

LOGIQUE DU SECRET ET REPRÉSENTATION
DE PEINTURE: SUR QUELQUES *ANNONCIATIONS*
TOSCANES À LA RENAISSANCE

Louis Marin



*in La Ciffra et l'immagine. Rappresentazioni del segreto
nella cultura toscana, Siena, n 1988.*

Logique du secret et représentation de la peinture dans quelques Annonciations en Toscane: voici d'abord deux citations entre lesquelles s'institue mon propre parcours, l'Italie et la France, le Quattrocento toscan et le XVII^{ème} siècle classique.

En premier lieu, comme il se doit ici, St. Bernardin de Sienne parlant, aux environs de 1425, à Florence, du Mystère de l'«Incarnation»: «L'éternité vient dans le temps, l'immensité dans la mesure, le créateur dans la créature... l'infigurable dans la figure, l'ineffable dans la parole, l'incirconscriptible dans le lieu, l'invisible dans la vision, l'inaudible dans le son...». Mystère de l'Incarnation: les contraires entrent en contact, les contradictions s'unissent à l'articulation du verbe et de l'image, de la parole et du visible¹. Le mystère au sens religieux du terme, vérité inaccessible à la raison humaine et cachée en Dieu, mais révélée par lui tout en restant couverte du voile de la foi², le secret du mystère de l'Incarnation n'est pas que le Verbe, l'Image invisible du Père³ soient cachés dans les abîmes insondables de la Trinité divine, mais au contraire que le Verbe ineffable, l'Image infigurable, accèdent à la visibilité et à la dicibilité, en viennent à se montrer comme cachés: le secret du mystère de l'Incarnation est ce procès vers la vision et la parole, et le mystère de ce secret est ce *retrait* dans la figure et le discours. Que Dieu prenne corps: transit qui donne à voir l'infigurable, à entendre l'ineffable dans l'image d'un corps, dans les signes d'un langage⁴. Comment est-il possible de figurer le mystère de l'Incarnation et de faire entendre le secret de son annonce?⁵ d'énoncer son énonciation?

Deuxième citation: un peu plus de deux siècles après St Bernardin, à Paris, Pascal en 1660 écrit sur un petit bout de papier: «Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir»...⁶ «Le chiffre a deux sens. Quand on surprend une lettre importante où l'on trouve un sens clair et où il est dit néanmoins que le sens en est voilé et obscurci, qu'il est caché en sorte qu'on verra cette lettre sans la voir et qu'on l'entendra sans l'entendre, que doit-on penser sinon que c'est un chiffre à double sens?...»⁷.

La logique du secret est ici décrite sur la figure, que Pascal nomme aussi portrait, dans laquelle l'infigurable est venu se

loger: «absence et présence; plaisir et déplaisir». Comme chez St Bernardin tout à l'heure, les contraires s'unissent dans un énoncé contradictoire, cependant que l'ordre de la connaissance et celui du désir sont marqués par l'écart de l'asyndète: «absence et présence // plaisir et déplaisir»; cependant que – plus essentiel peut-être – les termes axiologiquement positifs «présence, plaisir» sont encadrés et comme «parenthésés» par les négatifs, absence, déplaisir⁸. Dans la pensée de Pascal, la «venue dans» bernardinienne est représentée dans un petit récit: le secret du mystère se déploie dans une économie narrative; celle d'une communication dont une lettre écrite parcourt l'espace⁹. Lettre écrite, missive d'un émetteur à un récepteur, lettre importante: cette figure de l'un qui porte absence et présence, plaisir et déplaisir importe à l'autre, il y va de son existence, ultimement de sa vie et de sa mort. Événement de transmission accident de parcours; un tiers survient qui surprend la correspondance «privée», qui subtilise la lettre et la lit en toute clarté; mais voici qu'il lit aussi, glissé parmi les autres, un énoncé qui porte sur tous les autres, un énoncé qui importe à sa lecture, l'énoncé que cette clarté est obscure, que cette évidence aveugle. Aussi entend-il sans entendre, voit-il sans voir; absence *et* présence; plaisir *et* déplaisir. Cet énoncé singulier est celui du chiffre que le «*et*» d'union des contraires désignait déjà, le chiffre du secret de la figure où est venu l'infigurable, de la parole où est venu l'ineffable: à la foi séparation et révélation, chiffre à deux sens; la révélation voile et désigne la séparation.

La pensée de Pascal concerne, comme le sermon de St Bernardin, les mystères de l'Incarnation et de la Rédemption, les secrets de leur annonce et de leur révélation¹⁰. Mais en ceci plus remarquable que les formules «mystiques» et les oxymores du prédicateur siennois, elle se donne à lire elle-même comme texte chiffré, elle «positionne» son lecteur dans le rôle de celui qu'elle évoque, celui qui surprend la lettre. Ou en d'autres termes, nous sommes inclus dans la pensée que nous lisons, ne serait-ce que par les simples questions que nous nous posons et qui nous montrent que nous la lisons sans la lire et l'entendons sans la comprendre: qui est l'émetteur de la lettre? Son récepteur qui la surprend sans en posséder le chiffre?

Le petit «récit-exemplum» de cette communication écrite et chiffrée, de cette lettre adressée et surprise devient, à son tour, figure qui chiffre le secret de la pensée de Pascal à notre regard lecteur: destinataires de la pensée, nous sommes pour l'instant exclus de ce qu'elle porte écrit et qui nous importe. Son énonciation est incluse dans son énoncé écrit et cette inclusion est le chiffre du secret qu'il recèle sans que nous en soit révélée la clef.

Le texte pascalien par enchâssements successifs (mystère de l'Incarnation rédemptrice; lettre missive chiffrée adressée d'un émetteur à un récepteur et surprise par un tiers; pensée de Pascal chiffrée à double sens et lue par nous dans une aveuglante clarté) montre, de façon plus générale, que la théorie de l'énonciation, et toute la linguistique sémantico-pragmatique qui en est sortie, a quelque affinité avec la logique et l'économie du secret dans le champ de la communication.

