

Jérôme Thélot

LA PEINTURE ET LE CRI

---

*De Botticelli à Francis Bacon*

L'ATELIER CONTEMPORAIN

*François-Marie Deyrolle éditeur*

*À la mémoire d'Yves Bonnefoy,  
qui avait conçu à la fin de sa vie le projet d'un essai sur « La peinture et le cri ».*

*Moi qui fais profession des choses muettes.*

NICOLAS POUSSIN

*L'art des nombres, le mur aux arcatures presque divines, est maçonné sur un cri.  
Notre plus haut désir y est étouffé, comme la bête jetée jadis sous la pierre des fondations.*

YVES BONNEFOY

## SOMMAIRE

---

<i>Introduction</i>	13
I. L'inouïe victime selon Pollaiolo	17
II. Un mariage sacrificiel selon Botticelli	27
III. L'avant-dernier cri dans le dernier tableau de Raphaël	45
IV. Poussin : <i>Le Massacre des Innocents</i> , premier tableau moderne	59
V. La critique du mythe dans <i>Apollon et Marsyas</i> de Ribera	79
VI. Le sacrifice du cri chez Winckelmann et Lessing	95
VII. La vie de l'instant dans <i>Le Cri</i> de Münch	111
VIII. La religion de Bacon	127
IX. Raymond Mason : généalogie de l'image, téléologie de l'œuvre	149
<i>Table des illustrations</i>	165
<i>Index des noms de personnes</i>	167
<i>Bibliographie des ouvrages cités</i>	171
<i>Du même auteur</i>	177
<i>Chez le même éditeur</i>	179

## L'INOUIË VICTIME SELON POLLAIOLO

Pollaiolo, l'un des plus révéés parmi les grands Florentins du Quattrocento, et l'un de ceux dont l'autorité a érigé haut le statut de peintre à la Renaissance, s'est distingué sa vie durant par sa « ligne nette, souvent visible, affilée comme une décharge électrique, délimitant la forme en gravant les profils : d'où les figures maigres et anguleuses, les raccourcis hardis, presque approximatifs. <sup>1</sup> »

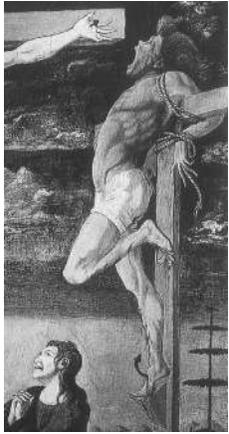
La *Crucifixion* dont il s'agit ici (*ill. 1*) est une œuvre de dévotion, âpre, aigüe, qui exalte la souffrance des protagonistes : bras écartés, doigts effilés, poignets pliés, bustes tordus et bouches fendues de larmes. Les trois crucifiés selon l'Évangile sont pleurés par la Vierge et par Marie-Madeleine rassemblées par la croix de Jésus, et sous elles au bas du tableau sont agenouillés, pieds nus, Saint François et Saint Jérôme en prière. Le dessin incisif et nerveux des corps martyrisés véhicule avec énergie un pathétisme extrême. Surtout, la vitalité du « mauvais larron » qui hurle à la gauche du Christ est d'une énorme intensité expressive, tant par la grimace du visage ravagé de souffrance que par la contraction musculaire. Dès cette œuvre des années 1450, l'une des œuvres de jeunesse de Pollaiolo (1429-1498), peut-être même sa toute première peinture, l'artiste « cerne les figures avec une extrême tension graphique [...], en exaspère la force, rend les physionomies acérées et intenses, par un trait qui exprime une action en devenir, quand bien même il ne s'agit que de dessiner l'angle d'un talon tordu ou d'une détente soudaine des reins. <sup>2</sup> » Le mauvais larron est vu de profil : la tension de son buste

1. Galli, Aldo, *Les Pollaiolo*, Milan, 5 Continents éditions, 2005, p. 16.

2. *Ibid.*, p. 27. Voir aussi Bernard Berenson, *The Drawings of the florentine painters*, 2 vols., Londres, Muray, 1903, vol. I, p. 17-31 : Antonio est « l'un des meilleurs interprètes du corps humain comme véhicule de vie, capable de communiquer l'énergie et l'exultation de la force ».

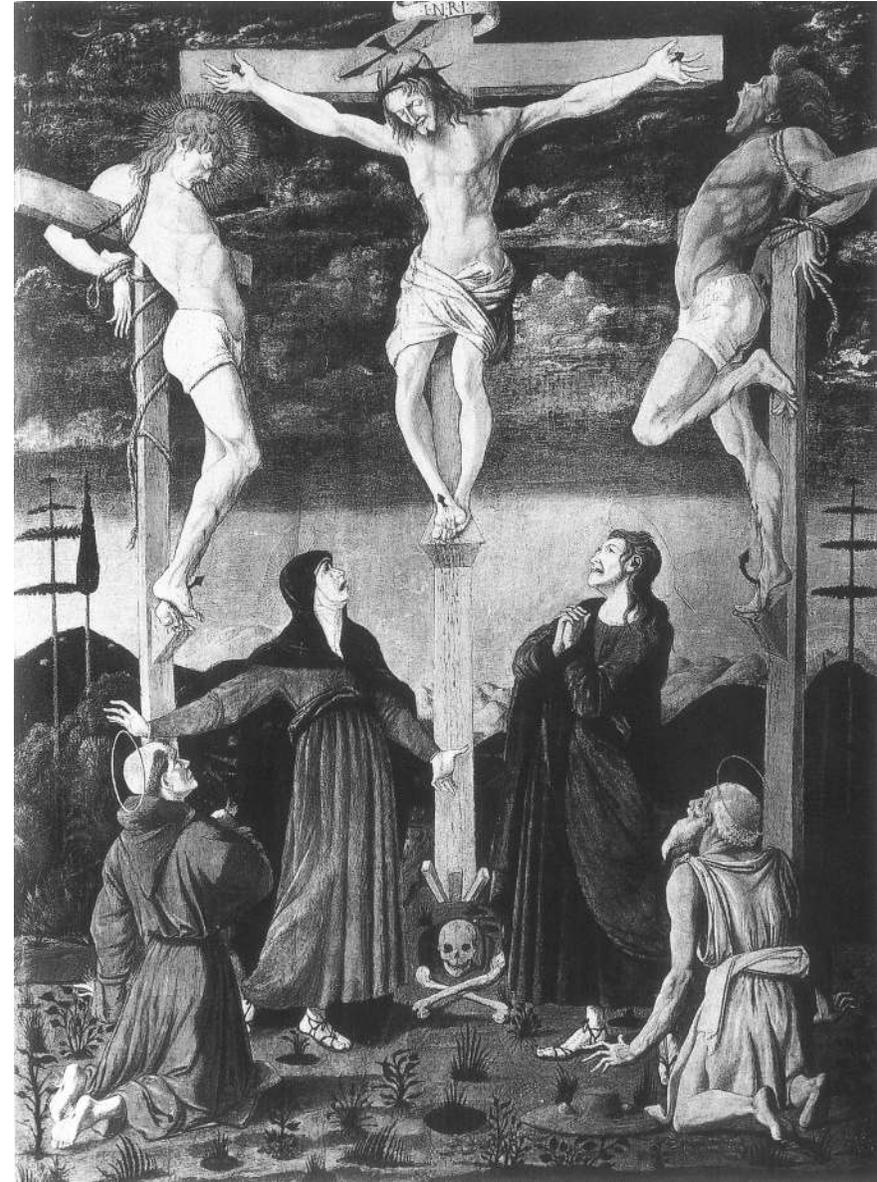
exprime son immersion dans sa douleur. De sa terreur de se souffrir soi-même, son hurlement est l'expression sauvage qui retentit dans la nuit du monde, mais n'est pas entendu. « Vous n'entendez donc pas, dira plus tard un poète, vous n'entendez donc pas la voix épouvantable qui crie partout à l'horizon et qu'on appelle ordinairement le silence ?<sup>3</sup> »

Or cette peinture étonnante a disparu depuis longtemps, on n'en connaît présentement qu'une reproduction en noir et blanc. Pareille image d'un pareil cri, il est frappant qu'elle soit perdue. N'est reproduite ici que la partie supérieure droite du tableau, pour que paraisse exclusivement ce qui s'y produit d'exorbitant, et



1. parce que ce cri est lui-même, comme tel et par excellence, une découpe formidable dans l'imaginaire occidental. Le corps du larron crucifié et chacun de ses organes sont traversés sans mesure par l'horreur ouvrant la bouche, la dévorant, et cette horreur est infiniment plus grande que cette bouche dont elle force le passage. Le hurlement écarte les doigts les uns des autres, soulève le talon torturé, cambre les reins et dresse le buste dont il bande les muscles, et c'est son énormité qui renverse la tête en arrière, hérissé les cheveux, passe du front aux orteils et transit de sa foudre le corps entier. C'est la beauté terrible de l'image, pourtant, que cet homme qu'elle représente soit de part en part traversé de ce cri inapaisable qui le rive à lui-même. D'autant plus extrême est la souffrance dont le cri est l'expression, et comme s'accroissant de son expression, que le corps est attaché par des cordes au poteau de sa crucifixion : le crieur ne peut fuir, ne peut se fuir ni fuir son cri. La croix à laquelle il est cloué est essentiellement la croix même de ce cri auquel il est fixé par le dedans de lui-même. Aussi on a contraint ce corps avec un raffinement de cruauté fréquemment imaginée dans maintes peintures de ce sujet : sa jambe gauche, pliée, a été remontée le plus haut possible, on ne peut plus loin de l'appui du pied droit. Du coup, on voit très bien les orteils et les doigts, et que ce sont d'affreuses araignées crispées d'effroi.

3. Büchner, Georg, *Lenz* [1835], traduit par Jean-Pierre Lefèvre, Seuil, Points, 2007, p. 53.



Mais a-t-on jamais vu sur le fond du ciel bouche si follement ouverte ? Bouche de profil, par où passe, ouvrant son abîme, le cri qu'on n'entend pas. Il est extrêmement frappant que ce cri *pour nous* inaudible (puisque toute peinture est muette), ni les saintes femmes au pied de la croix centrale ni de l'autre côté le bon larron, ni même le Christ, ne l'entendent non plus. Jamais cri proféré par un corps si proche et si durement tourmenté n'a trouvé par le monde si universelle surdité. Personne, et pas non plus saint François ni saint Jérôme, absolument personne n'a d'attention pour ce crucifié, n'a même d'oreilles pour l'entendre. Arrive alors de cette image une question tout à fait fondamentale, qu'on réentendra de chacune des œuvres interrogées dans le présent ouvrage. C'est la question de la relation, peut-être une relation d'analogie – surprenante mais assurément aperçue par le peintre – entre cette surdité, cette indifférence des protagonistes de la crucifixion comme de tous les témoins de celle-ci, et, du fait du silence nécessaire de la peinture comme telle, l'inaudibilité insurmontable de toute voix et de tout cri en toute image. Quel est au juste ce rapport, taciturne mais trahi par le style du tableau, entre la surdité des acteurs à leur voisin qui hurle, et l'impossibilité où nous sommes nous aussi, spectateurs de l'image muette, d'entendre jamais cet homme souffrant ?

