

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FIGURATION DE L'INCARNATION
DANS LES ANNONCIATIONS
DE
SANDRO BOTTICELLI

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ POUR LA
MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
MARIA FRANCA CIPPONE

MAI 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	v
LISTE DES FIGURES	vii
LISTE DES TABLEAUX	xii
RÉSUMÉ	xiii
CHAPITRE INTRODUCTIF.....	1
I.1 L'Annonciation à la Renaissance	1
I.2 Sandro Botticelli	7
I.3 Les Annonciations de Botticelli: un corpus en soi	8
PRÉSENTATION DU CORPUS.....	14
CHAPITRE I	
ESQUISSE HISTORIOGRAPHIQUE SUR BOTTICELLI ET SUR LE THÈ- ME DE L'ANNONCIATION	34
1.1 Un lieu d'étude très fécond	35
1.2 Des tendances méthodologiques culturelles	37
1.3 L'Annonciation: un objet théorique	41
1.4 Trois études paradigmatiques: Marin, Arasse, Didi-Huberman	43
1.4.1 Louis Marin	43
1.4.2 Daniel Arasse	45
1.4.3 Georges Didi-Huberman	48
1.5 Un courant méthodologique à suivre	54
CHAPITRE II	
L'ANNONCIATION DE SAN MARTINO: UN LIEU DE PASSAGE <i>IN SITÙ</i> ..	58
2.1 Inclusion immédiate du spectateur	58
2.1.1 Dimensions de taille réelle	59
2.1.2 Prise en compte du contexte d'exposition	60
2.1.3 Deuxième axe de représentation	63
2.1.4 Manipulation de l'angle de vue	64

2.1.5	Interprétation: notion de passage dans la fresque de <i>San Martino</i>	69
2.2	Positionnement des éléments et ouvertures	70
2.2.1	Lieu de l'échange: axialité de gauche à droite	73
2.2.2	<i>L'entre-deux</i> : un lieu de tension dialectique	75
2.2.3	Condensation et déplacement figural	77
2.2.4	Interprétation iconographique et formelle	80
2.3	Ambiguïtés structurales	82
2.3.1	Aplatissement et distorsion visuelle	82
2.3.2	Structure de l'axe de l'Incarnation: axialité des rayons	85
2.3.3	Relations spatiales compromises	87
2.3.4	Interprétation	89
CHAPITRE III		
	UNE IMAGE INSTABLE : L'ANNONCIATION AVEC DÉVOTE.....	96
3.1	Une composition unifiée (non binaire)	97
3.1.1	Positionnement des figures autour d'un pôle: ouverture du fond ..	97
3.1.2	L'entre-deux comme lieu de tension et de condensation	98
3.1.3	Une ouverture obstruée	100
3.1.4	Obstruction dans l' <i>Annonciation Lehman</i> et dans l' <i>Annonciation</i> du retable de <i>San Barnaba</i>	103
3.1.5	Interprétation: mise en abîme	107
3.2	Ambiguïtés structurales	109
3.2.1	Disproportions et irrégularités	110
3.2.2	Incongruïtés: positionnement des éléments et relations spatiales..	114
3.2.3	Écrasement, raccourci et rabattement de l'angle de vue	115
3.2.4	Interprétation	116
3.3	Inclusion du spectateur	117
3.3.1	Structure: frontalité, centralité apparente, stratégie du <i>gradino</i> ...	117
3.3.2	Figure admonitrice et <i>entre-trois</i> : Ange, Vierge et dévote	119
3.3.3	Structure architecturale et perspective utérine	120
3.3.4	Double temporalité	126
3.3.5	Interprétation	127

3.4	Conclusion: Une œuvre complexe et une relation au texte raffinée	129
CHAPITRE IV		
	L'ANNONCIATION DU CESTELLO: UN CAS DE FIGURE PARTICULIER.	131
4.1	Une Annonciation à part	131
4.1.1	Observations générales	132
4.1.2	Les figures et le lieu	134
4.1.3	Statut particulier : fonction de retable et contexte historique	138
4.1.4	Cadre original : les inscriptions et la prédelle du <i>gradino</i> comme source d'information	143
4.2	Inclusion du spectateur	146
4.2.1	Proximité des figures, angles de vue, plan incliné	146
4.2.2	Ouverture sur le fond et iconographie suggestive	148
4.2.3	Ouverture presque totale et seuil conditionnel	150
4.2.4	Iconographie du cadre en lien avec le contexte réel	151
4.2.5	Interprétation	153
4.3	Ambiguïtés compositionnelles et structurales	154
4.3.1	Corruption du point de vue et manipulation des plans	154
4.3.2	Relations spatiales entre les personnages et les autres éléments...	158
4.3.3	Remise en question iconographique : condensation	162
4.3.4	Temporalité : présence de divers plans et dédoublements	168
4.4	Hypothèse en lien avec la <i>Divina commedia</i>	170
4.4.1	Le <i>Falso veder</i>	172
4.4.2	Le torrent et la <i>Véronique</i>	173
4.4.3	Idée de passage : l'Annonciation en tant que porteuse de l'Incarnation	176
4.4.4	Remise en question de l'illusion de simplicité	177
	CONCLUSION GÉNÉRALE	178
	BIBLIOGRAPHIE	183
	FIGURES	192
	TABLEAUX	270

AVANT-PROPOS

L'art est un objet fascinant, mais l'art religieux, qu'il soit ancien ou moderne, bouddhiste, musulman, juif ou chrétien, comporte une dimension à part qui exige, selon moi, une ouverture à la mesure du mystère qu'il comporte. Le corpus à l'étude, les Annonciations de Botticelli, m'a permis de plonger dans le Quattrocento florentin et d'entrevoir et de contempler l'ampleur de ce thème sacré, où se love le moment de l'Incarnation du Dieu chrétien. Que de fulgurantes révélations se sont offertes à moi, à travers ces années de réflexion, où le quotidien et sa routine se transformaient sous mes yeux: images précieuses, églises magnifiques, personnages et enjeux d'une autre époque, débats théologiques et sémiotiques! Tout pour me combler et me passionner. C'est au meilleur de ma connaissance et dans une quête de rigueur historique et d'honnêteté intellectuelle que j'ai cherché à comprendre ce que les images, pour certaines oubliées par la fortune critique, ont à dire. Malgré l'intérêt que suscite encore Sandro Botticelli, une récente exposition en Allemagne en témoigne, ce corpus spécifique a été omis des dernières études sur l'Annonciation en tant qu'objet théorique. Cette omission semblait nier aux images leur spécificité et un pathos formel remarquable propre à l'artiste. C'est dans cette perspective que le sujet a été abordé.

J'aurais bien aimé m'installer à Florence et dans les diverses villes où sont exposées les œuvres et avoir l'opportunité de les étudier *in situ* sur une plus longue période de temps: les scruter pendant des heures sans être bousculée, les photographier en détail, retourner sur place au fur et à mesure que les interrogations se façonnaient à mon esprit, comme ont la chance de le faire les grands historiens de l'art. J'ai vu sur place quatre des principales images de mon corpus: celles de Florence et celles qui sont exposées aux États-Unis. C'est donc avec une touche du syndrome de l'imposteur que je dépose ce travail, puisque les images, bien qu'elles aient été étudiées sur place avec minutie et rigueur, étaient par la suite trop éloignées pour offrir à mon regard, et à mes sens, l'effet de présence essentiel et propre à l'image sacrée de la Renaissance. En fin de compte, cette limite a produit un travail plus critique et objectif.

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pas vu le jour sans le support généreux de ceux et celles qui m'ont aidée au cours de ce projet de recherche. Avant quiconque, je tiens à remercier Olga Hazan, ma directrice de maîtrise. Elle m'a repêchée d'emblée, dans son cours sur l'art ancien, où j'ai pu pour la première fois reconnaître les premiers signes de ma passion pour l'art religieux. Depuis, elle m'a épaulée, avec grande finesse, à travers toutes les étapes du travail. Elle a su instaurer de rigoureux jalons, propres à la discipline de l'histoire de l'art, qui m'ont permis de mener à bien ce projet de longue haleine, effectué à temps partiel, entre un travail qui ne permet aucune négligence et les obligations quotidiennes. C'est aussi au travers du mémoire que je me suis mariée avec Réginald qui peut, désormais, dans les musées, repérer une Annonciation avant quiconque! C'est avec patience et tendresse qu'il m'a secourue dans les longs weekends, ensoleillés, pluvieux ou neigeux, passés devant l'ordinateur. C'est à lui que j'offre ces pages. En outre, je ne puis m'arrêter sans exprimer ma reconnaissance à mes parents, qui sans toujours comprendre mon irrépressible besoin d'en savoir plus, ont su apprécier, dans les divers seuils traversés au cours du projet, les signes d'un engouement grandissant. Finally, the last lines of my acknowledgements are dedicated to my soul sister, Michelle Santoro, whose words, filled with grace, have kept me focused and laughing.

LISTE DES FIGURES

Figure

- 1 Sandro Botticelli, *Madone du Magnificat*, vers 1481, détrempe sur panneau, 118 cm de diamètre, Galerie des Offices, Florence.
- 2 Sandro Botticelli, *Annonciation de San Martino alla Scala*, 1481, fresque, 243 x 554 cm, Florence, Musée des Offices.
- 2A *Annonciation de San Martino*, avant restauration.
- 3 Sandro Botticelli, *Annonciation* (prédelle du retable de San Marco) détrempe sur bois, vers 1490-1492, 21 x 269 cm (toute la prédelle), Offices, Florence.
- 4 Sandro Botticelli, *Annonciation du Cestello*, 1489-1490, détrempe sur bois, 240 x 230 cm (avec cadre), Florence, Musée des Offices.
- 4A Autre reproduction de l'*Annonciation du Cestello*.
- 4B Sandro Botticelli, détail des armes des Guardi.
- 5 Sandro Botticelli, *Annonciation avec dévote*, vers 1495, détrempe sur bois, 36,5 x 35 cm, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum.
- 6 Sandro Botticelli, *Annonciation*, vers 1493, peinture sur bois, 49,5 x 61,9 cm, Glasgow Art Gallery and Museum, Kelvingrove, Glasgow.
- 7 Sandro Botticelli, *Annonciation*, 1490-93, détrempe et or sur bois de peuplier, 24,2 x 36,8 cm, MMA, New York, Collection Robert Lehmann.
- 8 Sandro Botticelli, *Annonciation*, 1490, peinture sur bois, 16,6 x 27 cm, The Hyde Collection Art Museum, Glens Falls (New York).
- 9 *Purgatorio*, Canto X, dessin, collection Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Berlin-Est.
- 9A Détail du *Puragorio*.
- 10 Sandro Botticelli, *Vierge à l'enfant avec quatre anges et six saints (Retable de Saint-Barnabé)*, vers 1487, détrempe sur bois, 268 x 280 cm, Musée des Offices, Florence.

- 11 Sandro Botticelli, *Pietà* (prédelle du retable de *Saint-Barnabé*) vers 1487, détrempe sur bois, 21 x 41 cm, Offices, Florence.
- 12 Sandro Botticelli (?), *La Vierge de l'Annonciation. L'Ange de l'Annonciation*, 1495-1498, détrempe sur toile, 45 x 13 cm chaque panneau, Saint-Pétersbourg, Musée Pouchkine.
- 13 Sandro Botticelli (?), *L'Archange annonciateur. La Vierge de l'Annonciation*, détrempe sur bois, 15 x 10 cm chacun, localisation inconnue.
- 14 Sandro Botticelli (?), *L'Annonciation, l'archange Raphaël et Tobie*, peinture sur bois, Ø 86,5 cm, collection inconnue.
- 15 Sandro Botticelli (?), *L'Annonciation*, vers 1490, détrempe sur peuplier, 106 x 113 cm, collection inconnue.
- 16 Ambrogio Lorenzetti, *Annonciation*, 1344, détrempe sur bois, 127 x 120 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.
- 17 Domenico Veneziano, *Annonciation* (prédelle), vers 1445, détrempe sur bois, 27 x 54 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.
- 18 Piero della Francesca, *Annonciation (Polyptyque de St Antoine)*, vers 1470, détrempe sur panneau, 122 x 194 cm, Galleria Nazionale dell'Umbria, Pérouse.
- 19 Fra Angelico, *Annonciation*, 1442-1443, fresque, 230 x 321 cm, couvent de San Marco, Florence.
- 20 Plan au sol de l'*Annonciation* de Piero della Francesca, par Thomas Martone.
- 21 Détail de la fresque de Fra Angelico (fig. 19).
- 22 Point de fuite des principales orthogonales de l'*Annonciation de San Martino*.
- 23 Sandro Botticelli, *Histoire de Lucrezia*, 1496-1504, détrempe et huile sur panneau, 84 x 180 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.
- 24 Antonio et Piero del Pollaiuolo, *Annonciation*, 1490, Gemaldegalerie, Berlin.
- 25 Point de fuite l'*Annonciation* de Glasgow.
- 26 Identification des éléments de structure et axialité des rayons.
- 27 Giotto di Bondone, *Jugement dernier*, 1306, fresque, 1000 x 840 cm, chapelle Scrovegni, Padoue.

- 28 Giotto di Bondone, chapelle Scrovegni, 1305-1306, Padoue.
- 29 Mise en place d'éléments iconographiques spécifiques de l'*Annonciation de San Martino*.
- 30 Détail du *thalamus virginis* de l'*Annonciation de San Martino*.
- 31 Détail de l'arcade centrale de l'*Annonciation de San Martino*.
- 32 Détail de l'arcade centrale avant la restauration de la fresque de *San Martino*.
- 33 Détail de l'arcade de gauche de l'*Annonciation de San Martino*.
- 34 Identification des trois piliers de la section droite de la fresque.
- 35 Pilier et tête de Marie (détail).
- 36 Identification des éléments de la structure du coin de l'*Annonciation* de Glasgow.
- 37 Mise en place du couloir et du coin de la *domuncula* de Marie.
- 38 Mise en place de la base des piliers efg.
- 39 Identification de la paroi derrière la figure de Marie dans la prédelle de l'*Annonciation* du *Retable de San Marco*.
- 40 *Annonciation avec dévote* : mise en place du centre de l'image et identification du seuil (l'ombre au sol).
- 41 *Annonciation avec dévote* : profusion de courts segments.
- 42 Sandro Botticelli, *Vierge à l'enfant avec ange*, 1475-85, détrempe sur panneau, 85.8 x 59.1 cm, Max and Leola Epstein Collection, Chicago Art Institute.
- 43 *Annonciation* Lehman : détail du rideau.
- 44 *Annonciation* Lehman : figuration du seuil au premier plan de l'espace pictural.
- 45 *Annonciation* Lehman : point de convergence des lignes de fuite.
- 46 Leonardo da Vinci, *Annonciation*, huile sur bois, vers 1472, 98 x 217 cm, Offices, Florence.
- 47 *Annonciation avec dévote* : spécificités du cadre de porte.

- 48 *Annonciation avec dévote* : mise en relation de différentes hauteurs.
- 49 *Annonciation avec dévote* : effet de surface du cadre de porte central.
- 50 *Annonciation avec dévote* : discontinuité et instabilité formelles.
- 51 *Annonciation avec dévote* : convergence partielle des lignes de fuite.
- 52 Sandro Botticelli, *Derelitta*, vers 1495, détrempe sur panneau, 47 x 41 cm, Palazzo Pallavicini Rospigliosi, Galleria Aurora, Rome.
- 53 Barna da Siena, *Annonciation*, 1340, fresque, Collegiate, San Gimignano.
- 54 *Annonciation avec dévote* : trois vecteurs d'axialité principaux.
- 55 Fra Filippo Lippi, *Annonciation*, vers 1448, détrempe sur bois, 68 x 152 cm, National Gallery, Londres.
- 56 *Annonciation du Cestello* : prolongation de la ligne de l'ombre.
- 57 Donatello, *Annonciation*, vers 1435, *pietra serena*, 218 x 168 cm, Santa Croce, Florence.
- 58 Fra Filippo Lippi, *Annonciation*, 1445-50, huile sur panneau, 117 x 173 cm, Galleria Doria-Pamphili, Rome.
- 59 Perspective utérine du retable de Sainte-Lucie.
- 60 Anatomie féminine. De Johannes de Ketham, *Fasciculus medicinae*, Venise, 1491.
- 61 Domenico Ghirlandaio, *Annonciation*, 1486-90, fresque, chapelle Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florence.
- 62 Fra Filippo Lippi, *Annonciation*, vers 1445, détrempe sur bois, 175 x 183 cm, San Lorenzo, Florence.
- 63 Michelangelo Buonarroti, la *Création d'Adam*, 1510, fresque, 280 x 570 cm, chapelle Sistine, Vatican.
- 64 Moulures de l'arche de la chapelle Guardi.
- 65 Comparaison de *gradini* : Annonciations de Donatello et de Botticelli.
- 66 Piermatteo d'Amelia, *Annonciation*, entre 1450-1503/08, détrempe sur bois, 102,4 x 114,8 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

- 67 Fra Bartolomeo, *Annonciation*, vers 1497, panneau, 176 x 170 cm, Duomo, Volterra.
- 67A Fra Bartolomeo, *Annonciation in situ*.
- 68 Raffaello Sanzio, *Annonciation*, prédelle du retable Oddi, 1502-03, huile sur toile, 27 x 50 cm, Pinacoteca, Vatican.
- 69 *Annonciation du Cestello* : point de fuite.
- 70 Sandro Botticelli, la *Dernière Communion de St Jérôme*, début 1490, détrempe sur panneau, 34,5 x 25,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
- 71 *Annonciation du Cestello* : un signe de scission.
- 72 *Annonciation du Cestello* : alignement du muret avec orthogonale de droite.
- 73 *Annonciation du Cestello* : travées des extrémités de la surface du *pavimentum*.
- 74 Carlo Braccresco, Triptyque : l'*Annonciation*, vers 1490, bois, 158 x 107 cm (centre), 105 x 52 cm (panneaux latéraux), Musée du Louvre, Paris.
- 75 Condensation formelle et iconographique.
- 76 Centre géométrique du retable.
- 77 Un triple seuil de porte dans l'*Annonciation du Cestello*.
- 78 Porte latérale de la nef de la chapelle du Cestello.
- 79 Sandro Botticelli, *Lamentations*, vers 1490, détrempe sur panneau, 140 x 207 cm, Alte Pinakothek, Munich.
- 80 Sandro Botticelli, *Noli me tangere*, prédelle de la *Pala delle Convertite*, vers 1491, détrempe sur panneau, 18,5 x 42,5 cm, Courtauld Institute Galleries, Londres.
- 81 Sandro Botticelli (non attesté), *Résurrection*, détrempe sur panneau, transféré sur toile, 132.1 x 106.4 cm, Sotherby's, New York.
- 82 Croix en arbre de vie, Bobbio, Ampulla.

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
1	Posture de Marie dans les Annonciations de Botticelli	270
2	Posture de Gabriel dans les Annonciations de Botticelli	272

RÉSUMÉ

Ce mémoire est le résultat d'une étude critique des Annonciations peintes par Sandro Botticelli, en diverses circonstances, entre 1481 et, probablement, 1502. Regroupées ici en tant que corpus, neuf Annonciations sont prises en compte, comparées et analysées, trois d'entre elles recevant une attention particulière dans les chapitres II, III et IV; il s'agit de *l'Annonciation de San Martino*, de *l'Annonciation avec dévote* et de *l'Annonciation du Cestello*. Mon objectif, dans cette entreprise, était d'étudier un corpus, celui des Annonciations, qui n'avait jamais été abordé séparément dans la production de Botticelli, et ce en vue de le confronter à des études théoriques récentes, portant sur la figuration de l'Annonciation à la Renaissance. Dans cette perspective, le chapitre I, consacré à la présentation de la fortune critique sur Botticelli, se termine par une synthèse de l'apport de trois auteurs incontournables, Louis Marin, Daniel Arasse et Georges Didi-Huberman, dont les travaux nous éclairent sur des questions importantes en regard de ce mémoire. Ces questions – l'Incarnation, la figurabilité et l'accessibilité – constituent les principaux axes de réflexion du mémoire, et articulent donc, avec les principaux termes clef de la recherche, la présentation de la bibliographie thématique.

En introduction, le lecteur trouvera une présentation du sujet (l'Annonciation), de l'artiste (Botticelli) et de la manière dont ses Annonciations s'inscrivent dans le contexte intellectuel de la Renaissance italienne. Il trouvera également, précédant les analyses monographiques des trois principales Annonciations, une synthèse de la fortune critique pour toutes les Annonciations de Botticelli. C'est donc bien informé à la fois des fondements historiques et méthodologiques et des divers paramètres du sujet abordé que le lecteur pourra suivre les analyses formelles et iconographiques des Annonciations peintes par Botticelli.

De manière plus précise, l'analyse des représentations mettra en lumière les diverses stratégies picturales exploitées par Botticelli, en particulier son « pathos formel », spécifiquement lié au thème de l'Annonciation et propre à Botticelli, dont les Annonciations se caractérisent par un recours constant au motif de l'ouverture. En définitive, le lecteur aura, au terme de la lecture de ce mémoire, une meilleure compréhension des vastes enjeux picturaux qui concernent la figuration d'un mystère invisible, voire d'un secret indicible, celui de l'Incarnation; le mémoire pourra peut-être aussi résoudre des questions d'attribution et de datation de certains tableaux. De manière plus importante, ce mémoire permettra, je l'espère, une meilleure compréhension du corpus religieux de Sandro Botticelli, trop longuement négligé.

Pour faciliter la double lecture du texte et des images, et pour une meilleure qualité des illustrations, un diaporama DVD est fourni. Quant aux reproductions sur papier, étant donné leur grand nombre, elles ont toutes été regroupées à la fin du mémoire avec une numérotation continue.

²⁶Le sixième mois, l'ange Gabriel fut envoyé par Dieu dans une ville de Galilée du nom de Nazareth, ²⁷à une jeune fille accordée en mariage à un homme nommé Joseph, de la famille de David ; cette jeune fille s'appelait Marie. ²⁸L'ange entra auprès d'elle et lui dit : « Sois joyeuse, toi qui as la faveur de Dieu, le Seigneur est avec toi. » ²⁹À ces mots, elle fut très troublée, et elle se demandait ce que pouvait signifier cette salutation. ³⁰L'ange lui dit : « Sois sans crainte, Marie, car tu as trouvé grâce auprès de Dieu. ³¹Voici que tu vas être enceinte, tu enfanteras un fils et tu lui donneras le nom de Jésus. ³²Il sera grand et sera appelé Fils du Très-Haut. Le Seigneur Dieu lui donnera le trône de David son père ; ³³il régnera pour toujours sur la famille de Jacob, et son règne n'aura pas de fin. » ³⁴Marie dit à l'ange : « Comment cela se fera-t-il puisque je n'ai pas de relations conjugales ? » ³⁵L'ange lui répondit :

L'Esprit viendra sur toi

Et la puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre;

c'est pourquoi celui qui va naître sera saint et sera appelé Fils de Dieu. ³⁶Et voici que Élisabeth, ta parente, est elle aussi enceinte d'un fils dans sa vieillesse et elle en est à son sixième mois, elle qu'on appelait la stérile, ³⁷car rien n'est impossible à Dieu. » ³⁸Marie dit alors : « Je suis la servante du Seigneur. Que tout se passe pour moi comme tu me l'as dit ! » Et l'ange la quitta.

Évangile selon saint Luc, (1, 26-38)
Bible de Jérusalem

CHAPITRE INTRODUCTIF

I.1 L'Annonciation à la Renaissance

Le thème de l'Annonciation a fait couler beaucoup d'encre. Une longue tradition s'épanche sur le sujet, depuis l'époque des Pères de l'Église. Après Origène, saint Cyrille, saint Anastase d'Alexandrie, saint Grégoire, saint Jean de Chrysostome, saint Augustin, Albert le Grand, pour ne citer que les plus connus, la Renaissance remettra la tradition au goût du jour de plus anciennes doctrines tels que les sermons de Saint Bernard de Clairvaux (1090-1153) mais elle continuera aussi à s'approfondir. En effet, durant la première moitié du XV^e siècle, l'exégèse de l'Annonciation s'est enrichie des idées émises par saint Bernardin de Sienna (1380-1444) et saint Antonin de Florence (1389-1446). C'est dans la Toscane du *Quattrocento* qu'elles émergent, dans un contexte des plus effervescents.

Au *Quattrocento*, en général, il est admis que les images religieuses servaient de support visuel permettant l'absorption du dévot dans la contemplation¹. Dans cet esprit, les tableaux d'Annonciation investissent le champ de l'exégèse chrétienne avec comme point focal l'Incarnation. S'inscrivant au cœur des préoccupations humanistes, à l'égard de son orientation « optimiste anthropocentrique », le mystère de l'Incarnation sera désormais identifié à la Rédemption, délaissant une imagerie qui découlait de la Passion². En fait, une iconographie « incarnationniste³ » éclôt à cette époque, à laquelle appartiennent les Annonciations. Une nouvelle imagerie vise alors à figurer le Verbe fait chair, comme le font plus directement les Vierges à l'enfant, mais avec plus d'économie.

De manière plus ponctuelle, dans le quotidien du début du XV^e siècle à Florence, où Botticelli voit le jour en 1435, l'Annonciation est chose familière. Le lieu de pèlerinage le plus couru est la miraculeuse *Annonciation* de l'église des Servites de la Santissima Annunziata. Pendant tout le siècle, celle-ci aura séduit et surtout attiré jusqu'à elle des dévots venant de partout en Europe. La ville de Florence tient aussi en haut lieu la fête de l'Annonciation. Cette dévotion particulièrement florentine tire sa source d'une légende selon laquelle la cité aurait été fondée un 25 mars, jour de l'Annonciation, et jour où l'on inaugure le nouvel an du calendrier florentin⁴. Saint Antonin, prieur du couvent de San Marco et archevêque de la cité de Florence, rédige la *Summa theologica* vers 1450, ouvrage où il consacre des centaines de pages à Marie et décrit l'Annonciation dans laquelle s'accomplit l'Incarnation. Pour lui, cet événement représentait le retour de Dieu dans l'humanité après une absence de presque 6 000 ans, depuis la chute d'Adam. L'historien d'art Samuel Y.

¹ Erwin Panofsky, « "Imago Pietatis" Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix' », *Festschrift für Max, J. Friedländer zum 60 Geburtstag*, Leipzig, 1927, p. 264; cité dans Gail L. Geiger, « Filippino Lippi's Carafa "Annunciation": Theology, Artistic Conventions, and Patronage », *The Art Bulletin*, vol. 63, no 1, 1981, p. 67-68.

² Alessandra Galizzi Kroegel, « La figure de Marie dans l'art de Botticelli », dans *De Laurent le Magnifique à Savonarole*, sous la dir. de Frédéric Morel, Milan: Skira, Paris: Musée du Luxembourg, 2003, p. 56.

³ Entre guillemets dans le texte de Galizzi Kroegel. *Ibid.*

⁴ Penny Howell Jolly, « Jan van Eyck's Italian Pilgrimage: A Miraculous Florentine Annunciation and the Ghent Altarpiece », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61 Bd., H.3, 1998, p. 1.

Edgerton voit dans l'accomplissement simultané des deux fêtes dont parle Saint Antonin, qu'il considère comme un homme des plus érudits, influents et articulés de la moitié du *Quattrocento*, la célébration symbolique d'un renouveau spirituel de la foi des Florentins chrétiens⁵.

Au *Quattrocento*, à Florence, le culte à Marie est à son paroxysme. En effet, Saint Antonin y fait instaurer une deuxième règle pour l'*Angélus*, la prière lors de laquelle le dévot commémore et honore la visite angélique à Marie, en prononçant « *Ave, ave, ave* ». Aussi, dans la cité, l'*Angélus* sera sonné dorénavant par les cloches des églises, deux fois plutôt qu'une. Depuis, 1269, de manière presque universelle en Europe, l'*Angelus* s'effectuait en fin de journée et, selon Edgerton, pour des raisons probablement liées aux recherches et analyses du moine sur le moment précis de l'Annonciation, qui aurait eu lieu tropologiquement à l'aurore, il fait rajouter un deuxième *Angélus*⁶. C'est également à la même époque, quelques années après, que sont entérinées les règles définitives du rosaire figurant les Mystères mariaux⁷. Quant au rite de l'Immaculée Conception, bien qu'il n'ait été confirmé qu'en 1708 par Clément XI, c'est aussi depuis le 27 février 1477, par décision de Sixte IV, qu'il est célébré. La doctrine devient ainsi un culte dont émergera une imagerie très populaire dans l'art du XV^e siècle⁸.

Si le récit de l'Annonciation *annonce* la christologie, Jésus étant présenté comme le « Sauveur davidique » et comme Fils de Dieu, il est aussi marial. Marie y est vue comme le

⁵ Samuel Y. Jr. Edgerton, «Mensurare temporalia facit Geometria Spiritualis: Some Fifteenth Century Italian Notions about When and Where the Annunciation Happened», in *Studies in the Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, sous la dir. de Irving Lavin et John Plummer, p. 115-130. New York: New York University Press, 1977, p. 117-118.

⁶ *Ibid.*, p. 118; Edgerton cite Saint Antonin qui mentionne l'Angélus du matin et du soir dans *Summa, IV*, Tit. 15, cap. 23, col. 1101. « Statuit insuper Ecclesia sigulis diebus pulsari ter campanas Ecclesiarum de sero et iterum de mane; ad quid nisi ut honoretur B. Maria, et laudaretur ex salutatione Anglica? ».

⁷ Michel Feuillet, « Le jardin de l'Annonciation », *Italies; culture, civilisation, société*, vol. 8, 2004, p. 95.

⁸ Ronald W. Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, Paris: Citadelles, 1990, p. 86.

modèle parfait du disciple chrétien puisqu'elle participe au plan salvique de Dieu. Si c'est en Jésus que Dieu s'offre à l'humanité, c'est en Marie que l'humanité accueille Dieu. Un célèbre sermon de saint Bernardin au Campo di Siena enseigne justement qu'un des mystères de l'Annonciation ne concerne pas seulement le consentement de la Vierge à participer à l'Incarnation mais plutôt dans la requête de l'Archange, pour sa médiation à recevoir la Grâce divine « *Sancta Maria, ora pro nobis*⁹ ». Cette subtilité exprime sans doute la dévotion du *Quattrocento* envers Marie. En somme, le *momentum* semble idéal pour que foisonnent les images dans lesquelles s'inscrit ce thème majeur de l'Annonciation.

Marie est d'ailleurs une figure-clé dans la production de Botticelli¹⁰ où le phénomène de dévotion mariale se donne aussi à voir. La figure de Marie est effectivement le lieu d'exploitation de vastes enjeux figuratifs. La *Madone du Magnificat* (fig. 1) est un exemple percutant de subtilité et de finesse. Selon Mike Laurence et John Moffitt, Botticelli y figure la Vierge et l'Enfant, ainsi que les anges, par un jeu complexe, délibéré, où les protagonistes sont représentés sur le panneau grâce à l'intervention d'un miroir convexe qui n'apparaît aucunement sur l'œuvre. Les « distorsions optiques¹¹ » spécifiquement propres à cet artifice y sont rendues de la manière la plus calculée à des fins d'ordre théologique qui dépassent la simple narration du récit biblique. L'enjeu exégétique est selon eux assez spectaculaire car ici, seulement s'il s'en aperçoit, le dévot peut songer que le miroir est à l'image ce que Dieu est à Marie, soit, celui qui s'incarne en elle sans la rendre impure, sans la transformer¹². Dans le tondo, le miroir permet effectivement à l'image réflétée de Marie de rester centrale et

⁹ Gail L. Geiger, «Filippino Lippi's Carafa "Annunciation": Theology, Artistic Conventions, and Patronage», *The Art Bulletin*, vol. 63, no1 (mars 1981), p. 64.

¹⁰ Galizzi Kroegel, p. 55.

¹¹ Mike Laurence et John F. Moffitt, « Botticelli's *Madonna del Magnificat* as a Speculum Sine Macula: A Computer-Graphic and Iconographic Analysis», *Source*, No 23, 3, 2004, p. 25. Les auteurs écrivent "optical distorsions unique to a convex mirror".

¹² Les auteurs se basent sur la métaphore de la lumière par Saint-Bernard de Clairvaux selon laquelle la lumière pénètre le verre sans l'abîmer, comme le fait le Verbe qui pénètre la Vierge, puisqu'à l'époque, les miroirs étaient en vitre. D'autres concepts théologiques dont l'idée du miroir en tant qu'outil de connaissance de soi et de sagesse, dérivant de textes contemporains à Botticelli, seraient aussi exploités. *Ibid.*, p. 26.

intacte, mais ce même miroir distorsionne les autres relations spatiales et les rend ambiguës. En fait, Marie est littéralement « magnifiée » par ce subterfuge utilisé par Botticelli. S'il figure ici un motif familier du répertoire sacré, il choisit vraisemblablement de révéler d'autres aspects de la doctrine chrétienne, mettant ainsi au défi toute catégorisation ou interprétation iconographique classique. L'artifice du miroir convexe donne à voir, anachroniquement, Marie avant et Marie après l'Incarnation¹³. Toute la représentation est investie d'un mystère et induit l'Incarnation de manière condensée, à même la structure de l'image¹⁴.

D'un point de vue philosophique, malgré toute l'exégèse chrétienne qui lui aura été consacrée, la question du mystère de l'Incarnation est demeurée sans réponse et c'est dans le thème de l'Annonciation qu'elle se pose le plus directement, devenant ainsi un des leitmotifs les plus riches du christianisme¹⁵. Selon Georges Didi-Huberman, chaque représentation de ce thème donne précisément à voir une « re-problématisation », une éphémère et frêle réponse à des questions qui prolifèrent avant d'être résolues¹⁶. C'est ce qu'il appelle un objet d'étude fécond. Dans le même sens, la thèse de Jonathan Dunlap Kline expose le fait qu'à la Renaissance, le sens mystique et anagogique inhérent aux textes bibliques se propagera aussi dans les sphères littéraires et artistiques; en l'occurrence, dans l'image¹⁷. Il suggère en outre

¹³ En effet, lorsqu'elle prononce le *Magnificat*, la Vierge dit que le Seigneur a fait de grandes choses pour/en (c'est selon la traduction) elle. Elle se réfère à l'Incarnation. La préposition « pour » du *Magnificat* est celle retenue par la traduction de la *Bible de Jérusalem*. Quant au texte latin utilisé par les contemporains de Botticelli, il a un datif (*quia fecit mihi magna*) qui a parfois été compris au sens de « en » (voir, par exemple, la traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, qui remonte au 17^e siècle). Donc la Vierge dit que le Seigneur a fait de grandes choses *en* elle. Merci au professeur Jean-Jacques Lavoie, du Département des sciences des religions de l'Uqam, pour ces précisions. À mon avis, le motif de la *Madone du Magnificat* représente Marie en une *Annunziata*, c'est-à-dire en une Marie « annoncée », qui aurait été effectivement transformée par l'annonce reçue, mais surtout par l'Incarnation se produisant *en* elle.

¹⁴ Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'une Annonciation, l'exemple de la *Madone du Magnificat* aura servi à montrer l'importance du phénomène de dévotion mariale dans les peintures de Botticelli.

¹⁵ Jean Paris, *L'Annonciation*, Paris, Éditions du Regard, 1997, p. 12.

¹⁶ Thierry Davila, « Georges Didi-Huberman: l'image ouverte », *Art Press*, mai 2007, p. 62.

¹⁷ « Christian Mysteries in the Italian Renaissance: Typology and Syncretism in the Art in the Italian Renaissance », Thèse de doctorat, Temple University, août 2008, p. 6.

que l'inclusion d'ambiguïtés dans certaines œuvres d'art pouvait servir à signaler le sens mystique de la doctrine¹⁸. N'est-ce pas un rapport de spatialité ambigu qui a permis d'interpréter la *Madone du Magnificat* et d'y voir un enjeu sémantique incarnationniste dissimulé dans le virtuose effet catoptrique produit par l'usage du miroir convexe¹⁹? Théoriquement, la représentation de l'Incarnation, au cœur de l'Annonciation, le plus grand mystère chrétien, semble donc particulièrement propice à l'inclusion d'ambiguïté.

Il va de soi que la fonction de support visuel de l'image religieuse à la Renaissance exige la prise en compte du regard du spectateur. Cet élément de relation ou de transition entre l'objet sacré et son destinataire apparaît d'autant plus au cœur du thème de l'Annonciation, lorsque comprise comme « message ». Situé au début de l'Évangile de Luc, le texte *annonce* en effet *au lecteur* la venue de son sauveur. Andrew Charles Blume, spécialiste des œuvres religieuses de Botticelli, considère qu'un tableau devrait être précisément interprété de manière transitive, l'image devenant alors une constituante du processus qui mène le dévot vers son Dieu par le biais des saints figurés dans l'image. Au XV^e siècle, les chrétiens ne rendaient pas un culte à une image mais plutôt à la présence réelle des protagonistes figurés. Blume souligne d'ailleurs que Botticelli était, à Florence, le peintre le plus à même d'exploiter cette idée de transition entre l'image et le spectateur²⁰. Ainsi, l'image sacrée prenait tout son sens uniquement grâce à l'entremise du spectateur.

Dans cette perspective, les rapports d'ambiguïté des images du corpus et leurs enjeux transitifs seront essentiels à l'étude des principales Annonciations de Sandro Botticelli. Je tiens aussi à noter que si ces deux aspects se sont vus validés par la théorie et les vastes recherches historiographiques, ces enjeux s'étaient révélés, d'emblée, dès l'observation des images.

¹⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹⁹ Mike et Moffitt, « Botticelli's Madonna del Magnificat as a Speculum Sine Macula », p. 25.

²⁰ «Studies in the Religious Paintings of Sandro Botticelli», Thèse de doctorat, Beaux Arts, Cambridge, Harvard University, septembre 1995, p. 177-179; Blume explique qu'on croyait que les saints voulaient voir la face du suppliant. Par l'exégèse produite dans la contemplation *ante figuram*, le dévot produisait la Présence.

I.2 Sandro Botticelli

Si le thème de l'Annonciation a été circonscrit, pour mieux cerner le corpus, il paraît essentiel de présenter aussi le créateur des peintures étudiées. Tel que le suggère le dernier ouvrage paru sur l'artiste, *Botticelli: Likeness, Myth, Devotion*²¹, malgré ce que les nombreuses monographies laissent croire, nous savons très peu de choses sur sa vie. Né à Florence, probablement en 1444 ou en 1445, sous le nom d'Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, Botticelli a d'abord été orfèvre et a ensuite été apprenti dans l'atelier du peintre Fra Filippo Lippi, dont le fils, Filippino Lippi, deviendra l'élève de Botticelli²². En 1470, Botticelli fonde son propre atelier, où il reçoit une première commande destinée à la salle des Tribunes de Florence. Dès 1475, il peint une bannière pour l'un des membres de la famille des Médicis, Giuliano de' Medici, qui sera assassiné à la Cathédrale de Florence lors de la Conspiration des Pazzi en 1478, ce qui vaudra à Botticelli l'occasion de peindre une des images infamantes apposées par Laurent de Médicis sur les murs du Palazzo Vecchio en guise de représailles. En 1482, le peintre est convoqué à Rome par le pape Sixte IV pour travailler avec Pietro Perugino, Domenico Ghirlandaio et Cosimo Rosselli sur un cycle de fresques pour la chapelle Sixtine. Sa carrière bien entamée, il devient, en 1499, membre de la corporation des *Arte dei Medici e Speziali* à laquelle les peintres appartiennent. En 1501, Botticelli termine sa *Nativité Mystique*, la seule œuvre signée de sa main. Il meurt le 17 mai 1510 et est enterré dans le cimetière de l'église Ognissanti à Florence.

Ces informations générales pourraient contribuer, surtout, à mettre en place les principales données culturelles et concourir à une meilleure compréhension des enjeux historiques dans lesquels ont été élaborées les images du corpus. Bien que cette recherche soit principalement axée sur l'analyse des images, nécessitant une observation rigoureuse des œuvres en tant que corpus, il demeure opportun de donner quelques informations sur le contexte général de la production de l'artiste. En 1485, Sandro Botticelli est reconnu à Florence comme faisant

²¹ Andreas Schumacher (dir. publ.): *Botticelli: Likeness, Myth, Devotion*. Catalogue d'exposition (Frankfurt, Städel Museum, 13 novembre 2009-28 février 2010). Ostfildern, Allemagne : Hatje/Cantz, 2009, p. 146.

²² *Ibid.* Toutes les données du paragraphe sont tirées de la section biographique du catalogue d'exposition dirigé par Andreas Schumacher.

partie de l'élite artistique et il est particulièrement remarqué pour son travail intellectuel. D'une part, dans la dernière décennie du *Quattrocento*, il est vu comme une autorité en architecture²³. D'autre part, il est connu pour son œuvre intimement liée à la littérature classique et mythologique, ainsi que pour son programme d'illustrations de la *Divine Comédie* de Dante²⁴ qu'il commence en 1480 et à laquelle il consacre quinze ans à temps perdu²⁵. Il exécute d'ailleurs les Annonciations exactement à la même époque. Dans la Florence du *Quattrocento*, ce long poème revêt le prestige d'un objet de culte, même aux yeux du profane²⁶. Alessandra Galizzi Kroegel va jusqu'à dire que Botticelli avait choisi d'abord l'œuvre monumentale de Dante comme guide artistique — ce qui aura influencé son style visionnaire et hautement symbolique, puis moral — et qu'elle devint ultimement un guide spirituel²⁷. Il est clair que les formules que l'artiste développera dans ce long travail marqueront le reste de sa production, en premier lieu dans ses diverses représentations du thème de l'Annonciation²⁸.

I.3 Les Annonciations de Botticelli: un corpus en soi

Si l'histoire de l'art s'est longuement intéressée aux figures mythologiques de Botticelli, une redécouverte de sa dimension religieuse voit maintenant le jour²⁹. Cependant, les Annonciations de Botticelli ont surtout suscité des questions de considérations stylistiques, de jugements de valeur, de datation, d'attribution et d'iconographie classique. Les rares fois où elles sont commentées, elles sont réduites à de simples narrations conventionnelles ou à de

²³ Olson, p. 91-92. Dans la compétition entre les arts, le *paragone*, l'architecture se voulait gagnante.

²⁴ Lightbown, p. 282, cité dans Charles Burroughs, «Greening Brunelleschi: Botticelli at Santo Spirito», p. 247.

²⁵ Galizzi Kroegel, p. 65.

²⁶ Lightbown, p. 86.

²⁷ Galizzi Kroegel, p.65 et 68.

²⁸ De Vecchi, Luigi, p. 48. L'auteur note une similitude de pathos entre les Annonciations et les illustrations de la *Divina Commedia*.

²⁹ Galizzi Kroegel, p. 55.

brefs commentaires³⁰. De manière plus subjective, elles sont aussi considérées comme visionnaires, voire ésotériques³¹. En outre, pour ces images, aucune étude ne semble aborder les enjeux liés à la question de l'Incarnation, propres à l'époque et inhérents au motif de l'Annonciation. Pourtant, le penchant de Botticelli pour la représentation d'énigmes obscures et ouvertes à plusieurs options interprétatives a certainement été abordé pour son corpus d'œuvres mythologiques³². Concernant son corpus religieux, outre la *Madone du Magnificat* dont il a déjà été question, d'autres œuvres de Botticelli, pour la plupart des retables, ont été reconnues comme le lieu d'un vaste déploiement de doctrines chrétiennes faisant appel au regardant. Il m'a donc semblé essentiel de porter une attention spécifique aux Annonciations qui posent des questions relevant à la fois du mystère de l'Incarnation et de sa communication au récepteur. Il ne s'agit pas, ici, d'élaborer un propos théorique en négligeant les images mais d'observer minutieusement les Annonciations de Botticelli en tenant compte de ces enjeux, dans le but de comprendre comment les deux coexistent.

I. 3.1 Chronologie incertaine des Annonciations

Parmi les treize Annonciations associées à Botticelli, quatre ne sont pas attestées, une attribution est encore débattue et sept œuvres sont officiellement attestées comme autographes. Si l'attribution de ces dernières est désormais entérinée, leur datation, elle, demeure approximative. En fait, la production entière de Botticelli serait datée trop tôt, ce qui brouille l'évolution de l'œuvre, surtout pour la deuxième moitié de sa carrière³³. Seule la datation de la fresque de *San Martino* (fig. 2 et 2A) est certaine. Produite en 1481, Botticelli

³⁰ Notamment, Blume écrit: «We have also seen that Botticelli was just as comfortable painting a traditional narrative altarpiece, such as the *Guardi Annunciation*, as he was with less conventional depictions as... ». Voir «Studies in the Religious Paintings of Botticelli», p. 179.

³¹ À ce sujet, voir les chapitres de Galizzi Kroegel, Claudio Strinati et Luigi de Vecchi dans *Botticelli : De Laurent le Magnifique à Savonarole*.

³² L'auteur montre que Botticelli et ses clients, intimement associés au cercle médicéen, voulaient délibérément créer une représentation énigmatique. Voir Antonio Paolucci, « Sandro Botticelli et la puissance des Médicis », dans *Botticelli: De Laurent le Magnifique à Savonarole, ibid.*, p. 76.

³³ Paul Joannides, « Late Botticelli: Archaism and Ideology », *Arte Cristiana*, vol. 83, no. 768, 1995, p. 163.

aurait attendu sept ans avant de peindre la suivante. Datée entre 1488 et 1490, la petite *Annonciation* de la prédelle du retable de *San Marco* (fig. 3) serait peut-être la première du reste de la série et aurait été peinte entre 1490 et 1495. On sait que l'*Annonciation de San Martino* a été réalisée avant le voyage de l'artiste à Rome, où il a été envoyé pour collaborer à la décoration en fresque de la chapelle Sixtine. Selon plusieurs auteurs, ce séjour aura marqué chez Botticelli une nouvelle phase de maturité³⁴. Pour Caterina Caneva, spécialiste de Botticelli, l'*Annonciation du Cestello* (fig. 4 et 4A) est signe d'une nouvelle réflexion – *ripensamento* – à une époque où l'artiste récupérerait une religiosité immédiate, spontanée et vécue³⁵. Selon l'auteure, à cause de certains traits stylistiques, l'*Annonciation de la dévoto* (fig. 5) est, quant à elle, parfois considérée comme la dernière œuvre de la carrière de Botticelli, ce qui repousserait son exécution à 1502, bien qu'elle soit habituellement datée de 1495³⁶. En somme, du point de vue historique, la série présente encore plusieurs enjeux importants.

Les Annonciations se situent en grande majorité à la limite de ce qui est communément appelé le style tardif de Botticelli. Celui-ci aurait commencé autour des années 1490. Selon la perspective adoptée par l'historien, elles sont placées à la fin ou au début d'une période. Il s'agirait donc d'une phase transitoire dans la carrière de Sandro Botticelli. En regard des grandes catégories créées par la fortune critique, il est intéressant de noter que le corpus

³⁴ Selon Ettlinger : « The sojourn in Rome saw Botticelli's style reach maturity. By the time of his return to Florence in 1482, the deep sensitivity that was already apparent in his St Augustine and San Martino Annunciation had broadened into an ability to grasp deep intellectual issues and to translate them into compelling images.» Voir Leopold David, Ettlinger, Hellen S. Ettlinger, *Botticelli*, New York, Oxford University Press, 1977, p. 64.

³⁵ Le propos de Caneva est que les changements dans l'art de Botticelli ne s'expliquent pas exclusivement par l'influence de Savonarola mais qu'en effet, après le retour du frère dans les années 1490 avancées, commence à Florence la période critique où son influence morale et politique, à travers ses prédications, devient de plus en plus enflammée, et culmine entre 1496-1498. Voir *L'officina della maniera*, Giunta regionale Toscana, Florence, Marsilio, 1996, p. 78.

³⁶ Deux autres Annonciations, dont une perdue, sont attribuées à l'atelier de Botticelli. Bien que celles-ci soient omises de l'étude, cette dernière tiendra compte des lunettes de l'*Annonciation* figurant à même le retable de la *Vierge couronnée de San Barnaba* (1487-1489).

relève à la fois de la catégorie « style tardif » et de la catégorie « œuvres religieuses », toutes deux négligées comme objet d'étude³⁷.

Étant donné le manque de précision quant à la datation, ce travail restera loin des questions de style et de rapprochement à telle ou telle autre tendance. Il est néanmoins séduisant de chercher dans ces chiffres à lier les peintures aux événements fatidiques que subit Florence comme le font certains auteurs. Entre 1492 et 1494, entre la mort de Laurent de Médicis et la fin de son emprise sur la cité, et le début du règne du frère dominicain Girolamo Savonarola, la cité de Florence voit effectivement passer un état de crise : révolution politique, réforme morale, guerre contre le roi de France Charles VIII, rumeur de découverte d'un nouveau monde, soubresauts de l'Inquisition espagnole et de la peste³⁸...

Les Annonciations de Botticelli se situent au centre de vastes préoccupations culturelles et artistiques. Comme d'autres artistes, Botticelli transforme le lieu pictural de l'annonce, en somptueuse colonnade, ou en cour intérieure dallée de marbres précieux, qui rappellent un cadre florentin. Il explore aussi le paysage lointain, pratique flamande, dont son interprétation dans l'*Annonciation du Cestello* – un arbre central divisant un paysage gothique – sera d'ailleurs citée plus tard par Raphaël dans l'*Allégorie du soldat* de 1502³⁹. Aussi, il ne faut pas voir dans l'utilisation de motifs iconographiques plus anciens, tel que l'arbre, un retour en arrière puisque dans l'*Annonciation*, nous le verrons, dans son positionnement, ainsi que dans sa forme, il signale le syncrétisme d'une vision ancrée dans le salut de l'Incarnation. Il y a donc lieu de chercher à comprendre, dans la série d'Annonciations de Botticelli, comment s'élaborent les défis spécifiques au thème, par rapport à des enjeux plus vastes.

En fait, bien qu'il soit juste de connaître le milieu et l'époque dans lesquels a évolué l'artiste, ici, les images seront étudiées pour elles-mêmes. Elles contiennent bel et bien de ces

³⁷ Olson, p. 75.

³⁸ Lawrence Kanter, Hilliard T. Goldfarb, James Hankins, *Botticelli's Witness: Changing, style in a Changing Florence*, Boston, Gardner Museum, 1997, p.14.

³⁹ Noté chez Gould, « A Note on Raphael and Botticelli », *The Burlington Magazine*, vol. 120, no. 909, décembre 1978, p. 841.

irrégularités par rapport aux préceptes d'Alberti sur la perspective et sur la peinture en général, toutefois, les Annonciations seront traitées dans un champ d'étude plus restreint. Elles seront étudiées, en tant que réseau interne, par rapport à leur réception par le spectateur et en regard de la question de la représentation de l'Incarnation.

I.3.2 Un corpus d'Annonciations très varié

Une fresque gigantesque, possiblement un *ex-voto*, placé à l'origine au-dessus de l'entrée d'un hôpital pour pestiférés, hautement détaillée (fig. 2 et 2A); un petit tableau très compact contenant, de surcroît, une tierce protagoniste (fig. 5); un large retable, dépouillé, dont la contemplation rapporte les indulgences du pape⁴⁰, peint pour une chapelle privée dans une église, destinée à la haute sphère florentine, ainsi qu'à des moines (fig. 4 et 4A); une Annonciation de format moyen, donnant à voir une architecture grandiose, qui domine les figures de l'Ange et de Marie (fig. 6); deux panneaux de style miniaturiste, extrêmement travaillés, incisés, probablement destinés à la dévotion intime (fig. 7 et 8); une prédelle toute claire et subordonnée à un retable colossal (fig. 3); un dessin incomplet appartenant au vaste projet d'illustrations de la *Divine Comédie* (fig. 9), et deux *tondi* en camaïeux, à peine perceptibles dans un retable à l'iconographie des plus riches (fig. 10). Ce corpus, immensément varié, dans la mesure où la fonction des images, leurs formes et les stratégies picturales créent un éclatement du thème, sera notre champ d'investigation.

Il se trouve donc ici une petite collection de peintures représentant en principe le même sujet, produites dans une période relativement courte, entre 1481 et 1502. Pourtant, ces images forment un corpus hétérogène et inégal à plusieurs égards, formellement d'abord, et puis, par le contenu iconographique qui change le lieu pictural ou le moment de la rencontre. En effet, Botticelli a utilisé diverses stratégies qui auront certes fait en sorte de *re-problématiser* le thème, à chaque fois. Néanmoins, si l'ensemble figural est peu homogène, certains enjeux inhérents au thème semblent être remis en jeu de manière à créer un certain pathos formel qui lui est propre. Bien que les lieux figurés rappellent en quelque sorte la réalité florentine du *Quattrocento*, dans leur décor et architecture, ceux-ci demeurent, d'une manière ou d'une

⁴⁰ Luchs, p. 12.

autre, en grande partie inventés⁴¹. Une dialectique donc, toute personnelle, s'y manifeste. En outre, par l'ouverture et le cloisonnement des espaces, par l'encadrement d'éléments spécifiques, par la juxtaposition de figures, par la distorsions des formes, par la manipulation de l'architecture et des angles de vue, et par l'inclinaison des plans, Botticelli affiche un processus d'altération du thème, qui se joue, à même l'image, simultanément, entre ses diverses parties et avec le spectateur. Au premier regard, tout cela semble anodin, voire maladroit, mais pour le regard averti, ces manipulations ouvrent une porte à l'exégèse de la figuration de l'Incarnation dans l'Annonciation.

Bien que toutes les Annonciations y soient commentées, notre étude est consacrée particulièrement à trois œuvres, chacune dans un chapitre. Ce sont : l'*Annonciation de San Martino*, chronologiquement la première de la série, l'*Annonciation avec dévotion*, la dernière, et l'*Annonciation du Cestello*, qui semble dotée d'un statut particulier dans l'ensemble de la production de l'artiste. Cette dernière sera prise en compte un peu à part des autres et une grande partie de son analyse visera précisément à comprendre pourquoi. Effectivement, au début de chaque chapitre, le choix de ces images sera justifié et le lecteur comprendra, au fil de sa lecture, pourquoi ces trois Annonciations se distinguent visuellement des autres, au-delà du facteur chronologique. Ces images constituent des cas de figure bien distincts qui permettront, sans doute, de tirer des hypothèses concluantes.

⁴¹ Au sens où les lieux figurés ne ressemblent à rien, ils sont non-mimétiques.

PRÉSENTATION DU CORPUS

Cette présentation concise du corpus, placée à la suite du chapitre introductif, permettra d'éclairer les lecteurs sur toutes les Annonciations connues de Botticelli avant que ne soient abordés des enjeux plus proprement théoriques dans le cadre de l'analyse fouillée des trois études de cas étudiées dans les chapitres suivants (*l'Annonciation de San Martino* [fig. 1], *l'Annonciation avec Dévote* [fig. 5] et *l'Annonciation du Cestello* [fig. 4]). Les lecteurs pourront ainsi prendre connaissance de ce corpus dans son ensemble, ayant accès autant aux illustrations qu'à un résumé de l'histoire de leur réception, et y revenir plus tard si besoin est, tandis que les œuvres étudiées de manière plus étoffée seront analysées et mises en contexte dans chacun des chapitres II, III et IV.

Les informations incluses dans cette section ont été choisies en vertu de deux objectifs : d'une part, pour offrir au lecteur une fiche technique des images abordées et, d'autre part, pour signaler leur pertinence par rapport au propos principal, soit la figuration de l'Incarnation. Alors que trois œuvres principales ont été choisies pour être étudiées de manière détaillée, chacune dans un chapitre à part, les six autres Annonciations sont ponctuellement intégrées à l'argumentation et le lecteur saisira le bien-fondé de cette vue d'ensemble initiale qui lui permettra de passer d'une image à l'autre avec fluidité. Les œuvres considérées comme secondaires, qui n'ont pas été attribuées à Botticelli de manière définitive, ne seront pas du tout étudiées dans ce mémoire. Il m'a toutefois semblé essentiel de les présenter dans le cadre d'une recherche exhaustive sur les Annonciations de Botticelli.

L'Annonciation de San Martino alla Scala, 1481, fresque, 243 x 554 cm, Florence, Musée des Offices (fig. 2 et fig. 2A).

Cette Annonciation, qui fait partie de la collection des offices depuis 1920, avait été peinte à l'origine dans l'hospice de San Martino alla Scala¹ qui était dépendant du plus important *Spedale di Santa Maria della Scala* à Sienne². La fresque était peinte sur un mur de la *loggia* de l'église de l'institution, à quelques deux ou trois mètres de hauteur³, juste au-dessus du deuxième portail, soit de la porte réelle de l'entrée de l'hospice⁴ situé non loin de la maison de Botticelli⁵. Quand la peste est réapparue en 1478, l'hôpital a servi de lazaret jusqu'en 1479 pour un nombre incroyable de pestiférés⁶. Ronald Lightbown note que vingt mille victimes ont été incinérées dans le cimetière de l'hospice⁷. Dans cette perspective, on peut penser que la fresque est un *ex-voto*, visant probablement à remercier la Vierge, patronne de l'institution et protagoniste de l'Annonce⁸. Botticelli a reçu pour cette fresque un paiement de dix *fiorini larghi*⁹ d'un représentant, agissant pour les descendants du fondateur de l'hospice, dont la sépulture est située sur le même mur de la fresque¹⁰.

¹ Alessandro Cecchi, *Botticelli*, Arles, 2008, p. 170. Selon Horne, l'hospice appartenait au Monastère de San Martino. Voir Herbert P. Horne, *Botticelli; Painter of Florence*, New Jersey, Princeton University Press, 1980, p. 166.

² Herbert Horne, *ibid.*, p. 167.

³ Frank Zöllner, *Sandro Botticelli*, Munich, New York, Prestel, 2005, p. 208.

⁴ Dans la section « Œuvres » de Frédéric Morel, *Botticelli*, p. 114.

⁵ Horne, p. 166; Cecchi, p. 170; Lightbown, p. 80.

⁶ Cecchi, *ibid.*.

⁷ Lightbown, p. 80.

⁸ Nicoletta Pons dans *Sandro Botticelli: Pittore della Divina Commedia*, sous la direction de Sebastiano Gentile, Rome-Milan Scuderie Papali al Quirinale, Skira, 2000.p.56. Comme Pons et Morel, plusieurs autres citent Ronald Lightbown à cet effet. Voir Lightbown, p. 52.

⁹ Lightbown, p. 80.

¹⁰ Cecchi, p. 170.

L'œuvre est une des plus grandes représentations du thème au XV^e siècle et aussi l'une des œuvres de Botticelli les plus exposées¹¹; elle a été peinte juste avant son séjour à Rome¹² et constitue probablement la première Annonciation de l'artiste connue de nos jours. Formée de deux lunettes, la composition est divisée et rythmée par des pilastres richement ornés, contribuant à donner à l'œuvre une impression de splendeur. La perspective montante et décentrée décale les rapports avec la lunette droite et complexifie l'espace pictural. Toutes les orthogonales fuyantes convergent sur la tête de l'ange. Nicoletta Pons note à ce sujet : « La perspective de la fresque, qui se trouve en position plutôt élevée sur une porte, est de grand intérêt : le fait que le point de fuite soit localisé en correspondance de la tête de l'ange, dans la partie de gauche de la peinture, confère à cette dernière un ancrage prospectif complètement décentré¹³. » Ronald Lightbown, lui, considère que la perspective est déconcertante et suggère qu'elle a été conçue ainsi pour compenser le fait que la porte d'entrée partageait le mur de manière dissymétrique. Il note aussi que « Botticelli a respecté le principe de symétrie suprêmement important à la Renaissance » par la présence des trois piliers du premier plan¹⁴. Pour ce qui est du positionnement des figures, situé à gauche, sur l'atrium pavé de marbre, l'ange, suspendu dans les airs, les bras croisés sur la poitrine, semble anticiper la posture de Zéphyr dans la *Naissance de Vénus*¹⁵ et, à l'extrême droite, voilée sous un baldaquin blanc, la Vierge se trouve dans un espace fermé et intime donnant à voir un ameublement typique du *Quattrocento*¹⁶.

L'œuvre a été grandement restaurée (fig. 2a) et il a fallu en tenir compte dans l'analyse formelle et interprétative.



¹¹ Zöllner, p. 208.

¹² Pons, *Catalogo completo*, p. 63.

¹³ Pons, *Sandro Botticelli*, p.56. Traduction libre (de l'italien).

¹⁴ Lightbown, p. 80.

¹⁵ Cecchi, *ibid.*.

¹⁶ Pons, *Sandro Botticelli*, p. 56.

L'*Annonciation avec dévôte*, vers 1495, détrempe sur bois, 36,5 x 35 cm, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum (fig. 5).

L'attribution de cette œuvre est contestée. En fait, certains auteurs (dont Salvini, 1958, et Olson, 1975) la considèrent comme une œuvre tardive¹⁷, alors que d'autres pensent qu'il s'agit d'une œuvre d'atelier (Yashiro, 1925, Lightbown, 1978). Selon Nicoletta Pons, qui ne se positionne pas vraiment, le mauvais état de l'œuvre en rend la lecture difficile¹⁸. Elle y voit quand même une œuvre de maturité à cause de ses similarités avec l'*Annonciation* qui apparaît dans les illustrations effectuées par Botticelli pour la *Divina Commedia* (*Purgatorio*, Canto X). Roberta Olson suggère que ce panneau pourrait constituer la dernière œuvre de Botticelli : « The panel has an instability characteristic of the final works. [...] The painting has all the hazy power and moving ambiguities of Botticelli's final works, and perhaps can be viewed as a candidate for the last painting that he executed¹⁹. » La présence du *gradino* constitue une stratégie qu'Olson attribue entièrement à Botticelli, car sans lui, la composition serait plate, sans aucun signe de profondeur. Selon Olson toujours, la facture ample et les contours estompés²⁰, au détriment de la fermeté du trait, constituent une caractéristique du style tardif du peintre qu'on retrouve d'ailleurs dans une autre image tardive, le tableau de la *Nativité mystique*. Elle note pourtant que, malgré les mauvaises conditions du tableau, le grand soin que Botticelli portait à ses petits panneaux est bien visible ici de par son application traditionnelle de *terra verde* pour le modelage. Je souligne que les traits du visage de Marie diffèrent particulièrement de toutes les autres représentations. En outre, les considérations apportées plus loin, dans le chapitre III, au sujet de cette œuvre (notamment, sur la figurabilité du point de fuite et sur sa position), pourraient certes avoir une incidence sur les questions de l'attribution et de la datation.



¹⁷ Venturi (1921 et 1925), Berenson (1932), Gamba et Mesnil considèrent l'*Annonciation avec dévôte* comme un autographe tardif.

¹⁸ Pons relate l'opinion de plusieurs auteurs. Voir *Catalogo completo*, p. 88.

¹⁹ Roberta Olson, p. 445 et 447.

²⁰ Olson écrit « [...] *looseness of the painter's touch and the smudgy contours* [...] », p. 445.

L'Annonciation du Cestello, 1489-1490, détrempe sur bois, 150 x 156 cm, Florence, Musée des Offices (fig. 4 et 4A).

Ce tableau provient de l'église du *Cestello*, appelée depuis le XVII^e siècle Santa Maria Maddalena de' Pazzi, pour laquelle la deuxième chapelle à droite, dédiée à l'Annonciation, fut commandée en mars 1489 (comme le montrent les documents) par Benedetto di Ser Francesco Guardi, banquier florentin²¹. Le retable fut donc peint entre 1489, date de la fondation de la chapelle, et 1491, date de la mort du fondateur. Plus précisément, la critique semble croire que Sandro Botticelli le termina probablement avant la consécration de la chapelle qui eut lieu en 1490 et qu'il reçut 30 ducats pour son œuvre²². La famille du commanditaire se faisait appeler Guardi del Cane pour se distinguer des autres Guardi²³. Selon Luchs, les armoiries représentées sur le cadre sont celles de la famille²⁴ – il s'agit en effet d'un chien noir en position d'attaque sur bouclier rouge à gauche, et d'un chien brun, dans la même position, sur bouclier noir à droite – « cane » signifiant chien, en italien, et « Guardi » évoquant l'idée de garde (fig. 4B).

Même si la chapelle Guardi ne contient pas de tombe, elle sert à honorer la mémoire de la famille²⁵. D'après Lightbown, la chapelle fut sans doute fondée pour affirmer la nouvelle position du commanditaire dans l'oligarchie florentine, ainsi que pour assurer le repos de son âme, dont il se préoccupe comme ses contemporains²⁶. En effet, jusqu'à sa mort, en 1491, di Ser Francesco Guardi continuera à investir dans sa chapelle. Selon Luchs, les patrons des nombreuses chapelles de l'église *del Cestello* appartenaient aux plus hautes sphères de la

²¹ Horne, p. 165; Pons, *Catalogo completo*, p. 74; Lightbown, p. 377.

²² Alison Luchs, «Cestello: A Cistercian Church of the Florentine Renaissance», thèse de doctorat, Beaux Arts et philosophie, Baltimore, John Hopkins University, 1976, p. 75. Elle ajoute à ce propos que les dates de la fondation et de la consécration d'une chapelle ne garantissent pas la datation d'un tableau (p. 178).

²³ Lightbown, p.377.

²⁴ Luchs, p. 43.

²⁵ Luchs, p. 45.

²⁶ Lightbown, p. 196.

société florentine et le retable de la chapelle Guardi était de qualité remarquable. Un ensemble d'œuvres d'artistes aussi prestigieux existait peut-être seulement à la chapelle Sixtine²⁷.

Encore *in situ* au moins jusqu'en 1754, le retable fut sans doute déplacé de son lieu original autour de 1778, quand la chapelle fut redécorée selon le goût du *Settecento*²⁸. Il fut ensuite transféré dans la chapelle d'une autre propriété des religieuses de Maria Maddalena de' Pazzi, et il y resta jusqu'à environ 1872, date à laquelle il réapparut aux Offices²⁹.

La critique a longuement débattu l'authenticité de ce tableau. Selon Ronald Lightbown, les arguments de Pattillo, en 1954, en faveur d'une attribution à Botticelli, sont pratiquement irréfutables³⁰. La restauration de l'œuvre en 1987 a confirmé son extrême qualité, ainsi que sa complète homogénéité et d'après Caterina Caneva, seule la prédelle suscite encore quelques doutes³¹. En effet, selon Pons, la *Pietà* qui figure sur le *gradino* du cadre original est presque certainement réalisée *in bottega*³². Le tableau est en bon état mais le cadre – encore original – a été altéré par un ancien nettoyage. Une radiographie a révélé la présence d'un *pentimento* dans la marche de la porte³³.

L'*Annonciation* y est figurée dans une salle dont le sol en perspective comporte un carrelage en tuiles rouges cernées de blanc et dont les lignes de fuite dirigent le regard au-delà d'une

²⁷ Luchs, p. 74-75.

²⁸ Lightbown, p. 377.

²⁹ Pons, *Catalogo completo*, p. 75; Lightbown, p. 377.

³⁰ Lightbown, p. 377.

³¹ Caterina Caneva, *Botticelli : Catalogo completo*, 1990, p. 100.

³² Aucune autre information n'a été trouvée à cet effet.

³³ Pons, *Catalogo completo*, p. 74-75.

ouverture percée dans une paroi de *pietra serena*³⁴. Par ailleurs, des détails du tableau correspondent au lieu réel, notamment le cadre de porte et son *gradino* qui sont identiques à ceux de l'église, ainsi que les détails décoratifs du cadre (les chérubins et les palmettes) qui se retrouvent sur l'arc, à l'entrée même de la chapelle³⁵. Le retable était inséré, presque exactement, entre l'autel et la fenêtre de la chapelle Guardi, comme dans toutes les autres chapelles de l'église, où les retables occupaient la même surface et étaient aussi situés entre une fenêtre et l'autel³⁶.



³⁴ Roberta Jeanne Marie Olson, «Studies in the Later Works of Sandro Botticelli», thèse de doctorat en Beaux Arts, Princeton, Princeton University, décembre 1975 p. 102.

³⁵ *Ibid.*, p. 102-103.

³⁶ Luchs, p. 73.

L'*Annonciation*, 1493, détrempe sur bois, 49, 5 x 61, 9 cm, Kelvingrove, Glasgow, Art Gallery and Museum (fig. 6).

Datée entre 1495 et 1500 par Frank Zöllner, cette peinture aurait été originalement située dans l'église de San Barnaba où, vers 1487, était aussi exposé le retable de la *Vierge à l'enfant avec quatre anges et six saints* de Botticelli, dans lequel figurent les *tondi* de l'*Annonciation*. Zöllner seconde l'interprétation de Martin Kemp (1977) qui voit dans les « distorsions perspectivales » apportées par l'artiste, après l'étape préliminaire du dessin révélé par la radiographie, une stratégie artistique délibérée. Ronald Lightbown y voit plutôt le travail final de la main d'un disciple moins compétent³⁷, effectué vers 1493. Ce débat sur l'attribution porte donc aussi, indirectement, sur la datation, puisque ce genre de dispositif, où Botticelli manipule la perspective de manière à produire des effets visuels, est propre à sa production tardive³⁸.

L'*Annonciation* donne à voir une architecture majestueuse qui domine pratiquement les figures, ce qui contraste, selon Chiara Basta, avec ses dimensions réduites³⁹. En effet, les arcatures où, selon Kemp, s'opèrent les principales distorsions et manipulations, dans leur rétrécissement mais surtout dans leur allongement et inclinaison, donnent à voir une « grande manière » qui se distingue de celle des autres *Annonciations* de Botticelli où les personnages, surtout Marie, occupent d'avantage d'espace. Sont à noter, le point de vue de biais qui donne à voir la longue allée d'arcades allant vers le fond, ainsi que l'arc central du premier plan à travers lequel passent les rayons dorés. Seules quelques sections du tableau n'ont pas été retouchées⁴⁰.



³⁷ Zöllner, p. 261.

³⁸ Zöllner cite Kemp « a deliberate perspectival distortion of the architecture as a means of heightening the visual impact would indicate a late work by Botticelli ». p. 262.

³⁹ *Botticelli : Sa vie, son art ; les chefs-d'œuvres*, sous la direction de Chiara Basta, Paris, Flammarion, 2005, p. 144.

⁴⁰ Martin Kemp, « Botticelli's Glasgow 'Annunciation' : Patterns of Instability », *Burlington Magazine*, CXIX, 1977, , p. 182.

L'*Annonciation*, vers 1490, détrempe et or sur bois de peuplier, 23,9 x 36,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Robert Lehmann (fig. 7).

Précieuse et lumineuse, cette Annonciation à l'espace très architectural est, selon Roberta Olson, un bijou et l'une des œuvres les mieux conservées de Botticelli⁴¹. Selon Frank Zöllner, une telle qualité d'exécution est inhabituelle pour ce genre d'œuvre⁴². En effet, la minutie des plus petits détails y est remarquable, notamment sur l'embrasse et les plis du rideau et sur le voile translucide qui recouvre le lutrin. Plusieurs auteurs ont cru que l'*Annonciation* constituait un tableau de dévotion privée à cause de son petit format et de sa finesse, d'autant plus saillante, étant donné ses petites dimensions, qui lui octroient une impression de miniature et une dimension intimiste⁴³. La perspective centrée et la bordure de bois brut destinée à disparaître sous un cadre portent Alessandro Cecchi à suggérer que le tableau constituait une section d'une prédelle⁴⁴. La datation proposée varie entre 1474 et 1500⁴⁵.

