



HAL
open science

Philippe de Champaigne et les graveurs de son temps

Véronique Meyer

► **To cite this version:**

Véronique Meyer. Philippe de Champaigne et les graveurs de son temps. Nouvelles de l'estampe, 2014, 247, pp.20-31. 10.4000/estampe.731 . halshs-01370973

HAL Id: halshs-01370973

<https://shs.hal.science/halshs-01370973>

Submitted on 5 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE ET LES GRAVEURS DE SON TEMPS

Véronique Meyer

Le département des estampes de la Bibliothèque nationale de France conserve deux recueils consacrés à l'œuvre gravé de Philippe de Champagne. Provenant de la collection du marquis de Beringhen (1651-1723), ils sont entrés dans celle du roi en 1731¹ et complètent ceux de l'abbé de Marolles (1600-1681)² qui réunissent les estampes de Jean Morin et de son entourage exécutées d'après Philippe de Champagne et d'autres maîtres avant 1667, date de leur acquisition par Louis XIV. Ces volumes sont, avec les *Notes manuscrites* de Mariette³, la base essentielle de cette étude qui vise à montrer l'importance de cette production, à décrire son articulation et son évolution entre les débuts du peintre dans les années 1630 et ses dernières réalisations dans les années 1674-1680, et à souligner le rôle des graveurs et des éditeurs peu après la mort du peintre. Nous évoquerons ici les gravures exécutées d'après les tableaux d'histoire, laissant de côté les illustrations pour le livre et les portraits.

Malgré deux articles importants de Bernard Dorival sur le portrait et sur les sujets sacrés et allégoriques parus dans la *Gazette des beaux-arts* en 1970 et 1972⁴, l'œuvre gravé d'après Champagne est encore mal connu⁵. Contrairement à ce qui a été fait jusqu'à présent, mon intention n'est pas de considérer les gravures du point de vue de la peinture, comme succédanés d'œuvres perdues, ou d'un point de vue monographique, en concentrant mon attention sur un seul graveur. Je souhaite ici prendre en compte l'ensemble de la production. L'étude est délicate, parce qu'aucune pièce d'archives décisive n'a été encore retrouvée et que les gravures ne sont que rarement datées ou dédicacées. C'est dans la vie des artistes et des éditeurs qu'il convient de les replacer.

Entre 1630 et 1680 parurent soixante-dix-neuf estampes d'une qualité exceptionnelle, exécutées par dix-huit graveurs qu'on peut répartir en trois groupes. Le premier est composé de cinq peintres-graveurs, Jean Morin, Jean Alix, Samuel Bernard, Nicolas de Plattemontagne et François Campion, auteurs de trente et une estampes, dont dix-neuf sont de Morin. Le second comprend neuf graveurs savants, qui comptent pour la plupart parmi les plus célèbres du temps : Charles David, Gérard Edelinck, Jérémias Falck, Barthélemy Kilian, Pierre Lombart, Nicolas Pitau, François et Nicolas de Poilly, Lucas Vorster-

Cet article reprend en partie le texte d'une conférence donnée à l'occasion du colloque Philippe de Champagne qui s'est tenu au Palais des Beaux-Arts de Lille en 2007 au moment de l'exposition consacrée au peintre.

1. BnF Est., Cc 54a-54b fol. Sur ce collectionneur, voir le mémoire de DEA de Nathalie Poulain, *Le Marquis de Beringhen (1651-1723). Récit de la vie d'un curieux et étude de sa collection au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale*. Paris IV, oct. 1995.

2. BnF Est., Ed 36 fol. et 36a.

3. BnF Est, Ya²-4, t. 2, fol. 197-212.

4. Successivement, « Recherches sur les portraits gravés aux XVII^e et XVIII^e siècles d'après Philippe de Champagne », *GBA*, 75, 1970, p. 257-272, et « Recherches sur les sujets sacrés et allégoriques gravés aux XVII^e et XVIII^e siècles d'après Philippe de Champagne », *id.*, 80, 1972, p. 5-60 (abrégé ici en D).

5. Jules Renouvier, *Des types et des manières des maîtres graveurs...* Montpellier, 1856, voir « Les graveurs de Philippe de Champagne et de Poussin », 2^e partie, p. 142-145.

III.1. Gilbert Filloeuil, *Saint Pierre*, édité par Étienne Gantrel.

man. En tout trente-deux planches, dont Nicolas de Poilly a exécuté huit⁶, Pitau⁷ et François de Poilly six⁸, Edelinck cinq⁹, les autres une ou deux. Le troisième groupe est composé de cinq graveurs de pratiques : Nicolas Bazin, Nicolas Bonnart, Gilbert Filloeuil (ill. 1), Étienne Gantrel, Jean-Baptiste Humbelot, actifs à la fin du siècle, qui ont exécuté dix-neuf gravures, pour la plupart des copies. Pour aborder l'étude de l'œuvre gravé de Champagne, il nous a semblé judicieux de partir de ces trois groupes et de nous en tenir avant tout aux deux premiers en raison de leur importance et parce que les estampes ont été exécutées du vivant de Champagne contrairement à celles du troisième.