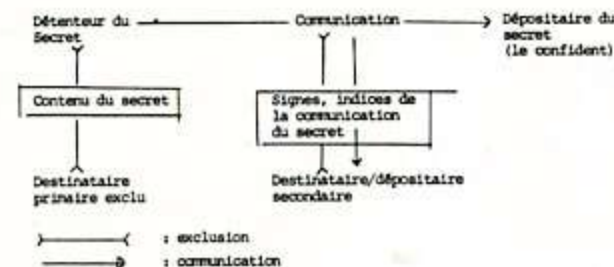
Énonciation–Annonciation. Le rapprochement des deux termes n'est pas simple jeu de mots ou de lettres¹¹: le récit de l'Annonciation – comme représentation narrative du secret du mystère (de l'Incarnation rédemptrice) – peut être considéré comme l'*exemplum*, voire le paradigme (dans le domaine du discours religieux mystique) de la *théorie* de l'énonciation: il exhibe narrativement la structure théorique des modes de connaissance de l'énonciation de langue, tout comme à l'inverse la théorie de l'énonciation constitue l'économie abstraite, générale de la logique en acte du secret dans l'espace de communication. Instance de passage entre compétence et performance linguistiques¹² et événement singulier de l'apparition d'un énoncé¹³, l'énonciation en tant qu'énonciation est un «inconnaisable» de la science du langage¹⁴. Événement singulier dans son surgissement, elle n'est jamais identique à elle-même. «Instance de passage», condition de la possibilité d'effectuation de tout énoncé, elle constitue, à l'opposé, une généralité vide, le «je dis que» virtuel qui accompagne toute représentation linguistique comme réalisation particulière des structures de langue. L'énonciation ne peut être approchée qu'indirectement, à partir des marques, traces ou indices qu'elle laisse dans les énoncés empiriques qu'elle fonde et qu'elle permet: pronoms personnels, démonstratifs, adverbes de temps et de lieu, temps

verbaux, modalités, tout le champ de la *deixis* discursive – orale ou écrite – s'ouvre à la connaissance théorique à partir d'une problématique de la trace et de l'inscription. On comprend alors combien ces énonciations énoncées, ces marques ou traces de l'énonciation ont une remarquable affinité avec la logique et l'économie du secret dans le procès de communication, dans la mesure où elles «signalent» la structure énonciative «virtuelle», en désignant obliquement la présence, en «insinuent» le dispositif, et ce, même par leur absence, comme c'est le cas «idéale-typique» avec la modalité énonciative écrite de l'histoire¹⁵. Celle-ci se définit par l'effacement dans les énoncés de toutes les marques de l'énonciation par opposition à celle, orale, du discours où elles sont maintenues comme énoncés d'énonciation. Le sujet théorique de la connaissance du langage occupe donc par rapport à l'énonciation en tant que telle la position de l'intercepteur de la lettre chiffrée de la pensée de Pascal, qui s'efforce, à partir de l'énoncé-trace: «cette lettre est chiffrée», de reconstituer les modalités de l'énonciation qui y est ainsi codée. Le signe de cette position du sujet théorique par rapport à l'énonciation serait peut-être l'instabilité épistémologique de cet objet de connaissance qui n'échappe à l'illusion métaphysique de sa constitution en une substance, «étant» transcendant à toute manifestation, que pour tomber dans celle, empirique, d'une subjectivité qui ne serait que la collection erratique, dispersée de ses traces d'inscription dans les énoncés émis par elle dans la communication linguistique.

Logique et économie du secret: l'espace de communication du secret est à trois termes, à trois pôles, celui qui envoie la lettre, celui qui la reçoit et celui qui la surprend¹⁶. C'est en ce sens qu'il convient de distinguer la communication du secret de la révélation: je révèle le secret que je détiens par son aveu ou sa confession *directement* à toi qui est celui qui le secret concerne. Cet homme que tu as tué sur le chemin de Thèbes, c'était ton père. Cette femme que tu as épousée après avoir répondu à l'énigme de la Sphinx, c'est ta mère. Je communique le secret à un confident que je choisis: le depositaire de mon secret est, par définition, distinct de celui à qui il est destiné, et que le secret concerne: détenteur du secret, je le confie à toi, son depositaire, en référence à un tiers, un «il»

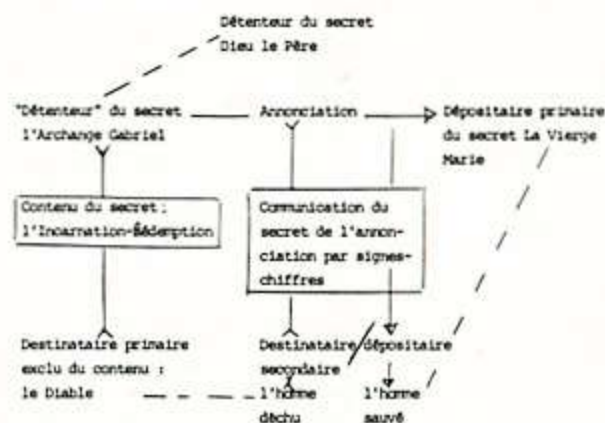
qui est son destinataire exclu. Pour le détenteur du secret, le depositaire, le confident est non seulement celui avec lequel il partage ce qu'il sait, mais aussi un «relais imaginaire sur le chemin que le secret se fraie vers son destinataire»¹⁷. Si, comme son nom le signale (*se-cretum, se-cernere*), le secret est ce qui est mis à part, réservé, séparé, il est remarquable qu'en termes dynamiques, la force de «mise à part, en réserve», de séparation ou de refoulement génère, par une sorte de nécessité mécanique, la contreforce de manifestation, d'exposition voire de révélation du séparé. Tout secret est, en fin de compte, trop lourd à porter. La communication du secret n'abolit donc pas la séparation, elle la déplace. Ce qui est mis à part, ce n'est pas seulement le contenu du secret – ce quelque chose que je sais et que tu ne sais pas – c'est aussi la personne, «toi», que je mets dans le secret et «lui» qui est exclu de ce partage. D'où maintenant une économie du secret à quatre termes. Si, détenteur d'un secret qui concerne quelqu'un (son destinataire), je le communique à un confident (son depositaire), j'exclus de cette communication non seulement le destinataire primaire, mais un autre, les autres que j'exclus de sa confiance, du dépôt du secret. Lorsque ces autres apprennent par quelques signes ou signaux, indices, marques ou traces que la communication a eu lieu, que je partage un secret avec toi, ils s'estimeront visés non par le contenu du secret qui ne les concerne pas, mais par leur exclusion du partage, de la petite société constituée par cette communication. Alors deux possibilités: ou bien je leur cache que la communication du secret a eu lieu par déni ou dénégation et je maintiens leur exclusion; ou bien je les élève au rang des depositaires secondaires: je les mets dans le secret, je les recrute comme membre de la société secrète.

Logique et économie du secret, en général. J'en propose le schéma suivant:



Mais ce faisant, je viens de raconter ou de décrire le mystère de l'Incarnation et le secret de son Annonciation: Dieu le Père est détenteur du secret de la rédemption de l'homme déchu depuis le péché d'origine. Ce secret, c'est l'Incarnation de son fils: celui qui est exclu de ce secret, n'est autre que le diable, par qui le péché et la mort sont entrés dans le monde¹⁸. Dieu communique ce secret à un dépositaire choisi, une Vierge de la Maison de David fiancée à un homme de nom de Joseph. Pour faire sentir à l'homme déchu qu'il n'est pas exclu du secret et de son partage, il faut donc que par quelques signes, signaux, marques et traces, par quelque chiffre, Dieu fasse savoir à l'homme que la communication a eu lieu, que l'infigurable est venu dans la figure et l'ineffable dans la parole, qu'il a part au secret du Mystère dont le diable est exclu.

D'où l'investissement sur le schéma précédent, de la description du Mystère de l'Incarnation et du secret de son annonce.