Les éléments architecturaux, ainsi que les lignes du plancher, sont incisés sur la surface. La composition, très équilibrée par le décor hautement accessoirisé qui structure le lieu de la rencontre, est constituée de deux compartiments à profondeur distincte. La fortune critique de l'*Annonciation* est minimale.



⁴¹ Olson, p. 403.

⁴² Zöllner, p.237.

⁴³ Alessandro Cecchi, Édition française Actes Sud, Arles, 2008, p. 291; Olson, p. 402; Lightbown, p. 116; Pons, *Botticelli: Catalogo Completo*, p. 78 ; Caneva, *Botticelli: Catalogo Completo*, p. 112-113.

⁴⁴ Cecchi, p. 291. Olson, p. 402.

⁴⁵ Pons, *Botticelli ; Catalogo completo*, p. 84.

L'*Annonciation*, prédelle du *Retable de San Marco*, 1490-1493, détrempe sur bois, 21 x 269 cm (pour les 5 panneaux de la prédelle), Florence, Musée des Offices (fig. 3).

Le petit panneau de l'*Annonciation* est situé au centre de la prédelle, directement en-dessous de l'axe principal du *Couronnement de la Vierge*, thème de la monumentale *Pala di San Marco*⁴⁶. Son lieu d'exposition original était l'église de *San Marco* où prêchait, à la même période, Jérôme Savonarole⁴⁷. Le retable a longtemps été négligé et, depuis sa restauration, après la dernière guerre, son iconographie, ainsi que la « virilité » de sa ferveur religieuse », ont suscité une riche fortune critique⁴⁸. La prédelle est peinte sur une seule planche⁴⁹ et chaque scène, séparée par un « cadre à balustres » en trompe-l'œil⁵⁰, correspond au retable par les formes et l'iconographie. L'*Annonciation* donne à voir à la fois un décor austère et des zones fortement enluminées⁵¹. Elle est ouverte sur ses quatre bords mais demeure pourtant cloisonnée dans sa structure architecturale minimaliste. Le type facial de l'ange Gabriel est inhabituel dans l'œuvre de Botticelli et sa posture, stabilisée par son gros orteil droit, constitue un détail que Roberta Olson considère typique de l'humour et de la manière de l'artiste⁵². Lightbown note que le type physique de la Vierge revient souvent dans la production d'atelier de Botticelli⁵³. L'unique motif décoratif constitue le détail floral de la chaise sur laquelle est assise la figure de Marie.



⁴⁶ Selon Frank Zöllner, la surface peinte du retable est de 9,5 m². Voir p. 154.

⁴⁷ Lightbown, p. 198; Cecchi, p.260; Paul Joannides, «Late Botticelli: Archaism and Ideology», *Arte Cristiana*, vol. 83, no. 768, 1995, p. 177.

⁴⁸ Caneva, *Catalogo completo*, p. 102.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁰ Lightbown, p. 198.

⁵¹ Olson, p. 390.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Lightbown, p. 200. Par ailleurs, selon l'auteur, il existe une broderie de cette *Annonciation* au Musée Bruckenthal, p. 296.

L'*Annonciation*, vers 1490-1493, détrempe sur bois, 16,6 x 27 cm, Glens Falls (New York), The Hyde Collection Art Museum (fig. 8).

Entièrement autographe⁵⁴, cette œuvre est très détériorée. Sa datation varie énormément : entre 1470 et 1485 pour certains et, selon Ronald Lightbown, la facture des drapés, entre autres, l'associe plutôt au travail de l'artiste du début des années 1490⁵⁵. Caterina Caneva voit un rappel entre la posture de la Vierge et celle de l'*Annonciation du Cestello* et situe conséquemment l'œuvre autour de 1490⁵⁶. À cet effet, elle note aussi la finesse de l'enluminure. La fortune critique de cette œuvre est très pauvre.

L'*Annonciation* donne à voir deux parties d'un édifice dont la partie supérieure est constituée de voûtes soutenues par des piliers corinthiens posés sur un plancher vermillon. En arrière fond, le ciel bleu clair met en valeur les arbres d'un jardin. Au niveau du sol, différentes hauteurs produisent un effet de compartimentage de l'espace, notamment, l'estrade vermillon, l'estrade ocre de la Vierge recouverte d'un tapis blanc et les doubles bases des piliers. Cette *Annonciation* de Botticelli est la seule qui contienne la figure traditionnelle de la colombe, d'ailleurs à peine visible, dans l'arrière fond, en aplomb des ailes de l'Ange Gabriel.



⁵⁴ Lightbown, 1990, p. 215.

⁵⁵ Lightbown, p. 380.

⁵⁶ Caneva, *Botticelli : Catalogo completo*, p. 112.

Vierge à l'enfant avec quatre anges et six saints (Retable de Saint-Barnabé), vers 1487, détrempe sur bois, 268 x 280 cm, Musée des Offices, Florence (fig. 10).

Ce tableau a été peint pour les chanoines augustins de l'église Saint-Barnabé à Florence, dont l'embellissement et l'entretien étaient assurés par la corporation des médecins et apothicaires depuis 1335. Selon Ronald Lightbown, au cours du XV^e siècle, la chapelle principale de l'église, le cloître ainsi que d'autres sections du couvent furent reconstruits par la corporation, ce qui lui permet de supposer que la commande du retable à Botticelli fut aussi une décision prise par les membres du conseil⁵⁷. Lightbown précise que cette énorme et prestigieuse entreprise, ainsi que la commande d'une peinture, sont probablement expliquées par le « renouvellement du chapitre conventuel » puisque, en 1482, l'église fut donnée à une autre communauté religieuse, plus austère, appelée « Augustins de l'Observance⁵⁸ ». En effet, toujours selon l'auteur, le 2 mai 1482, avec l'autorisation du pape, Laurent le Magnifique lui-même convia ce nouveau groupe d'augustins à prendre domicile à Saint-Barnabé.

C'est donc lovés dans cette précieuse image de la *Vierge à l'Enfant*, mais tout au fond de l'œuvre et presque dissimulés par les tentures qui sont « en train d'être écartées » par les deux anges, que figurent les deux *tondi* de l'Annonciation. La position dominante de la Vierge, assise sur le trône placé sur un sol carrelé donnant manifestement à voir une perspective, a précisément été calculée pour le lieu, par excellence, qu'occupait le retable, soit l'autel principal de l'église. En fait, le retable était visible de plus loin que les autels des chapelles avoisinantes⁵⁹.

Pour notre étude, cette œuvre est importante pour au moins quatre raisons. Premièrement, bien sûr, parce qu'elle contient une Annonciation unique dans la production de Botticelli. À cet effet, Lightbown souligne que c'est dans ce retable que Botticelli insère, pour la première fois, des scènes réalisées en grisaille, ou en camaïeu d'or. Il s'agirait d'une invention

⁵⁷ Lightbown, p. 187.

⁵⁸ Ils exerçaient strictement la règle de leur ordre. *Ibid.*.

⁵⁹ À cet effet, Lightbown cite J. Mesnil, p. 187.

importante que l'artiste a reprise à partir de ce moment⁶⁰. Deuxièmement, elle nous intéresse à cause de sa prédelle, composée initialement de sept images⁶¹, donnant à voir le motif d'une *Pietà* (fig. 11) qui figure aussi de manière très similaire dans l'*Annonciation du Cestello*. Cette image est associée par Ronald Lightbown à des œuvres donnant à voir une disparité d'échelle, selon lui pour de simples raisons de dévotion religieuse⁶².

Troisièmement, elle comporte une référence directe à la *Divine Comédie*, par l'inscription « Vierge mère, fille de ton Fils ⁶³» qui apparaît sur la marche supérieure de l'estrade en marbre. Cette inclusion a fait couler beaucoup d'encre et elle constitue, selon moi, une preuve explicite des emprunts thématiques à Dante visant peut-être à éviter les symboliques picturales et les schémas traditionnels, voire immuables⁶⁴. Pour Frank Zöllner, l'hymne à Marie que Dante a prêté à Saint Bernard souligne le pouvoir d'intercession de la Vierge⁶⁵. De manière encore plus pointue, d'après Andrew Charles Blume, l'extrait fait référence à *tout* le chant dans lequel le personnage principal est invité à demander l'intercession de Saint Bernard pour contempler la Reine des cieux⁶⁶. Dans une analyse remarquable, il explique que le panneau prend tout son sens grâce à l'intervention du spectateur (à l'instar du personnage de Dante) et que sans cette prise en compte, il est réduit à une simple *istoria* niant sa fonction ultime⁶⁷.

⁶⁰ Lightbown, p. 188.

⁶¹ Il reste quatre images de la prédelle initiale. Pons, Botticelli, *Catalogo Completo*, p. 75.

⁶² Lightbown, p. 222.

⁶³ L'inscription se trouve dans *Paradiso XXXIII*, I de la *Divine Comédie*.

⁶⁴ À ce sujet, il est intéressant de noter les propos de Lightbown quant à l'afflux de commandes de peintures religieuses, suite au retour de Botticelli de Rome, où il peignit les fresques de la chapelle Sixtine. « Dans ce genre d'activité, l'invention de l'artiste est forcément assujettie à la tradition et aux attentes des mécènes. En outre, la conception des œuvres obéit à certains schémas immuables. », p. 180.

⁶⁵ Zöllner, p. 152.

⁶⁶ Blume, « Studies in the Religious Paintings of Sandro Botticelli », p. 176-177.

⁶⁷ Blume, *ibid.*, p. 178-179.

Quatrièmement, le retable de *San Barnaba* s'avère essentiel pour ses stratégies picturales mettant en jeu l'accessibilité et la figurabilité de l'Incarnation par rapport à l'inclusion du spectateur, surtout par rapport à la présence des deux paires de tentures, écartées de part et d'autre de l'abside par les deux anges, et par la facture particulière, en camaïeu, réservée uniquement au traitement de l'*Annonciation*.



Purgatorio Canto X, collection Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Berlin-Est (fig. 9).

L'ensemble des dessins de la *Divina Commedia* de Dante parvenus jusqu'à nous se compose de quatre-vingt-quatorze feuilles de parchemin mesurant en moyenne 32 x 47cm⁶⁸. C'est au chant X du *Purgatorio*, au coin gauche supérieur de l'illustration, qu'apparaît la scène de l'Annonciation. Selon Alessandro Cecchi, les dessins de Botticelli, bien qu'incomplets, forment un ouvrage exceptionnel par leur qualité et leur quantité et « constituent un témoignage précieux de la fécondité créatrice et de l'heureuse veine narrative de l'artiste ⁶⁹ ». Selon Ronald Lightbown, Botticelli avait prévu que les images seraient observées en regard du texte⁷⁰ et c'est peut-être pour cette raison qu'il y a dépouillé son style⁷¹. À l'entrée du Purgatoire du récit de Dante, est relatée la scène de l'Annonciation et l'Incarnation est aussi clairement évoquée, plus loin dans le texte, au Paradis, chant XXXIII, 1-9, dans une ode à Marie. Cette vaste entreprise contribue à la réputation de Botticelli à être reconnu en tant que membre de l'élite intellectuelle et artistique de la cité⁷². L'œuvre de Dante constituait un objet de prestige et de culte dans la Florence du *Quattrocento*⁷³ et Botticelli y a fait explicitement référence dans d'autres œuvres de son corpus, notamment dans le *Retable de San Barnaba*. Botticelli aurait fréquenté le poème pendant une quinzaine d'années approximativement, à partir des années 1480⁷⁴ - suite à la commande de Lorenzo de Pierfrancesco de' Medici⁷⁵ - ce qui correspond au laps de temps durant lequel pourraient avoir été réalisées la plupart de ses

⁶⁸ Lightbown, p. 411.

⁶⁹ Cecchi, p. 308.

⁷⁰ Lightbown, p. 296; Paul J. Papillo, « Sandro Botticelli, Morgan's M676, and pictorial narrative: gothic antecedents to a Renaissance *Dante* », *Word and Image*, Vol. 23, no. 1, janvier - mars 2007, p. 90.

⁷¹ André Chastel, *Botticelli*, Paris, 1957, p. 20.

⁷² Charles Burroughs, « Greening Brunelleschi : Botticelli at Santo Spirito », *RES*, Vol. 45, 2004, p. 247.

⁷³ Lightbown, p. 86.

⁷⁴ Galizzi Kroegel, p. 65.

⁷⁵ Papillo, p. 114.

Annonciations. Ce long processus aurait aussi contribué à l'élaboration de son langage « dramatique et visionnaire » caractérisé par un désintérêt des proportions⁷⁶.

Selon Martin Kemp, Botticelli a expérimenté, pour ces dessins, des compositions et structures d'instabilité, notamment par des déviations formelles et des distorsions de perspective⁷⁷. Dans le même sens, Luigi De Vecchi note que le pathos de la *Divina Commedia* a été transposé aux différentes versions des Annonciations de l'artiste. De manière plus spécifique au dessin, Roberta Olson remarque que la structure architecturale du coin gauche supérieur de l'image du *Canto X*, précisément l'édifice dans lequel se situe la scène de l'Annonciation, était de nature très avant-gardiste à l'époque⁷⁸ du fait que sa fonction n'était pas exclusivement théorique puisqu'elle était intégrée à l'œuvre. L'auteure date l'image (incomplète) des années 1490, pouvant aller jusqu'à la mort de Botticelli.



⁷⁶ Galizzi Kroegel, p.65.

⁷⁷ Kemp, « Botticelli's Glasgow 'Annunciation': Patterns of Instability », p. 184; dans le même sens, Papillo écrit que le format et la dimension narrative du projet lui ont permis d'imposer son style personnel et de produire de nombreuses inventions « scénographiques ». Voir p. 90.

⁷⁸ Olson, p. 93 et 95.

ŒUVRES SECONDAIRES

- Œuvres d'attribution contestée
- Œuvres d'atelier

La Vierge de l'Annonciation. L'Ange de l'Annonciation, vers 1495-1498, détrempe (marouflée) sur toile, 45 x 13 cm chaque panneau, Saint-Pétersbourg, Musée Pouchkine (fig. 12).

L'attribution de ces deux panneaux est très incertaine et selon le catalogue raisonné de Caterina Caneva, ils se retrouvent souvent dans la section des œuvres non attribuées ou, carrément, non autographes. Ronald Lightbown y voit deux panneaux autographes de par le coloris raffiné et le style linéaire nerveux qu'il considère comme « caractéristiques de la dernière manière de Botticelli⁷⁹ ». Également, en 1924, Victor Lasareff excluait l'hypothèse d'attribution à l'atelier de l'artiste⁸⁰. Selon lui, ils appartenaient à une prédelle composée de quatre panneaux, mais cette hypothèse est réfutée par Alessandro Cecchi⁸¹, ainsi que par le Musée Pouchkine même, dont la fiche technique suggère que les panneaux faisaient partie d'un retable, possiblement un petit polyptyque. Frank Zöllner explique qu'aucun panneau n'a conservé son revers original et que cela empêche toute reconstruction contextuelle⁸². Toutefois, il est sûr qu'ils étaient vraisemblablement séparés l'un de l'autre, bien que l'ombre peinte, aux pieds de l'ange, s'étende aussi sur le panneau de Marie créant une impression de continuité. L'ange apparaît comme suspendu et son positionnement et sa posture rappellent l'ange de la fresque de San Martino.



⁷⁹ Lightbown, p. 230.

⁸⁰ Victor Lasareff, «An Unnoticed Botticelli in Petersburg», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 44, no. 252, mars 1924, p. 120.

⁸¹ Cecchi, p. 363.

⁸² Zöllner, p. 244.

L'Archange annonciateur. La Vierge Annunciata, détrempe sur bois, 15 x 10 cm chacun, localisation inconnue (fig. 13).

Exposés jusqu'en 1935 à la Galleria Corsini de Florence, ces petits panneaux ont été, d'après Nicoletta Pons, découpés d'une prédelle réalisée par l'atelier de Botticelli⁸³. L'auteure note aussi une ressemblance stylistique avec *l'Annonciation avec dévôte*. Très peu de reproductions existent et aucune reproduction en couleur n'a été repérée.



L'Annonciation, l'archange Raphaël et Tobie, peinture sur bois, Ø 86,5 cm, collection inconnue (fig. 14).

Cette peinture d'atelier est négligée par tous les auteurs, sauf par Ronald Lightbown, qui place une reproduction du *tondo* en noir et blanc dans la dernière section de son ouvrage⁸⁴. Selon lui, il s'agit d'une peinture de bonne qualité. Très peu d'information sont données.

La présence de Raphaël et de Tobie à l'arrière-plan, du côté gauche, est à noter. L'architecture structure l'espace de représentation, comme pour le *gradino* du premier plan qui rappelle *l'Annonciation avec dévôte*. Les personnages semblent plus massifs que ceux de Botticelli.



⁸³ Pons, *Botticelli: Catalogo Completo* p. 88. L'auteure note que depuis la parution de l'ouvrage de Mesnil (1938), la critique concorde quant à cette hypothèse d'attribution. Lightbown, 1990, p. 403-404.

⁸⁴ Lightbown, p. 399.

L'*Annonciation*, vers 1490, détrempe sur peuplier, 106 x 113 cm, collection inconnue (fig. 15).

Cette peinture apparaît aussi dans le catalogue de Ronald Lightbown sous la rubrique *Œuvres d'atelier* et sa fortune critique est presque nulle. L'auteur note sa ressemblance avec l'*Annonciation du Cestello*, ce qui indiquerait une date d'exécution ultérieure au retable⁸⁵. En effet, plusieurs éléments y sont similaires, notamment, la posture de l'ange, la tête de la Vierge et le paysage de l'arrière fond. Par contre, cette interprétation comporte aussi des différences importantes, surtout pour ce qui relève de l'architecture et de la posture de Marie, agenouillée, qui d'après moi, ressemble à sa posture dans l'*Annonciation avec Dévote* (fig.5). Par ailleurs, la figure de la colombe est utilisée ici de manière assez inusitée puisqu'elle est située sur les jupes de la Vierge, à la hauteur de son ventre. Ses bras croisés et posés effectivement sur son ventre, la posture de Marie donne l'impression qu'elle est enceinte. La colombe est peu utilisée dans les Annonciations de Botticelli ; elle apparaît seulement dans l'*Annonciation* de Glens Falls (fig. 8) où elle est à peine visible, dans un recoin des voûtes dorées, au-dessus de l'ange.

Seule cette petite reproduction en blanc et noir a été trouvée⁸⁶.



⁸⁵ Lightbown, p. 398. L'auteur souligne que Bode fut le premier à remarquer la ressemblance avec l'*Annonciation du Cestello*.

⁸⁶ Si je pouvais me procurer une meilleure représentation de cette Annonciation, j'aimerais étudier les plis des jupes de Marie afin d'enrichir l'interprétation proposée dans les sections 3.3.2 et 3.3.3 de ce mémoire.

« ... Les frères Ghirlandaio sont aussi rapides dans leur travail et aussi célèbres en peinture. Notre Sandro n'est pas inférieur à Zeuxis, même si ce dernier sut induire les oiseaux en erreur en peignant du raisin. [...] »

U. Verini, *De illustratione urbis Florentiae*, 1503¹

« Celui qui n'aime pas également tout ce qui appartient à la peinture n'est pas universel. Si par exemple le paysage ne l'attire pas, il dira que c'est une chose simple et facile à comprendre; ainsi notre Botticella disait que c'était une étude vaine car il suffit de jeter une éponge imbibée de diverses couleurs sur un mur pour qu'il y laisse une tache où l'on peut voir un beau paysage. »

Léonard de Vinci, *Trattato della pittura*, vers 1505

CHAPITRE 1

ESQUISSE HISTORIOGRAPHIQUE SUR BOTTICELLI ET SUR LE THÈME DE L'ANNONCIATION

Ayant brièvement exposé, dans le résumé, à la fois le sujet du mémoire, ses objectifs et son articulation en quatre chapitres, je présenterai à présent une esquisse historiographique portant sur Botticelli et sur le thème de l'Annonciation, pour ensuite exposer la démarche de trois auteurs, en regard desquels je situerai ma propre démarche en fin de chapitre. L'apport de Louis Marin, Daniel Arasse et Georges Didi-Huberman aura été déterminant pour ma recherche et si mon cadre théorique et méthodologique découle d'une vaste fortune critique, ma problématique centrale résulte directement des travaux de ces auteurs, puisqu'elle s'inscrit dans un courant récent qui consiste à prendre en considération le problème de visibilité dans la représentation de l'Incarnation et sa réception par le spectateur. Ce chapitre constitue ainsi une articulation importante en regard des trois chapitres suivants, lesquels portent précisément sur l'analyse des images.

¹ Cité dans Gabriele Mandel, *Tout l'œuvre peint de Botticelli*, introduction par André Chastel, Paris, Flammarion, 1968, p. 11.

1.1 Un lieu d'étude très fécond

La littérature sur Botticelli est vaste. D'énormes catalogues continuent de paraître, en lien avec des expositions ou pour mettre à jour les recherches². Ces ouvrages présentent généralement l'œuvre de l'artiste chronologiquement, par période, en cherchant la cohérence dans son œuvre de jeunesse ou à travers son « style tardif », identifiant ainsi des tableaux ou des événements charnières. Les auteurs de catalogues et des grandes monographies partagent aussi les peintures thématiquement et créent ainsi des catégories permettant de circonscrire des préoccupations de manière plus ou moins précise. Les spécialistes semblent traiter l'œuvre de Botticelli en fonction de deux catégories : la première, comprenant les commandes, par les Médicis, d'œuvres surtout mythologiques (mais aussi religieuses) et de portraits, et la seconde, comprenant ses œuvres religieuses. C'est dans cette riche catégorie qu'il a fallu concentrer la recherche³. Les Annonciations de Botticelli sont commentées individuellement, à propos de questions de style ou encore de datation, lesquelles ne sont pas encore tout à fait résolues. Or, elles y apparaissent rarement en tant que corpus ciblé. Les questions liées à la provenance de la commande, à la facture et, souvent, à la manière dont Botticelli a représenté l'*istoria*, en regard de l'échange entre les personnages et ses rapports stylistiques et iconographiques avec ses prédécesseurs ou ses contemporains, constituent les éléments clef de la recherche des auteurs. Par ailleurs, quand elles sont prises en compte ensemble, les Annonciations de Botticelli sont l'objet de jugements ou de brèves notes descriptives qui les distinguent peu les unes des autres⁴. Quelques rares articles en ont fait leur objet et, dans ces cas, elles sont assujetties à une littérature plus vaste en regard de préoccupations qui dépassent largement le thème de l'Annonciation. En fait, les spécialistes de Botticelli se sont principalement intéressés à ses rapports avec les Médicis et avec

² En novembre 2009, le Städel Museum de Frankfort publie *Botticelli: Likeness, Myth, Devotion* suite à l'exposition du même nom (de novembre 2009 à février 2010). La monographie de Frank Zöllner est publiée sous forme de catalogue raisonné en 2005.

³ Le nom de la dernière exposition sur Botticelli au Städel Museum de Frankfort en 2009-2010 est assez révélateur à cet effet : *Portrait, mythe, prière* (traduction libre de l'allemand).

⁴ *L'Annonciation italienne* de Daniel Arasse apporte peu de distinction entre les images. Voir p. 109 ; « Les Annonciations de Botticelli sont seulement décoratives. » écrit Jeanne Villette dans son ouvrage *La maison de la Vierge dans la scène de l'Annonciation : étude d'iconographie dans la peinture italienne*, Paris, 1940, p. 51.

Savonarole; à ses rapports à la littérature, à la philosophie et à l'architecture contemporaines, ainsi qu'à des questions de style, cherchant ainsi à définir sa *maniera*.

Si la fortune critique plus ancienne avait tendance à juger les œuvres de Botticelli, certains travaux récents se font plus analytiques, voire interprétatifs et ceux-ci font généralement l'objet d'articles de périodiques spécialisés qui touchent parfois la question de la figuration de l'Incarnation dans d'autres thèmes religieux peints par l'artiste. Toutefois, hormis les textes présentés plus loin dans ce chapitre, la littérature demeure générale. Dans « La manière de Botticelli », paru dans l'ouvrage collectif *Botticelli : de Laurent le Magnifique à Savonarole* en 2003, Daniel Arasse déclare que Botticelli n'a rien inventé, qu'il répond simplement à des commandes et que son art constitue une synthèse originale d'une manière et d'un « programme » soutenu par un projet global, celui de Lorenzo de' Medici⁵. Ce genre d'étude vise à situer l'ensemble de la production de l'artiste dans son *milieu* historique, sans nécessairement offrir au lecteur le résultat d'investigations faites au cœur des images.

De plus ou moins récentes thèses de doctorat se posent en périphérie du corpus religieux de Botticelli et autour de *l'Annonciation du Cestello*, touchant ainsi un large éventail de concepts pertinents pour notre propos. Notamment, l'énorme étude d'Alison Luchs sur l'église du Cestello (1976), le travail de Roberta Olson sur l'œuvre tardive de Botticelli (1975) et la plus récente dissertation d'Andrew C. Blume (1995) sur la peinture religieuse de Botticelli permettent d'avoir une vue globale des œuvres et de produire de solides associations entre les divers concepts à l'étude.

Il faudra donc faire la part des choses. Il ne s'agit pas de louer le corpus à l'étude ou de savoir si l'artiste a inventé ou reproduit quoi que ce soit. Les Annonciations de Botticelli s'inscrivent dans un lieu d'étude riche et fécond, l'art de la Renaissance. L'histoire de l'Annonciation est indissociable de l'histoire générale de la peinture italienne du *Quattrocento*⁶. D'abondantes études se croisent, se chevauchent, se contredisent. Il aura fallu

⁵ Arasse, *Botticelli : de Laurent le Magnifique à Savonarole*, p. 22.

⁶ Arasse, *L'Annonciation italienne*, p. 101.

se tourner vers des champs d'études en périphérie où diverses réponses historiographiques foisonnent. Effectivement, si les sources concernant directement les Annonciations de Botticelli sont lacunaires, d'innombrables recherches traitent du grand thème pictural de l'Annonciation, dans la Toscane renaissante. Certaines Annonciations se distinguent d'ailleurs dans cette innombrable production d'images, de par leurs analyses qui s'avèrent paradigmatiques. En outre, les interprétations du thème par Ambrogio Lorenzetti (fig. 16), Masaccio, Domenico Veneziano (fig. 17), Piero della Francesca (fig. 18) et Fra Angelico (fig. 19) ont produit une fortune critique bien étoffée, nous le verrons, et qui aura relevé des enjeux et une méthodologie propres au thème.

1.2 Des tendances méthodologiques culturelles

Les mots clefs de ma recherche ont été « Botticelli » et « Annonciation » et c'est autour de ces deux termes que l'essentiel de ma bibliographie s'est créée. Ayant pu lire la critique en français, en anglais et en italien, une catégorisation, toute subjective soit-elle, s'est naturellement imposée. En effet, des divergences assez évidentes dans les méthodes et les thèmes préconisés par les auteurs sont apparues suivant les langues d'origine des textes. Après avoir constaté ces diverses avenues, j'ai pu situer la mienne.

En 1938, Jacques Mesnil publie sa monographie, *Botticelli*, qui complète l'ouvrage de Herbert P. Horne⁷ et en 1957, André Chastel étudie lui aussi l'œuvre de l'artiste se concentrant sur ses dessins de la *Divine Comédie*. Les auteurs des ouvrages et des articles français plus récents abordent surtout le thème de l'Annonciation. Parmi les auteurs qui se sont intéressés au thème de l'Annonciation dans la peinture toscane, les chefs de file tels que Daniel Arasse, Georges Didi-Huberman, Louis Marin et Marie-Dominique Popelard ont tous traité le motif, l'abordant, avec leur corpus respectif, de manière extrêmement ouverte. Ces auteurs ont fait du thème un objet théorique en soi et les analyses qui en découlent ont engendré une méthodologie désormais difficilement contournable dans toute étude

⁷ Lightbown, p. 432. Suite à sa découverte d'un deuxième manuscrit de Horne, jamais publié, Mesnil se sert du brouillon pour la rédaction de son livre.

d'Annonciation. Leur démarche sémiotique intègre non seulement l'histoire et l'iconographie, mais aussi la philosophie, la théologie et la phénoménologie, à même leurs analyses. Les auteurs observent les œuvres et les confrontent au récit d'origine, ainsi qu'aux textes théologiques contemporains et, surtout, ils re-questionnent les constituantes problématiques des images, que l'iconographie classique a laissées pour compte, ou a attribuées à un manque de savoir-faire des artistes. Les ambiguïtés ainsi révélées sont étudiées de manière ponctuelle, à même leur mise en forme, au cœur de l'image, en tant qu'objet sémiotique. Leurs approches s'ouvrent donc sur d'autres terrains qui me semblent tout à fait pertinents pour cerner les images, étant donné le point focal que représente l'Incarnation dans ce corpus particulier.

Chez les auteurs anglophones, l'approche est souvent historique – et historiographique – dans le sens où les recherches des prédécesseurs sont régulièrement remises à jour. Les catalogues raisonnés sur Botticelli y sont les plus riches et l'immense monographie de Herbert P. Horne, dont la première édition remonte à 1906, semble encore être la plus complète et demeure certainement encore très citée. Les spécialistes anglophones y font effectivement encore référence et corrigent simplement les erreurs identifiées depuis sa dernière édition, au fur et à mesure qu'ils la citent. De manière générale, les auteurs anglophones se spécialisent dans l'identification des œuvres et leurs rapprochements selon les parentés de style iconographique⁸. On établit des liens entre maîtres et disciples à des fins d'attribution ou de datation et certaines œuvres y sont choisies et analysées pour montrer des attributs saillants de Botticelli en regard de son évolution picturale. C'est aussi dans des articles d'auteurs anglophones récents que j'ai trouvé les analyses les plus percutantes et les plus ponctuelles, sur des œuvres religieuses de Botticelli. Chez ces derniers, la sémiotique inhérente aux textes théologiques, situés au cœur des thèmes représentés, s'est révélée ici aussi indispensable. Il suffit de rappeler la trop brève présentation de l'exposé de Mike Laurence et de John F. Moffit sur la figuration de l'Incarnation dans la *Madone du Magnificat*⁹. Je songe aussi aux

⁸ Le vaste ouvrage de Frank Zöllner en est un exemple bien qu'il comporte aussi des analyses et des interprétations d'œuvres choisies.

⁹ Voir la section « L'Annonciation à la Renaissance », de ce mémoire, p. 4-7.

travaux d'Antonia Fondaras, d'Hanneke Grootenboer et particulièrement de Martin Kemp¹⁰ qui, nous le verrons, ont développé des matériaux très riches quant à l'observation directe des œuvres et à leur approche des textes sources. Ces auteurs ont su exposer le vaste contenu théologique intégré aux images, allant au-delà des motifs évidents. Par ailleurs, leurs articles reposent sur une méthodologie solide qui me servira de modèle pour mes trois analyses principales.

Suite à l'œuvre de Giorgio Vasari (1550 et 1568), les plus anciens historiens de l'art italiens produisent aussi des monographies sur Botticelli, cherchant à compléter la liste d'œuvres attribuables à sa main, et leur chronologie, afin de répondre à des questions de style. Parmi les plus anciens ouvrages, ceux de Giovanni Morelli (1890), Adolfo Venturi (1925) et Carlo Gamba (1936) se démarquent. Chez les auteurs italiens plus récents, l'approche est historiographique et très livresque; les auteurs réajustent les propos d'une fortune critique plus ancienne remontant aux écrits de Walter Pater (1873), Heinrich Wölfflin (1899) et Aby Warburg (1893), pour ne nommer que les plus cités. La critique italienne propose donc des écrits qui s'intéressent davantage à des textes historiographiques qu'aux images elles-mêmes. Parmi les spécialistes italophones contemporains, Claudio Strinati, Luigi De Vecchi, Caterina Caneva, Nicoletta Pons et Antonio Paolucci cherchent à tisser des relations entre les divers enjeux culturels de l'époque de Botticelli, sans doute afin de mieux comprendre une esthétique et une tradition artistique qui leur sont propres. *Rinnovamento (renovatio), paragone, costruzione legittima, riforma, piagnone, repubblica*, et d'autres encore, sont les mots-clefs d'une terminologie commune ou des points de départ des recherches. Il s'agit donc d'une littérature qui vise à cerner le milieu littéraire et philosophique du projet culturel global qui sous-tend le « siècle d'or » évoqué par Vasari et dont l'œuvre de Botticelli représente une manifestation privilégiée¹¹. Les liens avec les acteurs principaux de l'époque y sont donc très présents: notamment, Laurent de Médicis, Savonarole, Ficin, Dante, Alberti, toujours, ou presque, au profit d'une histoire de l'art traditionnelle où les rapports s'ouvrent

¹⁰ Kemp rédige l'unique analyse critique d'une Annonciation de Botticelli « Botticelli's Glasgow 'Annunciation' » en 1977.

¹¹ Arasse, dans *Botticelli : de Laurent le Magnifique à Savonarole*, p. 22.

au milieu ambiant et dont les écrits parlent peu des stratégies picturales inhérentes aux images.

Ces auteurs cherchent donc à redécouvrir le Botticelli historique, en révélant d'abord une historiographie empreinte de jugements de valeur découlant eux-mêmes de la culture qui les génère : Luigi De Vecchi suggère en effet que notre appréhension des œuvres de l'artiste procéderait essentiellement d'une vision « esthétisante et préraphaélite » des chercheurs des dernières décennies du XIX^e siècle et du début de XX^e, au moment de sa « redécouverte »¹². Alessandra Galizzi Kroegel y dénonce encore les jugements produits par le *Zeitgeist* du XIX^e siècle qui élaborera le mythe de la Renaissance comme celui d'un temps exclusivement religieux qui évolua ensuite dans une esthétique décadente dont Botticelli est victime¹³. En fait, ces démarches actuelles visent à relativiser des considérations qui apparaissent souvent comme de l'ordre du jugement, ou simplement incomplètes, et à situer l'œuvre de Botticelli dans son milieu, de manière plus ponctuelle. En effet, après un oubli d'environ trois siècles, l'artiste aurait été célébré à travers des concepts qui ne sont plus reliés aux préoccupations des recherches actuelles¹⁴, notamment, « le mysticisme mélancolique et affiné dont ses Madones représentaient la plus haute expression »¹⁵. Alessandra Galizzi Kroegel, qui étudie la figure de Marie dans l'art de Botticelli, suivant une démarche monographique, remet justement en question ce genre de traitement. Pour ce faire, elle explique que c'est au XIX^e siècle, à cause de ce qu'elle appelle le « *revival* » du culte marial, que Botticelli aurait hérité d'un tel regard. Ainsi, ce n'est pas le mysticisme de Botticelli qu'elle interroge, mais les propos mêmes d'une historiographie dépassée¹⁶. L'auteure note d'ailleurs que l'histoire de

¹² De Vecchi, *De Laurent le Magnifique à Savonarole*, p. 39.

¹³ Galizzi Kroegel, *ibid.*, p. 55.

¹⁴ Galizzi Kroegel, p. 55. L'auteure cite les propos de John Ruskin qui écrivait, en 1906, à propos de Botticelli : « théologien le plus érudit, l'artiste le plus parfait, et le *gentleman* le plus aimable que Florence ait jamais produit ». D'autres exemples d'historiographie à relativiser selon elle sont Rio (1854) et Pater (1903).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Galizzi Kroegel concède d'ailleurs la dimension mystique à Botticelli, la mettant en rapport aux textes de l'époque, dont la *Divine comédie*.

l'art contemporaine est essentiellement, voire exclusivement, dit-elle, liée aux figures féminines mythologiques, sans doute à cause de notre époque sécularisée ; elle constate ainsi, à l'instar de Roberta Olson (1975) et d'Andrew C. Blume (1995), que les œuvres religieuses de Botticelli sont, au moment de la publication de son étude en 2003, négligées par la fortune critique.

1.3 L'Annonciation : un objet théorique

Ces catégories linguistiques et culturelles ne sont en rien rigides ou exhaustives. Elles ont toutes certainement nourri ma réflexion. Par contre, mes intérêts se situent plus près de l'approche adoptée par les premiers et des recherches, bien circonscrites, des articles anglophones. Ces travaux montrent que pour se rapprocher le plus possible du sens que l'œuvre pouvait avoir au moment de sa création, il est essentiel de comprendre la portée de l'iconographie religieuse des Annonciations, à partir des textes sources et de leur exégèse, qui étaient proches des artistes et qui ont nourri le thème depuis des siècles. Cette approche me paraît d'autant plus adaptée à un corpus constitué exclusivement d'Annonciations.

En 1971, dans un corpus d'images flamandes du XIV^e et XV^e siècles, Erwin Panofsky posait la question à savoir si chaque objet peint, contribuant effectivement au réalisme de l'image, est toujours un symbole dissimulé ou s'il est purement une figure décorative dénuée de sens. Son corpus étant presque exclusivement constitué d'Annonciations, l'entreprise de Panofsky n'a pas été résolue puisque le nœud du thème est quelque chose d'infigurable en soi, qui s'appelle précisément, le *mystère* de l'Incarnation¹⁷. Louis Marin a été parmi les premiers à identifier les problèmes interprétatifs générés par la tension entre l'articulation du message par l'ange Gabriel et la visualisation - ici picturale - du secret, le mystère qui demeure invisible de par sa nature. La signalisation d'un tel problème a souvent eu comme résultat de

¹⁷ Henneke Grootenboer présente la démarche de Panofsky en regard d'un historique de la problématique inhérente à la figuration dans les *Annonciations*. L'auteur explique, en outre, qu'en cherchant une constante qu'il n'a pas pu trouver, à cause du problème lié au thème de l'Annonciation, Panofsky n'a pu établir de théorie quant au symbolisme des images. Voir «Reading the Annunciation», *Art History*, vol. 30 no. 3, juin 2007, p. 352-353; Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character*, New York, 1971.

permettre de reconnaître les limites de certaines méthodes analytiques et, conséquemment, d'encourager, pour la recherche, l'adoption d'approches alternatives¹⁸. À travers les travaux de Georges Didi-Huberman, George Steiner, Daniel Arasse, Marie-Dominique Popelard et d'autres, les Annonciations sont bel et bien devenues un objet théorique en soi : l'Annonciation. Le titre de l'article de Hanneke Grootenboer, dont le corpus couvre plusieurs annonces, en dit long à cet effet: *Reading the Annunciation*. Ainsi, suite aux premières théories sur le symbolisme de Erwin Panofsky, ces auteurs se sont penchés, à leur façon, sur des corpus constitués exclusivement d'Annonciations pour considérer la problématique inhérente au thème.

À ce stade, il semblait sans doute naturel de vouloir juxtaposer le texte de l'Évangile de Luc qui laisse, à travers la lacunaire réponse de l'ange, un grand vide entre la question de la Vierge – « Comment cela se fera-t-il puisque je ne connais point d'homme? – et son départ hâtif chez sa cousine. D'une part, la manière dont se déroulera la conception demeure secrète. Selon Louis Marin, sémioticien, « l'ombre » dont sera couverte la Vierge constitue l'image la plus exacte de la figuration de l'Incarnation¹⁹. D'autre part, le fait que « celui qui va naître sera saint et sera appelé Fils de Dieu²⁰ » est une des conséquences de l'exégèse théologique qui aura le plus fait couler d'encre. De là, les démarches sémiotiques qui s'appuient, à plus forte raison, sur les textes théologiques qui dépassent le récit original de Luc, ou les Évangiles apocryphes, déjà pris en compte par l'iconographie classique. Ces approches, donc, visent à cerner la question de l'énonciabilité de l'Incarnation divine à même la structure du texte, et enfin, sa figurabilité dans les images, selon toutes les possibilités picturales permises par l'exégèse et la mystique chrétienne. Dans ce domaine de l'histoire de l'art, qui tient véritablement compte du sacré, les études se joignent et se parachèvent les unes aux

¹⁸ Grootenboer, p. 351. La lecture de la synthèse de l'auteur sur l'historique historiographique de l'Annonciation, en tant qu'objet théorique, confirme mes propres constatations.

¹⁹ Louis Marin, *Opacité de la peinture : essais sur la représentation au Quattrocento*, Usher, 1989, p. 130.

²⁰ L'Évangile selon saint-Luc, Bible de Jérusalem. Texte de Luc (1, 26-38), Paris: Éditions du Cerf, 1988 ; par ailleurs, dans l'évangile de Luc, le verbe *episkiazein*, « couvrir d'ombre », qui apparaît à une autre reprise en Lc 9, 34, symbolise plus exactement la présence active de Dieu qui confirme la condition filiale de Jésus.

autres, pour produire une manière nouvelle de *voir* les Annonciations, qu'il est impossible de négliger.

1.4 Trois études paradigmatiques: Marin, Arasse, Didi-Huberman

1.4.1 Louis Marin

Dans son ouvrage *Opacité de la peinture*, Louis Marin touche effectivement le motif de l'annonciation. Selon l'auteur, dans le vaste récit chrétien, bien que le secret du mystère de l'Incarnation demeure inaccessible à la raison humaine, il est quand même révélé. Selon l'auteur, cet aspect est fondamental : « [...] le Verbe ineffable, l'Image infigurable, accèdent à la visibilité et à la dicibilité, en viennent à se montrer *comme cachés*²¹. » Par ailleurs, d'après l'auteur, les récits du commencement, dont fait partie l'Annonciation, comportent une puissance historique exceptionnelle qui découle du fait que les protagonistes des histoires racontées sont justement des figures aux sens multiples qui investiront les représentations qui ont pour but de les actualiser.

Parmi ces figures, il en est deux « fondamentales »: celle de l'Ange et celle de la Femme, l'une et l'autre, multivalentes, complexes, insondablement « productives »: l'Ange comme la figure de la virtualité du mystère de la venue d'un Dieu infigurable, ineffable, incirconscribable, invisible, inaudible dans la figure, la parole, le lieu, la vision, le son, autrement dit l'Incarnation ; l'Ange figure de la virtualité du secret de l'annonce de cette venue; la Femme comme celle de la virtualité de l'espace de cette venue et du lieu de cette annonce; la Femme comme figure de la virtualité d'un corps qui [...] cumule les contrariétés qui précisément, en font un corps « virtuel »: celui de la mère *et* de la vierge, de l'épouse *et* de la fille, de l'innocence la jeunesse *et* de la sagesse [...].²²

D'autant plus, il considère que dans l'ordre du discours religieux mystique, la représentation narrative de l'Annonciation constitue l'*exemplum* de la théorie de l'énonciation²³.

²¹ Marin, « Annonciations toscanes » dans *Opacité de la peinture*, p. 136.

²² *Ibid.*, p. 135.

²³ *Ibid.*, p.138. Marin propose une théorie de l'énonciation selon des principes sémiotiques.

« Énonciation = Annonciation », écrit-il. C'est qu'il y a un message de l'ordre de l'indicible, de l'invisible, de l'incompréhensible à énoncer, dont le dépositaire ultime est l'homme – sauvé ou déchu – le regardant²⁴.

Marin montre que c'est la perspective qui permet théoriquement et théologiquement de situer le problème²⁵. Elle crée au départ le premier sens, celui de l'*istoria*, rendue possible grâce à sa construction de la représentation d'un espace profond dans lequel se situeront les épisodes narratifs. En deuxième lieu, elle montre le secret du mystère dans la représentation, dans un espace « mesuré » par la grille de perspective²⁶. Dans son cas de figure paradigmatique de la figurabilité du secret de l'Annonciation, l'*Annonciation* de Domenico Veneziano (fig. 17), datée de 1445 environ, les personnages disposés latéralement, « en frise » et de profil, dans un dispositif de perspective à percée centrale, forment l'axe transversal qui est celui du *récit*. Perpendiculairement, à 90°, l'axe central se déploie et va du regard du spectateur au point de fuite. C'est ce que Marin appelle le sujet de l'« énonciation » picturale. Si c'est dans l'entre-deux des personnages qu'a lieu la figurabilité du mystère, en tant qu'espace de dialogue où naît l'histoire sainte²⁷, théoriquement, cet intervalle fuit aussi en profondeur suivant l'axe qui va du point de vue du spectateur au point de fuite – où toute vraisemblance disparaît et se *condense* dans sa disparition. Ici, ce point « théorique²⁸ » est précisément montré comme caché par la porte close sur laquelle se détache un loquet proportionnellement trop grand.

²⁴ *Ibid.*, p. 140.

²⁵ Historiquement, la représentation de l'Annonciation cheminera en parallèle avec le développement de la perspective, dès la fin du Trecento en Toscane. C'est Arasse qui développe l'aspect historique du rapport entre Annonciation et perspective dans *L'Annonciation italienne*, se distinguant d'Hubert Damish, qui, lui, parlait de complicité entre les deux concepts dans les représentations symétriques. Le rapport initial fut établi par Panofsky, en 1927.

²⁶ Marin, *Opacité de la peinture*, p. 142.

²⁷ Depuis le Trecento, les artistes plaçaient un objet symbolique entre les deux figures pour augmenter le sens théologique du lieu, porteur de temporalités futures et passées. Voir Arasse, *L'Annonciation italienne*, p. 28; il s'agit de *re-marquer* le lieu et d'y faire *inter-venir* par des moyens plastiques, tels que la colonne ou le vase, des signes à forte puissance théologique et spirituelle. Marin, *Opacité de la peinture*, p. 148.

²⁸ Marin, *Opacité de la peinture*, p. 144-145. L'analyse de Marin est écourtée ici de manière à en exposer l'essentiel.

Cette transgression, par rapport à l'échelle (identifiée ultérieurement par Daniel Arasse²⁹), sert donc à re-présenter la figuration de l'infigurable.

Enfin, selon l'analyse de Marin, c'est entre la profondeur et la latéralité, dans un vide, lieu abstrait du croisement des axes principaux de la grille géométrique, que Veneziano situe l'incirconscribable, selon une logique qui correspond non seulement à l'économie narrative propre à la structure même du texte, mais aussi selon la cohérence interne au problème sémiotique que constitue la représentation de l'énonciation du mystère de l'Incarnation en tant que figure infigurable.

1.4.2 Daniel Arasse

L'ouvrage de Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*, qui porte sur les parallèles entre la perspective et la figuration de l'Annonciation, s'inscrit dans la même veine que les travaux de Louis Marin. En fait, l'auteur reconstitue l'histoire du développement de la perspective dans la représentation d'Annonciations en Italie, où apparaît la problématique, à travers laquelle il montre les enjeux théoriques survenus et les différentes façons employées par les artistes pour les déjouer. Le fait qu'il souligne la disproportion du loquet dans l'*Annonciation* de Veneziano n'est pas anodin. Ce qui se dégage d'intéressant, ici, c'est que, s'il s'agissait d'une approche iconographique traditionnelle, le terme « disproportion » ne serait pas admis, puisqu'il s'agit d'une terminologie négative qui se réfère à un modèle préconçu et à une idée mimétique de la peinture. Pourtant, c'est bien le mot utilisé par Arasse³⁰. Il se trouve que les fondements de son hypothèse se situent à même ce qu'il appelle le *problème artistique* : « Comment la perspective (en tant qu'outil de mesure par excellence) a-t-elle pu contribuer à visualiser l'incommensurable?³¹ » Selon l'auteur,

²⁹ À même l'étude de Marin mais aussi dans son propre livre, *L'Annonciation italienne*, où il complète l'analyse du premier.

³⁰ *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, p. 80-81. L'ouvrage au complet déplore le fait que l'iconographie classique omette ce genre d'anomalie dans ses analyses.

³¹ Arasse, *L'Annonciation italienne*, p. 13.

l'écart au dispositif de la perspective – la disproportion – qui ne s'accorde pas à la *commensuratio*, qui fonde la légitimité de la perspective régulière, est ici la métaphore de l'immensité dans la mesure, de l'incirconscriptible dans le lieu, donc de l'Incarnation. Celle-ci n'est pas donnée à voir de manière métaphorique, à travers l'iconographie de tel ou tel objet, comme le faisaient auparavant les divers objets situés dans l'entre-deux des figures, mais elle est visualisée par le mode même de présentation de cet objet, c'est-à-dire par la géométrie perspectiviste, grâce à l'écart que sa présence introduit dans la proportionnalité³². « [...] le plus significatif tient à ce que cette allusion se marque visuellement par l'écart que cette porte introduit dans la *commensuratio* de la perspective régulière, dans les proportions internes de la représentation³³. »

C'est à même une définition de l'Annonciation contemporaine aux nouveaux développements de la perspective dans les Annonciations toscanes que le sémioticien trouve une assise fondamentale. En effet, en 1425, Saint Bernardin de Sienne avait formidablement formulé ce paradoxe :

L'éternité vient dans le temps, l'immensité dans la mesure, le Créateur dans la créature, Dieu dans l'homme, (...) l'incorruptible dans le corruptible, l'infigurable dans la figure, l'inénarrable dans le discours, l'inexplicable dans la parole, l'incirconscriptible dans le lieu, l'invisible dans la vision, l'inaudible dans le son, (...) l'impalpable dans le tangible, le Seigneur dans l'esclavage, (...), la source dans la soif, le contenant dans le contenu. L'artisan entre dans son œuvre, la longueur dans la brièveté, la largeur dans l'étroitesse, la hauteur dans la bassesse, [...], la gloire dans la confusion (...) ³⁴

³² *Ibid.*, p. 35.

³³ *Ibid.*, p. 35. L'auteur s'appuie aussi sur des textes théologiques et exégétiques, en l'occurrence, l'Évangile de saint Jean (10,9) qui est la source de l'image porte/Christ : « Je suis la porte » ; et celui de saint Ambroise qui explique que la porte est, en tant que figure de Marie, celle par laquelle le Christ est entré dans le monde.

³⁴ Bernardin de Sienne, *Pagine scelte*, éditions française Dionisio Pacetti, O. F. M., Milan, 1950, p. 54 ; cité dans Arasse, *ibid.*, p. 10 ; noter que tous les auteurs s'étant penchés sur l'Annonciation en tant que théorie ont trouvé, dans cette description de saint Bernardin, une assise à leur hypothèse. Arasse aurait été le premier, en 1984, à citer Bernardin dans « Annonciation/énonciation : remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, no. 37, 1984, p. 5.

L'écart, le loquet disproportionné dans l'*Annonciation* de Veneziano, devient ainsi un signe du mystère qui ouvrira, par définition, des possibilités exégétiques infinies.

Il se trouve une autre analyse éloquentes faite par Arasse, d'une Annonciation de 1470 de Piero della Francesca (fig. 18)³⁵. Comme dans l'*Annonciation* de Veneziano, la perspective a encore ici la fonction de faire venir «vers l'avant» l'élément central de la construction: la plaque de marbre. En tant que « figure dissemblable du Christ ³⁶», son emplacement dans la composition a pour effet de contrecarrer la *commensuratio* de l'œuvre et, « comme la porte de Domenico Veneziano, le marbre de Piero della Francesca constitue une figure de l'incommensurable venant dans la mesure³⁷. » Ce phénomène visuel atténue la perception de la profondeur et rend invisible la présence de deux arcs soutenus par trois colonnes dissimulées, donc, au cœur même de la rencontre entre l'Ange et la Vierge (fig. 20). Ceci transposerait bien les propos du pseudo-Bonaventure, selon lesquels Gabriel avait été précédé, chez Marie, par la Sainte Trinité. N'est-ce pas ici une transposition visuelle de la formule de saint Bernardin exprimant la venue de l'invisible dans le visible³⁸? Selon la construction, l'ange ne voit pas Marie, à cause d'un massif de colonnes (ou encore c'est à travers lui qu'il voit Marie³⁹) mais le regard montre le contraire. « [...] en dissimulant un

³⁵ Arasse, *L'Annonciation italienne*, p. 43-44. Dans son interprétation de l'Annonciation de Piero della Francesca, Arasse complète le travail de Thomas Martone qui a produit un plan de l'édifice de la représentation qui démontre l'impossibilité de la rencontre entre les deux figures.

³⁶ Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 65-90; cité dans Arasse, *ibid.*, p. 43. Voici un bon exemple de chevauchement, dans les études sur l'Annonciation, par les sémioticiens.

³⁷ Arasse, *ibid.*, p. 44.

³⁸ Arasse exploite aussi la théologie de Nicolas de Cues sur la géométrie (1453). Entre autres, il évoque l'idée que la géométrie offre la voie la plus sûre vers une appréhension de l'infini, mais qui toutefois, ne permet pas de franchir le seuil de l'incommensurable. De Cues invite à dépasser le mode cognitif du voir, où voir équivaut à comprendre, pour un mode mystique, où voir signifie croire, *ibid.*, p. 48-49; en relation avec l'image, le dispositif perspectif de Piero, et de son paradoxe, correspond à un point de vue, que les théoriciens actuels de la géométrie appellent « instable », considéré comme la synthèse virtuelle des diverses « stabilisations » possibles. L'idée est qu'à partir de ce point particulier, toutes les vues d'une même forme sont visibles. De Cues exploite ce concept théologiquement. *Ibid.*, p. 44-45.

³⁹ Arasse, *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, Denoël, 2000, p. 37. L'auteur reprend ici ce même propos et précise : « Ce n'est pas gênant : le regard de Dieu traverse les montagnes, celui d'un archange peut bien traverser une colonne ».

massif de colonnes au cœur même de l'échange entre Gabriel et Marie, Piero peint très précisément la présence de cet invisible dans le visible – sous forme d'une *figura*, celle-là même de l'infigurable entrant dans la figure⁴⁰. »

C'est donc la structure même, assise sur la *costruzione legittima* qu'est la perspective (ainsi appelée depuis la Renaissance), qui permet de créer cette ambiguïté à même l'image, qui « construit » le « secret » et qui le révèle. Il s'agit ici d'une construction, à la fois *légitime* et *ambiguë*, qui laisse volontairement le spectateur devant l'énigme, devant le mystère, *ante figuram*, devant l'Incarnation. Arasse note d'ailleurs que la notion du « trompe-intelligence » est tout à fait inhérente à la nature religieuse des images⁴¹. L'emploi paradoxal de la perspective par Piero della Francesca, outil paradigmatique de la science de la peinture comme *commensuratio* du monde, le terme venant de l'artiste lui-même, pourrait avoir comme fonction la figuration de la présence, dans le visible, de ce qui est incommensurable à toute visibilité : l'intervention directe du divin dans l'histoire de l'humanité par son Incarnation dans le Christ.

1.4.3 Georges Didi-Huberman

Tout en tenant compte de l'approche sémiologique des premiers auteurs, Georges Didi-Huberman s'intéresse également, dans ses recherches, à des questions d'esthétique et de phénoménologie, tout en favorisant une approche anthropologique. Même s'il n'accorde pas une attention particulière à la question de la perspective, il explore néanmoins d'autres modes de représentation de l'Incarnation, comprise ici aussi comme figuration de l'énonciation d'un mystère caché, *a fortiori* dans une Annonciation.

⁴⁰ Arasse, *L'Annonciation italienne*, p. 42. « La valeur allégorique de la colonne est, surtout dans le contexte d'une Annonciation, une figure du Christ et/ou de la Divinité abondamment employée tant au XIV^e qu'au XV^e siècle. »

⁴¹ *Ibid.*, p. 49.

Quand le mystère atteint les lieux, les objets ou les personnages familiers d'une histoire, tous les repères se mettent à vaciller. Lieux, objets et personnages n'auront peut-être rien perdu de leur évidence, de leur simplicité apparente ; mais les *rappports*, eux, auront définitivement perdu leur assise de signification : le vouloir-dire qui relie objets, lieux et personnages deviendra problématique, ou abyssal, ou aporétique. Telle est l'inquiétante étrangeté des lieux prophétiques dans l'Annonciation.⁴²

Une théorie qu'il élaborera exhaustivement dans son livre cité ci-dessus, *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, explique d'emblée qu'une renonciation à l'énorme postulat de l'histoire de l'art classique, selon lequel la peinture figurative imite les choses dans leur *aspect visible*, est essentielle pour l'étude de son corpus⁴³. En fait, lorsque l'approche iconographique ne permet pas de répondre à la question « En quoi, pourquoi et comment cela ne ressemble-t-il pas ? », Didi-Huberman propose une analyse fondée sur le concept de la dissemblance⁴⁴. S'il se consacre à Fra Angelico, comme cas de figure dans cet ouvrage, il développe ce même concept dans d'autres travaux où l'Incarnation constitue le nœud central du problème⁴⁵. Conséquemment, il s'arrêtera aussi de manière particulière sur les représentations d'Annonciations, à travers ses recherches⁴⁶, surtout sur celles qui sortent des catégories créées par l'iconographie. Son hypothèse veut que, dans ces images, tout est

⁴² Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, Paris: Flammarion, 1990, p.187.

⁴³ *Ibid.*, p. 8. L'auteur explique qu'au XV^e siècle encore, le sens du terme figuration signifiait « s'écarter de la chose ». Il montre les moyens théoriques que la peinture de l'époque s'est donnés pour accéder à une telle conception ainsi qu'à de tels résultats de dissemblance. La méditation théologique devient un moyen fondamental, la voie royale, d'accès au sens mystique du signe dissemblable ; le signe religieux requiert une non-ressemblance, selon le principe de la transsubstantiation de saint Augustin. L'Ostie, signe par excellence, ne ressemble pas à la Présence. Voir p. 43; depuis Alberti, la vérité fondamentale de la peinture est l'imitation de l'aspect visible. L'histoire de l'art actuelle garde toujours cette conception limitée de la figuration, dénonce Didi-Huberman. Les préceptes d'Alberti et l'anagogie de saint Antonin appartiennent à deux mondes sémiotiques exclusifs. Voir p. 50.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁵ Notamment, dans *La peinture incarnée*, 1985 et *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, 2007.

⁴⁶ Didi-Huberman consacre la seconde partie de son ouvrage sur Fra Angelico à l'Annonciation, en allant bien au-delà de son corpus initial. Ce chapitre s'intitule « Lieux prophétiques: l'Annonciation au-delà de son histoire », p. 113-241. Une grande partie de ce chapitre se retrouve aussi dans l'article consacré à l'Annonciation « Le lieu virtuel : l'Annonciation au-delà de son espace ».

matériel, rien n'est abstrait – même si cela ne correspond à rien – puisque l'élément fondamental à reproduire est le mystère. Autrement dit, il s'agit bel et bien de peinture, sur un tableau, où *rien* n'est laissé au hasard.

C'est que l'élément fondamental de la peinture religieuse ici étudiée est l'élément du mystère : nous n'aurons ainsi analysé l'énigme picturale [...] que pour la renvoyer au mystère d'où elle tirait sa plus profonde, sa plus singulière nécessité.

Quel est donc ce mystère ? C'est le mystère le plus haut et le plus obsédant de toute la civilisation chrétienne : mystère du Verbe divin prenant chair dans la personne de Jésus-Christ. C'est le mystère de l'Incarnation⁴⁷.

L'hypothèse de Didi-Huberman se résume ainsi: le fait de ne ressembler à rien – la dissemblance – peut constituer un moyen privilégié d'une telle « mise au mystère⁴⁸ ». Théologiquement, cela tient, démontre-t-il. D'une part, le temps et le lieu de l'Annonciation sont lieux de déplacements sémiotiques. D'autre part, la voie royale de l'exégèse théologique, celle qui conduit au noyau du mystère, à travers le sens anagogique, mystique, de la Parole, où rien n'est littéral, peut en effet se présenter dans l'image à travers la dissemblance⁴⁹. L'auteur dit même que la peinture a été considérée comme champ d'exégèse, « qu'elle aura donc elle-même été « surnaturelle », [...] indifférente à décrire la réalité, indifférente à la dépeindre⁵⁰. » La dissemblance est le lieu privilégié de tous les réseaux exégétiques, de tous les déplacements de la figure, le lieu pictural d'une contemplation qui n'a plus besoin d'objet visible pour se déployer mais seulement d'une intensité visuelle⁵¹. La figure dissemblable dans l'image, qui crée une tension, devient un outil théorique sémiotique, un indice, un signe, un symptôme, de l'Incarnation, comme un stigmaté sur la peau.

⁴⁷ Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 9-10. L'auteur explique que l'Incarnation a ouvert l'image à un fonctionnement visuel qui n'existait pas avant. Selon la doctrine de saint Thomas, Jésus-Christ s'est rendu visible « afin de rappeler l'homme aux choses spirituelles par le mystère de son corps ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 45-47. Un autre fondement théologique de Didi-Huberman est le principe du quadruple sens des Écritures, qui est ultimement mystique, selon les écrits de Denys l'Aréopagite.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵¹ Il se réfère à la peinture de Fra Angelico. *Ibid.*, p. 9.

Si le sens anagogique du récit de l'Annonciation est celui où peut se révéler le mystère, il n'est pas le seul. Un fondement majeur de la méthode du sémioticien est effectivement, d'une part, de reconnaître dans le texte de Luc, selon les écrits de Denys l'Aréopagite, quatre strates de discours ayant chacune leur fonction hiérarchique⁵² et, d'autre part, de les identifier dans sa représentation picturale s'il y a lieu. L'*istoria* est la première et les trois autres, d'ordre spirituel, sont l'*allegoria*, la *tropologia* et l'*anagogia*. Ce qu'il faut *voir*, littéralement dans l'image, constitue l'*istoria*. L'*allegoria* concerne ce qu'il faut *croire*, à travers ce deuxième niveau de lecture, intérieur, non immédiat, souvent caché, la foi s'édifie. La *tropologia* a un pouvoir de conversion dans le quotidien et le présent du chrétien telle « la naissance quotidienne du Sauveur⁵³ » ou une « mise en acte » de la Parole. Enfin, l'*anagogia* désigne le principe suprême de toute conversion puisqu'elle est mystique et qu'elle est ultimement octroyée par la Grâce divine. Nulle autre strate du sacré ne détient cet élément d'imminence, de la présence divine. « Une fois fixée, cette structure a constitué l'universelle, l'indiscutable méthode de lecture, d'explication et de transmission (*modus exponendi, modus traditionis*) de l'Écriture sacrée.⁵⁴ »

Le corpus de Didi-Huberman s'étend à l'œuvre de Fra Angelico qui aurait cherché, selon l'auteur, à peindre les quatre sens de l'Écriture. Ceci lui permet de créer un réseau de figures dissemblantes et, pertinence exige, de trouver une constante qui fasse système et qui était son hypothèse à même le corpus, qui contient huit principales Annonciations, sur un total de quinze. Il examine les constituantes inhérentes à la représentation du mystère qui sont toujours laissées pour compte par la fortune critique, notamment l'idée de seuil.

⁵² Une section entière de l'ouvrage de Didi-Huberman est consacrée au « quadruple sens de l'écriture » en tant que principe hiérarchique d'énonciation et de réception de la Parole. Pour une description complète, voir p. 46-50; à ce sujet, voir Henri de Lubac, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture*, Paris: Aubier, 1959-1964.

⁵³ Didi-Huberman cite Origène, *Fra Angelico*.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 46. Paraphrase de Lubac.

Par d'exemple, dans l'*Annonciation* du corridor de San Marco⁵⁵ (fig. 19) située devant les dernières marches que gravit le moine cloîtré allant vers sa cellule, à l'étage supérieur du monastère, une colonne lui fait face et se donne à voir comme axe central⁵⁶. Exactement au-dessous d'elle, est peint le mot *ante* – devant – de la formule invitant le moine à réciter l'*Ave Maria*, inscrite au bas de la fresque⁵⁷. Devant quoi ? « Devant la *figure* » répond l'image elle-même (fig. 21), devant la *colonne*, signe de déplacement sémantique, investie *ad libitum* du quadruple sens, historique d'abord, puis allégorique, mais encore tropologique et finalement anagogique⁵⁸. Selon, Didi-Huberman, la colonne est donc située non pas entre les deux personnages, mais entre trois, puisque c'est au passant qu'est adressée l'admonition, constituant ainsi un possible « opérateur de conversion », et non pas une simple "chose" de la réalité ou de l'histoire. Cette colonne qui dit « ceci n'est pas une colonne » est donc une mise en seuil, tel un rituel de passage, à franchir⁵⁹.

Pour Didi-Huberman, l'ambiguïté descriptive qui s'inscrit à même le motif de l'Annonciation investit subtilement le mystère dans l'espace pictural en *déplaçant* et en dénaturalisant les seuils⁶⁰. En effet, dans la fresque, Marie apparaît à droite selon la tradition. Il se trouve,

⁵⁵ La fresque se situe encore en son lieu original. Noter ici l'importance de la prise en compte du contexte d'exposition dans l'analyse.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁷ « VIRGINIS INTACTE CUM VENERIS ANTE FIGURAM PRETEREUNDO CAVE NE SILEATUR AVE ». L'auteur traduit : « Lorsque tu viendras devant la figure de la Vierge intouchée, en passant veille à ce que l'*Ave* ne soit pas passé sous silence. », *ibid.*, p. 131.

⁵⁸ L'auteur montre comment chaque strate se manifeste dans la *figure* du Christ que constitue la colonne.

⁵⁹ Didi-Huberman développe une analyse beaucoup plus vaste que cette courte présentation, avec, entre autres, l'idée du seuil, vue comme l'hymen de la Vierge qui reste intact (saint Thomas d'Aquin) : c'est à travers le passage du seuil que le moine peut, lui aussi, rester chaste et pur à l'instar de la Vierge. Voir p. 135; sur la symbolique de la colonne, voir p. 153-155; j'apprécie les idées de l'auteur, au sens où il dénonce une approche iconographique réductive qui s'en tient à une seule version (exemple : la colonne symbolise la Parole) alors que l'exégèse chrétienne a produit une somme énorme d'images « invraisemblables » ou « déraisonnables » qui, selon la doctrine de l'Aéropagite, élaborée chez Didi-Huberman, élèvent mieux l'esprit que celles qui sont forgées à la ressemblance de leur objet.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 149.

cependant, que l'image montre seulement *deux* arcatures d'un édifice qui en comprend *trois*⁶¹. Il faut *voir* alors que la Vierge occupe le centre de l'espace imaginé par Fra Angelico. En tant qu'interlocutrice de l'*istoria*, la Vierge est à droite, mais en tant que *Regina Coeli*, elle occupe virtuellement le centre du lieu.

En outre, c'est ailleurs que se situe la dissemblance productrice d'images, la plus représentative de la théorie de l'auteur sémioticien: dans le jardin situé à gauche que permet justement le déplacement sur la droite de la Vierge. Dans sa vaste étude, Didi-Huberman a en effet identifié, à travers la cinquantaine d'œuvres du couvent, un motif constant : un pré vert disséminé de taches colorées blanches et rouges. Il en vient à montrer comment, de manière rhizomatique, ce motif se diffracte à travers les diverses histoires religieuses mais que c'est dans les Annonciations que le caractère éminemment paradigmatique de ce pré fleuri se déploie⁶². Parmi d'autres, citons trois exemples: en tant que fleur, il fait allusion à Nazareth (du mot hébreu *nesér*⁶³); au jardin du Paradis perdu ; à la doctrine du Christ-fleur, fleur des champs, qui prolifère dans l'humanité. Il explique d'ailleurs que ces taches sont du même pigment rouge, épais comme du sang, utilisé par Fra Angelico pour peindre les stigmates des saints et, précisément, les taches du sang christique de la *Crucifixion* située sur le mur opposé de l'*Annonciation* du corridor. Les taches sont donc signe d'incarnat *sur* le Christ et *sur* le jardin⁶⁴. Voici donc un exemple paradigmatique où ce *lieu* de l'Annonciation, le jardin, constitue donc un rappel, en puissance, du mystère de l'engendrement du corps christique⁶⁵: le Salut christique de l'humanité racheté « par le prix de son sang ⁶⁶ ». Cependant,

⁶¹ *Ibid.*, p. 169.

⁶² *Ibid.*, p. 170.

⁶³ Selon le professeur Jean-Jacques Lavoie, des précisions s'imposent. Le mot Nazareth ne dérive pas de l'hébreu *neser*, ni même de l'hébreu *nésèr* puisque ce dernier mot ne signifie pas « fleur », mais plutôt « pousse » ou « rejeton ». À mon avis, ces précisions ne changent pas l'interprétation générale de Didi-Huberman.

⁶⁴ Une longue analyse des rapports rhizomatiques entre les images du couvent où figurent ces mêmes taches est développée et soutenue par l'exégèse théologique. *Ibid.*, p. 171-176.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁶⁶ Selon une formule de saint Jean en Apo 5,9, *ibid.*, p. 175.

ultimement, l'*hortus conclusus*, comme réceptacle de l'Incarnation, est la Vierge, *locus translativus*, qui, comme la Mère de Dieu, se trouve partout⁶⁷.

1.5 Un courant méthodologique à suivre

Il serait brillant de trouver dans le corpus d'Annonciations de Botticelli une constance rhizomatique sur l'œuvre entière de l'artiste. Ce mémoire n'ose pas cette ambition. Pourtant, il ne pourra faire abstraction des données sémiotiques, trouvées chez ces auteurs, pour chercher à voir comment le moment de l'Incarnation est *compris* dans les images de mon corpus. Cerner un corpus dans lequel le même motif perdure, et se consolide potentiellement, requiert une approche qui ne réduise pas l'objet d'étude à une seule et conclusive convergence du thème, mais plutôt qui conduise à formuler les traces d'un parcours cognitif, qui soit cohérent, sans être hermétique. En méthodologie, ce travail demeurera largement iconographique mais il emploiera aussi ces autres approches pour déterminer la signification d'un motif, surtout lorsqu'il s'agira d'un motif ambigu, pour éventuellement établir les propriétés d'une plausible interprétation de ces signes. Ce travail sur l'Annonciation s'inscrit dans un courant récent qui consiste à prendre en considération le problème de visibilité dans l'image⁶⁸. Derrière l'apparence iconographique du motif peut se cacher, nous l'avons vu, une réalité figurative dont les repères vacillants produisent un lieu pictural anachronique, où tout est latent, en puissance, condensé. C'est donc dans la dialectique du « aller y voir de plus près⁶⁹ » que les tableaux seront ré-observés : la composition, l'espace, les relations entre la figure et le fond, entre la figure et le spectateur. Il s'agira ici de *voir* ces Annonciations en intégrant aussi les données sémiotiques. Cette étude pose l'hypothèse que c'est en vérifiant

⁶⁷ *Hortus conclusus* signifie : jardin clos; non vue comme simple allusion iconographique, la figure du jardin est Marie selon l'exégèse scriptuaire (*Maria hortus* - un livre entier dans *De laudibus Beatae Mariae Virginis*, longtemps attribué à Albert le Grand). Voir *ibid.*, p. 189.

⁶⁸ Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 346. L'auteur parle d'une nouvelle conception de l'image.

⁶⁹ L'expression est du chapitre « Un œil noir », en particulier, de l'ouvrage *On n'y voit rien*, où Arasse expose le paradoxe de la visibilité de l'Incarnation.

les lieux ambigus situés au cœur des représentations de Botticelli qu'émergera une constante dans les stratégies utilisées par l'artiste pour la figuration de l'objet invisible que constitue l'Incarnation. Aussi, pour les images de mon corpus, ma recherche aura révélé certains éléments symptomatiques où se jouent picturalement les enjeux de figurabilité propres au thème.

Ainsi, bien qu'il soit tout à fait naïf et acritique de se demander si, pour Marie, l'événement constituait une apparition en rêve ou une contemplation intérieure, ou s'il s'agissait bel et bien d'une vision réelle et corporelle⁷⁰, il est toutefois certain que la visualité de l'Ange Gabriel, par exemple, facilite, d'une part, la tâche de l'artiste quant à l'énonciation picturale et, d'autre part, la réception de l'œuvre, sinon nous aurions affaire à des *Annunziante* où la Vierge apparaît seule. À cet effet, les motifs d'ouverture (ainsi que l'obstruction) se révéleront aussi fondamentaux, dans cette recherche de la figuration de l'Incarnation. Ceux-ci servent sur plusieurs registres du récit de l'Annonciation mais au départ, selon l'*istoria*, ils donnent à voir une constituante essentielle de sa figurabilité : la provenance distincte des protagonistes visibles⁷¹. Le regardant néophyte, devant l'énoncé pictural, devrait pouvoir deviner un double avant-propos : d'une part la visibilité de deux univers différents et, d'autre part, pour figurer l'Incarnation du divin en l'humanité, la fusion de ces deux univers distincts. En quelque sorte, cette ambivalence constitue le point de départ de toute représentation d'Annonciation. Elle crée, au cœur même de l'image, une tension dialectique essentielle au sens de l'œuvre et c'est souvent un motif d'ouverture qui la donne à voir.