Portraits, sujets d'histoire ou illustrations, c'est vers 1630 que furent publiées les premières interprétations gravées des œuvres de Champagne. Cette année-là, de passage à Paris, Lucas Vorsterman (1595-1675) grave une *Sainte Face* (D.28)¹⁰ et Charles David (v.1600-1632) une *Vierge à l'enfant Jésus couronnés par des anges* (D.47, IFF.12) pour la thèse d'Henri III de Lorraine (1614-1664), futur duc de Guise, soutenue au collège des Jésuites de Reims¹¹. Avant 1632, date de sa mort, il exécuta aussi *Une Vierge nourrissant de son lait saint Bernard* (IFF.13) mentionnée par Mariette¹². Précisons que David a également gravé les figures allégoriques du *Temple de la félicité* de Paul Vialart (D.86-93, IFF.142-150) et Vorsterman le portrait de l'abbé de Maugis (D.304). Ces gravures sont les seules qui jusqu'en 1647 seront exécutées au burin et publiées par des éditeurs professionnels. Après 1632 et jusqu'en 1645 environ, l'interprétation de l'œuvre de Champagne se fait à l'eau-forte. Jean Morin, membre de l'atelier, jusqu'en 1645 environ en a l'exclusivité alors qu'il meurt en 1650.

6. José Lothe, *L'Œuvre gravé de François et Nicolas de Poilly d'Abbeville, graveurs parisiens du XVII^e siècle*, Paris, Paris Musées, 1994 (abrégé ici en L). L.27, 31, probablement 32, 36, 38, 50, 82 et D. 56, qui me paraît être de Nicolas de Poilly. À cela s'ajoutent huit illustrations pour le livre montrant également des sujets religieux : 1, et 3-9 sans le nom du peintre et copiées de Morin.

7. *Annonciation*, D.13 ; *Vierge tenant l'enfant debout emmaillotté sur ses genoux*, D.50 ; *Saint Benoît*, D.44, *Christ, la Vierge et Jean-Baptiste apparaissent aux bénédictins*, D.76 ; *Sainte Face* (Hollstein, t. XVII, 1976, n° 1), *Madeleine au désert*, D.80.

8. L. 138, 154, 174, 195, 292, 295.

9. *Samaritaine*, IFF.56, D.21 ; IFF.346, D.37 ; IFF.63, D.77 ; *Moïse*, IFF.182, D.9 ; *Autoportrait*, IFF.74. L'abréviation IFF renvoie à l'*Inventaire du fonds français, XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1931-2011.

10. Sauf exception, les estampes sont conservées dans le recueil Cc 54a fol.

11. Bibliothèque Mazarine, 4045.

12. La gravure manque au département des estampes de la Bibliothèque nationale (BnF Est.).

Saint Pierre 1 ou 2

III. 2. Jean Morin, *Saint Pierre*.

On ne peut qu'être frappé par certaines similitudes entre les œuvres gravées de Philippe de Champagne et de Simon Vouet (1690-1649). En effet, l'interprétation de l'œuvre de Vouet en France commence vers 1630 environ lorsque Charles David et Pierre de Jode gravent au burin trois de ses tableaux¹³. Cette production s'interrompt en 1632 par la mort de David et le retour de Jode à Anvers. Comme Champagne avec Morin, Vouet charge alors François Perrier, puis Michel Dorigny, tous deux peintres et membres de son atelier, de traduire à l'eau-forte certaines de ses compositions. Cette démarche voisine s'explique par le fait qu'en France la gravure d'interprétation n'en est alors qu'à ses débuts. Il convient donc de souligner le rôle décisif de

Champagne et de Vouet en ce domaine et l'importance qu'ils accordent à l'eau-forte. Mais alors que l'interprétation des sujets d'histoire de Champagne jusqu'en 1647 se fait exclusivement à l'eau-forte, dès 1637 Vouet fait une place importante au burin. Par ailleurs, Champagne fut indifférent à la démarche novatrice pratiquée dans l'atelier de Vouet qui consistait à préciser la localisation de l'original. Sur aucune des gravures reproduisant ses tableaux n'apparaît le lieu, hôtel particulier, église ou couvent, où ils se trouvaient conservés.

Qu'en est-il de l'interprétation des tableaux d'histoire de Champagne ? Son principal interprète, Jean Morin¹⁴, est né vers 1605 d'un père peintre ; il le devint aussi¹⁵ et cette activité est attestée par la présence en 1701 de deux de ses tableaux, un *Christ tenant le roseau* et un *Saint Jérôme*, dans l'inventaire après décès de son neveu Nicolas de Platemontagne (1631-1706)¹⁶ et par la mention *Jean Morin peintre et graveur designé en 1647* portée sur un portrait, conservé au Louvre, attribué au même Nicolas de Platemontagne¹⁷. On ignore quand précisément Morin commença à graver les sujets d'histoire de Champagne ; si l'on se fie aux dates des tableaux, il me semble que c'est au plus tôt en 1635-1636¹⁸. Les sujets

13. Jacques Thuillier, « Vouet et la gravure », in exposition *Vouet*, Paris, Grand Palais, nov. 1990-févr. 1991, p. 61-85.

14. Jean A. Mazel, *Jean Morin, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé* [...] Paris, 2004.

15. Si l'on en croit Mariette, « Jean Morin mérite aussi d'être distingué parmi les élèves de Champagne. Il était peintre et insensiblement il devint graveur, la nouvelle manière de graver qu'il imagina ayant été bien reçue ».

16. J. Mazel, *op. cit.*, p. 28. Dans cet atelier, il rencontra probablement Matthieu de Platemontagne, qui en 1631 devint son beau-frère (Anvers c. 1608-1660).

