

# Notes pour reprise du projet Poussin (19/07/2007)

## Titre : une poétique de la peinture

---

### Table des matières

Sur l'angle du film.....	1
Ressources potentiellement intéressantes .....	2
Sur la chronologie : 71 années (voir la chronologie complète).....	2
Article classicisme.....	2
Mérot.....	3
Commentaires sur la manne (histoire de l'art de Thuillier) .....	3
Article de Puttfarken, professeur à l'université d'Essex (mort à 62 ans en 2006) .....	4
Idées intéressantes de l'article sur la représentation narrative .....	6
Sur la sixième conférence de l'académie royale (5 <sup>ème</sup> jour de novembre 1667) .....	7

### Sur l'angle du film

Le tableau mérite plus qu'une opposition maniérisme/classicisme, ou qu'une situation de témoin des changements d'état d'esprit religieux : il porte quelque chose d'important sur l'essence de la peinture, sur ce qu'elle doit accomplir en propre.

- Invention d'une nouvelle poétique de la peinture, qui mette la peinture en situation de rivaliser avec la littérature et le théâtre, en utilisant les moyens qui lui sont spécifiques. Il s'agit, pour le dire autrement, de porter l'art pictural à son plein épanouissement, en ayant à l'esprit des critères de réussite particuliers (classiques [et assez intellectualistes] : expression passion, d'une fable [ie action], en vue de susciter des sentiments d'humanité, une réflexion, une reconnaissance). Il s'agit aussi de faire en sorte que la spécificité de la peinture ne réside pas simplement dans une capacité technique (imitation), scientifique, mais dans une capacité « libérale » de composition. Enfin, peut-être faut-il que la peinture affirme une perfection spécifique face aux arts du temps : la capacité à mobiliser activement le regard spectateur, face à un ensemble très concentré, à « l'engager » (comme en engage par un spectacle avec des revirement de fortune, des éléments de « reconnaissance ») dans une démarche analytique (si la finalité est la « délectation » comme le dit Poussin, il vise sans doute un type de plaisir plus actif et libre de l'esprit, mais toutefois pas dans déterminations). Autrement dit, il faut mettre à jour une certaine conception de l'essence de la peinture, et de

ce qui constitue sa finalité, son but (d'où le besoin de nombreux savants et artistes de se positionner par rapport à la Manne).

- Un processus d'invention d'un style, qui se fait de façon dynamique, dont les règles ne sont pas intangibles, le classicisme : la récolte de la Manne n'est pas le dernier état des recherches de Poussin, il cherchera à atteindre davantage de simplicité et d'unité dans ses compositions.
- **Un moment important dans l'histoire d'un problème plus large : celui de la représentation du temps dans un espace.**
- **Rapports texte/image.** Gouffre par rapport au texte de la Bible. Par exemple représentations des hosties.

## Ressources potentiellement intéressantes

- Représentations de la Manne dans de vieilles bibles : il ressort de ces comparaisons que la Manne, n'est plus vraiment directement représentée. Ce qui intéresse Poussin, ce sont les réactions à un événement plutôt que l'événement lui-même, l'enchaînement des passions humaines face à un événement heureux qui est aussi une « mise à l'épreuve ». Dénote le peu d'intérêt de Poussin pour les miracles : idée d'une nouvelle conception de la méditation est à prendre en compte.
- Autres tableaux représentant Moïse : en ai compté 7 (dans le catalogue du Grand Palais), mais la Manne est le premier. il y a bien l'idée d'épisodes, mais d'une autonomie des épisodes.
- Sur Moïse : éléments sur son histoire. A 80 ans au moment de sa vocation. 120 ans lorsqu'il aborde le pays de Canaan. Aaron fera partie des adorateurs du veau d'or à son retour du mont Sinaï.  
<http://fr.wikipedia.org/wiki/Mo%C3%AFse>