Comme tous les peintres qui ont eu à traiter ce sujet, Pollaiolo s'est employé à produire un signe facilement repérable qui permette de distinguer l'un de l'autre les deux larrons. Toujours le « mauvais » se fait reconnaître par un trait plus ou moins susceptible d'indignation – vêtements souillés, cheveux en désordre, à moins qu'il ne soit chauve ou féminisé... –, mais dans le tableau de Pollaiolo ce signe distinctif n'est pas seulement didactique, la différence qu'il exhibe entre les larrons déborde largement sa fonction sémiologique, puisque justement ce signe est le cri. La visibilité du cri est si ostensible, si partout répandue à tous les points de la chair douloureuse, qu'elle véhicule par-delà sa fonction de différencier les larrons une réflexion et même une inquiétude dont la teneur est métaphysique. *La différence du cri n'a pas d'égale* : ce n'est pas seulement du bon larron qu'elle distingue le « mauvais », mais aussi des saintes femmes, des disciples du Christ, et du Christ lui-même et de son église : elle isole ainsi son otage, définitivement, du monde entier et de l'histoire universelle. Avérant une singularité exceptionnelle,

une souffrance rigoureusement sans pareille, le cri est cet événement absolu, l'expression *inouïe* d'une sécession extrême, d'une radicale *irréligion*. Du point de vue de l'histoire sainte et des acteurs de celle-ci, le cri est alors tout autre chose que l'insulte au Christ attribuée par l'Évangile au mauvais larron :

L'un des malfaiteurs suspendus à la croix l'injurait : « N'es-tu pas le Christ ? Sauve-toi toi-même, et nous aussi. » Mais l'autre, le reprenant, déclara : « Tu n'as même pas de crainte de Dieu, alors que tu subis la même peine ! Pour nous, c'est justice, nous payons nos actes ; mais lui n'a rien fait de mal. » Et il disait : « Jésus, souviens-toi de moi, lorsque tu viendras avec ton royaume. » Et il lui dit : « En vérité, je te le dis, aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis. »<sup>4</sup>

Faut-il supposer que Pollaiolo ait voulu représenter par la bouche immensément ouverte, par les muscles surtendus et par le corps traversé, cette insolence de dernière heure à laquelle Jésus ne s'oppose pas, et à laquelle l'autre larron répond par son sermon ? Mais si telle fut l'intention du peintre, alors il a réalisé tout autre chose que ce qu'il voulait faire. Car le hurlement dont le dessin nerveux, mordant, donne à deviner la démence – inouï absolument, hétérogène à l'ordre du discours comme à celui de l'image – n'est ni de ceux dont les affres d'un mourant expliquent l'insolence, ni, encore moins, de ceux auxquels puisse répondre la bonne morale d'un bon brigand. Ce cri est sécession, rupture sans retour d'avec tout enseignement et toute communauté : il est le gouffre ouvert de l'absolue déréliction. Non pas un égarement de la pensée, non pas une provocation dérisoire ou désespérée, et non pas l'insolence compréhensible d'une angoisse d'agonie, mais un surgissement de souffrance si débordante, si contraire aux perceptions ordinaires et si soustrait aux lois mondaines ou divines, que nul ne l'entend ni *ne peut* l'entendre. Du point de vue de l'intuition artistique qui a inventé ce corps à la droite du tableau, qui en a dessiné comme au burin les contorsions tourmentées, il est suggestif que l'image peinte, l'image comme telle,

4. Luc, XXIII, 39-43. Traduction *La Bible de Jérusalem*.

soit muette, qui du dedans de son silence donne à comprendre au spectateur que *lui non plus n'entend pas l'inouï, et ne peut l'entendre, semblable qu'il est aux acteurs de l'histoire, sourd comme eux au cri absolu*. Mais du point de vue du discours chrétien que sert aussi cette œuvre de dévotion, le cri n'est rien d'autre, rhétoriquement, que ce profil déformé, béant, du larron « mauvais » : l'invasion de terreur qui arrive à quiconque ne regarde pas la vérité en face, il expose d'un seul coup la séparation insensée et la punition immédiate – il est le péché et il est le châtement.

Une preuve de ce second point de vue se trouve chez Pollaiuolo dans le petit tableau conservé aux Offices de Florence, *Hercule et Antée* (ill. 2), représentant l'étreinte mortelle infligée par Hercule au misérable Antée. Antonio Pollaiuolo et son frère Piero avaient réalisé en 1460 pour le palais Médicis trois grands tableaux des *Travaux d'Hercule*, parmi lesquels un *Hercule et Antée*. Cet ensemble a disparu, mais Antonio en a repris le thème une dizaine d'années plus tard dans deux petites œuvres formant un diptyque, *Hercule et l'Hydre*, et cet *Hercule et Antée*<sup>5</sup>.

Comme dans la *Crucifixion*, le cri du vaincu proclame involontairement la preuve éclatante de la victoire du héros. Ce n'est pas seulement que plusieurs traits identiques autorisent le rapprochement des deux images (la cambrure des reins, la jambe pliée, le renversement effrayant de la tête, le profil exaltant l'ouverture de la bouche) ; c'est surtout que le cri est ici *aussi* la fin d'un adversaire et la juste punition de sa faute. Le rapport d'Antée avec Hercule éclaire à cet égard le rapport du mauvais larron avec le Christ dans le premier tableau. Non que le Christ soit violent comme Hercule ; et ce n'est pas lui, dans la *Crucifixion*, qui provoque le cri du misérable. Mais il n'empêche : dans les deux cas, *le crieur est coupable*, son cri exprime sa double misère, sa faute et son châtement. Car Hercule est à Florence, au XVe siècle, un héros parfaitement positif, et non moins que le Christ. « Hercule est, par excellence, le héros du choix entre le bien et le mal, selon une très ancienne et complexe tradition qui remonte à l'Antiquité grecque [...] »<sup>6</sup>

5. De ce dernier sujet il a aussi fait une sculpture fameuse, conservée au musée du Bargello, dont le dramatisme n'est pas moindre.

6. Pommier, Édouard, *Comment l'art devient l'art*, Gallimard, 2007, p. 187.



Reprise par la littérature chrétienne, l'interprétation moralisante de ses travaux a joué pour les Florentins un grand rôle. Héros de vertu, Hercule avec sa massue a censément dompté les ennemis de Florence et est devenu comme le Christ un garant suréminent de la justice et du droit. D'où suit que par opposition les crieurs dans les *deux* tableaux de Pollaiolo sont identiquement des contre-modèles. C'est *La Pharsale* de Lucain qui a donné au peintre l'idée de la composition de son *Hercule et Antée* :

Hercule enfin s'étant aperçu du secours qu'Antée puisait dans la Terre : « Debout, lui dit-il ; tu ne toucheras plus le sol et je t'empêcherai bien de t'étendre à terre. Tu périras écrasé contre mon sein. C'est là que tu vas tomber. » À ces mots, il enlève le géant dont les pieds s'attachent au sol ; la Terre séparée de son fils ne peut lui redonner la vie. Hercule le tient par le milieu du corps, et quoiqu'il le sentît glacé, il fut longtemps sans oser le rendre à sa mère.<sup>7</sup>

Soulevé de terre, Antée étreint par la virilité d'Hercule est piégé dans les bras de celui-ci comme le mauvais larron de la *Crucifixion* dans les bras de sa croix. Le cri de mort du larron a donc rétrospectivement la même signification que le cri d'Antée. Il n'est pas l'insulte mesquine, défiant le Christ, qu'a racontée l'Évangile de Luc, bien plutôt il est le triomphe de ceux qui, près de lui, ne crient pas, et qui ne l'entendent pas *parce qu'ils n'ont pas à l'entendre*. La question fondamentale qui vient du tableau est alors la suivante.

En tant que « muette », inapte, par nécessité, à faire entendre l'inouï, restreinte au silence indépassable de ses formes analogiques, la peinture est-elle homogène à la surdité des voisins du larron, homogène en particulier au discours collectif que ces voisins autorisent, selon lequel son cri est si certainement sa faute autant que sa punition *qu'il convient*, en vérité, de ne pas l'entendre, et qu'est juste la peinture édifiante, sermonnaire et dévote, qui contribue par nécessité à

7. Lucain, *La Pharsale*, Traduction de Marmontel, complétée par M. H. Durand, Garnier frères Libraires éditeurs, 1865.

la surdité universelle ? Ou bien, au contraire, faut-il penser – contre le discours transmis, contre l'inculpation du crieur et contre la collaboration de l'art à l'incrimination unanime – que la peinture muette *se sait* fautive, fautive autant que les saintes femmes et le bon larron et le Christ, coupable de complicité avec leur inculpation, coupable de censure et d'indifférence ? La question est de savoir *qui*, au juste, dans cette peinture convoque notre compassion, *de qui* notre émotion et notre pensée ont pour responsabilité de rompre la solitude. Le Christ qui n'a pas les traits plus ravagés que les autres, qui *se tient* dans son dernier moment et qui semble parfaitement sourd au hurlement absolu, est-il celui auquel notre compassion doit aller ? Est-ce *vraiment lui* la victime absolue ? Le mauvais larron n'est-il pas devant nous une inouïe victime plus abandonnée que toute autre, son hurlement à jamais inentendu dans le désert du monde ? Et que fait, donc, la peinture ? Fait-elle des images fidèles à la surdité du discours religieux ? Ou indique-t-elle sous son observance de ce discours qu'elle y déroge par un remords ?

---

POUSSIN : *LE MASSACRE DES INNOCENTS*,  
PREMIER TABLEAU MODERNE

Poussin a peint avec *Le Massacre des Innocents* le tableau le plus étonnant de son œuvre, à coup sûr le moins intellectuel et le plus immédiatement appréciable, celui dont la force s'impose avant qu'on le comprenne et dont la terreur et la pitié retentissent sans cesse après qu'on l'a compris (*ill. 10*). Il faut soutenir que cette œuvre à plus d'un titre exceptionnelle et dont la singularité ne se laisse pas réduire, est *le premier tableau moderne*. Cela suppose qu'on sache ce que « moderne » veut dire, et qu'on débusque dans l'image l'intuition de l'histoire qui s'y assume, autant que ce qu'il faut qu'elle abandonne pour parvenir à sa particulière lucidité. C'est dire que le cri dont il s'agit ici, le cri central de la mère affolée, suppliante, déjà vaincue, qui ne couvre pas le cri, devant elle, de son fils ensanglanté, écrasé par le pied du tueur, et qui retentit encore dans l'autre cri, derrière elle, de l'autre femme en robe bleue qui en appelle au ciel – sa main sur l'oreille comme pour ne pas s'entendre –, ce *triple cri* qui est le contenu du tableau dans son sujet affiché, se distingue sensiblement de tous les cris qui l'ont précédé dans l'histoire de la peinture. « Peu avant de concevoir *la Peste d'Asdod*, a écrit Bonnefoy, Poussin avait peint, d'ailleurs, *le Massacre des Innocents* – celui qui est à Chantilly – et fait entendre là à travers l'image un cri de douleur plus terrible, dans l'inexpliqué, dans l'injustice, qu'aucun autre qu'avant Goya ait évoqué la peinture.<sup>1</sup> » Non seulement le cri du *Massacre des Innocents* n'a pas d'équivalent dans le passé des images, mais en outre il ouvre une histoire nouvelle de peinture déchirée, violente et souvent désolée, qui de Goya à Mason en reconduit le « terrible », l'« inexplicable ». Gide dans son beau livre de 1945 admirait cette

---

1. Yves Bonnefoy, « Un débat de 1630 », *Le Nuage rouge*, Gallimard, Folio essais, 1995, p. 258-259.

fécondité « moderne » du saisissant tableau : « Admirable toile ! Extraordinaire Poussin qui trouve des disciples dans plusieurs filiations ! Toutes n'ont pas servi sa gloire également et d'autres n'ont pas songé à l'avouer. Comment devant ce profil, ce bras arrondi, cette main, ne pas penser à notre Derain, et devant le visage de cette mère à une certaine manière de Picasso, de Cocteau, de réinventer l'antique.<sup>2</sup> »

*Premier tableau moderne*, le *Massacre* de Poussin. Il nous revient d'établir d'abord la différence de son cri d'avec ceux des précédents tableaux dont le présent essai a produit plus haut les analyses. Aussi est-ce le moment de savoir où a conduit le chemin de cet essai et où il doit aller par l'orientation qu'il va recevoir du tableau de Poussin, carrefour décisif de sa problématique.