17. *Id.*, p. 8, fig. 1. On ne connaît de lui qu'un dessin, une esquisse d'un portrait d'homme en buste, accompagnée d'une étude de pouce et de cinq études de main, exécutée vers 1640-50 et conservée au musée des beaux-arts d'Orléans (*Dessins français du XVII^e siècle dans les coll. publiques françaises*, RMN, 1993 n° 60).

18. La *Sainte Face*, gravée également par Vorsterman en 1630, est le plus ancien de ceux qu'il interpréta, mais aucun autre ne date de la même époque.

III. 3. Jean Morin, *Buste du Christ*.

qu'il traite sont peu variés. Sur dix-neuf gravures, sept représentent le visage du Christ et évoquent pour la plupart la Passion : *Christ adulte* (D.55, M.30), *Sainte Face* (D.28, M19), *Ecce Homo* (D.26, M.21) ; s'y ajoutent un *Christ en croix* sur fond blanc (D.31), une *Vierge de douleur* (D.27, M.31) et une *Vierge à l'Enfant* (D.39, M.16), cinq figures de saints et une vanité (D 82 ill. 2, 81, 77, 78, 66, 95, M.33-37, 40). Il n'a gravé qu'un petit nombre de sujets historiques : l'*Assomption* (D.47, M.32), l'*Adoration des bergers*, *Saint Jérôme lisant*, *Saint Bernard de Clairvaux* et *Sainte Julienne*, un *Christ en croix devant Jérusalem*, et deux fois *Deux anges* (D.7, M.38-9). Il faut sans



doute y voir un choix personnel, peut-être un peu orienté par Champaigne, puisqu'on ne trouve aucun paysage, genre dans lequel ils excellaient tous deux. Bien qu'elles ne rendent compte que d'une partie de l'œuvre du peintre, ces gravures en donnent une assez juste idée. Elles tiennent souvent plus du portrait que de l'histoire. Les personnages (*Christ en buste*, D.55 ill.3, M.30) sont vus en buste ou à mi-corps et remplissent tout l'espace, sans cadre ni filet ; l'effet illusionniste, halluciné parfois, s'en trouve renforcé. Si la technique de Morin, rendue picturale et vibrante par l'emploi d'un pointillé intensif et tout en nuance, fit quelques émules, il semble aussi que ces mises en pages, fidèles à celles de Champaigne, impressionnèrent certains de ses contemporains. Elles ne furent pas sans effet sur Mellan (1598-1688) comme en attestent certains Christs et certaines Vierges gravées en 1650 et 1652 et la *Sainte Face* en 1649¹⁹. Quant au *Grand crucifix* en trois planches, mesurant 71,5 x 37 cm. de large, dimensions tout à fait exceptionnelles, il trouve un écho dans celui inventé et gravé par Mellan en 1647, qui mesure 83 x 55,5 cm (IFF.22) et dans les interprétations d'après Champaigne, de dimensions encore plus considérables, de François de Poilly (D.34, L.295 ; 1 m 12 x 64 cm) vers 1658 et de Nicolas de Poilly (L.36 ; 1, 2 x 66,7 m).

Morin ne fut pas le seul peintre de l'atelier de Champaigne à graver les œuvres du maître. Mariette mentionne ainsi deux planches exécutées sous sa conduite par un artiste qu'il laisse dans l'anonymat²⁰. Cet anonymat tombe pour quelques gravures. Mariette précise ainsi qu'une *Sainte Face* a été gravée par Alix

19. Successivement, M. Préaud IFF.17, 21, 30.

20. Un *Christ mort sur la croix* et un *Petit crucifix*.



Ill. 4. Jean Alix, *La Sainte Face*.



Ill. 5. Jean Morin, *La Sainte Face*.

(1615- ?)²¹ (ill. 4, D.30, IFF.4) « sous la conduite de Jean Morin ». Il ajoute : « ce fut l'exemple de Morin qui détermina Alix, autre disciple de Champagne, à graver quelques morceaux d'après ce peintre, précisément dans la même manière que Morin. » Il faut souligner la qualité de cette eau-forte, reprise par endroits au burin comme le fait souvent Morin, dont se dégage une impression de douceur et monumentalité. Même si le pointillé de Morin est plus coloré, la similitude entre l'art des deux graveurs est évidente (ill. 5, D.28, M.19). Alix édita lui-même cette planche avec une *Vierge à l'Enfant tenant une grappe de raisin* (D.46, IFF.1), prenant un privilège pour les deux.

Morin ne se contente pas de guider les peintres, il leur commande aussi quelques gravures. Il édite ainsi *Les apprêts de l'ensevelissement* (D 39, IFF 4), gravé par Samuel Bernard (1615-1687). Cette planche est finie au burin; le pointillé y tient une place réduite, réservée au traitement des visages et au passage des ombres. Les travaux n'ont pas le fondu de ceux de Morin... Contrairement à Alix, Bernard n'appartient pas à l'atelier de Champagne, mais est issu de celui de Simon Vouet²², et rien ne prouve que ce soit là son premier essai²³.