L'espace pictural qui sépare l'Ange de Marie constitue aussi un autre lieu fortement connoté. Samuel Y. Edgerton écrit qu'au Moyen Âge, il était habituel d'exposer les deux protagonistes

⁷⁰ Certains auteurs ont traité cette question : Joseph Fitzmyer, qui nuance son propos dans le reste du texte, écrit : « [...] *annunciation is an interior spiritual experience to which no bystander could have been witness* », Voir *The Gospel According to LUKE (I-LX); Introduction, Translation, and Notes*, New York: Doubleday, 1985, p. 335; Augustin M. Lépicier écrit : « [Il]...s'agissait d'une vision réelle et corporelle... ». Voir *L'Annonciation. Essai d'iconographie mariale*, Paris, 1943, p. 25.

⁷¹ Cette précision est essentielle puisque la présence invisible de l'Esprit Saint ou de la Trinité (le terme varie selon les auteurs) par laquelle se réalise la conception divine n'est pas à négliger. Selon Didi-Huberman, la Trinité, qui est elle-même une énigme, agit comme instance de Dieu et est donc le « personnage essentiel de l'Annonciation : c'est l'agent du miracle ». Voir *Fra Angelico*, p. 187-188.

d'une Annonciation de part et d'autre d'un autel – le Verbe fait chair – situé entre les deux. Depuis le *Quattrocento*, ce dispositif aura été modifié par Veneziano (fig. 17) d'abord, qui, le premier, aura pensé à un dispositif à percée centrale pour réinterpréter l'entre-deux⁷². Ce nouveau schéma aura eu la plus grande influence en Italie pendant tout le reste du XV^e siècle. Effectivement, cette emphase sur l'entre-deux, vers lequel les orthogonales creusent l'espace en profondeur, jusqu'à leur convergence au *punctus centricus*, aura aussi mis en évidence la séparation des figures de part et d'autre de l'entre-deux⁷³. Aussi, dans cette interprétation de Veneziano, c'était pour mettre bien en vue la *porta clausa* - qui était déjà en soi une nouveauté puisque traditionnellement la porte close par laquelle passait l'Ange se trouvait sur la gauche - au fond de l'allée, que cette composition fut mise à l'œuvre. Aussi, dans les images de Botticelli, l'entre-deux se révélera tout aussi symptomatique, bien que de manière très différentes d'une Annonciation à l'autre.

Ainsi, le *lieu* où se tient la rencontre constitue plus qu'une structure compositionnelle, ou architecturale, propre aux découvertes du *disegno* de la Renaissance. La disposition des éléments, leurs relations dans l'espace, bref la structure du lieu contribue à créer la distance interpersonnelle conditionnelle, entre les protagonistes, où se déploiera l'Incarnation, par une fusion de ces éléments. Bien qu'il ne s'agisse pas de circonscrire une topologie particulière, puisque le récit n'en donne aucun indice, des espaces indépendants sont créés, à même les représentations, pour suggérer cette idée. Chez Botticelli, leur fusion, dans l'entre-deux, se donnera d'ailleurs à voir dans des motifs d'ouverture où l'architecture entre en jeu. Conséquemment, l'artiste aura fait pour ses Annonciations des choix de structure architecturale visant à manifester, d'ailleurs très subtilement, la fusion de ces deux univers différents.

La question de l'invisibilité de l'Incarnation est fondamentalement liée au récit même, où rien n'est explicite, et où une « formidable ellipse⁷⁴ » fait partie inhérente de l'histoire de

⁷² Edgerton, p. 125.

⁷³ Edgerton, p. 122-123.

⁷⁴ Dans le sens d'une omission syntaxique ou stylistique. L'expression est de Louis Marin.

l'Annonciation. Ne serait-ce que pour cette raison, ce motif, passé inaperçu dans l'œuvre de Botticelli, vaut la peine d'être ré-examiné. Celui dont il est souvent dit qu'il fut un grand peintre mystique⁷⁵ se serait-il seulement arrêté à l'*istoria* de l'Annonciation? Il serait vraiment dommage de continuer à croire que sa production a exclusivement été destinée à un public d'illettrés et incapables de saisir les fondements théologiques et que ses représentations ne sont que des images sans invention. Dans une perspective selon laquelle, dans l'image, tout est voulu, le mérite et le but de ce mémoire aura été de tenter l'exercice.

L'Annonciation constitue, selon Jean Paris⁷⁶, un des leitmotifs les plus riches du christianisme et de son histoire de l'art, aussi faut-il souhaiter que cette série d'images de Sandro Botticelli ait été oubliée non par manque d'intérêt mais par faute d'une si grande moisson.

⁷⁵ “[...] through the art of Botticelli, surely the most profound religious artist of his time [...]” Burroughs, « The Altar and the City: Botticelli's “Mannerism” and the Reform of Sacred Art », p. 30.

⁷⁶ Jean Paris, *L'Annonciation*, Paris: Éditions du Regard, 1997, p. 12.

Deux relations au moins se croisent en toute Annonciation : celle qui se noue entre le spectateur et le peintre à propos de la scène peinte; et la relation qui se noue entre Gabriel et Marie, la scène peinte elle-même¹.

Marie-Dominique Popelard

CHAPITRE II

L'ANNONCIATION DE SAN MARTINO : UN LIEU DE PASSAGE *IN SITU*

Dans cette première analyse, nous pourrions constater que les principaux éléments picturaux de l'image sont intimement liés à son contexte d'exposition original, qui est un lieu de passage où la relation avec le spectateur, en l'occurrence un passant, s'effectue de manière immédiate. Par ailleurs, des manipulations picturales complexes sont mises en place pour figurer le mystère propre au thème. Une comparaison avec l'*Annonciation* de Glasgow (fig. 6) contribuera à mettre en place les jalons d'une réflexion sur le genre de manipulations qu'effectue Botticelli au sein de son corpus d'Annonciations.

2.1 Inclusion immédiate du spectateur

Bien qu'elle n'ait pas été élaborée dans le but d'être contemplée dans le silence d'une chapelle, la fresque de *San Martino alla Scala* (fig. 2) tend quand même à se faire remarquer, et à intégrer le spectateur dans toute sa colossale splendeur. Je soulignerai ici cinq caractéristiques de cette Annonciation, presque toutes structurales, qui visent précisément à interpeler le regardant, voire à l'incorporer à l'œuvre. Ces éléments sont : les dimensions de taille réelle, la prise en compte du contexte d'exposition, le deuxième axe de représentation, la manipulation de l'angle de vue et la relation entre le regardant et l'iconographie dans le motif du passage.

¹ Marie-Dominique Popelard, *Moi Gabriel, vous Marie: l'Annonciation: une relation visible*, Paris: Bréal, 2002.

2.1.1 Dimensions de taille réelle

Effectivement, les grandes dimensions de la fresque happent le regardant. Rappelons ses dimensions gigantesques : 243 x 554 cm. Les personnages sont figurés quasiment plus grands qu'à l'échelle humaine, sans compter que Marie y est seulement en genuflexion. La figure de la Vierge est monumentalisée, suivant une stratégie médiévale qui visait à la hiérarchiser spirituellement, au sein de l'image, pour encourager une attitude de dévotion mariale². Le fidèle pénétrant le lieu se trouvait donc devant une œuvre immense où la Vierge Marie, son sujet de dévotion privilégié, à l'instar de la majorité des Florentins, se trouvait magnifiée. La taille réelle de l'œuvre joue certainement ici un rôle décisif pour l'inclusion du spectateur. Il suffit de comparer l'œuvre au petit tableau « de miniature », la minuscule *Annonciation* Lehman (fig. 7) de New York, adaptée probablement à la dévotion privée³. Beaucoup moins intime, mais tout de même destinée à produire un impact, cette œuvre comporte, dans son format même, une majesté qui contribue sans doute au caractère officiel de sa présence dans ce lieu public, l'hospice de San Martino alla Scala⁴. Cette œuvre, aux dimensions exceptionnelles, doit être prise en compte pour son impact visuel indéniable.

De *visù*, par opposition à ses reproductions, l'étendue de l'œuvre impressionne vraiment et se comme signe d'élégance. De plus, la disposition des personnages, aux extrémités latérales, contribue à son effet de grandeur et de propension. Conséquemment, l'entre-deux est très espacé et offre, picturalement, un vaste potentiel d'exploitation du motif de l'Annonciation. Cette dernière spécificité apparaît comme un indice de recherche d'amplitude, mais elle laisse aussi sous-entendre que l'entre-deux pourrait effectivement donner à voir un vaste déploiement de stratégies propres à la figuration de l'Incarnation, à la mesure de la monumentalité de l'œuvre. Au premier regard, toutefois, ce qui saute aux yeux est l'impression de préciosité du décor, la composition spatiale complexe, son rythme et sa

² « Malgré l'importance de l'illusionnisme rationnel, on admettait au Quattrocento les disparités d'échelle visant à mettre en valeur certains personnages [...] On estimait [...] qu'il était bon de donner de plus grandes dimensions [...] à la Vierge. » Voir Lightbown, p. 222.

³ Cecchi, *Botticelli*, p. 291. L'auteur suggère aussi que l'*Annonciation* Lehman faisait partie d'une prédelle.

⁴ Cecchi, *ibid.*, p. 170.

temporalité mis en jeu par les lésènes richement ornées et les nuances chromatiques éblouissantes.

2.1.2 Prise en compte du contexte d'exposition

Un des effets des grandes dimensions de la fresque est le fait que le passage placé au premier plan devant la figure de Gabriel, et se déployant jusqu'au fond de l'image, se voit, du coup, lui aussi dilaté; il y est d'ailleurs représenté pratiquement en taille réelle, puisque la lunette de gauche⁵, à elle seule, mesure 240 cm de largeur. Cet élément devient particulièrement intéressant si l'on tient compte du lieu exact de la situation originale de la fresque : c'est-à-dire l'entrée du bâtiment, rappelons-le, l'hôpital *San Martino*, pour pestiférés, situé juste en face de l'église du même nom⁶. À cet effet, Horne souligne qu'un grand nombre de personnes y seraient mortes en 1479, soit deux ans avant que la fresque n'y soit peinte et c'est ce qui porte certains historiens de l'art à croire que la fresque aurait été un *ex-voto* offert à Marie, à laquelle l'édifice était consacré⁷. En fait, la fresque était située juste au-dessus du *portone*, à quelques deux ou trois mètres de hauteur, à l'entrée de l'hôpital et de sa chapelle⁸. Elle décorait donc, et consacrait, d'une certaine manière, une ouverture bien réelle. Mais ce qui se révélera le plus conséquent est le fait que la lunette de gauche, qui donne précisément à voir un passage, correspond exactement au passage réel qui était situé juste en-dessous⁹.

⁵ Horne utilise le terme « lunette », voir p. 167; ainsi que Pons, dans *Botticelli : Catalogo completo*, p. 56-57.

⁶ L'hôpital *San Martino* était géré par le *Spedale di Santa Maria della Scala* de Sienne. L'institution était située à une courte distance de chez Botticelli, ce qui porte certains auteurs à expliquer le choix de l'artiste pour la commande. Voir Horne, p. 167; Lightbown, p. 80.

⁷ Pons, dans *Sandro Botticelli : Pittore della Divina commedia*, p. 56; Lightbown, p. 80; quant au thème (l'Annonciation met en valeur la Vierge), il était choisi d'avance puisque les documents reliés à la commande mentionnent bel et bien une *Nunziata*. Voir Giovanni Poggi, « The "Annunciation" of San Martino; by Botticelli », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 28, no. 154, janvier 1916, p. 130. En 1917, Poggi découvre et publie pour la première fois les documents reliés à l'*Annonciation de San Martino*. Sa découverte permet d'avancer dans la question de la datation des œuvres de Botticelli.

⁸ Zöllner, p. 207-208. Pour la hauteur de la fresque, Zöllner cite Nicoletta Pons, *Botticelli*, p. 56-59.

⁹ Pons note le « grand intérêt » de la perspective de la fresque et de la position décentrée du point de fuite, qu'elle qualifie de curiosité à mettre en rapport avec le lieu d'exposition, sans plus. P. 56-57.

Bien que nous n'ayons pas accès aux lieux originaux, il est tout de même admissible de concevoir que, perpendiculairement au plan de représentation, qui se donne à voir latéralement de gauche à droite, se déploie un deuxième axe de représentation allant de l'avant à l'arrière. Il serait donc déjà possible d'évoquer ce que Louis Marin a nommé, dans son analyse de la paradigmatique *Annonciation* de Domenico Veneziano (fig. 17), le sujet de l'« énonciation » picturale. Avant d'aborder sa théorie¹⁰, il convient cependant de mieux étudier l'image elle-même.

Ici, par opposition à la perspective centrée de Veneziano, le point de fuite est situé sur la gauche, au cœur de l'espace attribué à l'ange (fig. 22). Il semble effectivement que ce dispositif servait à compenser la manière dissymétrique dont la porte de l'hôpital partageait le mur¹¹. En fait, dans la fresque, si la symétrie est évidente et signifiante – d'emblée, au premier plan, trois pilastres divisent l'espace en deux compartiments distincts – la perspective, elle, est assez déconcertante. En effet, très savant et manifeste, le dispositif perspectif dirigé sur la gauche met encore plus en évidence le fractionnement des deux lunettes et crée une tension dialectique ou un effet de surface important sur les piliers des arcatures. Les orthogonales fuyantes de la lunette droite convergeant toutes sur la gauche, elles produisent un effet décalé dans l'espace pictural et complexifient ainsi la composition bipartite traditionnelle, en creusant de manière illusoire la section de gauche vers un fond plus ou moins lointain où une perspective atmosphérique se déploie. On peut donc songer que ces choix avaient été conçus de manière à s'ajuster à la configuration du mur réel de la *loggia* où était apposée la fresque.

C'est en tenant compte du lieu d'origine que le regardant actuel comprendra que Botticelli a simultanément organisé le lieu réel et sa composition de manière à créer formellement et sémantiquement, nous le verrons, une représentation superbement efficace. En profitant au maximum du contexte d'exposition, la fresque, occupant toute la largeur du mur¹², témoigne

¹⁰ Voir la section historiographique du mémoire.

¹¹ Lightbown, p. 80.

¹² Poggi, p. 129.

d'une prise en compte de la porte située juste au-dessous de la lunette de gauche. Le pilier central de l'image *doit* être vu comme le prolongement de l'encadrement du montant droit de la porte¹³. Dans ce sens, la perspective décentrée de la composition n'est pas un caprice d'inventivité. En tirant de manière ostentatoire les orthogonales du plancher vers la gauche, la structure met quelque chose bien en évidence : l'ouverture réelle qui permet le passage vers les parties intérieures du bâtiment, mais aussi le passage fictif qu'offre la fresque¹⁴.

Si, à la Renaissance, la présence des lignes de perspective faisait appel à l'image de la « fenêtre ouverte » selon les principes de *costruzione legittima* d'Alberti, ici, cette idée se déployait au maximum, puisque dans la fresque cette idée se transpose en un passage *réellement* ouvert, qui semble avoir été délibérément intégré à l'œuvre. En réalité, son organisation spatiale a spécifiquement été élaborée à partir de la structure existante du lieu d'exposition. D'ailleurs, à cet effet, Alessandro Cecchi mentionne que la sépulture du fondateur de l'hospice, Cione di Lapo Pollini, était située précisément dans la loggia, sur le mur de la fresque¹⁵. Cette information est précieuse puisqu'elle confirme le fait que l'ensemble du mur, où était peinte la fresque, était exploité et organisé en vue de maximiser l'efficacité de l'œuvre mais aussi du portique lui-même. Ainsi, l'ouverture sur le fond, dans la lunette gauche, où est placé le point de fuite, devient le prolongement de l'ouverture réelle située juste en-dessous. Par ailleurs, je crois effectivement qu'il est possible d'admettre que l'ouverture picturale sur le fond de l'*Annonciation*, où les orthogonales fuyantes dirigent le regard qui se bute finalement à un mur derrière la tête de l'ange, constitue une variante du motif de la *porta clausa* exploité chez Domenico Veneziano¹⁶.

¹³ Morel, p. 114.

¹⁴ Aucune image de cette entrée n'a été trouvée.

¹⁵ Il note aussi que la famille de Cione di Lapo Pollini portait une dévotion particulière à la Vierge de l'Annonciation. Voir *Botticelli*, p. 170 et 180.

¹⁶ Ce thème, signalé dans la section historiographique, sera davantage développé dans le chapitre sur l'*Annonciation avec dévot*. Sur le sujet, voir Edgerton, p. 126.

2.1.3 Deuxième axe de représentation

En effet, les deux orthogonales aux pieds de l'ange, allant du premier plan jusqu'au point de fuite situé au bout des orthogonales, sur la tête de Gabriel, apparaissent centrales et sont situées juste au-dessus, exactement en aplomb du passage réel¹⁷ (fig. 22). De surcroît, dans leur prolongation sur le fond de l'image, ces deux orthogonales donnent aussi l'idée d'un passage, par la représentation de l'allée, longée par le muret de droite, menant sur le fond du jardin délimité par des murs crénelés¹⁸. Pour le spectateur du Quattrocento, situé devant le *portone* de l'hospice de San Martino, c'est précisément un chemin qui se dessine dès le premier plan, faisant d'abord partie de l'*atrium*¹⁹ et menant ensuite, en raccourci, vers l'extérieur, selon une perspective montante assez raide, créant un long triangle isocèle se déployant juste au-dessus du cadre de la porte réelle (fig. 22). Le passage ainsi créé est d'ailleurs bien mis en valeur par les deux cercles de marbre, assez inusités de par leur nombre pair et leur emplacement, ainsi que par la dichotomie visuelle qu'ils produisent, d'abord par leur frontalité et immédiateté, puis par leur forme circulaire et leur taille énorme, s'opposant manifestement à la multitudes de petits carreaux distorsionnés par la perspective décentrée de la chambre adjacente²⁰.

¹⁷ La fortune critique, en commençant par le document publié par Poggi, souligne que la construction de la perspective tient compte de la présence et de la position de la porte située au-dessous. Toutefois, l'idée de continuité du passage réel dans l'image ne semble nullement évoquée par la critique. Par exemple, dans le catalogue dirigé par Morel : « [...] l'ange apparaît central lorsque l'on entre par la porte et c'est là le point de vue de toute l'œuvre ». Voir p. 114.

¹⁸ Les murs crénelés sont une claire référence aux murs de Florence dont l'hospice, situé au fond de la via Scala, n'est pas très éloigné. Cecchi, *Botticelli*, p. 170.

¹⁹ Botticelli ne donne pas vraiment d'indice à savoir si l'*atrium* de Gabriel est couvert ou non, s'il est intérieur ou extérieur. Le *pavimentum* orné de marbre, aux pieds de l'ange, indique peut-être qu'il serait protégé par une toiture.

²⁰ Le deuxième cercle, celui situé après la figure de l'ange, occupe un espace incongru. Par ailleurs, intuitivement, le regard cherche le troisième cercle. Il s'agit en fait de la quadrature d'un cercle, figure hautement symbolique se trouvant parfois à la croisée du transept d'une église. Olson note qu'un cercle similaire se trouve dans l'*Histoire de Lucrezia*, au-dessus de la figure de David (fig. 23). Voir p. 429; en fait, le cercle ne se situe pas en aplomb de la statue. Le cercle et les deux sections quadrillées de part et d'autre du cercle contribuent à renforcer les effets de symétrie et de profondeur, mettant de l'avant la figure de David. Cette dernière constatation confirme d'une certaine manière mon hypothèse, selon laquelle la présence des deux cercles sur la fresque vise aussi à mettre en valeur quelque chose, en l'occurrence le passage.

L'ouverture fictive vers le fond de la représentation est effectivement assez large pour que le spectateur puisse virtuellement la parcourir à partir du premier plan. Le spectateur, *ante figuram*, se voit donc happé par l'œuvre et le passant se verra malgré lui intégré à elle. En impliquant non seulement les éléments externes de l'architecture réelle dans l'image, mais aussi la fonction du lieu d'origine, soit le portique, l'entrée, ou mieux encore, le passage lui-même, Botticelli a en fait mis en jeu deux stratégies visant à inclure le spectateur, lui donnant l'impression de faire partie de l'œuvre. Cette intégration du spectateur ne se fait pas ici selon le plan pictural, c'est-à-dire suivant l'axialité transversale du thème, qui est celui du récit qui se « déroule » de gauche à droite, mais elle se fait perpendiculairement au plan. C'est donc dire qu'un deuxième axe de représentation fait partie inhérente de cette interprétation de l'Annonciation. Ainsi, pour reprendre l'idée de Louis Marin, qui notait que c'est à 90° du plan de représentation que se déploie l'axe dans lequel est énoncé le mystère de l'Incarnation pour son destinataire (l'homme déchu ou sauvé), dans la fresque de *San Martino*, bien que le dispositif de perspective ne soit pas centré, comme dans l'*Annonciation* de Domenico Veneziano (fig. 17), je crois que l'intégration de l'architecture réelle à l'œuvre, qui permet au passant de la traverser, constitue elle-même une condensation de la théorie d'énonciation de Marin. Si, selon l'auteur, dans l'*Annonciation* de Veneziano, le point « théorique » (c'est-à-dire le point de fuite caché par la porte close et dont l'accessibilité est d'autant plus niée par le loquet surdimensionné) « se condense dans sa disparition ²¹ », dans la fresque de Botticelli, en effet, le passant se trouve à traverser physiquement l'espace pictural pour aller dans un au-delà *réel*, qui dépasse vraisemblablement toute condensation théorique du point de fuite de la représentation. Il s'agit donc, dans la fresque de Botticelli, d'une remise en question théorique de la proposition de Veneziano ou, du moins, d'une reformulation originale des enjeux théoriques inhérents à l'énonciation de l'Annonciation au spectateur.

2.1.4 Manipulation de l'angle de vue

Située en hauteur, la fresque vue *dal sotto in sù* donne plus de visibilité au spectateur. Ainsi, l'angle de vue rabattu et le raccourci, manifestes dans les deux lunettes, sont aussi probablement dus à la prise en compte des éléments d'ordre structural reliés au mur où elle

²¹ Marin, *Opacité de la peinture*, p. 144-145; voir la section historiographique du mémoire, p. 43-45.

était peinte. Visuellement, tout semble avoir été mis en place pour faciliter la réception du passant, se trouvant beaucoup plus bas, probablement du côté gauche où se trouvait la porte d'entrée. À gauche, ces manipulations se donnent à voir dans le long triangle isocèle qui s'élève au-dessus de la tête du spectateur, et à droite, du côté de la Vierge, elles se manifestent surtout dans le carrelage du plancher où l'angle de vue montant contribue certainement à l'effet de décalage produit par la perspective donnant sur la gauche. Ce point de vue décentré produit une dialectique picturale complexe qui unifie et scinde à la fois l'espace de représentation²². En l'associant avec un angle de vue incliné, Botticelli réussit à rapprocher la topologie de l'Annonciation au plus près du spectateur. En somme, le regard tourné vers le haut, grâce au raccourci, le passant pouvait, du côté de Gabriel, voir très loin derrière, comme dans un télescope montrant un paysage lointain de cyprès et, du côté de la Vierge, il voyait jusqu'au lit, haut placé, qui apparaît *a fortiori* comme mis en scène²³. Par ailleurs, le point de vue décentré, porté sur la gauche, contribue à créer une dialectique picturale complexe.

2.1.4.1 Une structure similaire : l'Annonciation de Glasgow

La structure très similaire de l'Annonciation de Glasgow (fig. 6), avec son point de fuite situé sur le front de Gabriel (fig. 25) et un point de vue *dal di sotto in sù*, évoque elle aussi l'idée du passage, à même la composition, bien qu'elle n'ait, à ma connaissance, aucun contexte d'exposition particulier ayant pu lui imposer une contrainte quelconque. Dans ce petit tableau, deux orthogonales principales, du côté de Gabriel, mènent le regard au point de fuite situé, rigoureusement, en aplomb d'un autre passage se trouvant au moyen plan de la

²² À cet effet, Nicoletta Pons note un rapport entre la fresque de *San Martino* et celle des frères Pollaiuolo. Leur *Annonciation* de 1470 (fig. 24) comporte, elle aussi, un point de vue de biais sur la gauche et *dal di sotto in sù*.

²³ Le lit serait représenté ici en tant que lieu événementiel. « Le lit, haut placé, devient une véritable scène. » Le terme latin *thalamus* signifie lit nuptial et sa représentation dans les Annonciations italiennes du *Quattrocento* est un symbole et archétype d'intimité, en tant que lieu de conception du Christ. Le lit se réfère aussi à la virginité de Marie. À ce sujet, voir Laurent Bolard, « *Thalamus Virginis*. Images de la *Devotio moderna* dans la peinture italienne », *Revue de l'histoire des religions*, 1999, Vol. 216, p. 93-95 ; le lit surélevé sur une ou deux marches est une coutume de l'époque. Villette, p. 50; Botticelli fournit plusieurs exemples de lits surélevés sur un caisson en bois.

représentation (fig. 25). Ici, l'idée du passage en profondeur est triple puisque, après le corridor principal de l'atrium de Gabriel, ce premier passage se prolonge par les orthogonales qui le mènent dans la cour extérieure, faisant ainsi place à un deuxième couloir qui, lui, se rétrécit enfin dans le mince chemin au-dessus duquel se situe le point de fuite. L'auteur note d'ailleurs qu'un puissant effet de pénétration est produit précisément par recul progressif du passage. Ultimement, cette récession donne à voir un sentier étroit, mis en valeur de part et d'autre par deux pins. Le dispositif, qui creuse fortement la profondeur²⁴, contribue aussi à diriger le regard vers le haut, dans un mouvement que Martin Kemp a nommé l'élan ascensionnel²⁵.

Even the arch at the entrance to the courtyard has been redesigned higher than the underdrawing as part of this striving for the ascendant. The space around the angel is thus activated by a three-dimensional tension of perpendicularly opposed motions: the main perspective thrust into the distance; the upwards surge of the architecture; and the lateral impulsion of the angel himself.²⁶

Le dispositif est en quelque sorte très similaire dans la fresque de *San Martino* (fig. 2) où l'ouverture sur le passage, situé du côté de Gabriel, donne aussi cette impression d'ascension. Dans le tableau de *San Martino*, l'invitation à porter le regard vers le haut est appropriée et significative d'autant plus que son contexte d'installation est en hauteur.

Toutefois, avant d'aborder les aspects interprétatifs de la fresque de *San Martino*, où l'idée de passage deviendra paradigmatique, il convient ici d'exposer l'étude de l'*Annunciation* de Glasgow (fig. 6) faite par Martin Kemp, qui constitue, à ma connaissance, la seule analyse critique des Annonciations de Botticelli allant plus loin que des constatations descriptives générales d'ordre iconographique ou stylistique. Cette comparaison vise simplement à montrer à quel point Botticelli a eu recours à des stratégies picturales subtiles qui se font

²⁴ Kemp, « Botticelli's Glasgow 'Annunciation': Patterns of Instability », p. 183; l'auteur écrit aussi: «None of the fourteenth or fifteenth-century *Annunciations* of this type – divided by a central pier or column – has a greater sense of penetration and communication in the way that the insistent motion of the Angel elicits an acquiescent inclination from the Virgin as she meekly replies 'I am the Lord's servant'. This penetration is brilliantly thrown into tension by the strong recession of the courtyard arcade and garden path. »

²⁵ L'interprétation de Kemp est soutenue par Zöllner et De Vecchi.

²⁶ Kemp, « Botticelli's Glasgow 'Annunciation': Patterns of Instability », p. 183.

elles-mêmes, finalement, figure du mystère de l'Incarnation et dont la conséquence capitale, pour mon étude, est la mise en échec d'une étude iconographique classique. Bien que Kemp ne fasse aucune référence aux enjeux figuratifs propres au thème de l'Annonciation²⁷, son étude révèle que ceux-ci n'ont pas été écartés par Botticelli mais qu'il les a savamment intégrés à sa composition. Cette prémisse me permettra ainsi de fonder mes propres observations de la fresque et des autres tableaux étudiés sur un territoire déjà exploré par la critique.

L'essentiel de l'étude de Martin Kemp s'explique par l'idée que l'auteur considère l'effet ascensionnel de l'*Annonciation* de Glasgow, dont les parties architecturales tendent elles aussi à converger vers le haut, comme des distorsions intentionnelles de Botticelli²⁸. Entre autres, il note que la convergence, vers le haut, de la partie supérieure de l'architecture formant le corridor de gauche suggère un deuxième point de fuite, comme si l'artiste avait à l'esprit de reconstituer la distorsion produite lorsque une large structure se trouve au plus près de l'œil²⁹. Grâce à des rayons-x, il démontre aussi que l'architecture a été soigneusement réalignée pour dévier délibérément de la précision géométrique du croquis initial. Il note entre autres:

In fact, the majority of the apparent verticals are inclined significantly from their normal position and those which are upright largely serve to emphasise the inclination of the major forms.³⁰ [...]

These patterns of instability are devoted, I believe, to ends which are primarily expressive, although the form they take may have been suggested by optical/perspectival considerations.

²⁷ Les recherches sémiotiques apparaissent quelques années après.

²⁸ Si l'interprétation de Kemp indique que c'est en manipulant l'architecture que Botticelli a produit « l'élan ascensionnel », je tiens à préciser que ces distorsions se manifestent dans des arcades, donc dans des cloisons à la fois ouvertes et fermées. Cette précision sera utile plus tard dans le mémoire.

²⁹ Cet effet se note aussi dans la fresque de *San Martino* où les piliers du fonds (b et d dans la fig. 26) ne sont pas situés sur la même orthogonale que les piliers du premier plan (a et c dans la fig. 26). Cette disposition inusitée confond les repères visuels et produit effectivement l'impression qu'un deuxième point de fuite se situe plus haut que le premier, là où se rejoindraient les « fausses » orthogonales tirées à partir les chapiteaux des arcades.

³⁰ Kemp, p. 183.

Aussi, la réponse de Kemp ne suffit pas : quel serait l'intérêt de dévier ainsi de la norme architecturale pour produire un effet ascensionnel, à de seules fins expressives? En fait, si Kemp révélait l'astuce du peintre, il n'a peut-être pas voulu l'interpréter outre mesure. Selon moi, par ces déviations, Botticelli faisait référence à l'Incarnation. D'ailleurs, la formule paradigmatique de saint Bernardin, qui définit l'Annonciation comme « l'immensité dans la mesure, [...], la hauteur dans la bassesse...³¹ », s'applique ici merveilleusement, d'autant plus que les distorsions ont été introduites, dans le tableau, très subrepticement³². En 1977, l'année de publication de l'article de Kemp, dans lequel il fait référence à Erwin Panofsky, les études de l'Annonciation en tant qu'objet sémiotique n'étaient pas encore parues. D'ailleurs, à ma connaissance, c'est seulement en 1984 que Daniel Arasse cite le célèbre sermon de saint Bernardin pour la première fois. Par contre, Kemp, sans le savoir, a soulevé des enjeux fondamentaux du thème. Ainsi, selon moi, les divers moyens utilisés dans l'*Annonciation* de Glasgow visant à produire l'instabilité constitueraient des stratégies picturales propres à la figuration du mystère de l'Incarnation. Enfin, ces manipulations complexes manifestent certainement une recherche de sens qui va au-delà d'une simple représentation ou narration de l'*istoria*.

Enfin, ces observations, en grande partie fournies par l'étude de Kemp, auront aussi le mérite d'avoir permis de remarquer, nous l'avons vu, l'importance du motif du passage dans l'*Annonciation* de Glasgow (fig. 6), dans son iconographie mais aussi dans sa forme, par l'impression de pénétration qu'il produit. Parallèlement à ces constatations, en ce qui concerne la fresque de *San Martino*, il suffit effectivement de reconnaître le motif du passage en tant que stratégie picturale visant à creuser la représentation en profondeur et en hauteur³³.

³¹ Pour la citation complète de saint Bernardin, voir p. 43 de la section historiographique de ce mémoire.

³² Kemp associe plutôt le déséquilibre et l'instabilité attribués à Botticelli à son style tardif des années 1490, en tant que signe d'une crise spirituelle : « spiritual disturbance of a most profound kind ». Voir p. 184.

³³ À cet effet, dans la fresque de *San Martino*, il convient de noter l'ouverture de l'image sur le bord supérieur. Si les voûtes des arcades dans l'*Annonciation* de Glasgow sont étirées vers le haut, dans la fresque de *San Martino*, l'ouverture sur le ciel et la forme de la haute montagne derrière les ailes de Gabriel produisent un effet similaire.

2.1.5 Interprétation: notion de passage dans la fresque de *San Martino*.

Selon mon interprétation, c'est bel et bien sur un deuxième axe, perpendiculaire au plan de représentation, que le spectateur peut se sentir happé, à juste titre, *a fortiori* s'il se voit transporté couché sur le dos sur un brancard, les yeux rivés vers le haut, vers un lieu d'où des milliers d'autres ne sont jamais ressortis. Ainsi, d'emblée, sans avoir nécessairement contemplé le reste de l'*Annonciation*, le passant, malade ou non, aura nécessairement à *passer* sous cet axe, et à croiser, si l'on veut, l'*Annonciation* peinte latéralement sur le mur. Ce passage virtuel, à travers l'*Annonciation* ou par delà l'*Annonciation*, équivaut, d'une certaine manière, à une mise en acte réelle du processus de seuil que doit dépasser le dévot pour atteindre le salut en acceptant sa propre mortalité. On peut effectivement voir le seuil de la porte réelle, située en dessous de la fresque, comme *le* seuil figuratif à passer, par rapport auquel l'idée de rituel n'est pas si éloignée. Selon qu'il y ait conversion, c'est-à-dire une prise de conscience de ce passage, ou non, dans cette fresque, la notion de seuil, fondamentale au thème de l'*Annonciation*, s'offre au regardant. Ainsi, en plus d'être un axe d'énonciation, tel que l'a évoqué Louis Marin³⁴, l'axe perpendiculaire au plan de représentation constitue véritablement l'objet topologique de l'image puisqu'il intègre, réellement, son spectateur et constitue lui-même, dans sa configuration propre, le signe du seuil.

Il était courant, à la Renaissance, de placer des fresques en lunettes au-dessus de fenêtres ou de portes, et d'intégrer ainsi, sémantiquement, l'architecture réelle dans la représentation, ou vice versa. Déjà, en 1306, dans la célèbre cappella degli Scrovegni, à Padoue, Giotto avait

placé la fresque du *Jugement dernier* (fig. 27) juste au-dessus de la sortie de la chapelle et ce, après avoir picturalement incité les dévots en quête de rédemption, encouragés par les indulgences octroyées par le Pape, à en faire quatre fois le tour. À l'instar d'un pèlerinage, le cycle iconographique de Giotto prévoyait que le croyant contemple les épisodes de la vie de

³⁴ Louis Marin n'a pas analysé la fresque de *San Martino*. Sur l'axe d'énonciation, voir la section historiographique de ce mémoire, p. 42-45; bien sûr, le malade en train d'être transporté à l'hôpital n'est pas le seul destinataire de l'œuvre mais l'idée de passage demeure puisque la fresque est située au-dessus du portail, à l'entrée de l'institution. Il est donc peu probable que l'*Annonciation de San Martino* ait été destinée à un public immobile.

Marie et de Jésus disposés sur quatre registres, et qu'il ressorte enfin par la porte située juste au-dessous de l'immense fresque du *Jugement dernier*, occupant toute la largeur de la paroi, avec, au dessus de sa tête, la balance des péchés et des bienfaits. C'est tout le poids du *Christ Pantocrator* en majesté qui pèse en aplomb de l'ouverture réelle, avec les justes à sa droite et les damnés à sa gauche³⁵. Curieusement, à l'opposée de cette issue de la chapelle, une autre ouverture est aussi surmontée d'une représentation particulièrement significative : de part et d'autre de l'arc de triomphe, l'ange à gauche et la Vierge à droite donnent à voir l'*Annonciation* (fig. 28). La chapelle était dédiée à l'Annonciation en 1303 et consacrée le jour de la fête de l'Annonciation deux ans après. Anne Walters Robertson écrit :

Of the thirty-nine paintings found in this chapel, that of the Annunciation enjoys an especially prominent place, both in terms of its physical position and of the extraordinary emphasis on the details of the story. The scene could hardly be more conspicuous for, in a manner characteristic of Byzantine decoration, it spans the top of the triumphal arch of the chapel.³⁶

2.2 Positionnement des éléments et ouvertures

Dans l'*Annonciation de San Martino alla Scala*, c'est par contre sur un axe latéral que se déploie la rencontre angélique et certains éléments de structure. En l'occurrence, sont répartis latéralement, sur toute la largeur de la fresque, les trois piliers du premier plan, à travers lesquels se dispersent des rayons lumineux émergeant de la gauche, derrière Gabriel (fig. 26), nous y reviendrons. D'une part, ces colonnes richement ornées dynamisent l'espace de manière rythmique. D'autre part, elles organisent la disposition topologique conventionnelle – où l'ange est à gauche et la Vierge à droite, dans un lieu fermé – dont l'*hortus conclusus*, la chambre et l'antichambre de Marie, l'atrium de Gabriel et bien sûr les personnages. Ces piliers forment aussi des arcades³⁷ c'est-à-dire des lieux de passage, constitués par des

³⁵ À ce sujet, voir Ursula Schlegel, « On the Picture Program of the Arena Chapel », dans James Harvey Stubblebine, *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*, New York et Londres, 1969, p. 182-202.

³⁶ Anne Robertson, «Remembering the Annunciation in Medieval Polyphony», *Speculum*, Vol. 70, no. 2, avril 1995, p. 280-281.

³⁷ Seulement deux arcades sont visibles, celle de gauche et celle du centre. Du côté de Marie, il s'agit d'une structure différente rompant visiblement la symétrie de l'avant plan.

ouvertures dans des cloisons. L'immense surface picturale aura certes permis une grande exploitation du potentiel iconographique et topographique de l'Annonciation et le positionnement des éléments dans la composition se révélera stratégique³⁸. Avant même d'aborder cette question, il semble toutefois primordial d'insister sur le motif d'ouverture qui s'affiche ici à profusion; que ce soit parallèlement au plan de représentation ou sur un axe transversal, les éléments d'ouverture se donnent à voir comme des seuils à franchir, ces seuils étant: les arcades, mais aussi le rideau et le baldaquin, sans compter l'ouverture du tableau sur ses quatre bords, ainsi que la percée latérale sur le point de fuite. Paradoxalement, l'idée de seuil se manifeste non seulement par l'ouverture mais aussi par le motif de l'obstruction³⁹.

Le motif de l'ouverture/fermeture a été exploité dans des tableaux d'Annonciations bien avant Botticelli. L'idée de seuil, nous l'avons dit, est essentielle pour le regardant qui cherche, non seulement spirituellement, mais visuellement, *picturalement*, la figuration de l'Incarnation, ou de la venue de Dieu dans la figure de Marie⁴⁰. Ce qui est à démontrer, ici, est simplement la manière dont le motif du seuil est utilisé dans cette œuvre. Il s'agira donc de faire preuve d'un peu d'audace, dans une pratique visuelle de l'interrogation, voire de la contemplation⁴¹, quant à l'exercice proposé qui consiste à identifier les seuils et, bien sûr, à les dépasser.

³⁸ À titre comparatif, certaines petites Annonciations de Botticelli sont aussi détaillées que la fresque, malgré l'espace pictural plus restreint. Toutefois, les stratégies picturales utilisées dans l'entre-deux y sont moins ostentatoires que dans la fresque, nous le verrons.

³⁹ Par exemple, les arcades sont obstruées et leur ouverture n'est pas visible. Les cloisons, dont celle du fond et le muret du jardin, sont aussi des motifs de seuil.

⁴⁰ La notion de seuil est intrinsèque à l'image sacrée. Lorenzo Pericolo écrit : « Sacred images, if appropriately constructed, incite beholders to transcend the limits of their senses so that they can perceive, imagine, or contemplate the divine that they can in no way actually see. » Voir « Visualizing Appearance and Disappearance », *Art Bulletin*, septembre 2007, vol. 89, no. 3, p. 521; si le seuil est à franchir dans la réception de l'image, il peut aussi être figuré; dans le thème de l'Annonciation, dans une perspective où l'on admet qu'elle est destinée à chaque homme, comme le suggère Louis Marin, le seuil fait très souvent partie de la figuration elle-même, *a fortiori* du fait de la non visibilité du mystère de l'Incarnation qui s'y accomplit.

⁴¹ À ce sujet, voir Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 151.

Des portes, des fenêtres, des clôtures, des arcatures, des rideaux – ouverts, fermés, entrouverts, tronqués, cachés, etc. – sont des motifs qui auront particulièrement foisonné dans les Annonciations. Celle de Botticelli (fig. 7), au Metropolitan Museum of Art de New York, avec son rideau blanc, excessivement long, au premier plan et ses voiles translucides tombants tout autour de la Vierge, en est un bon exemple. Dans l'*Annonciation* de Glasgow (fig. 6), cette stratégie d'obstruction des passages se donne à voir à même l'architecture où toutes les ouvertures – arcs, portes, oculi et fenêtres – sont tronquées soit par la manipulation des angles soit par le cadre, à part l'arc principal, derrière la figure de Gabriel. Des schémas plus aporétiques tels que les longs corridors à la fois ouverts et fermés, des ouvertures de l'espace donnant sur un signe de sa propre clôture en tant que « fuite vers l'obstacle⁴² », comme dans l'*Annonciation* de Piero della Francesca à Pérouse (fig. 18), ou encore une fuite, bien centrale, dont la cible est un cadenas *re-marquant* la porte visiblement close, comme dans l'*Annonciation* de Veneziano (fig. 17), en sont des exemples paradigmatiques⁴³.

Dans la fresque de *San Martino alla Scala*, les ouvertures/fermetures semblent effectivement constituer des lieux, surtout là où apparaissent les arcades à gauche et au centre (fig. 26), notamment, aussi, le lieu où se situe la Vierge, c'est-à-dire entre les deux piliers bruns et le pilier orné du premier plan (l'élément efg dans fig. 26). Du point de vue structural, ces massifs architecturaux se donnent à voir comme marqueurs de lieux respectifs à chaque protagoniste : celui de l'Ange, celui de la Vierge et celui du passage du saint Esprit⁴⁴, marqué par les incisions de rayons traversant toute la surface picturale.

⁴² Sur les apories spatiales, Didi-Huberman, *Fra Angelico*, se réfère à l'étude de Thomas Martone, «Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto», p. 173-186.

⁴³ Ces œuvres ont été commentées dans la section historiographique.

⁴⁴ Rappelons que dans l'Annonciation, l'Esprit Saint occupe une place essentielle ; il est d'ailleurs explicitement nommé dans le récit (Lc 1, 35). Didi-Huberman écrit : « C'est le Père qui envoie son Verbe, le Saint-Esprit qui féconde la Vierge, le Fils qui s'incarne en Marie. » Voir *Fra Angelico*, p. 188. Cette assertion de l'auteur est déterminante pour certaines hypothèses interprétatives qui suivront puisqu'elle évoque, en ces trois personnes, la Trinité en tant que personnage invisible mais bien présent, de l'épisode biblique, bien qu'il n'apparaisse aucunement dans le récit. D'après Didi-Huberman, la Trinité, elle-même mystère, est le personnage principal de l'Annonciation: « c'est l'agent du miracle » (*ibid.*). Daniel Arasse tient compte, lui aussi, de la présence de la Trinité dans l'Annonciation puisqu'il écrit, dans une analyse de l'*Annonciation* de Francesco del Cossa (vers 1470-1472), « ... Gabriel a été précédé par la Trinité, déjà présente, invisible ou irreconnaissable, dans la

2.2.1 Lieu de l'échange: axialité de gauche à droite

Dans la fresque de San Martino, un faisceau de rayons traverse l'image depuis l'ouverture derrière la figure de l'Ange jusqu'à la Vierge (fig. 26)⁴⁵. Une temporalité mais aussi une axialité s'inscrivent dans l'image, dont l'origine visuelle se situe derrière l'arcade AB, à gauche. Le flot de lumière pénétrant l'intérieur ne semble pas être arrêté par la présence de l'Ange. Gabriel semble plutôt en émerger et disséminer les rayons qui l'ont traversé au-delà de son corps. En effet, tout dans son positionnement encore en vol indique que le trajet parcouru par l'ange converge avec les vecteurs d'axialité que crée la projection de lignes dans l'image. Après la figure de Gabriel, les rayons passent par une ouverture située entre les deux lunettes, selon la longue tradition, dans les Annonciations italiennes, voulant que l'échange se produise de gauche à droite. Ici, le passage se fait à travers un arc (massif CD) qui sépare la *domuncula* de Marie, où un *pavimentum*, soutenu par la grille de perspective, évoque fortement les lois physiques et géométriques régissant la nature et dont le côté de l'ange est dépourvu. En effet, l'espace réservé à l'ange, ouvert sur un paysage évoquant sans doute le paradis et le ciel, est presque totalement dégagé. Les deux lunettes sont donc visiblement différenciées par des traitements distincts de leur surface picturale. Ainsi, au sens le plus visuellement littéral, pour le spectateur qui ne reconnaîtrait pas les personnages, ni la scène de l'Annonciation, les rayons allant d'un personnage à l'autre figurent *picturalement* la relation se jouant entre deux personnages appartenant à deux univers distincts. C'est en passant à travers l'ouverture de l'arc (CD), ce seuil, que les rayons *re-lient* – doublement – les deux personnages fondamentalement séparés dans leurs mondes respectifs.

Il semble effectivement qu'il y ait deux réseaux de lignes, un derrière Gabriel et un autre, plus aéré, devant lui. C'est obliquement et unilatéralement que les rayons semblent pénétrer

chambre de Marie au moment même où il y entre. » Voir *On n'y voit rien*, p. 37. Je resterai prudente dans mes commentaires à cet effet car je suis d'accord avec le professeur Lavoie qui voit dans cet usage de la Trinité un anachronisme puisque le récit de Luc n'indique aucune présence de la Trinité et que celle-ci n'est pas synonyme de l'Esprit Saint.

⁴⁵ Les faisceaux de lumière sont difficilement visibles sur les petites représentations mais elles sont très manifestes *de visu* et à présent dans certaines reproductions numériques.

la zone terrestre. Il est impossible de dire si l'effet d'unilatéralité a été voulu. Toutefois, leur effet de surface est évident⁴⁶ et participe efficacement à relier les figures ainsi qu'à fixer l'orientation du regard. Pourtant, cette efficacité est remise en question car, en prolongeant les deux rayons supérieurs projetés par l'ange vers la droite, on se rend compte qu'ils ratent leur cible (fig. 26)⁴⁷. Ces deux rayons n'atteignent pas Marie. Invraisemblablement, c'est à se demander si le représentant de Dieu, celui qui fait acte de sa Puissance divine sur terre, ne sait pas calculer. À moins que Botticelli n'ait projeté une autre trajectoire pour les rayons divins, qu'ils aient une autre destination, celle-là, plus loin.

C'est bien un autre espace que ces rayons pénètrent, bien délimité et dont l'ouverture apparaît toute parée de fine dentelle : un baldaquin en fin voile blanc, disposé obliquement et non perpendiculairement aux rayons lumineux, peut-être pour montrer clairement au regard son appréhension, sa prise de possession, un baldaquin ouvert prêt à recevoir les rayons. Il s'agit donc d'un voile qui s'ouvre largement au regard. Par définition, cette étoffe translucide est destinée à cacher une ouverture et à couvrir ou à protéger quelque chose de précieux : Marie et la Parole posée sur le lutrin à ses côtés. Pourtant, aussi haut que les colonnes et que l'arcade centrale, le voile à forme de baldaquin n'est pas assez grand pour accueillir une Marie qui se lèverait debout. Il se trouve donc que c'est cette figure voilée, démesurée, qui reçoit le surplus du flux de lumière blanche, du même blanc que l'*intonaco* du dessous de la fresque⁴⁸. Les rayons semblent d'ailleurs avoir été incisés sur la surface, toutefois, c'est le fait de *les* voir passer derrière le pilier central, situé au tout premier plan, qui indique ici une profondeur dans la représentation. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les stries du faisceau de lumière sont particulièrement visibles sur la partie intérieure de l'arc central (dans les bonnes reproductions), comme si celui-ci avait la fonction de les *re-marquer*. Ainsi, une

⁴⁶ Olson, p. 386-387. D'après l'auteure, les rayons attirent le regard sur la surface du tableau et ils contredisent l'effet de profondeur.

⁴⁷ La fresque a été étudiée aux Offices. Toutefois, à ce moment là, cet élément n'avait pas été remarqué. Ainsi, le chiffre *deux* découle de mes observations devant les reproductions. Il semble effectivement qu'il y ait plus de deux rayons qui ne ciblent pas la Vierge.

⁴⁸ Le baldaquin reçoit aussi peut-être les rayons qui dépassent la Vierge latéralement.

facture de surface se montre comme signe de profondeur. Dialectiquement, au cœur de l'entre-deux, une tension s'installe et choque le regard.

2.2.2 L'entre-deux : un lieu de tension dialectique

Au cœur de la représentation, une tension formelle s'établit entre la perspective montante du côté gauche et la composition décalée sur la gauche du côté de la figure de Marie. Cette dichotomie formelle semble d'ailleurs mise en valeur du fait que les deux orthogonales principales sur la gauche prolongées jusqu'au fond sont mises en évidence par un espace visuellement épuré et ouvert, à la facture unifiée et lisse (fig. 22), par opposition à la composition de droite, fermée, plus compartimentée, ornementée et décorée somptueusement et tout autant accessoirisée et où tout semble densifié à cause du raccourci de la perspective.

La tension se donne aussi à voir par le fait que les profondeurs sont très inégales dans les deux lunettes. Dans cette fresque, ouvertures et fermetures se font écho, chaque signe d'ouverture résonnant à un signe de clôture⁴⁹: fond ouvert à gauche, fond fermé à droite; yeux ouverts de Gabriel, yeux fermés de Marie; transparence et opacité des matières... Certes, cette manifestation presque synchronisée d'ouvertures et de fermetures contribue à l'unification de l'œuvre et à sa cohésion visuelle. Aussi, ce jeu apparaît à divers niveaux du schéma compositionnel. Il s'agit d'un réel jeu d'oppositions ou de correspondances se donnant à voir, notamment, dans la symétrie/dissymétrie, dans l'usage intercalé du rouge et du blanc et dans le bris et la continuité formelle. La dualité constante se fait force active de la représentation en créant l'uniformité visuelle. La manière dont la suite de montagnes et le mur crénelé de l'arrière-plan se prolongent dans la forme de la tête du lit de Marie est une

⁴⁹ Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 145-146. Selon l'auteur, qui ne mentionne pas directement la fresque de *San Martino*, dans les Annonciations du Quattrocento, la zone du mystère investit toute la surface du tableau par les pouvoirs du *détail* (en rapport avec l'exigence albertienne de *varietas*). Des objets, tels que le vase transparent (Filippino Lippi), par leur présence, leur emplacement ou une insistance particulière du peintre, se font signes paradigmatiques en tant que porteurs du secret. Ces objets touchent souvent l'idée d'un seuil franchi, mais «intact». «Tels, encore, ces voiles blancs ou pourpres qui s'entrouvrent si souvent derrière la Vierge, notamment chez Fra Angelico. Telles, enfin, ces portes, ces fenêtres que l'on voit partout se mi-clore [...]. On a ici l'impression que les peintres constamment récusent par un détail ce qu'un autre détail tendait à affirmer : chaque signe d'ouverture répondant à un signe de clôture, selon un principe rythmique de battements et de contrepoints réglés.»

solution d'unité picturale créée par la symétrie et une certaine continuité chromatique⁵⁰. La forme de la montagne de droite est effectivement tronquée mais elle se poursuit et par le fait même se *fin*it dans sa juxtaposition avec la partie ornementée de la tête du lit, alors que le mur crénelé se poursuit et se *fin*it dans le panneau qui soutient les motifs végétaux sculptés dans le bois.

La symétrie de l'image est complexe et paradoxale. La composition est organisée de manière à ce que les éléments de la lunette gauche répondent à ceux de la lunette droite, de manière assez complexe dans l'espace. Par exemple, le ciel presque blanc de l'arrière-plan à gauche, bien découpé par les formes arrondies des montagnes plus foncées, se retrouve chromatiquement et formellement à droite, dans le rideau accroché séparant les deux chambres de Marie. Ainsi, la symétrie visuelle de deux objets complètement différents et situés sur des plans éloignés l'un de l'autre provoque une tension mais aussi un effet de ricochet visuel allant du fond gauche à l'avant droit de l'image. C'est comme si les formes se faisaient écho mais qu'elles servaient aussi à produire l'effet contraire : un décalage. Cette symétrie est trompeuse et dans cette œuvre elle est effectivement utilisée de manière très particulière. Au lieu « d'organiser » l'espace méthodiquement, de le simplifier ou d'y mettre de l'ordre, elle y met en relation une iconographie, des éléments et des lieux qui ne possèdent aucune cohérence physique entre eux et c'est l'entre-deux qui se fait signe visuel dans ce paradoxe.

Dans la continuité formelle produite entre le carré de verdure (tronqué) situé à la droite visuelle de Gabriel et le caisson de bois sur lequel est situé le lit de la Vierge (lui aussi amputé) se révèle, de manière économique, la portée allégorique du récit de l'Annonciation⁵¹.

⁵⁰ Ronald Lightbown a noté l'alignement de la fuyante de la lunette gauche et de la chambre de Marie, au sujet de laquelle il écrit : « la chambre de Marie [est] présentée comme une caisse à bords obliques dont on aurait arraché le devant ». p. 80.

⁵¹ Selon le principe de hiérarchie des quatre sens de l'Écriture présenté dans la section historiographique. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 21-22. Le sens allégorique convertit ainsi un objet littéral en vue d'une révélation menant à la vérité de l'Écriture. La référence principale demeure H. de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris : Aubier, 1959-1964, I. Avant Didi-Huberman, en 1977, Samuel Edgerton identifiait déjà trois registres sémantiques hiérarchiques à l'Annonciation, se basant sur les écrits de saint Antonin : littéral, tropologique et allégorique.

On dirait presque que le lit est situé *sur* l'espace du jardin. Que faut-il *voir*⁵² en juxtaposant ainsi les figures du *thalamus virginis* et de l'*hortus conclusus*, le jardin qui est éternellement clos⁵³ mais qui est ici *ouvert* par la coupure visuelle introduite dans l'image dans la présence de l'arc central? Il faut *voir* que le carré de verdure (tronqué), symbole éminent de la virginité de Marie, demeure une figure bel et bien close puisqu'il se juxtapose, ou plus précisément, s'interloque formellement dans la figure du lit qui est elle-même close sur la droite. À cette étape de l'analyse, il suffit d'identifier l'arc central (CD dans fig. 26), dans toute sa hauteur, comme lieu de fusionnement des deux mondes. D'ailleurs, malgré sa largeur picturale, l'ouverture de l'arcade n'est pas visible ; l'angle de vue ne permet pas de voir entre les deux colonnes. Ainsi, la structure scinde la représentation mais non complètement. Paradoxalement, elle se fait aussi figure de relation, parce que c'est elle qui montre le seuil franchi par les rayons *re-liant* les deux figures, mais aussi à cause de son positionnement central, entre la figure du jardin et celle du lit.

2.2.3 Condensation et déplacement figural

Cette juxtaposition des figures pourrait-elle avoir une fonction? Les relations spatiales s'avèrent souvent porteuses de sens et dans le thème de l'Annonciation, une telle spécificité pourrait certes constituer ce que Georges Didi-Huberman appelle un déplacement figural. Le lit, et particulièrement la figure du jardin clos, constituent le lieu (exemplaire) d'un prolongement polysémique de l'Annonciation⁵⁴. Claudio Strinati remarquait que le motif du jardin

⁵² Le *voir* en italique est un emprunt à l'ouvrage *On n'y voit rien : descriptions* de Daniel Arasse qui décrit plusieurs œuvres en dénonçant ce que la pratique iconographique classique ne prend pas en compte dans les images. Il dit alors qu'il faut *voir* autrement. L'auteur écrit au revers du livre : « Un seul point commun entre les tableaux envisagés : la peinture y révèle sa puissance en nous éblouissant, en démontrant que nous ne voyons rien de ce qu'elle nous montre. On n'y voit rien! Mais ce rien, ce n'est pas rien. »

⁵³ L'iconographie de l'*hortus conclusus* découle du *Cantique des cantiques* : Ct (4, 12).

⁵⁴ Feuillet, « Le jardin de l'Annonciation », p. 94-98. Le jardin bien délimité signifie qu'il est bien clos et est symbole de virginité, d'humilité et d'obéissance. Il est aussi signe de salut et de la révélation en rapport au culte marial propre à l'humanisme de la Renaissance; « ... son apparition se limite historiquement à la Renaissance et géographiquement à l'école italienne », *ibid.*, p. 89.

revient chez Botticelli de manière « complexe et inquiétante »⁵⁵. Ici, la figure composite jardin/lit ne peut être plus explicite d'autant plus que les deux objets initiaux sont reliés par les rayons qui passent visuellement dans leur espace respectif⁵⁶. Non seulement traversent-ils le triangle vert figurant *l'hortus conclusus* – les lignes blanches sont incisées sur la surface – mais il se trouve une ouverture pour les laisser pénétrer, juste en-dessous de leur projection, sur le muret délimitant le jardin, le long de l'orthogonale de droite (fig. 29)⁵⁷. L'emplacement de cette ouverture confirme vraisemblablement l'idée déjà interprétative, je le conçois, des rayons traversant non seulement le premier plan du tableau, mais *par-semant* également la partie arrière qui figure le « carré » de verdure. Le regard se réajuste d'autant plus, sachant que « *non ex virili semine, sed mystico spiramine* », c'est-à-dire que le jardin n'a existé que pour être ensemencé, non à partir d'une semence virile, mais à partir d'un souffle mystique⁵⁸. Si le lieu de représentation de l'Annonciation, en tant qu'espace pictural, doit donner à voir une topologie propre à un drame sacré où deux protagonistes appartiennent à deux sphères différentes⁵⁹, dans la fresque de *San Martino*, il devient particulièrement intéressant d'y

⁵⁵ Claudio Strinati, « Le vrai Botticelli », dans *Botticelli : de Laurent le Magnifique à Savonarole*, p. 80.

⁵⁶ L'expression « figure composite » est utilisée par Daniel Arasse : « ... une *figure* composite, composée avec des traits appartenant à différentes figures. C'est le fruit d'une condensation. Vous savez à quoi ça sert, une condensation? Ça sert à exprimer quelque chose qu'on ne peut pas dire ou penser, parce que c'est interdit. Ni possible ni permis. La censure quoi. C'est à ça que ça sert, une condensation, à échapper à la censure tout en respectant ses conditions. » Voir *On n'y voit rien*, p.107-108. Bien que dans l'exemple cité ici Arasse se réfère à un personnage de la composition qu'il étudiait, le terme « figure » n'est pas exclusivement associé à des personnages. L'origine du mot *figurare* n'avait pas la même signification que le verbe « figurer » a aujourd'hui; au Quattrocento, il signifiait encore « s'écarter de la chose ». Ainsi, surtout s'il s'agissait de figurer quelque chose de sacré, la figure pouvait être, voire devait être, très dissemblable de son signifié. C'est ce que Didi-Huberman appelle une « mise au mystère ». À ce sujet, voir *Fra Angelico*, p. 2-6. Pour ma part, j'alternerai entre « figure composite » et « motif composite ».

⁵⁷ Ici, les reproductions ne permettent pas de voir que le rayon le plus bas frôle le dessus de l'ouverture.

⁵⁸ Albert le Grand, *De laudibus Beatae Mariae Virginis*, XII, 1, éd. A. Borgnet, *Opera omnia*, XXXVI, p. 611; cité dans Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 191. Didi-Huberman signale que cet ouvrage, comme beaucoup du corpus albertinien, est considéré comme inauthentique par la critique moderne mais qu'il a tout de même nourri la dévotion médiévale et renaissante. Voir *Fra Angelico*, p. 253.

⁵⁹ Lucien Rudreauf, *L'Annonciation : étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, Paris : Grou-Radenez, 1943, p. 16.

associer le principe de dissemblance de Georges Didi-Huberman. En effet, la zone du jardin, constituée picturalement de taches abstraites, non figuratives et traversés des stries des rayons,⁶⁰ se métamorphose, dans son prolongement formel dans la lunette droite, en lit, motif figuratif topologique et lieu événementiel hautement connoté, où les rayons divins s'incisent matériellement *dans* le voile blanc qui garnit le couvre-lit. Par ailleurs, la ligne supérieure de la base du lit rejoint parfaitement la ligne supérieure de la courte section de muret situé juste derrière l'arc central (fig. 29). L'idée que l'informe de la lunette gauche – la part de provenance divine – se transmue en forme bien reconnaissable dans la lunette droite – la part de provenance humaine – plairait certainement à l'auteur qui déplierait à l'infini des concepts tels que la transsubstantiation, *locus translativus*, *l'inhabitatio*, la temporalité divine, *etc.*. L'infigurable divin consentant à prendre l'*humanus aspectus*⁶¹, l'invisible venant dans la vision ; la formule de saint Bernardin pourrait bien ici être évoquée. Le personnage essentiel de l'Annonciation, le Saint-Esprit qui féconde la Vierge, figuré par les stries, traverse l'histoire peinte (pour le chrétien il traverse aussi l'histoire tout court), pour s'y immiscer invisiblement, indiciblement. Au sujet de la mise à l'œuvre du Saint-Esprit dans l'image, Georges Didi-Huberman écrit : « voilà qui, en droit, devrait exiger du tableau une « sortie de l'aspect », une véritable mise en jeu de l'invisibilité, donc un travail extrême de la dissemblance.⁶² » En fait, ce qui est énigmatique ici, ou qui laisse le regardant circonspect, est le rapport entre les deux zones. C'est donc le vouloir-dire qui relie les éléments entre eux qui devient problématique⁶³. D'ailleurs, ne serait-ce que du point de vue de la forme, les relations

⁶⁰ Botticelli aura prouvé sa virtuosité picturale pour la représentation de motifs végétaux dans le *Printemps* en 1482, dans le *Retable de Bardi*, etc.. Il n'est donc pas question ici de maladresse. Aussi, si le triangle de verdure apparaît comme une petite surface sans intérêt dans les reproductions (fig. 28), rappelons que la surface est beaucoup plus grande dans ses dimensions réelles, et donc que la zone dissemblable n'est pas anodine du tout.

⁶¹ Dans une analyse d'une *Annonciation* de Fra Angelico, Didi-Huberman utilise les termes « il *condescend* à prendre l'*humanus aspectus*... » pour parler de Gabriel, messenger, qui doit se faire comprendre. Voir *Fra Angelico*, p. 188.

⁶² Didi-Huberman, *Fra Angelico*, *ibid.*

⁶³ Pour éviter la répétition, je n'ai pas réinséré ici une pertinente remarque de Georges Didi-Huberman, déjà citée dans la section historiographique, dans la section consacrée à l'auteur. Voir notre chapitre I, p. 47.

spatiales entre les rayons, le jardin et le lit de Marie se donnent à voir comme un effet de surface, malgré la présence de l'arcade centrale qui montre la profondeur virtuelle traversée par les rayons. La composition est formidablement unifiée mais elle laisse entrevoir dans sa structure, à plus forte raison, situés dans l'entre-deux, des rapports spatiaux assez remarquables et intrigants qu'on pourrait voir comme les signes indiciels d'une symbolique rattachée au thème, nous y reviendrons.

2.2.4 Interprétation iconographique et formelle

Dans son étude de l'Annonciation, Georges Didi-Huberman explique que la figure du jardin est *locus translativus*, un lieu transitoire où le signifié se diffracte de façon infinie. Il comporte donc des enjeux sémantiques beaucoup plus vastes qu'un simple symbole iconographique de virginité⁶⁴. Ici, le jardin et le lit ou, plus précisément, la chambre de Marie, font *un*. Le lit est signe concret du *thalamus virginis* dont la définition signifie à la fois chambre à coucher et couche nuptiale, mariage et hymen⁶⁵. La chambre de Marie, celle de l'Annonciation, est une chambre nuptiale consacrée à sa virginité et le lit est lieu du mystère et métaphore de l'Incarnation⁶⁶. Laurent Bolard, qui a rédigé un article sur le *thalamus virginis*, écrit : « Cette puissance du Mystère incarné par le lit, déjà suggérée par le rideau, est accentuée par le coussin [...] que les artistes ajoutent quelquefois...⁶⁷ ». Ainsi, dans la fresque de Botticelli, le voile recouvrant le couvre-lit, en tant que figure de transparence, symbolise la

⁶⁴ Dans *Fra Angelico*, Didi-Huberman relate la longue exégèse de la figure du jardin où temps et lieux se diffractent. Jardin de l'Éden, Jardin des Oliviers, Jardin du *Noli me tangere*, etc. Le jardin y est vu en tant que *lieu flottant* propre à produire l'énigme. Voir p. 160-176. Dans leurs ouvrages respectifs, Didi-Huberman et Arasse dénoncent la pratique iconographique courante qui est, selon eux, souvent limitée et réductrice. À ce sujet voir la section historiographique de ce mémoire (p. 45-52).

⁶⁵ *Dictionnaire Gaffiot*, latin-français, 1934, p. 1566.

⁶⁶ Bolard, p. 97-98. L'auteur cite Grégoire le Grand. Sémiologiquement, le lit de l'Annonciation appartient au non-dit du discours, puisqu'il est exclu du récit. Il ajoute que lors du mystère joué en 1439 à Florence, devant l'église de la Santissima Annunziata, on voyait sur l'estrade un lit de bois représentant le *thalamus virginis*.

⁶⁷ Bolard, p. 99. Cet article est consacré au *thalamus virginis* dans les images italiennes du *Quattrocento* et l'auteur ne se réfère jamais directement à Botticelli. L'auteur traite aussi de l'idée du lit *non défait* et impeccable, selon un sermon prêché par Saint Bernardin. Voir p. 101.

pureté de la Vierge⁶⁸. Aussi, un coussin recouvert, en partie seulement, d'une taie blanche brodée est posé sur le bord droit du lit (a dans la fig. 30). De l'autre côté, on ne sait pas s'il y en a un autre... Le lit, tronqué en son milieu, laisse une question en suspens à cet effet. Toutefois, juste à côté du coussin, une forme similaire pourrait bien constituer un oreiller (b dans la fig. 30)⁶⁹. D'une façon ou d'une autre, l'idée de chambre nuptiale, théologiquement fondée, peut difficilement être écartée ici.

Cette unité visuelle et formelle de la composition – conférée par la présence de la figure composite *jardin-thalamus* – provoque pourtant exactement l'effet contraire : une tension dialectique qui correspond, selon moi, aux enjeux propres à la figuration de l'Incarnation dans les images d'Annonciations, tels qu'entendus par les auteurs qui se sont penchés sur la question. La raison qui me porte à croire que le motif composite peut constituer un indice sémantique est que, au cœur de cette même unité, se disjoncte le *lieu* de l'Annonciation : l'ambigüité fait infraction. Entre le jardin et le lit, c'est l'arcade centrale (cd dans la fig. 26) qui, simultanément, scinde et unit le motif jardin/lit. Cette structure architecturale a plus d'une fonction. C'est elle qui divise la fresque latéralement en deux espaces distincts et c'est aussi elle qui les *re-lie* en laissant passer les rayons divins. D'une certaine façon, elle permet aux lieux bel et bien imitatifs d'exister, mais de manière ambiguë, voire impossible, tels que la chambre de Marie (où se trouve son lit) occupant un espace fictif, dénaturalisé. Traditionnellement, l'espace entre les deux personnages est considéré comme étant le *lieu* de l'Annonciation, d'où les nombreuses représentations le *re-marquant* par la présence d'un motif tel que le vase de fleurs ou la colonne. Cette dernière, dont l'arcade constitue une variante, a été particulièrement privilégiée au Quattrocento et Botticelli a exploité ce motif dans quatre de ses six principales Annonciations. Dans la fresque, l'arcade centrale joue le même rôle : elle *re-marque* le lieu de l'*Annonciation*, mais elle fait aussi beaucoup plus.

⁶⁸ Bolard mentionne les motifs du vase, du verre et de l'eau qui reviennent souvent dans les Annonciations et font appel à la notion de transparence en tant que symbole de pureté. Voir p. 103.

⁶⁹ S'il s'agit d'un oreiller et d'un coussin, situés côte à côte, il est intéressant de noter, par rapport à la dialectique de l'ouverture/fermeture, que le premier est fermé, et le second, ouvert.

2.3 Ambiguïtés structurales

2.3.1 Aplatissement et distorsion visuelle

Voyons de plus près cette structure. Au pied des piliers, on ne note rien d'anodin; l'arcature divise bel et bien l'espace en deux tout en laissant une ouverture entre les deux personnages. L'arcade n'est pas soutenue ici par l'alignement des deux pilastres ornés de lésènes (cd dans la fig. 26). En effet, celui du fond (d) est situé sur une autre orthogonale, plus près des cercles de marbre au sol. C'est la même structure, bien qu'inversée, qui est donnée à voir dans l'arcade située derrière Gabriel (ab dans fig. 26). Bien que rigoureusement respectueuse de la perspective, la structure centrale crée néanmoins un effet d'aplatissement de l'arc. En effet, à la hauteur de ses chapiteaux, les repères de la structure vacillent; la tension devient ostentatoirement visuelle, tant que le regard est voué à l'indistinction (fig. 31 et 32)⁷⁰. La colonne de derrière semble projetée vers l'avant. Un aplatissement, voire une distorsion, ou un effet de torsade, se produit dans la section de l'arcade située juste au-dessus des rayons lumineux. D'un point de vue interprétatif, c'est comme si le haut de la structure appartenait à la sphère céleste. Bref, il y a ici effraction, en plein cœur de l'image. Il se crée un aller-retour entre surface et profondeur. C'est comme si on pouvait voir, simultanément, l'endroit de l'arcade, du côté de l'ange, et son revers, du côté de la Vierge. Cette illusion d'optique se produit seulement si l'on porte le regard sur la moitié supérieure de l'arcade⁷¹. Ainsi, le pilier central à l'œuvre, dans toute sa profondeur, fait surface au tout premier plan. Le seuil que doit franchir le jet de lumière est lui-même dénaturisé⁷².

Cet aplatissement à partir de la hauteur des rayons rappelle remarquablement bien la stratégie d'Ambrogio Lorenzetti, dans son *Annonciation* de 1344, où à l'entre-deux, la fine colonne

⁷⁰ Cet effet apparaît aussi dans les reproductions de la fresque avant sa restauration (fig. 32).

