

La colonne du mystère

Tentative d'épuisement midrashique d'une fresque du Quattrocento



Botticelli, *Annunciation*, Ospedale de San Martino, Florence

Luc Guégan

« Le premier ange n'est pas dit avoir été fait à la ressemblance de Dieu, mais signe visible de la ressemblance, pour qu'il fasse comprendre que l'image est exprimée en lui avec d'autant plus de ressemblance que sa nature est plus subtile.»

Hraban Maur, *De Laudibus Sanctae Crucis*
à propos d'Ézéchiél 28, 12-13.

Tableaux d'une exposition

Vendredi 19 décembre 2003, fin d'après-midi, frénésie des fêtes. Toute la ville s'agite, les vacanciers se ruent sur les routes... et les retardataires battent le pavé à la recherche d'un dernier cadeau. Le soir où tout le monde se presse, je prends la ville à rebours: j'ai rendez-vous en plein Paris, avec la Renaissance italienne auprès du palais de Marie de Médicis, pour un voyage « De Savonarole à Laurent le Magnifique » en compagnie de Botticelli.

Alors que je pénètre dans les salles désertes, je me demande combien de personnes, parmi les dizaines de milliers de visiteurs, auront vu ces tableaux. Sans doute beaucoup auront aperçu des couleurs, parfois, entre les têtes de la foule amassée, une Vierge entière, dans un éclair, un ange... mais un *tableau* ? Qu'importe, le culte aura été rendu ; pas de grand-messe culturelle sans procession ! Il est même probable qu'un grand nombre de catalogues de l'« expo » passera la nuit au pied du sapin de Noël, trophée parisien éblouissant la province... Reproductions ! Un comble le jour où l'on célèbre la venue de celui qui désamorce le cours des générations. Le voilà justement, le divin bambin, sous les yeux de sa mère, jouant à saute-agneau avec Jean-Baptiste.

Prenons le temps, l'exposition fait nocturne... et ce n'est que pour nous. Parmi les premiers tableaux, scènes de l'enfance du Christ, me frappe surtout La Vierge et l'Enfant de Capodimonte à Naples (Cf. figure 1) : délicatesse et douceur de la Vierge, empressement de l'enfant, tendant les bras vers sa mère. Deux jeunes anges hiératiques le présentent à Marie. Le décor est sobre, la Vierge est installée à l'intersection de deux murets, devant un paysage. Une sorte de raie de peinture beige, diaphane, sépare l'enfant et Marie, comme une colonne de nuée venant du ciel. Passant devant le paysage, elle coupe en deux un arbre situé à l'angle des murets, au point de fuite de l'architecture minimale. Approchons-nous, puisque nous ne gênerons personne. Le nez sur le tableau, on distingue parfaitement que la partie de l'arbre devant laquelle passe la nuée est desséchée, alors que l'autre est verdoyante.

Parfois, dans les tableaux de l'enfance, deux arbres, l'un mort, l'autre vivant, évoquent ce qu'il adviendra de l'Incarnation divine... la mort sur le bois de la croix. En effet, c'est bien d'un arbre vivant – provenant de la palme plantée par Seth sur la tombe d'Adam, nous dit Jacques de Voragine – qu'est venue la mort du Messie sur le bois. Mais ici, la construction semble très réfléchie, puisque Botticelli dissimule son allusion à même cette « nuée » de peinture.

Laisant le *Saint Augustin* d'Ognisanti à son extase, je pénètre dans la deuxième salle, la plus vaste, la plus riche. Il y a ici quelques portraits de la famille Médicis, d'anonymes, et la

célèbre *Calomnie* déjà croisée, naguère, aux Offices. C'est sans doute l'une des œuvres les plus virtuoses de Botticelli... et un maigre groupe de visiteurs, suivant pas à pas leur conférencière, s'agglutinent derrière moi, tendant la tête pour l'apercevoir. Je m'écarte en maugréant, fais quelques pas de côté pour leur échapper... et me voici devant la gigantesque fresque de l'Annonciation de l'Ospedale de San Martino de Florence (Cf. figure 2).