Nicolas de Platemontagne (1631-1706)²⁴ compte également au nombre des collaborateurs de Morin dont il dessina le portrait en 1647²⁵. Mariette précise qu'il lui avait appris à dessiner et à graver et qu'il

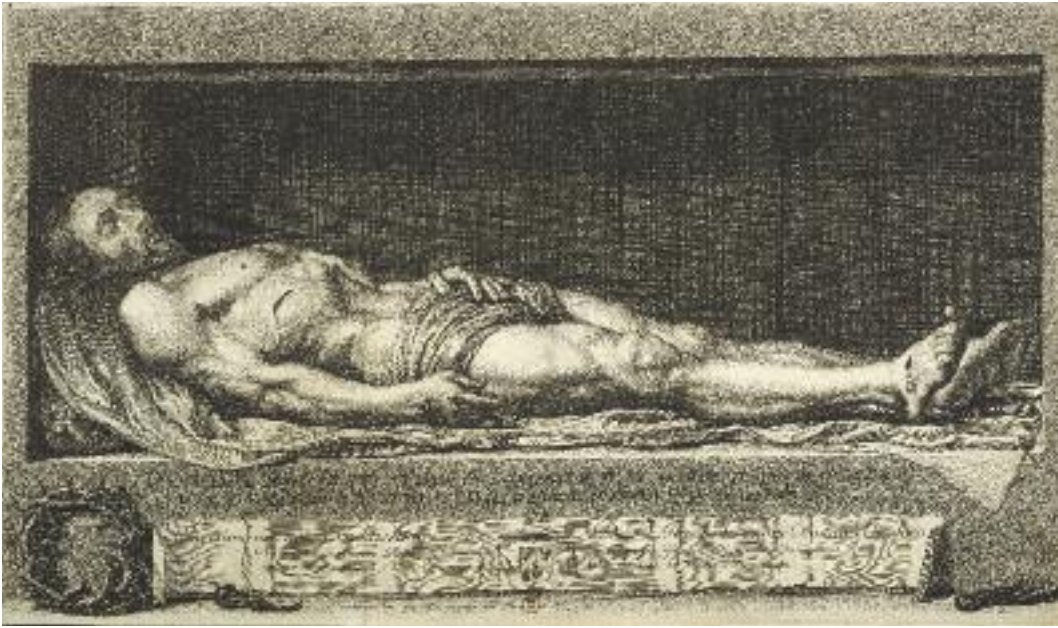
21. On ignore tout de la biographie de cet artiste qui mourut après 1655, date portée sur le portrait d'*Alexandre VII*. On lui attribue dix gravures dont sept d'après Champagne IFF. *Sainte Face* (IFF.4, 5), *Vierge à l'Enfant* (IFF.1), le *Sauveur* (IFF.3) dont deux portraits, celui de Saint-Cyran et de Charles Borromée (IFF.8,9) ; une d'après Raphaël, une d'après Van Mol, et une anonyme.

22. Également miniaturiste, il sera membre fondateur de l'Académie royale de peinture et de sculpture et en 1655, professeur à la place de Charles Errard. On lui attribue non sans hésitation 22 planches; ses autres gravures traduisent les œuvres de Bourdon, du Guide, de Corrège, Du Guernier et Van Dyck...

23. Samuel Bernard grava également un *Christ en croix* d'après Champagne (D.32, IFF.3), qui fut édité par François Langlois.

24. Voir notamment Frédérique Lanoë, « Nicolas de Platemontagne (1631-1706) », dans *À l'école de Philippe de Champagne*, Musée d'Evreux Dominique Brême, 2007.

25. Mazel, p. 27, fig. 1 et Frédérique Lanoë *op. cit.*, cat. 33, qui précise que ce portrait est la « première œuvre datée que l'on puisse attribuer à Nicolas de Platemontagne, alors âgé de 16 ans ».



III. 6. Nicolas de Plattemontagne, *Christ mort*.

suivit sa manière, mais qu'« il abandonna dans la suite cette profession, pour se donner entièrement à la peinture ». Plattemontagne était également un familier de l'atelier de Champaigne, comme le prouvent les nombreux portraits qu'il a dessinés de la famille du peintre, et le célèbre autoportrait de Rotterdam où, vers 1654, il s'est représenté avec Jean-Baptiste de Champaigne. Il grava cinq sujets d'histoire d'après Champaigne qui se retrouvent dans son inventaire après décès²⁶. Leur exécution s'étage sur une vingtaine d'années : la *Madeleine au désert* (D.79) date de 1651, le *Christ mort* de 1654 (ill. 6, D.40) et la *Sainte Geneviève* de 1668 (D.68). Cette estampe est à notre connaissance la dernière eau-forte d'après Champaigne. Les deux premières furent éditées par sa tante Marie Morin²⁷, la sœur de Jean, qui continue à exploiter l'œuvre de son frère et a renouvelé en 1658 son privilège de 1648²⁸. Jean Morin pourrait avoir édité *La Sainte Face* (D.29) dont Kilian donne une copie en 1654 ; Plattemontagne ayant apposé son excudit sur *La Vanité* (D.91), il est probable qu'elle date d'après 1661, l'excudit des Morin disparaît semble-t-il après cette date²⁹.

Champaigne ne prit aucun privilège, et à sa mort on ne trouva chez lui aucun cuivre. Mais, soucieux de la qualité des interprétations, il semble que jusqu'en 1645 il n'ait autorisé que Morin et ses collaborateurs à interpréter et à publier ses œuvres³⁰. Cependant certains éditeurs s'entendirent avec Morin pour dif-

26. Arch. nat. MC/Ev XCI/570 ; 1707, le 21 février.

27. Son père Mathieu Plattemontagne avait épousé Catherine Morin le 9 février 1631 (Mazel, *op. cit.* p. 28).

28. Mazel, *op. cit.*, p. 51.

29. Le *Portrait de Bérulle*, daté 1661, semble être la dernière gravure où il apparaît. Plattemontagne reprenait en petit une des gravures de son oncle.

