

déchirure, des cris noirs qui se détruisent sur le blanc de la page en utilisant hauteurs et descentes, vide et plein avec la réduction du vers ou l'étirement de la prose sur la page ? Comment ne pas comprendre que ce murmure quoique infime du « manque » rejoint l'infinitésimal et l'infini pour mieux revivre en Lumière, pour mieux clamer un message d'humanité à l'Homme, message de vie intime à portée universelle permettant à chacun de se retrouver dans la force de ce cri de Vie et d'Amour, de percevoir toute l'intensité et toute la beauté de cet élan de vie qui vibre aussi pleinement dans le corps-esprit-cerveau de celui qui lit et qui écoute le jaillissement du « mot qui manque ».

[Marie-Antoinette Bissay](#)

### **3. *La Peinture et le cri De Botticelli à Francis Bacon* Jérôme Thélot (L'Atelier contemporain, octobre 2021)**

par Marie-Antoinette Bissay (université de Pau et des Pays de l'Adour)

Essai remarquable par l'éloquence silencieuse de ce cri que Jérôme Thélot s'applique, avec ferveur et avec exigence, à faire entendre. Le passage par les mots s'avère le vecteur nécessaire et incontournable pour rendre audible le cri figuré par les formes et les couleurs car la peinture est « art du silence, "chose muette", insurmontablement ses lignes et ses couleurs sont privées de voix »<sup>17</sup>.

Dès les premiers mots voire dès le titre qui coordonne deux éléments apparemment antithétiques dans leur réalité phénoménale, se met en place un effet de vie impulsé par la force critique de l'essai et par la présence même du cri qui « est une expression immédiate de vie, non distincte de celle-ci, non intentionnelle et non figurale, où se conjoignent et se sonorisent les deux traits d'essence de toute vie, l'affect dont elle est tissée et la force qui la meut »<sup>18</sup>. Le lecteur est saisi immédiatement par une vive curiosité à entendre ce cri qui émerge de tableaux d'autant plus que, selon Jérôme Thélot, « c'est un fait [que] rares, très rares sont dans l'histoire de la peinture les tableaux qui

---

<sup>17</sup> Jérôme Thélot, *La Peinture et le cri, De Botticelli à Francis Bacon*, L'Atelier contemporain, octobre 2021, p. 13.

<sup>18</sup> *Ibid.*

représentent un cri. »<sup>19</sup> Le lecteur veut alors entendre la voix peinte et comprend la réalité de celle-ci qui surgit, ici, sous forme de cri et les réactions émotionnelles qu'elle procure. C'est avec intelligence et finesse que l'essayiste invite le lecteur à le suivre au fil des pages pour écouter ce cri pictural qui ne demande qu'à être reçu. Pour cela, l'auteur manie à la fois progression chronologique en allant de Botticelli à Francis Bacon, style pictural, perspectives artistique, historique, poétique et philosophique en proposant une réflexion sur le cri, sur ses modalités, sur ses variétés. La pensée critique est animée par une riche dynamique qui la fait se dérouler tout au long des pages dans une progression réflexive et dans une introspection toute existentielle qui invite à comprendre que « le cri est doublement originaire : vie vivante à son commencement, et apparition première de cette vitalité dans le monde. »<sup>20</sup> Le lecteur est donc pris dans une approche vivante du cri dont chaque particule sonore résonne en lui, fait écho tant à ses propres émotions affectives qu'à sa compréhension intellectuelle, artistique et esthétique des tableaux. En conférant toute son attention, en soi fort originale mais essentielle, au cri, Jérôme Thélot donne une autre voix à la peinture et invite le lecteur à emprunter une nouvelle voie pour recevoir ce cri pictural. Tout un réseau de cercles concentriques se met en place : par un élan vital relancé et recréé à chaque page, l'auteur augmente la réflexion du lecteur, lui apporte la nourriture nécessaire pour mieux saisir le système qu'il met à jour et de là, qu'il rend encore plus vivant.

Dans la *Crucifixion* de Pollaiolo, « œuvre de dévotion, âpre, aigüe, qui exalte les souffrances des protagonistes »<sup>21</sup>, le cri s'échappe des corps attachés et soulevés par les tensions douloureuses des cordes. Il révèle, plus particulièrement, l'intense souffrance du corps du larron maintenu par les liens à la croix. Entendu et ressenti, ce cri manifeste une tourmente face à laquelle l'homme ne peut rien et incarne une douleur universelle à jamais soulagée puisque le lecteur est contraint, malgré lui, à une sorte de surdité ou plus exactement à une impossible libération. Ainsi, « 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 ? »<sup>22</sup> Les quatre panneaux de l'*Histoire de Nastagio degli Onesti* de Botticelli révèlent un autre

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Jérôme Thélot, op. cit., p. 17.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 25.