⁷¹ Selon Didi-Huberman, l'iconologie chrétienne incite les peintres à organiser l'image en intrication de paradoxes, pour figurer plastiquement, « en simultanités contradictoires », (Freud) la prise de conscience psychique qu'implique l'Incarnation divine, par la prise de conscience de sa propre Incarnation (humanité) selon laquelle le Christ est l'image par excellence : immoler le Christ pour voir ce que contient un Dieu, tel un test de Son Incarnation. Voir à ce sujet Didi-Huberman, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 49-52.

⁷² Expression de Didi-Huberman.

devient un corps opaque au fur et à mesure qu'elle s'intègre, en hauteur, dans le mur ou plutôt *sur* le mur où sont posées les figures (fig. 16)⁷³. Elle y joue le rôle du Christ venu dans le monde (la venue de l'incommensurable dans la mesure), en faisant partie à la fois du monde terrestre représenté, au plancher, par la fuite en perspective, et du monde céleste, représenté par l'opacité du fond doré. Elle donne à voir « l'irruption surnaturelle du divin qui disloque le lieu humain de Marie »⁷⁴.

Aussi, selon moi, l'arcade disloquée de la fresque de San Martino, en tant que *lieu* dans la représentation, se fait opérateur d'éveil du regardant⁷⁵. Par son économie très particulière, la forme, l'aspect, la ressemblance même de la figure de l'arcade, se défont et donnent à voir, tout à coup, une « dissemblance » fondamentale. Selon l'esthétique de l'Incarnation de Didi-Huberman, il y aurait ici symptôme, « ... un moment privilégié, un *événement d'image* où se déchire profondément, *au contact d'un réel*, l'organisation aspectuelle du semblable⁷⁶ ». Reprenant les idées de Jacques Lacan, Didi-Huberman identifie cet « événement » comme le « dissemblable essentiel, qui n'est ni le supplément ni le complément du semblable, [mais] qui est l'image même de la dislocation⁷⁷ » se produisant dans la psyché du regardant, où s'opère la conversion de sa propre prise de conscience⁷⁸. Bien qu'il ne s'agisse pas ici

⁷³ Pour Daniel Arasse, dans *L'Annonciation italienne*, cette œuvre constitue un paradigme quant à la problématique de l'ouvrage : l'utilisation de la perspective en tant qu'outil de mesure pour figurer l'incommensurable. Voir p. 75-84. Voir aussi Olga Hazan, *Le mythe du progrès artistique : étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 253-254.

⁷⁴ Arasse, *ibid.*, p. 35.

⁷⁵ Pour utiliser les termes de Didi-Huberman, je dirais que l'arcade se fait « principe d'animation ». Voir *L'image ouverte*, p.32.

⁷⁶ *Ibid.*, p.35.

⁷⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire, II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-1955), Paris, Le Seuil, 1978, p. 209-210; cité dans Didi-Huberman, *ibid.*; Didi-Huberman ne mentionne pas la fresque de *San Martino* dans son ouvrage. Toutefois, ses propos sur l'ouverture et sur l'Incarnation me paraissent pertinents pour ce qui concerne l'arcade qui constitue effectivement un motif d'ouverture.

⁷⁸ Didi-Huberman, *L'image ouverte*, p. 34. L'auteur, rappelant les propos de Freud et de Kant, note que notre psyché est incarnée et n'en sait rien, mais elle le sent quand un événement, un symptôme, vient l'ouvrir à elle-même.

d'appliquer une méthodologie particulière, l'hypothèse proposée par Georges Didi-Huberman pour les zones non figuratives des images qu'il a observées, entre autres, a toutefois permis de porter un regard éclairé sur l'*Annonciation* de *San Martino* dans laquelle, selon moi, l'arcade centrale constitue ce même *lieu* spécifique.

D'après Roberta Olson, et d'autres, c'est seulement dans sa phase tardive que Botticelli a manipulé l'espace pour en faire un élément actif de la composition : « Also, in later phase, Botticelli can manipulate space as an active element in composition (as opposed to silhouetting figures against *pietra serena* mouldings of fragmentary background which makes for flat backdrop to decorate)⁷⁹. » L'auteure se réfère à la période débutant vers les années 1490, donc bien avant que la fresque ne soit peinte, en 1481. De l'avis de plusieurs auteurs, c'est vers la fin de sa carrière de peintre que Botticelli peint des tableaux avec des ambiguïtés dans la perspective ou certains déséquilibres. Cela dit, les auteurs ne s'entendent pas sur les dates de cette phase tardive chez Botticelli. Selon Ronald Lightbown, le style de maturité de l'artiste commence dès 1478⁸⁰. Joannides situe sa phase tardive après 1490⁸¹, à l'instar de Charles Burroughs, pour qui le rejet des règles d'Alberti dans les œuvres religieuses se manifeste dans les peintures du début des années 1490⁸². D'une part, Olson explique l'intérêt de Botticelli pour des représentations donnant à voir des « instabilités » à sa phase tardive⁸³ et, d'autre part, elle la relie indirectement à une crise spirituelle qui serait liée aux prédications de Savonarole à Florence. Roberta Olson note effectivement que l'instabilité est

⁷⁹ Olson, p. 91-92. La citation s'applique particulièrement bien à l'*Annonciation du Cestello*, dont les figures sont peintes devant une paroi tronquée. L'auteure écrit aussi que l'intérêt de Botticelli pour les problèmes à la fois pratiques et théoriques reliés à l'architecture commence au début des années 1490, mais qu'il était déjà suggéré dans ses fresques de la chapelle Sixtine. Si mes propos sont valables, il serait possible de préciser cette donnée puisque la fresque de San Martino a été produite avant le séjour de l'artiste à Rome. Voir Pons, *Catalogo complete*, p. 63.

⁸⁰ Lightbown, *Botticelli* (version française), p. 51.

⁸¹ Joannides, p. 163.

⁸² Burroughs, p. 30.

⁸³ Olson, p. 398.

une caractéristique de Botticelli durant les années 1490⁸⁴. Concernant l'influence de Savonarole, bien qu'elle soit prudente dans ses propos, Nicoletta Pons, elle, affirme que les idées du frère apparaissent chez Botticelli, entre autres, par un refus des lois de la perspective⁸⁵. Charles Burroughs est peut-être plus nuancé lorsqu'il note qu'à l'époque de Savonarole correspond un contexte intellectuel de scepticisme qui aurait mené au rejet des règles d'Alberti⁸⁶.

À l'instar de Burroughs, je crois qu'il est plus juste de chercher à voir si ces dispositifs picturaux se manifestent exclusivement dans sa production religieuse (par opposition au reste de son corpus), puisqu'elle vise à représenter une réalité spirituelle, de nature invisible ou, plus précisément, une réalité où les lois de la nature sont mises en échec. Dans le cas de la fresque, il s'avère difficile, je crois, de nier l'instabilité que j'ai remarquée dans les arcatures, surtout en ce qui concerne la structure centrale. Toutefois, au meilleur de ma connaissance, la perspective n'est pas compromise car il s'agit de manipulations spatiales visant vraisemblablement à créer une instabilité visuelle⁸⁷. Toujours est-il que si mon interprétation est valable, elle pourrait remettre en question sinon la datation, du moins, l'idée que l'on se fait de l'évolution stylistique de Sandro Botticelli.

2.3.2 Structure de l'axe de l'Incarnation: axialité des rayons

En outre, l'ambiguïté picturale (en tant que signe du mystère ou non) ne se réduit pas à l'entre-deux. Elle investit toute la spatialité de la fresque, de gauche à droite, sur toute la trajectoire du faisceau de rayons. En effet, si l'arcade centrale est dénaturalisée par la distorsion optique, il faut voir que toute la surface reçoit le même traitement. En effet, le haut de l'arcade par laquelle pénètre l'ange subit la même manipulation et produit le même effet de revers (fig. 33) et celle du côté de la Vierge, bien que l'arcature n'y soit pas tout à fait la

⁸⁴ Olson, p. 398.

⁸⁵ Pons, *Catalogo completo*, p. 38-40.

⁸⁶ Burroughs, p. 30.

⁸⁷ Chastel, dans G. Mandel, *Botticelli*, p. 5. « [...], dans l'admirable *Annonciation* de San Martino [...], il [Botticelli] a démontré une remarquable aptitude aux jeux rigoureux de la perspective. »

même, comporte une stratégie similaire : le plan au sol de la section représentant l'espace de réception des rayons divins de part et d'autre de la Vierge, et derrière elle, n'est pas évident du tout et le repérage spatial est, c'est le moins que l'on puisse dire, fuyant. L'emplacement des deux formes brunes verticales (f et g dans la fig. 34), bien distinctes de par leur facture, coincées dans le coin, entre l'antichambre de la Vierge et sa chambre, apparaît clair au premier regard mais plus on y voit, moins les relations d'espace sont explicites. Encore ici, c'est sur la hauteur que s'effectue l'effraction. C'est-à-dire qu'en-dessous des lignes figurant les rayons, à la hauteur du regard de Marie, le pilastre le plus à gauche (g) apparaît plus près du premier plan, si bien que Marie semble même y appuyer la tête (fig. 35)⁸⁸. Effectivement, il s'agit d'une illusion puisque, en hauteur, l'embrasse du rideau indique que ce même pilastre (1g) devrait en fait être situé plus loin, vers le fond. Aussi, le voile du baldaquin étant accroché au pilastre de droite (f dans la fig. 34), cette structure se donne à voir comme étant située plus près du spectateur. Le pilastre brun de droite (f) se trouve-t-il plus près du premier plan ou plus loin? Plus près ou plus loin de la Vierge? Selon la hauteur du point de vue du regard, les repères vacillent.

L'*Annonciation* de Glasgow (fig. 36) exhibe une structure similaire, plus ou moins au même endroit, dans l'antichambre de Marie, mais elle ne produit aucune ambiguïté quant à la disposition des pilastres. Dans la fresque de *San Martino*, la perspective sur la lunette de gauche, étendue extensivement sur la droite à cause de son grand format, produit cet effet de rebondissement sur toute la fresque. En fait, c'est en hauteur que l'aspect du plan change; il se crée une dichotomie entre le haut et le bas de la représentation, séparés par la trajectoire des rayons. Si la décentralisation du point de fuite semble délibérée (à cause de l'ouverture réelle située en-dessous de la lunette gauche), il apparaît toutefois que l'artiste a mis cet

⁸⁸ De manière similaire, dans l'*Annonciation* de Glens Falls (fig. 8), l'ange a tout l'air d'appuyer sa tête contre le pilier central qui est, en réalité, plus près de l'avant-plan que lui. La structure en voûtes du plafond laisse toutefois deviner la présence de trois autres piliers. Par ailleurs, le positionnement de l'ange est ambigu. L'emplacement de ses pieds et du haut de son corps (son aile droite est située devant le deuxième pilier, son pied droit est derrière ce même pilastre) est ambigu, surtout par rapport aux éléments de structure de la composition. Gabriel est-il passé au travers du pilier? Est-il situé juste devant un autre pilastre, caché par celui de premier plan? Cet aplatissement à la hauteur de la tête de Gabriel (ou un peu plus bas, à la hauteur du point de fuite) rappelle aussi la formule d'Ambrogio Lorenzetti. Les rapports de proportions dans cette architecture qui semble avoir été écrasée complexifient aussi la mise en place de repères visuels pour le spectateur.

élément essentiel de la composition à profit et les rapports entre le formel et l'iconographie, entre les deux lunettes, en témoignent.

Ici, tout l'espace pictural est traversé et investi par le passage indiciel du Divin, les rayons en sont le porte-parole. Ainsi, le regard informé doit s'arrêter partout, non seulement sur les seuils, mais sur tous les détails susceptibles d'évoquer le mystère. Bien sûr, l'iconographie, ici assez traditionnelle, se trouve à contribuer à cette complexe figuration de la venue du Dieu chrétien dans le monde, mais, à cet égard, Botticelli s'en tire à moindres coûts. Le motif composite jardin/lit en est un bon exemple. L'usage du pilier central⁸⁹ est aussi paradigmatique à cet effet. Dans la fresque de *San Martino*, s'il se manifeste aussi en tant que variation iconographique de la colonne, comme figure allégorique du Christ, c'est dans sa façon d'exploiter le motif du pilier, par les maintes manipulations, voire dislocations, qu'est donnée à voir sa portée anagogique. Les espaces virtuels, voire impossibles, tel le couloir situé juste derrière le pilastre arrière central (a dans la fig. 37) longeant parallèlement le plan de représentation et l'espace en profondeur de la chambre de Marie, qui empiète sur le carré de verdure et sur laquelle est tiré le rideau⁹⁰, constituent aussi des figures aporétiques et confondantes sur lesquelles se déploient les rayons incisés évoquant le passage du divin. Il ne faut donc pas limiter notre interrogation à l'iconographie mais la diriger sur toutes les relations spatiales susceptibles de s'y créer. Dans cette esthétique de l'Incarnation, il convient d'interroger la représentation là où survient l'ambigüité, le « malaise dans l'imitation⁹¹ ».

2.3.3 Relations spatiales compromises

Dans la section de la fresque située derrière la Vierge, le voile du baldaquin, ainsi que les bords de la cape bleue de Marie, cachent une partie des relations spatiales et rendent la perception hasardeuse. Les deux formes brunes (f et g dans la fig. 38), déjà identifiées par

⁸⁹ Rappelons que Botticelli a remplacé la colonne par une arcade.

⁹⁰ Le rideau tient lieu ici de stratégie de figurabilité par l'idée de dévoilement.

⁹¹ Didi-Huberman, *L'image ouverte*, p. 29.

Herbert Horne en tant que parties d'un pilastre⁹², constituent un élément de structure qui devrait pouvoir contribuer au repérage spatial de l'espace pictural. Cependant, les relations spatiales autour de ce même « pilastre », notamment pour la profondeur et la hauteur, ne semblent pas évidentes et ne facilitent pas le repérage. Le point de vue en diagonale allant sur la gauche fait en sorte que le lieu est géométriquement complexe.

Logiquement parlant, un des deux piliers bruns devrait pouvoir s'aligner avec le pilier ornementé situé à l'extrême droite de l'avant-plan (e dans la fig. 38). Ce n'est pas le cas pour le pilier (g dans la fig. 38) le plus à gauche, qui n'est pas situé sur la même orthogonale (ab) que le pilier (e) de l'avant-plan. Ainsi, on peut supposer que c'est le pilier brun de droite (f) qui s'aligne, mais le positionnement du tapis et celui des jupes de la Vierge empêchent de vérifier cette hypothèse. D'ailleurs, le plan au sol du carrelage est complexe, fortement raccourci, avec le décalage perspectif sur la gauche, mais en plus avec des travées de largeurs inégales dont la bande centrale, celle qui est plus large que les autres, produit une limite spatiale entre les deux pièces contigües⁹³. Le positionnement des deux pilastres bruns (g et f) complexifie encore plus les relations entre les éléments⁹⁴. Les pilastres semblent aussi compromettre les rapports de hauteur au sein de la lunette droite en créant l'illusion d'un hors-champ sur le bord supérieur de la fresque. Tous les autres piliers montrent effectivement leur chapiteau, mais pas ceux-ci. En fait, par rapport à cette même structure, suivant la hauteur où porte le regard, les rapports avec les autres éléments muent : au sol, à la hauteur de la tête de la Vierge, et tout en haut, la position (en profondeur) des deux piliers bruns ne semble pas la même.

⁹² «In background on the right, is part of a pilaster, with some ornament in "grisaille" on the shaft.» p. 166.

⁹³ Le raccourci du carrelage est noté par Pons dans *Sandro Botticelli: Pittore della Divina Commedia*. Voir p. 57; Au XV^e siècle, le décor devient prétexte pour les exercices de perspective, comme tracer des lignes fuyantes de carrelages qui permettent de mesurer la profondeur de l'espace figuré et de disposer des plans qui mènent le regard au fond de l'horizon. C'est une époque où l'espace fictif devient plus semblable au nôtre (au réel) et où l'espace se creuse et se densifie. Le carrelage et les rideaux donnent une touche de réalisme pour le regardant. Villette, p. 33, 37 et 49; dans la fresque, le carrelage, bien que complexe, contribue effectivement au repérage spatial.

⁹⁴ Dans la fresque, une fine ligne verticale (peu visible sur les reproductions) indique le coin du mur, juste à la droite du sommet du baldaquin (b dans la fig. 36), et facilite ainsi la mise en place de repères visuels.

2.3.4 Interprétation

À cause de son positionnement, à l'extrême droite de la fresque, on peut interpréter cette structure architecturale comme faisant partie du *lieu de réception* des rayons divins. Dans une perspective religieuse du *Quattrocento* où le mystère de l'Incarnation se révèle par la venue de « l'immensité dans la mesure, de l'incirconscribable dans le lieu et de la hauteur dans la bassesse », selon la définition de saint Bernardin, ce *lieu de réception* risque en effet d'être atteint, à *nos yeux*, d'une grande part d'ambiguïté, ou d'incongruité. Par ailleurs, puisque c'est bien sur toute la surface que les arcades sont réparties, de manière symptomatique, il serait possible de dire que se révèle carrément ici « le contenant dans le contenu ».

Au-delà de cette vision globale de la représentation, ponctuellement, la figure positionnée sur l'entre-deux, la structure de l'arcade centrale, signale, dans sa hauteur, un *lieu* particulièrement connoté, comme lieu privilégié par l'équivoque. Son étrangeté se manifeste comme figure d'Incarnation au cœur de l'image; il marque la mystérieuse venue de Dieu dans sa créature qui, pour ce faire, aura franchi tout seuil. Le paradoxe et l'impossibilité même de l'Incarnation d'un Dieu dans le corps d'une Vierge, qui sera à la fois mère et fille de ce Dieu, et toute l'exégèse qui en découle s'y donnent à voir, dans son positionnement mais aussi formellement, par son effet de réversibilité⁹⁵. C'est l'arcade centrale qui *re-marque* effectivement les espaces respectifs des personnages, c'est-à-dire l'univers du divin sur la gauche et l'univers terrestre sur la droite. Elle apparaît comme signe de fusion des deux mondes. En impliquant subrepticement le mystère dans l'espace, par la dénaturalisation de son unité réaliste, la teneur événementielle de l'Annonciation s'y voit *déshistoricisée*⁹⁶. C'est

⁹⁵ Marie Dominique Popelard explique que la notion de distorsion est intrinsèque au récit : « Parfois la distorsion se fait sentir. Le texte de Luc mentionne que Zacharie est devenu muet d'incrédulité à l'autre annonce de Gabriel, la première. Luc dit aussi le trouble de Marie qui se demandait ce que signifiait la salutation de Gabriel. Et des formes de trouble bien diverses sont visibles dans les représentations picturales. Stupeur et incrédulité. ». p.15-16 et p. 59. Et « [...] le trouble est un dérangement spatial [...] La question de la gravité du trouble se pose, c'est elle qui indique la gravité de la crise ». Voir p. 68.

⁹⁶ Dans *Fra Angelico*, Didi-Huberman analyse une Annonciation de Fra Angelico où la même stratégie – la dénaturalisation du seuil - se déploie, bien que le lieu topographique peint soit complètement différent. Voir p. 148 : « Bref, c'est comme si le thème de l'Annonciation exigeait lui-même l'indistinction, le tremblement des limites spatiales. »

là que s'inscrit, selon moi, l'élément d'imminence de la présence divine, au cœur de l'œuvre. C'est cet élément de structure même, qui par la révélation de son ambiguïté inhérente déploie la fonction anagogique du récit de l'Annonciation, qui peut faire accéder le regard, au sens mystique, au-delà d'une narration rhétorique et dogmatisée⁹⁷.

Si l'on accepte la fonction paradoxale et anagogique de la structure centrale, d'autres rapports deviennent possibles. Pour la structure architecturale derrière la figure de Marie, dissimulée par le voile blanc du baldaquin, il est possible donc de tirer des hypothèses significatives. C'est effectivement du blanc qui recouvre cette zone picturale ombragée, la couleur qui évoque la pureté de l'âme, la chasteté, la virginité du corps de celle que le voile recouvre⁹⁸. Ne s'agit-il pas ici d'un indice visuel de bénédiction que de voir ces rayons franchir le voile qui recouvre Marie⁹⁹? Dans les textes bibliques vétérotestamentaires, Dieu apparaissait sous diverses formes de nuée. Dans *Exode*, XL, 35 : « La nuée demeurait sur elle, et la gloire de Yahvé emplissait la Demeure ». C'est exactement ainsi que Dieu se penchera sur Marie, comme l'énonce le récit de Luc, en la couvrant de son ombre. D'ailleurs, dans la liturgie, lorsque des scènes de l'Annonciation étaient jouées dans une église, le prêtre qui lisait l'Évangile représentait l'ange Gabriel apportant la nouvelle à Marie et après, il encensait l'autel pour symboliser l'ombre du Saint-Esprit recouvrant Marie¹⁰⁰. Selon Didi-Huberman, l'acte « d'obombrer » évoque automatiquement le tabernacle couvert par la nuée divine, à la toute fin de l'*Exode*¹⁰¹. C'est l'avènement du Christ anticipé mais c'est aussi la même image

⁹⁷ La dimension anagogique du discours religieux a été expliquée dans la section historiographique de ce mémoire (voir p. 49-50). D'après moi, si l'axe perpendiculaire déploie la fonction tropologique de l'Annonciation de *San Martino*, son axe de représentation, lui, se charge de révéler la fonction anagogique du récit.

⁹⁸ Déjà à l'époque de Botticelli, le blanc signifiait la pureté pour saint Antonin, qui en parlait dans *Summa Theologica* I, III, 3; cité dans Ave Appiano Caprettini, *Forme dell'Immateriale; Angeli, Anime, Mostri; Semiotica, iconologia e psicologia*, Turin: Società editrice internazionale, 1996, p. 74.

⁹⁹ « Tu es bénie entre toutes les femmes » ou « ...tu as trouvé grâce auprès de Dieu ». Selon Lépicié, dans les Écritures « être bénie » équivaut à la fécondité. Voir p. 26.

¹⁰⁰ Walters Robertson, p. 284. Cet article porte surtout sur la fin du Moyen Âge, notamment sur les XIII^e et XIV^e siècles.

¹⁰¹ L. Legrand *L'Annonce à Marie*, p. 284-287. Cité dans Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 202. « [...] les auteurs latins jou[e]nt sur les mots *innuba* (la jeune fille vierge), *nubes* (la nuée divine), et

qui se répète dans le rituel nuptial du *talith* juif qui recouvre de son ombre l'union des mariés et qui aurait ultérieurement été reprise, selon l'auteur, par la tradition chrétienne dans l'Annonciation. Ne peut-on pas dire aussi que cette dissémination de lumière venant de

l'Altérité, de l'autre monde figuré par l'arcature de gauche, qui traverse le seuil central pour atteindre le monde terrestre, et traversant encore le voile blanc du baldaquin recouvrant le corps de Marie, symbole archaïque de mariage, évoque le souffle du Saint-Esprit qui traverse le voile intact de l'hymen virginal¹⁰²?

Derrière le blanc irradié du voile, le regard peine à distinguer ce qui s'y dissimule : si la paroi grise se prolonge en coulisse ou si un angle ferme le lieu. En tout cas, c'est une zone *grise* allant jusqu'au noir le plus profond, une zone ambigüe. Cette zone *grise*, sans aucune corrélation spatiale visible, donne cependant à voir une paroi, probablement de la même facture que les parois de la chambre à coucher, sans doute de *pietra serena*. Traditionnellement, la lunette de droite représentant la maison de Marie est un espace fermé, suivant une solution iconographique logique pour évoquer sa virginité. Ici, cette fermeture est obscurcie et laisse visuellement place à l'équivoque. D'ailleurs, la fine bande noire se trouvant coincée entre le pilier de droite et le bord de la fresque montre un vide complètement noir¹⁰³. Il s'agit bien toutefois d'une zone ombragée, opacifiée, donc obstruée,

nubere (se voiler, c'est-à-dire se marier) ». À la p. 146, Didi-Huberman relève aussi l'idée du voile blanc en tant que seuil du mystère de l'Incarnation dans les représentations d'Annonciations. L'utilisation du blanc par Botticelli apparaît, ici, ostensiblement par opposition aux œuvres notées par Didi-Huberman; pour le commentaire qui suit l'appel de note, sur le *talith* juif, le professeur Lavoie indique que cette pratique juive semble avoir été très marginale et il émet un doute quant à l'affirmation selon laquelle il aurait été repris par la tradition chrétienne dans l'Annonciation.

¹⁰² D'après Louise Marshall, dans un bon nombre d'œuvres de la Renaissance, la tente, tel le baldaquin de la *Madonna del Padiglione* de Botticelli, conservé à la Pinacoteca Ambrosiana à Milan, semble fonctionner comme une métaphore visuelle des entrailles habitées de la Vierge : «[as a] metaphor of the Virgin's divinely-filled womb. » Voir « Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy », *Renaissance Quarterly*, Vol. 47, no. 3, automne 1994, p. 527.

¹⁰³ Deux bandes, situées de part et d'autre de l'Annonciation, ne sont pas visibles sur la plupart des reproductions. On peut émettre l'hypothèse qu'un mur, parallèle au plan de représentation, se déploierait, en hors-champ, de part et d'autre de la fresque. Toutefois, je rappelle que la fresque occupe toute la largeur du mur réel de la *loggia*. Cette hypothèse demeure donc discutable. De plus, bien que restaurée, cette zone contour a été fortement endommagée.

qui reçoit ultimement, puisque située sur le bord à l'extrême droite de la fresque, le faisceau de rayons. Une fine ligne verticale, noire et à peine perceptible sur les reproductions¹⁰⁴, se dessine juste à droite de la pointe supérieure du baldaquin (b dans la fig. 37). Cette ligne indique possiblement un coin entre un pan de mur et ce qui pourrait être une troisième colonne¹⁰⁵. À force de préciser le regard, on voit que l'ombre recouvre et dissimule un pan de mur, une fermeture. Par conséquent, si le voile blanc fait allusion à l'hymen, le mur ombragé, par son caractère obstructif et fermé, évoque certes le principe de *conceptio per uterum*... autrement dit par Albert le Grand, à « l'ombre noire des replis viscéraux¹⁰⁶ ».

Ce lieu de la fresque, depuis les deux bandes verticales brunes (f et g dans la fig. 38) à la droite de la Vierge jusqu'au pilier richement orné à sa gauche, dans sa structure même, est, nous l'avons vu, empreint d'indices picturalement ambigus, où la figurabilité demeure hypothétique et discutable. Il serait donc assez complexe d'en faire une reconstruction. Par ailleurs, si cette fermeture évoque les entrailles fécondées de la Vierge, elle est aussi un indice pictural qui correspond à l'une des multiples figures minérales du corps de Marie. À ce sujet, Albert le Grand déclarait que l'Incarnation – la « plénitude du temps » et la « puissance de la rédemption » – s'était imprimée dans les entrailles de la Vierge, qu'il comparait précisément à un mur éclaboussé de *grâces*¹⁰⁷. Dans le même ordre d'idées, dans

¹⁰⁴ Cette ligne est bien visible sur la reproduction de Zöllner.

¹⁰⁵ Lors de mon étude sur place, aux Offices, je n'avais pas encore remarqué ce détail. Aussi, dans toutes les représentations étudiées dans les livres, je n'ai pu mieux distinguer ce détail très intéressant, puisqu'à ces deux formes brunes incongrues, dans leur facture distincte des autres piliers de l'image, se rajouterait une troisième, presque invisible et l'idée de la sainte Trinité, essentielle au thème, se trouverait ici condensée, d'une manière évocatrice. Peut-être aussi qu'il constituerait le pilastre en grisaille, identifié par Home (voir note 82).

¹⁰⁶ Cité dans Didi-Huberman, op. cit., p. 225.

¹⁰⁷ Citation d'Albert le Grand dans Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 201. L'auteur évoque aussi, parmi d'autres exemples, le mur clos du thalamus virginal repéré dans l'image de la *Santissima Annunziata* où l'ange est simplement prosterné devant la paroi. L'auteur se réfère à L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, p. 84-87; Didi-Huberman note aussi que l'exégèse théologique sur la figure minérale de Marie se déploie *ad libitum* selon le principe d'*inchoatio*. « La terre, [...], les cristaux [...] signifient en même temps la surface, obstacle infranchissable [...], et la profondeur qui s'abreuve des célestes forces fécondantes ». *Ibid.*, p. 207.

l'*Annonciation* de la prédelle de San Marco de Botticelli, totalement décrochée, une paroi se détache singulièrement derrière la Vierge (fig. 39). Dans le dépouillement iconographique du tableau, probablement dû à sa fonction auxiliaire de prédelle, ce mur se manifeste vraisemblablement en tant que figure en soi et participe ainsi à son économie narrative¹⁰⁸. D'un point de vue uniquement formel, le mur montre bien une fermeture. Conséquemment, dans la fresque de *San Martino*, par rapport à l'axialité de la rencontre entre l'ange et Marie et à son emplacement derrière la Vierge, la paroi évoque certainement le *lieu* topologique de réception du message angélique. Que Botticelli ait lu Albert le Grand ou non, la combinaison des signes picturaux indique effectivement une ouverture pour la provenance des rayons, leur trajectoire à travers divers seuils et une destination obstruée ultime.

En fait, ces ambiguïtés structurales données à voir sur les trois massifs de piliers formant des seuils à la fois ouverts et opacifiés ne produisent pas un effet de représentation réaliste, mais un effet de présence. Elles se font indices du mystère, non pas pour ce qu'elles représentent visiblement, mais, comme dit Georges Didi-Huberman, « pour ce qu'elles montrent visuellement¹⁰⁹ », au-delà de leur aspect. C'est à travers un moment d'éveil suscité ici par la remise en question du visuel, à travers des motifs d'ouvertures et de fermetures – de seuils – que peut s'opérer une conversion du regard. Du moins, le spectateur distinguera et constatera, dans la fresque, différentes strates sémantiques et fonctions du discours religieux.

Effectivement, de manière simultanée, deux registres se révèlent à l'œuvre, distinctement sur les deux axes de la représentation, parallèlement et perpendiculairement. C'est surtout dans ce dernier plan que, comme le disait encore Didi-Huberman dans *Image ouverte*, l'image s'ouvre au spectateur. Si la fresque de *San Martino* s'ouvre particulièrement, c'est parce que les ouvertures de la composition – celles qui ont été élaborées pour créer un lien avec le spectateur – ont été pensées, selon moi, explicitement, pour que s'introduise, physiquement et

¹⁰⁸ Les cinq images de la prédelle présentent toutes des bords ouverts sur un hors-champ dont les couleurs et les motifs s'accordent généralement avec l'œuvre principale du retable. Il serait intéressant d'étudier le motif de la paroi dans l'ensemble de l'œuvre.

¹⁰⁹ Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 11. C'est par ces termes que Didi-Huberman explique la présence de zones dissemblables pour les œuvres qu'il étudie.

réellement, le spectateur *dans* l'œuvre. Il s'agirait de la fonction tropologique de l'image vouée à une rhétorique d'actualisation de l'événement, de conversion religieuse dans le quotidien de la vie du croyant, de cette part de l'Annonciation qui s'adresse principalement au regardant ou, comme le formule Louis Marin, au depositaire ultime, l'homme, déchu ou sauvé¹¹⁰. Le dispositif servirait donc à exciter et à stimuler la dévotion du passant en qui s'opère une modification intellectuelle et affective, par une visualisation intérieure du message biblique¹¹¹, se déployant, quant à lui, de gauche à droite. Une infraction se produit au cœur de l'intersection des deux axes et l'arcade centrale, figure du Christ, en est le signe. En intégrant l'ouverture pratiquée dans la paroi réelle, la question de la figurabilité du seuil mystique que le chrétien doit dépasser, pour *croire* en la promesse de salut, est suggérée ; pour tout chrétien, ce seuil est le Christ. Pour celui qui franchit le seuil pour entrer dans l'hôpital, picturalement, c'est vers le royaume éternel évoqué juste en aplomb de son corps qu'il se dirige.

À l'instar de l'image paradigmatique du *Christ Pantocrator* de la chapelle Scrovegni (fig. 27), dans la fresque de *San Martino*, l'ouverture picturale, située juste en aplomb de l'ouverture réelle, semble avoir été *virtuellement* percée dans la paroi de pierre de l'hôpital pour qu'on y *pass*e un seuil ultime – celui se situant entre la vie et la mort – surtout pour le malade allant vers son lit de mort. Selon Didi-Huberman, « il n'est pas rare que l'Annonciation soit donnée comme l'exacte médiation figurative entre la faute de l'homme et le sacrifice du Dieu¹¹². » Ici, le *trépassant* aura certainement de quoi méditer. En regardant vers le haut, il aperçoit l'ange Gabriel, médiateur par excellence, lui annonçant son propre salut. En effet, par le seul fait de sa présence, il énonce que son Dieu existe¹¹³. Bien sûr, ne

¹¹⁰ Marin, *Opacité de la peinture*, p. 138 et 140.

¹¹¹ René Payant, *Vedute*, Québec, Trois, 1987, p. 216. Sans parler de fonction *tropologique*, René Payant expose la complexité de l'image religieuse par rapport à sa phénoménologie.

¹¹² Didi-Huberman, « Le lieu virtuel : l'Annonciation au-delà de son espace », dans *Symboles de la Renaissance*, Vol. 3, Paris, 1990, p. 70.

¹¹³ Pour en savoir plus sur l'idée de Gabriel comme figure du secret du mystère, voir Louis Marin, *Opacité de la peinture*, p. 130-142; selon Popelard, Gabriel figure une médiation nécessaire entre l'homme et Dieu car elle pose la question : « Car, pourquoi Dieu aurait-il besoin de Gabriel? ». Voir p. 34-35.

sont pas tous mourants les spectateurs allant sous le portique. Pourtant, si cette interprétation est un tant soit peu valable, Botticelli aurait considéré la fonction ultime de l'Annonciation. Par son emplacement, au tout début de l'Évangile de Luc, ce que le récit annonce est le salut de l'humanité par la venue de son Dieu, en la personne de Jésus Christ, en tant que figure visible, de l'invisible, sur terre. L'Annonciation est une annonce, une énonciation de quelque chose à venir, une étape dans le développement d'une histoire. Elle exige, en soi, un passage vers autre chose, une ouverture. Comme l'explique Michel Feuillet, l'Annonciation proclame le premier instant de la révélation¹¹⁴. Elle incarne la doctrine de l'*et homo factus est*¹¹⁵ et, par le fait même, apporte le salut à celui qui en prend conscience, d'où l'importance de l'impact, de l'effet de présence, produit dans cette œuvre, de manière inattendue, par la dislocation de l'entre-deux pictural. À l'instar de Marie qui répond à Dieu pour son *fiat*, l'humain est appelé à l'engagement¹¹⁶.

Bien sûr, la doctrine et la théorie encouragent l'interprétation, mais je suis particulièrement heureuse d'avoir *vu* la diffraction produite au cœur de l'image¹¹⁷. Selon moi, cette tournure du propos initial de l'*Annonciation* – à partir d'une image statique, vue simplement pour sa somptuosité, son raffinement, bref, vue purement pour sa dimension décorative, vers une œuvre phénoménologiquement interactive visant à toucher le spectateur par rapport à sa propre vie – va de soi.

¹¹⁴ Michel Feuillet, *L'Annonciation sous le regard des peintres*, Paris : Mame, 2004, p. 22.

¹¹⁵ « In short, to Christians, the Annunciation embodies the central doctrine *et homo factus est*. » Voir Walters Robertson, p. 275.

¹¹⁶ Popelard, p.87-88 et 94. L'auteure explicite particulièrement cette fonction médiatrice de l'Annonciation, intrinsèque au thème : l'homme prenant conscience qu'il porte Dieu en lui, à l'instar de Marie, notamment, dans le chapitre « Le message de Gabriel ».

¹¹⁷ Je fais ici référence aux propos de Daniel Arasse dans son ouvrage *On n'y voit rien* paru en 2000. Il dénonce la pratique négligeant les images au profit de textes qui n'ont peut-être jamais été lus par l'artiste. Il note entre autres : « Ce que je trouve plus significatif, c'est que je n'ai pas eu besoin de textes pour *voir* ce qui se passe dans le tableau. [...] On dirait que tu pars des textes, que tu as besoin de textes pour interpréter les tableaux, comme si tu ne faisais confiance ni à ton regard pour voir, ni aux tableaux pour te montrer, d'eux-mêmes, ce que le peintre a voulu exprimer. » Voir p. 23; voir aussi François Bœspflug. *Le Dieu des peintres et des sculpteurs : l'Invisible incarné*, Paris, Musée du Louvre Éditions, 2010, p. 103.

Selon le grand récit chrétien dans lequel l'*Annonciation* se situe en introduction, le Dieu veut s'incarner pour *se montrer* aux hommes, à chaque homme. L'*Annonciation* se veut donc le moment où l'homme apprend que Dieu existe réellement, à tel point, qu'il est *là*. L'*Annonciation* lue ou vue, relue ou re-vue, constitue donc un rappel de ce fait. Dieu vient à la rencontre de l'homme en train de lire ou de voir. Dieu appelle donc le receveur, à l'instar de Marie, à l'accueillir. « Par Marie, il acquerra une visibilité » mais par *moi*, le regardant, il acquerra sa présence dans le moment présent. Et Gabriel, il est là pour assurer à la fois énonciation et prononciation au destinataire, il est figure d'ancrage de la relation divine. C'est toutefois le fiat de Marie qui est gage de la bilatéralité de la relation entre Dieu et l'homme.¹

CHAPITRE III

UNE IMAGE INSTABLE : L'*ANNONCIATION AVEC DÉVOTE*

Cette section est consacrée à l'analyse du dispositif formel de l'*Annonciation avec dévôte* (fig. 5) qui apparaît, à première vue, comme une image relativement simple. À force d'aiguiser le regard qui cherche la figuration de l'Incarnation dans la représentation, l'œuvre révèle de nombreuses ambiguïtés picturales et la mise en place d'un dispositif perspectif remarquable, où l'architecture, bien qu'elle soit ici minimale, conjuguée à la présence de la tierce figure, joue un rôle décisif. En dépit de l'exploitation restreinte du potentiel iconographique du thème, c'est par la structure même de la représentation que l'œuvre prend tout son sens et évoque une démarche artistique en lien avec la figuration de l'Incarnation. Mon interprétation sera proposée au fur et à mesure que seront développés les éléments formels saillants dont le phénomène de l'obstruction qui sera aussi traité grâce à une digression qui tiendra compte de l'*Annonciation Lehman* et de l'*Annonciation* du retable de *San Barnaba* de Botticelli.

¹ Popelard, p. 86-87.

3.1 Une composition unifiée (non binaire)

Dans la fresque de *San Martino*, c'est à grande échelle que se déploient les signes picturaux ambigus, provoquant une opération de remise en question du visuel par le spectateur. Le même phénomène caractérise l'*Annonciation avec dévote* (fig. 5) qui est formellement très distincte, voire à l'opposé de l'*Annonciation* de *San Martino*. Effectivement, cette composition bien resserrée n'a rien de l'élégante étendue qui séparerait les figures de l'ange et de Marie dans la fresque de *San Martino*, permettant d'incorporer largement l'*entre-deux* à même la structure architecturale de l'annonciation du mystère². Ici, seule l'ouverture sur la gauche indique l'origine céleste de l'ange et aucun indice évident ne semble compromettre l'intimité des protagonistes.

3.1.1 Positionnement des figures autour d'un pôle: ouverture du fond

Au premier regard, la composition semble unifiée, par sa frontalité, par son format presque carré, par le noyau central formé des figures, par l'ouverture du fond, par l'application répétée de la couleur noire et par la répétition de lignes horizontales traversant toute la surface au premier plan. Aucune structure ou objet ne vient visiblement marquer l'espace de l'échange entre l'ange et Marie, comme le font traditionnellement la colonne ou le vase de fleur, à part la ligne de l'ombre au sol, bel et bien observable, mais demeurant tout de même subtile (fig. 40). Elle scinde l'espace en une diagonale et met ainsi de l'avant le positionnement en biais des personnages. Puis, sans trancher *physiquement* l'espace, une autre ligne coupe *théoriquement* ou *visuellement* la surface picturale en deux, disposant ainsi les protagonistes dans un espace respectif à chacun (fig. 40). Ainsi, bien que le meuble et la dévote soient respectivement situés derrière et devant le lieu de l'échange, leur juxtaposition

² Il est intéressant de confronter mon analyse de la fresque de *San Martino* à celle de Horne qui ne voit rien d'incongru ou de particulier pouvant mettre en relief l'*entre-deux*. Depuis lors, les recherches sur l'Annonciation, en tant qu'objet théorique en soi, surtout dans le corpus de la Renaissance, ont modifié la perception de l'iconographie du *lieu* et les analyses interprétatives ont aussi changé. En effet, selon Horne : « Figures of Angel and Virgin are placed on the extreme right and left of composition, so as to leave the whole extent of the bare chamber unbroken between them; a device in which lies not a little of the beauty and originality of the design. » Voir p. 167.

forme effectivement une scission verticale presque exactement au centre de la composition³. La main de l'ange a donc à peine dépassé cette division de l'espace, immatérielle, donc invisible, et elle se donne à voir comme signe de l'entre-deux. On pourrait voir un pôle invisible autour duquel toute la représentation pivoterait. Les trois personnages et l'ouverture sur le fond situés à égale distance de ce pôle sont effectivement répartis dans l'espace de manière équilibrée et donnent ainsi une impression de géométrie et d'unité à la composition. Mais cette harmonie n'est que superficielle et se désagrège vite car c'est au cœur de cet entre-deux, au pôle invisible, que les relations spatiales se complexifient et suggèrent un certain trouble, voire un chaos, qui déconstruit l'aspect limpide et géométrique de la composition.

3.1.2 L'entre-deux comme lieu de tension et de condensation

En plus de la ligne principale produite par l'ombre, une accumulation de lignes allant dans tous les sens se disperse *visuellement* autour du pôle : le côté du meuble, la base du lit, le cadre de porte, le *gradino* de la porte et l'ombre produisent effectivement une prolifération de courts segments condensés dans un même espace, créant ainsi un effet de propension (fig. 41). Parmi ces lignes, de biais, celle que constitue le côté latéral du prie-Dieu, où l'on suppose que reposent les Écritures, suit la même axialité que le bord de la couverture rouge recouvrant le lit⁴. On pourrait y voir une conjonction figurale *Verbum/lit*, en tant que symbole du lieu de conception divine où la Parole devient chair; autrement dit, il s'agirait de l'inclusion d'un autre motif composite, suivant la même stratégie que dans la fresque où étaient juxtaposés la figure de l'*hortus conclusus* et celle de la chambre de Marie. De plus, l'unité de l'objet lutrin/lit se voit renforcée par l'encadrement de la porte au centre arrière de la composition.

³ La scission se prolonge dans la ligne à peine visible de la tête de lit, tout au fond de l'image et se perd ensuite dans la noirceur. La ligne médiane verticale est peut-être située exactement au cœur de l'image. Les mesures prises sur reproduction (agrandies numériquement) ne permettent que des estimations et celles-ci montrent que le point de rencontre des deux axes diagonaux divisant l'image en quarts ne correspond pas avec l'axe de la ligne verticale médiane (fig. 40).

⁴ Remarquer la manipulation de perspective de la partie supérieure du prie-Dieu qui se trouve comme aplatie et carrément distorsionnée.

Au cœur du passage, au-dessus et autour du lit rouge décoré d'un coussin voilé, donc toujours dans l'axe du pôle, le regard remarque la noirceur béante qui remplit cet espace et le rend incommensurable. Il convient ici de rappeler la formule de Saint Bernardin expliquant le moment de l'Incarnation : « ... l'immensité dans la mesure, (...) l'incirconscriptible dans le lieu, l'invisible dans la vision... ». Par ailleurs, le noir - une couleur hautement connotée dans l'iconographie des *Annonciations*⁵ - obscurcit, opacifie, obstrue l'ouverture et empêche de voir par-delà, contribuant ainsi à la tension dialectique, dans l'effet de surface de la porte. Citant Albert le Grand, Georges Didi-Huberman explique longuement comment le blanc, le rouge et le noir évoquent l'Incarnation. En outre, la Vierge passe du blanc à la translucidité, à l'érubescence (*in passione rubea per sanguinis*) puis à l'obscurité du sépulcre, puis à l'hyacinthe, couleur céleste. Il est intéressant de noter que ces quatre couleurs se donnent ici à voir, frontalement, dans ce même ordre, sur le personnage de Marie. Une autre image relative aux idées du *Quattrocento* sur l'Annonciation se dégage grâce à cette figure d'ouverture opacifiée par le noir abyssal : le mystère de l'inhabitation divine⁶. En effet, l'idée du *lieu habité* découle du texte de Luc même, dans lequel les prépositions « viendra *sur* elle » mais aussi « *en* » elle – *superveniet in te* évoquent cette notion.

C'est sur la section supérieure de la composition, beaucoup plus dégagée, que l'effet de surface de l'ouverture centrale se fait le plus sentir, comme si le mur dans lequel elle est percée venait de l'avant; la frontalité du motif, sa centralité et la présence du noir y contribuent. La distribution du noir unifie d'ailleurs la composition; par sa situation en aplomb de la tête de Marie, dans la zone ombragée, et par sa prolongation sur sa cape recouvrant à la fois l'extérieur et l'intérieur de son corps⁷, le noir constitue un rappel du récit de Luc dans lequel l'ombre recouvrant la Vierge est la seule explication donnée quant à la manière dont s'opère en elle la conception divine, figure que Louis Marin qualifiait d'exacte

⁵ Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 213; ces couleurs sont aussi ostentatoirement présentes dans toutes les Annonciations de Botticelli.

⁶ Didi-Huberman, « Le lieu virtuel : l'Annonciation au-delà de son espace », p. 87-88. Le grand développement de Saint Antonin comprend trois mystères, dont celui de l'inhabitation.

⁷ La cape noire de Marie est posée par-dessus une autre grande cape bleue. Elle est donc redondante; en outre, sa position à la fois intérieure et extérieure est ambiguë.

expression de la figurabilité de l'Incarnation⁸. Bien que de dimensions beaucoup plus réduites que celles de la fresque de *San Martino*, cette Annonciation donne à voir des manipulations intrigantes, à effet pervers et c'est dans ce petit entre-deux, voire *entre-trois* qu'elles se manifestent. En fait, il suffit ici de constater que c'est dans l'embrasure de la porte, dans ce motif d'ouverture situé frontalement, au centre de l'œuvre, que peuvent s'effectuer les déplacements figuraux riches de sens et qui confirment ce jeu d'espace en tant que *locus-translativus*⁹.

3.1.3 Une ouverture obstruée

La centralité de l'ouverture et sa frontalité font en sorte qu'elle se trouve à encadrer, d'une certaine manière, le *lieu* privilégié de l'échange entre Marie et Gabriel et un autre indice semble de surcroît le signaler comme *lieu* de tension, précisément en le *re-marquant*, en l'obstruant. En effet, un meuble massif, qui pourrait bien être le traditionnel prie-Dieu de Marie, est situé malencontreusement de manière à bloquer le passage. Il n'a rien des lutrins effilés à longue tige que Botticelli a peint dans ses autres Annonciations et se présente, par sa forme, son positionnement, et sa présence même dans cette pièce dépouillée de tout objet décoratif, comme une figure essentielle de la représentation¹⁰. À moins de le considérer comme une maladresse, cet élément de composition, à la perspective irrégulière,

⁸ Marin, *Opacité de la peinture*, p. 130. Dans « Annonciations ou les secrets du tiers », Marin précise que l'ombre est le signe de la puissance divine de génération, virtualisée. Voir p. 31.

⁹ Didi-Huberman, « Le lieu virtuel : l'Annonciation au-delà de son espace », voir p. 67. Cette expression est utilisée par l'auteur dans divers ouvrages pour qualifier le *lieu* de l'Incarnation dans une Annonciation, où tout est possible à cause du passage du Saint-Esprit. « Le lieu pictural, compris selon sa fonction de figure, c'est donc un moment dans un réseau : il en commémore les tenants, il en prophétise les aboutissants. Mais aussi il le *présente* – comme son *indice* – et ainsi, virtuellement, le lieu inclut la totalité du système qui l'inclut structurellement. » *Ibid.*, p. 73.

¹⁰ Il serait intéressant de cerner les différentes façons de représenter cet attribut traditionnel de l'Annonciation : l'accessoire-support donnant à voir le Verbe. Marie Dominique Popelard s'attarde au fait que Marie ne savait pas lire et, selon elle, l'unique fonction du livre est de *montrer* le changement d'activité et donc, le *trouble*, le chaos, élément fondamental du thème. Voir p. 65-66; en général, dans les Annonciations du *Quattrocento*, le meuble-support prend différentes formes; le motif est utilisé de manière particulièrement remarquable dans l'*Annonciation* de Leonardo da Vinci (vers 1472), aux Offices, dans sa forme mais aussi dans son positionnement au sein de la composition (fig. 22).

se donne vraisemblablement à voir comme indice d'ambiguïté. Roberta Olson le présente comme un : « bizarrely formed lectern de-emphasizing the center.¹¹ » L'inclinaison exagérée de sa surface supérieure pourrait aussi être attribuée à l'abandon des règles de perspective que certains auteurs, dont Nicoletta Pons, constatent chez Botticelli de manière générale, et imputent à l'influence de Savonarole¹². Mais il convient, selon moi, de prendre en compte ici la virtuosité¹³ dont l'artiste a aussi fait preuve dans ce même domaine, et l'*Annonciation de San Martino* en constitue d'ailleurs un bel exemple. D'ailleurs, théoriquement parlant, c'est bien dans l'entre-deux d'une Annonciation que la transgression est susceptible d'apparaître en tant que figure symptomatique du mystère de l'Incarnation; le délaissement de la perspective, visible uniquement à cet endroit précis de la composition, constitue un indice important à cet égard. Charles Burroughs, qui écrit sur le *gran rifiuto* de Botticelli, n'y voit d'ailleurs aucun archaïsme¹⁴. Selon lui, l'art religieux tardif de l'artiste se situe entre la simplification, voire un ascétisme de l'image, et la manifestation d'une originalité redirigée :

[...] the abjuration of perspective as a device [...] conferring on the image the character of a natural sign implicit [...] in the conception of the view through a window. Instead, attention is focussed on the elaborated surface of the painting and on devices of ostension no longer inviting the beholder to the imaginative and pleasurable exploration of a metaphoric space beyond the frame, but to the reading of and meditation on meanings constituted metonymically within the figural and semiotic economy of the image itself.¹⁵

Rappelons que l'*Annonciation avec dévot*e serait une des dernières œuvres de Botticelli et cet élément d'analyse théorique renforce ma conviction quant au fait qu'il faut voir plus qu'un détail anodin dans cette figure d'obstruction. Cette analyse ira d'ailleurs dans

¹¹ Olson, p. 446.

¹² Pons, *Botticelli: Catalogo Completo*, p. 42.

¹³ Joannides, « Late Botticelli: Archaism and Ideology », p. 163.

¹⁴ Au contraire, l'auteur y voit une ouverture de l'expression artistique dans la représentation du sacré qui, marqué par les scrupules théologiques et une rhétorique de piété et de crainte, met en place des dispositifs complexes, par des distorsions formelles et des inclusions sophistiquées. Burroughs, «The Altar and the City », p. 30.

¹⁵ *Ibid.*, p.30.

le même sens que les propos de Burroughs, car, nous le verrons, c'est précisément dans une économie picturale fulgurante, à l'opposé des stratégies visuelles plus ou moins ostentatoires figurées dans la fresque de *San Martino*, que se dissimule le secret de l'*Annonciation avec dévôte* dont la tierce protagoniste joue justement, à mon avis, le rôle double de figure du secret et d'indice de révélation.

C'est le même paradoxe, se jouant entre ouverture et fermeture, qu'on retrouvait dans la fresque de *San Martino*, où une ouverture bloquée se donne à voir comme seuil. L'obstruction suggère à la fois l'idée de sortie et l'idée de pénétration et cette notion, que Ave Appiano Caprettini nomme *compénétration* externe/interne, remonterait, selon elle, aux premiers siècles de l'art chrétien¹⁶. Ici, il est clair que le prie-Dieu est donné à voir comme un motif allégorique mais aussi comme le signe d'une ambigüité, d'un rapport symbolique entre externe et interne, voire entre divin et humain. L'espace pictural a été manipulé de manière à pouvoir intégrer le prie-Dieu, pour ne pas dire le coincer, entre le personnage de l'ange et l'ouverture centrale.

Dans *La Vierge à l'enfant avec ange* (fig. 42), du Art Institute de Chicago, un pot de fleur est littéralement coincé entre l'ange et le bas du corps de l'enfant Jésus. Cette insertion du pot, à première vue anodine, ne semble avoir aucune fonction iconographique précise étant donné que le motif est pratiquement oblitéré entre les deux personnages. Mon hypothèse à ce sujet est que ces formes, insérées dans un espace figuratif impossible, servent exclusivement à montrer un espace « sacré », autrement dit, investi du mystère de l'Incarnation, où les lois de la nature ne régissent rien. Citant saint Thomas, Georges Didi-Huberman écrit à ce sujet : « ... l'invisible divinité se donne à entrevoir seulement "à travers quelques indices"¹⁷ ». Cette interprétation se fait ici valoir d'autant plus que, dans le cas d'une *Vierge à l'enfant*, l'idée d'Incarnation divine

¹⁶ Caprettini Appiano, *Lettura dell'Annunciazione fra semiotica e iconografia*, Turin, G. Giappichelli, 1979, p. 8.

¹⁷ Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 194. « *secundum aliqua indicia* ».

n'est plus implicite mais bel et bien explicite¹⁸. Le regardant se trouve devant un fait accompli : un enfant. Mais comment figurer la divinité de ce protagoniste? Quant au meuble, son ambiguïté se situe à deux niveaux : celui de son positionnement et par la surface qu'il occupe. En effet, il obstrue le passage à la chambre de Marie¹⁹ et il accapare un espace qu'un plan au sol ne saurait configurer : puisque le bout des ailes et la cape de Gabriel sont à l'extérieur, l'ange devrait normalement être très près du mur du fond, la porte étant située sur le coin. Comment le prie-Dieu peut-il être ainsi serré en ce lieu?

3.1.4 Obstruction dans l'*Annonciation Lehmann* et dans l'*Annonciation* du retable de *San Barnaba*²⁰

Pour montrer que le phénomène d'obstruction n'est pas un accident chez Botticelli, cohérence oblige, *a fortiori* dans les Annonciations, deux digressions se font ici valoir et seront mises au service de la démonstration principale qui vise, souvenons-nous, à identifier les moyens picturaux utilisés par l'artiste pour figurer l'Incarnation dans ses Annonciations. Ce sont effectivement deux images de la série d'Annonciations de Botticelli, notamment l'*Annonciation Lehman* (fig. 7) et l'*Annonciation* du retable de *San Barnaba* (fig. 10), qui nous serviront d'exemple.

La stratégie d'obstruction se donne à voir à plus d'un niveau dans l'*Annonciation* de la Collection Lehmann au Metropolitan Museum of Art (fig. 7). D'emblée, le lien avec le spectateur, tant préconisé par Alberti dans ses préceptes sur l'*istoria*, est remis en question par la présence d'un long rideau blanc, juste assez tiré sur lui-même pour produire une mise en seuil entre ce qui se passe dans l'*Annonciation* derrière lui, latéralement, entre l'ange et la

¹⁸ Une étude ultérieure sur ces motifs « coincés » dans les peintures de Botticelli est à considérer.

¹⁹ En soi, cette obstruction pourrait aussi être signe de la virginité de Marie.

²⁰ Il s'agit des *tondi* en camaïeux intégrés dans le *Retable de San Barnaba*.

Vierge, et ce qui est placé devant, frontalement, du côté du spectateur²¹. Roberta Olson y voit la manifestation d'un procédé maniériste excentrique puisque la draperie est non fonctionnelle et sa longueur exagérée²². Si l'auteure y souligne l'assurance du coup de pinceau sur les plis supérieurs et l'embrasse du rideau (fig. 43), elle y accorde peu d'importance sémantique : «Its only other role is to reinforce the traditional separation between the Virgin and Gabriel; therefore it is primarily an illogical train, too long for the space it was painted for²³ ». Pour ma part, un peu comme pour le meuble de l'*Annonciation avec dévôte*, je considère que c'est par son excentricité, ou par une sophistication maniérée que le rideau se donne à voir comme figure d'obstruction.

Si je souscris à l'hypothèse d'Olson quant à la fonction de seuil entre les deux personnages, suivant un axe visuel latéral, je suppose aussi que l'emplacement du rideau au tout premier plan de cette Annonciation, ainsi que la minutie utilisée dans son dispositif de fermeture, sur les deux extrémités du tableau, en haut et en bas, manifestent clairement l'idée de seuil entre le spectateur et l'œuvre²⁴ et constituent franchement un attribut de la non-visibilité du mystère de l'Incarnation et de sa mise en acte présente. Cette occlusion partielle se donne à voir de manière ostentatoire en évoquant deux choses : la première étant la séparation entre l'espace réel et l'espace de représentation sacré où prend place l'Incarnation et la deuxième constituant l'idée de non-visibilité du mystère, pour le spectateur. Du fait qu'un rideau a précisément la fonction de montrer ou de cacher, d'ouvrir sur un objet ou d'en dissimuler la présence, son signifié a justement cette fonction d'obstruction visuelle. Il est figure de pudeur

²¹ Dans le même ordre d'idée, chez les Orthodoxes, la transsubstantiation s'effectue derrière une paroi, la rendant ainsi invisible aux dévots; Botticelli reprend ici le motif ancien du rideau, trompe-l'œil giottesque. Voir Olson, p. 402.

²² «Botticelli has painted this archaic device with single, assured strokes of white pigment in the loops at the top of the curtain. This drapery is very mannered because it is non-functional, for it drapes over the plinth and onto the floor in a purely decorative, eccentric manner typical of Botticelli.» *Ibid.*, p.402.

²³ La plupart des reproductions tronquent l'embrasse du rideau. Une photo de l'œuvre prise *ante figuram* montre la haute qualité picturale de ce détail. Selon Olson (p. 403), cette Annonciation est un bijou et est une des œuvres, de Botticelli, les mieux préservées.

²⁴ Sur l'idée d'accès conditionnel à l'œuvre, voir Hazan, p. 382-383.

ou de secret et, à l'instar du rideau de scène, il consacre en quelque sorte la mise en acte de l'Incarnation dans le moment présent, pour le spectateur, dans tout son dévoilement.

La dialectique du seuil se manifeste aussi dans la présence du massif de piliers qui se déploie en face du regardant, du côté gauche, sur toute la hauteur du plan de représentation dans le tableau. L'idée d'un mur peint au premier plan, sur toute la surface picturale, est tout à fait superflue, du moins elle l'était à la Renaissance alors que prévalait la notion albertienne d'une fenêtre ouverte sur l'*istoria* donnant à voir une profondeur fictive dans laquelle est située la narration. Ainsi, la présence ostentatoire de ce massif assez large, recouvrant toute la hauteur du très petit tableau, se donne nécessairement à voir comme seuil (fig. 44)²⁵. De surcroît, si l'on considère la présence visible de la première ligne blanche au sol, dédoublant le cadre du côté de l'ange, de la massive base du pilier central se poursuivant sur la droite dans les replis du rideau et puis encore dans la base de la colonne située dans le coin droit, tout, sur ce bord inférieur de l'image, semble nettement suggérer l'idée d'obstruction entre l'espace réel et l'espace figuratif et remettre ainsi en cause l'accessibilité du contenu fondamental de l'Annonciation : l'Incarnation²⁶. Ainsi, formellement, l'hypothèse du seuil est évidente mais c'est surtout en mettant en cause les enjeux sémantiques reliés à la figurabilité de l'Incarnation, inhérents à l'Annonciation, qu'elle prend tout son sens.

Picturalement, si le rideau blanc se donne à voir comme contrepois à la très large surface, presque noire, représentant la paroi ombragée derrière l'ange, il crée aussi un déséquilibre au sein de l'image : par la hauteur de son accrochage bien mis en valeur, la tenture introduit une tension, puisque, en bloquant partiellement le regard sur le côté droit, elle contribue à mettre en évidence l'effet de profondeur se déployant du côté de l'ange, où tout semble à la fois diriger le regard vers le fond, mais aussi le freiner, comme par étapes. La tenture met en évidence la diffraction binaire de la composition asymétrique. En effet, la perspective des

²⁵ La même stratégie apparaît dans l'*Annonciation de Glasgow* où le massif est situé au centre.

²⁶ Noter que le bord inférieur du rideau qui longe et obstrue le bord du plan de représentation est visuellement prolongé, du côté de l'ange, dans la première travée blanche du carrelage au tout premier plan. Un dispositif semblable se trouve sur le bord inférieur de l'*Annonciation du Cestello* coupant la prolongation des orthogonales du carrelage vers l'espace réel, opérant ainsi une coupure visuelle indéniable entre le regardant et l'image.

massifs de colonnes situés de part et d'autre de Gabriel occupe au moins 60% de la largeur, et dirige le regard vers le fond, en plein centre géométrique du tableau. Ainsi, le point de fuite est central mais la composition est décentrée (fig. 45). Le petit format du tableau rend difficile la figuration d'un deuxième axe de représentation et c'est dans une dichotomie, entre profondeur d'un côté et effet de surface de l'autre, que se présente l'intérêt de cette interprétation²⁷.

La notion de *compénétration* se manifeste par cette autre stratégie. Du côté gauche, au sol, la régularité de la diminution des travées (visibles exclusivement de ce côté), la diminution de la hauteur du plafond à caissons et, ultimement, la cloison du fond se manifestent comme des mises en seuil conditionnelles. Du côté droit, les obstructions se multiplient par un compartimentage de l'espace visuel complexe, voire excessif, qui renvoie le regard à la surface. Plus qu'un élément de décor permettant au spectateur de s'identifier avec la scène présentée, le trop long rideau est ici la figure exacte d'une composante inhérente au thème exprimée par les mots de Saint Bernardin: « la hauteur dans la bassesse... »²⁸. C'est du côté droit que se situe ce signe inconcevable du passage de l'Esprit Saint. Pour obtenir son salut, tout Chrétien doit passer ce seuil complexe. Il peut seulement accéder au Mystère en croyant fermement que son Dieu s'est incarné dans le corps d'une femme, grâce au consentement d'une Vierge.

Les tentures jouent un rôle d'obstruction semblable dans le retable de *San Barnaba* (fig. 10), où figurent deux *tondi* de Gabriel et de Marie, en camaïeu d'or²⁹. La question de la visibilité

²⁷ Il est intéressant de noter que la dialectique d'ouverture du côté gauche et d'obstruction du côté droit est encore plus évidente *de visu*, devant l'œuvre encadrée. L'effet de profondeur du côté de l'ange semble effectivement plus prononcé alors que le côté de la Vierge apparaît plus en surface. Par conséquent, le seuil entre l'image et l'espace réel se donne à voir de manière plus évidente. Cette insistance sur la diffraction binaire, créée par la profondeur du côté gauche, constitue une stratégie efficace pour compenser le petit format du tableau.

²⁸ Cette formule de Saint Bernardin est étudiée à la p.46 de ce mémoire. L'espace réservé à Marie est effectivement engorgé étant réduit à la plate-forme sur laquelle elle s'agenouille et dont la localisation est d'ailleurs incongrue, puisqu'elle se situe à peine à un bras de distance de l'arcade. La position du lutrin, le voile qui en déferle jusqu'aux pieds de la Vierge, les montants du cadre de porte derrière la Vierge et le bord inférieur du rideau du premier plan contribuent à l'effet de congestion de l'espace.

²⁹ Lightbown, p. 188.

de l'Incarnation y est d'emblée remise en cause, étant donnée la facture même de cette représentation de l'Annonciation à l'effet délavé contrastant avec les couleurs vives des autres motifs peints selon la technique de la détrempe. Les lourdes tentures de velours dissimulant en partie les *tondi* y sont d'ailleurs peintes en rouge vif. Écartées de part et d'autre du trône, elles ont ici plus d'une fonction. Par rapport au retable, elles contribuent à l'effet de *décorum* et de hiérarchisation de la Vierge assise sur son trône. Mais en regard de l'Annonciation qui s'y trouve, elles révèlent à la fois les *tondi* et dissimulent littéralement l'entre-deux en cachant une section de chaque cercle. Toutefois, situé à la même hauteur que ces sections manquantes, au-dessus de la niche dans laquelle se trouve la figure de Marie, un motif hautement décoratif se trouve à jouer le rôle de l'entre-deux : la conque. Celle-ci se trouve positionnée en aplomb de la figure de Marie et du Dieu *visiblement* incarné en l'enfant Jésus, et se donne à voir comme une voûte dorée au dessus des figures. Mais ici aussi, ce motif est plus qu'un élément de structure ou de décor. Le *lieu* de l'Incarnation par excellence, l'entre-deux, est effectivement marqué par une conque, un symbole archaïque, au sens fortement condensé, de mort/résurrection³⁰. Ainsi, les anges, visiblement occupés à écarter les rideaux et à les maintenir ouverts, révèlent l'entre-deux aux yeux du spectateur³¹. Dans ce tableau, la question de la visibilité de l'Incarnation est donnée à voir de manière multiple, par l'iconographie, mais aussi comme symbolique, où une dialectique de l'obstruction et du dévoilement semble jouer un rôle stratégique.

3.1.5 Interprétation: mise en abîme

Dans l'*Annonciation avec dévôte*, l'entre-deux constitue donc un lieu pictural où, situés autour d'un pôle (invisible), se condensent et se diffractent, au niveau de la forme et du

³⁰ Mircea Eliade, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, p. 169-173. De par sa ressemblance avec la vulve, le coquillage est symbole archaïque de fécondité, notamment chez les Grecs. Chez les Romains, le sens se transforme, en tant « qu'emblème de la matrice universelle », et se relie ainsi au symbolisme de la vie et de la mort, repris dans l'art chrétien, en tant que symbole de résurrection.

³¹ Les anges sont donnés à voir comme des figures de révélation.

symbole, plusieurs signes picturaux. Déjà ici, une interprétation toute personnelle se fait valoir : bien mise en valeur par ses boiseries³², l'ouverture rectangulaire du fond, ouvrant l'espace de représentation vers une profondeur fictive, et obscurcie, presque entièrement opaque de la chambre de Marie, servirait stratégiquement à cadrer, autrement dit, à mettre en abîme, le phénomène d'obombration se donnant à voir dans l'image avec, d'une part, l'obombration de la figure de Marie, dont la cape noire est un rappel visuel et, d'autre part, l'obombration marquant la venue du Divin, par le déplacement figural se jouant entre la figure composite *Verbum*/lit. L'image du *Verbum* se faisant chair serait ici bel et bien *remarquée* par le cadre de porte. À ce propos, Ave Caprettini écrit :

Dans l'Annonciation, telle que narrée par Luc [...] prédomine de manière évidente l'aspect du discours articulé autour de la Parole, du Verbe se faisant chair; mais à côté de cet aspect, du point de vue de la figuration, se révèle toute une série d'éléments qui ensemble concourent à un type de communication non verbale...³³

Cette mise en abîme du *Verbum* se faisant chair serait donc donnée à voir par le cadre de porte, un motif double, de seuil et d'ouverture, intégrant ainsi l'idée du passage. En tant que topologie du lieu de la rencontre, l'ouverture sert à créer une profondeur sur une surface picturale vraisemblablement plate et où sont placés les principaux attributs de *cette* Annonciation, mais elle semble surtout constituer un prétexte pictural pour cerner et

³² Les détails architecturaux étant rares, ce motif est selon moi d'importance. Comme dans l'*Annonciation du Cestello*, il aurait pu être omis en situant sa partie supérieure hors-champ; je souligne qu'aucun indice de livre sacré n'est figuré ici, à part le meuble lui-même. Dans l'*Annonciation du Cestello*, le bord du livre orné de dorure est donné à voir. Cette absence du motif du livre est en soi un fait remarquable. Il est très rare que la Vierge ne soit pas accompagnée d'un livre, à moins qu'elle soit en train de filer (représentation populaire du Moyen-Âge, adaptée de la *Légende dorée*). L'inclinaison du meuble aurait-il été délibérément exagéré pour empêcher la visibilité du livre? Par ailleurs, il se pourrait bien que le dessus du meuble ait été incliné pour correspondre à un type précis de meuble servant justement à poser un livre en angle pour en faciliter la lecture. Toutefois, le positionnement du meuble retourné vers la chambre, plutôt que vers la Vierge, ainsi que la forme de sa base réfutent cette hypothèse.

³³ Caprettini, *Lettura dell'Annunciazione fra semiotica e iconografia*, p. 78. (Traduction libre.) D'après le professeur Lavoie, Caprettini confond la christologie du prologue johannique avec celle du récit lucanien de l'Annonciation puisque la christologie du Verbe fait chair est propre à l'évangile de Jean. Cela étant dit, le professeur Lavoie ajoute qu'il est notoire que les théologiens médiévaux et de la Renaissance mettaient sur le même plan la christologie johannique et la christologie lucanienne et que bien entendu, les artistes faisaient de même.

circonscrire le *lieu* de la mise en acte du divin, par conséquent, le *lieu* de sa Présence³⁴. En tant que figure d'ouverture vers ce lieu autre, en tant que paroi à traverser (sans doute en *pietra serena*), l'idée de seuil s'impose.

Théoriquement, d'un point de vue iconographique traditionnel, la figure d'un encadrement sans porte, donc de l'ouverture, se substitue à la doctrine de la *porta clausa*, de l'arrière-plan de peintures d'Annonciations basées sur la formule perspectiviste de Domenico Veneziano, étudiée en introduction, qui devint très courante dans la peinture italienne³⁵. Selon Samuel Y. Edgerton, cette substitution vise simplement à garder une consistance directionnelle : « to retain directional consistency ». L'auteur ajoute que si le lien entre la Vierge et le motif d'une porte ouverte était connu dans les hymnes, sermons et commentaires du Moyen Age et de la Renaissance, saint Antonin y faisait aussi spécifiquement référence dans sa *Summa theologica*, dans un long paragraphe sur la Vierge en tant que *porta coeli*, un de ses neuf privilèges³⁶. Cette figure d'ouverture, située au cœur de la représentation et dénaturée dans sa disproportion, se voit donc d'emblée investie de sens.

3.2 Ambiguïtés structurales

L'inclinaison exagérée du meuble coincé dans l'entre-deux ne constitue pas la seule ambiguïté visuelle. Si l'iconographie du thème de l'Annonciation n'a pas vraiment été exploitée, ici, les manipulations spatiales de la structure de l'image, à même son architecture, se font, elles, porteuses de sens.

³⁴ À titre comparatif, observer où est la chambre de Marie dans l'*Annonciation* de Leonardo (fig. 46).

³⁵ Edgerton, p. 126. Edgerton étudie l'influence des écrits de la *Summa Theologica* de saint Antonin sur la géométrie des Annonciations par rapport à l'inclusion des trois aspects (littéral, tropologique et allégorique) développés par Saint-Antonin et explique que, dans les Annonciations à ouverture centrale sur le fond, comme celle du Gardner Museum, l'ouverture du fond de l'image est supposée faire face au sud, selon le texte évangélique. Selon l'auteur, trois aspects sont attribués à l'Annonciation dans les écrits de saint Antonin et non quatre comme le suggère Georges Didi-Huberman par la suite.

³⁶ Edgerton, p. 126. *Porta coeli* signifie porte du ciel.

3.2.1 Disproportions et irrégularités

Dans l'*Annonciation avec dévote* (fig. 5), le motif du cadre de porte se fait valoir. En aplomb, juste au-dessus de la figure de l'orante, une religieuse probablement dominicaine, l'ouverture de porte montre une première incongruité : le haut du cadre est plus étroit que le bas. Roberta Olson qui a noté cette irrégularité écrit :

Although there is an interest in architecture, the foreshortening of the door is miscalculated or intentionally narrower at the top than at the bottom, while the *gradi* seem to curve. [...]