Cette dernière schématisation du Mystère de l'Incarnation par celle de l'économie du secret dans le procès de communication mérite deux observations importantes. La première porterait sur le statut qu'y occupe l'ange Gabriel. La lecture des textes évangéliques et des gloses théologiques de la tradition qui les commentent montrent à l'évidence que Gabriel n'est pas

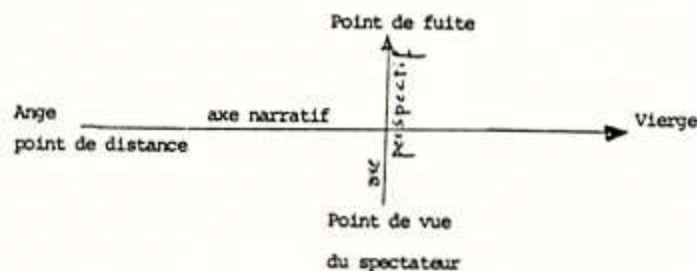
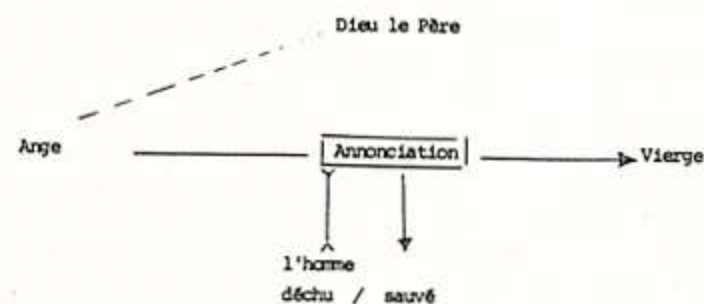
un «dépôtairé» du secret divin. Mais il n'en est pas non plus un détenteur secondaire. Il est bien plutôt son porteur, c'est-à-dire l'opérateur figuré de sa communication dans la représentation narrative de l'Annonciation que nous lisons tout au long des siècles avec la Chrétienté dans Luc, I, 26-38: «Au sixième mois, l'Ange Gabriel fut envoyé de la part de Dieu dans une ville de Galilée, nommée Nazareth à une vierge fiancée à un homme nommé Joseph de la Maison de David, et le nom de la Vierge était Marie. Et l'ange étant entré chez elle, dit (...) et l'Ange la quitta». La figure de l'Ange, par son mouvement, dessine le cadre spatio-temporel de la communication du secret: à la fois parcours de la distance verticale infiniment infinie qui sépare le Ciel (Dieu) de la terre (Nazareth) et franchissement «horizontal» du seuil de la maison de Marie, le sixième mois de la grossesse d'Elizabeth sa vieille cousine et contemporain de la connaissance publique de l'événement. (Cf. Luc, I, 24: «Quelque temps après, Elizabeth... conçut. Et elle se tenait cachée durant cinq mois...»). L'ange, de plus, pose les protagonistes de l'énonciation énoncée, les acteurs du récit raconté: Dieu, une vierge triplement déterminée par le nom (Marie), le lignage généalogique (Maison de David), et la relation virtuelle d'alliance (fiancée à Joseph). Quant au récit lui-même, l'Ange n'y est acteur que par sa parole, que comme sujet énoncé de l'énonciation. «L'ange dit (28)... L'ange lui dit (30)... L'Ange répondant, lui dit (35)... Marie, de même, à ceci près qu'interpellée par la salutation angélique, elle ne peut qu'occuper la position d'allocuteur qu'à partir de l'adresse de Gabriel. Le récit de l'Annonciation est de part en part un récit fait d'un échange conversationnel, le récit d'une communication en langage: les actions y sont non des «faire», mais des prises de parole et des réponses en retour¹⁹.

A l'exception d'une séquence toutefois (v. 29): nous y lisons en effet que la salutation de l'Ange – et non son apparition – a pour effet de bouleverser Marie et de provoquer une question que Marie adresse non pas à l'Ange, mais à elle-même: «L'ange... dit: «Salut, pleine de grâce. Le Seigneur est avec toi. Tu es bénie parmi les femmes». Elle fut troublée par ce discours et se demandait ce que pouvait être cette salutation». Dans le contexte d'un récit dont chacune des séquences est

fait de *proférations* («dire»/«répondre») dans un espace défini comme espace de communication, le trouble né d'un discours et la question *intérieure* qui le signifie posent Marie dans une *structure virtuelle de secret*. Que l'ange soit l'opérateur de cette déposition de secret apparaît à la séquence suivante (v. 30) où l'Ange répond à Marie *comme s'il entendait ce qu'elle se demandait*: «Ne crains pas Marie, car tu as trouvé grace devant Dieu». Constituée par là en *lieu réel du secret*, en réceptacle du depot, le secret est alors communiqué: «Et voici que tu concevras et que tu enfanteras un Fils... il sera grand et sera appelé Fils du Très Haut... et il régnera sur la Maison de Jacob pour les siècles et son règne n'aura pas de fin.» Parce que l'Ange est à la fois intérieur et extérieur à Marie, intérieur pour entendre sa question qui est celle du «sens» et extérieur à elle pour y répondre par une parole proférée, il est à la fois la figure du secret du mystère de l'Incarnation: – celui d'une conception «externe» sans effraction de la limite de l'intériorité du corps virginal – et la figure advenue à la lisibilité de la communication du secret, son économie. L'Ange est non seulement le Messager de Dieu, mais son message et la structure dynamique de sa transmission, qui obéit, par le chiffre du dialogue, à la logique du secret. En constituant la Vierge en lieu de dépôt du secret et en attendant le Fiat qui marquera au v. 38 la *réalisation* du mystère, l'Ange est la figure de la venue de l'invisible dans le visible et de l'indicible dans la parole²⁰. Il est la figure, non de sa révélation, mais de la possibilité de sa communication, précisément de son énonciation. Il opère – pour reprendre le grand théologème évoqué par St Bernardin – la localisation de l'incircriscrivable dans le corps de la Vierge par le «jeu» de langage sur la limite de l'intérieur et de l'extérieur²¹.

