

LOUIS MARIN

ANNONCIATIONS OU LES SECRETS DU TIERS

« Il n'y a plus de secret. Il n'y a plus de discrétion. On peut aujourd'hui tout dire. On dit tout... on ne fait plus rien... »

R. Payant, *Vedute. Pièces détachées sur l'art*, 1976-1987.

À la mémoire de René Payant et pour une relecture des pages 215-227 de *Vedute*...

Soit *l'Annonciation* de Domenico Veneziano, tableau central de la prédelle du retable de Sainte Lucie daté d'environ 1445.

I - Deux fois deux

Le peintre y a conservé quelques-uns des traits de la tradition, siennoise notamment : l'attitude de soumission de la Vierge, que confirmerait l'écran de colonnes qui la sépare de l'Ange et supporte un auvent-baldaquin d'architecture sous lequel la Vierge a pris place; de même, le style « gothique international » dans lequel sont traitées les figures et le coloris clair. Mais l'espace est résolument moderne; une allée centrale est construite rationnellement en profondeur le long de l'axe central guidant impérieusement le regard du spectateur vers le point de fuite unique qu'il trouve un peu au-dessus de la cheville de bois de la porte fermée du jardin; le pavement, les ailes symétriques du portique et son emmarchement, les deux carrés noirs des lucarnes encadrant l'arche centrale, la treille de la pergola, etc... toutes les représentations des « architectures » découvrent avec insistance le dispositif architectonique constructeur qui sous-tend la représentation avec ses orthogonales et ses transversales, son point de fuite et ses rigoureuses symétries latérales : un espace « construit » organisé et maîtrisé rationnellement par la « grille » perspective qui en est la structure sous-jacente, dispositif scénographique pour la mise en scène des figures de la *storia*.

Avec *l'Annonciation* de Domenico Veneziano — et c'est peut-être la caractéristique de toute « annonce » — un récit minimal s'exhibe sur le panneau : deux acteurs, l'un pour l'autre, face à face, mais montrés de profil et à distance de toute la largeur de la scène, la Vierge sous l'aile droite du portique abrité par ses quatre colonnes, tête inclinée, les mains croisées sur la poitrine, s'est mise debout; le pan de son manteau bleu traînant encore sur le banc qu'elle occupait, le montre —; l'Ange, de son côté, a quitté l'aile gauche du portique pour entrer dans la cour; — le pied gauche posé sur la bande blanche du pavement sous laquelle s'aperçoit une des orthogonales directrices de la construction perspective centrée, son manteau rouge abandonnant un long pli entre les deux premières colonnes — il s'est avancé le long de la première bande transversale orange du pavement, a mis un genou en terre sur le premier carreau à gauche. De la main droite, index pointé vers le haut, il montre le ciel; la main gauche posée sur le genou gauche tient le lys à trois fleurs écloses.

Avec la puissance rationnelle d'une irrésistible démonstration, le peintre souligne, l'un par l'autre, l'axe central de la scénographie perspective et l'axe transversal de la mise en scène des deux figures, dont la présentation rigoureusement de profil accentue encore la perpendicularité. De face donc, pour



Domenico Veneziano : *Annunciation*.

le spectateur au point de vue, frontalement, s'enfonce en profondeur l'axe central du dispositif perspectif à partir duquel est construit tout l'espace représenté, tandis que les figures du récit sont placées sur la bande transversale la plus proche du plan de représentation, aux extrémités droite et gauche de la scène : elles « s'affrontent », mais le spectateur de son même point de vue, les regarde comme détachées de lui par leur disposition « en frise » de profil.

Deux multiplie deux

Autrement dit, la disposition en frise des deux profils des figures de la *storia* figure la construction même du *dispositif* — celui de la « perspective » qui a permis leur mise en place et en espace. Si l'axe central est celui du regard du peintre/spectateur, sujet de l'« énonciation » picturale et principe de la représentation iconique, l'axe transversal qui lui est perpendiculaire est celui du *récit* dont les acteurs et les figures, par cette perpendicularité, paraissent échapper à la « loi » de la profondeur et de la centralité — celle du sujet de l'« énonciation-représentation » qui a toutefois construit l'espace fictif où elles se situent.