Incroyable ! Au cœur de Paris, cette immense fresque (2,43 m x 5,5 m) illumine la salle désormais déserte. Soudain je pense à l'ultime phrase de *L'Ambition de Vermeer* de Daniel Arasse : à l'issue d'une étude enivrante de minutie et de réflexion, le grand historien de l'art conclut « simplement » qu'il faut comprendre ce qu'est faire « l'expérience d'un tableau de peinture ». Je crois que c'est pour ce soir...



Figure 1. Botticelli : *Vierge à l'Enfant et deux anges* (vers 1481). Musée de Capodimonte, Naples.



Figure 2. Botticelli, *Annonciation*, Ospedale de San Martino, Florence.

La Vierge à la colonne

Le contexte est connu, exposé en onze versets au 1^{er} chapitre de l'Évangile de saint Luc. L'archange Gabriel rend visite à une jeune vierge, dans sa maison de Nazareth. Après un bref - mais combien décisif - échange, Marie répond à l'ange : « Je suis la servante du Seigneur », et accepte du même coup d'accueillir l'Incarnation. Mis à part leur dialogue, aucun détail dans le récit de l'évangéliste sur cette scène fondatrice de la religion chrétienne. Botticelli a donc toute liberté pour la représenter et la penser « en peinture ».

Gabriel, encore en vol, est à gauche. Il vient de franchir une arcade, et regarde Marie à travers une arcade similaire située au centre de la fresque. Il tient, dans ses mains croisées sur son torse, un lys qui, témoin de sa vitesse, s'incurve par-dessus son épaule. À droite, comme drapée dans une sorte de dais fixé au plafond, Marie, distraite de sa lecture, se tourne vers Gabriel, et lui fait comme une gracieuse révérence.

[« Regardez, elle semble esquisser un pas de danse », dit, derrière moi, la conférencière à son groupe qui se rapproche.]

Le pavement qui mène à la chambre de Marie, et plus encore les deux ellipses de marbre que Gabriel s'apprête à franchir, témoignent de la virtuosité de Botticelli dans l'art de la perspective. Toutes les lignes du tableau convergent naturellement vers un point unique, au-delà du mur du fond du jardin de Marie. Cependant, Botticelli a choisi de faire coïncider ce point avec l'œil de Gabriel. Le peintre situe ainsi *temporellement* sa représentation de

l'Annonciation : nous assistons au moment où l'œil de Gabriel passe devant le point de fuite de la composition.

Tout le premier plan est rythmé par la succession de trois groupes de trois colonnes. Autour de Marie, ces colonnes répondent à celles formant l'arcade à travers laquelle l'ange s'annonce. La perspective est précise, l'architecture paraît bien ordonnée.

Pourtant, un détail me frappe : les deux colonnes derrière Gabriel, qui reprennent le décor floral et les dimensions imposantes de celles du premier plan, ne soutiennent pas les arcades ; elles ne sont d'ailleurs pas dans leurs prolongements perspectifs. Elles forment une excroissance dans le corridor qui traverse la *domuncula*. Malgré la taille de sa fresque, et sans doute en accord avec l'architecture de San Martino, Botticelli n'a représenté aucun élément de plafond. Que soutiennent alors ces colonnes surnuméraires ? peut-être une troisième arche, ouvrant sur le jardin et se prolongeant au-dessus de Gabriel par un plafond incurvé. Mais dans ce cas, ce plafond devrait reposer sur d'autres colonnes, en avant du tableau, dans notre espace, évidemment infigurable par le peintre. Ce n'est donc pas pour ce qu'elles soutiennent que ces colonnes importent au peintre. En revanche, leur présence crée cet ensemble de trois colonnes¹, pendant - ou plutôt origine - de la présence des trois colonnes autour de Marie. La pièce est donc assez étrange : elle repose sur six colonnes, dont deux, comme jumelles, sont placées juste derrière la Vierge.