La deuxième observation sur la schématisation proposée du Mystère de l'Incarnation par celle de l'économie du secret est plus surprenante dans la mesure où elle apparaît «schématiser» sa représentation picturale à la Renaissance, et précisément en Toscane. L'invention d'un espace de représentation réglé par le dispositif perspectif est, en quelque manière, investie théologiquement et mystiquement par le mystère de l'Incarnation et l'annonce de son secret. Pour aller à l'essen-

tiel, on posera que la perspective est le chiffre à deux sens de ce secret: en un premier sens, le plus apparent, elle construit la représentation d'un espace profond qui rend possible celle de la *storia* par disposition des figures narratives dans cet espace. Le récit de l'Annonciation en peinture pourrait bien être l'épure et l'exposition paradigmatique de ce premier sens. Mais précisément cette exposition spécifique et exemplaire du dispositif perspectif dans sa relation à l'histoire dont il constitue la mise en scène, montre, à l'entre deux des deux figures narratives de l'Annonciation, l'Ange et la Vierge, le deuxième sens du «chiffre perspectif», non seulement raconter «en image» une histoire, mais montrer le secret du Mystère, l'irreprésentable dans la représentation, l'incircriscrivable, non dans le lieu, mais dans un espace représenté, «mesuré» par l'arpentage perspectif²². A cette fin, il suffit de poser côte à côte le schéma de communication du secret de l'Annonciation à celui qui «schématise» l'annonce exemplaire que nous allons analyser:



Soit dans l'*Annonciation* de Domenico Veneziano, tableau central de la prédelle du retable de Ste Lucie datée d'environ 1445²³, choisie pour des raisons à la fois historiques et théoriques comme l'exemple paradigmatique²⁴ de la figurabilité du secret de l'annonciation par le chiffre du dispositif perspectif. Certes le peintre conserve un certain nombre de traits de la tradition, siennoise notamment: l'attitude de soumission de la Vierge, que confirmait 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 «annonciation» – 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 abritée par ses quatre colonnes, tête inclinée, les mains croisées sur la poitrine, s'est mise debout; le pan de son manteau bleu trainant 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 colon-

nes²⁵ – il est avancé le long de la première bande transversale orange du pavement, a mis un genou en terre sur le premier carreau au 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 démonstration²⁶, 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 le spectateur au point de vue, frontalement, s'enforce 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 profil²⁷.

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 espace²⁸. Si l'axe central est celui du regard du peintre/spectateur, sujet de l'«annonciation» 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'«annonciation-représentation» qui a toutefois construit l'espace fictif où elles se situent²⁹.

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 Rédemption³⁰. Mystère de la figurabilité: un simple intervalle qui fut en profondeur selon l'axe central du regard, le rayon principal de l'oeil, du point de vue au trou du point de fuite où les apparences disparaissent et se condensent dans leur disparition. 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 gache verticale³¹. 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, irréprésentable³².

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'incircrivable 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'invisibilité, l'infigurabilité, l'ineffabilité de sa condition d'effectuation, le point de fuite sur l'axe central dont la porte symbole du jardin clos de la Vierge vient opérer le scellement visible par sa serrure hermétique³³. Cette serrure même, comme le signale Daniel Arasse, est en quelque sorte trop visible pour être une serrure «littérale». Son excès par rapport à l'échelle de 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'actuel, 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 transgression du chiffre perspectif que la porte représentée effectue, c'est son excès par rapport à la mesure que le 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'Eglise.

Dans l'Annonciation de Domenico Veneziano, une fois posé le principe du chiffre à double sens de la perspective, d'autres traits chiffrés, d'autres motifs codés viennent alors insinuer ou secréter, au regard du spectateur, dépositaire et/ou destinataire secondaire (l'homme déchu et sauvé), le deuxième sens par le premier. Sur l'axe narratif transversal on notera 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 gène flexion, mouvement que ce déplacement signale comme ayant eu lieu³⁴. 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 lieu c'est-à-dire selon une formule célèbre de St 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. A 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'oeil 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 annonce. Il suffira alors de rappeler le commentaire que fit Origène du *Cantique des Cantiques* 2, 9, où il découvre le sens allégorique de l'annonce: «Mon bien aimé... le voici, il est derrière notre mur, il regarde par la fenêtre, il regarde par le treillis»³⁵.

Comme nous essayons de le montrer sur l'exemple paradigmatique 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 Gimignano³⁶. 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: les deux immenses ailes immaculées se tracent encore dans l'édicule d'entrée jusqu'à la rampe qui y donne accès. A droite, en dehors du lieu de la Vierge, et indépendant de lui, un deuxième édicule abrite une servante assiste 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 la servante est introduite dans la scène comme la figure du secret ou plutôt celle de la curiosité indiscrete en ce qu'elle cherche à saisir une parole dont elle est exclue. Autrement dit, Barna da Siena et son aide et disciple, Giovanni d'Asciano mettent en *lieu* et en *figure* le secret du Mystère de l'Incarnation, mais où «Mystère» a plus son sens théâtral que celui du dogme et de la théologie: ils exposent, par lieu et figure, un contenu ou une essence: le «secret»; à la différence de Domenico Veneziano qui, soixante-dix ans plus tard, construit une représentation de l'Annonciation comme le chiffre à double sens d'une communication du secret du mystère, la venue de l'infigurable dans la figure et de l'incircscriptible dans le lieu.

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 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'annonce, 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 montre le poids théologique et l'importance spirituelle mais en méconnaissant trop souvent que ces figures, 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 combinaisons 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.

Entre l'«inter-dire» des acteurs narratifs dans l'espace représenté, et le «chiasme» de la figurabilité du mystère et de l'énonciabilité de son secret dans l'espace de représentation, il faudrait poser la question de l'entre-deux dans celui du spectateur, dans l'espace de présentation. Question de bord et de frontière, à nouveau: il faut la faire *inter-venir*, entre le lieu de l'oeuvre et la position de celui qui la regarde de son propre lieu, sur leurs frontières communes et indiscernables, à leur limite où, à travers l'invisible plan du miroir, s'accomplit une des inversions potentielles du réel et de l'imaginaire.

Il s'agirait donc en l'occurrence d'étudier les moyens plastiques, figuratifs et non figuratifs, les instruments de «figurabilité» et leurs justifications spirituelles, d'une efficacité de la représentation figurative qui, sans cesser de représenter, agit sa «présence réelle», sans devenir idole et objet thaumaturgique, dépasse sa simple fonction iconique pour agir sur le spectateur, voire *l'agir* «tout court»³⁷.

Pour conclure, quelques remarques sur l'Annonciation de Piero della Francesca du polyptyque de St Antoine, de Perugia, si bien étudiée par notre collègue Thomas Martone³⁸. Peinte, semble-t-il, entre 1465-1470, elle occuperait, à suivre la thèse de Spencer³⁹, une position de synthèse productrice: elle serait «l'archétype pur de l'annonciation avec une postérité sans précédent (jusqu'à Véronèse)».

Deux acteurs, face à face: l'Ange annonciateur, à gauche, agenouillé, les deux mains croisées sur la poitrine, en profil absolu avec son ombre se projetant sur la bande blanche séparant deux dalles colorées; la Vierge annonciataire, à droite, mains croisées sur la poitrine, yeux baissées, tenant de la main gauche le livre où elle a glissé un doigt à la page de la prophétie

d'Isaïe. L'Ange contemple avec adoration la Vierge qui vient d'accepter d'être la mère de Dieu. Entre-deux narratif et temporel: l'échange invisible des paroles inaudibles *vient d'avoir lieu*⁴⁰. L'aspect inchoatif ouvre l'intervalle entre le «presque déjà» et le «presque après»; aspect d'imminence ou d'évanescence du présent. Entre les deux acteurs du récit, la double enfilade des colonnes d'un cloître, «una prospettiva di colonne che diminuiscono, bella affatto», comme l'a écrit Vasari⁴¹. Voici donc repris, mais avec quel éclat, quelle force démonstrative, le motif de l'allée centrale qui avait ouvert, avec l'Annonciation de Domenico Veneziano, une belle série paradigmatique et historique.