Les trois œuvres qu'on a regardées dans les pages précédentes ont chacune montré une ambivalence à l'endroit du cri représenté et du crieur lui-même. En chacune, assurément, le cri était figuré avec une intensité et, faut-il dire, avec un étonnement qui l'instituaient comme le centre obscur de l'image, sinon même comme le point de départ de son regard interne. Dans la *Crucifixion* de Pollaiolo (ill. 1), la bouche démentiellement ouverte avalait presque la scène, celle-ci pourtant du Golgotha, de sorte qu'on a dû se demander si celui qui hurlait de la sorte, à la gauche du Christ, et qui ne recueillait dans le monde l'attention de personne, sauf celle du peintre, n'était pas sans doute aux yeux compassionnés de celui-ci la plus malheureuse victime, la plus abandonnée qui fût, avant même le Christ. Dans le polyptyque de Botticelli (ill. 3, 4, 5, 6), trois panneaux sur quatre faisaient passer et repasser une jeune fille persécutée, criante, et au contraire le quatrième montrait si ostensiblement une scène de mariage parfaitement muette dont tout cri était proscrit, qu'on ne pouvait qu'en inférer la pensée du peintre, cette pensée qu'un cri censuré, victimaire, se trouve au fond de l'institution sociale, celle-ci soumettant les femmes et normant les désirs. Dans *La Transfiguration* de Raphaël (ill. 8), c'était aussi une semblable compassion pour les victimes qui inquiétait la peinture et requérait le peintre : un cri d'épileptique était aux yeux de Raphaël



10.

2. André Gide, *Poussin*, Au Divan, 1945, non paginé, sous la figure n° 7, du *Massacre des Innocents*.

un mystère non moins grand que l'épiphanie du Christ, un scandale aussi douloureux que cette dernière était salvatrice. Sauf qu'il y avait autre chose, qu'on a dite aussi, diversement inscrite selon ces œuvres, mais incontestable en chacune. Il y avait que le crieur ou la crieuse, selon la fable illustrée par l'image et selon l'image elle-même s'associant à cette fable, n'était pas absolument insoupçonnable, pas purement et simplement innocent, bien au contraire. Les trois œuvres ci-dessus avaient ceci de commun avec toute peinture antérieure au *Massacre* de Poussin, qu'elles figuraient, chacune singulièrement mais sans y manquer, le cri comme une sorte de faute, le crieur ou la crieuse comme une sorte de coupable, le cri donc comme un châtement non tout à fait immérité. Chez Pollaiuolo, le cri a beau déchirer l'épaisseur du monde, en révéler l'universelle surdité, il sort aussi de la bouche du *mauvais* larron, il est donc un symptôme de sa mauvaïseté, de son peu de foi, et le commencement déjà de sa punition : ce cri est l'enfer que s'est préparé le blasphémateur. Chez Botticelli, qui s'est pourtant risqué loin dans le sens de sa compassion, qui a même compris par elle que toute civilisation – et la peinture elle-même – provient de la violence, une résignation à l'ordre du monde empêche le peintre d'incriminer ce qu'il comprend : et il est bon, finit-il par dire, que le cri des femmes soit tu, comme il n'était pas bon qu'une jeune fille se refusât au désir d'un jeune homme ; dans l'éternelle forêt du malheur la crieuse n'avait pas eu raison de provoquer sa persécution. Et même chez Raphaël cette ambivalence demeure : autant toute la miséricorde dont le peintre est capable (elle est immense, on le voit au portrait qu'il a donné du père, désolé, de l'épileptique) va à l'enfant criant malgré lui, autant tout de même ce cri est celui d'un démon, du démon qui habite ce possédé, cri donc symptomatique d'une résistance à Dieu et justiciable d'un exorcisme ; et selon la christologie du tableau, c'est cette résistance qui fait identiquement crier le démon et s'aveugler Israël. D'un mot, les œuvres jusqu'ici regardées sont « sacrificielles » : elles voient le crieur ou la crieuse, certes, comme victimes, mais les voient aussi, au moins partiellement, comme coupables. Les peintres antérieurs à Poussin écoutent le cri dans la profondeur de leur art comme bien sûr l'expression du malheur, ils compatissent à celui-ci par les couleurs et les lignes et ils doivent à leur compassion, à leur écoute, la lucidité de leur pensée, de leur critique audacieuse des représentations

admises, – mais ils entendent aussi ce cri comme punition d'une faute, justice immanente à l'égarement et au désordre, et qui châtie légitimement ceux-ci, un mal qui réagit au bien et qui en avoue le triomphe.

« Moderne », le tableau de Poussin l'est en ce sens éminent que lui, singulièrement, *n'est pas* « sacrificiel ». Jamais cri si effroyable dans l'histoire de la peinture n'a retentit de victime si innocente. Jamais si évidente et complète innocence n'a crié en peinture si inconsolablement. Ce n'est pas un dragon sous la lance d'un Saint Georges ; ni un suppôt de Satan sous l'épée d'un Saint Michel ; ce n'est pas l'injustice vaincue par la justice, déposant enfin sa faute et qui admire, malheureusement, ce qu'elle déteste ; et ce n'est pas un Marsyas saturé de sensualités animales qui crie aux oreilles d'un Apollon tranquille. Car c'est une mère, une mère quelconque et privée de destin, qui voit *par son cri* qu'on va tuer son fils ; et c'est un enfant nu, en bas âge, sous le pied d'un tueur, et son flanc saignant a déjà reçu un premier coup d'épée ; puis c'est encore une femme, de profil, dont le nouveau-né vient d'être assassiné. Les trois victimes, ici, deux femmes et un bébé, ne présentent rien qui puisse les dire coupables, ne sont rien qu'innocentes. « Moderne » est le tableau qui n'interprète pas le cri comme un châtement, ni aucunement le crieur comme un coupable, ni la violence comme légitime. Ce *Massacre des Innocents* de Poussin – non pas celui que conserve le musée du Petit Palais, mais celui du château de Chantilly – est le premier tableau d'importance dont le cri est débarrassé des fables religieuses avec lesquelles les peintres antérieurs ont interprété leurs propres figures criantes dans la clef d'une justice punitive. Les raisons et les conséquences de cette « modernité », de ce regard lavé de préjugés, de cette peinture qui a repris au récit évangélique son contenu, mais qui, l'ayant repris, l'a soudain placé devant la conscience entièrement renouvelé par un réalisme on ne peut plus clairvoyant, doivent être déduites de la composition sidérante du tableau et des traits saillants de son exécution.

Poussin, le plus *occidental* des peintres, celui en qui l'intellectualité inévitable de l'Occident a le plus puissamment pénétré la délectation des couleurs et des lignes, n'était pas seulement un artiste savant qui voulait que la peinture fût savante, destinée au double plaisir des sens aiguisés et de l'esprit réfléchi, ainsi éducatrice d'équilibre et de sagesse ; de plus, il n'aimait guère qu'une peinture

s'appréciait par le premier coup d'œil, dont il se méfiait, et il réclamait pour les tableaux de son art mûrement médité une longue étude contemplative patiemment édifiée pour en approfondir l'intelligence, qui est beauté. C'est déjà sur ce point que *Le Massacre des Innocents* tranche sur le reste de son œuvre. Aucun tableau de celle-ci n'est si facilement lisible, si instantanément compréhensible, aucun ne fait au premier coup d'œil un effet si complet, adéquat à son intention, et qui donne d'emblée l'essentiel de ce qu'il montre. Insolite affaire, qui demande des explications à proportion que le tableau n'en demande point. D'abord, se pose la question de la date de sa réalisation, qui se trouve être l'une des plus controversées entre les spécialistes de son œuvre, et qui n'est toujours pas réglée. Cette date pourtant importe qui doit renseigner sur la pensée du peintre et sur la situation psychologique et intellectuelle qui était la sienne, et qui dominait les esprits dans la Rome de l'époque au moment de la commande qu'il a reçue, par le grand collectionneur Vincenzo Giustiniani, de ce tableau et de son sujet.

D'aucuns estiment que l'œuvre peut dater de 1625, Poussin étant arrivé à Rome en 1624 ; d'autres la prennent au contraire pour une œuvre postérieure à 1630, lorsque sa réputation était déjà devenue fameuse. Mais qu'on considère ses couleurs évidemment tributaires de l'héritage reçu des Vénitiens, en particulier de Titien : ses bleus profonds, ses jaunes safran, ses rouges qui brûlent, on n'en trouve d'aussi éclatantes, aussi remuées de passion et de fougue, que dans le tableau de peu antérieur à 1627, *La Bacchanale à la joueuse de guitare*, dont *Le Massacre* reprend les mêmes découpes de nuages sur le même bleu du ciel, et, au fond de son horizon, les mêmes lointaines collines sur le même orageux velours. La fureur du peintre tragique qui a inventé *Le Massacre* est assurément la même – *una furia di diavolo*, a dit le poète Marino, son mentor – que celle du compositeur sensuel qui a orchestré *La Bacchanale*, et il faut voir ces deux tableaux comme l'avertissement et le revers d'une seule sensibilité, si extrême qu'elle se retourne sur soi de l'un à l'autre, et passe par eux de son versant érotique à son versant violent. Et puisque la mise en page du *Massacre* est d'un artiste qui se distingue, qui rompt avec la tradition iconographique sur le même sujet tiré de l'Évangile de Matthieu, qui sort de ses gonds pour en imposer au monde et faire valoir sa différence – en particulier avec un magnifique tableau de Guido Reni de 1610, qu'on regardera

plus loin –, nul doute que sa peinture est antérieure à la commande prestigieuse qu'il a honorée en 1628-1629 du *Martyre de Saint Érasme* pour un autel de Saint-Pierre de Rome. De sorte que *Le Massacre des Innocents* s'est placé dans son travail, intransigeant mais inquiet, entre *La Bacchanale* et *Le Martyre*, et qu'il faut le dater, comme Pierre Rosenberg l'a proposé, de 1627-1628<sup>3</sup>. De peu postérieur à *La Bacchanale*, le tableau en rejoue la combinaison de la leçon vénitienne à la leçon antique, associant dans une frise déchirée par l'écartement central des corps les chaudes couleurs de la vie dynamisant les gestes, l'étreinte du bourreau par la mère, et les contraires décolorations des chairs sous l'effet de la terreur. *A fortiori* postérieur au premier *Massacre des Innocents* qu'avait composé l'artiste en 1625-1626, celui du Petit Palais, qui en est la principale source, reprise sur de nouvelles bases.

1628 : Poussin est un homme de trente-quatre ans, anxieux de sa gloire, malade d'une syphilis et plutôt désargenté, qui n'est pas encore entré dans sa grande manière mais qui sent impatiemment ses pouvoirs. Et Rome, en 1628, n'est plus la capitale de l'harmonie qui avait trouvé en Raphaël, plus d'un siècle plus tôt, son poète théologien et son génial harmoniste des postulations multiples dont la capitale religieuse et artistique était alors traversée. Galilée confirme les découvertes de Copernic et de Kepler qui défont les certitudes les plus anciennes ; la synthèse illustrée dans la Chambre de la Signature entre Platon et Aristote n'est plus accessible aux esprits désormais troublés qui ne sauront jamais la remettre au service de la chrétienté brisée par la Réforme. Le siècle qui sera « classique » commence par cette dérégulation instillée par Montaigne, que Poussin lisait, et radicalisée par Shakespeare dans le cri d'Hamlet, en 1600 : « *Words, words, words!* », énonçant de tout la nature fictive. « Moderne », *Le Massacre des Innocents* est le premier tableau par lequel un artiste intrépide, mais alors seul et nerveux, prend acte des nouvelles données spirituelles de son temps, lequel douloureusement tourne sur ses gonds nocturnes. Aussi est-ce un tableau dont la teneur métaphysique doit être précisément inférée de sa composition.