It [the image] displays several of the stylistic traits of later style: slightly asymmetrical, but deceptively so, with the doorway and the bizarrely formed lectern de-emphasizing the center [...] The painting has all the hazy power and moving ambiguities of Botticelli's final works, and perhaps can be viewed as a candidate for the last painting that he executed.³⁷

Les quelques ambiguïtés de structure que l'auteure identifie sont associées ici à l'évolution du style de Botticelli³⁸. Cela n'est certainement pas faux, mais il serait dommage de s'en tenir là, sans questionner davantage les relations spatiales spécifiques au tableau. Aussi, l'ouverture est beaucoup trop petite pour laisser passer Marie debout, voire agenouillée. La Vierge domine par sa taille et elle est bien plus grande que les figures de l'avant-plan qui, selon la perspective linéaire, devraient être plus grandes. Ronald Lightbown écrit à ce sujet : « Malgré l'importance de l'illusionnisme rationnel, on admettait au *Quattrocento* les disparités d'échelle visant à mettre en valeur certains personnages [...] On estimait [...] qu'il était bon de donner de plus grandes dimensions à Dieu le Père, au Christ et à la Vierge³⁹. » Aussi, si la monumentalisation des personnages est ainsi indirectement associée au

³⁷ Olson, p. 445-447.

³⁸ Dans le même sens, Wölfflin a écrit au sujet de Botticelli : « Il met toute son âme dans l'interprétation des Saintes Écritures et l'intensité de sa foi augmente avec l'âge jusqu'à lui faire dédaigner l'attrait de la forme. » H. Wölfflin, *L'Art classique*, 1970, éd. Originale *Die klassische Kunst*, 1899. Cité dans Basta, p. 185.

³⁹ Lightbown, p. 222. Un peu avant, l'auteur note aussi qu'il s'agit d'un procédé auquel Botticelli recourt tardivement et l'auteur écrit qu'il s'oppose aux idées de la critique qui y voit une rupture avec le naturalisme de la Renaissance au profit d'un renouement « avec l'art plus "religieux" du passé gothique ».

phénomène de dévotion mariale, elle n'explique pas la disproportion de la porte qui est petite en dépit des proportions des protagonistes, nous y reviendrons. Par sa petitesse, celle-ci met effectivement en valeur la stature de la Vierge, mais selon moi, ce n'est pas là son unique fonction. L'ouverture ne se réduit pas simplement à un élément architectural décoratif, ou à un moyen technique visant seulement à créer une illusion de profondeur dans une image sinon assez plate, ou à illustrer l'importance du personnage principal, ou encore à mettre en abîme le phénomène d'obrombation, mais elle se distingue aussi comme porteuse de sens en soi, dans toute son ambigüité structurale.

Indépendamment de la monumentalisation de la Vierge, la porte est de forme irrégulière, trop étroite et trop basse. Il serait intéressant de penser qu'elle est destinée à la dévote, dont les proportions sont vraiment plus petites et d'élaborer la notion de porte en tant qu'image du Christ, où l'Annonciation est vue comme « exacte médiation » entre le péché de l'homme et son salut⁴⁰ d'autant plus que même cette tierce figure devrait incliner la tête pour en passer le seuil ; il est donc possible d'évoquer le thème si cher aux évangélistes, soit celui de la porte étroite à travers laquelle les croyants devront s'efforcer d'entrer (Lc 13, 23-24; Mt 7, 13-14; Mt 25, 10 et Lc 11,52). Ce n'est là qu'un des sens possibles de la porte étroite.

Formellement, dans l'image, c'est aussi la porte qui indique le point de vue non frontal du spectateur. Effectivement, le point de vue se trouve légèrement décentré, sur la droite, puisque le montant intérieur droit du cadre n'est pas visible, contrairement à celui de gauche et à celui du haut (fig. 47). Cet élément de structure apparemment anodin met en relief un vecteur d'axialité qui s'avèrera (plus tard dans l'analyse) assez important : le segment diagonal qui forme le coin gauche supérieur du cadre. De plus, l'ouverture apparaît comme étant plus petite que celle sur la gauche par où Gabriel est entré (fig. 48). En partie hors-champ, cette dernière est située dans un coin et partage ainsi le mur du fond de la chambre de

⁴⁰ Au sens où l'Incarnation du Christ vient renverser le sort de l'humanité, subi lors de la chute d'Adam et d'Ève. À ce sujet, voir Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 174; sur le motif de la porte comme symbole du Christ, ou porte du salut, voir Feuillet, p. 63.

Marie avec la petite ouverture⁴¹. Cet emplacement angulaire montre que l'ouverture centrale n'est pas loin derrière et donc, que les deux ouvertures devraient pratiquement avoir la même hauteur mais ce n'est pas le cas, les deux portes sont effectivement de hauteurs distinctes⁴². De plus, la ligne du fond qui divise le doré du plancher et le gris du mur rend difficile toute comparaison entre les deux portes puisqu'elle est elle-même discontinue et qu'elle est en partie cachée par les robes de Marie (fig. 48). À cet égard, il est assez intéressant de noter que, c'est justement là où est agenouillée la Vierge que la continuité du plan de représentation se trouve brisée, mais nous y reviendrons.

Par ailleurs, pour ce qui concerne les irrégularités dimensionnelles de la porte centrale⁴³, une comparaison intéressante s'impose : dans l'*Annonciation du Cestello* de 1490 (fig. 4), le bord supérieur du cadre de la porte située entre les deux figures n'apparaît pas, il est hors-champ. Cela prouve, en quelque sorte, que pour l'*Annonciation avec dévote* réalisée probablement en 1495, l'ouverture centrale a délibérément été peinte proportionnellement trop petite⁴⁴. Cela répond à la question de Roberta Olson à savoir si la disproportion constituait une erreur de calcul ou une ambiguïté intentionnelle. *Summa d'aritmética, geometria, porportioni et proporzionalità*, rédigé en 1494 par Luca Pacioli, plaçait Botticelli parmi les maîtres qui excellaient dans leur usage de proportions⁴⁵. Cette absence de proportions dans le tableau montre donc un désintérêt manifeste pour les calculs perspectifs destinés à un motif architectural, soit, mais étant donné l'emplacement et la fonction très connotés du motif, cet

⁴¹ Le coin entre les deux ouvertures est très peu apparent. Une fine ligne de teinte plus foncée laisse deviner la section ombragée entre l'ouverture et le coin. Cette manipulation est similaire à celle, dans la fresque *de San Martino*, du coin arrière droit, où les formes se condensent.

⁴² Le raccourci du palier où a lieu la rencontre et la vue *dal di sotto in sù* contribuent à cet effet de disproportion.

⁴³ Bien qu'il n'y ait pas de porte, mais seulement une ouverture marquée par le cadre, les auteurs utilisent quant même le terme « porte ». Par exemple, voir Olson, p. 445.

⁴⁴ Rappelons que ce chapitre est rédigé selon la prémisse que l'*Annonciation avec dévote* est autographe.

⁴⁵ Cité dans Papillo, p. 114.

écart pourrait effectivement découler d'une stratégie artistique délibérée dont il convient de questionner la fonction.

Il est par le fait même permis de songer que si la Vierge ou d'autres personnages importants ont été agrandis pour de simples raisons de ferveur religieuse, ici et dans plusieurs autres œuvres de Botticelli, notamment dans le *Retour de Judith à Béthulie*, *Saint Sébastien*, *l'Adoration des Mages* et la *Pietà* de la prédelle de *Saint-Barnabé* (fig. 11)⁴⁶, les proportions d'autres éléments de la composition pourraient aussi avoir été manipulées. Cela était déjà pratique courante, nous l'avons vu avec *l'Annonciation* de Veneziano (fig. 17) où le loquet, figure paradigmatique d'obstruction, en pleine mire d'une image à perspective frontale et centralisée, était carrément trop grand par rapport aux proportions de la porte et le motif figurait ainsi la « venue de l'incommensurable dans la mesure⁴⁷ ». Ici, dans *l'Annonciation* avec dévotion, c'est la porte centrale qui est visiblement disproportionnée.

Si l'ouverture centrale creuse l'image vers le fond, créant ainsi une illusion de profondeur, à la hauteur de son cadre supérieur, l'effet de profondeur s'annule de lui-même et la figure crée plutôt un effet de surface. En effet, si le regard porte sur la partie supérieure du tableau, au-dessus des têtes des figures principales, c'est comme si le cadre venait vers l'avant (fig. 49). Le raccourci du palier où se déroule l'échange contribue à cette impression. En fait, il y a deux angles de vue contradictoires : le cadre de porte est vu *dal di sotto in sù*, alors que le plancher est vu d'un angle élevé. Bref, le cadre pourrait être vu comme forme virtuelle du surnaturel. Comme écrit Didi-Huberman, ce n'est pas parce que les détails sont réalistes que le lien pictural lui sera « naturel »⁴⁸. En effet, tout réalisme est absent de cette composition,

⁴⁶ Lightbown, p. 222. Il précise que l'agrandissement n'est pas exagéré et qu'il suffit à faire valoir les personnages sans « créer de distorsion radicale ». Il fait référence à des œuvres produites au cours des années 1490 et 1500. *L'Annonciation* de la *Dévotion* est plus tardive et je considère que les disproportions sont prédominantes.

⁴⁷ Selon la formule de saint Bernardin; pour l'analyse de *l'Annonciation* de Veneziano, voir la section consacrée à Louis Marin, dans la partie historiographique du mémoire.

⁴⁸ Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 176.

où l'abstraction des formes à première vue simple, voire gauche, devient éventuellement complexe et porteuse de sens.

3.2.2 Incongruïtés: positionnement des éléments et relations spatiales

S'il est impossible de positionner le prie-Dieu dans un espace aussi serré, voire aplati, le raccourci exagéré de l'espace réservé à l'échange complique aussi la mise en place des repères. Le positionnement de l'ange est d'ailleurs incertain, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, sa longue cape et ses ailes se trouvant hors-champ; Gabriel semble situé sur un palier inférieur à celui de la Vierge, alors que l'entrée par laquelle il pénètre se situe, elle, sur le même plancher⁴⁹. En fait, il n'est pas clair non plus à savoir qu'il s'agit d'un autre étage de plancher, puisque l'épaisseur de la bande brune horizontale située aux pieds de l'ange et devant la Vierge (a dans la fig. 50) est plus mince que le *gradino* blanc sous lequel est agenouillée la dévote (b dans la fig. 50). Il pourrait s'agir d'une plateforme de bois semblable à celle qui se trouve dans l'*Annonciation* de Glens Falls (fig. 8), de chaque côté du massif de colonnes central. Ce palier, effectivement de même couleur que le bois du meuble, et le *gradino* principal se trouvent à diviser l'espace de la rencontre en hauteur : la dévote est placée tout en bas, à un niveau inférieur et la Vierge tout en haut, alors que Gabriel se trouve à cheval entre les deux, comme s'il se trouvait à chevaucher à la fois l'espace sacré de la Vierge et l'espace terrestre consacré à la dévote. L'unité formée par les personnages de par leur proximité au noyau central n'est donc qu'apparente puisque chacun se situe sur son propre palier.

Selon Lucien Rudrauf, la dissymétrie est essentielle au thème puisqu'il s'agit d'une opposition entre un personnage céleste, affranchi des lois de la pesanteur, et d'un personnage

⁴⁹ Cette Annonciation est celle qui montre le plus l'ouverture sur la gauche. Nous le verrons ultérieurement, la présence de cette structure architecturale et ses rapports vectoriels avec d'autres éléments de composition rendent la figure de l'ouverture essentielle. Il semble que c'est toujours l'ange, venu des cieux, qui ne trouve pas sa place dans l'univers terrestre. Dans la fresque de *San Martino* (fig. 1), ainsi que dans l'*Annonciation* de la collection Lehman, le positionnement de Gabriel est effectivement ambigu.

terrestre stable⁵⁰. Il est donc intéressant de souligner ce fractionnement spatial, assez inusité, donnant à voir des espaces respectifs pour chacun, tel qu'exigé par la tradition, mais ici divisés sur la hauteur plutôt que séparés par une structure architecturale tels une colonnade ou un arc ou encore représentés comme marquant les espaces respectifs configurés selon des motifs distincts comme dans l'*Annonciation de San Martino*⁵¹. Le positionnement en biais de l'ange et de Marie est lui aussi extraordinaire dans le sens où la Vierge ne fait pas face au messager; elle est située sur une ligne parallèle et retournée vers lui. Dans toutes les autres Annonciations de Botticelli, les personnages sont situés face à face, qu'ils soient séparés d'un large entre-deux ou qu'ils soient entrecoupés d'un obstacle les empêchant de se voir comme dans l'*Annonciation* Lehmann, où la Vierge est pratiquement cachée derrière son lutrin. Par ailleurs, dans l'*Annonciation avec dévotion*, la ligne de séparation entre le plancher et le mur derrière la Vierge est de biais (fig. 50) et donne ainsi à voir une plateforme aux dimensions irrégulières qui semblent se restreindre, s'amincir du côté gauche et justement contribuer au décalage des figures par rapport à elles-mêmes et à l'égard du plan de représentation. Finalement, après un regard attentionné, tout semble gauche, démesuré, de travers, déséquilibré, chaotique. Il semble effectivement, que cette composition détonne visuellement par rapport aux autres représentations de Botticelli.

3.2.3 Écrasement, raccourci et rabatement de l'angle de vue

Dans une perspective du *Quattrocento*, où l'on tend à faciliter la réception et la perception de l'œuvre pour le regardant, les choix compositionnels de cette image sont parfois considérés comme des bizarreries, comme des gaucheries ou comme des caprices maniérés reliés à un style tardif de l'artiste où plusieurs auteurs voient des signes de crise religieuse. Cela est dû au fait que le jeu de disproportions des personnages rend les relations spatiales ambiguës.

⁵⁰ D'après Rudrauf, la dissymétrie de l'action engendre la dissymétrie picturale et impose un fractionnement. Il écrit aussi que cette logique s'est naturellement imposée comme tradition. Voir *L'Annonciation. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, p. 25-26.

⁵¹ D'autres stratégies sont aussi possibles. Comme dans l'*Annonciation* de da Vinci, les figures sont représentées dans deux espaces complètement différents : l'ange sur la pelouse et Marie sur la terrasse pavée (fig. 46).

L'espace doré de la plateforme se voit à la fois aplati et raccourci dans sa largeur et ce, de manière inégale. De plus, l'aplatissement du lieu de l'échange est mis en valeur par l'angle de vue *dal di sotto in sù* ; par le fait même, la tension dialectique produite par la porte qui vient à la fois vers l'avant et vers l'arrière devient plus visible. En outre, tous les paliers ne semblent pas avoir le même angle. Si le dessus du meuble (prie-Dieu) est incliné, il semble aussi que le lit lui-même ait été manipulé par un rabattement vers l'avant de son angle de vue par rapport au plan de représentation⁵², ainsi que dans son positionnement en diagonale dans la région du pôle central, ce dénivellement produisant une axialité de vecteurs dirigés sur la Vierge. Par ailleurs, le lit suit peut-être la même orientation que la ligne de séparation entre le mur et la plateforme (de biais, de travers et non parallèle au plan de représentation) et accommode ainsi le point de vue légèrement décentralisé, sur la droite, donné à voir par les montants intérieurs du cadre de porte central.

3.2.4 Interprétation

Pourquoi, donc, une composition d'apparence aussi simple, aurait produit autant d'instabilité, d'accidents ou d'erreurs? Il est clair que l'artiste n'a pas cherché à construire une profondeur rigoureuse. Toutefois, de toutes ces irrégularités, il semble se dégager une impression de *falso veder*⁵³ de par l'impression initiale de simplicité et de régularité qui se révèle finalement être une illusion, une apparence, le regardant, tardant à trouver ses points de repères et se questionnant sur sa propre perception. C'est précisément ce processus de remise en question du visible qui définit la notion dantesque du *falso veder*. Par ailleurs, si la perspective régulière est ici abandonnée, elle semble toutefois produire une représentation de l'Annonciation onirique, voire visionnaire, dans le sens où le regardant aura à se défaire de son entendement des lois de la nature afin de chercher des repères, qu'il ne trouvera pas dans

⁵² Le rabattement vers l'avant de l'angle de vue du lit est peut-être effectué pour que le motif soit plus visible pour le spectateur.

⁵³ Voir faussement. Cette expression et cette notion sont explicites dans la *Divina Commedia* de Dante, tel que noté par Gervase Rosser. Elles seront d'ailleurs développées dans le chapitre III de ce mémoire. À ce sujet voir « Turning Tale into Vision: Time and the Image in the "Divina Commedia" », *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 48, automne 2005.

le naturalisme des choses. Autrement dit, la régularité de la forme presque carrée du cadre, mise en valeur par son noyau central, n'est que superficielle. Si les personnages sont placés de manière symétrique autour d'un pôle, toutes les lignes verticales et horizontales servant à *situer* l'Annonciation ont été manipulées au détriment de l'expression naturaliste des volumes, lui octroyant ainsi une dimension quasi abstraite. L'espace pictural dans sa structure et sa conception apparaît donc comme purement symbolique et les disproportions des personnages ne doivent pas être uniquement vues comme dues à un dispositif conventionnel de hiérarchisation, puisque tout l'environnement pictural a subi le même traitement. L'absence de naturalisme se dégageant de la structure formelle même, plus que du contenu iconographique, mène le regardant à une expérience visuelle unique, où il doit tout remettre en question. Maintes manipulations, subtiles et complexes, ont créé cet espace à l'apparence limpide et naturaliste, mais se révélant finalement comme une image pleine d'équivoque et d'instabilité.

La question de l'interprétation est délicate toutefois; selon moi, il s'agit ici d'une économie de moyens picturaux visant à désigner le moment de l'Incarnation⁵⁴. Selon Roberta Olson, ces choix stylistiques de fin de carrière répondent, paradoxalement, à la logique intrinsèque des images dévotionnelles : l'acte de prier se fonde sur le présupposé de croire en l'existence d'une présence qui, de fait, est absence⁵⁵. Ici, l'image donnerait précisément à voir une absence de signes reconnaissables, dans leur agencement et disposition, en tant que signe de présence ou de passage, de quelque chose de divinement invisible.

3.3 Inclusion du spectateur

3.3.1 Structure: frontalité, centralité apparente, stratégie du *gradino*

⁵⁴ Le récit de l'Annonciation dévoilant lui-même une importante ellipse quant à la façon dont se produira l'Incarnation, l'économie picturale dans la représentation du secret du mystère (de l'Incarnation) manifeste la même logique. À ce sujet, je rappelle les notions d'énonciation du secret selon Louis Marin, vues dans la section historiographique. *Opacité de la peinture*, p. 138.

⁵⁵ Olson, p. 62.

La frontalité et l'aplatissement du lieu de l'échange suggèrent une réception intimiste du spectateur et les nombreuses lignes horizontales du premier plan, dont celles qui marquent la profondeur du *gradino*, contribuent à l'effet de son inclusion malgré la planéité de l'image. Le *gradino* signale le lieu d'entrée du regard dans le tableau, de l'espace où a lieu l'Incarnation, telle une mise en *scène*. De plus, la présence de la dévote constituait, à l'époque de Botticelli, une stratégie visant à intégrer le regardant⁵⁶ et c'est peut-être pour cette raison que le point de fuite est si évasif, sa présence étant redondante. Le positionnement du point de fuite était, à la Renaissance, déterminant pour l'inclusion du spectateur, alors que dans cette *Annonciation*, il semble franchement remis en question, puisque très peu de lignes convergent vers un même point. Par ailleurs, le regard de la dévote montre au spectateur où regarder; elle est ici figure admonitrice⁵⁷. Toutefois, l'apparente symétrie de l'image est dérangée par la position paradoxale du point de fuite, son existence même se trouvant questionnée. Avec l'angle de vue légèrement incliné *dal di sotto in sù*, et à cause de la figure obscure de la dévote agenouillée et dont l'habit noir se déploie en direction de l'espace réel, le regardant cherche son point de mire tout au centre de l'image, c'est-à-dire à l'endroit où se trouve la main droite de la figure de Gabriel (fig. 40). Pourtant, si point de fuite il y a, il est en relation avec l'axialité de la dévote, puisqu'il est positionné sur la Vierge et déséquilibre ainsi l'impression de symétrie et d'immédiateté initiale. La disposition en biais de la rencontre, ainsi que le positionnement de la dévote tournée à 45° vers la Vierge contribue à ce déplacement du point de mire du spectateur. Si peu de lignes convergent exactement vers un même point, la prolongation de plusieurs segments sont dirigés effectivement vers Marie (fig. 51). Ce dispositif perspectif, non centré et quelque peu fuyant, produit effectivement un déséquilibre par rapport à la frontalité et à l'immédiateté de la composition créées à la fois par le *gradino* du premier plan, l'ouverture en hors-champ des quatre bords de l'image et par l'effet de raccourci, visant certainement l'intégration du spectateur. Aussi, il convient de se demander à quoi pourrait servir cette tension?

⁵⁶ Geiger, p. 68. « Having a « supplicating mortal » [...] pictures served as pictorial aid to contemplative absorption and adding an example was to exhort us to do the same... »

⁵⁷ Pour ce terme, voir Alain Laframboise, *Istoria et théorie de l'art : XV^e, XVI^e siècles*, Montréal Presses de l'Université de Montréal, 1989, p. 49 à 52.

La *Derelitta* de Botticelli, une composition comparable à celle de l'*Annonciation avec dévote* dans sa structure très similaire, donne à voir une porte fermée, située frontalement mais non de manière centrale (fig. 52). Dans cette composition, le point de fuite se situe sur le centre horizontal de la porte et bien que les lignes de fuite ne convergent pas exactement, il est clairement indiqué puisque, aux pieds des *gradini* et de la porte où est assise la figure, se trouve une ouverture sur le fond, un parvis intérieur, intégré à même l'architecture, dont il est possible de tirer les fuyantes⁵⁸. Cette infrastructure, comme l'ouverture de gauche dans l'*Annonciation de la dévote*, est essentielle puisqu'elle constitue l'unique lieu structural ou architectural de la composition qui permet de révéler le point de fuite au spectateur, par conséquent, son propre point de vue et de conférer à l'image, bien que limitée, son illusion tridimensionnelle. Si dans la *Derelitta*, celui-ci se situe sur la porte, dans l'*Annonciation*, Botticelli semble avoir intentionnellement placé ce point de vue sur la Vierge. La perspective est localisée et ne construit pas ici une unité spatiale, puisqu'elle fait justement le contraire, en déplaçant le point de mire, du centre sur la Vierge. Elle viserait en fait à produire une unité mentale⁵⁹, nous le verrons, par la présence de la dévote. La perspective ponctuelle ne regroupe pas les divers éléments du tableau, elle construit autre chose.

3.3.2 Figure admonitrice et *entre-trois*: Ange, Vierge et dévote

La présence anachronique de la dévote sur le *gradino* se donne à voir non seulement à cause de sa fonction d'admonition mais aussi, d'un point de vue plastique, comme vecteur d'axialité contraignant le regard du spectateur à se diriger sur la Vierge. Cette représentation du thème par Botticelli est unique par cette inclusion d'une tierce figure. Par ailleurs, selon l'étude de l'*Annonciation* par Louis Marin, il s'agirait d'une stratégie d'énonciation de sa dimension secrète, dans toute son économie et sa logique : « ... l'espace de communication du secret est à trois termes, à trois pôles, celui qui envoie la lettre, celui qui la reçoit et celui

⁵⁸ Tel que noté par Roberta Olson, la *Derelitta* affiche une légère asymétrie puisque le centre du tableau n'est pas situé sur le centre de la porte. Voir p. 413. Nous pouvons constater la même stratégie dans la *Dévote*.

⁵⁹ Expression de Daniel Arasse, dans *On n'y voit rien*, p. 148.

qui la surprend⁶⁰.» Bien que Marin fasse référence au dépositaire ultime, soit le regardant, ici, la dévote serait un instrument de figurabilité du secret puisqu'elle l'intercepte⁶¹. De manière plus ponctuelle, dans son analyse de l'œuvre, Roberta Olson suggère que les yeux presque clos de la religieuse évoquent une visualisation intérieure de l'évènement et que cette possibilité est étayée du fait que Gabriel et Marie portent leur regard au sol⁶². Je proposerai pourtant une autre explication. Le regard de la dévote se situe à l'extérieur du lieu de la rencontre, il est situé plus bas que la ligne d'horizon. Si cette tierce figure joue le rôle de l'admoniteur albertien que Louis Marin a appelé « figure de bord⁶³», dont la fonction était autant de montrer ce qu'il fallait voir que de suggérer comment regarder ce qui était donné à voir, ici, la religieuse prosternée, les mains jointes, dirige, selon moi, sa contemplation sur la Vierge, le long des plis de sa robe. D'ailleurs, la figure de Gabriel contribue à cette hypothèse étant donné qu'il est aussi face aux plis de la robe de Marie et leur fait face aussi par sa main.

Ce qui est ici plus intéressant, c'est la fonction de personnage relais que joue la figure de la dévote dans l'image, car celle-ci n'est pas incluse dans l'échange; elle est visiblement exclue de la mise en abîme produite par le cadre de la porte centrale, tout comme les spectateurs, dont elle est l'ambassadrice. Elle est un moyen de figurer le dévoilement de la conception divine en tant qu'évènement (invisible) en pleine puissance sous ses yeux.

3.3.3 Structure architecturale et perspective utérine

En fait, trois vecteurs principaux semblent converger en un même point et viser la Vierge, en une cible plus spécifique et suggestive : la première oblique est tirée depuis les boiseries du

⁶⁰ Marin, *Opacité de la peinture*, p. 139.

⁶¹ Dans « Annonciations ou les secrets du tiers », Louis Marin démontre que la troisième figure, introduite dans la scène d'*Annonciation* de Barna da Siena (fig. 53), constitue la figure du secret. Dans cette image, la tierce protagoniste colle son oreille au mur pour tenter d'entendre ce qui se dit du côté où a lieu l'Annonciation. Voir *Trois*, vol 3, no 3, 1988, p. 40.

⁶² Olson, p. 445.

⁶³ Daniel Arasse cite l'expression de Louis Marin dans *On n'y voit rien*, p. 82.

cadre de porte sur la gauche, la seconde, constitue la ligne produite par la fusion *Verbum/lit* se prolongeant sur la droite et enfin, la troisième est tirée à partir de la ligne de démarcation produite par l'ombre entre l'ange et la Vierge (fig. 54). Les deux premières se fusionnent presque dans leur axialité. Ces trois lignes se rejoignent précisément en un seul et même point. Un ingénieux détail se révèle ici, de manière assez conséquente. En effet, là où convergent ces trois lignes, à la hauteur du regard du spectateur, à même le drapé ondoyant des habits de la Vierge, un pli, plus profond que les autres, se distingue sur la cape bleue de Marie agenouillée. À première vue, il n'y apparaît qu'en tant que marque de volume et de lourdeur de l'étoffe bleue qui habille la Vierge. Mais à y voir de plus près, ce pli semble prendre exactement la forme des jambes agenouillées de la Vierge. Bien dissimulé, car on ne s'attend surtout pas à voir ce lourd plissement sur la partie bleue du vêtement de Marie qui est en fait le revêtement extérieur de son habit. Aussi, il aurait été plus approprié que ce pli apparaisse sur la robe rouge intérieure qui recouvre directement le corps de la Vierge. Par la manière dont le drapé bleu la recouvre, à la fois par-dessus et par-dessous, cette zone se montre véritablement de manière ambiguë. Aussi, c'est sur pli profond du revêtement bleu, entre les deux jambes de la Vierge, que les trois fuyantes principales convergent. C'est donc, selon moi, la *conceptio per uterum* que contemple de manière si fervente la dévote.

Les relations spatiales deviennent donc très intéressantes, surtout si l'on tient compte de la formule d'Albert le Grand, selon laquelle le Verbe est la clef qui ouvre le *génitale secretum*⁶⁴ et que l'on considère la fusion de la ligne venant de l'au-delà avec le segment de la figure composite *Verbum/lit*. Par ailleurs, selon Hanneke Grootenboer, comme la lumière pénètre la fenêtre sans rien altérer, la perspective elle-même pénètre l'image, et devient signe d'Incarnation⁶⁵. Ici, il ne s'agit pas que d'une image mais bien de la Vierge.

⁶⁴ Didi-Huberman, « Le lieu virtuel : l'Annonciation au-delà de son espace », p.85.

⁶⁵ Cette idée provient de la métaphore de la transparence de saint Bernard qui comparait la transition du Divin dans le corps de Marie (par une miraculeuse pénétration). En tant que fenêtre transparente, la perspective constitue aussi le signifié de l'innocence du corps de la Vierge (lui-même infigurable). Voir Grootenboer, p. 360.

Cette particularité ou ambiguïté dans la structure des drapés des robes de Marie se remarque aussi dans l'*Annonciation* de Glens Falls (fig. 8) où un pli définitivement plus profond suggère l'entrejambe de la Vierge. Toutefois, il n'intègre aucunement le complexe dispositif structural établi autour de la Vierge de l'*Annonciation avec dévote*⁶⁶. Par contre, dans ce petit tableau, le bas du corps de la Vierge est clairement retourné vers le spectateur, alors que le torse et la tête de la Vierge font face à Gabriel. Selon moi, cette posture serpentine compense pour le fait qu'aucun vecteur d'axialité ne dirige le regard sur l'entrejambe au pli profond. Dans l'*Annonciation avec dévote*, le positionnement en biais de la Vierge contribue à montrer cette « ouverture » de l'entrejambe de manière ostentatoire. Dans la petite *Annonciation* du musée de Glens Falls (fig. 8), le plissement des jupes de Marie ne laisse aucun doute sur sa signification et ne peut pas être simplement considéré comme un indice anodin ou une maladresse, bien qu'il ne soit pas particulièrement gracieux. Le pli profond entre les deux jambes de Marie est, dans son emplacement, sa forme, sa couleur, sa facture même, persuasif et suggestif quant à l'évocation de l'entrejambe. Par ailleurs, cette représentation comporte une structure iconographique plus riche que les autres. Par exemple, elle donne à voir la figure de la colombe, à peine pénétrée dans le *lieu* de la rencontre, et à peine perceptible. Ce motif constitue une manière conventionnelle, bien que symbolique, de signifier la non visibilité du passage du Saint-Esprit, en tant que figure essentielle et invisible de l'Annonciation⁶⁷. Le recours à une iconographie plus traditionnelle explique sans doute que la structure même de l'image soit moins investie de pouvoir sémantique.

Selon moi, cette image de la *conceptio per uterum* est aussi évoquée dans l'*Annonciation* de la prédelle de San Marco (fig. 3), dans laquelle, elle est exploitée de manière très économique : Marie tient de la main gauche, posé entre ses deux jambes, le Verbe sur lequel déferle, à

⁶⁶ Il a été intéressant d'investiguer la posture des figures. Le tableau 1 a permis de mettre en rapport les différentes images du corpus, en regard de l'attitude de Marie, des couleurs de ses habits, de ses attributs (auréole, voile, etc.), de son positionnement et des références relationnelles de l'espace (surélévation, présence de tapis, hauteur de l'espace, compartimentage, etc.). Le tableau 2 correspond, lui, à l'étude des postures de Gabriel.

⁶⁷ C'est la seule Annonciation de Botticelli où apparaît la figure traditionnelle de la colombe.

l'instar d'un liquide visqueux, un voile translucide qu'elle maintient, de manière inusitée, de la main droite⁶⁸.

Par ailleurs, dans l'*Annonciation du Cestello* (fig. 4), le prolongement de la ligne produite par l'ombre au sol touche aussi, de manière suggestive, l'entrejambe de la Vierge juste au point où se rencontrent le rouge de la robe et un lourd plissement de la cape bleu, au plus bas de son bassin (fig. 56). Le dispositif est toutefois moins raffiné puisqu'ici il ne s'agit point de relais entre différents vecteurs, mais seulement d'une relation singulière entre l'ombre de l'ange au sol et l'utérus de Marie⁶⁹.

Cette manière de représenter les jambes de Marie, en montrant significativement un pli profond entre les deux jambes, est très particulière pour une Annonciation et, à ma connaissance, n'est pas du tout courante. Dans le bas-relief de Donatello que Botticelli semble avoir étudié pour l'*Annonciation du Cestello*, un pli plus profond se démarque au même endroit, mais Marie est debout (fig. 57). Chez Fra Filippo Lippi, le maître de Botticelli, la Vierge assise a quelque fois les jambes entrouvertes vers le spectateur et peut-être cela a-t-il influencé l'artiste (fig. 58).

Avec une perspective dirigée sur l'aine de la Vierge, sur ses entrailles, la notion de perspective utérine devient ici très plausible. Théoriquement, la perspective est un dispositif servant à la pénétration dans un espace illusoire et le vecteur tiré de la figure composite verbe/lit constitue ici un élément fondamental. Millard Meiss écrivait : « Just as the brilliance of the sun fills and penetrates a glass window without damaging it, and pierces its solid form with imperceptible

⁶⁸ Fra Filippo Lippi avait déjà utilisé cette double figure du *Verbum/uterus* dans son *Annonciation* de 1448-50, à la National Gallery de Londres (fig. 55). Chez Lippi, en disposant le livre ouvert sur l'entrejambe de la Vierge et par la proximité de la colombe en vol, envoyée par la main de Dieu, était ciblé ce lieu de la conception. Dans l'*Annonciation* de la prédelle de Botticelli, le voile que tient la Vierge dans sa main droite constitue peut-être une variation du motif de Lippi. La figure du voile recouvrant la Parole est d'ailleurs reprise dans l'*Annonciation* Lehmann (fig. 7) et dans l'*Annonciation* de Saint-Petersbourg (dont l'attribution est contestée), où Marie tient aussi un voile dans sa main droite (fig. 12).

⁶⁹ La ligne de l'ombre au sol dans les reproductions de l'*Annonciation du Cestello* est plus ou moins définie puisqu'elle révèle, dans certaines zones, un dégradé. Le diagramme de la fig. 56 a donc été tracé à partir de la ligne la plus visible.

subtlety, neither hurting it when entering nor destroying it when emerging; thus the word of God, the splendour of the father, entered the Virgin chamber and then came forth from the closed womb.⁷⁰ » Hanneke Grootenboer précise cette analogie avec la perspective : « In the shape of a transparent painting window, perspective is as much a signifier of innocence as a figure of the Virgin's body (itself infigurable) as doorway through which God became human⁷¹. » On peut donc y voir une condensation de métaphores de conception virginale assez inouïe.

Un cas de perspective utérine très révélateur a été démontré dans une savante étude de John Moffitt sur le retable de *Sainte Lucie* de Domenico Veneziano (fig. 59)⁷². La Vierge de Veneziano a les jambes grandes ouvertes et le point de fuite, bien central à l'œuvre, se situe clairement sur l'utérus de la Vierge, selon les dessins d'anatomie féminine circulant à Florence à l'époque et qui placent l'organe reproductif plus bas qu'il ne l'est en réalité (fig. 60)⁷³. Moffitt écrit « Linear perspective rules had to be modified or abandoned if they conflicted with pictures' true purpose.⁷⁴ » Dans l'*Annonciation avec dévote*, le point de mire visiblement décentralisé indique bien la région de l'aîne de la Vierge. Si les fuyantes sont moins précises à cet effet, à l'exception des trois principales, c'est peut-être pour contribuer à l'effet de propension ou de dispersion qui se joue dans le cadre de l'ouverture vers la chambre de Marie, en tant que signe du passage de Dieu. Le point de fuite situé à l'écart du

⁷⁰ Millard Meiss, « Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings », *The Painters's Choice: Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York, Harper & Row, 1976, p. 5; cité dans Henneke Grootenboer, p. 360.

⁷¹ Henneke Grootenboer, p. 360.

⁷² Il serait ici très intéressant de faire un parallèle avec le culte des parties génitales du Christ – *ostentatio genitalia* – en tant que signe d'Incarnation. À ce propos, voir *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion* de Leo Steinberg paru en 1987 ; d'ailleurs, Botticelli, lui-même aurait contribué au culte dans son *Adoration des Mages* où un roi est à quatre pattes pour voir le sexe de l'enfant Jésus du plus près possible. Voir Arasse, *On n'y voit rien*, p. 78-79; Moffit, « Domenico Veneziano's *Saint Lucy* Altarpiece: the Case for "Uterine Perspective" ». Daniel Arasse rejette la thèse de Moffit, qui est selon lui historiquement non fondée (dans *Histoires de peintures*, p. 127).

⁷³ Moffit, « Domenico Veneziano's *Saint Lucy* Altarpiece », p. 19.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 16.

centre de l'image et de sa mise en abîme, contribue justement à cet effet. Un espace chaotique se donne à voir entre la dévote et l'ouverture sur le fond, dans l'axe perpendiculaire au plan de représentation, alors que la perspective à un point de fuite servait justement à produire des lieux clairement définis. Si le point de fuite n'est pas situé sur cette zone incongrue, *centrale*, bien mise en valeur par le cadre, c'est qu'il sert à désigner, ou plutôt, à signaler, autre chose.

Par le fait même, d'une part, l'ouverture de gauche derrière Gabriel évoque traditionnellement sa provenance divine, mais d'autre part, en tant que seul détail architectural de la composition duquel il est possible de tirer les fuyantes, elle constitue un élément structural fondamental. L'architecture participe donc activement au sens de l'œuvre et se trouve investie du principe d'*inhabitatio*, c'est à dire que le mystère a aussi atteint le lieu topologique où il s'est produit⁷⁵. Qui plus est, si c'est dans l'entre-deux que les historiens de l'art situent traditionnellement le *lieu* de l'Incarnation lové au cœur de l'Annonciation, dans cette image, c'est dans l'entre-trois. Les courts segments qui s'y trouvent sont dirigés, dans l'*espace fictif*, dans tous les sens et dans tous les angles : vers le fond, vers le haut, vers le spectateur et vers la droite⁷⁶. Visuellement, cela crée comme une profusion de courts rayons, mais sur la planéité de la surface picturale, l'axialité de la plupart de ces segments converge sur la figure de la Vierge, la mettant ainsi en valeur et participant au phénomène dévotionnel marial. La ligne de démarcation de l'ombre au sol, qui divise le lieu en deux, va aussi dans le même sens. Non seulement est-elle dirigée vers la Vierge, mais elle implique nettement la dévote en la reliant à la Vierge. Ses extrémités touchent effectivement les deux femmes, créant ainsi un vecteur principal dans la composition, dont la prolongation sur la droite traverse – pénètre – la Vierge. Si elles sont prolongées, les quelques lignes de fuite qu'il est possible de tirer à partir de la structure architecturale minimale⁷⁷, ici le cadre de l'ouverture sur la gauche et le court segment

⁷⁵ Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 187.

⁷⁶ Peut-être même vers la gauche. Cette œuvre n'a pas été étudiée *ante figuram*.

⁷⁷ La critique voit souvent cet élément comme une caractéristique de simplicité et d'effet de surface par opposition à une profondeur fictive permettant d'exploiter le thème *ad libitum*, l'attribuant – parfois péjorativement – au style tardif de Botticelli. Dans l'*Annonciation avec dévote*, ces choix de simplicité et d'accentuation de la planéité semblent délibérés puisque l'architecture se fait porteuse de

diagonal du cadre de porte central (puisqu'aucune ligne de perspective ne soutient le dessin du côté droit de la composition), passent toutes *dans* la Vierge (fig. 51). Bien qu'elles ne convergent pas toutes rigoureusement en un même point, elles semblent tout de même cibler cette zone particulière. Il ne s'agit pas de la tête, des mains croisées sur son cœur, de l'oreille ou de la bouche de la figure de Marie, mais du bas du corps de la Vierge⁷⁸. En réalité, pour le spectateur, c'est un jeu de course à relais assez spectaculaire qui donne ici à voir le mystère de la *conceptio per uterum* en tant que *genitale secretum* de la Vierge⁷⁹. C'est en incluant le regardant dans cette course à relais impliquant diverses haltes, en partant de la dévote, à la Vierge Médiatrice, puis allant vers Dieu, qu'un autre niveau sémantique pourrait aussi se dégager de l'œuvre. Il ne s'agit plus ici d'une mise en place statique de personnages sur un panneau de bois laissant voir un style linéaire où la planéité se fait caractéristique du style tardif de Botticelli, mais bien d'une représentation avec un tableau vivant, telle une pièce de théâtre où, à l'instar de l'orante, doit absolument participer le spectateur.

3.3.4 Double temporalité

La présence de la dévote implique d'emblée une double temporalité, puisqu'elle était absente au « moment » de l'Annonciation. C'est elle qui exhorte le dévot à contempler le mystère de la *conceptio per uterum*. Une double temporalité opère donc au cœur de l'image, qui met justement en branle l'idée de concomitance. L'Incarnation est concomitante à la conception d'un corps parfaitement formé et infusé de l'âme du Christ en Marie⁸⁰. Aussi, cette deuxième temporalité de la mise en acte de l'Incarnation est aussi celle de la figure composite du

sens. Olson explique que l'architecture joue un rôle grandissant dans les œuvres tardives (p.91) et elle note l'utilisation du *gradino* comme un exemple de simplicité délibérée (p. 68).

⁷⁸ L'oreille de la Vierge (*conceptio per aurem*) et sa bouche (baiser de la bouche comme acte même de l'Incarnation) ont été considérées par l'exégèse en tant qu'orifices récepteurs de l'Incarnation divine. Un grand nombre d'images en sont témoins. À ce propos, voir la section "*Conceptio per uterum, per frontem, per aurem*" de l'ouvrage de Bœspflug, p. 95-101.

⁷⁹ Terminologies et notions vues, entre autres, dans l'ouvrage de Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 190.

⁸⁰ Bœspflug, p. 100.

Verbe/lit, puisque c'est par là que s'effectue l'Incarnation. La fonction de la dévote devient essentielle, au sens de cette œuvre et ce non seulement par son rôle de figure modèle pour les regardants ou de figure du secret. Dans cette image, la figure admonitrice constitue aussi un moyen plastique de créer un relais entre Dieu, situé à l'extérieur de l'image, sur la gauche, et le spectateur, situé devant le plan de représentation; elle est aussi, ici, signe, témoin, de concomitance⁸¹.

3.3.5 Interprétation

Selon moi, dans cette image, il faut voir le moment de l'Annonciation comme un relais entre le spectateur et son Dieu. L'Annonciation qui est donnée à voir dans ce tableau est telle une mise en abîme dont la dévote est l'admonitrice. Cette stratégie aurait pour effet de signaler la présence tant recherchée dans l'art religieux, c'est-à-dire la mise en acte de l'Annonciation et de tout ce qu'elle peut comprendre de mystérieux; Didi-Huberman parlerait sûrement ici de fonction anagogique. Louis Marin, qui voit, lui aussi, une constituante mystique dans les représentations d'Annonciations écrit : « ... ces signes auraient ainsi la fonction mystique ou anagogique de re-marquer la littéralité invisible-inaudible, la picturalité infigurable-indicible, le secret de la peinture autant que celui des énoncés échangés dans cet intervalle⁸².» La présence de la dévote sert à provoquer une conversion du regard du spectateur en relayant l'Annonciation au deuxième plan; elle sert à opérer une effraction dans la temporalité même de l'œuvre. Par ailleurs, sans la dévote agenouillée, l'idée de médiation associée à la Vierge ne ferait pas partie intégrante de la composition. Autrement dit, le regard du spectateur, suivant celui de l'admonitrice sur l'utérus de la Vierge, en tant que *lieu* ultime de l'Incarnation, se trouve lui aussi converti, à l'instar de l'espace bouleversé par le passage du Divin, avant de pouvoir contempler l'origine même de l'opérateur – Dieu – et d'y accéder par

⁸¹ À l'instar de la tierce protagoniste dans l'*Annonciation* de Barna da Siena (fig. 53).

⁸² Marin, « Annonciations ou les secrets du tiers », p. 40; dans cet ouvrage, l'auteur analyse la dimension elliptique du récit de l'Annonciation, notamment, dans la paradigmatique *Annonciation* de Veneziano où l'axe transversal se fait axe d'énonciation du secret (pour le spectateur), qu'il différencie de l'*Annonciation* de Barna da Siena, où le tierce personnage constitue la stratégie d'énonciation principale du dévoilement du secret.

l'*ouverture* derrière l'ange.⁸³ Dans le cadre de cette interprétation, nul besoin de chercher la raison de l'absence d'une cohésion visuelle par la perspective, les angles de vue, les proportions et la composition. Ils pourraient tous être effectivement signes indiciels du passage divin dans la matière. Si Dieu passe et *s'incarne* ou, selon les termes de saint Bernardin, si le Créateur entre dans la créature, par la mise en acte que représente l'*Annonciation avec dévote*, c'est normal qu'Il déplace un tant soit peu les choses. En tant qu'opérateur de conversion – du regard – le spectateur changé, informé, pourra dès lors voir au-delà de la visibilité et du réalisme de ces choses.

Pour accéder à cette conversion du regard, il faut adhérer à l'idée de seuil; le premier étant le *gradino* que la dévote doit gravir, au tout premier plan; c'est lui qui signale le lieu d'entrée du regard dans le tableau. La narration du récit de la rencontre s'articule donc autour de la notion intrinsèque de seuil qui s'y rapporte, par le biais d'une composition à l'apparence iconographique simple, mais dont le dispositif structural a été manipulé de manière assez complexe. En effet, ce qui demeure pour moi le plus étonnant, dans cette œuvre, c'est sa simplicité apparente.

Les ouvertures et les fermetures, quelles qu'elles soient – cloisons, formes tronquées, entrées avec ou sans porte, infrastructures sous jacentes à l'architecture tels le *gradino* ou les grandes arcades (dans la fresque), niveau d'opacité, hors-champs, cadrage – sont donc explicitement créées et peintes pour apporter à la représentation la notion de seuil intrinsèque au thème. Mais pour que vaille l'ouverture comme motif en soi, il faut qu'il y ait une fermeture, un obstacle auquel elle fasse effraction. Comme il a été vu dans la fresque de San Martino, et dans l'*Annonciation avec dévote* de manière plus explicite, le seuil est un lieu fécond dans la spatialité, dont le sens se diffracte et se stratifie suivant le niveau de lecture, pouvant même devenir opérateur de dislocation, portant ainsi atteinte à toute la structure picturale. La dévote agenouillée au seuil du *gradino* en est la figure exacte et nous permet peut-être de voir au-delà des ambigüités et de l'instabilité de l'image.

⁸³ À propos de la médiation de Marie, voir la section « L'Annonciation à la Renaissance » de ce mémoire. Le sermon de saint Bernardin, en 1427, met l'accent sur le fait que Gabriel *demande* le consentement de la Vierge pour sa médiation dans l'Incarnation. Cela constituait, en soi, un des trois mystères de l'Incarnation. Sans son consentement rien n'était possible.

3.4 Conclusion: une œuvre complexe et une relation au texte raffinée

N'ayant jamais contemplé l'œuvre *de visu*, mes observations ont été faites à l'aide de reproductions numériques. Cette œuvre très peu reproduite se trouve seulement en petit format blanc et noir ; c'est un hasard si j'en ai trouvé une version couleur. De plus, malgré le fait que Ronald Lightbown ait classé l'*Annonciation avec dévote* comme œuvre d'atelier, son attribution demeure contestée et je crois que la complexe structure de perspective donnée à voir dans le jeu de relais, dont il a été question dans ce chapitre, peut témoigner d'une démarche créative remarquable et peut-être encourager à plus de recherche dans ce sens. Aussi, à moins de les considérer comme le produit du hasard, voire de maladresses attribuées de surcroît à un élève de Botticelli, les divers enjeux qui ont été considérés montrent, d'après moi, un travail d'observation par rapport à la topologie du *lieu* de l'Annonciation et à ses relations spatiales avec ses principaux attributs. D'après moi, les relations établies avec l'*Annonciation du Cestello*, surtout en ce qui concerne la porte tronquée et le positionnement de la ligne de démarcation de l'ombre, sont significatives et permettent d'attribuer le tableau à Botticelli.

Nous l'avons vu avec l'*Annonciation de San Martino*, la question de la visibilité peut être remise en question de plusieurs manières, à tel point que l'on se demande si ce que l'on voit est bien possible. C'est précisément là que se love le secret, le cœur de la figuration d'une Annonciation. Comme l'écrit Marie Dominique Popelard: par *moi* (le regardant) Dieu acquiert sa présence dans le moment présent⁸⁴. Il semble donc que pour ce faire, l'artiste ait utilisé une stratégie qui consiste à mettre en place des symptômes visuels, grâce auxquels toute la représentation peut être remise en question et où, plus elle est observée, plus les ambiguïtés se dégagent et plus elles deviennent significatives. De simples incongruités structurales, elles se métamorphosent en forces actives au cœur de l'image, au même titre que les figures iconographiques traditionnelles. Par cette force surprenante, elles happent le regardant dans une contemplation à maints détours, l'arrêtent à des seuils sinon impossibles, du moins conditionnels, où il doit questionner sa perception. Les manipulations de toutes sortes et à première vue invisibles peuvent donc servir justement à inclure le destinataire,

⁸⁴ La citation complète se trouve en exergue de ce chapitre.

l'homme déchu ou sauvé, dirait Louis Marin, l'intégrant dans un processus où se déploiera une pluralité de sens à la mesure du mystère qu'elles visent à figurer. L'équivoque de ces seuils donne à voir une image paradoxale dont le sens est *duplice*.

« ...nell'attività tarda dell'artista, pervasa da un'inquieta spiritualità, sotto l'influsso di Savonarola.¹ »

CHAPITRE IV

L'ANNONCIATION DU CESTELLO: UN CAS DE FIGURE PARTICULIER

Cette troisième analyse montrera définitivement la profonde réflexion associée aux tableaux de Botticelli quant à la figuration de l'Incarnation. Ici, dans l'*Annonciation du Cestello* (fig. 4 et 4A), plus encore que dans l'*Annonciation avec dévote*, se déploie sous nos yeux une limpidité picturale laissant une impression initiale de simplicité. Cette stratégie visant à créer l'illusion, le *falso veder*, s'avère cruciale dans l'interprétation qui met en relief l'importance des relations spatiales se donnant à voir dans le motif d'ouverture où se condense une iconographie *duplice*. C'est dans la prise en compte des incongruités structurales, ainsi que des ambiguïtés iconographiques, que le regard pourra se convertir.

4.1 Une Annonciation à part

Si la première et la dernière en date des Annonciations peintes par Botticelli – en l'occurrence celles de *San Martino* et de la *Dévote* – comportent des stratégies d'inclusion du spectateur remarquables et des ambiguïtés structurales délibérées, l'*Annonciation du Cestello* située entre les deux montre une évolution où les enjeux propres au thème sont déployés de manière distincte.

¹ Retranscription de la fiche technique de l'*Annonciation du Cestello* au Musée des Offices. Traduction libre : « ... de la production tardive de l'artiste, envahi d'une spiritualité tourmentée, sous l'influence de Savonarole. »

4.1.1 Observations générales

Cette image est la plus commentée des Annonciations de Botticelli. Depuis l'époque où Vasari écrivait : « Pour les moines du *Cestello*, à une chapelle, Botticelli fit un tableau d'une *Annunziata*² », sa fortune varie, de « métaphysique » pour Alessandra Galizzi Kroegel³, à « très simple » pour Charles Blume⁴. Son attribution a longtemps été débattue, parfois à cause de la « simplicité » qu'on lui prêtait et pour son organisation de l'espace⁵. En 1908, Horne écrivait à son sujet : « *course and mannered draughtsmanship*⁶ ». Plus récemment, en 2005, Frank Zöllner a décrété : « Apart from the lectern placed at the right-hand edge of the painting, the sparseness of Mary's home offers little that might lend itself to specific interpretation or distinguish Botticelli's *Annunciation* from other portrayals of the same subject⁷. » Il est à se demander si le long débat sur l'attribution de ce tableau constitue un symptôme ou une cause⁸ de sa fortune bigarrée. Son cadre, encore original, a fait couler beaucoup d'encre, liant Botticelli et l'architecte Sangallo qui l'aurait conçu⁹. Dans *L'Annonciation italienne*, Daniel Arasse note « qu'elle [*l'Annonciation*] se différencie tellement » du reste de la production du même thème par Botticelli¹⁰. *L'Annonciation du Cestello* est en effet différente : ses couleurs intenses et sa grande luminosité sautent aux

² Giorgio Vasari, « The Life of Sandro Botticelli, Florentine Painter », dans *The Lives of the Artists, Sculptors and Architects* (1550 et 1568), p. 224-231, Oxford: Oxford University Press, 1991, p. 226.

³ Galizzi Kroegel, p. 59.

⁴ Blume, « Studies in the Religious Paintings of Sandro Botticelli », p. 24.

⁵ Zöllner, p. 236.

⁶ Horne, p. 166; en 1924, Victor Lasareff écrit que seul le dessin est de Botticelli. Voir p. 125.

⁷ Zöllner, p. 152. Critique négative aussi chez : Ettlinger, p. 80, Blume, *ibid.*, p. 54 ; l'œuvre est rejetée par Yashiro, Berenson et Gamba.

⁸ Bettini (1940), Horne, 1907, p. 166; la question de l'attribution est réglée. Caneva écrit : « La restauration de 1987 en a confirmé à la fois l'extrême qualité et la totale homogénéité : seule la prédelle soulève encore quelques doutes. » Voir *Catalogo completo*, p. 100.

⁹ Olson, p. 104.

¹⁰ Arasse, *L'Annonciation italienne*, p. 259 ; l'auteur ajoute, sans plus, que cette différence répond « à la demande d'un "homme neuf" dans le milieu culturel florentin, [...], Botticelli avait atténué les allusions cultivées, le raffinement luxueux et la préciosité d'orfèvre de sa production médicéenne. »

yeux. *Ante figuram*, les galons dorés, l'auréole de Marie et la reliure d'or chatoient et révèlent la lumière blanche qui pénètre le lieu, derrière Gabriel, comme le veut la tradition¹¹. D'emblée, la Vierge est donnée à voir comme récipiendaire de cet éclat. Hormis l'énorme fresque de *San Martino*, l'*Annonciation du Cestello* est le tableau le plus imposant de la série d'Annonciations de Botticelli. Aussi, ses larges surfaces colorées de rouge, de gris et de blanc ont une qualité de présence inouïe et produisent un effet de surface que les plus petits formats ne peuvent offrir.

Le tableau se distingue par sa topographie – quatre autres Annonciations de Botticelli figurent une architecture ostentatoire par les massifs de piliers, les arcades, les diverses pièces, atrium et cours longées de couloirs – et son dépouillement porte à croire que, à l'opposé de ces autres images, le potentiel spatial du thème n'a pas été exploité. Le compartimentage, presque excessif, donné à voir dans les Annonciations de *San Martino*, *Glascow*, *Lehman et Glens Falls*, par les motifs au sol, la superposition de plateformes et tapis, par les caissons, voûtes et rideaux, est effectivement absent du retable du *Cestello*. Ici, l'ouverture traditionnelle derrière Gabriel, si fondamentale dans l'*Annonciation avec dévote*, est seulement suggérée¹² par le montant de droite du cadre dont la largeur est fortement tronquée. Le bord supérieur de la composition, complètement ouvert, ne laisse aucun indice de hauteur à part une petite ombre oblique sur la bordure gauche au coin supérieur¹³. Structuralement, le retable du *Cestello* comporte encore moins d'éléments architecturaux que le panneau de Hanovre (fig. 5) qui n'a que deux cadres de porte, une chambre intérieure pour Marie et un *gradino*. Ici, les cloisons et le carrelage dominant la surface picturale et l'ouverture sur le fond montre un paysage rapproché du spectateur dont on peut immédiatement supposer la dimension allégorique. L'entre-deux y est discrètement marqué :

¹¹ Edgerton, p.119-122. L'auteur explique que selon l'exégèse et l'optique médiévales, le soleil levant, à l'est (à gauche dans les Annonciations), est symbole de la nouvelle aube chrétienne survenant avec la venue du Christ.

¹² La petite prédelle qui n'a aucune ouverture sur la gauche est la plus dépouillée. C'est dans l'*Annonciation avec dévote* que l'ouverture sur la gauche est la plus apparente.

¹³ Hormis sa frise décorative, le cadre original de l'*Annonciation* a sensiblement la même forme que le cadre de porte de la sortie centrale de l'*Annonciation avec dévote*. Il faut peut-être supposer que la bordure réelle du cadre remplace en quelque sorte le cadre de porte fictif.

dépourvu du motif de l'arcade, privilégié dans les autres Annonciations, le dispositif est plus raffiné et remet autrement en cause la question de la visibilité du mystère. Comme dans l'*Annonciation avec dévot*e, la séparation est ici intangible. Au sol, à même la structure géométrique portant la composition, l'orthogonale centrale scinde les espaces respectifs¹⁴ des figures situées sur la même travée. Mais c'est une diagonale – allant de l'extrémité de la cape de Gabriel en bas à gauche, jusqu'à l'aurole de Marie en haut à droite – qui figure l'échange, et divise le tableau, presque carré, en deux triangles.

4.1.2 Les figures et le lieu

Hanneke Grootenboer considère cette représentation comme une œuvre paradigmatique de la présence obligée d'un entre-deux par rapport à la proximité inhabituelle des figures¹⁵. En fait, comparés aux autres Annonciations de Botticelli, ici la posture maniérée¹⁶, la gestualité et le rapprochement des figures constituent des éléments essentiels. Les personnages, à la chair d'alabâtre, semblent statufiés, surtout la Vierge, bien que sa figure serpentine et les plis ondoyants de ses robes démentent toute fixité, créant d'emblée une tension dialectique. Le positionnement des figures peintes, pratiquement de grandeur nature¹⁷, se distingue aussi des conventions en usage au XIV^e et XV^e siècles¹⁸. Leur proximité se donne surtout à voir par la

¹⁴ Zöllner, p. 154: « The stringent geometry [...] demarcates an imaginary boundary [...]: the central orthogonal [...] creating a threshold [...] The clearly drawn boundaries that create distinct spatial separation of the areas [...] are an expression of the very nature of the Annunciation [...] the immaculate conception without physical touch. »

¹⁵ Grootenboer, p. 356.

¹⁶ La critique voit parfois dans les figures un maniérisme qui serait caractéristique des années 90, chez Botticelli. C'est le cas par exemple, chez Olson (p. 395) ou chez Ettlinger, qui écrit : « [...] the movements of both angel and Virgin are angular and without grace. The gestures are mannered, if not stilted, and the action takes place in a bare chamber. [...] The Cestello *Annunciation* is yet another example – and perhaps not to everybody a pleasing one – of that increasing intensity and nervousness.» Voir p. 80.

¹⁷ Cet élément est aussi noté chez Olson : « ... he chose to portray the mystical drama itself on a large scale, focusing the viewer on the nearly life-size participants in the miracle... », p. 104.

¹⁸ Caprettini, p. 82-84. La fresque de l'*Annonciation* de Ghirlandaio (1486-90) de la chapelle Tornabuoni, à Santa Maria Novella, à Florence, donne aussi à voir une grande proximité des personnages (fig. 61) ; Horne a signalé une ressemblance avec l'*Annonciation* de Fra Filippo Lippi (fig. 62), à San Lorenzo (vers 1445), en regard de l'attitude de la Vierge. Voir p. 166.

gestualité et la proximité des mains, qui rappellent les mains de Dieu et d'Adam représentées par Michelangelo au plafond de la chapelle Sixtine, une vingtaine d'années plus tard (fig. 63)¹⁹. En fait, si l'analogie est visuellement faillible, thématiquement parlant, elle est valable, puisqu'à l'instar d'Adam qui reçoit la vie par Dieu, l'humanité, en la personne de Marie, obtient le salut dans le *fiat* de Marie. Bref, l'intimité flagrante et insolite des figures est en fait une interprétation unique du thème²⁰. Grootenboer écrit : « Even when these two figures are placed in close proximity, as in, for instance, Sandro Botticelli's elegant rendition [...], the Angel and the Virgin never touch ; neither their outlines nor even the outlines of their garments ever overlap²¹. » Tout de même, cette grande proximité montre une certaine audace, une définitive dramatisation du thème²². Luigi De Vecchi, qui étudie le mouvement et l'expression des figures chez Botticelli, note la « très forte tension » se manifestant dans la relation rythmique des gestes qui tendent, selon lui, vers le motif de la *conturbatio*²³ :

¹⁹ La main de Gabriel, ici, rappelle celle à *San Martino*.

²⁰ Parmi les Annonciations de Botticelli, sauf pour la présence de la religieuse agenouillée, seule l'*Annonciation de la dévote* montre une telle intimité. Même dans le dessin de l'*Annonciation*, dans le corpus des illustrations de la *Divine comédie* de Dante (fig. 9 et 9A), montrant sensiblement les mêmes postures et rapprochement que cette dernière, les deux personnages sont séparés par une structure bien physique.

²¹ Grootenboer, p. 355-356.

²² Lightbown y voit, p. 198 : « [...] [une] émotion intense en symbiose avec la préciosité du style. » ; Rudrauf parle de charge dynamique, de puissance communicative et de réaction spasmodique. Voir p. 66.

²³ Dans son ouvrage *Painting and Experience*, Michael Baxandall présente un sermon de Fra Roberto Caracciolo sur l'Annonciation, dans lequel le troisième mystère, le Colloque angélique, est analysé d'après le récit de Luc. Fra Roberto énumère cinq conditions ou attitudes spirituelles imputables à Marie et reliées à un moment particulier du récit. Dans l'ordre, ce sont : *conturbatio* (trouble), *cogitatio* (réflexion), *interrogatio* (interrogation), *humiliatio* (soumission) et *meritatio* (mérite) (p.81-82). À l'instar de De Vecchi, les auteurs font souvent référence à cette catégorisation de Baxandall, sauf les sémioticiens qui la trouvent contraignante, voire réductrice. À propos d'un de ses cas de figure, une *Annonciation* de Fra Angelico, Didi-Hubermann écrit : « Or, tout cela ne constitue qu'un rabaissement intempestif de la notion de *devoto*, avec, pour conséquence, le rabaissement du "style" de l'Angelico [...]. Pourquoi Baxandall escamote-t-il subrepticement un haut concept thomiste qu'il a cru cependant [...] devoir mettre en relation directe avec la pratique d'un peintre? J'imagine une raison possible : il y a dans l'histoire de l'art [...] toute une tradition du didactisme des images. Ce que cette tradition se contente de postuler, en fait, n'est bien souvent qu'un *simplisme des images* : elle postule que les images sont des illustrations simplifiées, facilement comprises, de textes moins simples et moins facilement accessibles au "peuple" ». *Fra Angelico*, p. 26-27.

« Recul, torsion, émotion profonde, bouleversement intérieur [...] irruption impétueuse et tendue de l'ange²⁴. » Pour ma part, bien que le dépouillement topographique puisse en effet profiter au drame, je considère qu'il faut aussi tenir compte des relations spatiales.

La position des personnages est en correspondance avec d'autres rapports compositionnels. C'est le cas par exemple de l'ombre de l'ange franchissant la ligne médiane, motif étant littéralement extrait du récit de l'Annonciation, et qui n'a rien d'extraordinaire: « L'Esprit viendra sur toi. Et la puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre ; c'est pourquoi celui qui va naître sera saint et sera appelé Fils de Dieu²⁵. » Plus étonnante que cette transgression est celle de la cape presque transparente, encore gonflée par le voyage, visible dans le dos de Gabriel. Le voile diaphane et fluide se déverse sur le genou gauche de l'ange, puis jusqu'à ses pieds, et outrepassa la borne linéaire. Plus audacieuse encore est la main de Gabriel qui traverse la démarcation au sol. Toutefois, ses deux doigts levés, probablement en signe de salutation, semblent arrêtés par le montant du cadre de porte. Frank Zöllner le note et conclut que les limites visuelles désignées créent des espaces distincts pour les figures et constituent une expression de la nature même de l'Annonciation, qui est, à la base, l'histoire d'une immaculée conception excluant tout contact physique²⁶. Selon moi, il faut aussi *voir* les doigts posés visuellement *exactement sur* le coin, en-bas, à droite de la balustrade²⁷ extérieure, *caché* par le montant vertical du cadre de porte. Les rapports topographie/figures, tels le rabattement de cette même forme encadrant la tête et la bouche de Gabriel, sont plus complexes qu'il n'y apparaît et méritent d'être analysés.

²⁴ De Vecchi, dans *De Laurent le Magnifique à Savonarole*, p. 50.

²⁵ L'Évangile selon saint Luc, (1, 34 -35), la *Bible de Jérusalem*.

²⁶ Zöllner, p. 154. L'auteur note le montant de porte, mais non la balustrade extérieure.

²⁷ Galizzi Kroegel appelle cette forme rectangulaire la « balustrade ».

Ici, par opposition à d'autres Annonciations de Botticelli, le positionnement de Gabriel n'est pas ambigu²⁸, mis à part son geste de salutation qui n'est pas complètement arrêté (tableau 2). Comme son pouce est dissimulé, il s'avère difficile d'identifier sa gestuelle²⁹. Dans la prédelle de San Marco (fig. 3) et dans les autres représentations, la position de sa main droite est sans équivoque puisqu'il croise les bras ou tient ses jupes. Dans le tableau de Glasgow (fig. 6), sa main en l'air esquisse une salutation tout juste amorcée (l'annulaire et l'auriculaire sont dépliés) et sa main est peinte latéralement. Mais ici, la main de Gabriel est tournée à 90 degrés, face à la Vierge. Le geste de Gabriel, sa posture en général et son regard ardent donnent à voir qu'il est comme hypnotisé par la main de la Vierge et qu'il est possiblement *en train* de se rapprocher d'elle. Son geste n'est pas une simple salutation. Quant à Marie, contrairement aux interprétations qui la voient en état de trouble ou en réaction impétueuse, son attitude intériorisée et ses yeux presque clos montrent une attitude d'accueil, très semblable à celle de la Vierge de Glens Falls (fig. 8)³⁰. Ces observations évoquent *a fortiori* le caractère intime et secret de l'*Annonciation du Cestello*. L'idée impensable d'un contact en puissance entre les deux figures, d'un rapprochement tout en douceur, qui a la lenteur et la grâce des mouvements induits par la prière, comme le suggère l'agenouillement de la Vierge à son prie-Dieu, devient même possible.

À l'instar de sa fiche technique aux Offices (en exergue), la critique italienne, particulièrement³¹, attribue ce pathos formel à une phase d'inquiétude spirituelle de Botticelli,

²⁸ Il n'est ni en vol, comme dans la fresque de *San Martino*, ni à cheval sur deux paliers, comme dans l'*Annonciation avec dévot*.

²⁹ Il s'agit du rite latin de salutation, où l'index et le majeur sont déployés, par opposition au rite oriental qui est un geste de bénédiction où l'annulaire et le pouce se rejoignent. Feuillet, p. 18 et 29.

³⁰ La posture de Marie découle probablement de l'*Annonciation* de San Lorenzo de Lippi, où la Vierge semble se trouver dans un état de profonde sollicitude spirituelle ; voir tableau 1 pour une comparaison des postures de la Vierge.

³¹ Selon Caneva, Botticelli partage l'inquiétude spirituelle de tant d'intellectuels florentins dont la fréquentation de textes sacrés et l'augmentation de commandes à caractère sacré sont la preuve, et l'*Annonciation du Cestello* appartient à cette phase de réflexion. Voir *Botticelli : Catalogo completo*, p. 78 ; pour sa part, Appiano parle de conception humaniste tissée de profonde religiosité et d'espace spirituel qui, « à travers certaines "figures", trace le sens d'un travail intérieur, conceptuel, à la recherche de la divine, et décantée, sérénité. » Voir *Forme dell'Immateriale*, p. 226.

associée à la réforme religieuse de Savonarole. Pour Daniel Arasse, cette hypothèse ne suffit pas : Savonarole n'explique pas tout. Ses prédications contre les excès [...] ne datent que des années 1496-1498 et, si Bacio della Porta mais aussi Sandro Botticelli peuvent y être à ce point sensibles, c'est que le prédicateur répond à des inquiétudes spirituelles que partagent déjà bon nombre d'artistes et d'intellectuels florentins. [...], c'est plutôt dans la simplicité et la mise à distance des virtuosités brillantes que se trouve la réponse. [...]i l'*Annonciation* peinte par Botticelli en 1489-1490 se différencie tellement de sa production habituelle dans ce thème [...], c'est que, répondant à la demande d'un « homme neuf » [...] Botticelli avait atténué les allusions cultivées, le raffinement luxueux et la préciosité d'orfèvre de sa production médicéenne. Sans attendre Savonarole, Botticelli a simplifié l'architecture et son décor pour concentrer l'attention sur les figures et leur gestuelle – et obtenir, en communiquant le plus directement possible un message dramatique et humain, un effet pathétique plus efficace.³² Aussi, faut-il rester prudent dans l'interprétation. Plusieurs auteurs pensent que Léonard se référait à ce tableau lorsqu'il écrivait dans l'un de ses préceptes :

[...] Si l'on doit figurer un homme s'inclinant avec une gravité affectée, qu'elle ne soit pas faite d'audace ou de présomption, afin que l'effet n'apparaisse ni désespéré ni autoritaire, comme je pus voir ces jours-ci pour un ange qui, au moment de l'Annonciation, semblait vouloir chasser Notre Mère de sa chambre avec des mouvements qui apparaissaient plutôt injurieux tels ceux que l'on peut adresser à un vil ennemi. Et Notre Mère désespérée semblait vouloir se jeter par la fenêtre.³³

4.1.3 Statut particulier : fonction de retable et contexte historique

L'*Annonciation du Cestello* est l'unique retable de la série, dont résulte un droit acquis : l'inclusion du spectateur. Élaborée dans le but d'être exposée et contemplée dans la prière, sur l'autel d'une chapelle, l'*Annonciation du Cestello* comporte un intérêt, voire une autorité

³² Arasse, *L'Annonciation italienne* (1^{ère} éd), p. 258-259. L'auteur reprend des idées de Caneva.

³³ Leonardo de Vinci, *Trattato della pittura*, II, 55, cité dans le chapitre de Luigi De Vecchi, dans *De Laurent le Magnifique à Savonarole*, pp. 39-54, 2003, p. 50. De Vecchi demeure prudent. Il écrit : « Il semble possible que Léonard fasse justement allusion à une représentation de ce genre dans [le passage cité plus haut]... ».

en soi. Les retables sont des peintures dévotionnelles où le rôle des personnages, en tant que présences réelles, est à son paroxysme³⁴ et à la Renaissance, ils avaient une fonction médiatrice entre le croyant et Dieu³⁵. D'une part, leur impact est plus important du fait qu'ils étaient généralement exposés publiquement, plutôt qu'en privé où très peu de gens les auraient vus³⁶. D'autre part, pour le chrétien, la *pala* possédait une dimension sacrée intrinsèque, à l'instar des objets et mobiliers liturgiques. L'autel pour lequel celle-ci fut commandée fut consacré par l'évêque Vasoniense, le 26 juin 1490. De plus, depuis la décision du pape Jules II en 1504, à l'instar des autres autels et chapelles de l'église, la chapelle de Benedetto di Ser Giovanni Guardi offrait probablement des indulgences à ses visiteurs³⁷.

Destiné à une église majeure de Florence, au cœur d'un monastère appartenant à une communauté de moines cisterciens³⁸, le retable *du Cestello* répondait certes à des besoins iconographiques, théologiques, décoratifs et contextuels plus spécifiques que les petits tableaux réservés à un usage personnel³⁹. De plus, dans un contexte monastique, la notion de croissance spirituelle à travers l'exégèse, même picturale, est essentielle au sens de l'œuvre⁴⁰.