Toutefois à examiner les choses de plus près, un décrochement remarquable dégage le lieu de l'Ange. En effet, la deuxième rangée des colonnes du cloître (partie droite) se prolonge vers le spectateur en un portique supporté par des massifs de quadruples colonnes géminées dont le centre serait fait de marbre noir, comme l'est l'intervalle des colonnes couplées qui scandent l'architecture du cloître: avant-scène qui met l'Ange en un lieu ouvert vers la gauche et la Vierge en un lieu ouvert vers la droite, mais ouvert et protégé par un écran de colonnes. Qu'y a-t-il donc *entre* l'Ange et Marie? A «construire» les lieux de l'Ange et de la Vierge, l'opération géométrique découvre que selon le plan au sol scénique et le géométral des architectures que ce sol supporte, *l'Ange ne peut voir la Vierge*, dissimulée par un massif de colonnes. En revanche, *visuellement*, irrésistiblement, l'oeil sensible du spectateur *ne peut s'empêcher de voir que l'Ange voit la Vierge*, que celle-ci est visible à l'Ange qui la regarde. Ainsi dans cette scission entre ce qui est donné à voir et ce qui est construit pour être compris, entre l'oeil sensible et l'oeil intellectuel, entre le regard charnel sur les apparences et le regard intelligible sur les essences réelles, c'est par cet entre-deux qui creuse l'espace même de présentation, celui d'où le spectateur regarde, c'est par cet écart que l'invisible accède à une figurabilité et l'inaudible à une énonciabilité, seules perceptibles à l'oeil et à l'oreille de l'âme: parfaite et singulière exposition de l'économie du secret par le chiffre à double sens de la perspective.

Il faut pourtant pousser plus avant l'analyse. *Entre* les deux

acteurs de l'Annonciation, dans l'espace représenté, *s'ouvre en profondeur* l'allée de colonnes du cloître et *se ferme en largeur* les massifs des quadruples colonnes du portique, baldaquin monumental de la Vierge; ou pour rappeler notre modèle sémantique initial, une ouverture selon l'énonciation – la modalité du discours – se conjugue à une fermeture selon l'énoncé – la modalité de l'histoire –. La double dimension de l'énonciation et de l'énoncé, du discours et de l'histoire se déploie ainsi, par leurs signes et leurs index, entre les *deux* acteurs du récit, mais pour communiquer, sans le révéler, le mystère de l'Incarnation, le secret de l'Annonciation, la logique du secret dans la mystère de l'économie figurative et perspective qui en est le chiffre. Si l'on construit en effet le dispositif perspectif qui règle l'ensemble de la représentation, comme la double colonnade du cloître y invite⁴², un point de fuite apparaît, intersection des orthogonales au plan de représentation, non pas à l'infini d'un espace profond «naturel» que creuserait l'allée du cloître dans le plan du tableau, mais sur une grande plaque de marbre, peinte ou feinte au fond de l'allée, ni porte ouverte ou fermée, ni fenêtre close ou donnant sur le monde, surface peinte avec ses veines et ses taches diagonales et obliques, pur morceau de peinture qui, entre le vert profond des frondaisons du jardin, le blanc des colonnes et le noir qui cerne la Vierge, apparaît translucide, presque diaphane et où le point de fuite s'inscrit dans la partie droite un peu au-dessous de la veine inférieure bleutée: en un lieu qui ne figure rien, sur une surface peinte à tâches et traînées qui ne ressemble à rien⁴³, sinon qu'elle est une surface de voilement ou un lieu de cellement d'une lumière invisible et incirconscribable: logique «visuelle» du secret qui est au lieu même de l'énonciateur transcendant. L'ouverture en profondeur se referme sur les secrétions visuelles du secret. Mais à l'inverse, la fermeture en largeur va s'ouvrir sur la figure, sur le signe-figure du mystère. De la Vierge, l'Ange voit seulement à droite la main qui tient le livre et les bords des grands plis monumentaux de sa figure. Son visage, sa tête s'identifie pour lui à la base rectangulaire de l'arc. L'ange de profil, acteur narratif annonciateur, regarde la Vierge qu'il ne voit pas. Il la regarde *derrière* le massif de colonnes qu'il voit, derrière et à travers les deux colonnes

gémées, *double symbole, selon Raban Maur, de la divinité de Christ* à cause de la colonne de feu de l'Exode dans la nuit du désert et *de l'humanité de Christ* à cause de la colonne denuée de l'Exode dans le jour de la traversée⁴⁴. *Il voit en elle, sans la voir, elle, le Verbe incarné*, le mystère de l'Incarnation cependant que le spectateur, le fidèle en prière voit de son oeil sensible la Vierge que l'Ange ne voit pas (sans voir que l'Ange ne la voit pas parce que l'Ange voit le Christ incarné en elle); cependant que le fidèle voit la figure-image de l'Esprit Saint, la colombe dans son nid de rayons lumineux dont 12, puis 7, puis 3 enfin passent diagonalement par le deuxième arc du portique de la Vierge pour, *invisiblement*, l'atteindre. Mais, au même moment, *son regard spirituel* dans son coeur, *lit* les paroles de l'Ange et *l'oreille de son âme* (comme diraient Augustin ou Origène ou Bonaventure) *entend* leur écho «la Vertu du Très Haut te couvrira de son ombre»⁴⁵. Annonciation: énonciabilité de son secret. La lumière visible dans le signe-image de la colombe pour l'oeil sensible, montre à l'oeil du coeur ou de l'esprit l'ombre du Transcendant: figurabilité du mystère de l'incarnation; mystère de la figurabilité de peinture.

Il se pourrait qu'avec le paradigme ouvert par l'Annonciation de Piero couronnant le polyptyque de St Antoine, un paradigme amorcé quelques vingt cinq ans auparavant, par celle de Domenico supportant le retable de Ste Lucie, un nouveau mode d'efficacité de l'image religieuse s'instaurât, une nouvelle forme de sa puissance agissante. Sur l'image simple relais, ou substitut de la relique, l'image, amulette ou talisman, possédée, touchée, sentie, à valeur apotropaïque ou prophylactique par simple présence ou contact, une représentation de peinture prévaut qui donne à voir l'invisible, à entendre l'ineffable non par révélation iconique, épiphanique ou oraculaire, mais par l'exposition «rationnelle» du secret du Mystère religieux⁴⁶. Cette exposition l'ouvrait à la connaissance, mais en le retirant de toute appropriation; elle faisait de la communication de ce secret le procès même de construction de l'espace de représentation et introduisait le spectateur comme principe actif de reconnaissance des stratégies de cette communication, *entre* plan et profondeur, perception et construction, dans le moment

même où l'espace ainsi construit autorisait le déroulement clair et univoque de l'histoire du mystère par le récit de l'annonciation de son secret: efficacité sémantique et pragmatique de la représentation de peinture reconduisant le spectateur à la contemplation et, par la force de schèmes géométriques et cognitifs, à la croyance et à la foi.