30. Seule exception, l'*Ascension* (D.42 ; BnF Est., Rc 36v), eau-forte anonyme parue chez François Quesnel en 1636 ; Morin sans doute ne s'était pas encore imposé. La planche en question est anonyme. Heineken (*Dictionnaire des artistes*, Leipzig, 1790, t. IV, p. 26 du catalogue de Champaigne p. 19-29) précise : « on prétend que Champaigne a gravé lui-même cette pièce », alors que Mariette (Notes Ms., *op. cit.* t. II) la laisse dans l'anonymat (voir note 27). Installé au Chêne d'or, Augustin Quesnel publie essentiellement les œuvres de Brebiette en 1636, 38 et 40.

III. 7. François de Poilly, *Christ dans le triangle de l'esprit saint* édité par Herman Weyen.

fuser quelques gravures. Après 1642, pour le peintre et graveur Henri Mauperché (v.1602-1686), Morin exécuta un *Saint Jérôme* (D.77, M.35) et pour Herman Weyen (actif 1638-1669), à la fin des années 1640, un *Christ adulte en buste* (D.55, M.30). Weyen acquit par la suite, avant 1669, date où il se retire, trois cuivres d'Alix : *la Vierge à l'Enfant à la grappe de raisin* (D.46, IFF.1), la *Sainte Face* (ill. 4, D.30, IFF.5) et le *Christ adulte* (D.46, IFF.3). Cet intérêt des éditeurs pour les eaux-fortes d'après Champaigne apparaît également chez François Langlois dit Ciartres qui édita avant 1647, date de sa mort, un *Christ en croix* commandé à Bernard (D.32, IFF.3). La fin des années 1640 marque donc un tournant dans la diffusion de l'œuvre de Champaigne. Signalons également, en 1645, une collaboration de Morin et de François de Poilly qui gravent, l'un à l'eau-forte pour le paysage, l'autre au burin pour les figures, un *Saint Augustin* pour l'*Exercice de l'homme intérieur en la connaissance de Dieu* du père Vincent (D.60, L.18). C'est la première gravure de Poilly d'après Champaigne.



LA SECONDE GÉNÉRATION : BURINISTES ET ÉDITEURS

Les premières gravures au burin d'après Champaigne apparaissent vers 1647, mais sont encore exceptionnelles. Jusqu'en 1655, l'interprétation de son œuvre est avant tout le fait des peintres de son atelier. Ensuite, les burinistes prennent la relève. L'eau-forte devient rare. Ce changement, qui correspond sans doute au fait qu'aucun membre de l'atelier de Champaigne n'est capable de prendre la succession de Morin, reflète la recherche de rigueur qui caractérise alors l'œuvre de peintre. Le hiatus est considérable entre ce que proposent les nouveaux graveurs de Champaigne et ce qui se faisait à l'époque précédente. On ne retrouve plus ces nuances délicates dans le rendu du clair-obscur, ni cet effet pictural qui prévalait sur toute autre recherche, ni cette douceur qui enchantait les sens.

Si Philippe de Champaigne semble être toujours impliqué dans le choix de ses interprètes, avec qui pour la plupart il entretient des liens étroits, ce ne sont plus les graveurs mais les éditeurs d'estampes qui prennent en charge la diffusion de son œuvre. On peut en citer cinq : Herman Weyen, Balthazar Moncornet (v.1600-1668) et son gendre³¹ l'Anversois Jacques Van Merle (1616-1682), arrivé en France vers 1645, Pierre I^{er} Mariette (v.1603-1657) et son fils Pierre II (1634-1716). Comme la plupart des graveurs auxquels ils font appel, certains d'entre eux sont d'origine flamande. Mariette le souligne : Champaigne est « l'ami et le conseil de tous les Flamands qui venaient s'installer à Paris »³².

31. Gendre de Moncornet depuis 1651, mais dont le contrat de mariage était signé depuis 1650.

32. Mariette II, p. 204.

III. 8. Nicolas Pitau, *Vision de dom Jean le chartreux*, chez Herman Weyen.

Herman Weyen, dont il a déjà été question, est semble-t-il le premier à proposer à ses clients un nombre conséquent, même s'il n'est pas considérable, d'œuvres du maître : dix pièces exécutées par les meilleurs burinistes. Cette volonté de diffusion de l'œuvre de Champaigne est apparue entre 1639 et 1645, dates du séjour du Polonais Jérémias Falck (v.1610- 1677) en France, à qui il commanda un *Christ debout couronné d'épines* (D.3). Cette pièce occupe une place à part dans l'œuvre gravé d'après Champaigne car il s'agit de l'unique image de piété exécutée de son vivant, dont seul le personnage est de son invention, puisque le paysage en a été créé et gravé à l'eau-forte par Nicolas