³⁴ Joannides. 1995, p. 165. Bien qu'il expose un élément d'analyse différent du nôtre, l'auteur note toutefois cette caractéristique (de présence) des retables de Botticelli : « In his major works [Botticelli's], or ones intended for iconic rôles, such as altarpieces or devotional paintings, where figural presence is intended to be paramount, the picture is treated as a graphic surface to be dominated by the figure design. »

³⁵ Fondaras parle d'une fonction de médiation du format de retable: « intercessory function of the altarpiece in Renaissance ». Voir p. 7.

³⁶ Zöllner, p. 153.

³⁷ Luchs, p. 346 et p. 12. « Most of the altars [...] offered indulgences to visitors.» Voir p. 30.

³⁸ D'après Luchs, les Cisterciens de Florence étaient propriétaires d'une grande variété d'œuvres d'art, malgré les strictes conventions et prohibitions du XII^e siècle concernant la décoration. Voir p. 30.

³⁹ Mises à part la fresque de *San Martino* et la prédelle, les autres Annonciations de Botticelli étaient probablement des commandes privées pour la prière personnelle.

⁴⁰ Antonia K. Fondaras, «“Our Mother the Holy Wisdom of God:” Nursing in Botticelli's Bardi Altarpiece», *Storia dell'Arte*, vol. 111, 2005, p. 18-19. L'auteure souligne la notion augustinienne de progression spirituelle à travers « l'opacité de la métaphore » se révélant au dévot. Elle montre dans son analyse du *Retable Bardi*, peint pour l'église du monastère augustin, la spécificité du contexte monastique quant à l'inclusion d'une exégèse picturale.

En 1489, lors de la commande du tableau, la situation géographique centrale des Cisterciens à Florence et l'augmentation de leur effectif en Toscane exigent la restructuration de leur église⁴¹. Leur activité *intra mura* et *extra mura* se déployait dans plusieurs sphères. En voici quelques exemples : le confesseur de Lorenzo de' Medici était un Cistercien ; à partir de 1490, leur église est le lieu de rencontre de la confrérie de Sant'Antonio où Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, principal mécène de Botticelli, est membre; le moine Massimo Aretino, mort en 1483, fut canonisé... La déclaration du chapitre général de Cîteaux de 1488, affirmant que la gloire et l'avancement de l'ordre dépendaient principalement de l'érudition de ses membres, en constitue un autre exemple⁴². Dans la Florence de Botticelli, l'impact des Cisterciens se décuple si l'on considère que leur prestige découlait du culte essentiel de la cité à son fondateur, Saint-Bernard de Clairvaux⁴³. Les liens entre l'artiste et les moines sont peu connus. Une référence significative à un sermon de saint Bernard, *In Nativitate B. Mariae, de aquae ductu*, est notée par Alison Luchs, dans l'iconographie des figures, du paysage et dans l'inscription du cadre⁴⁴. Pour ce vaste projet de restructuration, il semble aussi que, à part le choix des artistes, parmi les meilleurs de l'époque, les religieux n'aient pas imposé de programme rigoureux pour le décor ou l'iconographie⁴⁵. Botticelli aurait donc puisé aux sources théologiques mêmes. Quant au thème, il constituait un sujet privilégié à la fois par les Cisterciens et les Florentins, pour qui le culte à Marie était majeur⁴⁶.

⁴¹ Luchs, p. 10,11 et 18. Le rôle politique des Cisterciens était minime.

⁴² Luchs, p. 152.

⁴³ *Ibid.*, p. 10-11.

⁴⁴ Luchs, p. 81 ; plusieurs homélies et sermons célèbres de Saint-Bernard étaient dédiés à l'Annonciation. *Ibid.*, p. 66 et 176; Botticelli vivait non loin de l'église du Cestello.

⁴⁵ Luchs, p. 65. Selon l'auteure, les œuvres prestigieuses visaient à attirer les visiteurs. Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Lorenzo di Credi et Perugino étaient des artistes privilégiés par les Cisterciens et les mécènes se faisaient compétition pour avoir le meilleur. Voir p. 73-74.

⁴⁶ Luchs, p.70. Selon l'auteure, les liens entre Guardi et les Cisterciens remontaient bien avant la fondation de la chapelle (p. 55-58 et p. 63). Les patrons appartenaient à l'élite et étaient partisans du régime de Laurent de Médicis qui aurait eu des motivations personnelles pour l'embellissement de l'église, entre autres, des investissements en urbanisme dans le quartier du Cestello ; selon Lightbown, l'inscription sur le cadre prouve que le thème de l'Annonciation était indiqué d'avance. Voir p. 221.

Selon Frank Zöllner, Botticelli avait acquis une solide réputation comme peintre de retables puisque, entre 1485 et 1495, il avait initié une production de retables de grand format, dont le *Retable Bardi* à l'église de Santo Spirito, l'*Annonciation du Cestello* (fig. 4), la *Pala de l'église San Barnaba* (fig. 10) et le *Couronnement de la Vierge* pour l'Église de San Marco⁴⁷. D'après l'auteur, la majorité de ces tableaux contiennent des possibilités exégétiques dépassant leur thème principal, faisant appel à diverses doctrines plus ou moins implicites, que le dévot pouvait prendre en considération dans sa méditation⁴⁸. Comme d'autres auteurs, Zöllner analyse ces retables et en montre l'étendue exégétique, sauf pour l'*Annonciation du Cestello*, qui ne reçoit pas la même attention. En général, à l'égard de cette série de retables, elle est considérée comme plus simple et diverses explications relatives au contexte historique sont données.

Sa simplicité architecturale et son manque de décorum seraient dus à l'austérité de l'église cistercienne où l'*Annonciation* était destinée⁴⁹. Daniel Arasse, nous l'avons vu, associe sa simplicité à divers enjeux de l'époque (dont l'impact de Savonarole) selon lesquels la mise de l'avant d'une « construction perspective brillante » serait devenue un artifice⁵⁰ et il l'attribue aussi au nouveau mécène de Botticelli. Dans le même sens, Andrew Charles Blume suggère que l'œuvre correspond aux modestes exigences de la commande : « The fact may be that the painting was just not that expensive because of its simplicity, and the patron got what he paid for. There appears to be little or no gold on the surface... ». À titre de comparaison, le retable *de Bardi*, trois fois plus grand que l'*Annonciation du Cestello*, plus riche en matière

⁴⁷ Zöllner, p. 114. Par opposition à l'œuvre séculière de Botticelli et aux retables plus petits. Selon l'auteur, la période tardive aurait commencé en 1485, avec le *Retable de Bardi*. (p. 145)

⁴⁸ En effet, ces retables sont l'objet d'analyses complexes par divers auteurs, dont Andrew Charles Blume, Antonia K. Fondaras (pour le *Retable Bardi*) et Zöllner, qui soulignent l'importance de la prise en compte du spectateur. Les stratégies picturales sont souvent reliées à des textes religieux connus, mais elles vont au-delà d'une iconographie de simple correspondance entre signe et texte. L'exégèse y est promue par les relations créées avec le spectateur. Par contre, l'*Annonciation du Cestello* est laissée pour compte.

⁴⁹ Zöllner, p. 155, Olson, p. 393.

⁵⁰ Arasse, *L'Annonciation italienne*, p. 259. Il notait aussi l'impact du nouveau mécène de Botticelli, « homme neuf » à Florence facilitant le virage drastique vers la simplicité.

précieuse, en détails et en qualité, aurait valu cent florins au total, dont trente-cinq pour la main de Botticelli, alors que l'*Annonciation* en aurait rapporté trente au total, cadre et matériaux inclus⁵¹. Certains éléments décoratifs correspondent, en effet, presque exactement aux motifs de l'architecture réelle, notamment le cadre de porte et son *gradino*. Bien que d'un type commun au XV^e siècle, ce rappel architectural montre que Botticelli aurait voulu adapter sa peinture au lieu d'exposition du tableau⁵² ce qui était rare à l'époque⁵³. D'autres ressemblances sont flagrantes – le mur de *pietra serena* correspond à l'entrée des chapelles, un mur du même matériau étant percé d'un arc au contour extérieur richement sculpté de palmettes et de chérubins semblables à ceux du cadre du retable (fig. 64)⁵⁴ – alors que le *pavimentum* et la balustrade de l'*Annonciation* se distinguent du lieu réel⁵⁵. Bien que l'église réponde plus à un contexte d'interaction entre les moines et la société florentine du *Quattrocento* qu'aux préceptes cisterciens, l'impression de régularité typique de la Renaissance, créée à partir de relations numériques simples, correspond aux valeurs de Saint-Bernard⁵⁶. D'après Roberta Olson, l'architecture n'était pas un intérêt majeur de Botticelli; jusqu'aux années 1490, écrit-elle, il se contentait de situer ses figures le long d'arrière-plans de *pietra serena* fragmentés ne servant qu'à décorer et ne fonctionnant pas structurellement⁵⁷.

⁵¹ Blume, p. 54-55.

⁵² Luchs, p. 75. Des photos des cadres de portes du côté de l'église montrent la ressemblance.

⁵³ Geiger explique qu'au XV^e siècle, les images ne figuraient pas souvent leur propre lieu d'exposition. p. 71.

⁵⁴ Olson, p. 102-103. L'auteure note que la ressemblance des motifs décoratifs aurait immédiatement été remarquée sans les distractions ajoutées durant les siècles ultérieurs et elle en déduit que le cadre a été intentionnellement conçu pour faire écho aux éléments décoratifs de l'architecture réelle (p. 104).

⁵⁵ Luchs, p. 20. Des photos de chaque élément architectural sont fournies dans cette vaste étude.

⁵⁶ Luchs, p. 30-31 et 36.

⁵⁷ Olson, p. 91. Il s'agit d'une constatation générale n'identifiant aucune œuvre mais selon moi, cet élément d'analyse touche particulièrement l'*Annonciation du Cestello* dont les figures sont devant un mur en *pietra serena* et dont les manipulations spatiales sont ambiguës (raccourci, élongation, rabattement...).

Pourtant, malgré ces quelques nuances, le seul retable d'*Annonciation* de Botticelli se réduit-il à sa simplicité? D'une part, si continuité du lieu réel il y a, cela est définitivement stratégique en regard de l'inclusion du spectateur. Si tout le potentiel spatial du thème n'a pas été exploité, c'est peut-être parce que la subtilité de l'*Annonciation* se trouve ailleurs. D'autre part, en regard des relations spatiales susceptibles de donner à voir l'Incarnation, l'impression de « simplicité », voire de limpidité, reliée au fait qu'elles ne fonctionnent pas structurellement, constitue ici un symptôme (de visibilité) à investiguer en soi, en dépit de toute considération contextuelle. Il est d'ailleurs curieux de noter que dans le document historique tiré des registres de l'église, il est question du « *Misterio dell'Annuntiatione di Maria* ». C'est donc sous le thème du *mystère* que l'œuvre est consignée⁵⁸. Il me semble que le moine sacristain, responsable du registre, connaissait les formules d'identification des biens de sa communauté et ce détail, anodin, indique en quelque sorte l'orientation de cette recherche. Connaissant désormais les ambiguïtés et particularités susceptibles d'apparaître dans les Annonciations de Botticelli, certains enjeux picturaux reliés au thème méritent d'être remis en cause.

4.1.4 Cadre original : les inscriptions et la prédelle du *gradino* comme source d'information

La présence du cadre original constitue une source importante d'information dont résulte aussi, sans doute, sa longue fortune critique. En 1908, Herbert Horne notait au sujet de l'*Annonciation du Cestello* : « The motive [...] is to be traced back to the tabernacle of Donatello...⁵⁹ » (fig. 57). Le motif de l'arbre et l'effet de texture même de la pierre du bas-relief sautent aux yeux; quelque chose de spécifique à la sculpture se dégage ainsi des figures de Botticelli, à savoir qu'il s'agit d'un enjeu du *paragone*. À la lumière de cette comparaison avec le bas-relief de Donatello, le dépouillement iconographique et la planéité du retable ne paraissent que plus évidents, surtout à cause du motif décoratif rectangulaire de l'arrière plan du tabernacle, récupéré chez Botticelli dans les divers rectangles derrière l'ange⁶⁰.

⁵⁸ Luchs, p. 346.

⁵⁹ Horne, p. 166.

⁶⁰ Notamment dans l'ouverture, la balustrade rabattue et le carrelage.

L'encadrement des figures est peut-être ce qui désigne le mieux le rapport entre les deux œuvres (fig. 65) : créant un même pathos d'intimité, chez les deux artistes, les pilastres cannelés à chapiteaux serrent les figures en partie hors-champ et reposent sur un *gradino* dont la structure générale est reprise par la position des armoiries et l'encart central. Les arabesques et les *pitti* y figurent aussi, semblables à ceux de l'arc réel de *pietra serena*, à l'entrée de la chapelle Guardi (fig 64). Toutefois, chez Donatello, les jupes de l'ange incluent l'espace réel, alors que le tableau de Botticelli marque la séparation entre l'espace pictural et l'espace réel en stoppant carrément de la projection des orthogonales vers le spectateur par l'inclusion d'une première travée qui, doublant la fonction du cadre, crée un seuil bien visible pour le dévot. Le *gradino* se donne ici à voir comme une modalité en soi ou une condition d'accessibilité⁶¹.

Cinq panneaux peints, imitant un marbre bleu dont la facette centrale est dotée d'une *Pietà*, forment le *gradino* (fig. 65)⁶². Le texte «*SPRITUSANTUS SUPER VENIET INTE ET VIRTUS ALTISSIMI OBUMBRABITTIBI* et *ECCE ANCILLA DOMINI FIAT MICHI SECUNDUM VERBUM TUUM*», inscrit de part et d'autre de la *Pietà*, la distingue des autres Annonciations puisqu'il s'adresse de toute évidence à un lecteur et non à un illettré⁶³. Cette distinction s'associe d'ailleurs au contexte monastique promouvant l'érudition de ses membres.

Dans l'évangile de Luc, ces deux passages ne sont pas consécutifs, étant scindés par la fin de l'explication de Gabriel «c'est pourquoi celui qui va naître sera saint et sera appelé Fils de Dieu. [...] car rien n'est impossible à Dieu.» Botticelli se référait peut-être au récit complet de l'Annonciation, mais c'est la *fin* du texte qui est retranscrite, et la figure du Christ en trois

⁶¹ En italien, « *gradino* » signifie « marche » comme dans la marche d'un escalier.

⁶² Le bleu des cinq facettes est peu visible dans les reproductions dont la meilleure est celle de la fig. 4A.

⁶³ Papillo, p. 90. «By contrast [to the image with no text], pictorial narratives accompanying their text are addressed to readers and the text is experienced almost simultaneously with [...] viewing.»

quarts pourrait correspondre, par économie, à l'ellipse⁶⁴. Il est tentant de vouloir montrer cette concordance. Joseph Fitzmyer écrit que l'Annonciation annonce la christologie aux lecteurs, c'est à dire qu'il considère Jésus comme le Sauveur davidique *et* comme le Fils de Dieu⁶⁵ et la place privilégiée qu'occupe la prédelle de la *Pietà* sur la base du cadre, à l'instar du mystérieux cercle de porphyre de Donatello, ne contredit en rien l'auteur. Le fait de voir le Christ à même une Annonciation n'est pas anachronique puisque son corps évoque à la fois sa Passion et son Incarnation⁶⁶.

Mais quelle fonction la *Pietà* a-t-elle ? Le voile de *Véronique*, qui y est intégrée, a-t-il un rôle spécifique lié à l'Annonciation ? Effectivement, la prédelle de l'Annonciation du *Cestello* inclut deux motifs paradigmatiques de présence. Si la présence du corps de Jésus est banale, celle de la *Véronique*, suspendue au sarcophage duquel émerge le Christ, est plus surprenante. Très semblable, la *Pietà* de la prédelle du retable de *San Barnaba* (fig. 10 et 11) qui, selon Caterina Caneva, est plus descriptive et moins synthétique⁶⁷, ne comporte pas ce détail. Selon Louis Marin, le motif renvoie le dévot à son propre portrait, à sa propre Incarnation, à sa propre mort, révélée par l'image de Jésus Christ gravée dans son âme⁶⁸. Anne Clark, quant à elle, rappelle que la miraculeuse *Véronique* est une relique constituée de l'image du Christ produite par contact physique avec lui – par son corps – et ajoute que depuis le XIII^e siècle, l'image évoque le désir non seulement d'être près du Christ, mais d'être transformé par lui, *in Christum transformata*, désir donc de l'expérience d'un contact

⁶⁴ Après « *Ecce ancilla domini fiat...* » (Je suis la servante du Seigneur), le texte conclut : « Et l'ange la quitta ».

⁶⁵ Joseph A. Fitzmyer, *The Gospel According to LUKE (I-IX)*, New York, Toronto Doubleday, 1985, p. 341.

⁶⁶ Selon Olson, le motif évoque la mort et la résurrection, dès la conception. Voir p. 421 ; selon Didi-Huberman, il est fréquent de représenter et d'annoncer la mort du Christ en prédelle de l'Annonciation. Voir *Fra Angelico*, p.85.

⁶⁷ Caneva, 1992, p. 100 ; Horne soulignait l'analogie entre les deux prédelles en 1908. Voir p. 163.

⁶⁸ Louis Marin et Marie Maclean, «The Figurability of the Visual: The Veronica or the Question of the Portrait at Port-Royal», *New Literary History*, Vol. 22, no. 2, Printemps 1991, p. 291; voir aussi, à ce sujet, Anne L. Clark, «Venerating the Veronica: Varieties of Passion Piety in the Later Middle Ages», *Material Religion*, 3, no. 2 IV, juillet 2007.

direct avec Dieu⁶⁹, à l'instar de l'expérience que vit Marie dans l'Annonciation. La prédelle de l'*Annonciation* indique ce sens : la *Pietà* et les inscriptions évoquent clairement l'expérience d'un contact avec Dieu, dont le Christ est la voie. Situés au plus près du spectateur, entre l'espace de représentation et l'espace réel, ces deux motifs à valeur de culte visent vraisemblablement, tout comme l'inscription, à orienter le spectateur dans sa contemplation de l'Incarnation du divin dans le corps d'un homme, voire de sa propre Incarnation.

Ce survol des principaux éléments de l'*Annonciation* du Cestello visait à situer les éléments principaux qui seront développés dans l'analyse exhaustive qui suit.

4.2 Inclusion du spectateur

4.2.1 Proximité des figures, angles de vue, plan incliné

Outre sa fonction de retable, la proximité des figures en regard du plan de représentation du tableau constitue une stratégie d'inclusion du spectateur très efficace. Cette disposition des personnages au premier plan n'apparaît pas dans les autres Annonciations de Botticelli où une colonne (ou plus) est souvent donnée à voir sur le bord même du plan de représentation, sauf pour l'*Annonciation* de San Marco (fig. 3), où les figures sont au premier plan. Le statut de prédelle y est certainement pour quelque chose : en jouant un rôle complémentaire, par rapport au contenu principal du retable qu'elle accompagne, l'*Annonciation* devra être limpide, immédiate et efficace. Cette qualité de présence, créée par la proximité des personnages au premier plan, produit un impact sur le regardant. Les personnages de l'*Annonciation du Cestello* se donnent à voir comme figures de dévotion. Au même titre, dans les *Annonciations* de Piermatteo d'Amelia (fig. 66) et de Fra Bartolomeo (fig. 67 et 67A), le format mais aussi le positionnement des figures sur l'ensemble de la grille géométrique portante, mise en valeur dans le carrelage, produisent un effet de scène qui

⁶⁹ Clark, p. 165.

sollicite l'inclusion du spectateur⁷⁰. Dans le retable de Botticelli, le plan incliné *dal di sotto in sù* ainsi que le rabattement de la balustrade extérieure contribuent à l'inclusion du spectateur. Divers plans d'inclinaison semblent d'ailleurs en jeu, au cœur de l'image, au fur et à mesure que le regard s'éloigne vers le fond. La balustrade rabattue semble surélevée comme si elle était située beaucoup plus en hauteur que le paysage derrière elle. Si elle est rabattue, c'est sans doute pour que le regardant la remarque et en voit l'intérieur, où rien de bien intéressant n'est donné à voir. Dans le même sens, l'arbre donne à croire qu'il est étiré en hauteur. Un fort raccourci entre le premier plan et l'arbre rapproche le tout du spectateur et ramène le regard à la surface⁷¹.

Une observation de la composition de l'*Annonciation* de Raffaello Sanzio permet de constater l'effet d'inclusion créé ici autrement (fig. 68). Dans cette dernière, bien que les personnages soient au premier plan, son plus petit format, son architecture grandiose et le point de vue élevé font en sorte que les personnages semblent éloignés du spectateur et l'effet d'inclusion, quant à l'échange entre les deux figures, est moindre. Dans l'image de Raffaello, la perspective passe à l'arrière plan et, paradoxalement, c'est elle qui semble constituer le contenu principal de l'œuvre⁷² ; en fait, l'effet d'inclusion y est aussi fort mais par une stratégie absolument brillante et contraire à celle de Botticelli. Chez Raffaello, les personnages sont plus petits par rapport au cadre dans lequel ils sont placés. Ils occupent moins d'espace. Chez Raffaello, aussi, la perspective aspire le spectateur directement vers le fond, comme si les protagonistes du premier plan étaient secondaires. Cette mise à distance du sujet, d'autant plus évidente par le recul de la colonne christique, constitue un choix de composition qui visait probablement à isoler l'échange angélique dans une même volonté

⁷⁰ Ces Annonciations comportent selon moi plusieurs éléments compositionnels semblables, surtout en ce qui concerne les tableaux de D'Amelia et de Fra Barolomeo qui datent approximativement de la même époque et donnent à voir un cadre de porte ouvrant l'image sur un paysage plus ou moins lointain où s'élève un arbre et un intérieur fortement marqué par le *pavimentum*.

⁷¹ Le raccourci est amplifié par le petit format des dalles qui donnent à voir de manière évidente leur diminution au fur et à mesure qu'ils s'éloignent vers le fond. Par opposition, voir les dalles de l'*Annonciation* de Raffaello.

⁷² Cette constatation est cohérente avec le fait que la colonne christique, symbole d'Incarnation, se situe à l'arrière plan.

d'immédiateté, exigée par la fonction de prédelle, tout en suggérant la fondamentale contemplation de l'Incarnation, assujettie au thème.

4.2.2 Ouverture sur le fond et iconographie suggestive

De format presque carré, la composition de l'*Annonciation du Cestello*, unifiée par les formes et les couleurs, arbore peu d'attributs propres au motif de l'Annonciation. Par ailleurs, son effet de surface et sa planéité font en sorte que l'espace extérieur devient plus qu'un élément de décor, surtout pour les motifs de la balustrade et de l'arbre. Le fait que la partie supérieure du cadre de porte soit tronquée contribue à cet effet ; s'il manque la partie du haut, c'est que le regardant est très proche de ce passage qui mène à l'extérieur. Le concept du deuxième axe de représentation semble ici mis en jeu de manière distincte. Nul long passage à franchir du regard tel que suggéré, nous l'avons vu, dans la fresque de *San Martino* (fig. 2) et dans l'*Annonciation* de Glasgow (fig. 6), ou encore dans les Annonciations de d'Amelia et de Fra Bartolomeo (fig. 66 et 67). En fait, plus particulièrement, le tableau de Fra Bartolomeo montre un double passage, suggéré par le vestibule ombragé situé entre les deux cadres de portes. Selon Michel Feuillet, ce choix compositionnel évoque l'acceptation de Marie qui permet d'accéder au Christ, lui-même porte du salut et lumière du monde⁷³. Pour moi, d'un point de vue interprétatif, cette noirceur insérée entre l'espace de l'échange et le paysage suggère la mort du Christ, avant sa résurrection figurée dans l'arbre du fond, en tant que passage obligé. Ici, l'idée d'un deuxième axe de représentation est claire.

Dans le *Cestello*, plutôt, c'est comme si l'extérieur était au plus près du regard, la position du point de fuite elle-même ne menant pas le regard du dévot bien loin (fig. 69) ; il se situe juste à droite de la plus haute tour du côté droit du pont ou de l'aqueduc jonché sur la rivière. La projection des lignes de fuite n'est donc pas empêchée par la muraille crénelée ou ce qui

⁷³ Feuillet, p. 63.

semble être un rempart fortifié au fond du paysage⁷⁴. Quant à l'arbre, bien que décentré, il s'affiche, dans son positionnement, comme figure en soi, détachée du paysage lointain, articulant une relation entre l'avant et l'arrière. Dans les Annonciations de d'Amelia et de Fra Bartolomeo, le motif de l'arbre joue aussi un rôle symbolique, d'autant plus que dans le premier, un arbre mort se dresse à côté de l'arbre en feuilles sur lequel convergent les lignes de fuite. Pourtant, à cause de sa position et à cause de l'angle de vue, dans le retable de Botticelli, le motif de l'arbre se dresse vraisemblablement comme figure de borne entre ce qui est derrière lui et ce qui est devant lui ; il est un emblème, un signe en soi, qui n'appartient ni à la zone du paysage, ni à la scène mondaine de l'intérieur⁷⁵. Selon Gerhart B. Ladner, l'arbre, par une relation métonymique, est symbole de rédemption à cause de son rôle de préfiguration du Christ, selon une vision du christianisme où des signes précurseurs de sa venue étaient déjà dans l'Ancien Testament.

Ever since the early centuries of Church history the Tree of Life was identified both with the Cross and with the Crucified Christ, the true life. This identification was symbolic in a special way, already referred to, namely in the typological or figurative or allegorical sense of Holy Scripture, which looked at the events of the Old Testament as adumbrations of the New⁷⁶.

⁷⁴ Quelques auteurs, dont Alison Luchs, voient dans le motif de l'aqueduc un rappel du sermon sur l'Annonciation de saint Bernard, dans lequel le chef des Cisterciens compare effectivement la Vierge à un aqueduc. En effet, d'autres références au texte sont possibles, notamment par la présence du fleuve et le positionnement du jeune arbre. De plus, ce sermon répond à la question de Marie, comme le fait l'inscription du cadre de l'*Annonciation*. Voir p. 81-82.

⁷⁵ Ce motif archaïque était courant au *Quattrocento*. La *Résurrection* de Piero della Francesca, réalisée vers 1463-65, où Jésus « se lève » entre un arbre sec et un vert, en est un très bel exemple. Voir Ladner, p. 239. L'auteur explique qu'au Moyen-Âge, deux significations se sont résorbées dans la tradition chrétienne, entre l'arbre du Paradis et la Croix du Christ. L'arbre associe aussi les deux Testaments, nous le verrons. Son interprétation est multiple : « that of the paradisiac Tree of Life, [...]. According to the book of Genesis it stood in the middle of Paradise, in proximity to the paradisiac river [...] that was to be interpreted later as the Fountain of Life by the Fathers of the Church and their successors among the writers and artists of the Middle Ages. The Book of Revelation, too, speaks of a Tree of Life, one that arises on both sides of the Water of Life in the heavenly Jerusalem... » (p. 235).

⁷⁶ Ladner, p. 235 et 237. Plus loin, il écrit aussi « The Tree of Jesse is a symbolic representation of the origin of Jesus from Jesse – through his son King David and through Mary – according to the prophecy of Isaiah. [...] the branches have significance only as part of the greater whole and with reference to Christ. » (p. 250-251).

Dans une perspective biblique, l'arbre appartient autant à l'Ancien qu'au Nouveau Testament. Pour l'instant, à la lumière de la comparaison faite avec les tableaux de d'Amelia et de Fra Bartolomeo, il suffit de voir que la disposition des éléments et l'élaboration des plans du *Retable du Cestello* visent à inclure le spectateur dans un contenu qui dépasse amplement l'échange du premier plan. Il faut voir l'image globalement, comme un tout et non comme une Annonciation située devant un décor⁷⁷.

4.2.3 Ouverture presque totale et seuil conditionnel

Nous l'avons vu, trois côtés de l'œuvre sont tronqués et ouverts sur un hors-champ, alors que le bord horizontal inférieur se donne clairement à voir comme limite entre l'espace fictif et l'espace réel de la chapelle. La première travée dédoublant la fonction du cadre apparaît tel un seuil entre l'œuvre et le regardant. En tant que motif, celui-ci est courant et se trouve dans plusieurs Annonciations de Botticelli, mais aussi ailleurs dans son corpus⁷⁸, notamment dans le *Retable de San Barnaba* où figurent les *tondi* de l'Annonciation (fig. 10). Cette stratégie picturale ne va pas à l'encontre de l'inclusion du spectateur mais elle y ajoute l'idée de seuil conditionnel. Dans ce dernier tableau, la volonté d'inclure le spectateur est évidente et se manifeste surtout par le regard de l'enfant Jésus et celui de la Vierge, dirigés directement sur lui⁷⁹. Ainsi, la première travée, stoppant les orthogonales, *montre* simplement que l'accessibilité à l'image sacrée, voire au sacré tout court, est simplement remise en question. Dans l'*Annonciation du Cestello* (fig. 4), l'invitation à contempler le Christ en Pitié du

⁷⁷ Dans une étude ultérieure, il serait intéressant d'étudier ponctuellement les paysages d'Annonciations ; certains comportent des éléments vraiment étranges qui méritent d'être considérés, notamment l'*Annonciation* de Lorenzo di Credi (1480-85) des Offices, qui présente trois sections de paysages qui ne coïncident pas quant à leurs plans respectifs, et dont la facture même diffère.

⁷⁸ D'autres artistes y ont aussi recours, avant Botticelli et après lui. Voir l'*Annonciation* de Veneziano à Cambridge, peinte vers 1443 (fig. 17) et celle d'Amelia (fig. 66). Son propre maître Fra Filippo Lippi utilisait, précisément dans ses Annonciations, des stratégies d'entrée dans l'image sophistiquées pour séparer l'espace réel du plan de représentation ; voir l'*Annonciation* exécutée vers 1445, exposée à San Lorenzo à Florence (fig. 62).

⁷⁹ Dans son analyse, Andrew C. Blume démontre que la relation avec le spectateur est essentielle au sens de cette œuvre. Blume, « Studies in the Religious Paintings of Sandro Botticelli », p. 176-177.

gradino constitue en quelque sorte une condition d'accessibilité. Mais pour accéder à quoi ? À l'Annonciation, à l'échange ayant lieu entre Marie et Gabriel? Théoriquement parlant, il est fort probable que ce soit pour accepter le mystère de l'Incarnation de Dieu, de sa venue dans le monde, de sa mort et de sa résurrection. Visuellement parlant, l'évidence du seuil rend compte de cette condition d'accessibilité au contenu potentiel de l'Annonciation. Bien qu'une partie de ces considérations soit interprétative, il demeure que c'est dans le *voir* que la ligne blanche bloque manifestement la projection des orthogonales vers le spectateur. Dans l'*Annonciation* de Raffaello (fig. 68) où, nous l'avons vu, le format de la prédelle pouvait exiger une accessibilité immédiate du contenu, les orthogonales ne sont pas coupées par une travée ; seul le cadre est chargé de séparer l'image de l'espace réel⁸⁰. Chez Botticelli, une œuvre semble avoir pour fonction de situer intimement le spectateur dans la scène, c'est la *dernière communion de saint Jérôme* (fig. 70)⁸¹, qui ne comporte aucun signe pouvant entraver l'accessibilité au contenu.

4.2.4 Iconographie du cadre en lien avec le contexte réel

Les liens avec l'architecture réelle sont aussi à considérer à cet effet car plusieurs éléments montrent une volonté de continuité avec la chapelle dans laquelle se trouve le retable, particulièrement pour ce qui concerne l'ouverture du bord supérieur de l'image, sur le ciel bleu, qui correspond avec la fenêtre réelle qui était située juste au-dessus. Rappelons que le tableau avait été peint pour être précisément exposé entre l'autel et la fenêtre de la chapelle Bardi, à l'instar de toutes les autres chapelles de l'église. Alison Luchs écrit : « Most have [...] the same dimensions [...] In their frames, they would have fit almost exactly into the space between the altar and the window frame⁸². » Ainsi, en prolongeant le ciel de l'image dans le *vrai* ciel, un lien était créé entre l'image et la réalité du dévot pénétrant dans la

⁸⁰ Toutes les représentations trouvées ont été reproduites sans le cadre. Il se pourrait donc que l'image ait été tronquée. Cette image n'a pas été observée *in situ*.

⁸¹ À ce sujet, voir l'analyse de Ronald Lightbown, p. 226-227.

⁸² Luchs, p. 72. Ces observations, écrit l'auteure, démontrent que les retables étaient conçus spécifiquement pour le lieu. Voir p. 71.

chapelle⁸³. Comme Daniel Arasse explique : « la première opération du peintre, avant le point de fuite, c'est [...] le fait de poser le cadre à l'intérieur duquel on pourra contempler l'histoire⁸⁴. » C'est le cadrage rectangulaire de la surface qui détermine ce qu'on va voir ou non et ici, le choix d'intégrer la fenêtre réelle dans l'image n'est pas anodin puisqu'il dirige ultimement le regard vers le haut. Déjà, aux Offices, c'est-à-dire loin de son contexte original, l'œuvre mène le regard en hauteur, même plus haut que l'emplacement du point de fuite. D'ailleurs, dans ce carré de ciel, la densité du bleu plus foncé, de même teinte que la cape de Marie, qui pèse *par-dessus* le gris pâle, attire le regard et le ramène à la surface.

Si le potentiel spatial et architectural du thème n'a pas été exploité, les motifs présents, eux, doivent être vus comme des éléments actifs. Roberta Olson écrit :

The outer face of the entrance's arched moulding [...] is decorated with a series of cherubim. These are also found, alternating with the palmette motif, in the frieze of the Annunciation's frame. Although the proportions and morphology of the two sets of cherubim differ, these disparities would not be discerned from the entrance unless a deliberate analysis were made, an unlikely occurrence. Rather the importance lies in the continuity of type in the top zones of both frames, chapel and painting. On the underside of the arch is a decorative border of vases and plants [...], antique floral grotteschi [...]. This type of ornament, although not a duplication of the motif, is encountered in lateral pilasters of the altarpiece's frame⁸⁵.

Par ailleurs, le motif de la palme est symbole de victoire sur la mort et d'immortalité⁸⁶. Selon Augustin Lépiciér, à la suite de Dante qui avait utilisé la « palme des vainqueurs » dans la *Divine Comédie*, précisément dans une scène où figurait la Vierge (ainsi que saint Bernard),

⁸³ Luchs note que l'ouverture sur un ciel pourrait être un motif habituel pour les Annonciations de Botticelli, mais seulement ici le ciel se trouve en hors-champ et occupe une aire aussi importante, ce qui constitue probablement, selon moi, une caractéristique particulière au contexte d'origine. Alison Luchs note que quatre chapelles (sur 13) de l'église du Cestello, dont celle de Guardi, contiennent un retable dont le paysage central s'ouvre sur un vaste pan de ciel. Voir p. 70.

⁸⁴ Arasse, *Histoires de peintures*, p.87.

⁸⁵ Olson, p. 102-103.

⁸⁶ Lépiciér cite Venturi, p. 160. Ave Appiano écrit que la palme est un symbole chrétien primitif qui signale la victoire chrétienne sur la mort. Voir p. 170.

plusieurs artistes de la Renaissance ont mis à profit le motif⁸⁷. Au risque de me répéter – le cadre de porte fictif, derrière lequel figure le ciel, correspond remarquablement aux cadres de portes de l'église et les motifs décoratifs de l'encadrement aussi – ces rappels disséminés un peu partout, entre la chapelle et l'image, font en sorte de créer un seul et même lieu auquel appartiennent à la foi le spectateur et l'*Annonciation*. C'est ainsi que l'effet de présence et le pouvoir de médiation intrinsèque au format de retable semblent avoir été conçus.

4.2.5 Interprétation

En tenant compte de ces considérations, on comprend qu'en plus d'intégrer le spectateur de manière toute particulière au lieu fictif de l'*Annonciation*, mais aussi, fortement, au lieu réel de la chapelle, le dévot se voyait en quelque sorte confronté à sa propre réalité, d'autant plus que la chapelle Guardi était entièrement dédiée à l'*Annonciation*⁸⁸. Il faut donc, aussi, considérer l'espace où se trouve le dévot, probablement agenouillé devant l'autel, la tête tournée vers le haut. En ramenant sans cesse le regard à la surface, une dialectique d'aller retour ou de rebondissement s'installe entre l'espace fictif et l'espace réel. Ainsi vue, l'inclusion du spectateur, croyant, bien entendu, devient partie intégrante du sens de l'image, à condition que celui-ci ne dépasse pas le seuil d'accessibilité conditionnelle. Tout semble en effet avoir été mis en place pour que, dans ce lieu de silence privilégié, au cœur d'un monastère cistercien, le dévot puisse effectivement se confronter au sacré imagé devant lui. Son regard tourné vers le haut, ultimement vers le ciel, il aura à décider de franchir ou non le seuil de l'image qui pourra mener son esprit à contempler, les figures de l'*Annonciation* mais ultimement son Dieu et se questionner, qui plus est, sur sa propre Incarnation. L'effet de présence qu'impose le support du retable se trouve ainsi à opérer au cœur d'un engrenage de stratégies dont le spectateur est le déclencheur et l'agent actif.

⁸⁷ Lépicier, p. 6. Dans le chant XXXII^e du *Paradis*.

⁸⁸ Luchs, p. 66.

4.3 Ambiguïtés compositionnelles et structurales

4.3.1 Corruption du point de vue et manipulation des plans

Dans cette section, je tenterai de mettre en évidence les ambiguïtés dans le tableau, la manière dont elles agissent dans l'image et le fait qu'elles constituent des éléments importants. Dans l'*Annonciation du Cestello*, les différents plans rendent flous les repères spatiaux ; ils produisent un effet d'abstraction de la scène et la projettent, d'un espace illusoirement simple et connu, dans un espace qui perd de sa consistance, comme s'il se dispersait dans une zone éthérée. Visuellement, c'est comme si l'échange se produisait au rez-de-chaussée mais qu'il était *aussi* projeté ou suspendu dans le vide, où le paysage, situé au plus près de la balustrade, se apparaît comme étant au loin. Malgré la perspective montante que marque le carrelage du sol, le point de vue du spectateur est plus haut que le lieu de l'échange ; il se situe à la hauteur du point de fuite, dans la section du ciel (fig. 69) et ce point de vue en hauteur vient d'autant plus embrouiller les repères. Faut-il regarder l'œuvre *dal sotto in sù*, ou *dal sù in sotto*⁸⁹? Bien sûr, il n'y a pas de bonne ou de mauvaise réponse à cette question.

Indépendamment du point de vue, le paysage idéalisé de l'arrière, d'inspiration flamande⁹⁰, comporte une dimension imaginaire avec ses tours gothiques et sa perspective. Situé si près de la balustrade, le cours d'eau ne peut constituer qu'un ruisseau ; mais d'un point de vue iconographique, étant traversé par un aqueduc ou un pont fortifié, et navigué par des bateaux (il ne s'agit pas de chaloupes), il s'affiche comme un fleuve. D'ailleurs, dans son étude sur la figurabilité de l'immatériel, Ave Appiano voit dans l'embarcation montée d'une croix la *navis salvationis*, « symbole de l'unique vraie possibilité pour dépasser les difficultés, et

⁸⁹ La réception actuelle de l'œuvre, au Musée des Offices, est très différente de ce qu'elle aura été dans son contexte original. Entre autres, le tableau est accroché à un mur, assez bas pour que le spectateur se trouve face aux personnages, alors qu'il était originalement placé sur un autel, donc en hauteur. On peut se questionner quant à l'utilité du point de vue en hauteur au *Quattrocento*. Le socle original du retable se trouve à Santa Maria de' Pazzi depuis mars 2004. À ce sujet, voir Zöllner, p. 236.

⁹⁰ Gould, p. 841. Selon l'auteure, le paysage de Raphaël, dans l'*Allégorie* de la National Gallery à Londres, serait une citation de l'*Annonciation du Cestello*. Entre autres, elle note l'arbre qui « bissecte » le paysage, le château, le pont fortifié et la tour.

rejoindre le Salut ⁹¹». Le rapprochement du fleuve de la scène intérieure – il est visuellement collé sur l'arbre – montre des proportions trop petites pour qu'il puisse effectivement constituer un fleuve. Ainsi, faut-il voir que le cours d'eau a été rapproché du premier plan mais peint comme s'il était plus loin, ou encore, que l'épisode de l'Annonciation se situe tout simplement en hauteur, à un étage supérieur, éloignant ainsi le cours d'eau du regard du spectateur. Ce rapprochement exagéré du paysage suggère d'ailleurs que la balustrade n'est pas située sur le même « plancher » que l'espace vert où se dresse l'arbre, qui semble lui-même bizarrement étiré. Par ailleurs, si la balustrade était pavée, nous pourrions croire que la scène est située à un étage supérieur, mais celle-ci est recouverte de pelouse... Un balcon tapissé de pelouse, en hauteur, n'apparaît pas comme une solution logique à cette incohérence topographique reliée aux plans. En outre, si l'arbre est situé sur le même plancher et si près de la balustrade, son tronc n'est-il pas trop petit (fig. 71)? En somme, les plans de ces diverses sections picturales ne sont pas continus et brouillent définitivement la réception.

La ligne extérieure du muret latéral droit de la balustrade se trouve à prolonger l'orthogonale de droite (fig. 72), et c'est, selon moi, dans cette fusion des deux plans que se trouve la dénaturalisation du *lieu*, où les repères spatiaux se mettent à vaciller, comme si l'Annonciation se situait entre ciel et terre. Il s'agit en fait d'une conception non réaliste du lieu, malgré l'apparence, et plutôt d'un lieu symbolique, voire visionnaire. La balustrade a une perspective et une inclinaison qui lui sont propres et qui vont à l'encontre des lois de la nature et certainement des préceptes de la *costruzione legittima* d'Alberti⁹². Si les murs de la

⁹¹ Traduction libre. Appiano Caprettini, *Forme dell'Immateriale*, p. 228 ; l'embarcation correspond aussi à un symbole bien connu des Pères de l'Église et de tous les commentateurs médiévaux, soit celui de l'Église. Qui plus est, ce symbole de l'embarcation-Église est ici d'autant plus intéressant que Marie est le type même de l'Église. En effet, déjà les Pères de l'Église avaient identifié Marie à l'Église, les deux jouant une fonction maternelle analogue. Merci au Professeur Lavoie pour ces informations.

⁹² Dans son étude sur les œuvres tardives de l'artiste, Roberta Olson écrit : « Botticelli abandoned perspective when it interfered with the continuous narrative ». Ainsi, faut-il voir que ce changement de plan était nécessaire à sa composition et qu'il devait en être ainsi. L'auteur souligne que ce genre d'instabilité est caractéristique des œuvres des années 1490. Pourtant, si elle identifie plusieurs tableaux aux éléments instables, elle n'en note aucun pour l'*Annonciation du Cestello*. Voir Olson, p. 28, p. 60, et p. 398.

balustrade étaient moins hauts, il serait possible de voir ou de mieux estimer l'espace entre elle, l'arbre et le cours d'eau. Par ailleurs, les repères spatiaux relatifs à ce motif ambigu que constitue la balustrade semblent en effet délibérément dissimulés, que ce soit par le montant droit du cadre de porte ou par la structure elle-même. Selon moi, l'abandon de la perspective, en cet endroit précis, sert justement à créer, au cœur de l'image, une représentation qui défie les lois de la perspective et qui propose plutôt un espace onirique, propre à la méditation. À cet effet, Charles Burroughs écrit :

Central in the works by both Botticelli [...] is the abjuration of perspective as a device (a mere device) conferring on the image the character of a natural sign implicit [...] in the conception of the view through a window. Instead, attention is focused on the elaborated surface of the painting and on devices of ostension no longer inviting the beholder to the imaginative and pleasurable exploration of a metaphoric space beyond the frame, but to the reading of and meditation of meanings constituted metonymically within the figural and semiotic economy of the image itself. [...] it constitutes a visual text inviting or event demanding construal in the light of signs and cues that interweave local discourses and ritual practices with the general appeal to the divine *logos*, the Word made flesh.⁹³

Il est pertinent, ici, de noter que la similaire *Annonciation* de Piermatteo d'Amelia (fig. 66), dont la fuite des orthogonales vise à creuser une profondeur menant le regard vers un extérieur où s'élèvent les figures allégoriques de l'arbre mort et de l'arbre vivant, ne comporte qu'un seul plan d'inclinaison pour toute la surface picturale. Les deux orthogonales centrales fuient loin derrière, sans aucune interruption, malgré les différents espaces qui se succèdent. Il en va de même pour la composition de Fra Bartolomeo, peinte pour le *Duomo* de Volterra vers 1497, qui donne à voir un seul et même plan d'inclinaison pour l'ensemble de l'espace (fig. 67). Le regard y est mené directement vers le fond, tout en profondeur, et aucune modification de plan ne fractionne la prolongation de l'espace fictif en profondeur et ce, malgré le fait que la fresque est exposée en hauteur⁹⁴ (fig. 67A). En résumé, les distinctions de plans effectués par Botticelli sont des choix compositionnels et il

⁹³ L'auteur ne commente pas l'*Annonciation du Cestello* à cet effet. Voir « The Altar and the City: Botticelli's "Mannerism" and the Reform of Sacred Art », p. 30.

⁹⁴ Selon l'article d'Everett Fahy (1969), si l'attribution de l'*Annonciation* est contestée, l'œuvre a bien été commandée pour la cathédrale de Volterra. Voir « The Earliest Works of Fra Bartolommeo », *The Art Bulletin*, Vol. 51, no. 2, juin 1969, p. 150 ; quant à sa position en hauteur, je n'ai pas réussi à savoir si elle est originale.

convient de les identifier comme tels pour tenter de comprendre comment ils fonctionnent dans l'image. Effectivement, il était fréquent que les artistes rabattent un plan en particulier pour permettre au spectateur de mieux y voir et c'est peut-être, justement, ce qu'a fait Botticelli dans *l'Annonciation du Cestello*, puisque sa balustrade semble effectivement rabattue sur le haut. À cet effet, souvenons-nous que le jardin, dans *l'Annonciation de San Martino*, était lui aussi rabattu.

Pour ce qui est de la perspective montante de la pièce intérieure où sont situées les figures, elle mène évidemment le regard vers le haut, dans un élan ascensionnel auquel contribuent le rabattement de la balustrade, l'élongation excessive de l'arbre, le sinueux parcours du fleuve et l'ouverture sur le ciel. Pour diverses raisons, le carrelage du plancher de *l'Annonciation* est souvent commenté dans la fortune critique⁹⁵ ; la question qu'il me fallait poser ici était de savoir pourquoi le plancher était différent du vrai plancher de l'église, puisque d'autres éléments décoratifs de *l'Annonciation* se trouvent dans l'espace réel de l'église⁹⁶? En guise de réponse, on peut dire que le plancher fractionne l'espace et promeut ainsi l'idée de seuil, mais picturalement parlant, par sa couleur, presque du même rouge que les figures, il attire d'abord le regard au premier plan, où se trouvent les couleurs les plus vives, mais ses larges orthogonales dirigent le regard vers le haut, dans une section à part, où les gris sont prépondérants. À cet effet, si la première travée bloque les orthogonales vers l'espace réel (a dans la fig. 73), sur le seuil de la porte, aucune travée ne les coupe (b dans 73)⁹⁷. Dès lors, le regard se bute au seuil de la porte qu'il faut monter et qu'il faut franchir, car le seuil est d'une bonne largeur. Puis vient le premier muret de la balustrade et le second. Le fait que les plans d'inclinaison soient différents à chaque étape constitue un moyen de faire franchir, à

⁹⁵ Notamment par Jeanne Villette dans *La maison de la Vierge dans la scène de l'Annonciation*, p. 49, qui explique que l'apparition d'accessoires sert à rendre l'espace pictural plus semblable à celui du regardant ; et par Gianni Colosio dans *L'Annunciazione nella pittura italiana da Giotto a Tiepolo*, p. 310, selon qui le carrelage de *l'Annonciation du Cestello* est l'élément le plus intéressant dans l'œuvre.

⁹⁶ D'après une photo du plancher original de l'église, le carrelage de *l'Annonciation* ne correspond pas. Voir Alison Luchs, « Cestello: A Cistercian Church », p. 202. Rappelons les ressemblances de certains motifs de l'image avec les éléments décoratifs de la chapelle.

⁹⁷ Pour constater les enjeux du carrelage, voir *l'Annonciation* de Carlo Braccesco (vers 1494) du Louvre dont les orthogonales semblent se déverser sur le cadre (fig. 74).

l'œil du regardant, les mêmes étapes que les jambes de celui qui traverserait virtuellement l'espace. Après l'arbre, la rivière même, dans laquelle se reflète la lumière du ciel, mène finalement le regard vers le haut. Cette juxtaposition de plans et leur structure picturale semblent produire un effet ascensionnel présent dans les *Annonciations* de Glasgow (fig. 6) et de *San Martino* (fig. 2).

Dans l'observation de l'ensemble de l'image, aucun point de repère ne semble éclairer le regard dans sa recherche de stabilité. Le regard doit simplement accepter de se trouver dans cet espace ambigu. Où donc se situer dans l'espace ? Le premier plan a l'air des plus imitatifs, voire simplifié, et au fond, l'arrière-plan semble surréel même pour un spectateur du *Quattrocento* puisque, comme le note Ave Appiano, à gauche de l'arbre, se détache une forme métaphysique, une construction à part du reste qui a « l'apparence immatérielle d'une vision »⁹⁸. En fait, la balustrade est positionnée comme une borne entre deux espaces fondamentalement distincts, l'intérieur et l'extérieur. Si l'on compte la prédelle qui comporte son propre point de fuite, et donc, une perspective à part du reste de l'œuvre, la pièce où a lieu l'Annonciation, la balustrade, et la *veduta*, en tout quatre plans, se juxtaposent dans l'image. C'est beaucoup. À la lumière de ces considérations formelles, le contenu du retable apparaît moins simple.

4.3.2 Relations spatiales entre les personnages et les autres éléments

D'autres types de choix compositionnels se révèlent aussi significatifs. D'après Andrew C. Blume, l'*Annonciation du Cestello* n'engage le spectateur dans aucune direction : «...[it] does not engage the beholder in any kind of dialogue⁹⁹. » À mon avis, l'impression de propension se déploie au fur et à mesure que le regard cherche des points de repères. Pourtant, une section du tableau où le contenu iconographique se condense et révèle des

⁹⁸ Ave Appiano Caprettini, *Forme Dell'Immateriale; Angeli, Anime, Mostri*, p. 227 ; Daniel Arasse et Frédéric Morel utilisent aussi le terme métaphysique pour décrire l'œuvre. Voir *Botticelli : de Laurent le Magnifique à Savonarole*, p. 59.

⁹⁹ Blume, « Studies in the Religious Paintings of Sandro Botticelli », p. 26.

relations spatiales sinon ambiguës du moins assez inusitées se situe précisément en ce lieu de scission que constitue la balustrade (fig. 75).

Souvenons-nous de la stratégie utilisée dans l'*Annonciation avec dévotion* où, telle une mise en abîme, la zone la plus condensée de l'image a été *encadrée* (fig. 5). Ici, la même stratégie est déployée bien que le contenu formel et iconographique soient complètement différents. En effet, dans le retable, bien que le cadre de porte structure l'ensemble et *cadre* effectivement l'arrière plan, un autre cadre, plus ponctuel, est donné à voir. Que contient le cadre formé par la balustrade ? À l'intérieur, il contient de l'herbe, mais visuellement, il comprend aussi la tête de Gabriel, son auréole, une partie de ses ailes et une partie du lys qu'il tient de la main gauche. Plus particulièrement encore, juste au-dessus de son bord inférieur, la bouche de l'ange se trouve directement entr'ouverte sur la pelouse. Ce détail aurait été anodin si la main de Gabriel avait aussi été contenue dans ce cadrage, toutefois, celle-ci, ou plus particulièrement l'index et le majeur, rasant, sans le toucher, le coin intérieur de la boîte, dissimulé par le montant de droite du cadre de porte (fig. 75). L'emplacement des doigts, vraisemblablement calculé pour être à l'extérieur du cadrage, ne peut être anodin. Je crois donc que l'emplacement de la bouche, juste sur le bord de l'intérieur de la boîte, est tout aussi délibéré. En outre, cette section de la peinture se situe en plein centre du retable, sur la plus grande section de pelouse, située à la hauteur du nez de Gabriel, en aplomb de la figure du Christ *en Pietà* de la prédelle qui est comme pointée par l'extrémité inférieure de la branche de lys (fig. 76)¹⁰⁰. Le fait que le quadrilatère soit rabattu permet donc cette mise en abîme de la pelouse et de la bouche de Gabriel. De plus, la situation privilégiée, au cœur du retable, confirme mon hypothèse concernant de l'encadrement.

Essentiellement, c'est au premier plan que se situe l'échange entre les figures. Ce qui se passe derrière se voit condensé par le rabattement du plan moyen comprenant la balustrade et par l'effet ascensionnel du paysage. Il demeure cependant que la narration du récit de l'Annonciation se voit tout de même peinte *dans* la pièce intérieure du premier plan et toutes

¹⁰⁰ On notera aussi le profil de la tête de Gabriel qui occupe parfaitement l'angle du quart de gauche (fig. 75) ; visuellement, signe de pureté traditionnel, le lys traverse les trois espaces, c'est à dire le lieu de l'Annonciation, la balustrade et le paysage à l'extérieur.

sortes d'interprétations ont été proposées à ce sujet par la critique, la plus éclatante étant celle de Pierre Sterckx, qui qualifie l'*Annonciation du Cestello* comme « l'un des tableaux les plus torrides de la fin du Quattrocento [...] »¹⁰¹. Selon lui, le tableau représente une « pénétration par effraction ». Il écrit :

L'Ange tend la main, s'agenouille. Cette main semble avoir poussé la porte-fenêtre coulissante de la veduta et l'ouvrir toute grande. La robe de la madone s'entrouvre comme un large fruit vulvaire tandis que, sur le dos du messager céleste, se déploie un fin tissu gazeux, blanchâtre, fluide ; un liquide aérien qui se répand sur le sol, à ses pieds, en une langue spermatique. Le Verbe se fait Chair ; en voilà la preuve par la traçabilité de cette semence.¹⁰²

En fait, cette interprétation montre que le regard averti cherche, au cœur de la rencontre, quelque signe du passage de l'Esprit pour *voir* comment et où est figurée l'Incarnation. Il verra aussi que la ligne de l'ombre projetée par Gabriel n'est pas logique puisqu'elle devrait se trouver face à lui, parallèlement au plan de représentation, étant donné que Gabriel se trouve devant la sortie de gauche. Par ailleurs, comme dans l'*Annonciation avec dévote* (fig. 5), la prolongation de la ligne de l'ombre pointe précisément le « large fruit vulvaire », où le tissu rouge rencontre le bleu (fig. 56)¹⁰³. Bien qu'aucun jeu de relais complexe ne soit présent, tel celui produit entre la dévote, la Vierge et Dieu, dans l'*Annonciation* de Hanover, le regard capte toutefois l'axialité de l'ombre qui relie, en quelque sorte, le pan de tissu gazeux – la « langue spermatique » – et la vulve de Marie. Cette ligne divise aussi le plancher en deux triangles correspondant aux espaces respectifs des personnages. Si le tissu gazeux dépasse l'orthogonale centrale et que la main de l'ange semble comme arrêtée par une autre borne, invisible, l'ombre, elle, dépasse l'orthogonale de droite derrière laquelle se

¹⁰¹ L'auteur ne dit pas pourquoi l'œuvre est si torride. Pierre Sterckx, « La charge érotique de "L'air de rien" », *Beaux Arts*, no 278, août 2007, p. 56.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ À mes yeux, la forme donnée à voir dans la partie rouge de l'habit de Marie ressemble beaucoup à la forme du ventre féminin du diagramme d'anatomie du *Quattrocento* (fig. 60) ; pour la figure 61, une version noir et blanc de l'*Annonciation* a rendu plus visible la ligne de l'ombre ; quant à l'utilisation de l'axialité de l'ombre dans l'*Annonciation du Cestello*, elle n'a rien de la précision et de la complexité sémantique dénotées dans l'*Annonciation* de Hanover et cette démonstration suggère une évolution du « motif utérin » dans le travail de l'artiste.

tient la Vierge. Ainsi, la ligne de l'ombre traverse, divise et fusionne à la fois l'espace. À peine perceptible, elle montre quelque chose d'invisible, elle se fait signe de fusion ou d'union, dont aucune forme physique ne pourrait, de toute façon, rendre compte.

En outre, une interprétation qui revient souvent voit le trouble dans l'attitude de Marie¹⁰⁴. Sa posture serpentine qui était cette interprétation, probablement suite aux propos de Leonardo (voir section précédente), demeure problématique dans la mesure où elle ne permet pas de prendre en considération les inscriptions de la prédelle où Marie dit : « *Ecce Ancilla Domini Fiat Michi Secundum Verbum Tuum* », c'est-à-dire « Je suis la servante du Seigneur, qu'il me soit fait selon ton Verbe »¹⁰⁵. Louis Marin écrit : « *Le fiat mihi* de Marie répond en fait au *fiat lux* de la Genèse. C'est un moment théologiquement et émotivement absolument considérable¹⁰⁶. » Selon moi, bien qu'il soit réductif de chercher à identifier un moment de la rencontre angélique, plutôt que d'y voir un anachronisme inhérent au récit qui annonce et dont dépend précisément le salut du monde¹⁰⁷, je crois qu'il faut plutôt considérer la posture de la Vierge comme une attitude d'acceptation inclusive de toute temporalité¹⁰⁸. Comme dans un tableau vivant, les personnages, situés au plus près du plan de représentation incliné, se donnent à voir comme sur une scène qui dégage un effet d'apesanteur. Leurs corps forment une diagonale qui scinde le tableau en deux triangles, barre l'accès visuel vers l'arrière plan et ramène le regard à la surface. Leur visualité en met plein les yeux et, à première vue, tout semble limpide, géométrique, sans ambiguïté, sans énigme. Pourtant, il faudra voir au-delà de ce premier plan, au seuil de la porte, pour trouver l'énigme ou l'ambiguïté la plus significative.

¹⁰⁴ Notamment, chez Michael Baxandall. L'auteur explique que cinq moments sont identifiables dans le récit de l'Annonciation (voir note 23 du présent chapitre). *L'œil du Quattrocento*, p. 88.

¹⁰⁵ Paul J. Papillo écrit qu'au contraire des images sans texte, les narrations picturales accompagnées de texte sont, d'une part, adressées à un lecteur et, d'autre part, que celui-ci anticipe le fait que l'image qu'il voit simultanément sera fermement rattachée aux idées inscrites. Voir p. 90.

¹⁰⁶ Arasse, *Histoires de peintures*, p. 94.

¹⁰⁷ Lépicié, p. 16.

¹⁰⁸ Alison Luchs parle aussi d'acceptation dans son analyse du mouvement de Marie : « She turns, bows and reaches towards the angel ». Voir « Cestello », p. 81.

4.3.3 Remise en question iconographique : condensation

La balustrade se donne effectivement à voir comme un lieu de condensation, et son emplacement dans l'œuvre, ici aussi, comme dans la fresque de *San Martino* et comme dans *l'Annonciation avec dévôte*, se trouve dans un motif de passage, notamment, à la sortie. C'est dans son emplacement mais aussi dans sa fonction que le motif de la balustrade devient ambiguë. Si le seuil de la sortie nous apparaît d'emblée incongru (a dans la fig. 77), il est vraisemblable puisqu'il correspond aux seuils de portes existant dans l'église (fig. 78)¹⁰⁹. Alison Luchs écrit : « The door in the Botticelli, while a common fifteenth-century type, matches remarkably the side door frames at Cestello¹¹⁰. » Cependant, un deuxième seuil se donne à voir, juste après le cadre de porte, et même un troisième, si l'on considère les deux murets parallèles au plan de représentation, formant la balustrade (b et c dans la fig. 77). Le passage se donne donc à voir comme un lieu d'encombre. Le muret b est complètement inutile s'il s'agit d'une balustrade ou d'un balcon. Cet élément représente donc autre chose et constitue un *lieu* en soi. Aussi, l'hypothèse de la balustrade devient ici caduque.

La visibilité de la pelouse évoque, bien entendu, l'idée de *l'hortus conclusus*, surtout qu'il est clos par les murets¹¹¹. Il est intéressant de noter que la même texture donnant à voir l'herbe se trouve ailleurs dans le corpus de Botticelli, notamment dans *Les Lamentations* de Munich (fig. 79) et dans le *Noli me tangere*, une prédelle exposée au Courtauld Institute de Londres (fig. 80). Ces deux épisodes de la vie du Christ, rapprochés historiquement, puisqu'ils ont lieu à sa mort, se déroulent, selon les Écritures, dans un jardin situé non loin de son lieu de

¹⁰⁹ Luchs, dans sa thèse sur l'ensemble de l'église, suggère que cette correspondance entre l'architecture réelle et l'architecture fictive montre l'intérêt de Botticelli à adapter sa peinture à un site en particulier, par opposition à l'idée qu'un programme iconographique ait été imposé par les Cisterciens. Voir p. 71 et p. 179. Une brève note de Nicoletta Pons indique qu'un rayon-x du retable a révélé la présence d'un *pentimento*, sur le seuil de la porte. Je n'ai pas réussi à trouver plus d'information à ce sujet mais cette note porte à croire que cette zone du tableau aurait pu avoir effectivement plus d'une fonction.

¹¹⁰ Luchs, *ibid.*, p. 179 ; à noter qu'elle parle de « porte » alors qu'il n'y en a pas.

¹¹¹ Ave Appiano a identifié « l'umilissimo tappeto d'erba » (le très humble tapis d'herbe) comme *l'hortus conclusus*. Toutefois, son identification des trois murets (visibles) qui entourent le jardin est très ambiguë. Elle note aussi qu'un muret suit la même orthogonale du carrelage, sans plus. Voir *Forme dell'Immateriale*, p. 226.

sépulture. Par ailleurs, dans l'*Annonciation de San Martino* (fig. 2), bien que la texture soit différente, le contenu est semblable, c'est-à-dire que le jardin ne contient ni fleurs ni plantes luxuriantes, mais seulement un tapis de pelouse vert foncé¹¹². Aussi, dans l'*Annonciation du Cestello* (fig. 4), la figure rectangulaire située à la sortie se trouve à présenter une fonction ambiguë, pour le moins, double puisqu'elle s'affiche à la fois comme balustrade et comme carré de verdure. Notre regard se précise par les relations picturales qui s'effectuent dans l'encadrement de la boîte rectangulaire et qui évoquent les paroles d'Albert le Grand, selon lesquelles le jardin n'a existé que pour être fécond et ensemencé à partir du souffle mystique, ou encore que le *Verbum* est la clef qui ouvre le jardin¹¹³ et celui-ci est le réceptacle de l'Incarnation en tant que figure de Marie¹¹⁴. C'est bien le Verbe qui s'est fait chair en Marie, il est donc « normal » que les doigts de Gabriel ne « touchent » pas visuellement le jardin clos mais que ce soit son nez et sa bouche qui soufflent *dans* le corps de Marie désigné par l'*hortus conclusus*, puisque c'est le souffle mystique et le Verbe qui la fécondent. Conséquemment, s'il s'agit *aussi* d'un jardin, il doit se trouver au rez-de-chaussée, alors qu'il apparaît comme surélevé. S'il s'agit d'un jardin, le muret b est d'autant plus incongru et inconciliable avec le seuil du cadre de porte.

Le motif de l'*hortus conclusus* est central dans l'Annonciation et, nous l'avons vu, chez Botticelli, il peut participer activement au sens de l'œuvre ; il n'est pas simplement un élément décoratif ou un symbole de Marie. À ce sujet, Daniel Arasse écrit :

...c'est avant tout un concept théologique très fort qui est la nature absolument virginal du corps de Marie. C'est la figure du corps de Marie, qui est tout pour les chrétiens [...] Le jardin clos est donc la figure de ce corps pur et fertile, et qui reste pur dans sa fertilité même. C'est un problème, puisque pour être fertile une femme ne peut plus être pure, et Marie est justement la seule entre toutes les femmes à être fertile tout en étant pure.¹¹⁵

¹¹² D'emblée, cela m'a paru étrange, puisque Botticelli a peint des détails floraux et végétaux, de manière inouïe, notamment dans *Le printemps* et dans le *Retable Bardi*. Pour l'*Annonciation du Cestello*, je pose comme hypothèse que le dénudement du jardin permet de mieux figurer l'énigme cachée au cœur de l'image.

¹¹³ Voir p. 78 de ce mémoire une référence complète. Didi Huberman, *Fra Angelico*, p. 190-191.

¹¹⁴ Didi-Huberman, « Le lieu virtuel : l'Annonciation au-delà de son espace », p. 83.

¹¹⁵ Arasse, *Histoires de peintures*, p. 108-109.

La condensation figurale se fait d'autant plus dense si l'on considère que les murets qui circonscrivent le « carré » de pelouse ont la même forme et la même texture que le sépulcre de la prédelle du retable de *San Barnaba* (fig. 11), ainsi que le tombeau de la prédelle de la *Vierge à l'enfant* à Montelupo¹¹⁶, et encore, à celui de la *Résurrection du Christ* (fig. 81) qui se trouvait au Beaverbrook Museum de Fredericton jusqu'au 27 janvier 2011¹¹⁷. Si l'attribution de ce dernier tableau ne fait pas l'unanimité, il reste que la ressemblance du sépulcre de la *Résurrection* est, en tout, sauf pour la pelouse, semblable au motif rectangulaire de l'*Annonciation du Cestello*¹¹⁸. Notons la forme du motif mais aussi sa facture, de pierre ou de marbre, complètement lisse, et les mêmes effets de lumière se trouvant dans ces deux sépulcres. Dans la *Résurrection*, le bord inférieur frontal de la tombe, qui longe le premier plan, montre un découpage que la balustrade du Cestello n'a pas ; toutefois l'intérieur et la surface des sépulcres sont identiques. Par ailleurs, bien que moins ressemblant, le sépulcre de la prédelle de son propre cadre, la *Pietà*, peut aussi être évoqué¹¹⁹.

La balustrade devient donc *hortus conclusus* et sépulcre. Ce lieu dans l'image relève d'une complexité inouïe. Elle est *locus translatus*, notion clé chez Georges Didi-Huberman qui cherche à définir le lieu pictural de l'Incarnation : « c'est donc un moment dans un réseau : il commémore les tenants, il en prophétise les aboutissants. Mais aussi il le présente – comme son indice – et ainsi, virtuellement, le lieu inclut la totalité du système qui l'inclut structurellement¹²⁰. » Cette condensation de notions théologiques ne peut s'expliquer qu'avec la fonction attenante de Rédemption. Le positionnement de la forme polysémantique, juste après le seuil de la porte, juste avant l'arbre et le paysage paradisiaque du fond, contribue à

¹¹⁶ Aucune image de qualité n'a été trouvée pour la *Pala di Montelupo*.

¹¹⁷ C'est dans une note d'avis public que j'ai trouvé les détails de la transaction entre le musée de Fredericton et Sotheby's New York qui ne mentionne pas où se trouve l'œuvre actuellement. Voir : http://www.artnet.com/pdb/publiclotdetails.aspx?lot_id=427737589&page=1.

¹¹⁸ Selon Nicoletta Pons, il s'agirait d'une œuvre d'atelier, peut-être réalisée après la mort du maître, même si elle est clairement produite sur un carton ou un dessin de Botticelli. Voir *Botticelli*, p. 97.

¹¹⁹ D'ailleurs, selon Herbert Home, la *Pietà* du Cestello rappelle le *gradino* du retable de San Barnaba. Voir Home, p. 163.

¹²⁰ Didi-Huberman, « Le lieu virtuel : l'Annonciation au-delà de son espace », p. 73.

cette hypothèse. Si, par relation métonymique, l'arbre est symbole de Rédemption (voir section précédente), il est aussi symbole de vie et de Résurrection¹²¹. Dans son interprétation de l'*Annonciation* du Cestello, Alison Luchs suggère d'ailleurs cette relation en évoquant l'arbre de Jesse. Dans son étude des symboles, Gerhart B. Ladner écrit que la présence de l'arbre dans une image sacrée s'expliquerait précisément selon le récit de l'arbre de Jesse, d'après la prophétie d'Isaïe de l'Ancien Testament, qui depuis le XI^e siècle symbolise le Christ, mais aussi son origine, en tant que fils de David à travers la médiation de Marie¹²². Plus spécifiquement, il écrit : « In the Tree of Jesse, and other kindred symbolic trees, the branches have significance only as part of the greater whole and with reference to Christ. » Aussi, si le tronc de l'arbre est visible, son étirement, son branchage et son feuillage sont ce qui lui donne toute sa majesté. Dans sa symétrie presque parfaite, l'arbre s'affiche comme *axis mundi*. Vibrant, son feuillage se distingue du reste de l'image par sa facture visiblement différente, surtout si on le compare aux grands espaces colorés de la paroi et du carrelage, où la peinture est appliquée en aplat. Les coups de pinceau sont visibles et donnent l'impression que l'arbre frémit. En soi, il représente le mouvement, la vie, équivalant ici à la promesse de Vie éternelle. L'idée de Rédemption se voit d'ailleurs confirmée dans le motif de la palme qui se trouve sur la frise principale du cadre (fig. 4). Ladner montre effectivement que les motifs de l'arbre et de la palme sont jumelés dans certaines images pour représenter la victoire de la rédemption (fig. 82)¹²³. Aussi, la forme balustrade/*hortus conclusus*/sépulcre se situe *avant* l'arbre, symbole de Rédemption.

La mort du Christ se voit figurée dans le sépulcre, c'est donc à dire que l'*hortus conclusus* devient *aussi* le lieu figural de la mort anticipée du Christ et il est normal qu'il soit suivi d'un signe de salut, des plus visibles : l'arbre. Cette suite visuelle confère au tableau une toute

¹²¹ Par opposition à l'arbre mort qui représente la mort.

¹²² « Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison », *Speculum*, p. 250.

¹²³ Dans cet exemple archaïque, une croix est dressée sur un monticule de terre, tel un arbre, sur laquelle poussent les palmes de la victoire. Cette image me semble particulièrement pertinente, du fait que, de part et d'autre du motif central de la croix, se trouvent deux figures agenouillées qui pourraient être Gabriel et Marie.

autre dimension, qui invite d'abord visuellement le chrétien à parcourir les étapes ; celui-ci se voit ensuite convoqué spirituellement à une contemplation qui passe du tableau à lui-même, en tant que dépositaire ultime du salut ici annoncé. La mort du Christ se transpose en sa propre et inéluctable mort, après laquelle viendra son éternelle rédemption, mais il lui faudra d'abord croire fermement que le Dieu s'est incarné. Le tableau est structuré suivant une suite logique toute simple, mais il suffit de *voir* les signes pour ce qu'ils sont.

Cette forme qui projette toute la scène dans un espace fictif se donne elle-même à voir comme un signe ambigu à la fonction iconographique paradoxale. Elle est signe de mystère. Daniel Arasse écrit encore : « Il n'y a que deux mystères dans la religion chrétienne : l'Incarnation et la Résurrection.¹²⁴ » Si le jardin clos est image de la Vierge et si le Christ est conçu *dans* la Vierge, il est logique que le Christ apparaisse dans le jardin ; ici, il est représenté par sa mort¹²⁵.