3. Pierre Rosenberg, *Poussin. Le Massacre des Innocents*. Picasso. Bacon, Flammarion/Domaine de Chantilly, 2017, p. 54-57. Voir Jacques Thuillier, *Tout l'œuvre peint de Poussin*, Flammarion, 1974, p. 87.

Le triple cri déchire la représentation comme l'instant de son émission déchire le temps. Le visage central de la mère se fige en masque tragique sous la terreur de l'instant<sup>4</sup>. Le déroulé temporel est indiqué d'abord par les femmes du fond : celle de gauche, qui porte son enfant auprès d'une autre plus petite et qui regarde le spectateur, et celle de droite, son enfant sur l'épaule et qui s'éloigne, indiquent ensemble ce qu'elles savent qui va arriver car elles viennent de le voir ; elles fuient la violence accomplie, de peu antérieure à celle qui recommence. Mais ce passage du temps est indiqué aussi par la femme en robe bleue qui serre contre elle le corps gris de son petit cadavre : son enfant saigne encore du coup dont il est mort. Cette femme a subi ce que va subir la mère principale : témoin de l'horreur produite, elle annonce l'horreur à venir. Dans un instant la mère qui hurle, qui ne peut rien empêcher, lui sera semblable. La succession des crimes constitue l'horizon du temps dont le fonds de violence interhumaine est symbolisé par les temples clôturant la scène. La frontalité sombre, dure, de la colonne de gauche oblitérant le ciel et soutenant la mécanique du tueur, et la longue façade du palais du fond, dont les chapiteaux corinthiens sont d'ironiques ornements indifférents au drame, réifient dans la pierre les travaux d'une société hiérarchisée qui y consacre sa puissance. Ils proclament la permanence de cette société, l'inébranlable persistance de ses structures qui ont établi avec ces édifices sa longue autorité. Ces monuments sont du temps social objectivé, assurant la domination durable, aveugle, des pouvoirs politiques commanditaires du massacre. La disposition de l'image plaçant l'événement tragique devant ces architectures intimidantes, décèle la cruauté fondamentale de leur rigueur. L'instant du meurtre est la vérité celée de la pérennité des édifices. La succession des tueries est magnifiée dans la succession des colonnes sur les façades des temples, c'est pourquoi la jambe du tueur, parallèle au fût, en imite

4. De ce masque Pierre Rosenberg avoue en 2017 n'avoir pas trouvé la source plastique, « malgré nos efforts » ; et il ajoute : « Masque de tragédie, masque tragique, masque bouleversant, masque unique dans l'œuvre de Poussin et dont l'invention reste inoubliable. » (*Ibid.*, p. 63.) On peut pourtant rapprocher cette invention de celle du visage du soldat à l'extrême droite du tableau de 1625, *La Victoire de Josué sur les Amorites*, que Pierre Rosenberg en 1994 évoquait ainsi : « le masque terrorisé du soldat fuyant », in *Nicolas Poussin. 1594-1665*, Réunion des Musées nationaux, 1994, p. 135.

la ligne, aussi mentale et insensible que la lame de son épée qui va tomber. Quant au cadavre de l'enfant – vraiment un faux accord dans l'harmonie qu'il brise, rien qu'on puisse nommer dans aucune langue –, la sphère de sa tête est déjà celle de l'obélisque, et son bras a la raideur des murs impitoyables. Au fond de l'image, donc : la longue durée du pouvoir politique démontrée par ses édifices prétendument éternels ; aux plans intermédiaires : la durée restreinte des crimes successifs autorisés par ce pouvoir ; et au premier plan : l'instant absolu de la mère jetée contre le meurtrier. Telle se déploie la temporalité de l'image inventée par Poussin, dont l'espace complexe, comme le voulait Léonard, donne à la vue une intelligence exhaustive du passé, du présent, et du futur, synthétiquement joints dans l'événement représenté avec les conditions qui le rendent inéluctable.

Mais il s'ensuit que s'engage dans cette image un important débat dont on sait que Poussin l'instruira toute sa vie, le débat entre peinture et architecture. Si le cadavre de l'enfant a la teinte pierreuse des édifices obscurs, et si ces derniers, où a été prise la décision de mettre à mort les nouveau-nés, sont de la mort réifiée, souveraine, en revanche les couleurs des corps engagés dans la lutte, et des vêtements qui les musicalisent, sont de la vie qui résiste, magnifique et furieuse. L'architecture cernant la scène soutient implacablement le commandement cruel qui en a fomenté l'horreur ; mais la peinture s'oppose par ses couleurs splendides à l'aveuglement de la violence, à l'indifférence de la pierre, à la collusion de l'architecture avec le massacre. Le masque de la mère et la face du bébé sont presque exsangues : presque déjà privés de coloris par la terreur pétrifiant leur chair. Mais les couleurs de la peinture s'opposent à la décoloration de la mort, comme à la grisaille des pierres, au sombre froid des édifices. Admirable lutte de la peinture-couleur contre les temples du pouvoir, contre l'autorité sacrificielle fossilisée dans les colonnes et les façades, les chapiteaux et les pavements. La couleur exalte la vie de l'instant, du dernier instant d'avant le meurtre, et participant de la vie qui va jusqu'à la mort elle immortalise cet instant décisif, l'ultime suspens du drame, dont elle refuse la violence pétrifiée dans le bâti. La couleur est la vie de l'instant (on le verra encore tout à l'heure dans le fameux tableau de Munch) : elle se dresse, brillante, contre la neutralité butée des murs qui autorisent la morne histoire du crime, et elle dénonce leur architecture comme aveuglement de cette histoire.

C'est pourquoi s'impose ici une interprétation allégorique du bras de la mère, de ce bras immense qui va du centre du tableau jusqu'à la face du tueur. Bras tendu, désespérément, pour arrêter le pire, projetant sa main sous le regard de l'adversaire. Ce geste s'oppose à l'épée qui va s'abattre comme la peinture-couleur s'oppose au gris de l'architecture. C'est donc le bras même de la peinture, du moins de la peinture comme Poussin l'entend et la pratique. Et la mère criant au milieu du tableau, déchirant le temps du meurtre par l'instant de sa détresse, suspendant la temporalité de la mort par l'insurrection de la vie, est une allégorie autoréflexive représentant la peinture par elle-même, dans laquelle celle-ci prend conscience de soi. La mère est la peinture et la peinture est la mère. Il s'agit pour le bras, pour la main, d'interrompre le cours de l'aveuglement, la mécanique de la tuerie. C'est très exactement le propre de cette peinture, et peut-être le propre de toute peinture, d'être mue en profondeur par ce désir éperdu de suspendre le temps, d'en arrêter l'horreur, pour autant que l'histoire est le déroulé de la violence. La mère au masque hurlant est en 1628 la première allégorie de la peinture qu'ait conçue Poussin – bien que la main du peintre, aussi impuissante que celle de la mère, ne puisse certainement pas retenir le bras viril qui brandit l'arme.

Une preuve que cette interprétation est bien celle que Poussin s'est donnée lui-même de son tableau se trouve dans une œuvre très postérieure au *Massacre des Innocents*, dans laquelle ce dernier est explicitement cité et réfléchi : *Le Jugement de Salomon*, peint en 1649, conservé au Louvre (ill. 11).

La mère bonne, celle qui veut la vie de l'enfant au prix de sa propre vie, est vêtue de jaune et de bleu comme sont jaunes et bleues les robes du *Massacre*. Elle entreprend aussi d'arrêter le soldat, à gauche de la composition, qui obéit quant à lui, torse nu, à un jeune roi intelligent. Le bras qu'elle tend vers la droite, la main qu'elle ouvre pour que cesse la violence, sont manifestement repris de la protagoniste du *Massacre*, seulement retournée, éloquente, puisqu'elle s'adresse maintenant à quelqu'un qui l'écoute. Du coup, les différences entre les deux tableaux sont méritables, dont la plus grande est celle qui distingue leur composition respective, parfaitement centrée dans *Le Jugement de Salomon* sur la rectitude du roi, tandis que fondée dans *Le Massacre des Innocents* sur un « schéma divergent » qu'Oskar Bätschmann a fait valoir, qui déporte ses personnages vers l'extérieur,



11.

« laissant son centre évidé »<sup>5</sup>. C'est que *Le Jugement de Salomon* illustre un jugement exemplaire, une parole édifiante qui écoute les plaintes et qui confère avec justice un sens à la violence : « Le geste du roi justicier dans *Le Jugement de Salomon*, écrit Alain Mérot, fléau d'une balance qui tient suspendues des forces contraires et tire de la violence une harmonie suprême.<sup>6</sup> » En revanche, *Le Massacre des Innocents* n'est précisément pas un prétoire, la parole n'y est pas de mise, interdite au contraire par le « centre évidé », par l'absence de justice et de résolution des conflits. Autant *Le Jugement de Salomon* est un théâtre du sens, du discours articulé, un espace de pacification par la verbalité sage, autant *Le Massacre des Innocents* est la scène déserte du cri insensé, que nul n'écoute. Il s'ensuit cette autre différence capitale : le bras de la femme dans *Le Jugement* est parfaitement proportionné au corps de la plaignante, il en prolonge le phrasé sensible et en soutient l'éthos rhétorique ; dans *Le Massacre*, au contraire, le bras de la mère excessivement développé, plus long que nature, et comme déjeté au-delà de lui-même, n'est pas un organe coordonné à un discours du corps, mais lui-même un cri gestuel, surgissement démentiel et nullement oratoire, non articulé. On peut le comparer, pour s'en persuader, à celui, plaintif et protecteur, de la Madeleine dans *La Lamentation sur le Christ mort*, d'environ 1626, qui lui ressemble beaucoup mais qui n'a pas sa démesure. En outre, le bras de la mère dans *Le Massacre* forme avec celui du tueur une ellipse énorme, oblique, dont les foyers sont les têtes opposées de l'homme et de la femme, de la brutalité et de l'effroi. Cette ellipse – l'œil tragique de Poussin – dont la forme avait été conçue, à l'extrême droite du *Massacre des Innocents* conservé au Petit Palais, pour le couple de la femme et du tueur, grandit encore le membre frappé de lumière blafarde dont l'élan, spontané, incontrôlé, outrepassé tout discours.

« Moderne », encore une fois, est cet excès de la figure par rapport à sa vraisemblance, ce surcroît d'expression prévalant sur la mimésis. Et modernes, aussi bien, sont l'exposition directe des affects non verbaux, le projet d'émouvoir

5. Oskar Bätschmann, *Poussin. Dialectique de la peinture*, Flammarion, Champs/Arts, 2010, p. 145.

6. Alain Mérot, « Les modes, ou le paradoxe du peintre », in *Nicolas Poussin. 1594-1665, op. cit.*, p. 86.

plus que d'instruire, l'accès de l'image à l'inarticulé, à l'immédiate passion plutôt qu'au discours. C'est aussi en quoi *Le Massacre des Innocents* se sépare exemplairement du tableau par rapport auquel Poussin l'a réfléchi, qu'il l'ait vu ou qu'il ne l'ait connu que par une estampe, l'admirable *Massacres des Innocents* de Guido Reni, peint en 1610 (ill. 12).