Pour bien comprendre comment est conçue l'architecture de la maison de Marie, revenons à la perspective et cherchons à voir de quelle manière les six colonnes soutiennent la pièce. À droite, c'est, derrière la Vierge, la colonne la plus claire qui se trouve dans le prolongement de la colonne du premier plan, mais, dans le fond de la pièce, cette colonne claire se trouve en face de la colonne ouvragée du centre, comme nous l'indique, au sol, la bande blanche au milieu du pavement. Comme, à son tour, cette colonne surnuméraire ne correspond pas, ainsi qu'on l'a déjà vu, à la colonne centrale du premier plan, l'édifice paraît bancal. Cette architecture, apparemment si bien ordonnée, n'est donc en rien la représentation précise d'une structure existante. Sauf à supposer une certaine approximation de Botticelli, pourtant « maître en perspective », il faut penser cette construction comme une volonté du peintre d'introduire un écart dans la représentation. Mais dans quel but ?

La posture « dansante » de la Vierge est frappante, mais plutôt qu'entamant un menuet, on la croirait berçant déjà l'enfant Jésus, sa joue contre celle du bébé, « Vierge à l'Enfant » avant même l'arrivée de Gabriel. Me revient alors à l'esprit le tableau de Capodimonte : si l'on

¹ L'une d'entre elles est en réalité un simple pan de mur soutenant l'arche, que l'angle choisi par le peintre nous fait assimiler à une colonne.

y étudie de plus près la position de l'enfant, aucun doute, sa main droite, tendue vers sa mère, est exactement à l'aplomb de la « nuée » de peinture, comme s'il la tenait entre lui et la Vierge (Cf. figure 1). Allant et venant à travers les salles désertes, je suis frappé par la similitude des deux attitudes... et tout d'un coup, je *vois* ! si, dans l'Annonciation, on prolonge la colonne sombre qui se trouve juste derrière Marie, elle tient entre ses mains, non pas l'enfant, mais la colonne (Cf. figure 3).

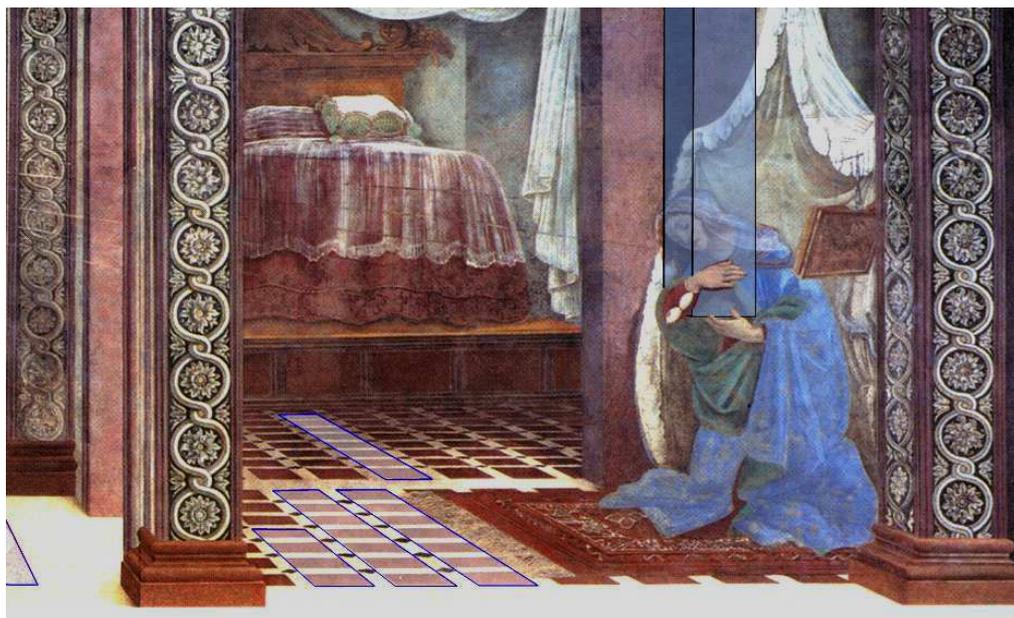


Figure 3. Reconstitution en transparence de la colonne se trouvant derrière la Vierge.

Voilà pourquoi Botticelli a pris soin de conserver ces colonnes « surnuméraires » dans le corridor : en créant la nécessité architecturale de la présence de deux colonnes derrière Marie, elles permettent – tout en l'occultant – la relation intime entre la Vierge et « sa » colonne.