¹ St Bernardin de Sienne, *De triplici Christi Nativitate in Opera Omnia*, Venise, 1745, IV, p. 3, cité dans San Bernardino da Siena, *Pagine Scelte*, ed. Fr. Dionisio Pacetti, O.F.M., Milano, 1954, p. 54. On notera au passage, nous y reviendrons, que St Bernardin reprend jusque dans les expressions elles-mêmes, en particulier l'*incircoscritibile* et l'*infigurabile*, des thèmes que nous rencontrons fréquemment dans la tradition latine, pour ne pas parler des Pères grecs cappadociens, de St Athanase ou d'Origène.

² *Dictionnaire de Théologie catholique* s.v., Mystère col. 2585-2599 par A. Michel, «Les Mystères sont des vérités cachées en Dieu, c'est-à-dire appartenant à l'incompréhensibilité divine... Leur connaissance ne peut nous parvenir que par voie de révélation... mais, même connues par cette voie, ces vérités demeurent couvertes du voile sacré de la foi et enveloppées d'un nuage obscur... On distingue les mystères d'ordre naturel ou relatifs, vérités cachées actuellement à la raison humaine mais que celle-ci pourra découvrir par ses seules lumières, et les mystères de l'ordre surnaturel ou théologique, mystères absolus, vérités inconnaissables sans la révélation divine. Mais parmi ces derniers, on distingue les mystères du second ordre (dont l'existence seule est inaccessible à l'intelligence créée) et les mystères surnaturels proprement dits qui dépassent absolument l'intelligence créée quant à leur existence et leur nature intime». Les références néo-testamentaires essentielles sont, outre *Mt.*, XIII, 11; *Mc.*, IV, 11; *Lc.*, VIII, 10; *I Cor.*, II, 7-10; *II Cor.*, III, 12-16; et *V.*, 7; *Eph.*, I, 7-10, III, 3-12.

³ Quelques textes sont ici fondamentaux: ils ont alimenté le commentaire exégétique et la pensée théologique depuis l'«origine». Citons *Hébreux*, I, 3, «resplendissement de sa gloire, effigie de sa substance, ce Fils qui soutiens l'univers par sa parole puissante...» (*splendor gloriae et figura substantiae eius et portet omnia verbo virtutis suae*), effigie, *figura*, traduit le grec «Karaetèr» de son hypostase: l'«image» serait celle de l'empreinte exacte que laisse un sceau. *Colossiens*, I, 15-16: «Il est l'image de Dieu invisible, Premier né toute créature car c'est en lui qu'ont été créées toutes choses... les visibles et les invisibles...: («qui est imago Dei invisibilis, primogenitus omnis creaturae... Visibilia et invisibilia»); sur la discussion médiévale des deux traductions «image invisible de Dieu» ou «image de Dieu invisible», cf. R. Javelet, *Image et ressemblance au XII^e siècle de Saint Anselme à Alain de Lille*, le Touzey, 1967, chap. II.

⁴ Sur l'être dans... » ou la «venue dans... » cf. St Athanase, *Oratio III Contra Arianos*, c. 5, PG, XXVI, 322 A, cité par G. Ladner «The Concept of Image in the Greek Fathers», *Dumbarton Oaks Papers*, VII, 1953, 8; n. 31 et la source fondamentale, *Jean*, 14, 10 «ego in Patre et Pater in me est... La

présence du mot *in* ou *en* renvoie à deux «espaces» différents. Il n'y a pas identité ni identification, point fondamental pour toute théologie de l'image. Cf. à ce sujet, Ch. Schönborn, *L'Icone du Christ, Fondements théologiques*, Edition Universitaire Fribourg, 1976; e.d. fse Cerf, 1986, p. 200 et sa. et en particulier p. 204 et sa., sur la question de l'*aperigraphia*, l'incircoscritption du Christ.

⁵ Cf. St Jean Damascène, *Contra imaginum calumniatores orationes*, Patristische Texte und Studien, t. 17, Berlin-New York, 1975, *Patrologie grecque* (citée ultérieurement PG), t. 94 C, 1295 ac et c. 1300 ac.

⁶ Pascal, *Pensées*, 499-677, ed. Lafuma, Delmas, Paris, 1967.

⁷ Pascal, *Op. cit.*, 494-678.

⁸ C'est là un trait caractéristique à la fois de l'écriture, de la logique et de l'épistémologie pascalienne, que nulle notion ne soit atteignable dans sa positivité que par la traversée du négatif. Dans la pensée 494-678, Pascal ajoute: «la réalité exclut absence et déplaisir». Autrement dit, présence et plaisir ne se définissent que par exclusion.

⁹ Référence à Georg Simmel, *Soziologie, Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Duncker, Humblot, 1908, chap. V: «Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft» trad. fse *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Gallimard, Paris, Nr. 14, automne 1976, p. 286-287 «Digression sur la communication écrite» in «La Société secrète».

¹⁰ Voir en particulier la fin de la pensée 494-678: «Combien doit-on estimer ceux qui nous découvrent le chiffre et nous apprennent à connaître le sens cache... C'est ce qu'a fait Jésus Christ et les apôtres. Ils ont levé le sceau, il a rempu le voile et a découvert l'esprit. Ils nous ont appris... que Jésus Christ serait Dieu et homme.» Ou encore en 502-683: «Figures... un Dieu humilié. Voilà le chiffre que St Paul nous donne.»

¹¹ C'est ce jeu qui titre le beau travail de Daniel Arasse: «Annonciation/-Enonciation. Remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento», *Versus Quaderni di Studi Semiotici*, Bompiani, Milano, Nr. 37, 1984.

¹² A. J. Greimas et S. Courtès, *Dictionnaire de Sémiotique*, Hachette, Paris, t. I, 1980 et II, 1984, s.v. énonciation.

¹³ Id. Cf. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, t. II 1974, p. 67-68.

¹⁴ O. Ducrot et J. Cl. Anselme, «L'argumentation dans la langue», *Langages* 42, juin 1976, p. 5-27; T. Todorov, «Problèmes de l'énonciation», *Langages* 17, mars 1970, p. 3-11.

¹⁵ Cf. E. Benveniste, *Op. cit.*, t. I, 1966, p. 237-257.

¹⁶ Cf. A. Zemplényi, «La chaîne du secret», p. 313 sq. in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Nr. cit. et mon étude «Logique du secret», *Traverses, Le Secret*, Minuit, Paris, Nr. 30-31, mars 1984.

¹⁷ Cf. A. Zemplényi, *art. cit.*, p. 313-314. La suite de mon analyse suit de très près celle de Zemplényi.