Cochin (D.3)³³. La première interprétation d'un tableau, le *Christ dans le triangle de l'Esprit saint* (ill. 7, D.1) date de 1647 environ. Weyen en chargea son futur gendre, François de Poilly (1623-1693)³⁴. C'est la première belle gravure exécutée au burin, d'un dessin impeccable exprimé par des tailles tracées avec rigueur et délicatesse. Cependant cette gravure n'est pas sans poser quelques problèmes. Fait exceptionnel dans l'œuvre de Champaigne, la lettre indique *Champaigne Inv[enit]* et non *Champaigne pinxit* ou *delineavit*³⁵. C'est qu'en fait Poilly a extrait la figure d'une autre composition de Champaigne montrant l'*Ascension*, qu'il avait lui-même gravée, peu avant semble-t-il, pour Mariette³⁶. Il faut attendre près de dix ans avant que Weyen ne s'adresse à un autre graveur. En 1656, il se tourna vers Nicolas Pitau (1633-1671)³⁷, jeune Flamand nouvellement arrivé à Paris, attiré par la renommée de Champaigne. Il lui commanda deux planches, une *Annonciation* (D.13) et un *Saint Benoît* (D.63), et l'année suivante, en 1657, une interprétation de la *Vision de Dom Jean le chartreux* (ill. 8, D.76), une des compositions les plus

33. Cette gravure anonyme manque dans l'IFF. : Cochin (BnF Est, Cc 54 a fol.). Mariette précise (t.2 n°15) : « Herman Weyen excud. aucun nom d'artistes. Gravé au burin par Jérémie Falk et le fond de paysage à l'eau-forte par N. Cochin d'après Philippe de Champaigne ». Signalons encore, éditée par Weyen avant 1669, une *Tête de Christ* (D.56) par un buriniste qui pourrait être Nicolas de Poilly.

34. Il devient son gendre le 26 novembre 1658. Selon Hecquet, elle daterait d'avant 1648, année de son départ pour Rome d'où il ne revint qu'en 1655.

35. Ces précisions sont rares alors en France parmi ses contemporains; là aussi seul Vouet s'en soucie. En général on trouve l'imprécis *fecit* qui ne permet pas de déterminer la nature de l'original.

36. Le nom de Champaigne n'est pas indiqué sur cette planche (L.154), qui n'a pas la qualité de l'interprétation partielle anonyme éditée par Quesnel en 1636 (voir note 27). La gravure de Poilly est inversée, preuve supplémentaire qu'il s'agit d'une copie ; le Christ apparaît dans une mandorle de nuages et non pas dans un triangle. Pour Mariette, Poilly avait également exécuté une *Fuite en Egypte* (D.19, L.195) et une *Entrée à Jérusalem* (D.19, L.138), mais curieusement aucune de ces planches ne porte le nom de Champaigne.

37. Voir notamment, Josée Suzanne-Frouin, *Catalogue de l'œuvre du graveur Nicolas Pitau le vieux*, Mémoire de maîtrise, dir. Antoine Schnapper, Paris IV, 1983 (loc., Paris Bibl. Michelet).



III. 9. Nicolas Pitau, *Vierge tenant l'Enfant*, chez Jacques van Merle.

complexes jamais gravées d'après Champaigne³⁸. À l'instar de Poilly, Pitau use d'un style rigoureux, au dessin irréprochable, où la ligne l'emporte ; les tailles parallèles, très serrées, se font oublier et jouent sur les demi-teintes. De toute évidence Champaigne fut satisfait et Pitau devint en quelque sorte son graveur attiré. Ce n'est pas Weyen mais Jacques van Merle qui édita en 1659 la *Vierge tenant l'Enfant* de Pitau (ill. 9, D.50). Par rapport à la seule gravure parue précédemment chez van Merle, une *Sainte Face* (D.29) copiée en 1654 de la gravure de Plattemontagne par Bartholomeus Kilian (1630-1696) alors de passage à Paris, la différence de qua-

lité dans l'interprétation est considérable. Qu'on en juge par l'*Assomption*, gravée par le même Kilian pour Moncornet qui n'a édité que cette seule œuvre d'après Champaigne (ill. 10. D.44). Cette gravure, d'après le retable de l'église des Capucins du Marais (D.44) est d'un bel effet mais d'un rendu très sec ; le style de Champaigne est méconnaissable. Kilian n'hésite pas à supprimer la vue sur le lointain et l'arbre sur la colline et à ajouter des plantes au premier plan. En 1669, Herman Weyen vendit son fonds à son gendre, François de Poilly, et celui-ci l'augmenta des planches qu'il avait exécutées après son retour de Rome comme le *Christ en croix* (trois planches) et d'autres qu'il avait commandées à quelques graveurs célèbres. Avant 1665, il s'adressa à Nicolas Pitau qu'il avait probablement connu chez Weyen et qui grava pour lui la *Madeleine au désert* (D.80). Il s'adressa aussi à Edelinck pour la *Vierge qui lève le drap qui recouvre l'Enfant couché dans son berceau* (ill. 11)³⁹. Si l'on en croit Guillet de Saint-Georges⁴⁰, content des progrès d'Edelinck, Poilly « lui donna à graver plusieurs des plus beaux morceaux dont il étoit chargé, et consentit qu'il y mit son nom, pour ne pas laisser dans l'oubli un mérite si distingué... ». Ainsi François de Poilly possédait le plus beau fonds de gravures au burin d'après Champaigne. Parallèlement à Weyen, les Mariette semblent avoir cherché eux aussi à enrichir leur fonds de quelques interprétations de qualité de l'œuvre du peintre. Pierre I^{er} et Pierre II Mariette se tournèrent vers Nicolas de Poilly (1627-1696), qui pour chacun grava une *Sainte Face* (L.29, 31, 32), et pour Pierre II une *Vierge à l'Enfant* (D.52, L.50). Poilly était sans doute directement intéressé dans l'entreprise, car en 1655 il avait fondé une société avec Pierre II pour éditer des estampes. Celle-ci ne dura que trois mois.