Génies de peintres

Si le brio de la construction m'éblouit, je ne suis pas outre mesure surpris qu'elle mette en jeu une colonne. Non seulement la *domuncula* de Marie se prête aux symboles architecturaux, mais les peintres du Quattrocento ont souvent investi une colonne d'un rôle particulier dans l'Annonciation. Daniel Arasse en a exposé de nombreux exemples dans ses différents ouvrages, et je reprendrai ici certains éléments de ses brillantes démonstrations.

Tout d'abord, suivant le récit évangélique de la survenue de l'ange dans la maison de Marie, les colonnes permettent de définir les lieux respectifs des deux personnages. Dans le *Polyptique de Pérouse*, par exemple, Piero della Francesca présente la Vierge et l'archange se faisant face devant un splendide cloître médiéval à colonnades doubles. Le jeu que fait Piero entre la perspective du cloître et la plaque de marbre du fond est vertigineux², mais ne m'intéresse ici qu'un détail invisible, que seule la reconstitution du plan au sol de l'édifice permet de déceler. Si l'ange et la Vierge se font apparemment face, Marie se dérobe en réalité au regard de l'ange, car l'une des colonnades du cloître se situe exactement entre les deux personnages. En grand mathématicien, Piero va encore plus loin que Botticelli : ce n'est plus seulement, comme à San Martino, le rôle de cette colonne qui est caché, mais la colonne elle-même ! Seule sa présence logique dans l'alignement du cloître est suggérée.

La virtuosité de Piero della Francesca est singulière, mais d'autres peintres savent également « jouer » de la colonne en la mettant le plus souvent bien en évidence au cœur de leur composition. Le peintre ferrarais Francesco del Cossa, dans *l'Annonciation* conservée à Dresde, reprend l'idée de Piero, mais en pleine lumière. Une immense colonne au centre du tableau cache en partie la Vierge à Gabriel, mais c'est ici la position inhabituelle des deux personnages – Gabriel est de trois quarts dos et Marie de face au fond – qui fait écran à la compréhension immédiate du phénomène. Quant à l'escargot du premier plan, l'analyse de Daniel Arasse montre quelle saveur peut avoir l'étude des détails de peinture³.



Figure 4. A Lorenzetti : *l'Annonciation* (1344). Pinacothèque de Sienne

² Voir D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, Hazan, 1999, p. 41.

³ Voir D. Arasse, « Le regard de l'escargot » in *On y voit rien*, Denoël, 2000.

Très tôt, dès 1344, à Sienne, Ambrogio Lorenzetti avait ouvert la voie en plaçant, entre Gabriel et Marie, une colonne au premier plan de *L'Annonciation* (Cf. figure 4). Dans cette œuvre sur fond d'or, le pavement peint est la première tentative – encore balbutiante quatre-vingts ans avant Alberti – de construction perspective. Dans sa partie haute, cette colonne centrale est gravée sur le fond d'or, lieu de l'infini divin, mais dès lors qu'elle passe dans l'espace humain du pavement, elle devient peinte. En peintre « docteur en la théorie de son art », comme le nomme Ghiberti, Lorenzetti a fait passer dans cette simple colonne tout le mystère inhérent à l'Incarnation : comment l'invisible divin fait irruption dans le visible de notre monde.

La colonne de Marie de l'Ospedale de San Martino s'inscrit donc dans une longue lignée de colonnes de l'Annonciation, et Botticelli lui-même, quoiqu'avec moins de profondeur, utilisera toujours des architectures à colonnes dans ses Annonciations postérieures.

Si les analyses flamboyantes de Daniel Arasse dépassent largement le cadre étriqué de l'iconographie « qui ne fait qu'épeler le tableau », les fragments que j'ai repris ici ne nous renseignent pas directement sur la justification d'une utilisation à ce point systématique de la colonne dans l'Annonciation. Il est temps de nous y arrêter.