point fondamental du cri pris dans une conception plus originelle du monde et de l'existence de l'Homme car « c'est d'un renversement énorme qu'il s'agit, d'une totale inversion des représentations admises. Un chevalier est devenu un bourreau, et sa bien-aimée est prise pour le dragon : l'amour courtois se retourne en meurtre. Mais l'image de Botticelli dit autre chose que le texte de Boccace. L'analogie y est maintenant explicite entre l'abattage des arbres et la persécution sexuelle : c'est au site de la plus grande violence faite à la forêt que se produit la violence faite à la femme. »<sup>23</sup> Le cri émane d'un crime fait à la forêt et à la femme auréolées toutes deux d'une virginité à la fois symbolique et originaire. Le cri devient alors, par le geste de mort commis, une pulsion de vie qui exprime toute la vérité venue du « fonds sans fond de la civilisation. »<sup>24</sup> Dans la *Transfiguration* de Raphaël, le cri attire la curiosité du lecteur car il sort de la bouche d'un enfant placé en bas à droite du tableau, bras tendu vers le Christ, yeux révulsés vers le Ciel, pris « dans l'instant d'une convulsion irrésistible. »<sup>25</sup> La curiosité est d'autant plus grande que le cri frappe ici l'enfant, figure de l'innocence par excellence. L'origine mystérieuse du cri attire autant qu'il repousse : le lecteur se force à détourner le regard de l'enfant pour se concentrer sur le reste du tableau, pour ne plus écouter son cri qui s'étire dans un écho angoissant. Comment nommer et interpréter ce cri ? Quel sens lui donner ? « Le peuple juif est-il selon Raphaël, et selon le christianisme comme Raphaël l'a parfaitement compris, le peuple possédé, épileptique, dont les Chrétiens attendent que son prochain cri soit le dernier ? »<sup>26</sup> Dernier cri ou prochain cri qui en appelle incessamment un autre comme le suggère *Le Massacre des Innocents* de Poussin : « 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 »<sup>27</sup>. À la différence des autres tableaux, le crieur, ou plus exactement ici la crieuse, ne commet pas une faute mais implore la parole de la justice. Loin du sacrifice, de la culpabilité, du châtement, le tableau de Poussin place la violence du cri dans

---

<sup>23</sup> *Id.*, p. 34.

<sup>24</sup> *Id.*, p. 44.

<sup>25</sup> *Id.*, p. 46.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 57.

<sup>27</sup> Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 59.

sa portée toute *moderne* et humaine car il est proféré par une femme voyant son fils tué ! Le peintre met en scène non pas le spirituel mais le tragique d'une vie déchirée dans le temps par cet acte abominable dont le cri traduit toute la terreur du meurtre et la détresse horrifiée d'une mère. À Jérôme Thélot de conclure ainsi son analyse du tableau de Poussin : « 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. »<sup>28</sup> Dans *Apollon et Marsyas*, Ribéra fait entendre un « double cri du corps supplicié »<sup>29</sup> dévasté par une souffrance intérieure qui ne peut s'exprimer qu'ainsi. « Le cri selon Ribera est une critique venue de la vie souffrante, d'autant plus forte que non verbalisée, la première critique du discours sacrificiel tenu ensemble par le mythe et par ses interprètes. »<sup>30</sup> Winckelmann, sans nier le cri paroxystique qui soulève Laocoon et qui traverse chaque nerf de ses membres, préfère opter pour un sacrifice de la douleur afin de laisser apparaître la beauté parfaite d'un corps. Refuser l'outrance du cri et s'interdire de figurer la souffrance permettent la libération de la beauté et son épanouissement d'autant plus intense qu'elle doit voiler ou dévoiler, dans une forme de sublime, toute convulsion provoquée par le cri. Se détacher de ses connaissances, transgresser les savoirs esthétiques et artistiques habituels, déplacer les couleurs pour devenir infidèle à la réalité, voilà notamment les quelques lignes caractéristiques du travail de Munch qui apparaissent dans *Le Cri*. Son titre est suffisamment explicite pour que le lecteur reçoive cette "chose muette". Elle atteint l'acmé dans la force sonore qui en émane et dans la puissance conférée par les couleurs et par les lignes mouvantes du tableau. Le peintre donne autant à entendre qu'à voir ce cri qui remue l'ensemble du corps et la conscience du crieur au point que le lecteur se sente lui aussi atteint voire dévasté par ce cri. « C'est que pour la première fois peut-être dans l'histoire de la peinture, un tableau donne à voir non pas un crieur (toutes les œuvres commentées jusqu'ici l'ont fait), mais un

---

<sup>28</sup> *Id.*, p. 77. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 84.