Comme pour le meuble malencontreusement situé au cœur de l'*Annonciation avec dévoté*, dans le *Cestello*, c'est à la sortie que se situe ce lieu de condensation. Ici aussi, le motif de l'ouverture est désigné comme un lieu privilégié, par l'artiste, pour figurer les ambiguïtés et paradoxes inhérents à l'Annonciation. Par les trois *Annonciations* étudiées, il aura effectivement été possible d'identifier les motifs picturaux d'ouverture, ou plus précisément les lieux de passage situés frontalement, comme des *lieux* ambigus formellement et sémantiquement, et jouant un rôle actif dans le sens de l'œuvre, structurellement et phénoménologiquement. Georges Didi-Huberman a noté que les zones susceptibles de figurer l'Incarnation ont la particularité d'être centrales, en quelque sorte projetées vers l'avant et qu'elles se trouvent souvent au premier plan¹²⁶. Pour l'*Annonciation du Cestello*, une temporalité spécifique découle du fait que le regard doit *passer* par une juxtaposition de plans dont le seuil de la porte centrale, en tant que motif d'ouverture, devient signe de passage

¹²⁴ Arasse, *Histoires de peintures*, p. 100.

¹²⁵ Georges Didi-Huberman fait l'exégèse de l'*hortus conclusus* et de ses variations dont l'*Hortus Christi*. Voir *Fra Angelico*, p. 233 et 259.

¹²⁶ Dans son étude des zones dissemblables, l'auteur parle d'audace informelle. *Fra Angelico*, p. 42.

visuel, mais surtout spirituel, puisqu'il dirige le regard vers un au-delà où se condensent, de manière latente, Incarnation, mort et salut. Là, insérée au cœur de la composition, la distorsion picturale devient figure en soi.

Par ailleurs, il me semble que cette interprétation est d'autant plus valide du fait que l'entre-deux de cette *Annonciation* ne se trouve pas au centre du tableau, ni même juxtaposé frontalement par rapport à la sortie vers l'extérieur. Dans la *Dévote* (fig. 5), ainsi que dans la fresque de *San Martino* (fig. 2), l'entre-deux était bien central. Par ailleurs, dans l'*Annonciation* de Piermatteo d'Amelia (fig. 66) et celle de Fra Bartolomeo (fig. 67), l'entre-deux est définitivement central et visuellement situé vis-à-vis du passage extérieur. C'est comme si, dans l'*Annonciation du Cestello*, Botticelli avait délibérément dissocié la scène principale déployée à l'intérieur, latéralement entre les deux figures, et l'axe perpendiculaire où se trouve figuré une toute autre strate du discours. Il s'agit ici d'une dislocation picturale fulgurante qui ne doit pas être attribuée à une maladresse ni à une religiosité exacerbée. Il s'agit d'une stratégie picturale donnant à voir de façon tout à fait anodine, voire invisible (c'est là le génie de l'œuvre), un lieu central où se produit, contre toute attente visuelle, l'Incarnation. Il s'agit vraisemblablement d'un jeu, où Botticelli dissimule tout indice, pour donner finalement à voir, tout simplement, dans un élément architectural des plus banals, une balustrade sans aucun artifice, le Verbe se faisant chair.

Bien qu'une impression de limpidité picturale s'impose, les diverses inclinaisons des plans jouent un rôle actif et déstabilisent subtilement les relations entre les diverses sections ; elles servent à confondre les repères visuels du spectateur. Il en découle une instabilité inhérente et délibérée, bien que difficilement identifiable. Roberta Olson écrit : « A problem with Botticelli is the abstract, intellectual nature of many of his artistic statements¹²⁷. » De toute évidence, pour un artiste qui s'y connaissait en calcul de perspective, ces choix compositionnels avaient une fonction. La dénaturalisation du lieu par ces distorsions doit donc être comprise comme un enjeu central de l'*Annonciation du Cestello*.

¹²⁷ Roberta Olson, « Studies in the Later Works of Sandro Botticelli », p. 5.

Rappelons que l'œuvre était dédiée à l'église d'un monastère voué à la pratique de la méditation et de l'exégèse¹²⁸. Bien que la chapelle Guardi soit privée, on imagine facilement que les moines cisterciens, qui étaient érudits, connaissaient l'exégèse, selon laquelle tout gravite autour du mystère de l'Incarnation, *a fortiori* les choses cachées ou infigurables¹²⁹. Georges Didi-Huberman décrit l'exégèse picturale ainsi : « ...des *figurae* au sens latin et médiéval, c'est-à-dire des signes picturaux pensés théologiquement, des signes conçus pour représenter le mystère dans les corps au-delà des corps, [...], le surnaturel dans l'aspect visible et familier des choses, au-delà de l'aspect. Les figures en ce sens appartiennent au monde de l'exégèse...¹³⁰ »

4.3.4 Temporalité : présence de divers plans et dédoublements

Ce qui promeut la temporalité est sans aucun doute la présence des divers plans, en commençant par la prédelle du cadre. Nous avons vu que cette base du retable est conçue comme une partie en soi¹³¹, mais qu'elle participe aussi au contenu principal. S'il y a une temporalité se déroulant de l'avant plan jusqu'au ciel fictif, puis réel, donné à voir en aplomb du retable à travers la fenêtre de la chapelle, son point de départ est certainement l'entrée du spectateur dans la chapelle, sous l'arc orné des mêmes motifs du cadre du tableau. Le spectateur pénètre donc la chapelle dédiée à l'Annonciation, s'approche de l'autel où il s'agenouille sans doute, prie et contemple le retable sur lequel, à la hauteur de ses yeux, figure le *Christ en Pitié*. Dans cette temporalité de la réception de l'œuvre, le dévot doit aussi

¹²⁸ Georges Didi-Huberman fait cette distinction pour les œuvres de Fra Angelico destinées au monastère de San Marco. Selon lui, le contexte d'exposition particulier que constitue un monastère requiert des stratégies visuelles différentes, conçues pour les moines. Voir *Fra Angelico*, p. 171 ; les inscriptions de la prédelle prédestinent l'œuvre à un public lettré ; il s'agit là d'une stratégie unique dans le corpus d'Annonciations de Botticelli.

¹²⁹ Luchs note que les membres de deux confréries s'isolaient au Cestello pour la prière et la méditation silencieuse. Ceux de la confrérie San Benedetto Bianco s'y rendaient précisément les jours de fête pour éviter les attroupements mondains. Voir « Cestello », p. 60 ; sur l'exégèse, voir Didi-Huberman, *ibid.*, p. 10-12.

¹³⁰ Didi-Huberman, *ibid.*, p. 10 -11. Bien sûr, l'auteur parle des images de Fra Angelico.

¹³¹ La profondeur de la base du cadre mesure 21,5 cm ; Luchs, « Cestello », p. 80.

lire les inscriptions de la prédelle. Puis, au tout premier plan, le Voile de Véronique déferle dans l'espace réel. Les grandes dimensions du retable font en sorte que ce détail de la prédelle est bien visible, puisque la largeur du sépulcre du *Christ en Pitié* mesure approximativement 25 cm¹³². Le fait que le Christ soit représenté par deux fois, debout dans le sépulcre et sur le voile (sans compter le dédoublement du motif du sépulcre), est effectivement redondant et cette double présence doit avoir une fonction.

Si le *Christ en Pitié* est une représentation de la figure du Christ ressuscité¹³³, sa présence sur le *gradino* du retable, posé sur son socle, mais encore, sur l'autel, métaphore du tombeau du Christ¹³⁴, est vraisemblablement logique. Louis Marin explique que la résurrection est un « blanc narratif » dans l'Annonciation¹³⁵ et non seulement le retable, mais toute la chapelle, est dédiée à l'Annonciation. Pour Marie-Dominique Popelard, dans l'Annonciation de Luc, le message ultime est l'annonce du Christ pour relier l'homme à Dieu¹³⁶. En effet, dit-elle, il s'agit d'une *religion* qui s'annonce : « un message elliptique », oui, mais qui se veut solide et sans hésitation aucune. Ainsi, la représentation du Christ ressuscité est tout à fait pertinente. Quant à lui, le *Sudarium* de Véronique constitue en image *la vraie* représentation du Christ, relique par excellence qui permet au chrétien de contempler le portrait invisible de Dieu, gravé en lui, voire de se contempler lui-même. Dans un ouvrage portant sur les enjeux de figurabilité du motif, Louis Marin écrit : « Thus the Veronica sends us back to our true portrait, which is the invisible portrait, engraved in us by God, of His own image : our singular representation before God : our singular truth, it is the image of Jesus Christ engraved in our soul which reveals us in our true singularity to God.¹³⁷ » Ainsi située,

¹³² Comme je n'ai pas trouvé de références précises, un calcul de proportions a été effectué à partir d'une reproduction et à partir de la largeur réelle du *gradino*.

¹³³ Le Christ est debout et sa gestuelle donne à croire qu'il montre les plaies de ses mains.

¹³⁴ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, p. 193.

¹³⁵ *Opacité de la peinture*, p. 127.

¹³⁶ Le terme *religion* dérive du verbe *religare*, c'est-à-dire relier. Voir Popelard, *ibid.*, p. 86-87 ; une précision s'impose ici : cette étymologie du mot religion, qui nous vient de Cicéron, n'est pas la seule.

¹³⁷ Louis Marin et Marie Maclean, « The Figurability of the Visual: The Veronica or the Question of the Portrait at Port-Royal », *New Literary History*, vol. 22, no 2, printemps 1991, p. 291.

pratiquement dans l'espace réel du spectateur, la *Véronique* se donne à voir comme signe de la mise en acte de cette rencontre potentielle, latente, avec son Dieu. C'est cette temporalité, toute spirituelle, « de l'éternité qui vient dans le temps », tel qu'exprimé par saint Bernardin, qui explique les distorsions visuelles élaborées par la distinction des plans. Cette temporalité exige un type de figuration non-imitatif, non-naturaliste, susceptible d'exprimer la mise en présence du divin.

4.4 Hypothèse en lien avec la *Divina commedia*

Certains indices me portent à croire que la simplicité apparente de l'*Annonciation du Cestello* fait partie intégrante du sens de l'œuvre, qu'elle a précisément pour fonction de désigner un processus pertinemment invisible, celui du *falso veder*. Que ce soit au niveau de la forme ou du contenu iconographique, on peut établir plusieurs associations entre la *Divine comédie* de Dante, d'où découle cette notion, et les illustrations du *sacro poema*¹³⁸ de Dante réalisées par Botticelli. D'ailleurs, plusieurs études ont confirmé mes constatations à ce sujet. D'après Alessandra Galizzi Kroegel, l'artiste a fréquenté le poème pendant environ quinze ans, à partir de 1480 environ¹³⁹, soit pendant les années où il peignait ses Annonciations. Les références au récit se donnent à voir dans tout le corpus de Botticelli, parfois explicitement comme dans le retable de *San Barnaba* (fig. 10), où une inscription reprend un passage de la *Divine comédie*. Il n'est aucun doute, d'ailleurs, que cette entreprise a permis à Botticelli d'élaborer un langage dramatique qui s'écarte de la représentation naturaliste. En outre, selon Galizzi Kroegel, si l'œuvre de Botticelli est empreinte de religiosité et de mysticisme, ce

¹³⁸ C'est dans la République florentine que l'image de Dante passe du révolutionnaire, défenseur de la liberté et de la vraie science, à celle du poète philosophe et théologien qui écrit le « sacro poema » et qui est à la base du projet de *renovatio*, en tant que précurseur et légitimateur des doctrines philosophiques encore vues avec suspicion. Voir Cesare Vasoli, « Dante e la cultura fiorentina del maturo Quattrocento », dans *Sandro Botticelli, pittore della Divina commedia*, sous la direction de H. T. Schulze Altcapenberg, Rome-Milan, Scuderie Papali al Quirinale-Skira editore, 2000, p. 15.

¹³⁹ « La figure de Marie dans l'art de Botticelli », dans *Botticelli*, p. 65 ; Botticelli avait donc 35 ans lorsqu'il a commencé les illustrations, soit le même âge que le personnage principal, Dante.

n'est pas dû à Savonarole mais à la poésie symbolique de Dante¹⁴⁰. Selon Ronald Lightbown, Botticelli ne se contente pas de reproduire les épisodes de l'épopée mais l'idée même du cheminement entrepris par le personnage principal¹⁴¹. Luigi De Vecchi pense, quant à lui, que Botticelli a développé un style narratif dramatique et des formules gestuelles au fur et à mesure qu'avancait son projet d'illustration du récit¹⁴².

Plus particulièrement, il note que le pathos de la *Divine comédie* est transposé aux différentes versions des Annonciations : « Un si long exercice ne pouvait pas rester sans conséquences sur le reste de son activité artistique, à commencer non seulement par des représentations naturellement empruntes de pathos [...], mais aussi dans les différentes versions du thème de l'Annonciation qu'il a peintes¹⁴³. » En ce qui concerne la manière dont ce pathos est produit, De Vecchi identifie justement l'*Annonciation du Cestello* pour sa « très forte tension » dans les rapports rythmiques de la gestualité des figures.

Pour sa part, Paul J. Papillo note plusieurs stratégies utilisées précisément par Botticelli dans les illustrations du récit, dont plusieurs se donnent à voir dans les Annonciations ; ce sont : la juxtaposition, le chevauchement, les raccourcis avec point de vue élevé, la temporalité axiale, l'abandon de la perspective linéaire et la répétition de motifs¹⁴⁴. Il souligne que les dessins présentent « an innate disregard for a realistic time and space continuum¹⁴⁵. » Selon lui, ces stratégies picturales apparaissent dans la plupart des illustrations de l'*Enfer* et du *Purgatoire* et, à mon avis, cette description s'applique aussi à l'*Annonciation du Cestello*. Martin Kemp,

¹⁴⁰ Galizzi Kroegel, *ibid.*, p. 65.

¹⁴¹ Lightbown, *Sandro Botticelli*, p. 87.

¹⁴² « Mouvement, action, expression dans l'œuvre de Botticelli », dans *Botticelli*, p. 46 et 48.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁴ Papillo, *ibid.*, p. 104. Un élément d'analyse particulièrement intéressant concerne la reprise d'un même motif pictural (dans les illustrations de la *Divine comédie*) qui, selon l'auteur, serait l'analogie visuelle de la *terza rima* de Dante, c'est-à-dire la reprise d'une même rime à chaque tierce. *Ibid.*, p. 111.

¹⁴⁵ Papillo, *ibid.*, p. 110.

lui, voit une correspondance entre le pathos des illustrations de la *Divine comédie* et l'*Annonciation* de Glasgow, dans les formes déviantes et distorsionnées, dans la confusion reliée à la perspective et dans l'expérimentation de l'artiste de structures instables telles que les renversements, les basculements et les rabattements¹⁴⁶. Ces stratégies, me semble-t-il, sont précisément ce qui définit le pathos formel de l'*Annonciation du Cestello*. Plus particulièrement, elles donnent à voir le *falso veder*, notion inhérente à la *Divine comédie*¹⁴⁷.

4.4.1 Le *Falso veder*

Selon Gervase Rosser, la première ligne du poème, « *Nel mezzo del cammin di nostra vita*¹⁴⁸ », signale le motif principal de l'œuvre, soit la vie en tant que cheminement. L'auteur du récit, qui est aussi le personnage principal, a une vision où il traverse l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis. Selon l'interprétation de Rosser, cette traversée allégorique correspond au processus d'évolution de l'âme au cours de la vie humaine¹⁴⁹. L'auteur suggère que Dante est confronté à un défi particulier, notamment celui de la « fausse vision » : « The opening of the poem replaces a conventional field of heroic action with an altogether different challenge : that of learning how to see¹⁵⁰. » Il interprète le sens du poème suivant sa source, l'*Énéide* de Virgile, en regard d'une temporalité spirituelle qui opère en dehors du temps mondain et dans laquelle le pèlerin – tout chrétien – ne peut évoluer sans réajuster sa vision. Pour ce faire, Dante aura, entre autres, besoin de l'assistance de saint Bernard, du voile de *Véronique* et, ultimement, de la Vierge Marie. Ces trois « protagonistes », aussi impliqués dans l'*Annonciation du Cestello*, constituent la première correspondance entre l'*Annonciation* et la

¹⁴⁶ Kemp, « Botticelli's Glasgow 'Annunciation' : Patterns of Instability », p. 184.

¹⁴⁷ Pour la formule *falso veder*, l'état duquel Virgile initie la libération de Dante, voir *Enfer* II, 48.

¹⁴⁸ Dante Alighieri, *Enfer*, p. 1. « Au milieu du chemin de notre vie ».

¹⁴⁹ Gervase Rosser, « Turning Tale into Vision: Time and the Image in the "Divina Commedia" », *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 48, automne 2005, p. 115.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 108. L'auteur analyse le motif du *falso veder* et montre comment il se déploie à travers les allégories, les personnages et les défis rencontrés par le personnage principal du récit.

Divine comédie. Par ailleurs, Rosser note : « ... Dante repeatedly praised the sense of sight as a means to apprehend divine truth. The metaphor of visual activity as understanding is a constant motif in Dante's thought, and gains in significance with the difficulty of verbal expression¹⁵¹. » En ce qui concerne les enjeux d'énonciabilité, on est en droit de penser que c'est là le défi auquel auront été confrontés autant Dante, comme écrivain, que Botticelli, comme peintre. Dante, piégé par l'insuffisance des mots, dit :

Outrepasser l'humain (humanité) ne se peut
signifier par des mots; que l'exemple suffise
à ceux à qui la grâce réserve l'expérience¹⁵².

La notion de réajustement de la vision m'interpelle précisément, puisque c'est ainsi que j'ai dû opérer pour observer les Annonciations. Selon moi, les distorsions présentes dans les images de Botticelli rendent aussi compte du "*falso veder*" dont le personnage de Dante est victime et dont il prendra conscience grâce aux défis des seuils qu'il devra dépasser. D'après moi, les distorsions de Botticelli, plus particulièrement celles que l'on voit dans l'*Annonciation du Cestello*, comme l'inclusion de plans différés, constituent des illusions d'optique visant à produire une pareille prise de conscience chez le regardant. Rosser explique : « The phenomenology of sight becomes a metaphor for the perfect, unmediated contemplation of divine truth. The poem describes the process of redemption as a passage from "false seing" [...] to perfect, unmediated vision of the divine¹⁵³. » Bien que les correspondances avec le texte ne soient pas identiques, je crois que le pathos relié à cet état de perception trompeuse y est effectivement transposé, sémantiquement et formellement.

4.4.2 Le torrent et la *Véronique*

Un élément principal du pathos de la *Divine comédie* consiste en une exploitation abondante de la métaphore. Un exemple relevé par Gervase Rosser est celui de l'image de la mer qui

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁵² *Paradis*, Chant 1, 70-72.

¹⁵³ Rosser, *ibid.*, p. 118.

évoque Dieu¹⁵⁴. Selon son interprétation, les rivières et les torrents (de l'*Enfer*) vont vers la mer et représentent le voyage inéluctable de la vie humaine vers Dieu. Si l'interprétation de l'auteur est beaucoup plus développée, il suffit ici de voir que dans l'*Annonciation du Cestello*, le cours d'eau, dans toute sa sinuosité, mène le regard précisément au ciel fictif et réel ; il est vecteur d'axialité. Le torrent reflète d'ailleurs la lumière blanchâtre du ciel fictif. Dans l'*Annonciation avec dévote* (fig. 5), le jeu de relais produit par les vecteurs d'axialité menait aussi, ultimement, le regard vers l'au-delà, lieu pictural virtuel de la demeure de Dieu. Cependant, dans le *Retable du Cestello*, il n'y a pas de vecteur qui relie visuellement le regardant à Dieu (lumière), sinon par le recours à la figure du torrent, inusité dans les Annonciations¹⁵⁵ ; à mon avis, il serait réducteur d'y voir un élément anodin, placé dans un paysage quelconque. Parallèlement, dans *Paradis XXX*, une rivière (*fumana*) se transforme en une inondation de lumière et de vie. Cette « *lume in forma di rivera* ¹⁵⁶ » constitue une des dernières visions que le poète-pèlerin décrit¹⁵⁷. Effectivement, avant son face à face épiphanique avec Dieu, qui a lieu à la fin de son voyage, il aura traversé diverses « visions » qui auront exigé de lui un réajustement de sa perception.

Un autre indice de correspondance entre l'*Annonciation* et le récit se trouve dans la *Véronique*. En effet, c'est après la rencontre de Dante avec saint Bernard¹⁵⁸, alors qu'il est presque parvenu au point culminant de son voyage, au moment de sa rencontre avec Dieu, que le voile de Véronique entre en jeu, pour engager le pèlerin dans la bonne direction. Selon

¹⁵⁴ Rosser, *ibid.*, p. 115-116.

¹⁵⁵ Bien que moins visible, chez Botticelli, une nappe d'eau apparaît dans la fresque de *San Martino*, ainsi que dans l'*Annonciation* de Glasgow. Un torrent très similaire à celui du retable est donné à voir dans la *Madone du Magnificat* (fig. 1).

¹⁵⁶ Traduction libre : lueur en forme de rivière. Voir *Paradis XXX*, 61.

¹⁵⁷ Rosser, *ibid.*, p. 116.

¹⁵⁸ Il serait très intéressant d'étudier les relations entre saint Bernard, le récit de Dante et l'*Annonciation du Cestello*, exposée, rappelons-le, dans une importante église cistercienne. Toutefois, dans le cadre de ce mémoire, il suffit de constater l'affiliation : saint Bernard est le troisième et dernier guide du pèlerin dans son voyage dans l'éternité. A ce sujet, voir Rosser et Steven Botterill, *Dante and the Mystical Tradition. Bernard of Clairvaux in the « Commedia »*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 79-80.

Rosser, c'est précisément au moment du face à face entre le pèlerin et Dieu, alors qu'ils semblent fusionner l'un dans l'autre, que Dante introduit la *Véronique*¹⁵⁹. Le fait, ici, que l'image de la tête du Christ permet un passage, de la temporalité spirituelle à la temporalité terrestre, est particulièrement intéressant puisque, par opposition aux intangibles visions du parcours de Dante, la *Véronique*, elle, est matérielle et existe dans le monde des mortels¹⁶⁰. D'ailleurs, Rosser indique qu'à l'époque de Dante, l'image était l'objet d'une dévotion sans précédent, sa contemplation permettant l'obtention d'indulgences¹⁶¹. Parallèlement, à l'époque de Botticelli, la *Divina commedia* revêt un grand prestige à Florence, où elle est considérée comme une œuvre sacrée, comme un objet de culte, particulièrement dans le cercle humaniste des Médicis¹⁶². Dans le récit, la *Véronique* est utilisée comme un point accessible d'intersection entre le monde temporel et l'éternité du royaume des cieux, « [as a]...divinely sanctioned image of God. The Veronica was invoked by Dante as nothing less than a visual medium between the world of mortal time and that of divine contemplation¹⁶³. » Cette fonction capitale du voile de *Véronique* semble aussi intégrée, d'après moi, à l'*Annonciation*, de par sa position *in extremis*, au premier plan, et simplement par sa présence inhabituelle dans une représentation du thème. Le motif de la *Véronique* pourrait donc avoir la même fonction pour le spectateur de Botticelli que pour le lecteur de Dante : l'éveil à cette autre temporalité.

¹⁵⁹ Rosser, *ibid.*, p. 119.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶¹ *Ibid.* Rosser signale qu'à l'époque de Dante, le pape Nicholas IV avait déclaré que la *Véronique*, conservée dans la basilique Saint-Pierre, était une relique plus importante que la tombe de saint Pierre à Rome.

¹⁶² Lightbown, p. 86; André Chastel a écrit qu'au temps de Laurent et de l'Académie de Careggi, Dante était devenu « la plus haute figure de la culture toscane et la "Commedia" le poème universel par excellence. » Chastel souligne aussi que c'est seulement à la fin du XV^e siècle que la *Divine comédie* est devenu un objet de réflexion plus attentive. Voir Gabriele Mandel, *Tout l'œuvre peint de Botticelli*, introduction par André Chastel, 1967, p. 3-4.

¹⁶³ Rosser, *ibid.*, p. 122.

Par ailleurs, une stratégie picturale que Paul J. Papillo identifie dans les illustrations de la *Divine comédie* de Botticelli constitue une mise en jeu du futur dans un élément déjà présent¹⁶⁴. Dans l'*Annonciation*, cette stratégie concerne non seulement l'image de la prédelle, mais toute la *veduta* de l'arrière plan. Le Christ est annoncé, mais il est déjà vivant, déjà mort et déjà ressuscité, et le salut est aussi déjà anticipé alors que se déploie l'*Annonciation*¹⁶⁵.

4.4.3 Idée de passage : l'*Annonciation* en tant que porteuse de l'Incarnation

Agissant comme seuil et comme passage, l'*Annonciation* se présente comme une intersection obligée entre deux mondes, comme une vision et une apparition, comme une *figurae* que le dévot doit outrepasser pour voir le mystère qu'elle dissimule. Ce dévot devra réajuster sa perception et voir, dans le motif du seuil dispersé dans l'image, les étapes à franchir avant de pouvoir atteindre sa propre épiphanie, à l'instar de Dante. Ainsi, les plans d'inclinaisons multiples de l'*Annonciation du Cestello* constitueraient les étapes obligées du dévot. La reconnaissance de son propre « *falso veder* », grâce à sa prise de conscience des illusions d'optique et de la triple fonction de la balustrade, agirait comme la clef d'ouverture du mystère de l'Incarnation.

La reconnaissance de ses propres seuils, dans la vie du chrétien, n'est pas une mince affaire. Plusieurs textes chrétiens évoquent ce parcours spirituel pavé d'entraves, comme dans la *Divina commedia* qui tend à montrer au personnage principal, ainsi qu'au lecteur, que leur vision biaisée est un mal dont les effets symptomatiques embrouillent le discernement.

¹⁶⁴ Papillo utilise le terme "proleptic" pour évoquer cette stratégie. Voir, *ibid.*, p. 111.

¹⁶⁵ Une autre allusion au poème de Dante se trouve dans le motif de la palme, figuré dans la frise du cadre. En effet, c'est seulement après la parution de la *Divine comédie* qu'apparaît sa représentation dans l'art italien et, par le fait même, dans les Annonciations. C'est au chant XII du *Paradis* que Dante demande à saint Bernard de lui dire quel est l'ange « en extase plongé » qui fixe la reine du ciel. Celui-ci lui répondit « C'est celui qui porte la palme des vainqueurs... ». Lépicié, p. 6.

4.4.4 Remise en question de l'illusion de simplicité

Dans l'*Annonciation du Cestello*, l'*hortus* ne représente pas seulement le paradis perdu ou la pureté et la chasteté virginale ; son sens, aussi, se désagrège. Qu'en est-il de cette forme *difforme* qui, située à la sortie, bloque tout passage, et comment s'articule-t-elle par rapport au cadre et à sa prédelle ? La contemplation de sa propre mort, à l'instar de la grande vision de Dante, s'offre ici comme une réponse à l'intrigue posée par Botticelli. Par ailleurs, la citation de Luc sur le cadre pourrait effectivement s'adresser au regardant : « *SANTUS SUPERVENIET INTE ET VIRTUS ALTISSIMI OBUMBRABIT. TIBI*¹⁶⁶ ». Ainsi, c'est sur moi, le regardant, que l'ombre se posera et cette nuée me permettra de croire, comme Marie, que pour Dieu, tout est possible. C'est ainsi que le chrétien croit que sa vision peut réellement être réajustée.

De manière plus générale, l'utilisation constante du motif d'ouverture, du passage ou du seuil dans les images de mon corpus ne peut que suggérer cette temporalité spirituelle du processus visant à relier le spectateur et son Dieu, temporalité évoquée dans la *Divine comédie*, et qui oblige le lecteur à voir autrement. Les distorsions visuelles, une fois démasquées, en une étape essentielle et complexe étant donnée la dimension cachée de la révélation, se donnent finalement à voir comme des signes de conversion du regard. Lorsqu'elles sont associées au thème de l'Annonciation, elles dénaturent le lieu pictural pour en faire, potentiellement, un lieu de contemplation spirituelle.

André Chastel notait que c'est dans les illustrations de la *Commedia* qu'il faut chercher le « secret » de Botticelli. Selon lui, une interprétation de son œuvre qui les négligerait ou les mettrait à l'écart se condamne d'elle-même. À cet effet, pour l'*Annonciation du Cestello*, j'espère avoir évoqué plus spécifiquement les rapports avec Dante qui demeuraient encore très vagues dans sa fortune critique.

¹⁶⁶ Le dernier mot, *tibi*, signifie *toi*.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Deux relations se croisent en toute Annonciation : celle qui se noue entre Gabriel et Marie, et celle qui se noue entre le spectateur et la scène peinte. Par l'entremise de Marie, Dieu acquiert un corps et une visibilité ; par le regardant, il acquiert une présence dans le moment présent¹. Il est donc essentiel que l'image peinte expose ce lien entre Dieu et le dépositaire ultime de l'œuvre, c'est-à-dire le dévot. Dans *l'Annonciation du Cestello*, cette relation se déploie d'emblée, dès que le dévot pénètre dans la chapelle et perçoit la lumière réelle qui traverse la fenêtre située juste au-dessus du retable². D'une complexité déjà palpable de par son caractère phénoménologique, cette mise en jeu de la relation entre le dévot et Dieu le devient encore davantage dans *l'Annonciation avec dévote*, produite à la fin de la carrière de l'artiste, alors que ce concept relativement abstrait prend une forme plus visuelle et plus subtile. Dans la première Annonciation étudiée, soit celle de *San Martino*, la complexité était importante et se manifestait déjà par la technique et la matérialité de la fresque, peinte à l'entrée de l'hôpital, mais se donnait surtout à voir par la mise en relation des personnages et par la remise en question de leur rôle dans un jeu fulgurant de temporalités inscrites sur toute l'étendue de l'immense surface picturale de l'œuvre. Nous constatons ainsi que Botticelli ne se contentait pas de stratégies conventionnelles de figuration de l'Annonciation, mais qu'il *problématisait* chaque représentation selon son contexte d'exposition.

Dans *L'image ouverte*, Didi-Huberman écrit que l'ouverture et l'image sont indissociables. Selon lui, l'ouverture est, dans l'image, un élément de structure qu'il faut traiter comme un motif en soi, et non comme un dispositif. L'ouverture constituerait ainsi un processus d'altération par lequel cette altération se ferait elle-

¹ Popelard, p. 84 et 87.

² Didi-Huberman identifie une stratégie similaire dans *l'Annonciation* de la cellule 3, au monastère de San Marco. Voir *Fra Angelico*.

même image³. Nous avons constaté combien le motif de l'ouverture a été exploité dans les Annonciations étudiées dans ce mémoire et à quel point son rôle dans l'image a été déterminant. Que ce soit dans leur structure ou pour le sens des images de mon corpus, l'élément d'ouverture occupe définitivement un emplacement privilégié et porte, en puissance, une dimension sémantique qui convoque le spectateur bien au-delà du propos littéral du thème de l'Annonciation.

Dans l'esthétique de l'Incarnation, l'ouverture par excellence est celle qui, dans sa figuration plastique, donne à voir au regardant non seulement la venue de Dieu sur terre mais aussi sa propre Incarnation. C'est par sa propre obstruction, voire sa dislocation, à l'instar d'un seuil à dépasser, que cette ouverture se donne à voir. En ce sens, « il n'y a pas d'image sans geste d'ouverture⁴ » et je crois avoir montré l'importance de ce motif dans les Annonciations de Botticelli. En effet, les trois analyses auront exposé les subtils moyens picturaux utilisés par l'artiste pour amener le regardant à s'ouvrir à un questionnement allant bien au-delà de la narration du récit biblique et en ce sens, j'aurai aussi fait écho aux recherches récentes sur l'Annonciation en tant qu'objet théorique où l'élément du destinataire, le dévot, est ultimement interpellé à une contemplation de sa propre Incarnation.

Les travaux de Daniel Arasse et de Georges Didi-Huberman, entre autres, qui m'ont servi de cadre théorique ont eu la conséquence de mettre les œuvres qu'ils ont étudiées sur un piédestal, en une classe à part comme si l'inventivité, la démarche artistique et l'érudition théologique, voire la spiritualité, des artistes qui les ont créées étaient supérieures et les plaçaient au-dessus des autres Annonciations considérées implicitement, comme des tableaux plus traditionnels, voués à une fonction simplement décorative, ou devant schématiser une iconographie immuable servant

³ Didi-Huberman, *L'image ouverte*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

simplement à imager les récits bibliques pour les illettrés⁵. Les Annonciations de Botticelli ayant été largement omises de ces recherches, on avait l'impression qu'elles appartenaient à cette dernière catégorie et j'espère, donc, avoir prouvé le contraire ; ne serait-ce qu'en présentant la recherche de stratégies picturales de l'artiste, à travers les trois tableaux principaux de mon étude, visant l'intégration du dévot du *Quattrocento*.

Mon objectif initial consistait à révéler une constante à travers le corpus d'Annonciations de Botticelli. Si constance il y a, celle-ci se trouve dans les *entre-deux*, où, précisément dans les motifs d'ouvertures formellement bien distincts pour chaque image, se condensent différentes strates du récit de Luc. Dans un premier registre, l'architecture s'affiche comme fond décoratif et structural octroyant à l'image une profondeur fictive nécessaire, mais cette architecture fait aussi partie des opérateurs sémantiques du thème. Pour les trois Annonciations étudiées, l'architecture s'est d'ailleurs avérée investie de sens multiples, alors que pour chacune, les stratégies visuelles de l'artiste étaient différentes. Dans la fresque de *San Martino*, la présence des trois arcatures, mais surtout l'arc central, se donnait à voir comme absolument essentiel au sens de l'œuvre. Dans l'*Annonciation avec dévote* aussi, l'architecture minimale, notamment celle qui structure l'ouverture de gauche, produisait un circuit du regard des plus sophistiqués, à l'opposée de la *maniera* grossière de la facture, ainsi que du chaotique positionnement des éléments et des nombreuses distorsions, justement mises en relief par le cadre de porte central. Finalement, dans l'*Annonciation du Cestello*, l'architecture, encore minimaliste ici, est remise en question d'un point de vue formel et iconographique. C'est par le cadre de porte qu'un tout autre discours s'est vu inscrit dans l'œuvre, un propos relatif à la rédemption.

⁵ Si Arasse et Didi-Huberman dénoncent souvent, nous l'avons vu, les démarches strictement iconographiques et stylistiques qui finissent par catégoriser les œuvres selon des caractéristiques plus ou moins communes, ils finissent eux aussi par former de nouvelles catégories. À cet effet, bien que l'immense ouvrage de Arasse *L'Annonciation italienne* inclut un nombre impressionnant d'Annonciations, il aura tout de même catégorisé ces images ; il suffit de lire sa table des matières pour s'en rendre compte. Quant à Didi-Huberman, son affirmation « Dieu n'est pas, pour quelque peintre que ce soit, l'Être à voir » (*Fra Angelico*, p. 54) sous-entend une certaine hiérarchisation ou classification spirituelle des artistes et il aura, certes, offert une savante démonstration des hautes sphères philosophiques, théologiques et spirituelles côtoyées par Fra Angelico.

À travers les motifs d'architecture, l'ossature même des images, s'est effectivement révélée une constante. J'ose croire que cette étude de la figuration de l'Incarnation, se dévoilant par l'architecture, contribuera à mieux comprendre la démarche artistique de Botticelli, non seulement dans ses Annonciations, mais dans l'ensemble de son corpus religieux.

Grâce à mon étude, l'iconographie des Annonciations de Botticelli, jusque là simplement reconnue comme étant traditionnelle, aura, elle aussi, changé de statut. Les motifs condensés en figures composites comme le jardin/lit de la fresque de *San Martino*, le lutrin/lit de l'*Annonciation avec dévote* ou encore la balustrade/jardin/sépulcre du retable du *Cestello*, dans leurs complexes manipulations spatiales et multiples rapports avec les autres éléments de l'image, auront certes mis au défi une tradition iconographique qui vise moins à instaurer des relations picturales ouvertes à plusieurs hypothèses qu'à trouver une équivalence symbolique trop souvent réductrice. Je suis donc particulièrement heureuse d'avoir débusqué cette stratégie picturale chez Botticelli et, ici, ma dette envers Daniel Arasse, Georges Didi-Huberman et Louis Marin est grande, entre autres, pour leurs recherches sur la figurabilité de l'Incarnation et l'importance des zones ambiguës. Il me paraît d'ailleurs essentiel de continuer, ultérieurement, cette identification de zones ambiguës dans le reste du corpus religieux de Botticelli – à savoir où les manipulations iconographiques (et formelles) se manifestent – pour ainsi enrichir ou re-problématiser le sens des œuvres.

Alors que mon mémoire aura exposé une recherche de l'artiste pour ce qui concerne la visibilité de l'Incarnation dans les images d'Annonciations, je suis aussi convaincue qu'il aura des répercussions sur les débats des spécialistes sur la datation des œuvres. Ma plus grande présomption est certainement de croire que mes hypothèses mèneront à une attribution définitive de l'*Annonciation avec Dévote* qui, nous l'avons vu, est encore remise en question par certains auteurs⁶.

⁶ Voir p. 17, dans la section intitulée « Présentation du corpus ».

Enfin, dans ces trois analyses, s'il a été possible de repérer des stratégies similaires, il a surtout été possible de constater qu'il s'agissait de trois variations complexes sur un même sujet, engageant le spectateur de manières très différentes. Jusque là, les Annonciations de Botticelli ont été assujetties à une catégorie thématique immuable où toute inventivité s'est vue oblitérée et, en ce sens, je crois qu'il nous faudra dorénavant mieux *voir* ces œuvres ; c'est là, à mon avis, le plus grand apport de ma recherche. C'est en questionnant leurs ambiguïtés inhérentes, ainsi que leur manière d'inclure le spectateur que leur cohérence se révélera et ces images cesseront d'apparaître comme des œuvres secondaires au sein du corpus de l'artiste et de la vaste production d'Annonciations au *Quattrocento*. L'inclusion de l'énigme, ouverte à plusieurs options et destinée au spectateur humaniste, a depuis longtemps été entérinée par la critique⁷ dans le corpus profane ou mythologique de Botticelli et l'on ferait preuve d'une grande négligence en continuant à évacuer cette spécificité de son œuvre sacrée, à plus forte raison de ses Annonciations.

⁷ Notamment par Antonio Paolucci qui aborde les trois œuvres mythiques de Botticelli reliées au cercle médicéen. Selon lui, Botticelli et ses clients cherchaient délibérément à créer des représentations énigmatiques, où philosophie, morale et mythe se condensaient et ouvraient le contenu de l'image à plusieurs options. Voir « Sandro Botticelli et la puissance des Médicis », dans *Botticelli : de Laurent le Magnifique à Savonarole*, p. 76.

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE

1. Textes d'origine

Albert le Grand. *De Laudibus Beatae Mariae Virginis X, 21 : Maria locus*. 1280.

_____. *Super Missus est* (autrement appelé *Mariale*). Paris : Éditions Borgnet, 1890.

Antonin de Florence. *Summa theologiae*. Iva, 15, Venise, 1478.

_____. *Summa theologica*. Commentaire de Creighton Gilbert dans «The Archbishop on the Painters of Florence». *Art Bulletin*, vol. XLI (1959), p. 75-85.

La Bible de Jérusalem. Paris : Cerf, 1988.

La Bible. Traduction œcuménique, Paris et Villiers-Le-Bel : Cerf et Société biblique française, 1988.

Saint-Bernard de Clairvaux. *Opera in Duos Tomos Distincta*. Venise, 1575.

Saint Bernardin de Sienne. *Pagine scelte*. Milan, Éditions Dionisio Pacetti, O. F. M., 1950.

_____. *Le Prediche volgari*. sous la direction de Piero Bargellini, Milan-Rome : Rizzoli & C., 1936.

Vasari, Giorgio. « The Life of Sandro Botticelli, Florentine Painter ». Chap. in *The Lives of the Artists, Sculptors and Architects* (1550 et 1568), p. 224-231. Oxford: Oxford University Press, 1991.

2. Accessibilité à l'œuvre et inclusion du spectateur

Blume, Andrew C. « Giovanni de Bardi and Sandro Botticelli in Santo Spirito ». *Jahrbuch der Berliner Museen* (Berlin), vol. 37 (1995), p. 169-183.

Dempsey, Charles. « "Historia" and Anachronism in Renaissance Art ». *The Art Bulletin*, vol. 87, no 3 (septembre 2005), p. 416-421.

Shearman, John. *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

3. Annonciation

Arasse, Daniel. «Annonciation/Énonciation : remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento». *Versus : Quaderni di studi semiotici*, no 37 (1984), p. 3-17.

_____. *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*. Paris : Hazan, 1999.

Baxandall, Michael. *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Trad. de l'anglais par Yvette Delsaut. Paris : Gallimard, 1985, 1972.

Caprettini, Ave. *Lettura dell'Annunciazione fra semiotica e iconografia*. Turin : Giappichelli, 1979.

Choppy, Étienne. *L'Annonciation*. Marseille : AGEP, 1991.

Colosio, Gianni. *L'Annunciazione nella pittura italiana da Giotto a Tiepolo*. Rome : Teseco Editore, 2002.

Constable, William George. «A Florentine Annunciation». *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, vol. 43, no 254 (1945), p. 72-76.

Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico : dissemblance et figuration*. Paris : Flammarion, 1990.

_____. «Le lieu virtuel : l'Annonciation au-delà de son espace». In *Symboles de la Renaissance*, vol. 3 (1990), p. 65-93.

Edgerton, Samuel Y., Jr. «*Mensurare temporalia facit Geometria Spiritualis* : Some Fifteenth Century Italian Notions about When and Where the Annunciation Happened». In *Studies in the Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, sous la dir. de Irving Lavin et John Plummer. New York : New York University Press, 1977, p. 115-130

Feuillet, Michel. *L'Annonciation sous le regard des peintres*. Paris : Mame, 2004.

_____. «Le jardin de l'Annonciation». *Italies ; culture, civilisation, société*, vol. 8 (2004), p. 89-105.

Fitzmyer, Joseph A. *The Gospel According to LUKE (I-IX); Introduction, Translation, and Notes*. New York: Doubleday, 1985.

_____. «The Virginal Conception of Jesus in the New Testament». Chap. in *To advance the Gospel*, 2^e édition. P. 41-79. New York : Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 2000.

- Geiger, Gail L. «Filippino Lippi's Carafa "Annunciation": Theology, Artistic Conventions, and Patronage». *The Art Bulletin*, vol. 63, no 1 (mars 1981), p. 62-75.
- Grootenboer, Hanneke. «Reading the Annunciation». *Art History*, vol. 30, no 3 (juin 2007), p. 349-363.
- Howell Jolly, Penny. «Jan van Eyck's Italian Pilgrimage: A Miraculous Florentine Annunciation and the *Ghent Altarpiece*». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61 Bd., H.3 (1998), p. 369-394.
- Landry, David T. «Narrative Logic in the Annunciation to Mary (Luke 1 : 26-38)». *Journal of Biblical Literature*, vol. 114, no 1 (printemps 1995), p. 65-79.
- Lasareff, Victor. «An Unnoticed Botticelli in Petersburg». *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 44, no 252 (mars 1924), p. 119-126.
- Legrand, Lucien. *L'Annonce à Marie (Lc 1, 26-38) : une apocalypse aux origines de l'Évangile*. Paris : Cerf, 1981.
- Lépicier, Augustin M. *L'Annonciation. Essai d'iconographie mariale*. Paris : Éditions Servites, 1943.
- Marin, Louis. «Annonciations ou les secrets du tiers». *Trois*, vol 3, no 3 (1988), p. 35-40.
- _____. *Opacité de la peinture : essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris : Usher, 1989.
- Millet, Gabriel. *Recherches sur l'iconographie de l'évangile au XIV^e et XVI^e siècle : d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*. Paris : Éd. de Boccard, 1960.
- Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish Painting, its Origin and Character*. New York : Harper & Row, 1971.
- Paris, Jean. *L'Annonciation*. Paris : Éditions du Regard, 1997.
- Poggi, Giovanni. «"The Annunciation" of San Martino; By Botticelli». *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 28, no 154 (janvier 1916), p. 129-137.
- Popelard, Marie-Dominique. *Moi Gabriel, vous Marie. L'Annonciation : une relation visible*. Paris : Bréal, 2002.
- Robb, David M. «The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Century ». *Art Bulletin*, vol. XVIII, no 4 (décembre 1936), p. 480-526.

- Rudreauf, Lucien. *L'Annonciation : étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*. Paris : Grou-Radenez, 1943.
- Schlegel, Ursula. «On the Picture Program of the Arena Chapel». In *Giotto : The Arena Chapel Frescoes*, sous la dir. De James Harvey Stubblebine, New York et Londres : Norton & Company, 1969, p. 182-202.
- Steiner, George. *Real Presences : Is There Anything in What We Say?* London : Faber and Faber, 1989.
- Villette, Jeanne. *La maison de la Vierge dans la scène de l'Annonciation : étude d'iconographie dans la peinture italienne*. Paris : Laurens, 1940.
- Walters Robertson, Anne. «Remembering the Annunciation in Medieval Polyphony». *Speculum*, vol. 70, no 2 (avril 1995), p. 275-304.

4. Botticelli

- Arasse, Daniel et Pierluigi De Vecchi. *Botticelli : de Laurent le Magnifique à Savonarole*. Catalogue d'exposition sous la dir. de Frédéric Morel (Paris, Musée du Luxembourg, 1^{er} octobre 2003-22 février 2004 et Florence, Palazzo Strozzi, 10 mars-11 juillet 2004). Milan : Skira ; Paris : Musée du Luxembourg, 2003.
- Basta, Chiara. *Botticelli : sa vie, son art; les chefs-d'œuvres*. Paris : Flammarion, 2005.
- Barolsky, Paul. «Iconography and the Depredation of Botticelli's Art». *Source*, vol. 27, no 4 (2008), p. 1-2.
- Botticelli, Sandro. *Botticelli*. Éd. de André Chastel. Paris : Plon, 1957.
- Blume, Andrew Charles. «Studies in the Religious Paintings of Sandro Botticelli». Thèse de doctorat, Cambridge : Harvard University, 1995.
- Burroughs, Charles. «Greening Brunelleschi: Botticelli at Santo Spirito». *RES*, vol. 45 (2004), p. 239-255.
- _____. «The Altar and the City: Botticelli's Mannerism and the Reform of Sacred Art». *Artibus et Historiae*, vol. 18, no 36 (1997), p. 9-40.
- Caneva, Caterina. *Botticelli : Catalogo completo dei dipinti*. Florence : Cantini, 1990.
- Cecchi, Alessandro. *Botticelli*. Arles : Actes Sud, 2008.

- Ettlinger, Leopold David, et Hellen S. Ettlinger. *Botticelli*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Fry, Roger. «Sandro Botticelli». *The Burlington Magazine*, vol. 48, no 277 (avril 1926), p. 196-200.
- Goldfarb, Hilliard T., James Hankins et Lawrence Kanter. *Botticelli's Witness: Changing Style in a Changing Florence*. Boston : Isabella Stewart Gardner Museum, 1997.
- Gould, Cecil. « A Note on Raphael and Botticelli ». *The Burlington Magazine*, vol. 120, no 909 (décembre 1978), p. 841-839.
- Horne, Herbert Percy. *Botticelli, Painter of Florence*, 2^e édition. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Joannides, Paul. «Late Botticelli: Archaism and Ideology». *Arte Cristiana*, vol. 83, no 768 (1995), p. 163-178.
- Kemp, Martin. «Botticelli's Glasgow 'Annunciation': Patterns of Instability ». *Burlington Magazine*, CXIX (1977), p. 182-184.
- _____. «The Taking and Use of Evidence; With a Botticellian Case Study». *Art Journal*, vol. 44, no 3 (automne 1984), p. 207-215.
- Lasareff, Victor. «An Unnoticed Botticelli in Petersburg». *The Burlington Magazine*, vol. 44, no 252 (mars 1924), p. 119-126.
- Lightbown, Ronald W. *Sandro Botticelli: Life and Work*, 1990.
- Luchs, Alison. «Cestello: A Cistercian Church of the Florentine Renaissance». Thèse de doctorat, Baltimore : John Hopkins University, 1976.
- Mandel, Gabriele. *Tout l'œuvre peint de Botticelli*. Introduction par André Chastel. Trad. de l'italien par Ada Carella. Paris : Flammarion, 1968.
- Olson, Roberta Jeanne Marie. «Studies in the Later Works of Sandro Botticelli». Thèse de doctorat, Princeton, Princeton University, 1975.
- Pons, Nicoletta. *Botticelli : Catalogo Completo*. Milan : Rizzoli, 1989.
- Schumacher, Andreas (dir. publ.): *Botticelli: Likeness, Myth, Devotion*. Catalogue d'exposition (Frankfurt, Städel Museum, 13 novembre 2009-28 février 2010). Ostfildern, Allemagne : Hatje/Cantz, 2009.
- Thiébaud, Dominique. *Botticelli*, Paris : Chêne, 1991.

Zöllner, Frank. *Sandro Botticelli*. Munich; New York: Prestel, 2005.

5. Figurabilité et visibilité

Appiano Caprettini, Ave. *Forme dell'Immateriale; angeli, anime, mostri; semiotica, iconologia e psicologia*. Turin : Società editrice internazionale, 1996.

Arasse, Daniel. *On n'y voit rien : descriptions*. Paris : Denoël, 2000.

_____. *Histoires de peintures*. Paris : Gallimard, 2004.

Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago : University of Chicago Press, 1994.

Bœspflug, François. *Le Dieu des peintres et des sculpteurs : l'Invisible incarné*. Paris : Musée du Louvre Éditions, 2010.

Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico*, voir section 3.

Landrus, Matthew. «Leonardo's *Annunciation Hortus Conclusus* and its Reflexive Intent». In *Gardens and the Passion for the Infinite* : Dordrecht, The Netherlands : International Society for Phenomenology, Fine Arts, and Aesthetics, Conference (Harvard Divinity School, 2002), sous la direction de Anna-Teresa Tymieniecka, p. 25-46. Norwell : Kluwer Academic Publishers, 2003.

Marin, Louis. *Opacité de la peinture*, voir section 3.

_____ et Marie Maclean. «The Figurability of the Visual: The Veronica or the Question of the Portrait at Port-Royal». *New Literary History*, vol. 22, no 2 (printemps 1991), p. 281-296.

Laurance, Mike et John F. Moffitt. «Botticelli's *Madonna del Magnificat* as a *Speculum Sine Macula*: A Computer-Graphic and Iconographic Analysis». *Source*, no 23, 3, p. 20-31.

Marshall, Louise. «Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy». *Renaissance Quarterly*, vol. 47, no 3 (automne 1994), p. 485-532.

Payant, René. « La permanence de la Vierge ». Chap. in *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*, sous la dir. de René Payant, Québec : Trois, 1987.

Pericolo, Lorenzo. «Visualizing Appearance and Disappearance: On Caravaggio's London *Supper at Emmaus*». *Art Bulletin*, vol. 89, no 3 (septembre 2007), p. 519-539.

Sterckx, Pierre. « La charge érotique "l'air de rien" ». *Beaux Arts*, no 278 (août 2007), p. 56.

6. Incarnation

Barolsky, Paul. «The Genitals of Jesus in Perspective». *Source*, no 26, 1 (2006), p. 34-36.

Davila, Thierry. Entrevue avec Georges Didi-Huberman. «Georges Didi-Huberman : l'image ouverte». *Art Press*, no 334 (mai 2007), p. 62-63.

Didi-Huberman, Georges. *La peinture incarnée*. Paris : Éditions de Minuit, 1985.

_____. *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*. Paris : Gallimard, 1999.

_____. *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris : Gallimard, 2007.

Fondaras, Antonia K. «Our Mother the Holy Wisdom of God : Nursing in Botticelli's *Bardi Altarpiece*». *Storia dell'Arte*, vol. 111 (2005), p. 7-34.

Marin, Louis. «Il corpo divino; l'incarnazione, l'angelo, la donna». *Inchiesta* (juillet-décembre 1989), p. 29-33.

Steinberg, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. New York: Pantheon Books, 1983.

7. Rapports avec Dante et la *Divina commedia*

Botticelli, Sandro et Dante Alighieri. *La Divine Comédie de Dante / Sandro Botticelli*. Commenté par André Chastel, Paris : Livre club du libraire, 1958.

De Vecchi, Luigi. «Mouvement, action et expression dans l'œuvre de Sandro Botticelli». In *Botticelli : de Laurent le Magnifique à Savonarole*, p. 39-49. Catalogue d'exposition sous la dir. de Frédéric Morel (Paris, Musée du Luxembourg, 1^{er} octobre 2003-22 février 2004 et Florence, Palazzo Strozzi, 10 mars-11 juillet 2004). Milan : Skira ; Paris : Musée du Luxembourg, 2003.

Gentile, Sebastiano. *Sandro Botticelli : pittore della Divina commedia*. Sous la dir. de Sebastiano Gentile, Milano : Skira, 2000.

Papillo, Paul J. «Sandro Botticelli, Morgan's M676, and Pictorial Narrative: Gothic Antecedents to a Renaissance Dante». *Word and Image*, vol. 23, no 1 (janvier-mars 2007), p. 89-113.

Rosser, Gervase. «Turning Tale into Vision: *Time and the Image in the Divina Commedia*». *RES : Anthropology and Aesthetics*, no 48 (automne 2005), p. 106-122.

Vasoli, Cesare. «Dante e la cultura fiorentina del maturo Quattrocento». In *Sandro Botticelli, pittore della Divina Commedia*, sous la dir. de H. T. Schulze Altcapenberg, Rome-Milan : Scuderie Papali al Quirinale-Skira, 2000.

8. Perspective

Arasse, Daniel. *L'Annonciation italienne*, voir section 3.

Damish, Hubert. «L'«origine» de la perspective». *Macula*, no 5/6 (1979), p. 113-137.

_____. «The Origin of Perspective». *Burlington Magazine*, 137, no 1108 (1995).

_____. *The Origin of Perspective*. Cambridge : MIT Press, 1994.

Moffit, John F. «Domenico Veneziano's *Saint Lucy* Altarpiece: The Case for 'Uterine Perspective'». *Notes in the History of Art*, vol. 16, no 4 (été 1997), p. 14-24.

Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*. New York : Harper & Row, 1971.

_____. *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Paris : Éditions de Minuit, 1924.

9. Quattrocento

Bolard, Laurent. «*Thalamus Virginis*. Images de la *Devotio moderna* dans la peinture italienne du XV^e siècle». *Revue de l'histoire des religions*, vol. 216 (1999), p. 87-110.

Caneva, Caterina, Alessandro Cecchi et Antonio Natali. *L'officina della maniera : Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*. Florence : Giunta regionale Toscana, Marsilio, 1996.

Clark, Anne L. «Venerating the Veronica: Varieties of Passion Piety in the Later Middle Ages». *Material Religion* 3, no 2 IV (juillet 2007), p. 165-189.

Chevallier, Bernard et Bernard Gouley. *Je vous salue Marie, guide pratique et historique de la dévotion mariale*. Paris : Fayard, 1981.

Goldfarb, Hilliard T., James Hankins et Lawrence Kanter. *Botticelli's Witness*, voir section 4.

Hazan, Olga. *Le mythe du progrès artistique : étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.

Laframboise, Alain. *Istoria et théorie de l'art : XV^e, XVI^e siècles*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1989.

Kline, Jonathan Dunalp, «Christian Mysteries in the Italian Renaissance: Typology and Syncretism in the Art in the Italian Renaissance». Thèse de doctorat, Philadelphie : Temple University, 2008.

10. Ouvrages de référence

Eliade, Mircea. *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico religieux*. Paris : Gallimard, 1952.

Feuillet, Michel. *Lexique des symboles chrétiens*. Paris : PUF, 2009.

Clavier, Michèle. *Les symboles chrétiens*. Strasbourg : Éditions du Signe, 2010.

De Lubac, Henri. *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'écriture*. Paris : Aubier, 1959-1964.

Ellis, Charles S. «Fra Bartolomeo and Fra Paolino, Florence and Pistoia». *The Burlington Magazine*, vol. 138, no 1122 (septembre 1996).

Fahy, Everett. «The Earliest Works of Fra Bartolommeo». *The Art Bulletin*, vol. 51, no 2 (juin 1969), p. 142-154.

Ladner, Gerhart B. «Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison». *Speculum*, no 54, p. 223-256.

Zuffi, Stefano. *Le Nouveau Testament : repères iconographiques*. Paris : Hazan, 2003.



Figure 1 Sandro Botticelli, *Madone du Magnificat*, vers 1481, détrempe sur panneau, 118 cm de diamètre, Galerie des Offices, Florence.
Source : <http://www.wga.hu/art/b/botticel/22/30magnif.jpg>



Figure 2 Sandro Botticelli, *Annunciation de San Martino*, 1481, fresque, 243 x 554 cm, Florence, Musée des Offices.
Source: <http://www.wga.hu/art/b/botticel/21/6annunci.jpg>

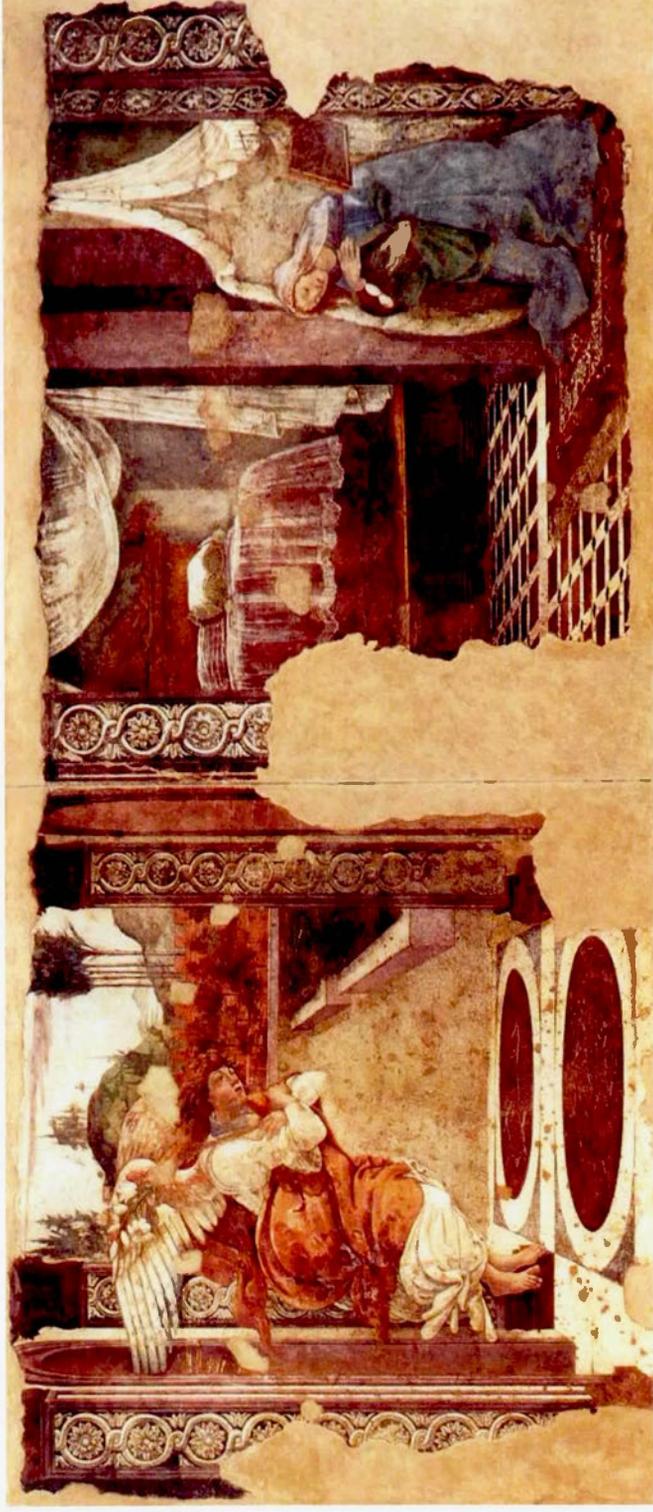


Figure 2A Sandro Botticelli, *Annunciation de San Martino* (avant restauration), 1481, fresque, 243 x 554 cm, Florence, Musée des Offices.

Source : http://www.historylink101.com/art/Sandro_Botticelli/images/22_Annunciation_jpg.jpg



Figure 3 Botticelli, Sandro, *Annunciation* (prédelle du retable de San Marco) détrempe sur bois, vers 1490-1492, 21 x 269 cm (toute la prédelle), Offices, Florence.
Source : <http://www.wga.hu/art/b/botticel/8smarco/23predel.jpg>



Figure 4 *Annoceiation du Cestello*, 1489-1490, détrempe sur bois, 240 x 230 cm (avec cadre), Florence, Musée des Offices.
Source : <http://www.wga.hu/art/b/botticel/22/70cestel.jpg>

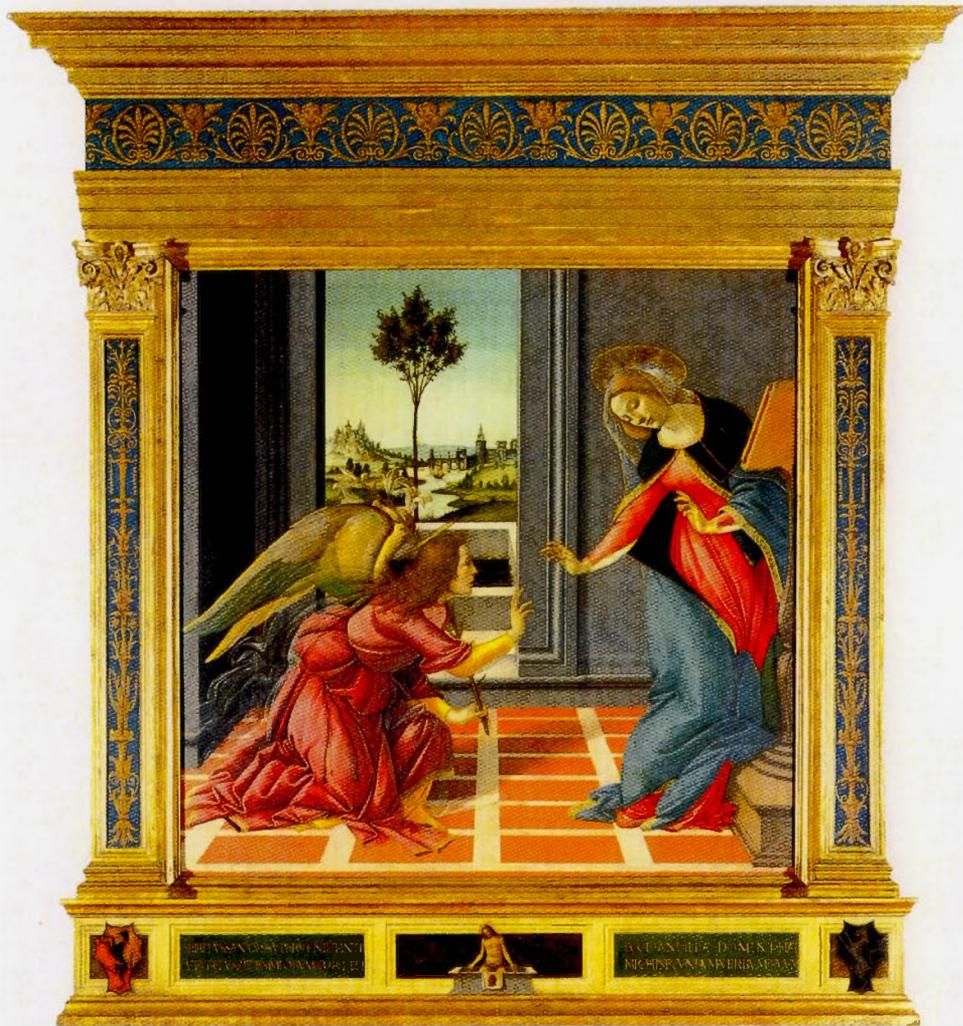


Figure 4A Autre reproduction de l' *Annunciation du Cestello*
Source : Cecchi, Alessandro, *Botticelli*, Arles, 2008, p. 256.

Les deux reproductions de cette même œuvre servent à mieux appréhender l'intensité et la luminosité des couleurs.



Figure 4B Sandro Botticelli, détail des armes des Guardi.
Source : Cecchi, Alessandro, *Botticelli*, Arles, 2008, p. 257.

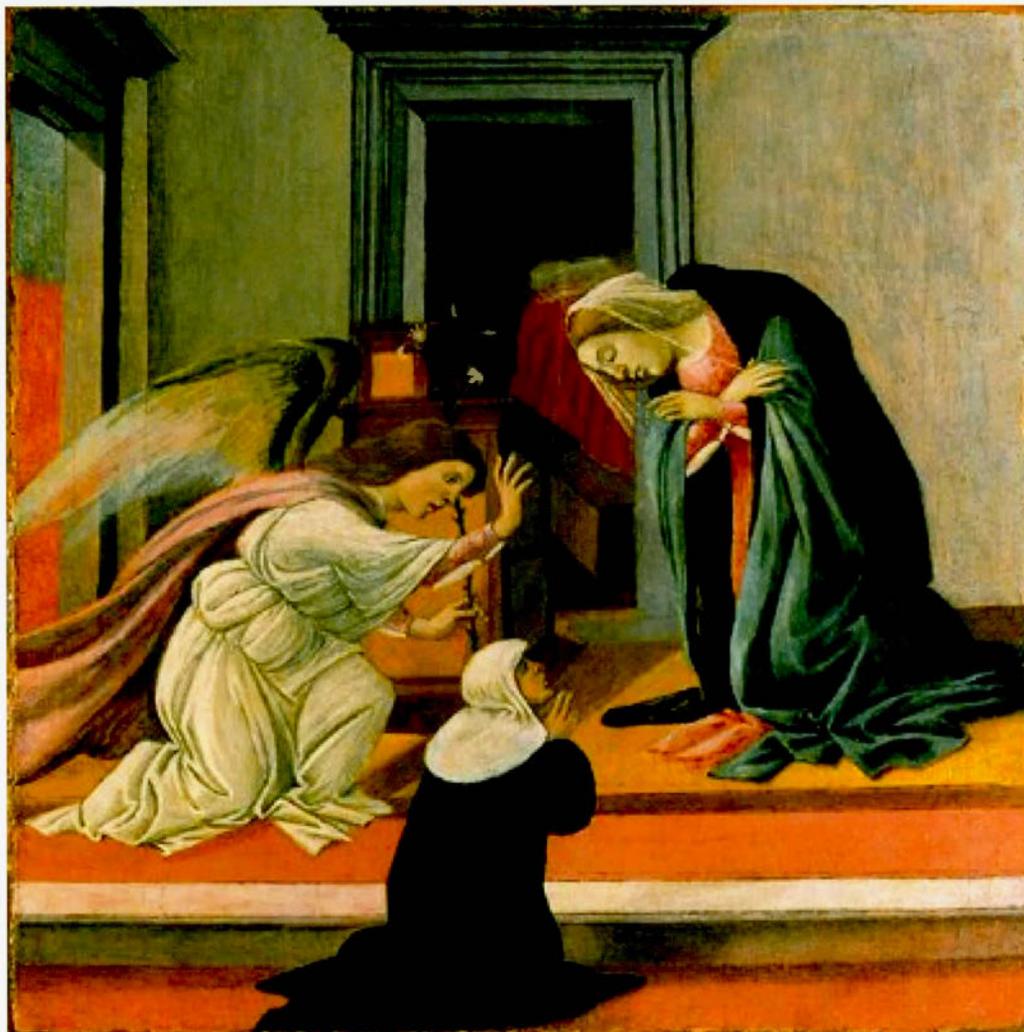


Figure 5 Sandro Botticelli, *Annonciation avec dévote*, vers 1495, détrempe sur bois, 36,5 x 35 cm, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum.
Source: <http://www.museum.com/ja/event/id=3268>



Figure 6 Sandro Botticelli, *Annonciation*, vers 1493, peinture sur bois, 49,5 x 61,9 cm, Glasgow Art Gallery and Museum, Kelvingrove, Glasgow.

Source:

www.topofart.com/images/artists/Alessandro_Filippepi_Botticelli/paintings/botticelli060.jpg



Figure 7 Sandro Botticelli, *Annunciation*, vers 1490, détrempe et or sur bois de peuplier, 23,9 x 36,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Robert Lehmann.
Source: <http://www.wga.hu/art/b/botticel/22/6annunci.jpg>



Figure 8 Sandro Botticelli, *Annunciation*, 1490, peinture sur bois, 16,6 x 27 cm, The Hyde Collection Art Museum, Glens Falls (New York).

Source : http://www.hydecollection.org/img/coll-1/Botticelli_Annunciation2.jpg

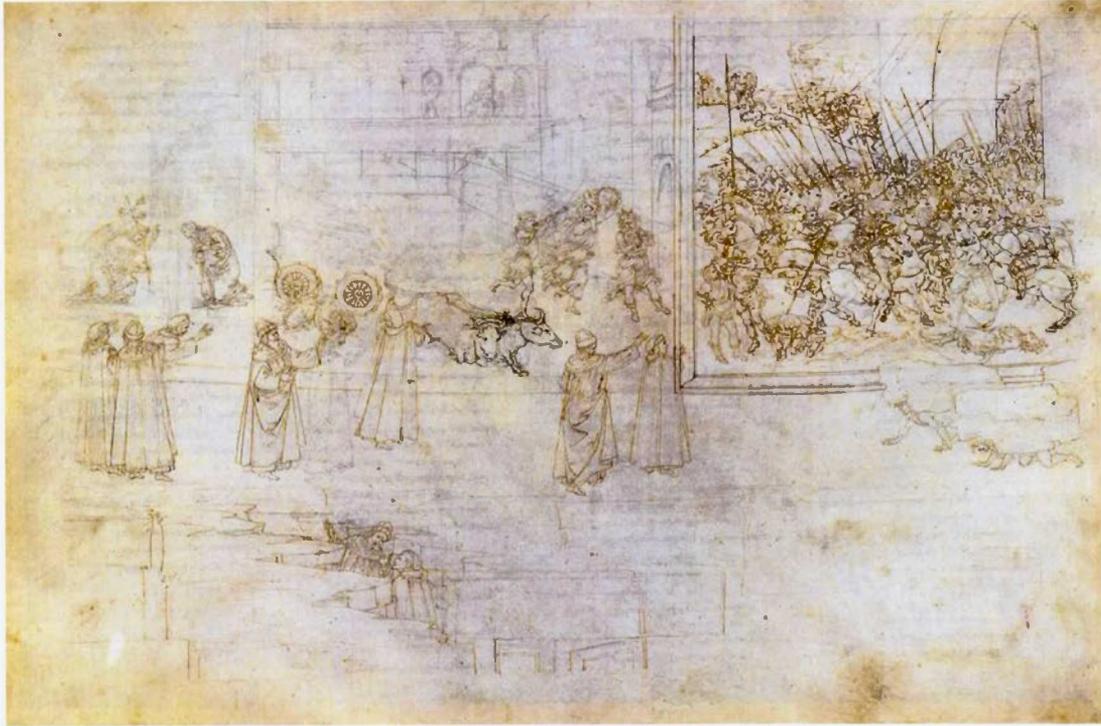


Figure 9 *Purgatorio*, Canto X, dessin, collection Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Berlin-Est.