Dans l'*Annonciation* « paradigme » de Domenico Veneziano, c'est l'entre-deux de l'Ange et de la Vierge qui est proprement l'espace de figurabilité du mystère, espace de dialogue où s'amorce l'histoire sainte de la Grâce, et qui est l'origine du récit de la Rédemption. Mystère de la figurabilité : un simple intervalle qui fuit en profondeur selon l'axe central du regard, le rayon principal de l'œil, du point de vue au trou du point de fuite où les apparences disparaissent et se condensent dans leur disparition.

II — La troisième figure

Mais ce point « théorique » est ici occupé, ou plutôt figurativement montré comme caché, par la porte close de l'*hortus* parfaitement *conclusus*; plus précisément encore par la cheville de bois horizontale engagée dans la gâche verticale. Le point de fuite est « derrière » la porte et si l'axe central (point de vue, point de fuite) est bien l'axe de l'« énonciation-représentation », la porte close montre et cache, montre comme caché le détenteur du secret, dans sa transcendance infigurable, irréprésentable.

Au lieu de l'articulation de la figurabilité du mystère et de l'énonciabilité de son secret, le vide d'un entre-deux, lieu abstrait, « théorique », de croisement entre *profondeur et latéralité*, entre l'axe central de l'énonciation (et du dispositif de la perspective en représentation) et l'axe transversal où sont disposés les acteurs des énoncés narratifs.

Par sa vacuité même, au lieu de croisement, le peintre montre l'invisible condition de possibilité des figures de la *storia*, espace de peinture, espace de lumière — une lumière qui tombe d'en haut, de droite et de l'extérieur — où l'incircriscriptible vient se loger.

La représentation picturale du mystère de l'Incarnation s'opère ainsi dans ce qui chiffre l'image de l'*Annonciation* comme communication du secret, non pas sa révélation épiphanique, mais sa logique et son économie : montrer le caché comme caché, figurer l'infigurable comme infigurable. Chiffre à deux sens, le dispositif perspectif permet l'accession du secret du mystère au récit de son histoire par la disposition des figures qui le racontent à l'œil du spectateur, mais en même temps il en reconduit la visibilité à l'infigurabilité de sa condition d'effectuation par la troisième figure de la porte close du jardin clos de la Vierge qui vient par sa serrure hermétique opérer le scellement-cèlement du point de fuite central. Cette serrure même est en quelque sorte trop visible pour être seulement un élément de décor. Son excès par rapport à son éloignement, par la contrariété — comme dirait Pascal — qu'elle introduit dans la mesure perspective, en fait un chiffre du chiffre. En transgressant la règle du codage perspectif, non seulement elle pointe qu'il y a un chiffre, mais elle en insinue la clef secrète. Si, par ailleurs, l'*Annonciation* de Domenico Veneziano est considérée *in situ*, si, pour parler le langage de la théorie de l'énonciation, sont pris en compte les éléments du contexte pragmatique de sa présentation, à savoir qu'il s'agit de la scène centrale de la prédelle d'un retable placé au-dessus de l'autel, l'inscription de la porte close sur le point de fuite du dispositif perspectif reproduit une autre porte, « réelle » celle-là, celle du tabernacle de l'autel, fermée sur la « présence réelle » du corps eucharistique de Jésus. C'est en quelque façon, la transgres-