Hraban Maur aux troussees

Dans *L'Annonciation italienne*, Daniel Arasse explique que la colonne est « un symbole traditionnel » du Christ. Ainsi, à travers ce symbole, c'est déjà le Christ que la Vierge tient entre ses bras. Magnifique raccourci théologique de la peinture !

Pourtant, j'avoue que le « traditionnellement » me surprend : nulle part ailleurs, en effet, je n'ai trouvé mention de ce lien direct entre *Christ et colonne*⁴, si ce n'est dans la scène de la flagellation. Certes, dans cet épisode, le Christ est toujours représenté adossé à une colonne, d'ailleurs absente du texte évangélique ; il peut même faire corps avec elle, comme dans l'étrange et très contemporaine sculpture qui orne le plus récent (1997) des portails de la Sagrada Família de Barcelone ; mais cela ne saurait en faire un substitut systématique du Christ... et encore moins au moment de l'Annonciation.

⁴ Pas la moindre allusion à ce symbole, par exemple, dans les six volumes d'iconographie de L. Réaux.

En réalité, dès 1981, Daniel Arasse a indiqué l'unique source qui lui fait faire ce lien entre *Christ* et *colonne* : dans son *Allegoriae in Sanctam Scripturam*, Hraban Maur déclare : « *Columna est divinitas Christi [...] columna est humanitas Christi.* »

Hraban Maur, disciple d'Alcuin, vécut en Allemagne au IX^{ème} siècle. Les *Allegoriae in Sanctam Scripturam* devraient constituer une mine pour les iconographes de toutes sortes. En effet, cet ouvrage est construit à la manière d'un dictionnaire dont chaque entrée reprend un mot du corpus du Nouveau Testament, pour lequel Hraban Maur énumère les différents symboles ou significations, s'appuyant le plus souvent sur des citations de l'Ancien Testament.

La citation complète du rapport entre *colonne* et *Christ* est la suivante⁵ :

« La colonne, c'est la divinité du Christ, de même que dans l'*Exode* la colonne de feu précéda le peuple à travers la nuit [Ex 13, 21], la colonne, c'est l'humanité du Christ, de même que dans l'*Exode* la colonne de nuée guida le peuple [Ex 13, 22]. »

On le voit, le lien ne paraît pas des plus clairs. D'ailleurs, comme le souligne Georges Didi-Huberman, loin de s'arrêter à ce parallèle, Hraban Maur donne en tout dix significations différentes, ne se ramenant pas toutes au Christ, à la colonne, pêle-mêle : les anges, les disciples et même les Écritures saintes... On comprend dans ces conditions que le lien entre *Christ* et *colonne* ne soit pas apparu si évident par la suite. Les trouvailles de Hraban Maur ne sont d'ailleurs guère reprises, tant ce dernier paraît abscons, comme le note avec une grande honnêteté Michel Perrin dans sa traduction du *De Laudibus sanctae Crucis*.

Ce dernier livre mérite qu'on s'y attarde, car il constitue une singularité passionnante dans l'histoire de l'iconologie catholique. Hraban Maur y compose vingt-huit poèmes latins dont les lettres forment chaque fois un carré de trente-six caractères de côté. Sur chaque page, par-dessus son poème, il dessine tantôt des représentations de la Croix, tantôt des figures géométriques ou de grandes lettres grecques. Dans tous les cas, les contours de ces dessins, sélectionnant au passage des lettres du texte latin, composent de nouveaux poèmes... entre le calligramme et les mots croisés ! Tous sont bien sûr consacrés à la gloire de la Sainte Croix, avant, pendant et après la crucifixion.

Alors que le bois dressé de la croix pourrait aisément l'y inciter, nulle part dans ce livre Hraban Maur ne fait allusion à la colonne comme divinité ou humanité du Christ. Pourtant, l'obscur archevêque de Mayence se fait ici didactique, puisqu'il consacre vingt-huit

⁵ Je reprends ici la traduction de Georges Didi-Huberman qui cite le passage in *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, Flammarion, 1990.