¹⁸ Chez bien des Pères et dans la tradition, l'Incarnation dans la forme même et l'aspect qu'elle a pris est souvent présentée comme une ruse de Dieu à l'égard du diable.

¹⁹ Cf. L'opposition entre *diegesis* et *mimesis* rencontrée au 3^eme Livre de la *République* de Platon, 393 a-c. Cf. G. Genette, *Figures II*, Le Seuil, 1984, p. 50 sq.

²⁰ Sur le problème ici essentiel du rapport entre l'Ange et le lieu, nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer à St Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Ière partie, question 52 à l'article 1: «Il convient à l'ange d'être dans un lieu. Cependant être dans un lieu se dit de façon équivoque pour l'ange et pour un corps. Le corps est dans un lieu parce qu'il y est appliqué selon le contact de la quantité dimensionnelle; les anges n'ont pas cette sorte de quantité; ils n'ont que la quantité virtuelle». Cf. sur la notion de *virtus*, R. Javelet, *Op. cit.*, t. 1, p. 109 et la n. 74, t. 2, p. 89-90.

²¹ Cf. notre note 4.

²² On aura remarqué que dans le sermon de St Bernardin cité plus haut, c'est la venue de l'incircriscriptible dans le lieu qui vient rompre la belle série des contradictoires parallèles. Il se pourrait que ce fut le signe d'un déplacement de la notion de *lieu*, de la *circriscription* que l'on attendrait à cause de parallélisme rhétorique et de la théologie de l'image (la péripgraphie de la Patristique grecque) vers une *dimension virtuelle* («non quantitativa, sed virtualis dimensio») qui transcenderait l'ordre spatio-temporel ou cependant elle s'institue. Cf. à ce sujet, le texte de St Antonin de Florence de sa *Summa Theologica* IV, Tit. 16 Cap. 1, col. 1265, cité par S.Y. Edgerton Jr dans son article de l'*Art Bulletin* «*Mensurare temporalia facit Geometria Spiritualis; Some Fifteenth-Century Italian Notions about When and Where the Annunciation happened*», p. 115-130; n. 5, p. 116: «*Mensurare temporalia facit Geometria spiritualis... Dimensiones non quantitativas sed virtuales mensurat in Deo... per... longitudinem aeternitatis, latitudinem extensae caritatis, altitudinem immensae potestatis, profundum sapientiae claritatis.*»

²³ Aujourd'hui au Fitzwilliam Museum, Cambridge (Mass., U.S.A.), peint avec le retable et le reste de la prédelle peu de temps avant la fin tragique de Domenico en 1461 - assassiné par Andrea del Castagno - selon Vasari; plus vraisemblablement de la maturité de l'artiste, cf. H. Wohl, *The Paintings of Domenico Veneziano*, Oxford, 1980.

²⁴ John R. Spencer «Spatial Imagery of the Annunciation in the XVth Florence», *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, pp. 275-280.

²⁵ Cf. dans Alberti, *Della Pittura*, le passage sur la relation entre les plis, le drepé et la représentation du mouvement. Livre II, p. 98. Cf. M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford-Warburg Studies, 1981, p. 134.

²⁶ Il s'agit moins d'une figuration que d'une monstration. Sur la valeur du «démonstrare» chez Brunelleschi, cf. H. Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, le Seuil, 1972.

²⁷ Tout se passe comme l'un et l'autre acteurs de la storia, par leur placement sur la scène narrative que le dispositif perspectif a permis de construire en espace «profond», étaient des indices figuratifs de la rotation à 90° de la position du spectateur du point de vue aux deux points de distance, à droite et à gauche. Comme on le sait (cf. Alberti, *De Pictura*, I, 20, ed. Grayson, Rome, 1975, p. 38-40), en mesurant la diminution des grandeurs dans la profondeur en fonction de la distance du spectateur au plan de l'image et en rabattant cette distance dans ce même plan pour en établir l'incidence sur les grandeurs apparentes, Alberti construit bien l'image en opérant ce pivotement à 90° de la position du spectateur. Cf. D. Arasse, *art. cit.*, p. 14.

²⁸ Elle la figure tout en la transformant, elle la montre tout en la déniait.

Nous avons introduit cette hypothèse de travail dans notre étude d'un carton de Le Brun, «Le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation», dans la Revue des Sciences Humaines, Lille, Nr. 157, 1975-1. Voir également dans notre *Détruire la peinture*, Galilée, Paris, 1977, p. 58 et sq. Cette hypothèse est reprise avec quelques variantes dans l'article déjà cité de D. Arasse.

²⁹ La latéralisation par la disposition des figures dans l'espace représenté de l'oeuvre de peinture est quant à la centralité du dispositif de représentation que la perspective règle et articule, analogue à la déconnexion de la structure d'énonciation que réalise, dans le langage, la modalité narrative par le système des temps des verbes et des pronoms. Mais comme dans les récits «empiriques», cette *transformation* par latéralisation de la centralité d'un dispositif de représentation laisse quelques marques de son procès et quelques traces que l'oeuvre de peinture exhibe au moment où St Bernardin, dans l'Annonciation, découvre aux foules qui l'écoutent, la venue de l'invisible dans le visible, de l'infirgurable dans la figure, de l'incircriscriptible dans le lieu, la venue de l'Image du Père invisible dans le sein de la Vierge, le secret qu'annonce l'Ange.

³⁰ Cet intervalle d'entre-deux que nous cherchons à élaborer dans l'ordre visuel relèverait, dans l'ordre de la communication langagière, du facteur «contact», à la fois canal physique et connexion psychologique entre destinataire et destinataire. Cf. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963, p. 214 et sq., sans que celui-ci soit «accentué» par un message à fonction phatique. Mais ce sont ce canal et cette connexion qui vont constituer l'espace plastique et théologique de la figurabilité de l'Incarnation et de l'énonciabilité de l'Annonciation.

³¹ La référence biblique est évidemment *Cantique des Cantiques*, IV, 12: «Tu es un jardin fermé, ma soeur, ma fiancée, une source fermée, une fontaine scellée». (Hortus conclusus, fons signatus).

³² Une intéressante comparaison pourrait être ici introduite avec l'Annonciation d'Ambrogio Lorenzetti (Sienne, Pinacothèque, 1344) dont la construction moderne d'un espace unitaire et cohérent a été souvent célébrée (cf. E. Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, (1925), trad. se Minuit, Paris, 1957, p. 125-126). On y remarque qu'une colonne torsadée masque élégamment le lieu du point de fuite. Mais la différence est capitale: parce que chez Ambrogio Lorenzetti, la colonne appartient au cadre de l'oeuvre, elle ne saurait, comme la porte chez Domenico Veneziano, *montrer* le point de fuite en le *cachant*, le désigner comme caché selon la structure du secret. La colonne d'Ambrogio n'appartient pas même comme figure au développement de l'espace représenté. Sans insister sur sa valeur iconographique et symbolique entre l'Ange et la Vierge, sa fonction plastique et théorique me paraît bien plutôt d'introduire un jeu entre planarité et espace transversal: planarités fortes du fond or et de la surface de représentation soulignée par les arcs en plein cintre trilobés et la colonnette torsadée du cadre d'une part, et d'autre part les volumes puissants des figures requérant, par leur densité et leur gestuelle, leur propre espace latéral de développement. (Cf. sur cette Annonciation, D. Arasse, *La Perspective de l'Annonciation*, à paraître.)