## Sur la chronologie : 71 années (voir la chronologie complète)

- Période française (30 premières années, 1594-1624)
  - Né 6 ans avant le XVIIème, 2 ans avant Descartes, 10 ans après Richelieu
  - A 16 ans quand meurt Henri IV et Louis XIII devient roi.
  - Ce dernier est un mécène négligeant (les choses changent vers 1638).
- 1<sup>ère</sup> période romaine (15 ans environ), au moment où Richelieu accède au conseil du roi.
- Bref retour à Paris (2 ans)
- 2<sup>ème</sup> période romaine (23 ans)
- Mort en 1665

## Article classicisme

- Deux classicismes : l'un italo-français, l'autre celui de Louis XIV à Versailles. La liaison se fait dans les années 60 avec Charles Le Brun.
- L'idée d'analyse plutôt que de simple « rationalisme » : parvenir au fondamental par le sensuel.

- Volonté de concentrer la pensée et l'émotion : recherche de concision, éviter le délayage. Recherche d'équilibre, de naturel. Pudeur, modestie : éviter tout éclat trop voyant dans le style.  
D'où choix par Poussin de l'ordre et de la clarté : 1642, « Mon naturel me contraint de chercher et aimer les choses bien ordonnées fuyant la confusion qui m'est aussi contraire et ennemie comme la lumière des obscures ténèbres ».

## Mérot

Une peinture qui suscite un nombre important de commentaires écrits dès son vivant. **Félibien le place au sommet tout comme Vasari le faisait pour Michel-Ange II devient l'archétype du peintre parfait et sert à parachèver entre 1660 et 1680 la doctrine de l'idéal classique, élaborée peu à peu au cours du siècle**. Poussin est lui-même une figure majeure de la « poétique » classique du XVII<sup>ème</sup>, même s'il n'a pas élaboré de doctrine.

**Il ne s'agit pas simplement d'œuvres « logiques » : des peintures qui échappent à l'ordre du discours, qui échappent à l'écoulement du temps. Il y a une délectation propre à la peinture.**

Sur la hiérarchie des genres (nature morte, paysage < portrait, scène de genre < peinture d'histoire), **la peinture d'histoire est réputée supérieure car elle unit l'instruction et l'agrément**. Du point de vue du peintre elle requiert, **outre l'habileté du portrait, un talent d'invention et de composition**. La théorie de l'histoire est héritée d'Alberti (de pictura, 1485, donc plus de 140 ans avant le voyage à Rome).

Contexte historique : **dans les pays germaniques l'opposition luthériens/catholiques fait rage avec la guerre de trente ans. L'opposition s'apaise en France et dans les tableaux religieux, en particulier ceux de Poussin, l'accent est mis sur la connaissance de l'homme, sur l'analyse des passions. Tout ceci s'accompagne d'une préoccupation pour les moyens d'émouvoir : éloquence.**

Poussin s'oppose directement au Caravage « qui serait venu au monde pour la mort de la peinture ». On peut opposer une **poétique de l'intuition** (rupture beauté idéale, désincarnée, idyllique) et une **poétique de l'idée**. Pour Poussin, il est essentiel, contre les maniéristes, de **revenir à l'imitation de la nature, mais il s'agit de recréer un monde propre**.

## Commentaires sur la manne (histoire de l'art de Thuillier)

Au premier regard, une foule assez confuse, peu de fantaisie, un paysage sans attrait, sans grande séduction. Le miracle de la Manne est le symbole de la Grâce divine, l'un des grands problèmes spirituels qui ont préoccupé le XVII<sup>ème</sup> siècle et qui touche, par-delà la religion au centre de la réflexion sur la destinée humaine.