On dénombre dans cette toile étonnante pas moins de sept cris arrachés harmoniquement autour de la dague centrale pointée sur un enfant, trois dans le plan supérieur, trois dans le plan inférieur, et au milieu un septième que jette une mère impuissante, cette mère qui cherche de son bras faible à retenir le coup qui va partir. Nul doute que Poussin a rivalisé avec ce chef-d'œuvre d'harmonie ; mais nul doute qu'il a pris contre lui des décisions radicales et qu'il a donné à son propre *Massacre* une tout autre direction. Dans le tableau du Guide, dont l'horizon est ouvert sur le ciel clair, dont les symétries convergent au centre de la composition, la principale figure du bas, sur laquelle repose la dynamique d'ensemble, est une femme en prière, comme absente du drame, occupée de plus d'abnégation que de peine, et, suivant son regard intérieur qui vise un ciel plus haut que le ciel apparent, le spectateur est appelé à contempler avec elle le mystère divin qui transcende le malheur. En outre, à cette prière l'invisible a déjà répondu favorablement par les deux anges, au sommet de l'image, qui apportent d'en haut les palmes des martyrs à ceux qui sont morts et à ceux qui vont mourir. Aussi les cris des femmes et des enfants sont-ils déjà consumés par cette parole céleste : la tragédie est de part en part sentée, sinon justifiée. Et l'œuvre peinte, quant à elle, est une invitation à la prière, à la confiance dépossédée, et une abondante figuration des récompenses de la foi : le peintre, orateur chrétien qui encourage les fidèles, donne par son tableau une leçon de pieuse humilité, le *docere* qui fonde le *delectare* de sa peinture subordonne l'horreur du massacre au discours de l'espérance.

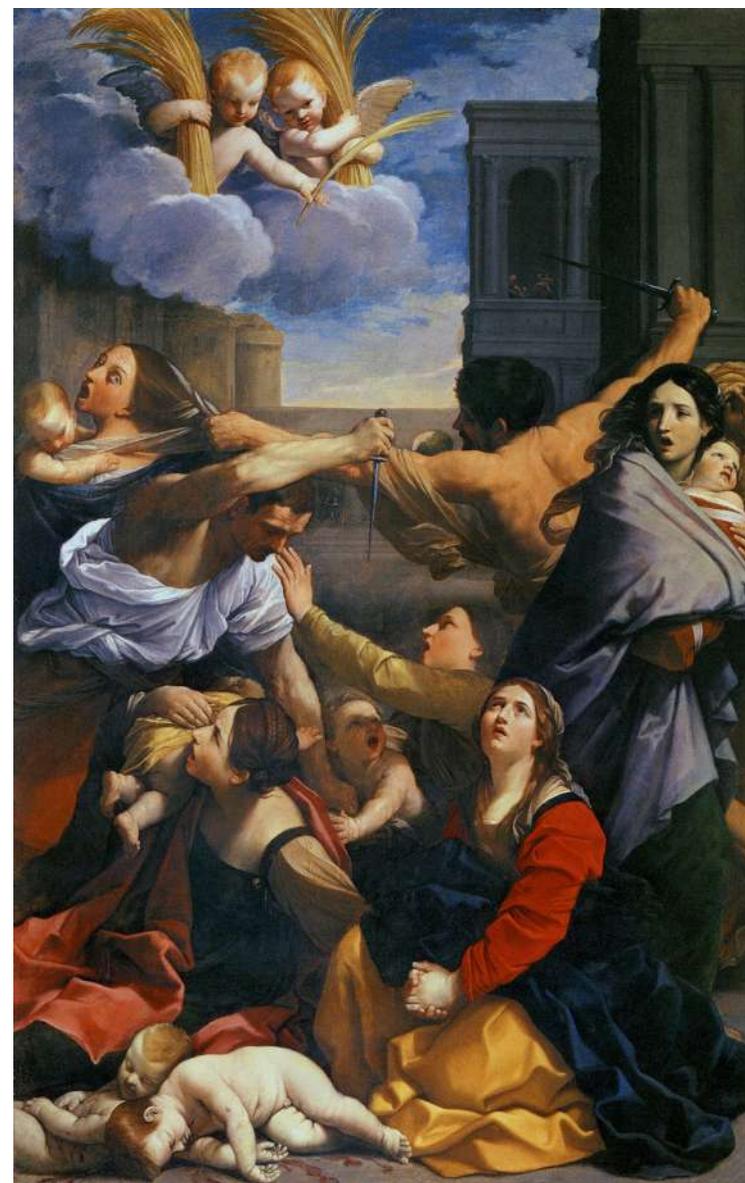
Poussin prend de cet art le contrepied. C'est d'autant plus remarquable que toute son œuvre immense est par ailleurs faite elle aussi d'*exempla* délivrant un enseignement sapiential. Mais dans *Le Massacre des Innocents*, non. Rien dans la composition de ce tableau exceptionnel ne témoigne d'un projet doctrinal ou d'une invitation oratoire. Rien de quelque parole que ce soit n'y vient recouvrir

les cris. Et le ciel est vide, dont les nuages passent sans un regard pour les hommes abandonnés. Aussi personne n'est là qui commence à prier. Nulle promesse à l'horizon barré par les jambes du tueur ; nulle convergence des formes et des couleurs pour orienter le regard ailleurs que sur l'horreur. L'école héritée de Raphaël et de la Renaissance néoplatonicienne et chrétienne, l'école poussinienne de la peinture rhétorique, spiritualiste, théologienne et harmonieusement soulevée par l'invisible, est ici fermée par un cri, un triple cri pour rien dans le silence du monde. Ce ne sont pas les yeux intérieurs d'un fidèle contemplateur qui sont ici convoqués pour que son âme remonte des apparences sensibles à l'invisible vérité ; ce sont, au contraire, les yeux corporels d'un voyeur horrifié qui ont obligation de ne voir dans l'image « réaliste », presque butée, que le malheur et le non-sens de tout. *Le Massacre des Innocents* est un massacre de la peinture, de cette peinture à la fois doctrinale et religieuse comme Poussin l'entendait autant que Raphaël, et autant que le Guide. C'est un tableau digne de Caravage et de sa dérégulation somptueuse – ce Caravage dont Giustiniani collectionnait les œuvres, et dont on sait que Poussin dira plus tard « qu'il était venu au monde pour détruire la peinture »<sup>7</sup>. Nul doute, a-t-on écrit, « que *Le Massacre des Innocents*, de tous ses tableaux, est celui où l'artiste "est le plus proche de Caravage", le plus "réaliste", l'un de ses seuls tableaux "réalistes" au sens où l'entendait Caravage et, comme chez Caravage, un tableau aisément accessible. »<sup>8</sup>

C'est faute que se trouve dans le tableau un voile d'apparences qu'un savoir délectable aurait à dévoiler, que plusieurs poussinistes férus d'érudition ont reculé devant lui, alors que maints artistes modernes y ont au contraire reconnu un exemple et un modèle. Alain Mérot juge l'œuvre « étrange et violente », y voit de forts contrastes « inhabituels » à Poussin, une « sauvagerie silencieuse » et une

7. Propos rapporté par Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, Trévoux, 1666-1688, t. III, p. 194.

8. Pierre Rosenberg, *op. cit.*, 2017, p. 62, citant là une communication écrite de Willibald Sauerländer. De même, Yves Bonnefoy, dans *Rome 1630*, parle d'un « caravagisme de l'objet brut » (Flammarion, Champs/Arts, 2012, p. 199). En particulier, Poussin se sera inspiré pour son soldat s'appropriant à tuer, du bourreau dans *Le Martyre de Saint Matthieu* de Saint-Louis-des-Français.



« crudité presque caravagesque » qu'il impute aux « hésitations du débutant »<sup>9</sup>. Jacques Thuillier, qui d'ailleurs veut que le tableau soit l'un des tout premiers de l'artiste arrivé à Rome, n'apprécie guère son style, « un peu sec et tranché »<sup>10</sup>. Et Marc Fumaroli, qui aimait ce tableau comme tout autre de Poussin, tout de même n'en a rien dit dans ses splendides études consacrées au peintre<sup>11</sup>. *Le Massacre des Innocents* est « moderne » aussi en ce sens : il rompt d'avec la tradition, celle en l'occurrence du discours dans l'image, il déchire de son hurlement infra-verbal les représentations transmises auxquelles avant la modernité les peintres se consacraient. « L'art de voir en silence, la peinture »<sup>12</sup>, dont Marc Fumaroli a montré chez Poussin l'abondance de discours, de pensées articulées, d'intentions traductibles et transmissibles, ne représente dans *Le Massacre* aucun drame de la parole, ne donne aucune leçon ni morale ni religieuse. Si tous les grands tableaux des maîtres d'avant les temps modernes sont, comme l'a dit Claudel, « emplis par la sonorité d'une phrase non prononcée »<sup>13</sup>, alors ce tableau-ci ouvre un changement d'époque.

Picasso l'a compris, qui en a nourri son *Guernica*. Bacon aussi, qui toute sa vie en a été hanté : « Je crois que probablement le meilleur cri en peinture a été fait par Poussin. »<sup>14</sup> Et avec ces deux-ci on a exposé jadis à Chantilly plusieurs œuvres contemporaines, d'ailleurs plus ou moins intéressantes, de Alberola, Bohm, Buraglio, Corpet, Cuelco, Pignon-Ernest et d'autres, variations sur *Le Massacre* de Poussin dans le miroir duquel ces artistes ont reconnu leur goût de l'immédiat,

9. Alain Mérot, *Poussin*, Hazan, 1990, p. 52-53.

10. Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Flammarion, 1994, p. 91.

11. Voir Marc Fumaroli, « *L'Inspiration du poète de Poussin : Les deux Parnasses* », et « *Muta Eloquentia : La vision de la parole dans la peinture de Poussin* », dans *L'École du silence*, Flammarion, 1994. Puis *Lire les arts dans l'Europe d'Ancien Régime*, Gallimard, 2019, p. 200-273.

12. *Ibid.*, 1994, p. 96.

13. Claudel, *L'Œil écoute*, in *Œuvres en prose*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, point de départ des essais de Fumaroli, in *ibid.*, p. 149.

14. Bacon, *L'Art de l'impossible, Entretiens avec David Sylvester*, I, Skira, Les Sentiers de la création, 1976, p. 75. On verra plus loin dans le chapitre sur Bacon ce qu'il faut penser de ce propos.

leur défiguration des discours reçus, le cri ou l'aphasie qui les obsèdent<sup>15</sup>. Aucun autre tableau de Poussin n'est susceptible de susciter ces citations contemporaines qui se veulent sérieuses, et qui savent *Le Massacre* dépris de rhétorique. Le « réalisme » – disons la « destruction de la peinture » (selon Poussin plus tard) ou « la décrépitude de votre art » (selon Baudelaire encore plus tard) –, congédiant les idéalités néoplatoniciennes, est ici résolument fidèle au cri central qui retient l'ensemble de la composition dans l'inarticulé, dans le non verbalisable, tel un trou noir dans la déréliction du monde. *Le Massacre des Innocents* est contemporain de l'héliocentrisme de Galilée et en intériorise la blessure et l'effroi. Au silence éternel des espaces infinis, tels que Galilée en a soudain ouvert le gouffre, ce tableau ajoutant son cri inconvertible est le premier chef-d'œuvre pictural du pessimisme métaphysique dans l'Europe moderne.

Car ce qu'on y voit n'est pas une « parabole » ; son drame ne s'y trouve pas dans des mains divines ; le récit de la scène n'a aucun sens second, qui vienne en doubler la littéralité pour la dire sublime ou eschatologique. Ce n'est pas un Dieu qui tire les fils de la mécanique du meurtre dont est agi le soldat qui tue. Nulle corrélation ne s'établit ici entre les choses humaines et quelque chose divine que ce soit : du divin il n'est simplement pas question. L'image non parabolique donne à voir la cruauté d'un monde qui n'est lui-même ni une parabole ni une image indicatrice, ne désignant nul absolu. Il n'y a dans cette peinture et il n'y a dans ce monde rien qui parle, rien qui renvoie à quelque verbe que ce soit. Image non parabolique d'un monde non parabolique, identique à ses apparences vues par un œil non spirituel : ce « réalisme » antiplatonicien est la conséquence, en particulier, de la focalisation du regard sur un *détail*.