³³ J'écarterais ici la question de savoir si Masaccio, Alberti, Brunelleschi ou Domenico pensaient le point de vue comme point à l'infini. Sans doute pas. En revanche, que, dans l'Annonciation, au point de fuite s'investisse l'in-finité

du Père «a-oratos», ce ne peut être qu'une conséquence, non d'un anachronisme épistémologique, mais de la «spiritualisation» du dispositif perspectif commencée avec les franciscains d'Oxford que connaissait, entre autres, Ghiberti. Cf. Roger Bacon, *Opus Majus*, ed. Bridges, Oxford, 1897, t. II, *Perspectivae Pars Tertia*; Dist. III; John Peckham, *Tractatus de Perspectiva*, Franciscan Institute St Bonaventure, 1972, p. 26, par exemple avec son allusion directe à l'Incarnation. Cf. les remarques d'Edgerton, *art. cit.*

³⁴ C'est à ce sens que l'Ange placé à gauche a un privilège «théorique» sur la Vierge placée à droite: non seulement il est l'énoncé figuré de l'énonciation, mais acteur dans le récit, il en amorce – à gauche – la narration et la lecture. Cf. la curieuse proposition de Benedetto Bonfigli, Musée de Perugia où, placé entre l'Ange à gauche et la Vierge à droite, St Luc commence à écrire sur un rouleau (il est encore blanc) le récit que l'Ange commence à accomplir.

³⁵ Cf. Origène, *Sec. Hom. ap. Cantic. II, 9*, in Migne, *Patrologie grecque*, XIII, col. 57; et *In Cantic. Lib. III, id.*, col. 178-179. Traduction française, Sources Chrétiennes, Cerf, Paris, t. 37, p. 99-100.

³⁶ Sur Barna de Siena, cf. Meiss, Millard, *Painting in Florence and Siena After the Black Death*, Princeton, 1951, p. 54-58. Antérieurement, C. Brandi, «Barna e Giovanni d'Asciano», *La Balzana*, Nuova Serie, II, 1928, p. 19-36; et J. Pope-Hennessy, «Barna, the Pseudo-Barna and Giovanni d'Asciano», *Burlington Magazine*, LXXXVIII, (1946), p. 35-37.

³⁷ Ces remarques que nous ne pouvons développer dans le cadre de cet article pourraient constituer la source d'une typologie opposant les Annonciations où le lieu de croisement entre axe narratif et axe perspectif est re-marké par une figure, signe ou chiffre à valeur symbolique, et celles où ce signe marque le lieu de fuite des lignes directrices de la profondeur. Avec le premier groupe, les peintres jouent plutôt le récit et l'effet de lecture de l'image: le signe marquant l'intervalle entre les deux protagonistes est aussi bien le relais de l'un vers l'autre que la limite de leurs lieux scéniques narratifs. Avec le second, c'est l'axe de la profondeur qui prévaut et le chiffre de la transcendance du Mystère, quand bien même ce chiffre serait devenu simple formule: effet non d'appropriation du sens, mais de perte proprement mystique du regard vers le signe chiffre du point de fuite. Naturellement cette opposition est par trop schématique, comme le serait celle, qui en découlerait, entre une lecture narrative historique «littérale» et une vision participative, mystique, «anagogique». Les formules de compromis sont nombreuses, l'une d'entre elles, souvent utilisée, consistant à faire fuir vers le fond selon une forte diagonale, un mur, une colonnade ou un pavement, à partir du signe marquant l'entre-deux narratif, ou le lieu scénique de Marie. De ce point de vue, serait éclairante une comparaison entre l'Annonciation Gardner (vers 1480) peint par un Ombrien pour le Portioncule d'Assise et celle du Maître des panneaux Barberini (vers 1450).

³⁸ Thomas Martone, «Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto» in *Piero teorico dell'Arte*, a cura di Omar Calabrese, Gangemi, Roma, 1985, p. 173 et sq.

³⁹ Spencer, *art. cit.* ci-dessus.

⁴⁰ Pseudo-Bonaventure, *De Meditationibus Vitae Christi*, cap. 3, La Vierge «profunda genuflexit devotione et junctis manibus dixit: Ecce Ancilla Domini...

Tunc filius Dei statim totus et sine mora intravit uterum Virginis et ex ea carne assumpsit et totus remansit in sinu patris... » Quant à l'Ange: «tunc cum Domina sua similiter genuflexit et parum post cum ea surgens se iterum inclinans usque ad terram et valediciens ei disparuit». Et la Vierge: «in amore Dei magis solito succensa... sentiens se concepisse, genibus flexis gratias egit de tanto dono».

⁴¹ Vasari, *Les Vies...*, trad. fse, t. 3, p. 321.

⁴² Ce point est important: l'enfilade de colonnes sur laquelle insiste Vasari pourrait être comprise comme un «stimulus» théorique destiné non seulement à montrer la science du peintre, mais encore à induire à la connaissance théorique, – un savoir essentiellement «constructeur» – le spectateur placé devant le retable.

⁴³ Cf. les recherches en cours de Georges Didi-Huberman sur les valeurs picturales et visuelles d'une théologie et d'une mystique des «Similitudes dissemblables»: en particulier, son article «La couleur de chair ou le paradoxe de Tertullien», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Gallimard, Paris, Nr. 35, printemps 1987, p. 9-49.

⁴⁴ Cf. Raban Maur, *Allegoriae in Sacram Scripturam*, PL, 112, col. 899; «Columna est divinitas Christi ut in Exodo columna ignis praecessit populum per noctem quod Christus in terrore divinitatis suae tenebrorum populum erexit. Columna est humanitas Christi ut in exodo, columna nubis praefuit populo per diem quod Christus populo gentili in humanitate sua mitis apparuit qui per fidem lucidus fuit». Raban Maur ajoute encore: «Columna est humilis praedicatio Christi ut in Psalmis in columna nubis loquebatur ad eos».

⁴⁵ Je renvoie ici à toute la théologie mystique des «Sens spirituels», cf. *Revue d'Ascétique et de Mystique*, t. XIII, 1932, «Le début d'une doctrine des cinq sens spirituels chez Origène» de Karl Rohner, p. 113-145.

⁴⁶ Dans cette perspective, voir Dominique Rigaux, «Usages apotropaiques de la fresque dans l'Italie du Nord, au XVème siècle» in *Nicée II, 787-1987*, ed. F. Boespflug, N. Lossky, Cerf, Paris, 1987, p. 317-331.