38. C'est aussi une des rares pour lesquelles on conserve un dessin préparatoire (D. 76 : Paris, Petit Palais).

39. La gravure conservée comme les autres dans le recueil Beringhen n'est mentionnée ni par B. Dorival ni par R.-A. Weigert.

40. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de Peinture et de sculpture*, Paris, 1854, p. 51.

III. 10 Bartholomeus Kilian, *Assomption*, chez Moncornet.

III. 11. Edelinck, *Vierge soulève le voile de l'enfant couché dans son berceau*, chez François de Poilly.

Dès lors, Nicolas de Poilly édita lui-même quatre de ses gravures⁴¹ : une *Vierge en buste dans un ovale* (D.59, L.38), un *Christ crucifié en 3 feuilles* (L.36), un *Christ adulte dans un ovale* (D.55, L.27) et un *Saint Augustin* (D.62, L.82).

Alors que, jusque vers 1665, les estampes étaient commandées par des éditeurs spécialisés, après cette date quelques burinistes prirent l'initiative de la gravure. Dans les dix ans qui suivirent son arrivée à Paris en 1665, Edelinck travailla souvent d'après Champaigne pour ensuite se tourner vers Le Brun, Rigaud et Largillière. En 1670, il grava pour Pitau *La Samaritaine* (D.21)⁴². Dans cet atelier, il fit la connaissance de Champaigne qui devint son ami et qui, selon Guillet de Saint-Georges, « lui permit de reproduire certaines de ses œuvres ». Puis, comme Nicolas de Poilly, Edelinck édita lui-même ses gravures d'après Champaigne, tels la *Vierge assise au pied de la croix* (D.37) et le *Saint Jérôme* (D.177) paru en 1672. L'auteur des *Mémoires inédits sur le vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture* précise qu'Edelinck présenta cette estampe à Le Brun qui « le fit connaître au roi et à M. Colbert, et ne cessa depuis de le charger des ouvrages les plus considérables qu'il faisoit graver pour sa Majesté ». Preuve de l'estime que Champaigne et Le Brun portaient à Edelinck, tous deux étaient présents lors de son contrat de mariage ; Champaigne qui était son témoin fut par ailleurs chargé de procuration du père du graveur demeuré à Anvers, qui lui demandait de défendre les intérêts de son fils. On notera également que Platemontagne était présent.



41. Lothe p. 10.

42. Il grave plusieurs dessins de Champaigne pour le *Livre de la sagesse* s.d., qui « paraît n'avoir pas été édité » (D.5), et *La Traduction des Proverbes de Salomon* par Le Maître de Sacy édité à Paris, chez Pierre Le Petit en 1672 (D.11).



Ill. 12. Nanteuil terminé par Edelinck, *Moïse*, pour Pierre Simon.

Les burinistes gravèrent aussi les œuvres des membres de l'atelier de Champagne, ce qui laisse supposer des liens étroits entre eux. Pitau dès 1655 et Edelinck après 1665 exécutèrent plusieurs planches d'après Nicolas de Platemontagne. Pitau grava et édita aussi quelques œuvres de Jean-Baptiste de Champagne⁴³, de même que François et Nicolas de Poilly. Le premier, en 1665, François de Poilly grava *Saint Jean Chrysostome* (L.324) pour la thèse de Charles-Maurice Le Tellier que son frère transforma en un *Saint Cyprien*. A ce cercle, il faut ajouter Nanteuil, qui dès 1648 exécuta un grand nombre de portraits et profita directement des conseils de

Champagne, et Van Schuppen qui lui non plus n'a pas gravé de sujet d'histoire d'après Champagne, si ce n'est pour le livre, mais des portraits, et dont le peintre fut parrain de sa fille Catherine le 3 juillet 1666⁴⁴.

Preuve de l'admiration profonde qu'il éprouvait pour Champagne, en 1676, Edelinck mit un soin particulier à donner une gravure de son portrait, qu'il tenait pour une de ses œuvres les plus accomplies. Mais il fallut attendre vingt-trois ans (1699) avant qu'il ne grave une nouvelle interprétation d'un tableau d'histoire de Champagne. Contrairement aux autres planches il s'agissait d'une commande du graveur et portraitiste Pierre Simon⁴⁵, qui le chargea de terminer le *Moïse* (ill. 12, D.9) laissé inachevé par Nanteuil à sa mort en 1678. Il avait alors acquis la planche et la dédia au président Achille de Harlay à qui appartenait⁴⁶ le tableau peint en 1648.

Après 1674, peu d'œuvres inédites firent l'objet d'interprétation ; seul Nicolas Bazin (1636/ 33-1710), « homme pieux » selon Mariette, qui s'est spécialisé dans la représentation des sujets de dévotion, grava cinq nouvelles pièces parmi lesquelles un *Saint Bruno* en 1688 (D.67, IFF. 106) et un *Saint Jacques le*

43. En 1667 le *Saint Sulpice à une assemblée d'évêques* et en 1670 un frontispice pour le *Traité du devoir et de la vie des évêques* du R.P. Louis de Grenade. En 1666, François de Poilly se tourna également vers Gérard Edelinck (Anvers 1640-1707), arrivé depuis peu à Paris, qui travaillait chez Pitau. Il lui commande une *Vierge à l'Enfant* (D.D), sans le nom de Champagne, attribuée par B. Dorival au neveu.