<sup>30</sup> *Id.*, p. 94.

cri, pour autant que voir un cri soit possible. Mais puisque tout cri manifeste la chair même de la subjectivité du crieur, est la sonorisation de cette chair impersonnelle, *voir un cri* signifie voir cette chair, et voir comme elle voit. Le tableau *barbare* de Munch, sa manière de *primate*, donnent à voir l'invisible, le double invisible de l'instant et du cri : ils exhibent la chair traversée de son impression interne et la vue médusante de ce que voit cette chair. »<sup>31</sup> Le lecteur ne peut retenir son émotion face à un tel cri qui l'interpelle comme dans une forme de reconnaissance ou de compréhension intime pour avoir ressenti tant un enfermement dans le monde (nature et ordre social) que dans sa propre conscience. Que les réactions face aux tableaux de Bacon soient ambivalentes et alternent entre dégoût, fascination, angoisse, plaisir, le peintre fait entendre un cri dans ses toiles par le biais de corps totalement déformés, distendus voire recomposés selon sa propre esthétique picturale. Et ce cri sort de la bouche du crieur comme propulsé en avant par une tempête intérieure au point que « l'érection du cri dévore le visage ; la tumescence réduit l'être au corps matériel ; l'excitation s'infinetise par sa consommation des médiations. »<sup>32</sup> Et le cri chez Bacon est enfermé dans une sorte de solitude : le crieur est seul, sans victime, sans bourreau, sans souffrance infligée par un autre visible. Le hurlement traduit alors seulement « l'obsession par soi de la vie indifférente. »<sup>33</sup> « Après les cris distanciés de Bacon, fétiches retirés au palais de leur provocation, encadrés d'or et mis sous verre, les œuvres sculptées et peintes de Raymond Mason font passer parmi nous un grand vent soudain salubre et généreux de fraîcheur grave et de géniale ingénuité, où déferlent gaiement les mille et un détails des apparences, les curiosités à profusion, les attachements sans vergogne aux petits riens qui font dans la vie de chacun et de tous la grâce des jours quelconques comme des jours exceptionnels. »<sup>34</sup> Dans la sculpture polychrome de 1976, *L'agression au 48 de la rue Monsieur-le-Prince, le 23 juin 1975*, le cri est proféré par une femme en rouge, transie d'horreur, séparée du reste du groupe et de l'homme mort allongé sur la civière. Sa position « fait de son corps une croix vivante. »<sup>35</sup> Ce cri est profondément déroutant par le réinvestissement d'une image à connotation biblique, par le fait que la femme criante n'est pas victime de violence. Elle réagit comme nombre d'entre nous pourraient réagir face à une telle scène.

---

<sup>31</sup> Jérôme Thélot, op. cit., p. 121. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>32</sup> *Id.*, p. 132.

<sup>33</sup> *Id.*, p. 138-139.

<sup>34</sup> *Id.*, p. 150.

<sup>35</sup> *Id.*, p. 154.

Elle incarne ainsi l'ordre social à échelle humaine et rend toute son humanité au cri qui, par ce cheminement, prend déjà une portée universelle en réactualisant une part mythique. Le corps de l'autre devient corps de soi ou plus exactement un miroir possible dans lequel se reflètent les émotions et les sensations du commun des mortels. Mason parvient ainsi à donner, à cette agression abominable, toute sa beauté grâce à l'art.

Le phénomène d'effet de vie s'établit donc de concert avec la nature du cri : il naît inmanquablement de la violence et de la mort – tout au moins de la souffrance – qui lui sont reliées de manière inextinguible. Son existence manifeste toute la force de la vie quoique rendue paradoxale par son lien direct à la finitude. En rendant compte de ce cri, la peinture montre ses effets et conséquences en interrogeant la précarité de la vie dans son commencement et dans sa fin dans la mesure où le cri incarne un point extrêmement fragile à partir duquel tout peut basculer. Avec une extrême justesse, Jérôme Thélot nous révèle chaque émanation de ces cris à la fois différents et complémentaires. Le cri révèle ainsi toute la force silencieuse de la peinture qui, par couleurs et formes, parvient à nous le faire entendre et vivre dans la totalité de notre corps-esprit-cerveau. C'est en donnant cette voix au cri que Jérôme Thélot révèle la souffrance des corps pour les amener, grâce à la puissance de ses propres mots, à se libérer de leurs tourments paroxystiques. Crieurs/crieuses, victimes, bourreaux, châtiés se trouvent alors progressivement réhabilités tout au moins allégés par l'explication vivante et dynamique de leur cri. Donner voix au cri pictural par la voie des mots, c'est exalter la vie présente en chacun des hommes, c'est affirmer, une nouvelle fois ici par le biais d'un travail critique sur la peinture, la force immesurable du mot pour re-donner vie à tout être vivant, pour participer au *continuum* poétique et esthétique de l'œuvre d'Yves Bonnefoy qui, selon la dédicace, « avait conçu à la fin de sa vie le projet d'un essai sur "La peinture et le cri". »

[Marie-Antoinette Bissay](#)