*La notion de « mise à l'épreuve » semble donc clé : l'arrivée de la Manne ne règle pas tous les problèmes terrestres (dimension morale, règlement des passions), d'obéissance à la loi ; elle ne règle pas celle du salut. **L'homme reste maître de sa conduite**. Il peut même faire preuve de vertu dans l'adversité.*

## Article de Puttfarken, professeur à l'université d'Essex (mort à 62 ans en 2006)

- A partir de 1662, la France assiste à une **production sans rivale et sans équivalent de littérature concernant l'art de peindre**. Cause principale, la création en 1648 de l'**Académie de peinture** par Colbert et la redéfinition de ses objectifs après 1663, qui vise à établir une école française de peinture, pour une combinaison de raisons artistiques, nationalistes et économiques.
- Le propos des conférences est essentiellement normatif, visant, pour le bénéfice des générations futures, à **donner des règles permanentes à l'art**. C'est ce caractère normatif qui rend la théorie française si peu séduisante pour un esprit moderne. Cependant, même si ses buts nous sont étrangers, ses procédures restent intéressantes pour nous. Il s'agit du premier exemple sérieux de **travail critique soutenu et exhaustif** sur des œuvres d'art singulières (le Laocoon, Raphael, Poussin, Véronèse et même Rubens...).
- Au-delà de la diversité des analyses et critiques, on peut repérer une série de **présupposés et attitudes communs, à la fois sur la nature des peintures et sur le type de « réponses » qu'elles doivent susciter chez l'observateur**. La difficulté à repérer cet ensemble de croyances et de présupposés est renforcée par le fait qu'un grand nombre d'entre eux font partie de notre modernité.
- Puttfarken se réfère d'abord à un article de Thuillier sur la poétique de la peinture d'histoire (Polémiques autour de Michel-Ange, 1957) où il considère que Chambray et Restout ont inventé une **poétique du tableau d'histoire**, dont le principal point caractéristique est le **problème du « costume » : tout doit être approprié au thème central et à l'expression des passions, dans le but d'émouvoir le spectateur**. Restout s'oppose, dans cette perspective, à la fois aux « cacopeintres » (petites oeuvres, avec souci du détail, imitation de la nature, qui s'exprime surtout dans les scènes de genre et les natures mortes), **des artisans préoccupés avant tout de l'imitation exacte d'une partie de la nature**, et aux « cabalistes », héritiers de Michel Ange, tenant de la « grande manière » italienne, abondante, sentimentale, séduisante, **des artistes libéraux** qui cherchent avant tout à « gratifier » les sens plus qu'à mobiliser (« engage ») et satisfaire l'esprit.
- Poussin est le parangon de cette nouvelle poétique française de la peinture, faite de clarté intellectuelle, de raison réflexive dont les prédécesseurs sont le Dominiquin et Raphael (Chambray, dans le but de montrer la supériorité de cette nouvelle poétique reprochait à Michel Ange, et en particulier pour son Jugement dernier, la **négligence de l'histoire**, qui mène selon lui à de véritables « crimes » contre la décence, le décorum et la vérité historique).
- Puttfarken choisit dans cet article de considérer la question de la définition d'une école spécifiquement française de peinture, non sous l'angle des notions de costume ou de passions, mais du **statut ontologique du tableau et de son rapport présumé au spectateur**.
- Le travail de l'académie de peinture fondée en 48, mais repositionnée en 63, a un but normatif, mais a recours à une méthode intéressante basée sur l'analyse de chef d'œuvres. L'intérêt majeur de la conférence de le brun réside dans la notion d'ordre pictural c'est-à-dire **d'une stratégie pour guider, diriger et contrôler l'œil et l'attention**. [la contemplation d'un

tableau ne manque pas de logique, de nécessité, à la manière du déroulé d'une pièce de théâtre ou de cinéma].