Poussin a pris cette décision radicale : de prélever dans la scène du massacre un détail, *un seul* meurtre, de produire du drame une vue seulement, comme *en gros-plan*, sur *une seule* des innombrables cruautés du massacre. Génial regard, qu'il est possible en ce point de recevoir pour ce qu'il est : un regard objectiviste, rigoureusement accordé à la science nouvelle de son époque. Par l'exposition

15. Voir Poussin. *Le Massacre des Innocents*. Picasso. Bacon, *op. cit.*, « La fortune du tableau aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », p. 125-181, avec les reproductions des œuvres exposées.

exclusive d'un seul meurtre prélevé dans le grand théâtre des cruautés multiples dont les peintres avant lui déployaient complaisamment l'énormité spectaculaire, il indique métonymiquement l'irreprésentable horreur par le hors-champ irreprésenté auquel sa composition serrée fait allusion : c'est l'irreprésenté qui donne au spectateur le sentiment de cet irreprésentable. Ce faisant, il force l'œil à recevoir ce qu'une vue rapprochée, grossissante, un peu celle d'une loupe ou d'un télescope, vient à découvrir : c'est comme objectivée, scientifiquement constatée, que la pulsion sadique et la mécanique de la violence purement matérielles sont imposées à l'observation effarée. Le détail sélectionné exhibe de la totalité signifiante de l'événement sinistre rapporté par l'Évangile la réalité littérale d'un seul assassinat, d'un seul désespoir si analytiquement décrits qu'ils en deviennent *insignifiants*, comme est insignifiante la terre décentrée du système solaire sous la lunette de Galilée. « Moderne », ce regard ; « moderne » cet objectivisme scrutant l'absurdité *par le détail*. Pensée déprise du symbolisme traditionnel ; et nouvellement requise, même fascinée, par l'évidence muette de l'injustifiable. On sait combien Poussin aimait le silence des images : « moi qui fais profession, a-t-il dit, des choses muettes »<sup>16</sup>. Mais si, ailleurs dans toute son œuvre, le silence pictural a toujours l'éloquence paradoxale des idéalités invisibles, des vérités d'en haut, dans *Le Massacre des Innocents* un seul cri sans écho d'un seul instant sans rédemption fait taire toute éloquence et tout symbole.

Et pourtant ! La focalisation métonymique sur une victime unique a aussi une portée évangélique qui n'est pas contradictoire avec ce regard « scientifique ». Le détail examiné par le point de vue exclusiviste, faisant valoir *un* massacré exemplaire, et l'absolutisant, en fait sinon un symbole, du moins une anticipation de la victime par excellence – le Christ sur la croix. C'est pourquoi l'enfant supplicié, tel qu'il est disposé sous le pied du soldat, a les bras en croix, de sorte que la mère, maintenant, devant ce fils martyr est une Marie. Puis voici que le soldat ressemble à celui qui au Golgotha plantera sa lance au corps du crucifié. Vraisemblablement, Poussin s'est souvenu du texte de l'Arétin diffusé en 1535, *Trois livres de l'humanité*

16. Poussin, Lettre à De Noyers du 20 février 1639, in *Lettres et propos sur l'art*, Hermann, 2014, p. 42.

de Jésus-Christ, décrivant l'épisode de Matthieu tel que le tableau l'illustre : « Et après avoir traîné la mère et son enfant en la place avec les pieds lui foulant le ventre, le tua de deux coups. »<sup>17</sup> La « modernité » du tableau montrant cette innocence, et la montrant comme unique sous un regard objectiviste, congédie *d'abord* toute justification de la violence et toute tentation oratoire de célébrer quelque sens invisible dans le non-sens du monde, mais *du même coup* donne aux différents épisodes de l'Évangile auquel est emprunté son sujet leur cohérence mystérieuse et silencieusement méditable. Elle construit, sans émousser le témoignage qu'elle rend à l'inexplicable, le lien narratif entre massacre et crucifixion. Ce lien donne son sens à l'image qu'a inventée Poussin : un sens tout de même « chrétien », si ce mot convient quand il ne s'agit pas de foi – mais d'autant mieux « chrétien » qu'absolument « moderne ». La victime innocente annonce celle qui proposera à tous les autres hommes de vivre en paix.

Il faut peiner longtemps sous l'objectivité du non-sens pour percevoir l'analogie. Il faut endurer l'injustifiable, et ne pas le surmonter, pour dégager ultimement de l'image, de la « chose muette », un sens tout de même *un peu* parabolique. Il faut regarder par l'œil moderne l'irrémissible meurtre et le massacré sans mots, l'*in-fans*, celui qui ne parle pas, criant en vain sous le ciel désert, pour contempler à travers lui le Crucifié, entendre dans son cri le dernier cri du Christ. Poussin a donné avec ce massacre *de l'Innocent* sa version démythologisée de la mort du Dieu chrétien.

17. Aretino, Pietro, *Les trois livres de l'humanité de Jésus-Christ*, Champion, 2009, livre premier, p. 72. Le texte de Matthieu (II, 16) dit quant à lui : « Alors Hérode, voyant qu'il avait été joué par les mages, fut pris d'une violente fureur et envoya mettre à mort, dans Bethléem et tout son territoire, tous les enfants de moins de deux ans, d'après le temps qu'il s'était fait préciser par les mages. »

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

---

- Couverture : Nicolas Poussin, *Le Massacre des Innocents*, vers 1627-1628, huile sur toile, 147 × 171 cm, Chantilly, Musée Condé. Détail.
- P. 18 et 19 : 1. Pollaiolo, *Crucifixion avec saint François et saint Jérôme*, 1450-1455, dimensions et emplacement inconnus.
- P. 23 : 2. Pollaiolo, *Hercule et Antée*, 1470-1480, huile sur bois, 16 × 10,5 cm, Florence, Galerie des Offices.
- P. 29 : 3. Botticelli, *Histoire de Nastagio degli Onesti I*, 1483, détrempe sur bois, 84 × 142 cm, Madrid, Musée du Prado.
- P. 37 : 4. Botticelli, *Histoire de Nastagio degli Onesti II*, 1483, détrempe sur bois, 82 × 138 cm, Madrid, Musée du Prado.
- P. 39 : 5. Botticelli, *Histoire de Nastagio degli Onesti III*, 1483, détrempe sur bois, 84 × 142 cm, Madrid, Musée du Prado.
- P. 43 : 6. Botticelli, *Histoire de Nastagio degli Onesti IV*, 1483, détrempe sur bois, 83 × 142 cm, collection particulière.
- P. 46 : 7. Raphaël, *La Transfiguration*, 1518-1520, huile sur bois, 405 × 278 cm, Pinacothèque du Vatican. Détail.
- P. 47 : 8. Raphaël, *La Transfiguration*, 1518-1520, huile sur bois, 405 × 278 cm, Pinacothèque du Vatican.
- P. 53 : 9. Raphaël, *Sainte Marguerite*, 1518, huile sur bois, 178 × 122 cm, Paris, Musée du Louvre.
- P. 61 : 10. Nicolas Poussin, *Le Massacre des Innocents*, vers 1627-1628, huile sur toile, 147 × 171 cm, Chantilly, Musée Condé.
- P. 69 : 11. Nicolas Poussin, *Le Jugement de Salomon*, 1649, huile sur toile, 101 × 150 cm, Paris, Musée du Louvre.

- P. 73 : 12. Guido Reni, *Le Massacre des Innocents*, 1610-1612, huile sur toile, 268 × 170 cm, Bologne, Pinacothèque nationale.
- P. 80 : 13. José de Ribera, *Apollon et Marsyas*, 1637, huile sur toile, 185 × 232 cm, Naples, Museo nazionale di Capodimonte.
- P. 81 : 14. José de Ribera, *Apollon et Marsyas*, 1637, huile sur toile, 202 × 255 cm, Bruxelles, Musées des Beaux-arts.
- P. 87 : 15. Luca Giordano, *Saint-Michel archange*, vers 1663, huile sur toile, 198 × 147 cm, Berlin, Gemäldegalerie.
- P. 97 : 16. *Laocoon*, groupe signé par Agésandros, Polydoros, Anthanodoros, 1<sup>er</sup> ou 2<sup>e</sup> siècle, marbre, H. : 242 cm, Rome, Vatican, cour du Belvédère.
- P. 109 : 17. Caravage, *Méduse*, 1597-1598, huile sur toile montée sur bouclier en peuplier, 60 × 55 cm, Florence, Galerie des Offices.
- P. 115 : 18. Edvard Munch, *Le Cri*, 1893, détrempe et crayon gras sur carton, 91 × 73,5 cm, Oslo, Musée national d'art et de dessin.
- P. 123 : 19. Edvard Munch, *Soir rue Karl Johan*, 1892, huile sur toile non apprêtée, 84,5 × 121 cm, Bergen, Kunstmuseum.
- P. 129 : 20. Francis Bacon, *Trois études de figure au pied d'une crucifixion*, triptyque, panneau de droite, 1944, huile et pastel sur panneau de bois, 94 × 74 cm, Londres, Tate Gallery.
- P. 139 : 21. Francis Bacon, *Étude d'un babouin*, 1953, huile sur toile, 198 × 137 cm, New York, The Museum of Modern Art.
- P. 141 : 22. Francis Bacon, *Tête VI*, 1949, huile sur toile, 91,4 × 76,2 cm, Londres, Southbank, Arts Council Collection.
- P. 147 : 23. Francis Bacon, *Du sang sur le plancher – peinture*, 1986, huile et pastel sur toile, 198,1 × 147,3 cm, collection particulière.
- P. 152 : 24. Raymond Mason, *L'Aggression au 48 de la rue Monsieur-le-Prince, le 23 juin 1975*, 1976, résine époxyde et acrylique, 54 × 132 × 65 cm, Clermont-Ferrand, Fonds régional d'art contemporain Auvergne.
- P. 153 : 25. Piero della Francesca, *La Mort d'Adam*, 1452-1459, fresque, 390 × 747 cm, Arezzo, San Francesco. Détail.
- P. 157 : 26. Raymond Mason, *Les Épouvantées*, 1956-1960, plâtre, 82 × 127 × 38 cm, collection particulière.