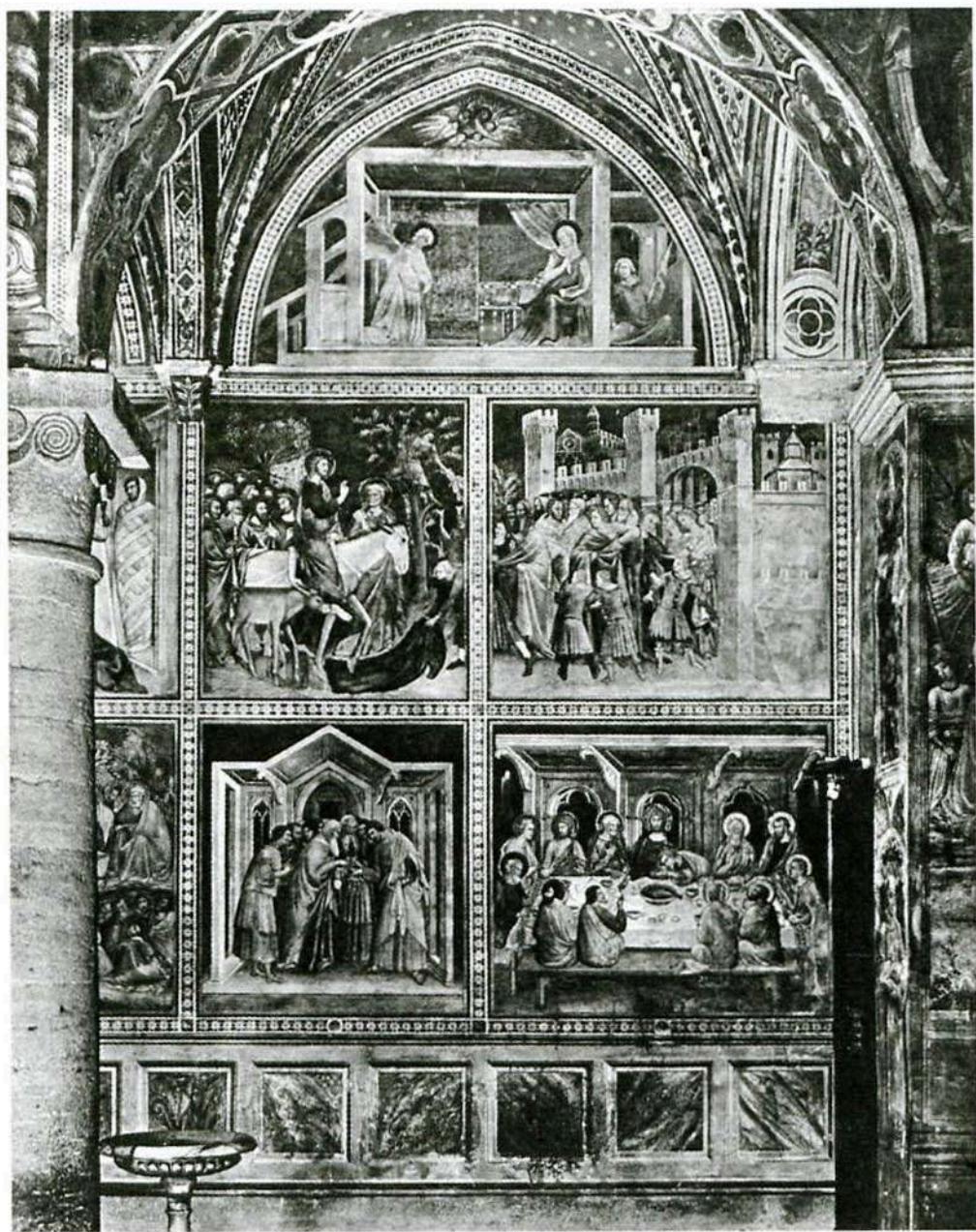
sion du chiffre perspectif que la troisième figure de la porte effectue, c'est son excès par rapport à la mesure que ce codage implique qui l'insinue comme porte de « juste mesure » pointant celle du tabernacle et avec elle, l'accomplissement du mystère de la Rédemption (Incarnation et Passion), avec le miracle de l'Eucharistie, institué, et de façon permanente, dans l'Église.

III — La génération des tiers.

Dans l'*Annonciation* de Domenico Veneziano, une fois posé le principe de chiffre à double sens de la perspective, d'autres traits chiffrés, d'autres motifs codés viennent alors insinuer ou secréter à l'œil du spectateur et au regard de l'homme déchu et/ou sauvé, le deuxième sens par le premier. Sur l'axe narratif, transversal, il notera ainsi le déplacement vers la gauche du cadre architectural de la rencontre, (les deux ailes symétriques du portique), déplacement corrélatif du mouvement vers la droite de l'ange immobilisé dans sa génuflexion, mouvement que ce déplacement signale comme ayant eu lieu. Dès lors, l'axe central conduisant à la porte close et à la serrure n'est pas exactement sur la médiane géométrique et perceptive de la composition, mais décalé lui aussi vers la gauche. C'est donc en exhibant davantage d'espace réservé à la Vierge que le peintre signifie son retrait vers la droite, et par là sa retraite virginale.