- On se préoccupe ainsi chez Le Brun de la **composition des peintures : des parties** (qui *divisent la vue* et permettent au regard de se *promener* de l'une à l'autre), des **groupes** (et qui « arrêtent » la vue, de telle façon qu'elles ne se perdent pas dans un large espace vide) ; cf. aussi Diderot sur l'opposition masse/groupe). Chez Bourdon à propos du Christ soignant l'aveugle, on retrouve cette idée d'une « économie de l'attention » : on rend un bâtiment du premier plan plus sombre pour éviter qu'il ne distraie l'attention. Dans la plupart des textes sur la peinture de la seconde moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle, on retrouve ce **vocabulaire qui décrit les effets picturaux en termes d'effets sur la vision du spectateur**.
- **L'idée qu'il existe un ordre, non pas simplement dans la peinture, mais pour le spectateur** n'est pas exprimé dans la théorie italienne : c'était sans doute un élément consciemment et savamment pris en compte par les peintres, mais il n'existait pas de cadre théorique à l'intérieur duquel discuter ces pratiques consistant à composer les peintures pour qu'elles soient regardées de telle ou telle façon. Ce sera seulement le cas en France après 1660 : la **notion « d'ordre pictural »** sera explicitement comprise et mènera à des **stratégies pour ordonner, diriger et contrôler la « réponse visuelle » du spectateur**. Pour Le Brun, on peut distinguer **trois types de rapports avec le tableau** : l'un qui correspond à une **contemplation générale, qui permet de distinguer des parties** ; l'un qui correspond à une **contemplation où l'œil se promène et explore, et où il a besoin d'être guidé et contrôlé** ; la dernière qui **implique que la vision soit arrêtée, fixée sur un objet merveilleux ou surprenant, ou par un détail ayant une importance particulière**. Les Rubénistes privilégieront l'impression d'ensemble, les poussinistes, l'examen attentif des formes et des détails significatifs. Mais Le Brun, Félibien, Bourdon et de Piles partagent tous la conviction qu'il existe ces trois niveaux d'observation.
- Pour justifier cette idée d'un « ordre visuel » du tableau, les critiques français se réfèrent explicitement ou implicitement à la théorie et à la pratique de la perspective centrale. Mais ils ne considèrent plus celle-ci comme un système permettant de créer l'illusion contrôlée géométriquement et mathématiquement d'un espace pictural, mais comme une doctrine « optique » concernant la manière de regarder une peinture.
- Dans une conférence de 1675, Testelin cherche à définir les 3 unités du tableau suivant la théorie néo-aristotélicienne de l'œuvre dramatique. Selon lui, une peinture doit pouvoir s'appréhender « tout d'un coup » et le peintre doit donc se limiter à ce qui arrive au même moment (unité de temps) ; à ce qui peut être vu dans un seul coup d'œil ; et à ce qui peut être représenté dans l'espace d'un tableau (l'unité d'action se traduit par exemple par la volonté d'un héros qui sert de point de focalisation ; toutes les parties doivent faire converger l'œil vers le héros), et la **théorie de la perspective devient un moyen subordonné à l'impératif de créer une unité qui permet d'embrasser le tableau d'un seul coup d'œil. La perspective entre dans un « système d'ordre »**. Mais au-delà, dans l'explication par Chambray du Jugement de Paris de Raphael, la perspective est réduite à un état d'analogie ou de métaphore d'un ordre pictural et d'une structure narrative globale : la variété des choses ne rompt pas l'unité du sujet ou de l'action, comme un ensemble de lignes se croisent en un seul point. Le point de fuite est devenu le symbole visuel, la métaphore picturale du héros unique de l'action unique de la théorie de la tragédie d'Aristote.

- Le héros devient le point central auquel tous les autres éléments subsidiaires du tableau doivent renvoyer. Les Italiens se préoccupaient essentiellement d'illusion, des personnages et des objets du monde réel, tandis que les Français se préoccupent avant tout d'un sens général de la structure et de l'ordre.
- La théorie de Thuillier, qui affirmait l'idée d'une nouvelle poétique française, caractérisée par la recherche de clarté intellectuelle, par la préoccupation pour le caractère approprié de toutes les parties au thème central (« costume »), peut ainsi être complétée : elle apporte aussi une nouvelle préoccupation pour « l'ordonnance » ou la « composition ».
- Autrement dit, il s'agit d'un art « réfléchi, dominé par le costume, mais surtout préoccupé par l'ordonnance, la composition comprise **comme la gestion contrôlée et stratégique des différents modes de réponse visuels du spectateur**. S'affirme ainsi un art qui préfère la cohérence de structure générale plutôt que l'impression de présence réelle/figurative (d'où condamnation par Chambray et restout de la « grande manière », et la critique par Delacroix du Monument au Maréchal de Saxe). Même l'Ecole d'Athènes.
- Par rapport à Alberti, les Français illustrent la perte d'un intérêt pour la correction spatiale : l'illusion perspective cède la place à un autre type d'illusion (« illusion figurative »), qui est théorisée dès Vasari : la maniera grande (grands formats) et le rilievo (le fait d'éclaircir et d'assombrir des formes pour les faire ressortir). Ces deux techniques sont explicitement condamnées par Chambray et Restout comme typiques des cabalistes : le rilievo tendrait à isoler les figures au détriment du tout.