## INDEX DES NOMS DE PERSONNES

- Alberola, Jean-Michel : 74
- Alcibiade : 89, 96
- Apulée : 84, 91
- Arasse, Daniel : 30, 49
- Archimbaud, Michel : 134, 145
- Arétin, Pierre I<sup>er</sup> : 76, 77
- Aristote : 65
- Bacon, Francis : 15, 65, 74, 75, 112, 127-147, 150, 155, 156
- Baldassari, Anne : 133, 144
- Bataille, Georges : 128, 134
- Bätschmann, Oskar : 68, 70
- Batut, Jean-Pierre : 145
- Baudelaire, Charles : 75, 92, 144, 155, 158
- Bellori, Giovanni Pietro : 106
- Berenson, Bernard : 17
- Bernin, Gian Lorenzo, dit Le : 96, 102, 103
- Besnard, Albert : 118
- Bloy, Léon : 46
- Boccace : 27, 28, 30, 32, 34, 35, 38, 40, 42
- Bohm, Pierre-Yves : 74
- Bonnat, Léon : 117
- Bonnefoy, Yves : 7, 9, 15, 59, 72, 154, 162
- Botticelli, Sandro : 15, 27-44, 60, 62, 111, 138, 155
- Büchner, Georg : 18
- Buraglio, Pierre : 74
- Callimaque : 30, 31
- Caravage (Michelangelo Merisi, dit Le) : 15, 49, 72, 74, 79, 95, 112
- Chastel, André : 36, 46
- Chiquet, Olivier : 85, 91, 92
- Christophe, Ernest : 158
- Clair, Jean : 151
- Claudé, Paul : 74
- Cocteau, Jean : 60
- Copernic, Nicolas : 65
- Corpet, Vincent : 74
- Couture, Thomas : 116
- Cueco, Henri : 74
- Cuzin, Jean-Pierre : 45, 48, 49
- Dante : 34, 35, 38, 89
- Daumier, Honoré : 155
- Décultot, Élisabeth : 96, 102, 103
- Degas, Edgar : 117
- Deleuze, Gilles : 130, 142
- Dempsey, Charles : 44

Derain, André : 60  
 De Vecchi, Pierluigi : 48  
 Didi-Huberman, Georges : 28  
 Dostoïevski, Fiodor : 117  
 Dumas, Stéphane : 85  
 Edwards, Michael : 162  
 Egaña, Miguel : 130  
 Eisenstein, Sergueï : 134  
 Félibien, André : 72  
 Feuillet, Michel : 42  
 Ficin, Marcile : 88  
 Friedrich, Caspar David : 118, 122  
 FrydenbergFlaatten, Hans-Martin : 120  
 Fumaroli, Marc : 74  
 Galilée : 65, 75, 76  
 Galli, Aldo : 17, 18  
 Gallo, Daniela : 106  
 Gauguin, Paul : 117  
 Gautier, Théophile : 84, 94  
 Géricault, Théodore : 155  
 Giacometti, Alberto : 140  
 Gide, André : 59, 60  
 Giordano, Luca : 82, 86  
 Girard, René : 143  
 Giustiniani, Vincenzo : 64, 72  
 Goethe, J. Wolfgang von : 100, 101, 107, 112  
 Goya, Francisco, de : 59, 112  
 Hamsun, Knut : 117  
 Henry, Michel : 44, 90  
 Henry, Tom : 57  
 Hilaire, Michel : 82  
 Hoberhuber, Konrad : 57  
 Hölderlin, Friedrich : 112  
 Honour, Hugh : 105  
 Jean : 38, 49  
 Jean, Grégori : 44  
 Jésus-Christ : 17, 20, 21, 22, 24, 25, 46, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 60, 62, 70, 76, 77, 94, 111, 138, 155, 162  
 Joannides, Paul : 57  
 Kant, Emmanuel : 95  
 Kepler, Johannes : 65  
 Kierkegaard, Soeren : 117  
 Kramer, Hilton : 151  
 Krohg, Christian : 117  
 Leiris, Michel : 128, 130, 133, 140  
 Lempert, Bernard : 94  
 Lessing, Gotthold Ephraim : 14, 95-108, 112, 120, 121  
 Little, Jonathan : 133, 144  
 Longin (Pseudo-) : 99  
 Luc : 21, 24  
 Lucaïn : 24  
 Mahler, Gustav : 120  
 Manet, Édouard : 113, 116, 155  
 Marc : 55  
 Marino, Giambattista : 64  
 Mason, Raymond : 15, 59, 149-163  
 Matthieu : 46, 49, 54, 55, 64, 72, 77  
 Mauclair, Camille : 120  
 Médicis, Jules de : 45  
 Médicis, Laurent de : 27, 88  
 Mérot, Alain : 70, 72, 74

Mezinski, Zenon : 34  
 Michel-Ange : 103, 150  
 Monet, Claude : 142  
 Montaigne, Michel de : 65  
 Munch, Edvard : 15, 67, 111-126, 127, 138, 155, 156  
 Naess, Atle : 114  
 Nanteuil, Georges : 126  
 Nayrolles, Jean : 36, 40, 41, 160  
 Niccolo dell'Arca : 162  
 Nietzsche, Friedrich : 96, 113, 120, 134  
 Ovide : 84, 88  
 Panofsky, Erwin : 106  
 Peppiatt, Michael : 130, 136, 150, 151  
 Picasso, Pablo : 60, 65, 74, 75, 112, 128, 133, 136, 137, 143, 145  
 Pic de la Mirandole : 88  
 Pignon-Ernest, Ernest : 74  
 Pindare : 88  
 Platon : 65, 84, 89  
 Pollaiolo, Antonio & Piero : 15, 17-25, 60, 62, 111, 138, 155, 162  
 Pommier, Édouard : 24, 99, 103, 106  
 Poussin, Nicolas : 9, 15, 59-77, 79, 94, 111, 131, 132, 133, 134, 136, 138, 155, 156  
 Raphaël : 15, 45-57, 60, 62, 65, 72, 111, 138, 155  
 Rembrandt : 136, 143  
 Reni, Guido : 64, 71, 72, 79, 94  
 Rey, Olivier : 46  
 Ribera, José de : 15, 79-94, 95, 96, 102, 111, 138, 155  
 Ritter, William : 120  
 Ronsard, Pierre de : 31  
 Rops, Félicien : 118  
 Rosenberg, Pierre : 65, 66, 72  
 Rousseau, Jean-Jacques : 117, 118  
 Rubens, Pierre-Paul : 52  
 Sauerländer, Willibald : 72  
 Savonarole, Jérôme : 30, 42  
 Schopenhauer, Arthur : 117  
 Seurat, Georges : 117  
 Shakespeare, William : 65  
 Shiff, Richard : 126  
 Sisley, Alfred : 117  
 Skerdsvig, Christian : 119  
 Socrate : 89  
 Sophocle : 98, 101, 102, 103, 104, 105, 107  
 Spinosa, Nicola : 82, 83  
 Stendhal : 112  
 Stone, Richard : 151  
 Sylvester, David : 74, 127, 131, 133, 151  
 Thélot, Jérôme : 101  
 Thuillier, Jacques : 65, 74  
 Titien : 64, 79, 85, 88, 89  
 Toulouse-Lautrec, Henri de : 126  
 Uccello, Paolo : 34  
 Van Gogh, Vincent : 118, 136, 143  
 Van Velde, Bram : 15  
 Vasari, Giorgio : 46  
 Vélasquez, Diego : 116, 131, 136, 137, 142, 143  
 Vermeer, Johannes : 145, 146  
 Véronèse, Paolo Calieri dit : 79

Vésale, André : 92  
 Vinci, Léonard de : 67  
 Virgile : 98, 99, 103, 104, 105, 108  
 Warburg, Aby : 27  
 Whistler, James Abbott McNeill : 117  
 Winckelmann, Johann, Joachim : 14,  
 95-108, 112, 113, 120  
 Wind, Edgar : 89

## BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

### CHAPITRE I :

- Berenson, Bernard, *The Drawings of the florentine painters*, 2 vols., Londres, Muray, 1903.  
 Büchner, Georg, *Lenz*, Traduit par Jean-Pierre Lefèvre, Seuil, Points, 2007.  
 Galli, Aldo, *Les Pollaiuolo*, Milan, 5 Continents éditions, 2005.  
 Lucain, *La Pharsale*, traduction de Marmontel complétée par M. H. Durand, Garnier frères Libraires éditeurs, 1865.  
 Pommier, Édouard, *Comment l'art devient l'art*, Gallimard, 2007.

### CHAPITRE II :

- Arasse, Daniel, « La manière de Botticelli », in *Botticelli. De Laurent le Magnifique à Savonarole*, Skira/Musée du Luxembourg, 2003.  
 Boccace, *Le Décaméron*, traduction de Jean Bourciez, Classiques Garnier, 1952.  
 Callimaque, *Épigrammes – Hymnes*, sous la direction de Émile Cahen, Les Belles Lettres, 2003.  
 Chastel, André, *Art et humanisme à Florence, au temps de Laurent le Magnifique*, PUF, 1959.  
 Dante, *La Divine Comédie*, traduction de Henri Longnon, Garnier, 1966.  
 Dante, *La Divine Comédie* illustrée par Botticelli, traduction de Jacqueline Risset, Éditions Diane de Selliers, 2008.  
 Dempsey, Charles, « L'amour et la "ninfa" chez Botticelli », in *Botticelli. De Laurent le Magnifique à Savonarole*, Skira/Musée du Luxembourg, 2003.  
 Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus*, Gallimard, 1999.  
 Feuillet, Michel, *Botticelli et Savonarole. L'humanisme à l'épreuve du feu*, Cerf, 2010.

- Henry, Michel, *Du communisme au capitalisme. Théorie d'une catastrophe*, Odile Jacob, 1990.
- Jean, Grégori, « La vérité est un cri. Affectivité, force, et langage naturel », in *Langage et affectivité*, S. Le Quitte et G. Mahéo éditeurs, Le cercle herméneutique, 2014.
- Mezinski, Zenon, *L'arbre dans la peinture*, Citadelles et Mazenod, 2018.
- Nayrolles, Jean, *Du sacrificiel dans l'art*, Kimé, 2019.
- Ronsard, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1994.
- Warburg, Aby, *Essais florentins*, Hazan, 2015.

## CHAPITRE III :

- Arasse, Daniel, *Les Visions de Raphaël*, Liana Levi, 2003.
- Bloy, Léon, *La Femme pauvre*, La part commune, 2004.
- Cuzin, Jean-Pierre, *Raphaël. Vie et œuvre*, Bibliothèque des arts, 1983.
- De Vecchi, Pierluigi, *Raphaël*, Citadelles et Mazenod, 2002.
- Henry, Tom, et Joannides, Paul, *Raphaël. Les dernières années*, Hazan/Musée du Louvre, 2012.
- Hoberhuber, Konrad, *Raphaël*, Éditions du regard, 1999.
- Rey, Olivier, *Gloire et misère de l'image après Jésus-Christ*, Conférence, 2020.
- Vasari, Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 5, édition sous la direction d'André Chastel, Berger-Levrault, 1983.

## CHAPITRE IV :

- Aretino, Pietro, *Les trois livres de l'humanité de Jésus-Christ*, Champion, 2009.
- Bacon, Francis, *L'Art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, I, Skira, Les sentiers de la création, 1976.
- Bätschmann, Oskar, *Poussin. Dialectique de la peinture*, Flammarion, Champs/Arts, 2010.
- Bonnefoy, Yves, « Un débat de 1630 », *Le Nuage rouge*, Gallimard, Folio, 1995.
- Bonnefoy, Yves, *Rome 1630*, Flammarion, Champs/Arts, 2012.
- Claudiel, Paul, *L'Œil écoute*, in *Œuvres en prose*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.

- Félibien, André, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, III, Paris, Trévoux, 1666-1688.
- Fumaroli, Marc, *L'École du silence*, Flammarion, 1994.
- Fumaroli, Marc, *Lire les arts dans l'Europe d'Ancien Régime*, Gallimard, 2019.
- Gide, André, *Poussin*, Au Divan, 1945.
- Mérot, Alain, *Poussin*, Hazan, 1990.
- Mérot, Alain, « Les modes, ou le paradoxe du peintre », in *Nicolas Poussin. 1594-1665*, Réunion des Musées nationaux, 1994.
- Poussin, Nicolas, *Lettres et propos sur l'art*, Hermann, 2014.
- Rosenberg, Pierre, *Nicolas Poussin. 1594-1665*, Réunion des Musées nationaux, 1994.
- Rosenberg, Pierre, *Poussin. Le Massacre des Innocents. Picasso. Bacon*, Flammarion/Domaine de Chantilly, 2017.
- Thuillier, Jacques, *Tout l'œuvre peint de Poussin*, Flammarion, 1974.
- Thuillier, Jacques, *Nicolas Poussin*, Flammarion, 1994.

