

Nicolas Poussin,  
*Le massacre des Innocents*



2. Nicolas Poussin, *Le massacre des Innocents*, 1625-1629, huile sur toile, 147 x 171 cm, musée Condée, Chantilly.

Si par « massacre » il faut entendre une tuerie de masse, un abattoir (ce qui est l'acception du mot *matteuca* en bas latin, littéralement : la boucherie où l'on frappe les bœufs à coups de massue) où sont exécutées de nombreuses victimes désarmées, le titre que Poussin donne à son œuvre est mensonger. Plus exactement, il révèle un choix, il souligne une trouvaille, il revendique un procédé rhétorique : la

métonymie. Car le peintre, pour évoquer cet épisode que rapporte l'évangéliste Matthieu (Mt 2:13-18), concentre toute notre attention sur l'instant de l'exécution d'un nourrisson sous les yeux de sa mère. Le glaive du soldat est levé, son pied comprime le cou du jeune enfant pour le maintenir au sol, l'homme va frapper à nouveau – on distingue en effet que le sang a déjà coulé – alors que la mère s'accroche au bourreau, hurlant sa douleur dans un cri pour nous silencieux. On aperçoit trois silhouettes qui fuient au loin l'épouvante. Le sujet est ainsi simplifié, presque « schématisé », pour gagner en intensité, en énergie, en émotion; ce sera le massacre d'un seul innocent. De fait, ce que reprend ici Nicolas Poussin, après Giotto, Brueghel, Reni, Rubens, c'est une double référence biblique, celle du massacre des enfants des Hébreux par Pharaon à l'époque de l'esclavage en Égypte et celle du massacre ordonné par Hérode, beaucoup plus tard, et auquel échappe Jésus (qui en fait par ailleurs un « nouveau Moïse »). Si ses prédécesseurs insistent volontiers sur le chaos, la confusion des corps, Poussin choisit de montrer l'essentiel: la violence dans toute son actualisation, poussée à son paroxysme qui lui fait transgresser toute raison.

Violences insensées, folles, sans limite ni véritable finalité autre que le plaisir du spectacle du sang qui coule, ces massacres ne s'expliquent pas par la seule superstition d'un

Prince craintif (pourquoi exécuter tous les enfants jusqu'à l'âge de 2 ans?). Il faut y voir la manifestation de la cruauté, forme que revêt parfois la violence extrême (du latin *cruor*, le sang). La cruauté s'attaque à l'intime et à la dignité, elle s'inscrit dans l'horizon du Mal – ce qui n'est pas toujours le cas de la violence. « C'est l'extrême de tous les vices », écrit Montaigne. Pourquoi m'interdire d'avaler la neige sur le sol pour calmer ma soif? demande Primo Levi à l'un de ses tortionnaires: « *Hier ist kein warum* », lui répond ce dernier, « Ici il n'y a pas de pourquoi ».

Poussin entrouvre la porte de cet enfer. Pour lui, comme pour ses contemporains, « massacre » charrie toujours en effet le souvenir des corps sanglants des victimes de la Saint-Barthélemy (le mot apparaît à la même époque). Le cadre serré du tableau nous empêche de fuir le spectacle de cette violence ultime. Les deux diagonales qui structurent la composition de l'œuvre se croisent sur le visage de la mère où se fixe notre regard. Poussin a-t-il peint ici « le plus beau cri de toute la peinture », comme le dira Francis Bacon? En tous cas il donne à voir le premier d'une longue succession de cris silencieux, de Munch à Picasso, en passant par Bacon précisément. Le spectacle de la cruauté nous laisse sans voix, condamnés à ce terrifiant hurlement silencieux.

Cette œuvre est donc un exemple parfait de la manière dont un peintre use de la

composition, et notamment du cadrage au service d'un but précis. Comme l'écrit Alain Mérot, l'un des plus grands spécialistes de Poussin, la « composition de Poussin est obsédante dans son économie ». Poussin montre qu'il sait manipuler les plans, le cadrage et les volumes pour les mettre au service d'une rhétorique de la violence destinée à interpeller plus fortement encore le spectateur et solliciter son empathie : le détail choisi fait office de « concentré » d'inhumanité et laisse imaginer, à lui seul, le reste de ce massacre. C'est la force du choix de Poussin : plutôt que de laisser ce détail se perdre dans un ensemble figurant la totalité de l'événement historique, comme les artistes qui l'ont précédé l'ont généralement fait, laissant l'horreur parler au travers de la démultiplication des corps criants et de l'empilement des cadavres d'enfants, Poussin attire notre attention sur un seul groupe composé de seulement trois personnages, le soldat, l'enfant et la mère hurlant, qui suffit à lui seul à résumer l'atrocité de l'événement.

Ce choix s'explique peut-être par la volonté de Poussin de se conformer aux principes artistiques édictés par le concile de Trente : rendre l'art, et donc l'image, plus accessible à tous, dans un but pédagogique et apologétique. Par la grande lisibilité des émotions et par ce qui apparaît comme une simplification à l'extrême de la narration, Poussin s'y conforme et répond ainsi aux exigences contre-réformistes

de l'époque. Ce faisant, il « décontextualise » toutefois la scène en rendant compte uniquement de la confrontation inégale entre un soldat et un enfant et n'éclaire, dans le récit qu'il fait de l'événement, que la cruauté absolue de choisir pour victimes des enfants innocents et la douleur infinie d'une mère.

Mais Poussin peut avoir été motivé par un autre objectif et l'on en vient à la commande, donc à la genèse de l'œuvre : il réalise ce tableau certainement à la demande de Vincenzo Giustiniani, mécène et collectionneur romain. Le choix du sujet ne semble pas anodin, comme souvent en peinture. Il fait écho à un funeste événement ayant frappé la famille Giustiniani en 1566 : le 14 avril 1566, les navires ottomans attaquent l'île de Chios, en mer Égée, alors sous l'autorité du gouverneur génois Giuseppe Giustiniani. Le gouverneur parvient à fuir à Rome avec son fils, Vincenzo, futur commanditaire de l'œuvre à Poussin, mais vingt et un garçons de la famille, entre 12 et 16 ans, furent torturés par les Turcs afin d'être convertis de force. Trois d'entre eux cédèrent avant de fuir à Gênes, mais les dix-huit autres, qui refusèrent de renier leur foi, furent massacrés. Ce « massacre d'innocents » constitua l'un de ces crimes qui marquèrent l'Histoire et le pape Pie V canonisa dès le 6 septembre les martyrs ayant préféré mourir que de renier le Christ. Ce carnage évoque, notamment par le nombre et l'âge des victimes, le massacre historique

commandité par Hérode, et la grande histoire vient ici se mesurer et commémorer l'histoire familiale des Giustiniani, le traitement qu'en fait Poussin permettant plus aisément encore la superposition des deux événements.

**Artemisia Gentileschi,**  
*Judith décapitant Holopherne*

« Les femmes n'ont pas tous les jours des Holopherne à défaire ; mais tous les jours elles ont à combattre le Luxe, la Vanité des délices, toutes les Passions agréables et toutes les facheuses. »

À propos de Judith, dans *La galerie des femmes fortes*, par le Père Le Moyne, de la Compagnie de Jésus, 6<sup>e</sup> édition, Paris, Jean Ribou, 1668 [1647].



3. Artemisia Gentileschi, *Judith décapitant Holopherne*, 1612-1613, huile sur toile, 158,8 x 125,5 cm, musée de Capodimonte, Naples.