C'est également par ces déplacements non immédiatement perceptibles que peut être décelé le passage d'une conception de l'espace comme juxtaposition de lieux, c'est-à-dire, selon une formule célèbre de saint Thomas « de surfaces occupées par les corps des figures », à une conception de l'espace comme articulation dynamique de procès d'actions et de passions, racontant une histoire par la disposition des figures qui s'y inscrivent. Mais ce faisant, l'ange annonciateur du secret vient se placer dans le plan de la représentation à l'aplomb de la lucarne noire de gauche, relation soulignée par l'insistant rappel coloré de ses ailes et de son vêtement. D'où à nouveau un subtil déséquilibre dans la symétrie évidente des deux lucarnes qui étaient un des arguments les plus prégnants de la « démonstration » d'une perspective centrale. De part et d'autre de l'allée centrale, c'est-à-dire de l'axe principal en profondeur du regard théorique au point de vue, les deux carrés géométriques noirs à fort effet de surface renvoyaient au spectateur dont le regard avait rebondi sur la serrure de la porte close, ses deux yeux aveugles. À ce codage du secret par le chiffre perspectif s'en superpose un autre qui s'articule à lui sans directement en relever : l'ange, si l'on peut dire, fait cligner l'œil de la lucarne de gauche en la surdéterminant dans le plan par sa présence au-dessous d'elle. Le spectateur attentif découvre que la lucarne est *grillagée*, passage à la fois interdit et ouvert sur le rien (le noir) intérieur d'une demeure, lieu retiré à toute vision d'un corps architecturé, mais que l'ange qui semble en être issu (dans le plan) fait accéder à la figurabilité : figurabilité du mystère de l'Incarnation par le mystère d'une figurabilité ; figurabilité du mystère dont les deux figures affrontées sur l'axe transversal de la *storia* racontent le secret de son annonciation. Il suffira alors de rappeler le commentaire que fit Origène du *Cantique des Cantiques* 2, 9, où il découvre le sens allégorique de l'annonciation : « Mon bien aimé... le voici, il est derrière notre mur, il regarde par la fenêtre, il regarde par le treillis ».

Comme le montre l'exemple paradigme de l'*Annonciation* de Domenico Veneziano, c'est la représentation de peinture du récit évangélique qui, dans la totalité de sa construction par le dispositif géométrique et optique de la perspective et par la disposition narrative de ses figures, est instituée comme le chiffre à double sens de la communication du secret, celui du Mystère de l'Incarnation. Un contre exemple le ferait clairement apercevoir : l'*Annonciation* de Barna da Siena peinte dans le dernier quart du Trecento sur la paroi droite de la nef du dôme à San Gimignano. Une architecture légère qui apparaît être plus la structure en maquette de l'édifice que la demeure réelle installe le « lieu » de la figure : à gauche, une rampe de bois et un petit édicule anti-chambre introduisent à la « demeure » de la Vierge, cube dont la paroi frontale a été enlevée pour permettre au regard du spectateur au pied de la paroi d'y pénétrer *di sott'in su* ; exactement divisée en deux parties, à gauche par un rideau de fond de scène tiré jusqu'à mi-parcours, à droite par un rideau relevé qui découvre le lit de la Vierge. Celle-ci par un mouvement d'effroi pudique se tasse contre le mur de droite du cube. L'Ange, à genoux, prononce la troublante salutation, un ange blanc quasi diaphane qui prend « consistance » dans le lieu virginal en y pénétrant :



Barna da Siena: *Annunciation*.

les deux immenses ailes immaculées se tracent encore dans l'édicule d'entrée jusqu'à la rampe qui y donne accès. À droite, en dehors du lieu de la Vierge, et indépendant de lui, un deuxième édicule abrite un tiers, une servante assise tenant une quenouille. Elle colle son oreille au mur pour tenter d'entendre ce qui se dit de l'autre côté. Le lieu de la Vierge est représenté comme lieu secret, retiré parce que l'Ange y fait miraculeusement irruption et qu'une troisième figure est introduite dans la scène comme la figure du secret.

Dans bien d'autres Annonciations, le point de croisement entre l'axe narratif représenté et l'axe perspectif de représentation, bref l'espace de communication du secret sera remarqué par une troisième figure-chiffre, une colonne, un vase de fleurs, le pied d'un lutrin, un coffre, voire par la figure du narrateur du récit de l'annonciation, Luc, représentant, dans la représentation, entre l'Ange et la Vierge, de l'« archi-énonciateur » transcendant, le concepteur divin, Dieu le Père. L'analyse iconographique en a montré le poids théologique et l'importance spirituelle, mais en méconnaissant trop souvent que ces figures en tiers avant de signifier les termes d'un dictionnaire de symboles, ont la fonction picturale de re-marquer, par précession de toute marque, la figurabilité et l'énonciabilité de l'invisible et de l'indicible : une venue de la Lumière et du Verbe à la voix et à la chair de la présence de peinture.

Isolés ou en combinaison sur la scène du tableau, du panneau ou du mur, 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 intervalle.