Source : <http://www.wga.hu/art/b/botticel/93dante/20purgat.jpg>

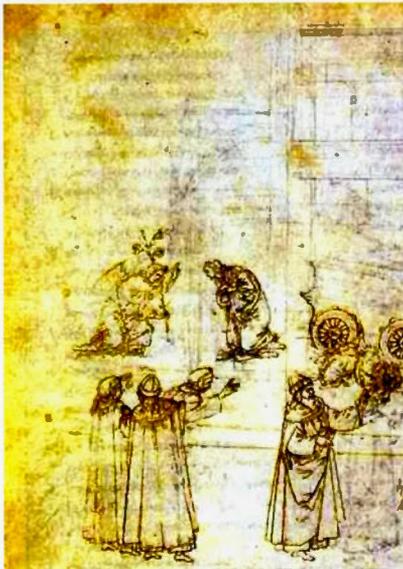


Figure 9A Détail.



Figure 10 *Vierge à l'enfant avec quatre anges et six saints (Retable de Saint-Barnabé),* vers 1487, détrempe sur bois, 268 x 280 cm, Musée des Offices, Florence.
Source : http://www.insecula.com/PhotosNew/00/00/08/35/ME0000083511_3.JPG



Figure 11 Sandro Botticelli (*Pietà*, prédelle du retable de *Saint-Barnabé*), vers 1487, détrempe sur bois, 21 x 41cm, Offices, Florence.
Source : <http://www.wga.hu/art/b/botticel/3barnaba/4predell.jpg>

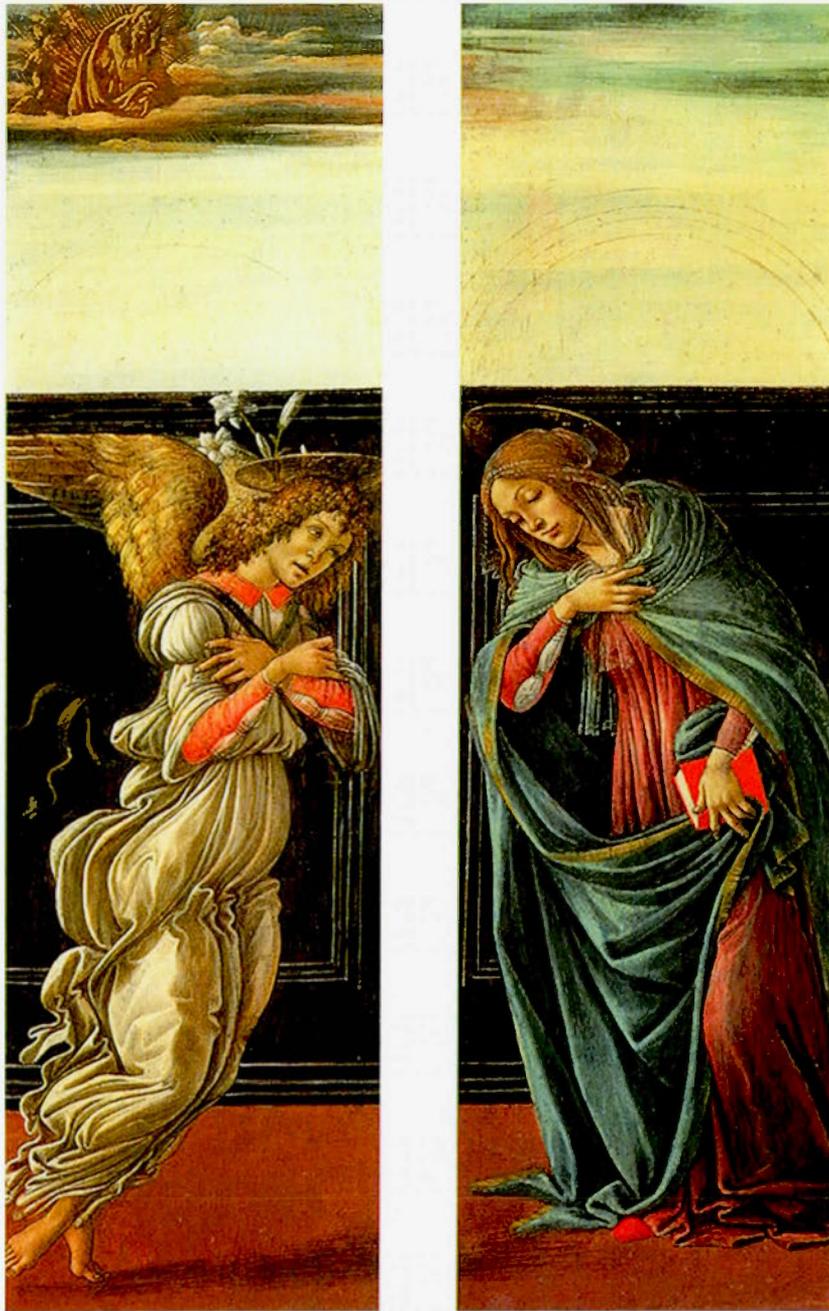


Figure 12 *Vierge de l'Annonciation. Ange de l'Annonciation*, 1495-1498, détrempe sur toile, 45 x 13 cm chaque panneau, Saint-Pétersbourg, Musée Pouchkine.
Source: http://www.museum.ru/gmii/pict/kol_089.jpg



Figure 13 *L'Archange annonciateur. La Vierge de l'Annonciation, détrempe sur bois, 15 x 10 cm chacun, localisation inconnue.*
Source : Pons, Nicoletta, *Botticelli : Catalogo Completo*, p.88.



Figure 14 *L'Annonciation, l'archange Raphaël et Tobie*, peinture sur bois, Ø 86,5 cm, collection inconnue.
Source : Lightbown, Ronald W., *Sandro Botticelli; 1445-1510*, Ed. Paris Citadelles, 1990, p. 399.



Figure 15 *L'Annonciation*, vers 1490, détrempe sur peuplier, 106 x 113 cm, collection inconnue.
Source : Lightbown, Ronald W., *Sandro Botticelli; 1445-1510*, Ed. Paris Citadelles, 1990, p. 398.



Figure 16 Ambrogio Lorenzetti, *Annonciation*, 1344, détrempe sur bois, 127 x 120 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.

Source : <http://www.wga.hu/art/l/lorenzet/ambrogio/9annunci.jpg>

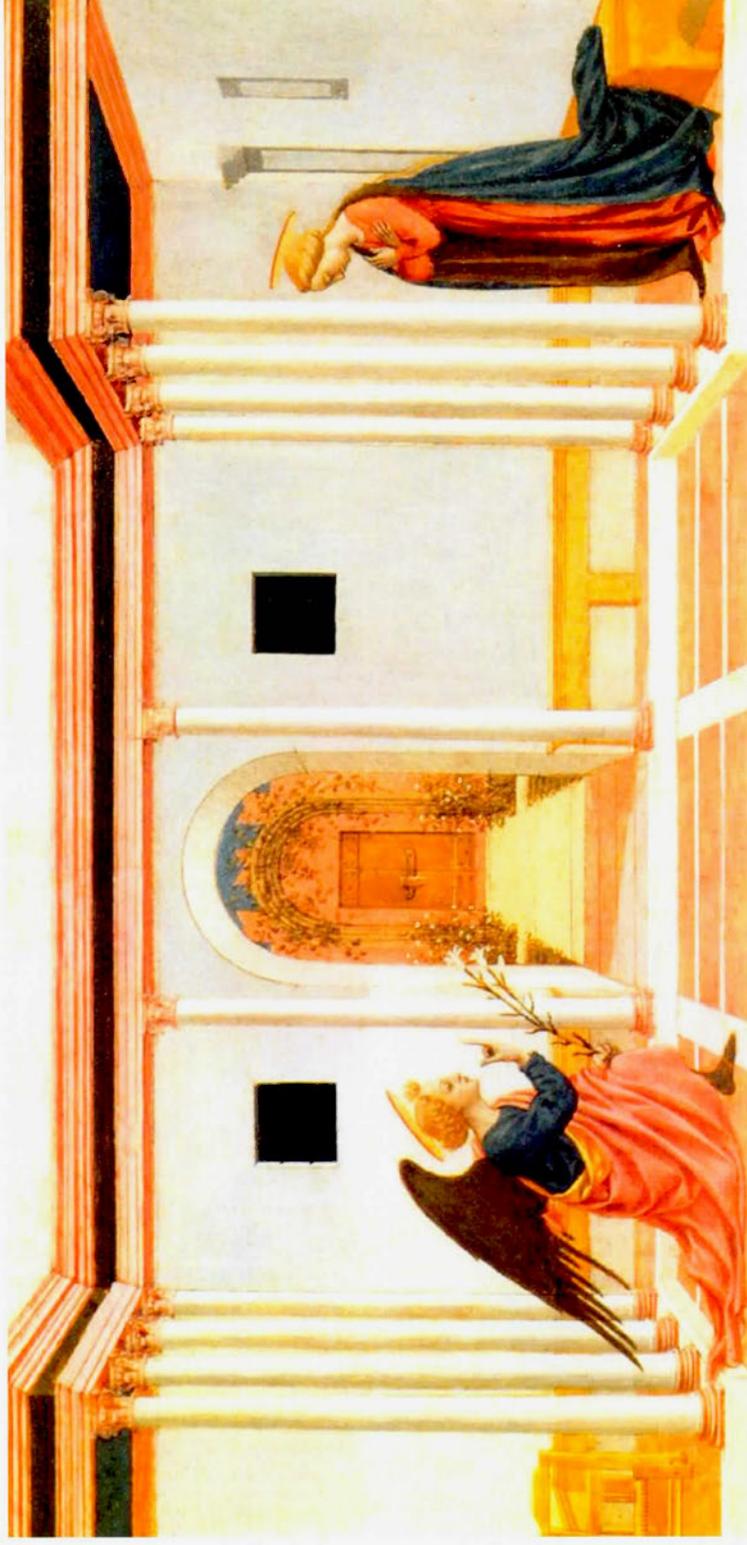


Figure 17 Domenico Veneziano, *Annunciation*, (predelle), vers 1445, détrempe sur bois, 27 x 54 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Source : <http://www.wga.hu/art/d/domenico/venezian/5predel3.jpg>



Figure 18 Piero della Francesca, *Annonciation*, (*Polyptyque de St Antoine*), vers 1470, détrempe sur panneau, 122 x 194 cm, Galleria Nazionale dell'Umbria, Pérouse.
Source: http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1502/mck/mck2/slide0054_image048.jpg



Figure 19 Fra Angelico, *Annunciation*, 1442-1443, fresco, 230 x 321 cm, Couvent de San Marco, Florence.
Source : <http://www.wga.hu/art/a/angelico/09/corridor/annunci.jpg>

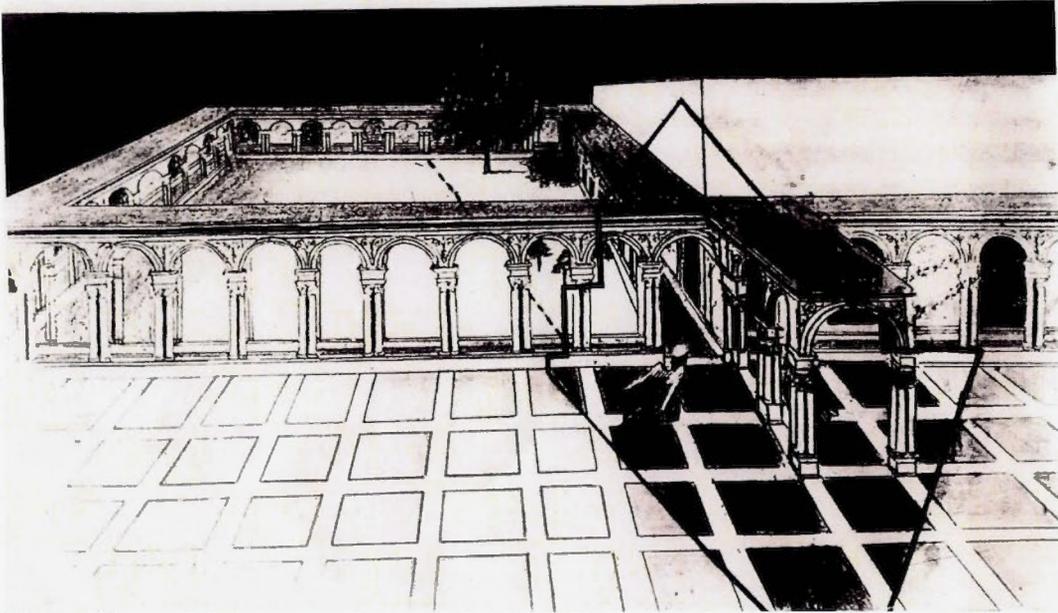


Figure 20 Plan au sol de l'Annonciation de Piero della Francesca, par Thomas Martone.

Source: Thomas Martone, "Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto", dans *Piero teorico dell'arte*, sous la direction d'Omar Calabrese, Rome, p. 175; cité dans Daniel Arasse, *Annonciation italienne*, p. 43-44.



Figure 21 Détail de la fresque de Fra Angelico (fig. 19).



Figure 22 Point de fuite des principales orthogonales de l'Annonciation de San Martino.

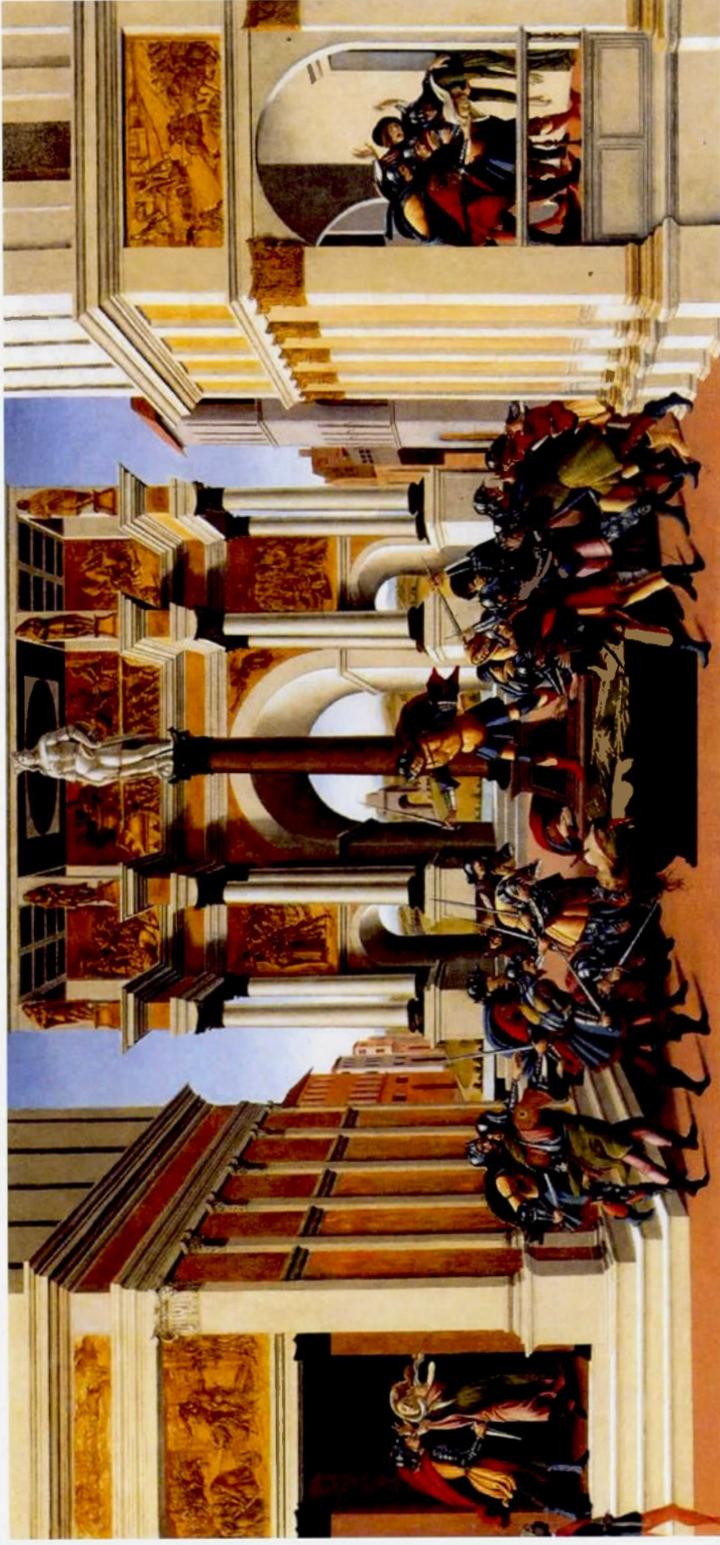


Figure 23 Sandro Botticelli, *Histoire de Lucrezia*, 1496-1504, détrempe et huile sur panneau, 84 x 180 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.
Source: <http://www.wga.hu/art/b/botticel/90scenic/30lucret.jpg>



Figure 24 Antonio et Piero del Pollaiuolo, *Announciation*, 1470, Gemaldegalerie, Berlin.

Source: <http://www.oceansbridge.com/paintings/museums/gemalderie/big/Antonio-del-Pollaiuolo-XX-The-Annunciation-1470.jpg>



Figure 25 Point de fuite et chemin extérieur de l'Annonciation de Glasgow.

Les segments noirs indiquent le point de fuite.
Les pointillés identifient le chemin extérieur.



Figure 26 Identification des éléments de structure et axiatiaté des rayons.

Les flèches, ab, cd, efg, indiquent les trois massifs de colonnes. Les flèches pointillées indiquent l'axiatiaté des rayons.



Figure 27 Giotto di Bondone, *Jugement dernier*, 1306, fresque, 1000 x 840 cm, chapelle Scrovegni, Padoue.

Source : <http://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/4lastjud/00view.jpg>



Figure 28 Giotto di Bondone, chapelle Scrovegni, 1305-1306, Padoue.
Source : <http://www.hotelanticomulino.com/it/wp-content/uploads/2009/06/cappella-scrovegni.jpg>

Les flèches montrent les fresques de l'Annonciation.



Figure 29 Mise en place d'éléments iconographiques spécifiques.

La flèche noire indique l'ouverture dans le muret. Le pointillé noir circonscrit l'espace du jardin. Le pointillé blanc indique la continuité entre le muret et le caisson du lit.



Figure 30 Détail du *thalamus virginis*.



Figure 31 Détail de l'arcade centrale.



Figure 32 Détail de l'arcade centrale avant la restauration.



Figure 33 Détail de l'arcade de gauche.



Figure 34 Identification des trois piliers de la section droite de la fresque.



Figure 35 Pilier et tête de Marie. (détail)



Figure 36 Identification des éléments de la structure du coin de l'*Annunciation* de Glasgow.



Figure 37 Mise en place du couloir et du coin de la *domuncula* de Marie.

La flèche a indique le couloir se déployant parallèlement au plan de représentation.
 Le pointillé b indique la ligne (non visible sur petites reproductions) marquant le coin.



Figure 38 Mise en place de la base des piliers efg.

Le segment ab indique l'orthogonale du pilier e.
 Le point X indique une zone floue où devrait se situer la base du pilier f.

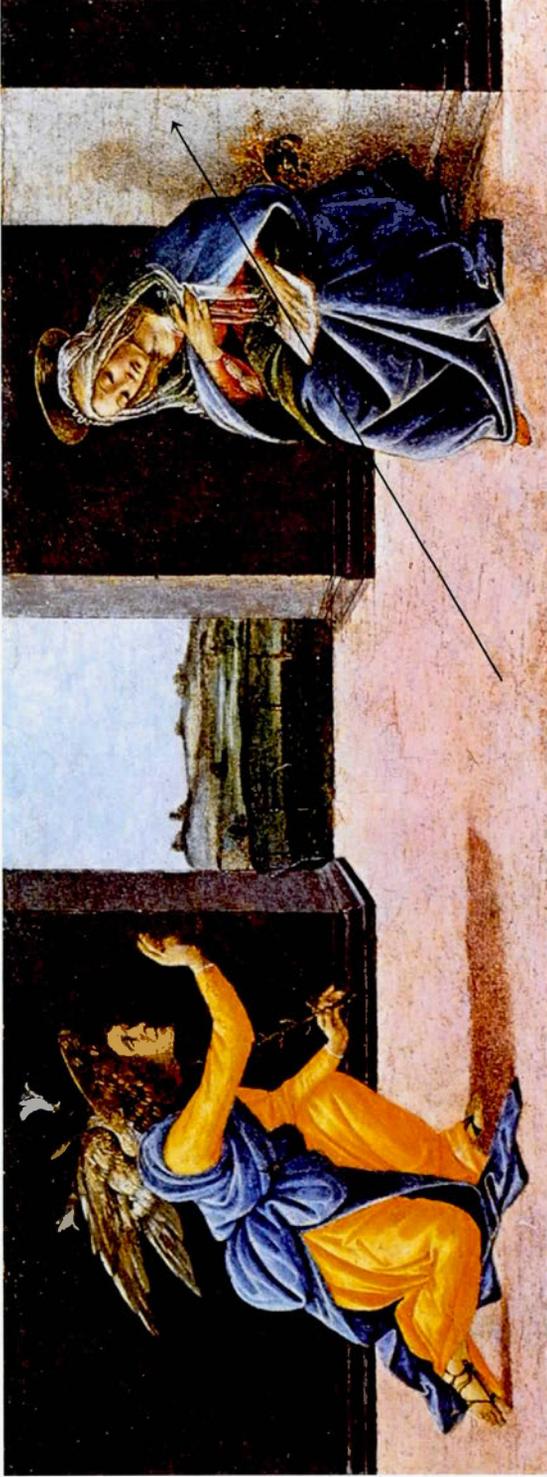


Figure 39 Identification de la paroi derrière la figure de Marie dans la prédelle de l' *Annonciation* de San Marco.

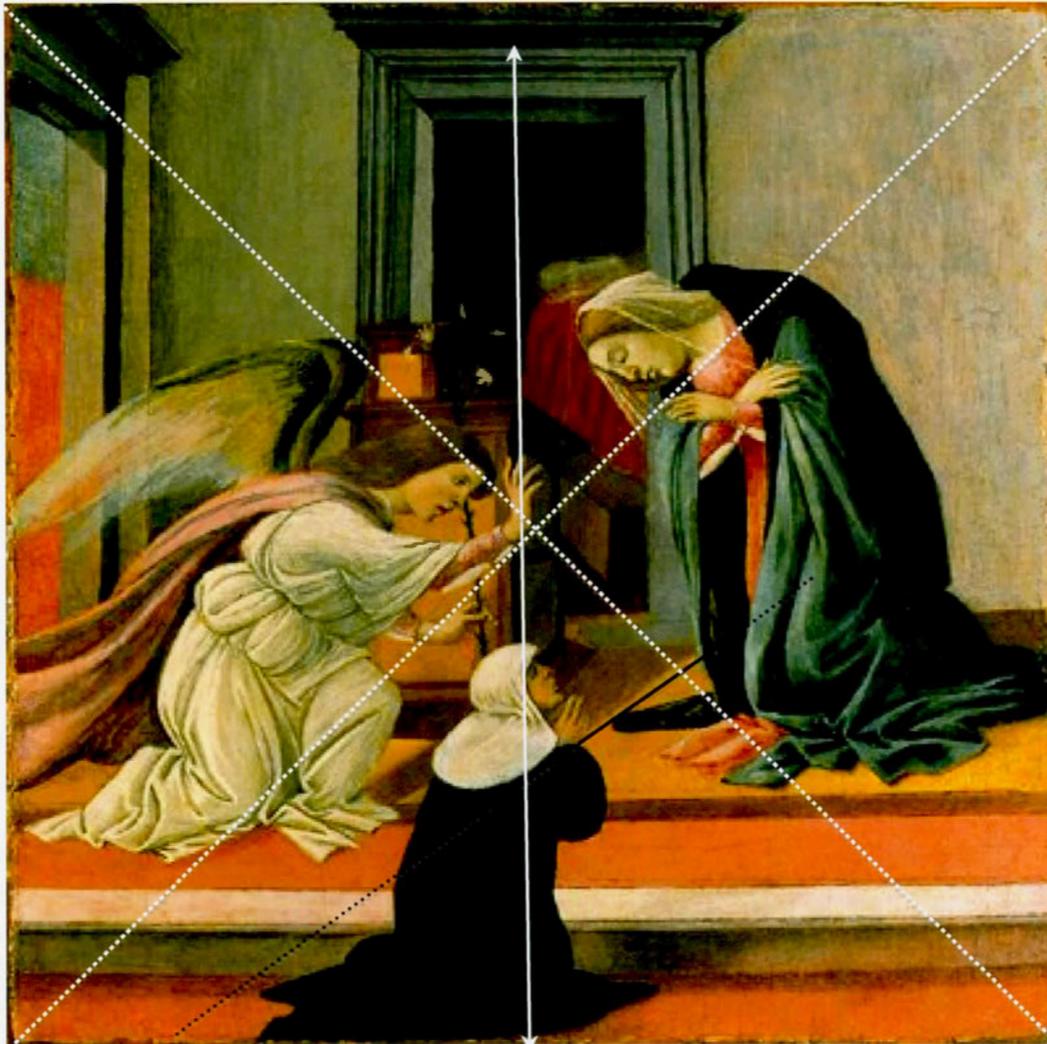


Figure 40 *Annonciation avec dévôte* : mise en place du centre de l'image et identification du seuil (l'ombre au sol).

La flèche blanche indique le pôle vertical central à l'image.

Le croisement des lignes pointillées blanches montre le centre géométrique de l'image.

Le segment noir signale la ligne de l'ombre au sol et sa prolongation est indiquée par les pointillés noirs.

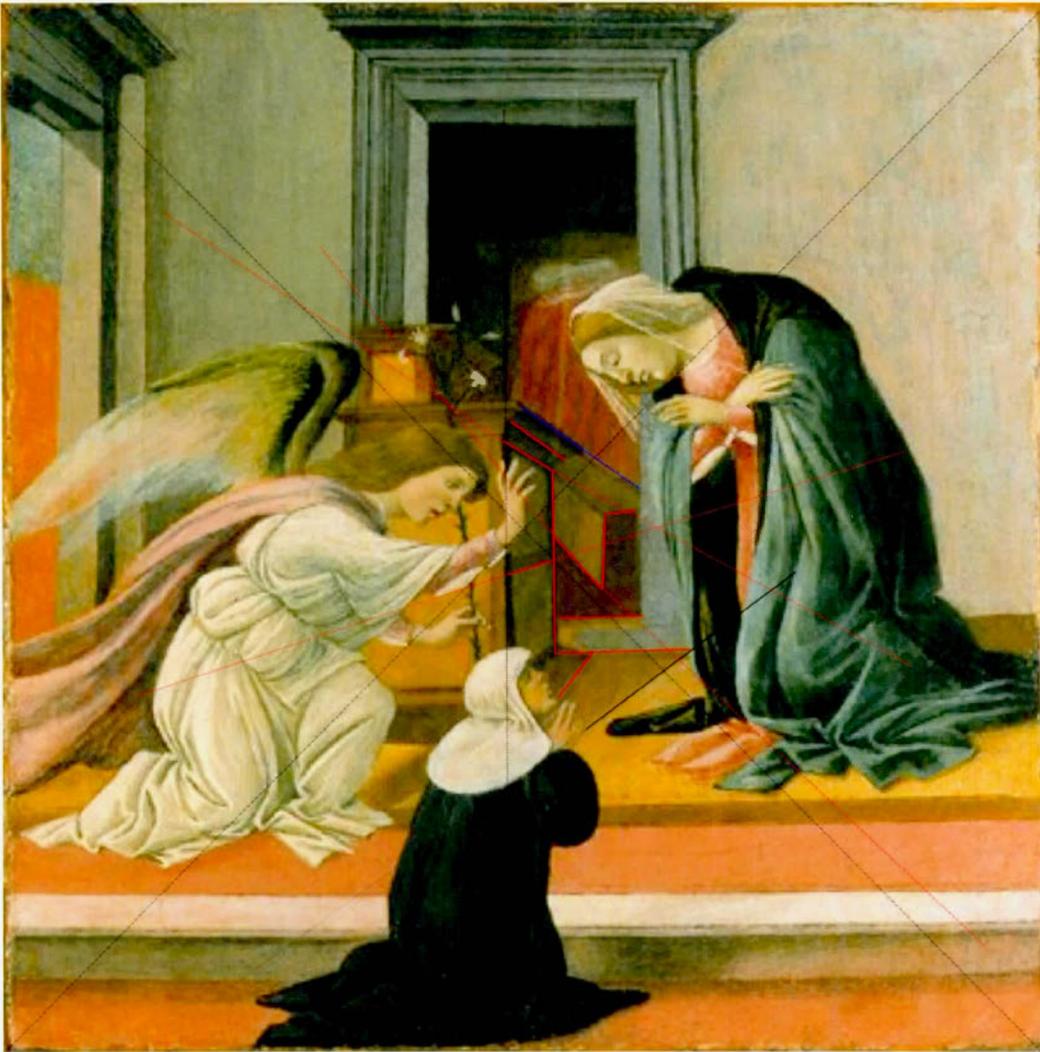


Figure 41 *Annonciation avec dévôte* : profusion de courts segments.

- Profusion de courts segments et effet de propension de leur prolongement.
- Segment figure composite *Verbum/lit.*



Figure 42 Sandro Botticelli, *Vierge à l'enfant avec ange*, 1475-85, détrempe sur panneau, 85.8 x 59.1 cm, Max and Leola Epstein Collection, Chicago Art Institutue.

Source : http://farm3.static.flickr.com/2790/4115976851_7343e139d2.jpg



Figure 43 *Annonciation* Lehman : détail du rideau.

Source : photo prise par l'auteur.



Figure 44 *Annoyation* Lehman : figuration du seuil au premier plan de l'espace pictural.



Figure 45 *Annoyation* Lehman : point de convergence des lignes de fuite.



Figure 46 Leonardo da Vinci, *Annunciation*, huile sur bois, vers 1472, 98 x 217 cm, Offices, Florence.
Source : www.canvasreplicas.com/images/Annunciation%20Leonardo%20da%20Vinci.jpg



Figure 47 *Annonciation avec dévôte* : spécificités du cadre de porte.

La flèche c indique que le montant intérieur, sur la droite du cadre, n'est pas visible, contrairement aux montants a et b.

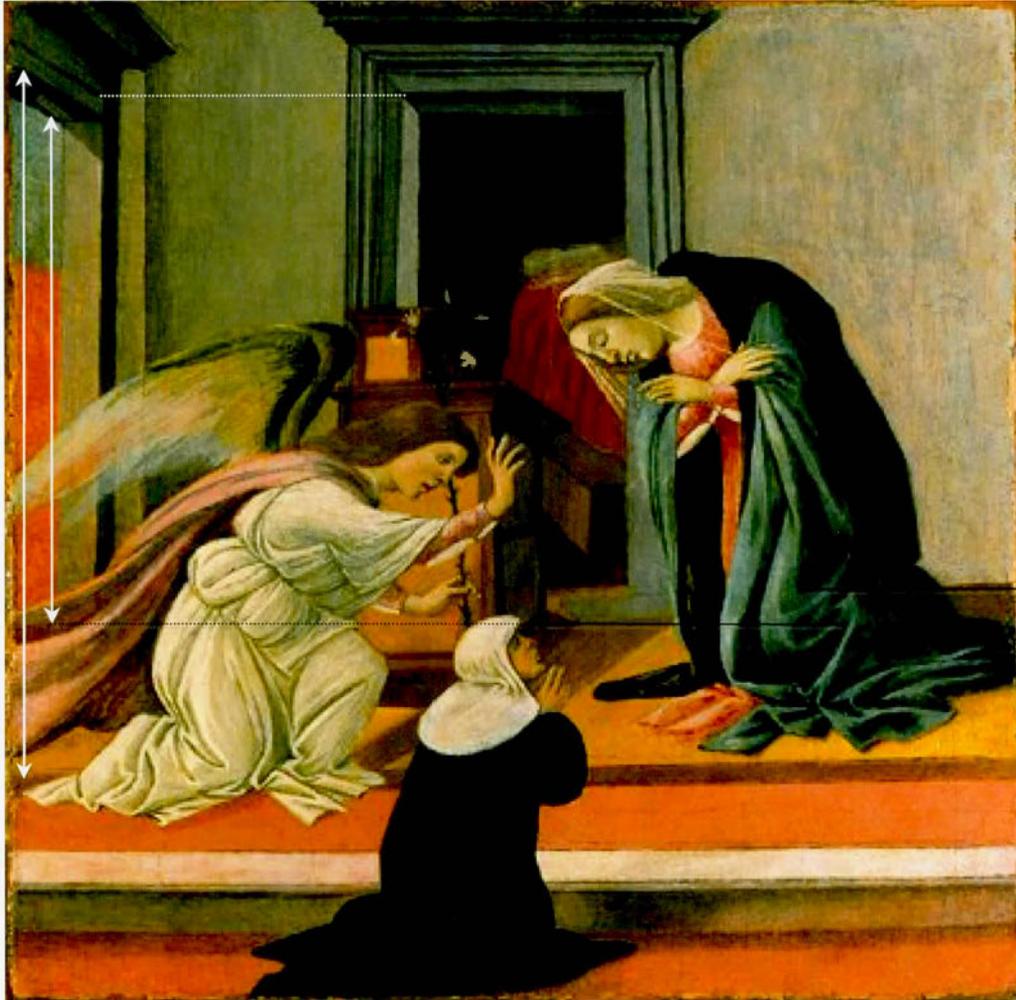


Figure 48 *Annunciation avec dévôte* : mise en relation de différentes hauteurs.

La ligne pointillée blanche montre les différences de hauteur entre les deux sorties.
Les deux segments noirs montrent la discontinuité du plan du plancher principal.
Le pointillé noir montre le prolongement de la ligne du planche, cachée par le meuble et la figure de Gabriel.
Les flèches blanches indiquent la différence de hauteur des deux cadres de porte.



Figure 49 *Annonciation avec dévôte* : effet de surface du cadre de porte central. (Détail)

Ce détail sert à isoler la partie supérieure du tableau pour mieux montrer l'effet de surface se donnant à voir dans la forme du cadre de porte qui semble être propulsé vers l'avant.

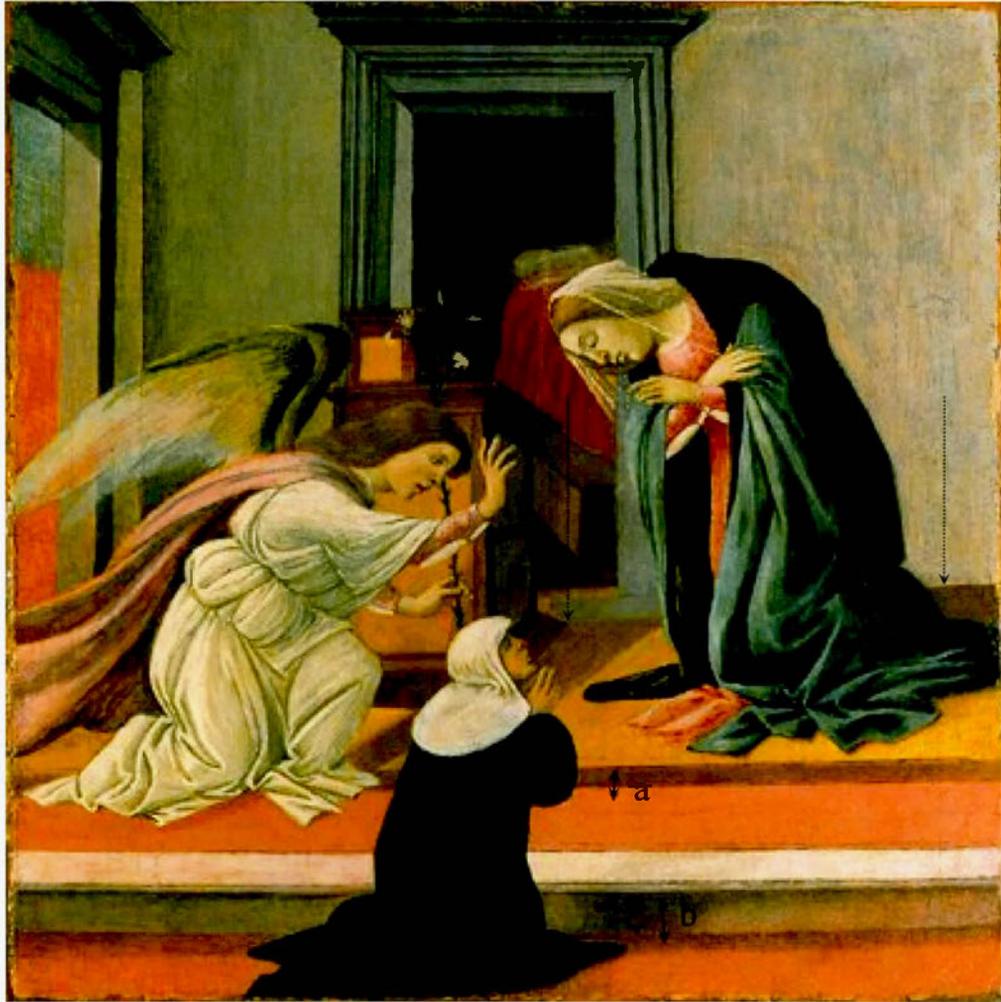


Figure 50 *Annonciation avec dévot* : discontinuité et instabilité formelles.

Les flèches a et b indiquent la largeur des différents paliers.
Les deux flèches pointillées indiquent la ligne du plancher.

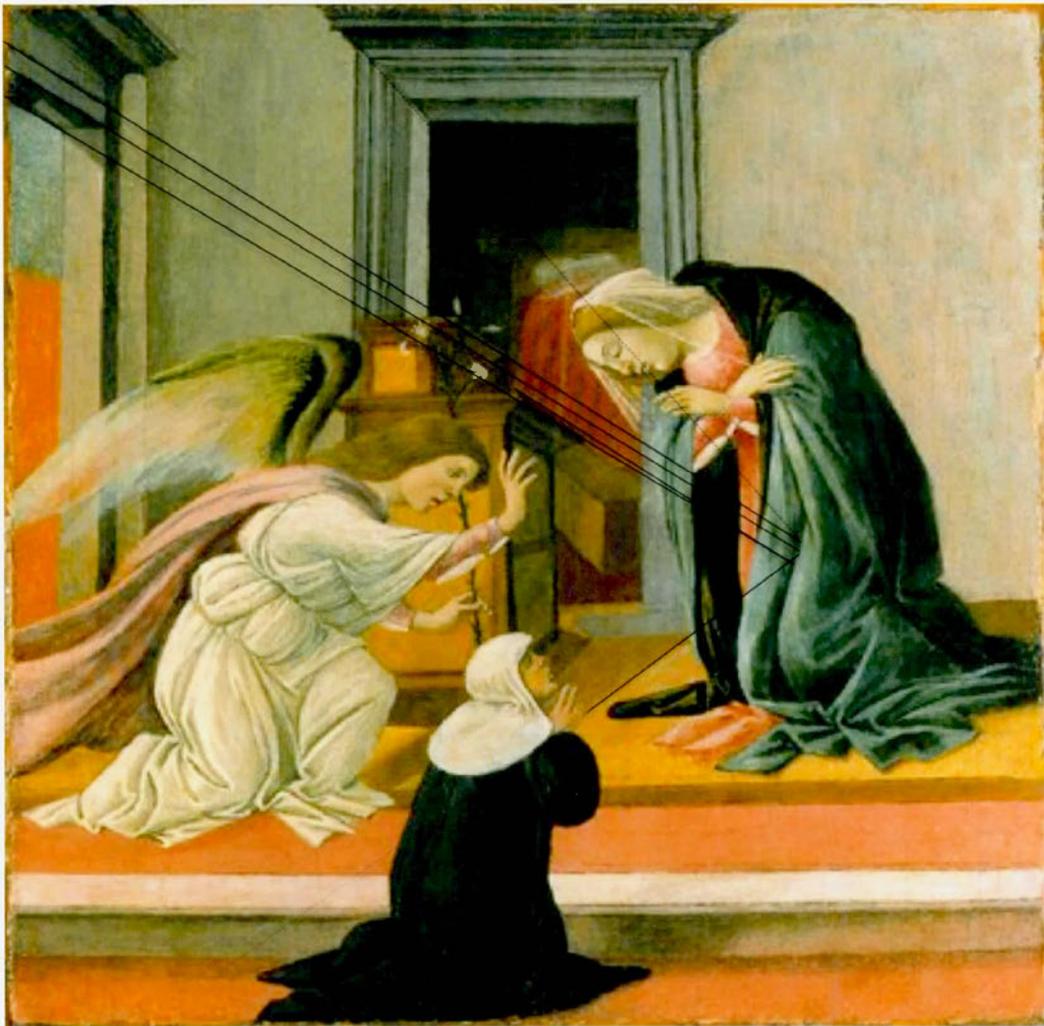


Figure 51 *Annunciation avec dévôte* : convergence partielle des lignes de fuite.

La ligne pointillée n'est pas une ligne de fuite mais converge tout de même dans la même direction.

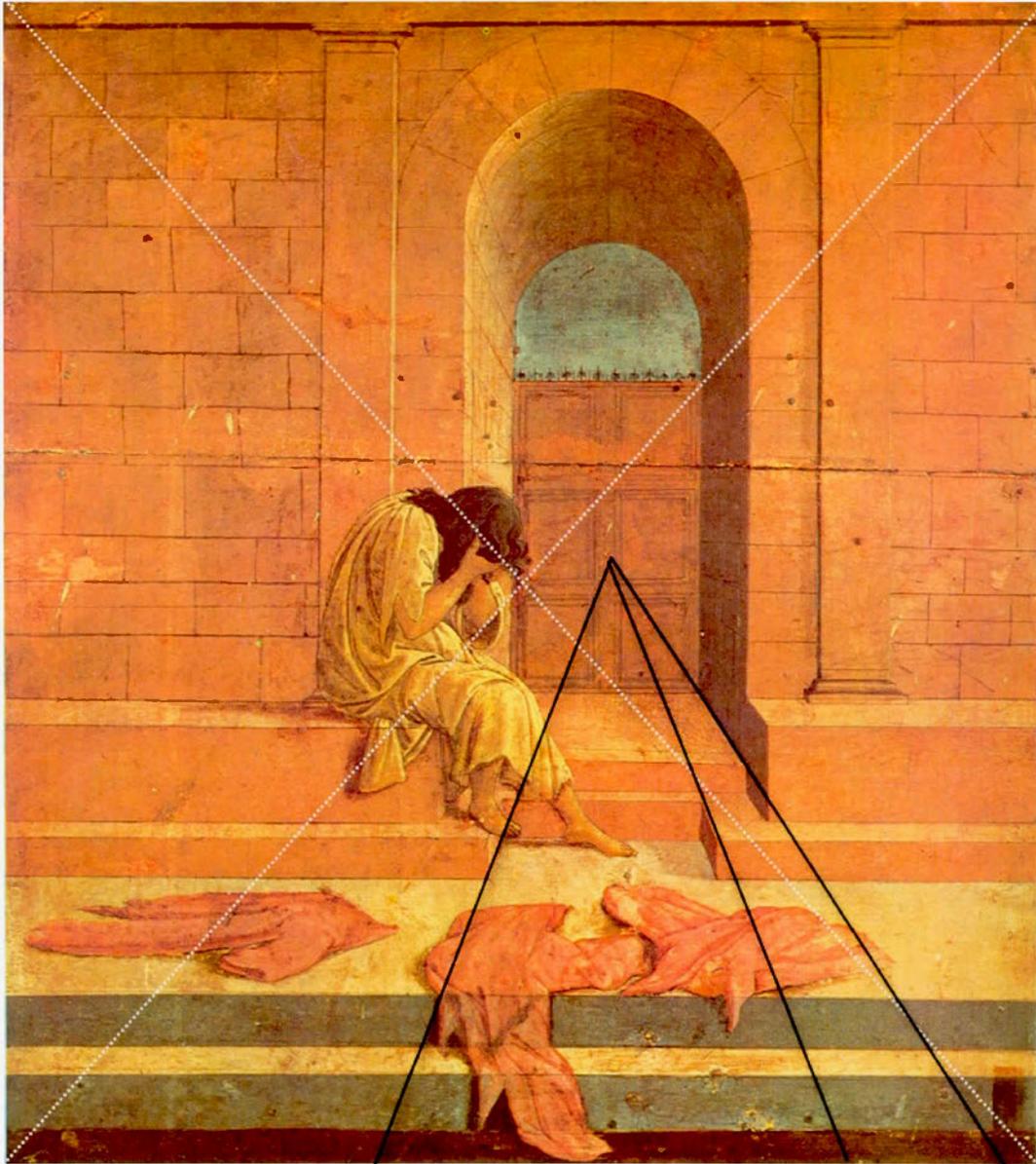


Figure 52 Sandro Botticelli, *La Derelitta*, vers 1495, détrempe sur panneau, 47 x 41cm, Palazzo Pallavicini Rospigliosi, Galleria Aurora, Rome.

Source: <http://www.aiwaz.net/uploads/gallery/la-derelitta-830-mid.jpg>

Le croisement des lignes pointillées blanches montre le centre géométrique de l'image.
Les segments noirs correspondent aux principales lignes de fuite tirées de l'architecture.



Figure 53 Borna da Siena, *Annunciation*, 1340, fresco, Collegiate, San Gimignano.

Source : <http://www.wga.hu/art/b/borna/newtest1.jpg>

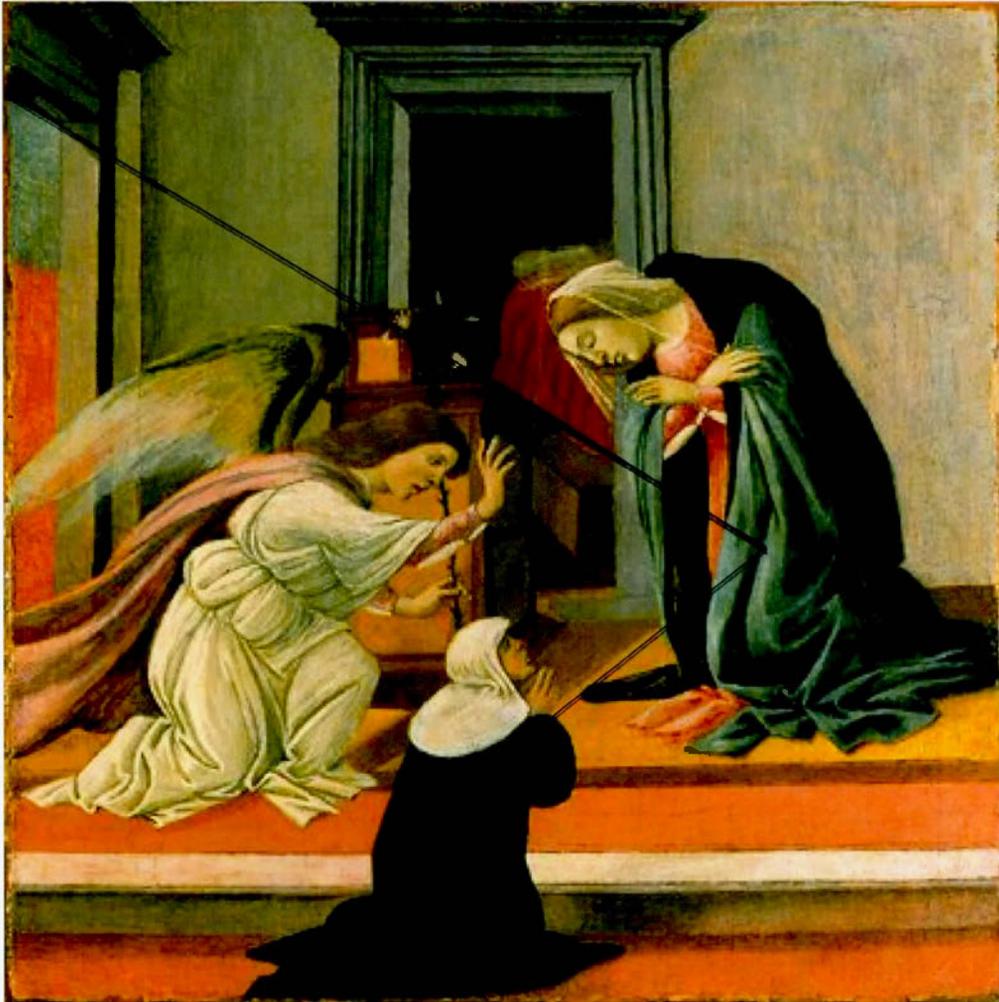


Figure 54 *Annunciation avec dévoté* : trois vecteurs d'axialité principaux.

Les segments indiquent le point de convergence de deux lignes de fuite et de la ligne de l'ombre au sol.



Figure 55 Fra Filippo Lippi, *Annunciation*, vers 1448, détrempe sur bois, 68 x 152 cm, National Gallery, Londres.

Source : <http://www.wga.hu/art/l/lippi/filippo/1440/10annun.jpg>



Figure 56 *Annunciation du Cestello* : prolongation de la ligne de l'ombre.

L'image en blanc et noir a facilité le repérage exact de la ligne de l'ombre.

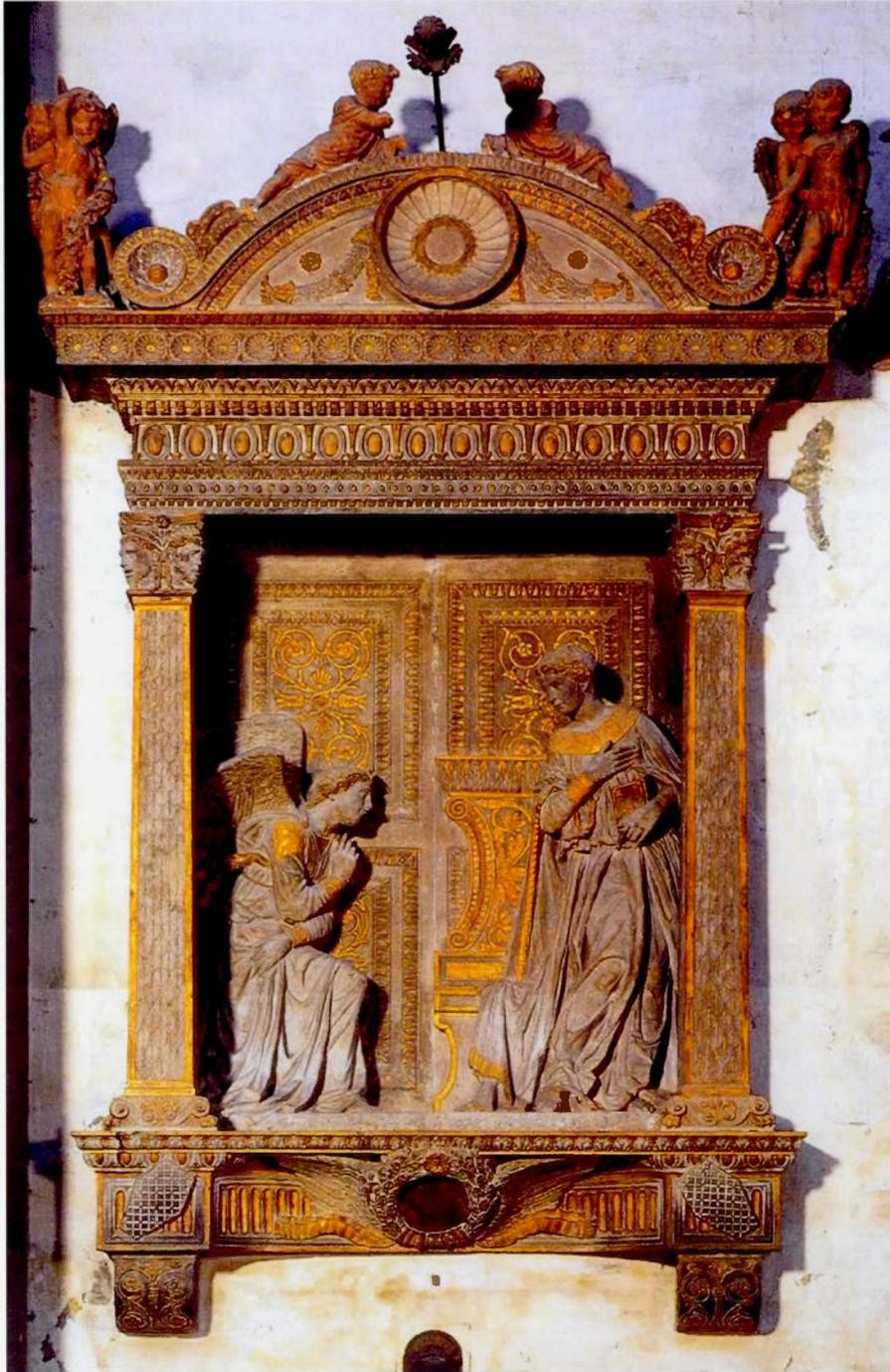


Figure 57 Donatello, *Annunciation*, vers 1435, *pietra serena*, 218 x 168 cm, Santa Croce, Florence.

Source: http://www.wga.hu/art/d/donatell/2_mature/2annun.jpg



Figure 58 Fra Filippo Lippi, *Annunciation*, 1445-50, huile sur panneau, 117 x 173 cm, Galleria Doria-Pamphili, Rome.
Source: <http://www.wga.hu/preview/lippi/filippo/1440/09annunc.jpg>



Figure 59 Perspective utérine du retable de Sainte-Lucie.

Domenico Veneziano, *Vierge à l'enfant avec Saint François, Jean le Baptiste, Zenobius et Lucie*, panneau central du retable de Sainte Lucie (et diagramme de perspective produit par Samuel Edgerton en 1975), vers 1445-1447, détrempe sur panneau, 209 x 219 cm, Uffizi, Florence.

Source : Moffit, John F., « Domenico Veneziano's St. Lucy Altarpiece: The Case for 'Uterine Perspective' », *Notes in the History of Art*, vol. 16, no. 4, été 1997, p. 15.



Figure 61 Domenico Ghirlandaio, *Annonciation*, 1486-90, fresque, chapelle Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florence.

Source :

<http://www.wga.hu/art/g/ghirland/domenico/6tornab/63tornab/3annunci.jpg>

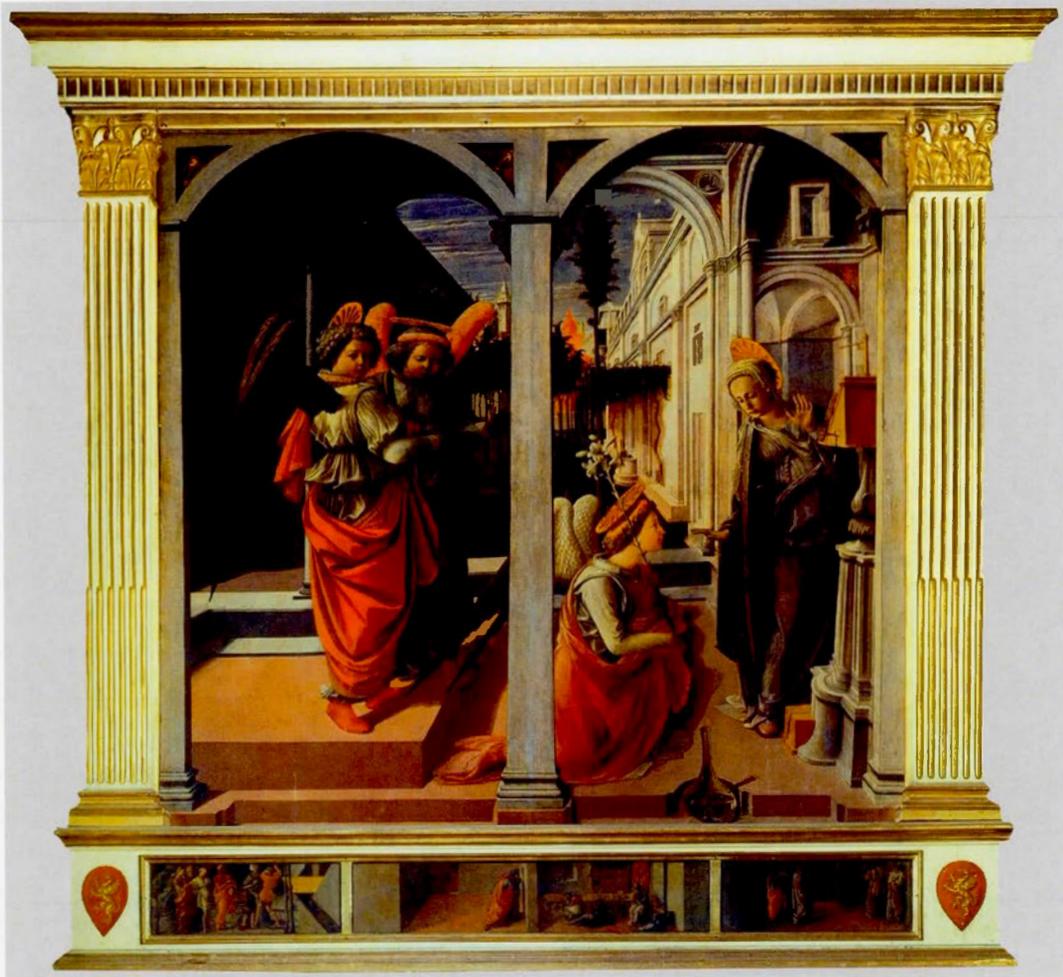


Figure 62 Fra Filippo Lippi, *Annunciation*, vers 1445, détrempe sur bois, 175 x 183 cm, San Lorenzo, Florence.

Source : <http://www.wga.hu/art/l/lippi/filippo/1440/06annun.jpg>



Figure 63 Michelangelo Buonarroti, *la Création d'Adam*, 1510, fresque, 280 x 570 cm, Chapelle Sixtine, Vatican.
Source: http://www.wga.hu/art/m/michelan/3sistina/1genesis/6adam/06_3ce6.jpg



Figure 64 Moulures de l'arche de la chapelle Guardi.
Source : Luchs, Alison, p. 202.

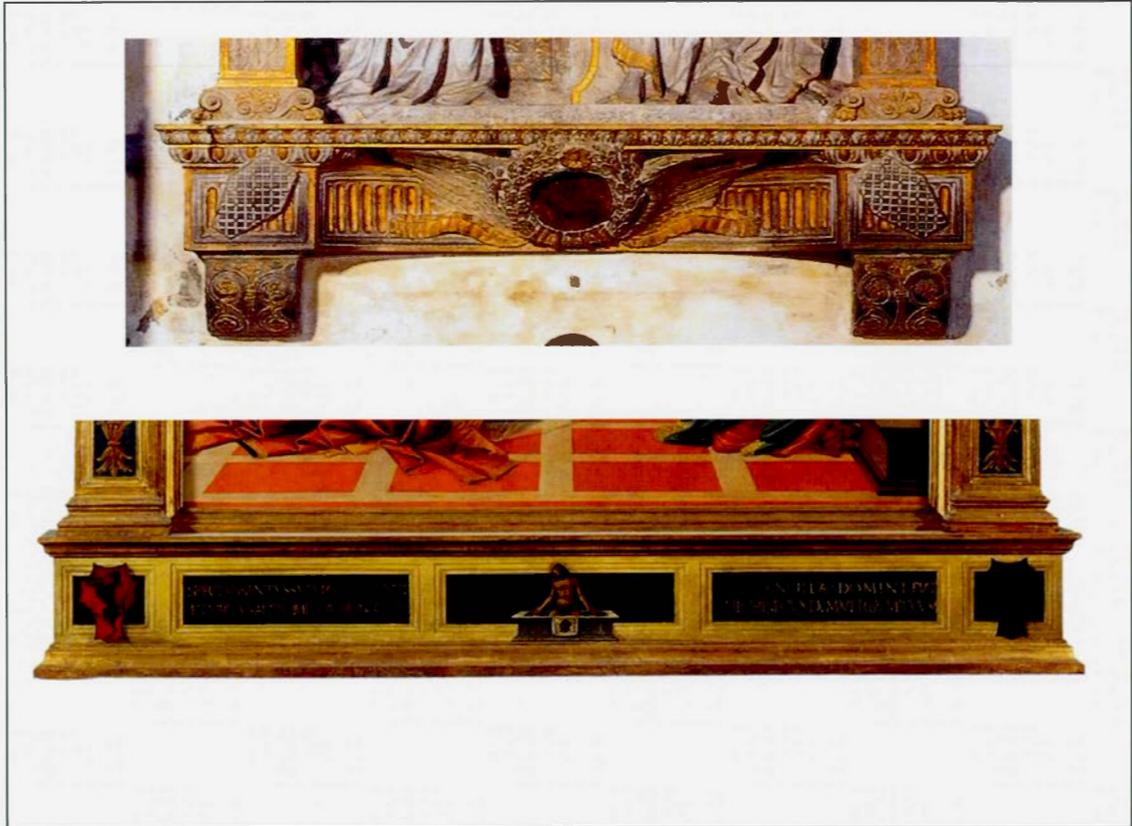


Figure 65 Comparaison de *gradini* : Annonciations de Donatello et de Botticelli.



Figure 66 Piermatteo d'Amelia, *Annoyation*, entre 1450-1503/08, détrempe sur bois, 102,4 x 114,8 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

Source : http://www.gardnermuseum.org/collection/images/piermatteo_p16w4.jpg

Selon Samuel Y. Edgerton JR., l'attribution de cette peinture est encore contestée. Il pourrait s'agir d'Antoniazio Romano de Rome mais il suggère aussi qu'elle pourrait être issue des ateliers de Ghirlandaio ou de Verrocchio à Florence. D'après lui, elle aurait été produite en 1485.



Figure 67 Fra Bartolomeo, *Annonciation*, vers 1497, panneau, 176 x 170 cm, Duomo, Volterra.

Source: <http://www.wga.hu/art/b/bartolom/fra/annuncia.jpg>

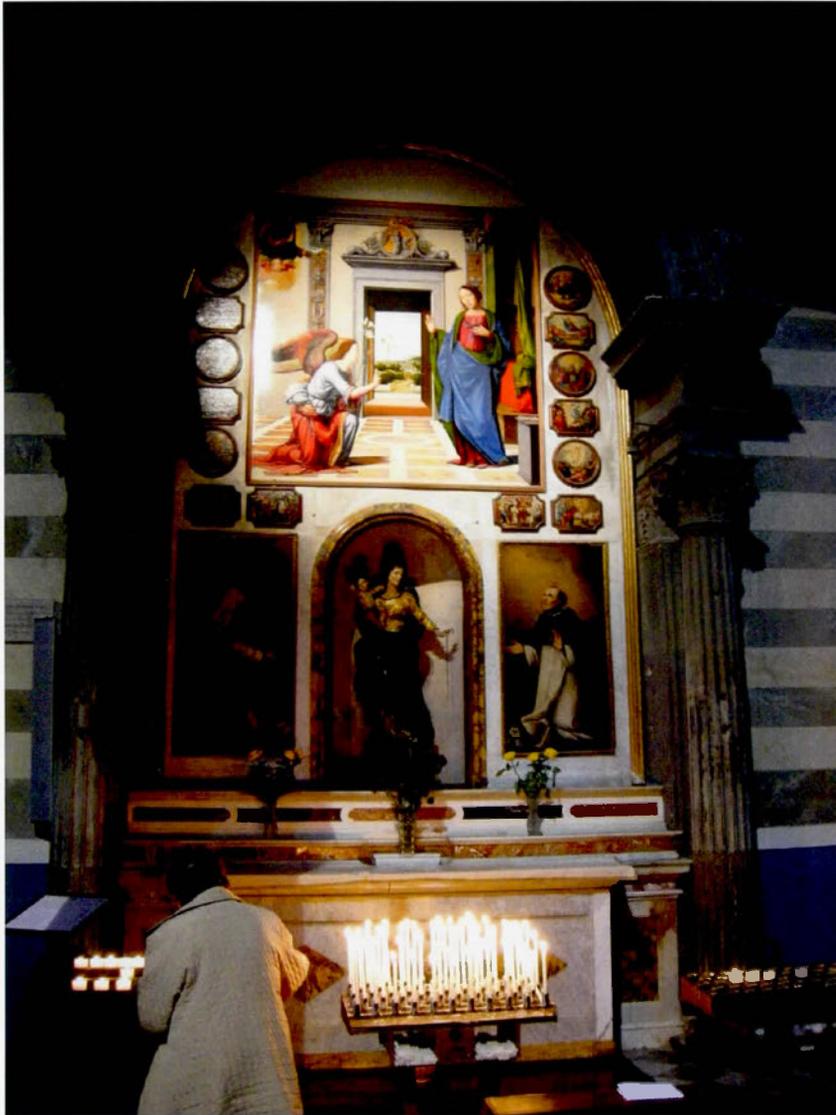


Figure 67A Fra Bartolomeo, *Annunciation in situ*.

Source:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Duomo_di_volterra_interno_mariotto_albertinelli_e_fra_bartolomeo_annunciazione_1457_01.JPG



Figure 68 Raffaello Sanzio, *Annunciation*, prédelle du retable Oddi, 1502-03, huile sur toile, 27 x 50 cm, Pinacoteca, Vatican.
Source: <http://www.wga.hu/art/r/raphael/1early/04oddi1.jpg>



Figure 69 *Annunciation du Castello* : point de fuite.
Source : <http://www.wga.hu/art/b/botticel/22/81cestel.jpg>



Figure 70 Sandro Botticelli, la *Dernière Communion de St Jérôme*, début 1490, détrempe sur panneau, 34,5 x 25,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : <http://www.wga.hu/art/b/botticel/91late/050jerom.jpg>



Figure 71 *Annunciation du Cestello* : un signe de scission.



Figure 72 *Annunciation du Cestello* : alignement du muret avec orthogonale de droite.

Le segment montre la continuité du muret droit de la balustrade avec l'orthogonale.



Figure 73 *Annoyation du Cestello* : travées des extrémités de la surface du pavementum.

Le point a désigne la première travée. Le point b montre qu'aucune travée ne dédouble le pan de mur.



Figure 74 Carlo Braccesco, Triptyque : l'Annonciation, vers 1490, bois, 158 x 107 cm (centre), 105 x 52 cm (panneaux latéraux), Musée du Louvre, Paris.
 Source : <http://www.wga.hu/art/b/braccesc/triptych.jpg>



Figure 75 Condensation formelle et iconographique.
 Les deux segments blancs indiquent le coin (a) intérieur de la balustrade.



Figure 76 Centre géométrique du retable.



Figure 77 Un triple seuil de porte dans l'*Annunciation du Cestello*.

Les points a, b et c représentent les trois éléments empêchant le passage.

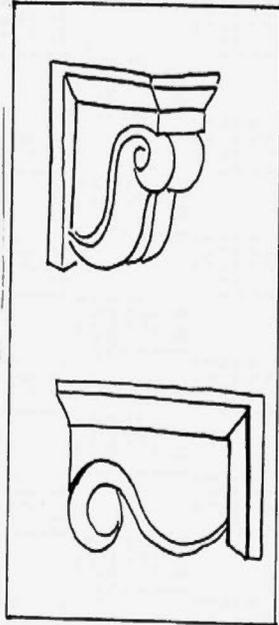


Fig. 11: Drawing of wooden corbel supporting roof timbers (above Baroque ceiling) at Castello



Fig. 12: Castello, pietra serena side door in nave

Figure 78 Porte latérale de la nef de la chapelle du Castello.
Source : Alison Luchs, p. 189



Figure 79 Sandro Botticelli, *Lamentations*, vers 1490, détrempe sur panneau, 140 x 207 cm, Alte Pinakothek, Munich.

Source : <http://www.wga.hu/preview/b/botticel/91late/01lament.jpg>



Figure 80 Sandro Botticelli, *Noli me tangere*, prédelle de la *Pala delle Convertite*, 1470- 1493, détrempe sur panneau, 18 x 42 cm, Londres, Courtauld Institute.

Source : javascript:odpri('uploads/gallery/pala-delle-convertite-noli-me-tangere-818.jp 818.jpg')



Figure 81 Sandro Botticelli (non attesté), *Résurrection*, détrempe sur panneau, transféré sur toile, 132.1 x 106.4 cm, Sotheby's, New York.

Source :

<http://images.artnet.com/WebServices/picture.aspx?date=20110127&catalog=216163&gallery=111558&lot=00104&filetype=2>



Figure 82 Croix en arbre de vie, Bobbio, Ampulla.

Source : Gerhart B. Ladner, (après Grabar), "Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison", *Speculum*, no. 54, p. 237.

Tableau 1
Postures de Marie dans les Annonciations de Botticelli



1



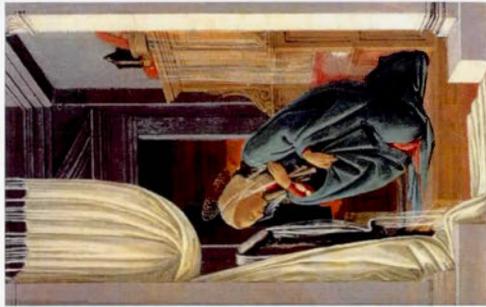
2



3



4



5



6



7



8



9

1. *Annonciation de San Martino alla Scala*, 1481, fresque, 243 x 554 cm, Florence.
2. *Annonciation avec dévotion*, vers 1495, détrempe sur bois, 36,5 x 35 cm, Hanovre.
3. *Annonciation du Cestello*, 1489-1490, détrempe sur bois, 240 x 235 cm, Florence.
4. *Annonciation de Glencow*, vers 1493, peinture sur bois, 49,5 x 61,9, Glasgow.
5. *Annonciation Lehmann*, vers 1490, détrempe sur bois, 19,1 x 31,4cm, New York.
6. *Prédelle du Retable de San Marco*, 1490-1493, détrempe sur bois, 21 x 269 cm, Florence.
7. *Annonciation de Glens Falls*, détrempe sur bois, 16,6 x 27 cm, Glens Falls.
8. *Annonciation Canto X de la Divine Comédie*, 1480- 1495, Berlin-Est.
9. *Vierge de l'Annonciation Pouchkine* (non attribué), 1495-1498, détrempe sur toile, 45 x 13 cm, Moscou¹.

¹ La figure de la Vierge du *tondo* de l'Annonciation du *Retable de Saint-Barnabé* n'apparaît pas dans le tableau à cause de sa visibilité réduite.

Tableau 2
Posture de Gabriel dans les Annonciations de Botticelli





4



5



6



7



8



9

1. *Annonciation de San Martino alla Scala*, 1481, fresque, 243 x 555cm, Florence.
2. *Annonciation avec dévotion*, vers 1495, détrempe sur bois, 36,5 x 35 cm, Hanovre.
3. *Annonciation del Cestello*, 1489-1490, détrempe sur bois, 240 x 235 cm, Florence.
4. *Annonciation de Glasgow*, vers 1493, peinture sur bois, 49,5 x 61,9, Glasgow.
5. *Annonciation* Lehmann, vers 1490, détrempe sur bois, 19,1 x 31,4cm, New York.
6. *Prédelle San Marco*, 1488-1490, détrempe sur bois, 21 x 268 cm (tout), Florence.
7. Glens Falls, détrempe sur bois, 16,6 x 27 cm, Hyde Collection
8. *Annonciation Canto X de la Divine Comédie*, 1480- 1495, Berlin-Est.
9. *Ange de l'Annonciation* Pouchkine (non attribué), 1495-1498, détrempe sur toile, 45 x 13 cm, Moscou¹.

¹ La figure de Gabriel du tondo de l'Annonciation du *Retable de Saint-Barnabé* n'apparaît pas dans le tableau à cause de sa visibilité réduite.