44. Augustin Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, 1867, p. 1109.

45. Véronique Meyer, « Pierre Simon (c. 1640-1710) », *Nouvelles de l'estampe*, 1988, n° 99, p. 4-28.

46. Seules quatre gravures d'après Champagne portent une dédicace et une seule émane d'un membre de son atelier. Il s'agit du *Christ mort* de Platemontagne édité par Morin, dédié à Jacques Pinon, abbé de Condé (D.40) ; les trois autres sont le *Christ adulte* de Compoin dédié à Jean Aubry (D.54), le *Saint Augustin* de Nicolas de Poilly dans son 3^e état portant les armes de la famille de la Tremouille.

Majeur (D.73, IFF.93), mais les interprétations alors n'ont plus la qualité de l'époque précédente, et bien souvent les éditeurs, comme Étienne Gantrel (c.1645-1706) qui publie quatre estampes⁴⁷, se contentent de faire copier non sans raideur les planches de Morin, comme *Christ en croix devant Jérusalem*⁴⁸, le *Saint Benoît*⁴⁹, le *Saint Pierre* et le *Saint Paul à mi-corps*⁵⁰ (D.31, 81,82 ill. 10 ; IFF. mq. 15). Quelle que soit la période considérée, la gravure ne donne qu'une idée partielle de l'ensemble de la production de Champaigne. Ainsi, sur les cinquante et un sujets d'histoire exposés à Lille⁵¹, seuls dix-neuf ont fait l'objet d'une interprétation gravée. Les thèmes sont peu variés. Sur les soixante-dix-neuf gravures, un seul est tiré de l'Ancien Testament (*Moïse*). C'est aussi que Champaigne contrairement à Poussin est avant tout le peintre du Nouveau Testament. Les représentations du Christ et de la Vierge sont de loin les plus nombreuses, puis viennent celles des saints et des saintes au nombre respectivement de seize et de cinq. La plupart des gravures présentent des personnages isolés, le plus souvent en buste : on trouve ainsi huit visages du Christ (plus deux *Christ* représentés en entier), huit *Sainte Face*. Les plus ambiguës montrent des *Vierge à l'Enfant* (sept), des *Christ en croix devant Jérusalem* (sept). On compte seulement quatorze compositions historiées, la plupart par des burinistes et non par les disciples directs de Morin. C'est en vain qu'on chercherait des représentations comme *La Présentation de l'Enfant au temple* (Bruxelles), ou *La Mort de la Vierge* (musée d'Arras), *Le Vœu de Louis XIII* (Caen) ou celui de Louis XIV (Hambourg) ou encore le *Mariage de la Vierge*. Les cycles comme celui de la *Vie de saint Benoît*⁵² et les paysages avec les pénitents du désert, peints tous deux pour les appartements d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce, ne retiennent pas l'attention, pas plus que la suite de tapisseries sur la vie de saint Gervais et de saint Protais pour le chœur de l'église Saint-Gervais. Il est intéressant de souligner que ce sont essentiellement les œuvres postérieures aux années 1656-1660 qui n'ont pas profité de la diffusion par la gravure. Le peintre était-il trop occupé pour s'en soucier ?

Un an après sa mort survenue en 1674, Champaigne cesse donc d'être gravé par les artistes de renom, mais aussi d'être publié par les éditeurs comme Gantrel⁵³ qui préfèrent les interprétations des œuvres de Poussin disparu pourtant depuis plus de dix ans et de celles de Le Brun, en pleine gloire, répondant ainsi à la demande pressante des amateurs. Par ailleurs, contrairement à Vouet, sa famille ne chercha pas à faire graver son œuvre après sa mort. De toute évidence le goût en cette fin de siècle évolue, Champaigne ne retient plus vraiment l'attention du public et la gravure en porte témoignage. Cependant si au XVIII^e siècle quelques éditeurs comme Jacques Chiquet (v.1673-1721) continuent à faire paraître quelques gravures portant son nom et parfois de façon abusive⁵⁴, celles-ci sont dans l'ensemble assez médiocres et comme le souligne Bernard Dorival il faut attendre le XIX^e siècle pour que l'œuvre gravé de Philippe de Champaigne connaisse un nouveau départ.

47. Gantrel a lui-même gravé deux de ces planches (IFF. Gantrel 5, 15 et IFF. Fillœul 15). Selon Bénard (*Cabinet de M. Paignon Dijonval*, Paris, 1810, n° 3641, p. 133), *Saint Gervais et saint Protais apparaissent à saint Ambroise* gravé par Andriot porterait l'excutid de Gantrel.

48. IFF.5.

49. IFF.10.

50. Gravés par Fillœul (IFF.15), ils forment un pendant.

51. *Philippe de Champaigne (1602-1674). Entre politique et dévotion*, Lille, Palais des beaux-arts /Genève, musée Rath, 2007-2008.

52. On ne peut guère mentionner qu'une interprétation en hauteur assez libre dédiée par Gantrel lui-même au P. Benoît Brachet, général de la Congrégation de Saint-Maur (D.64 ; IFF.10), dont s'inspirèrent Thomassin et Bazin avec d'importantes variantes.

53. Maxime Préaud, colloque *Nicolas Poussin*, « Nicolas Poussin dans les éditions d'Étienne Gantrel », Paris, Louvre, Conférences et colloques, 1997, II, p. 671-693.

54. Chiquet lui attribue ainsi des œuvres d'Antoine Dieu, voir Bernard Dorival, *op. cit.* p. 14.