## Idées intéressantes de l'article sur la représentation narrative

On peut concevoir l'histoire de la représentation narrative en arts visuels comme l'inventaire de solutions apportées à des problèmes de définition de cette même représentation narrative.

La question des présupposés, des pré-connaissances du spectateur, pour interpréter et identifier les lieux, figures, moments, actions, et donc à « lire la représentation comme un récit » est importante et implique donc une relation privilégiée au texte littéraire, écrit ou oral. « On peut alors se demander si « le texte » n'est pas le référent de l'image ».

Le pb remarquable que visera à résoudre diversement tout art narratif sera celui de la **représentation du temps de l'histoire par ses moyens propres**, la figuration des acteurs et de leurs actions et l'organisation de l'espace représenté et de ses lieux. On peut simplifier en parlant de la diversité du temps, des espaces et des actions et passions (dans leur dynamisme et dans leur secret).

Lorsqu'on parle de l'espace, on peut distinguer l'espace de représentation (support physique), l'espace représenté, et l'espace de visibilité.

Un des premiers problèmes à résoudre est celui de l'identification des personnages : attribut, nom, expression corporelle d'un état psychologique, etc.

Une fois les acteurs posés, on affronte le problème de l'unicité de l'espace face à la nécessité de donner à voir des moments successifs de l'histoire que l'on se propose de raconter. Comment représenter du temps avec de l'espace ? Solutions cycliques et monoscéniques. La première, style BD, est utilisée dans des rouleaux de papyrus en Egypte, en Grèce ou dans les premières bibles

illustrées (ou miracle de l'hostie Uccello). => représentations discontinues (voir aussi les cycles de peinture « classiques » ou « baroques », par exemple les peintures de Rubens de l'histoire de Marie de Médicis ou les tapisseries de Le Brun de l'histoire de Louis XIV, ou encore l'histoire de Moïse par Poussin).

**Dans le cas de la représentation monoscénique, tout semble concourir à rendre impossible la représentation d'un récit. Il n'y a qu'un seul espace représenté, selon les lois de la perspective : cela impose un instant, mais aussi la prise en compte d'un « point de vue » du spectateur, qui peut se heurter à certaines logiques narratives, où l'histoire se déroule d'elle-même.**

## Sur la sixième conférence de l'académie royale (5<sup>ème</sup> jour de novembre 1667)

L'académie a pris pour modèle « les ouvrages des plus grands peintres des deux derniers siècles » auquel Poussin peut parfaitement se mesurer. (« un peintre de ce temps », « admiration de son siècle et honneur de sa nation » pour Raphaël, « gloire de nos jours et ornement de son pays » pour Poussin). Le Brun les considère comme ses deux maîtres.

Le Brun parle « du même lustre et la même vivacité des couleurs ».