autres feuillets à de minutieuses explications de ses acrobaties scripturales : citations bibliques ou des Pères de l'Église, gloses multiples et même, de manière passionnante, des calculs ésotériques à partir des valeurs numériques des lettres grecques, directement inspirés des méthodes de gématrie du midrash juif. C'est ainsi, par exemple, qu'en calculant la valeur numérique d'ADAM ($1+4+1+40 = 46$), il justifie la citation de saint Jean (Jn 2, 20) : « Les juifs lui dirent : 'Pendant 46 ans on a construit ce sanctuaire, et toi tu le rebâtirais en 3 jours'. »

Alors que l'on pouvait espérer des lumières sur l'interprétation du passage de l'*Exode* cité dans les *Allegoriae in Sanctam Scripturam*, pas la moindre colonne christique... et voici l'interprétation si séduisante de tout à l'heure qui vacille.

Pourtant, cette plongée dans l'univers de Hraban Maur aura montré que, jusque dans le IX^{ème} siècle germanique, des techniques d'exégèse juive pouvaient s'avérer éclairante sur le texte de l'Évangile. Il est donc temps de partir à la recherche de notre colonne de l'Annonciation à même le texte de saint Luc, mais ... pas en grec !

Dubourg, définitif

Qui a lu le livre de Bernard Dubourg *L'Invention de Jésus*⁶ avec quelque honnêteté – je crains que ceux-là se trouvent peu ! – en sort avec un ébranlement profond.

Son hypothèse est simple : le grec du Nouveau Testament est une aberration syntaxique et l'argument de la *koiné* – sabir grec, parlé par les pêcheurs du lac de Tibériade et leurs disciples – brandi par tous les spécialistes, un prétexte fumeux. Dubourg montre, au contraire, que la structure de l'hébreu transparaît mot à mot dans le grec farfêlu des Évangiles. L'hypothèse ne serait guère choquante si lesdits spécialistes ne déniaient en chœur aux juifs du premier siècle la faculté de parler hébreu, étrange paradoxe soutenu à l'unisson, sans aucune raison valable, sauf un mépris - nauséux ? - de cette langue. Au mieux se trouve-t-il quelques très rares hypothèses sur de l'araméen, voire du syriaque - vite écartées d'ailleurs - pour expliquer çà et là une trop grande bizarrerie du texte⁷.

Mais l'hypothèse de Dubourg entraîne un corollaire explosif : dans leur hébreu d'origine, les Évangiles ne constituent plus un récit historique, mais sont tissés de reprises et

⁶ Paru en deux tomes chez Gallimard dans la collection *l'Infini* de Philippe Sollers, en 1987 & 1989.

⁷ Ces hypothèses audacieuses ne concernent d'ailleurs quasiment que des textes apocryphes.

de commentaires de l'Ancien Testament structurés en récit... en un mot, c'est ce que la culture juive appelle un midrash.

La démonstration de Dubourg est implacable et son style, alacre autant qu'acérbe, un bonheur de lecture. Aucun doute, le texte des Évangiles a été pensé et écrit comme un midrash. Il est temps, quinze ans après, de poursuivre les recherches, et de tenter de comprendre ce qui peut bien se tramer dans l'hébreu de l'Annonciation. Embarquons-nous donc pour un voyage à travers les richesses inouïes de la syntaxe sémitique...

Une hypothèse futile et arbitraire ? Je ne comptais pas persuader si facilement mon lecteur. Un dernier mot cependant, pour le convaincre simplement de m'accompagner dans cette exploration : au détour d'un texte de Stéphane Zagdanski⁸, j'apprends ceci : le mot hébreu qui désigne la chair est *bassar* (BSR). Or, la langue biblique s'étant très longtemps passée d'écrire ses voyelles, ce même vocable BSR se retrouve souvent dans la Bible pour désigner un autre mot : le verbe *bissér*. Et que signifie ce verbe ? ... annoncer.

L'Annonciation et l'Incarnation unies *par le même mot* en hébreu, voilà qui me suffit pour tenter l'aventure... Alors, larguons les amarres !

Un regard de midrashiste

Lorsqu'il s'agit de comprendre les techniques d'élaboration midrashique, il est couramment fait allusion au concept freudien de surdétermination. De la même manière que le rêve peut agréger des scènes éparées, le midrash est composite : une phrase du commentaire s'appuie communément sur divers passages de la Bible, souvent « éloignés » du passage commenté. Maurice Mergui a montré comment cette confluence de sens, par jeux de mots, gématrie ou réflexions sur le sens des Écritures était constitutive du midrash⁹.

