n.d. - PRP, réfectoire (chapitre de PRC avant
1709).
- 20 L'HOMME DE DOULEUR (dit aussi ECCE HOMO)
Philippe de Champaigne (Dor n° 62) - Toile ; 1,86 x 1,26 - N.s.n.d. ;
vers 1655 - PRP, réfectoire (chapitre de PRC avant 1709) - Nancy,
musée des Beaux-Arts, en dépôt au musée national des Granges
de Port-Royal.
- 21 LE BON PASTEUR MARCHANT SUR DES EPINES
Philippe de Champaigne (Dor n° 93) - Toile ; 1,50 x 0,925 - N.s.n.d. ;
PRP, réfectoire (bras sud du transept de l'église de PRC avant 1709) -
Dijon, musée des Beaux-Arts.

- 22 LA MERE ANGELIQUE (BUSTE)
Philippe de Champaigne (Dor n° 141) - Toile ; 0,63 x 0,53 - N.s. ; D.b. :
« Agée de 57 ans 1648 » - PRP, grenier (réfectoire ou chapitre de
PRC avant 1709) - Versailles, musée national du château.
- 23 COPIE DU BON PASTEUR DE CHAMPAIGNE
Nicolas de Platemontagne (Dor n° 1675) - Toile ; 1,54 x 0,95 - N.s.n.d. -
PRP (PRC avant 1709, peut-être dans le réfectoire) - Tours, musée
des Beaux-Arts.
- 24 LE SOUPER A EMMAUS
Philippe de Champaigne (Dor n° 78) - Toile ; 2,17 x 2,26 - N.s.n.d. -
PRP (église de PRC avant 1709).
- 25 LA MERE AGNES (ETUDE POUR L'EX-VOTO)
Philippe de Champaigne (Dor n° 139) - Toile ; 0,75 x 0,59 - N.s. ; D.
sur le pied du crucifix : « A°1662 » - PRP (chapitre de PRC avant
1709) - Versailles, musée national du château.
- 26 LA MERE ANGELIQUE ET LA MERE AGNES
Jean-Baptiste de Champaigne (Dor n° 1713) - Toile ; 0,99 x 0,80 -
N.s.n.d. - PRP (chapitre de PRC avant 1709).
- 27 LA MERE MARIE DES ANGES SUIREAU
Atelier Champaigne ? (Dor n° 1800) - Toile ; 0,47 x 0,60 - N.s.n.d. ;
vers 1658 - PRP (réfectoire de PRC avant 1709) - ?.
- 28 ANNONCIATION
Jean-Baptiste de Champaigne (Dor n° 460) - ? « 5 pieds sur 3 pieds » -
? - PRP (après 1709) - ? tableau perdu.
- 29 SAINTE FAMILLE
Jacques Blanchard - Toile ; 0,76 x 1,09 - N.s.n.d. - PRP - Paris, musée
du Louvre.
- 30 SAINTE FAMILLE
Jacques Blanchard - Toile ; 0,81 x 1,14 - N.s.n.d. - PRP - Paris, musée
du Louvre.