Plan :

- La **disposition** en général et de chaque figure en particulier.
  - La **disposition en général** comprend la composition du lieu, des figures et la couleur de l'air.
  - La **disposition des figures** est composée de parties, de groupes et de contrastes. Les parties partagent la vue, les groupes l'arrêtent et lient le sujet.
- Le **dessin et la proportion** des figures
- **L'expression des passions**
- **Perspective des plans et de l'air et de l'harmonie des couleurs**

Description du tableau (je garde les points à réutiliser)

- Montagnes, bois et rochers représentant un lieu désert
- Femme assise qui donne la mamelle à une vieille femme et flatte son enfant auprès d'elle
- Un homme debout
- Un homme malade assis à terre, à demi appuyé sur un bâton.
- Vieillard au dos nus , jeune homme qui le tient pas le bras et l'aide à se lever
- On note que le **ciel est d'un côté plus obscur à cause de la chute de la Manne** (donc sur la droite)

### Disposition

**Sur la disposition générale des figures** (« lumière du matin pas fort claire, air rempli de vapeurs, et même d'un côté obscur »), lumière « pâle et faible » : « elle imprime la **tristesse** ». « La vue

néanmoins n'y trouve pas ce plaisir qu'elle cherche et que l'on trouve d'ordinaire dans d'autres tableaux qui ne sont faits que pour représenter une belle campagne ».

« **Les parties sont toutes les figures séparées en divers endroits de ce tableau, lesquelles partagent la vue, lui donnent moyen en quelque façon de se promener autour de ces figures et de considérer les divers plans et les différentes situations de tous les corps, et les corps même différents des uns des autres** ». Espèce de mécanique du regard : certainement un rapport à faire avec les passions de l'âme, la volonté d'user des lois au psychisme comme on a donné des lois au mouvement des corps. Esprit du siècle : esprit rationnel qui touche même la compréhension de l'âme.

**Définition des groupes**, qui arrêtent la vue, et évitent l'errance dans une grande étendue de pays. Il y a dans chaque groupe une figure principale, et les autres lui servent de support ou de lien. « C'est là qu'on trouve un contraste judicieux qui **sert à donner du mouvement**, et qui provient des différentes dispositions des figures dont la situation, l'aspect et les mouvements étant conformes à l'histoire engendrent cette **unité d'action** et cette **belle harmonie** qu'on trouve dans le tableau ».

« Qu'il faut regarder la figure de la femme qui donne la mamelle à sa mère comme la principale de ce groupe, et la mère et le jeune enfant comme la chaîne et le lien. **Autour des personnages soutiennent ce groupe et servent « à faire fuir » les autres figures à l'arrière**. Sans les figures de support, le groupe serait trop sec et composé de trop de petites parties.

## Lumière

Variété des lumières. Comme on est de bon matin, les objets éloignés ne sont pas si apparents, ce qui sert à faire ressortir le premier plan, qui en plus est frappé d'éclats de lumière venant des ouvertures de nuages. L'air est d'un côté plus clair et plus serein, de l'autre l'éclairage plus cru.

**Sur le dessein et proportion**, d'après modèles tirés des plus belles antiques, et « proportion accommodée au sujet ». Considération un peu scientifiques sur la maigreur du corps de la vieille femme allaitée. Exemple de l'homme debout qui a les mêmes proportions que Laocoon. **Vieillard couché d'après le Sénèque**. A droite, on parle, « pour le jeune homme » de beauté délicate, d'après l'Apollon du Belvédère.

## Expression des passions

Sur les expressions. Toutes sont justifiées par l'action. **Le Brun épouse la thèse de la simultanéité : les uns souffrent sans connaître encore l'assistance qui leur est envoyée (mais cela est assez invraisemblable, la chute de la Manne ayant été annoncée par Moïse et l'acte de secours à gauche se confondrait mal avec une attitude de défiance // annonce)**. Dans tous les cas cela implique une prise de liberté du peintre // histoire.

**L'homme debout souligne ou relève un acte de charité extraordinaire. La malade est surpris et oublie son mal. // Le jeune homme lui montre là où tombe la Manne, mais l'homme sage et plus judicieux regarde au ciel et adore la providence divine. On peut opposer ce doigt pointé à celui de Moïse.**



« Comme l'auteur de cette peinture est admirable dans la diversité des mouvements, et qu'il sait de quelle sorte il faut donner de la vie à ses figures, il a fait que **toutes leurs diverses actions et leurs expressions différentes ont des causes particulières qui se rapportent à son principal sujet** ».