## CHAPITRE V :

- Apulée, *Florides*, traduction Paul Vallette, Les Belles Lettres, 2002.
- Chiquet, Olivier, « Le mythe d'Apollon et Marsyas dans la peinture italienne (XVI<sup>e</sup> – début XVII<sup>e</sup> siècles) : la focalisation sur l'épisode de l'écorchement du satyre », *Interfaces*, 37 / 2016.
- Dumas, Stéphane, *Les Peaux créatrices. Esthétique de la sécrétion*, Klincksieck, 2014.
- Gautier, Théophile, *España*, in *Œuvres poétiques complètes*, Bartillat, 2004.
- Henry, Michel, *Du communisme au capitalisme. Théorie d'une catastrophe*, Odile Jacob, 1990.
- Hilaire, Michel, « La peinture à Naples dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle : entre naturalisme, classicisme et tentation de la couleur », *L'âge d'or de la peinture à Naples, De Ribera à Giordano*, Lienart, 2015.
- Lempert, Bernard, *Critique de la pensée sacrificielle*, Seuil, 2000.
- Ovide, *Métamorphoses*, Traduction de Joseph Chamonard, GF Flammarion, 1966.

- Pindare, *Œuvres complètes*, éditions de la Différence, 1990.  
 Platon, *Le Banquet*, Traduction de Luc Brisson, GF Flammarion, 2016.  
 Spinosa, Nicola, *Ribera. L'opera completa*, Naples, Electra, 2003.  
 Spinosa, Nicola, « Ribera y la pintura en Napoles en la segunda década del siglo XVII », in *El joven Ribera*, edición a cargo de José Milicua, Javier Portus, Madrid, Museo del Prado, 2011.  
 Wind, Edgar, *Mystères païens de la Renaissance*, Gallimard, 1992.

## CHAPITRE VI :

- Gallo, Daniela, *Modèle ou miroir ? Winckelmann et la sculpture néo-classique*, Maison des sciences de l'homme, 2009.  
 Goethe, Johann Wolfgang von, « Sur Laocoon », in *Écrits sur l'art*, traduction de Jean-Marie Schaeffer, GF-Flammarion, 1996.  
 Honour, Hugh, *Le Néo-classicisme*, Le livre de poche, 1991.  
 Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon, ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, Hermann, 1990.  
 Panofsky, Erwin, *Idea*, Gallimard, Tel, 1989.  
 Pommier, Édouard, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Gallimard, 2003.  
 Thélot, Jérôme, *Sophocle, La condition de la parole*, Desclée de Brouwer, 2019.  
 Virgile, *Énéide*, traduction de Jeanne Dion et Philippe Heuzé, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 2015.  
 Winckelmann, Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, traduction de Marianne Charrière, Jacqueline Chambon, 1991.  
 Winckelmann, Johann Joachim, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, traduction de Dominique Tassel, Le Livre de poche, 2005.  
 Winckelmann, Johann Joachim, *De la description*, édition et traduction d'Élisabeth Décultot, Macula, 2006.

## CHAPITRE VII :

- Eggum, Arne, et Rapetti, Rodolphe, *Munch et la France*, Réunion des Musées nationaux, 1991.

- Friedrich, Caspar David, *En contemplant une collection de peintures*, traduction de Laure Cahen-Maurel, Corti, 2011.  
 Munch, Edvard, « Journal inédit », in *Munch et la France*, Réunion des Musées nationaux, 1991.  
 Naess, Atle, *Munch. Les couleurs de la névrose*, Hazan, 2011.  
 Nietzsche, Friedrich, *Nachgelassene Fragmente*, in *Kritische Studienausgabe*, T. VII, G. Colli et M. Montinari (éd.), DTV – De Gruyter, 1980.  
 Rousseau, Jean-Jacques, *Émile*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, IV, 1969.  
 Shiff, Richard, « Vibrations », traduit par Maïca Sanconie, in *Edvard Munch ou l'« Anti-Cri »*, Pinacothèque de Paris, 2010.  
 Steihaug, Jon-Ove (dir.), *Edvard Munch. 1863-1944*, Skira/Munch-Museet, Nasjonalmuseet, 2013.  
 Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Gallimard, Folio, 1996.

## CHAPITRE VIII :

- Bacon, Francis, *L'Art de l'impossible, Entretiens avec David Sylvester*, I et II, Skira, Les sentiers de la création, 1976.  
 Bacon, Francis, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Gallimard, Folio, 1996.  
 Bacon, Francis, *Conversations*, L'Atelier contemporain, 2019.  
 Baldassari, Anne, *Bacon. La vie des images. Picasso*, Flammarion/Réunion des musées nationaux, 2005.  
 Bataille, Georges, « Chronique. Dictionnaire. Bouche », in *Documents*, 5, 1930.  
 Batut, Jean-Pierre, « La décision de kénose du Fils et l'obéissance filiale du chrétien », in *Communio*, « Il s'est anéanti », n° 242, nov.-déc. 2015.  
 Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, 2002.  
 Egaña, Miguel, « Deleuze "derrière l'épaule" de Francis Bacon », in *Bacon en toutes lettres*, Centre Pompidou, 2019.  
 Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961.  
 Leiris, Michel, *Francis Bacon, face et profil*, Albin Michel, 2004.  
 Little, Jonathan, *Triptyque. Trois études sur Francis Bacon*, Gallimard, 2011.  
 Peppiatt, Michael, *Francis Bacon*, Flammarion, 2019.

## CHAPITRE IX :

- Bonnefoy, Yves, *Raymond Mason. La liberté de l'esprit*, Galilée, 2007.
- Clair, Jean, « Un orage de passions », in *Mason*, Centre Georges Pompidou, 1985.
- Edwards, Michael, *Raymond Mason*, Cercle d'art, 1994.
- Mason, Raymond, et Peppiatt, Michel, « Entretien », in *Mason*, Centre Georges Pompidou, 1985.
- Mason, Raymond, « La ville », in *Raymond Mason. La ville*, galerie Patrice Trigano, 1998.
- Mason, Raymond, *Arts et artistes*, edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 2000.
- Nayrolles, Jean, *Du sacrificiel dans l'art*, Kimé, 2019.
- Peppiatt, Michael, « Raymond Mason », in *Mason*, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, RMN, 2000.

## DU MÊME AUTEUR

- Poétique d'Yves Bonnefoy*, Droz, 1983.
- Baudelaire. Violence et poésie*, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1993.
- La poésie précaire*, PUF, 1997.
- Les inventions littéraires de la photographie*, PUF, 2003.
- Au commencement était la faim*, Les Belles Lettres, Encre marine, 2005.
- Contre la mort*, Fissile, 2007.
- La poésie excédée. Rimbaud*, Fissile, 2008.
- L'Idiot de Dostoïevski*, Gallimard, Foliothèque, 2008.
- Ou l'irrésignation. Benjamin Fondane*, Fissile, 2009.
- Critique de la raison photographique*, Les Belles Lettres, Encre marine, 2009.
- Pas même du ciel*, Fissile, 2010.
- L'Immémorial. Études sur la poésie moderne*, Les Belles Lettres, Encre marine, 2011.
- Le travail vivant de la poésie*, Les Belles Lettres, Encre marine, 2013.
- Géricault. Le Radeau de la Méduse*, Manucius, 2013.
- Les avantages de la vieillesse et de l'adversité. Essai sur Jean-Jacques Rousseau*, Les Belles Lettres, Encre marine, 2015.
- Un caillou dans un creux. Notes sur le poétique*, Manucius, 2016.
- Sophocle. La condition de la parole*, Desclée de Brouwer, 2019.
- Le travail photographique de Jean-Jacques Gonzales*, suivi de *La fiction d'un éblouissant rail continu*, *Journal photographique de Jean-Jacques Gonzales*, L'Atelier contemporain, 2020.
- Marlyne Blaquart. La vie simple. Peintures*, Conférence, 2020 (avec Alain Madeleine-Perdrillat).
- Géricault. Généalogie de la peinture*, L'Atelier contemporain, Studiolo, 2021.

## Traductions

John Millington Synge, *Douze poèmes*, Grèges, 2002.  
 Angelus Silesius, *Le Voyageur chérubinique*, Les Belles Lettres, Encre marine, 2008.  
 Georg Büchner, *Woyzeck*, Éditions du geste, 2019.

## Éditions

Pierre-Jean Jouve, *Dans les années profondes, Matière céleste, Proses*, Poésie/Gallimard, 1995.  
 Charles Baudelaire, *Correspondance*, Gallimard, Folio, 2000 (avec Claude Pichois).  
*L'œuvre plastique de Pierre-Albert Jourdan*, catalogue d'exposition, Université Lyon 3, 2014 (avec François Lallier).  
*Une briqueterie de Bhaktapur, Photographies de Stéphane Lecaille et Alain Gualina*, catalogue d'exposition, Université Lyon 3, 2015.  
 Yves Bonnefoy, *Alexandre Hollan. Trente années de réflexions*, L'Atelier contemporain, 2016.  
 Cédric Demangeot, revue *Europe*, n° 1103, mars 2021.  
 Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, à paraître (en collaboration).

## CHEZ LE MÊME ÉDITEUR

Jean-Louis Baudry, *L'Enfant aux cerises*  
 Agnès Callu & Roland Recht, *L'Historien de l'art : Conversation dans l'atelier*  
 Marcel Cohen, *Rencontres et partis pris*  
 Jean Daive, *Pas encore une image*  
 Maryline Desbiolles, *Écrits pour voir*  
 Pascal Dethurens, *L'Œil du monde*  
 Pascal Dethurens, *L'Émerveillement*  
 Olivier Domerg, *En lieu et place*  
 Armand Dupuy, *Van Gogh, Buraglio, mon père et les autres*  
 Renaud Ego, *Le Geste du regard*  
 Laurent Jenny, *Le Désir de voir*  
 Stéphane Lambert, *Tout est paysage*  
 Giorgio Manganelli, *Salons*  
 Jacques Moulin, *Écrire à vue*  
 Daniel Payot, *Retours d'échos*  
 Christine Peltre, *Vers l'Orient. Géographies d'un désir*  
 Nicolas Pesquès, *Sans peinture*  
 Gaëtan Picon, *Admirable tremblement du temps*  
 Christian Prigent, *La peinture me regarde*  
 Jean-Claude Schneider, *La Peinture et son Ombre*  
 Éric Suchère, *Symptômes*  
 David Sylvester, *L'art à bras-le-corps*  
 Pierre-Alain Tâche, *Une réponse sans fin tentée*  
 Frédérick Tristan, *L'Œil d'Hermès*  
 Germain Viatte, *L'Envers de la médaille. Mondrian, Dubuffet.*

John Berger & Yves Berger, *À ton tour*

George Besson & Henri Matisse, *De face, de profil, de dos*

Bernard Blatter & Farhad Ostovani, *Ce que dit le silence*

Yves Bonnefoy & Gérard Titus-Carmel, *Chemins ouvrant*

Leonardo Cremonini & Régis Debray, *L'Hypothèse du désir*

Jean Dubuffet & Marcel Moreau, *De l'Art Brut aux Beaux-Arts convulsifs*

Jean Dubuffet & Valère Novarina, *Personne n'est à l'intérieur de rien*

Pierre Matisse & Joan Miró, *Ouvrir le feu*

Conception graphique : Juliette Roussel

Impression : Jelgavas Tipografija

@ L'Atelier contemporain, octobre 2021

ISBN 978-2-85035-060-3

[www.editionsateliercontemporain.net](http://www.editionsateliercontemporain.net)

*Ouvrage publié avec le concours du*

*Centre national du livre*