On note ainsi que les jeunes se battent, parce qu'ils sont dans un état d'absolue nécessité et non par désir de se faire du mal.

Critique de la jeune femme qui ne se baisse pas, et croit que tout doit lui venir à souhait. Un homme ne fait que goûter.

L'homme et la femme à terre sont dans un même empressement, la peur de manquer.

L'interprétation classique de la femme du centre semble être de porter au secours au vieillard à gauche. Mais je trouve l'enfant qu'elle délaisse un peu ridicule, il **fait contraste avec la mère de gauche**, de la Manne se trouve déjà près du vieillard. Est-ce bien évident ? Il faut surtout souligner **l'ambiguïté** de ce groupe (même si son vêtement est noble).

On repère que les personnages derrière Moïse, les plus anciens et sages, regardent en haut et remercient le seigneur ? Il est amusant de repérer qu'il y a une femme de chaque côté, dont une, à droite qui marque sa curiosité.

**Il me semble qu'il faut présenter les choses en fonction des trois doigts pointés : du désespoir au rush, du rush à l'adoration, de l'adoration à la reconnaissance envers dieu.**

**Un « coup de théâtre », un « revirement » de fortune puis une reconnaissance.**

La perspective est l'harmonie. C'est ici que l'on parle des trois types de lumières.

La lumière souveraine éclaire l'homme à gauche. Le malade est dans un « jour glissant »

A continuer.

## Catalogue Grand Palais

Sur la Manne, catalogue Grand Palais « Peu d'œuvres de Poussin ont donné, et donnent toujours, lieu à autant de commentaires et d'interprétations. Peu de tableaux de l'artiste les appellent avec autant de nécessité, aujourd'hui sans doute plus que jamais. » La bibliographie compte plus de **50 commentaires et articles « essentiels » après 1965. C'est le premier tableau peint pour Chantelou pour son principal mécène français. Elle est achevée le 19 mars 1639. Le style laisse penser une entreprise dès 1637.**

Le **fossé qui sépare le texte sacré de sa transposition imagée**, donnera lieu à « tant » de discussions, de la conférence de Le Brun (date à laquelle il est entre les mains de Louis XIV), de Félibien, en passant par Gault St-Germain (1806), etc. Discussions qui ne perdent pas en vigueur et touchent parfois à ce qui est l'essence même de l'art du peintre.

**Correspondance** 1911, p. 4-5 : « J'ai trouvé une certaine disposition pour le Tableau de M. de Chantelou, et certaines attitudes naturelles, qui font voir dans le peuple Juif la misère et la faim où il était réduit, et aussi la joie et l'allégresse où il se trouve ; l'admiration dont il est touché, le respect et la révérence qu'il a pour son Législateur, avec un mélange de femmes, d'enfants et d'hommes d'âge et de tempéraments différents ; choses comme je crois qui ne déplairont pas à ceux qui les sauront bien lire ».

La conférence de Le Brun tourne autour de deux questions fondamentales :

La vérité et la fidélité historique

L'unité de lieu, d'action et de temps.

Thuillier montre que Poussin s'arrache à la simple imitation érudite du passé (ou du texte) pour le faire « concevoir » en recourant à l'invention.

Pour la bibliographie : Thuillier (1983, p711-712 et 1967, *stil une uberlieferung in der Kunst des Abendlandes, temps et tableau, la théories des péripéties dans la peinture française du XVIIème siècle III Theorien und Problem*, actes du colloque p199-202), Lee (1967), Thürlemann (1980 et 1990), Fumaroli (1984), Imdahl (1985, p. 137-166, en allemand), Tapié (1986, p. 52), Bättschmann (1982-1990, P113-115), Valerius (1993, p. 34-36, en allemand). Importante étude de Maguire.

Autres œuvres du catalogues sur le thème :

- Peint en 1638, Moïse sauvé des eaux (Louvre) peint pour Le Nôtre et donné au roi en 1663. (avant période parisienne)
- 1645 : Moïse enfant foulant aux pieds (Woburn Abbey), d'abord pour Pointel, ensuite Colbert