Pourtant, à l'instar de la théorie freudienne, la surdétermination midrashique n'est pas simplement agrégation d'éléments bibliques. David Banon souligne dans *La Lecture Infinie*¹⁰ que la surdétermination peut être appliquée dans le midrash, tout comme dans l'analyse du rêve, à la redondance d'une expression au sein du passage commenté. C'est alors cette répétition qui va exciter la curiosité des midrashistes, appeler au commentaire et provoquer le récit midrashique.

Comme l'a assez démontré Daniel Arasse dans ses livres, l'œil qui scrute l'œuvre d'art peut souvent être, de la même manière, arrêté par un détail, susceptible de faire surgir une

⁸ « La chair et le Verbe » in *Fini de Rire*, Pauvert, 2004.

⁹ "Un étranger sur le toit", *Nouveaux Savoirs*, 2003.

¹⁰ *Le Seuil*, 1987.

dimension nouvelle de la compréhension du spectateur, d'autant plus pertinente que le détail recèle souvent la volonté profonde du peintre.

C'est cet œil soucieux du détail et de la cohérence de l'œuvre de Botticelli qui nous a permis de faire surgir, de la pénombre de la fresque où le peintre l'avait volontairement enfermée, la colonne de Marie. Tout comme la surdétermination du texte biblique excite la sagacité du midrashiste, cette colonne suscite notre réflexion. Pourquoi, dans ces conditions, ne pas fusionner ces deux élans, et ne pas faire jaillir de ce détail pictural un midrash... celui qu'était originellement, dans sa fouguese langue sémitique, le texte de Luc ?

Ruth et Booz

Revenons donc au dialogue entre Gabriel et la Vierge. Il s'ouvre par la salutation bien connue des enfants du catéchisme :

« Je te salue, pleine de grâce, le Seigneur est avec toi » (Lc 1, 28).

Cette salutation n'est pas anodine, puisqu'elle invoque le Seigneur. Dans le *Midrash Rabba sur Ruth*, je lis d'ailleurs ceci :

« [...] trois choses furent décidées par un tribunal (*bet din*) terrestre puis approuvées par le *bet din* céleste. Ce sont : le fait de se saluer par le nom de Dieu, la décision de réciter le rouleau d'Esther et la dîme » (Rt Rb 4, 5)¹¹.

Pour ce qui est de cette salutation par le nom divin, c'est Booz qui l'a inventée – nous dit toujours le midrash – en Rt 2, 4 :

« Voici que Booz arrivait de Bethléem : Que YHWH soit avec vous ! dit-il aux moissonneurs, et eux répondirent : Que YHWH te bénisse. »

Le *Livre de Ruth* est l'un des plus courts du canon juif, il ne fait que quatre chapitres. Il conte l'histoire d'une jeune païenne moabite, Ruth, qui décide, à la mort de son mari juif, de quitter sa patrie, et de suivre sa belle-mère Noémi qui retourne en Israël. Or, les Moabites sont frappés par un décret divin qui leur interdit l'entrée dans la communauté d'Israël (Cf. Dt 23, 4). Mais un parent de Noémi, Booz, acceptera d'épouser Ruth, et de la faire entrer ainsi dans l'Alliance.

¹¹ Je reprendrai, dans tout ce passage, la traduction de Ruth Rabba (Rt Rb) : *Le Midrash Rabba sur Ruth*, trad. F. Gandus, *Nouveaux Savoirs*, 2003.

Certains docteurs du Talmud se sont interrogés sur l'intérêt de la présence de ce livre dans le canon juif, uniquement justifiée, selon eux, par la généalogie finale, puisque de Ruth et Booz descendra David, ancêtre du Messie.

Booz, l'inventeur de la salutation par le nom divin, acceptée par le ciel et ainsi remise dans la bouche de l'ange par l'évangéliste, n'est donc pas étranger à la famille de Jésus : il est d'ailleurs cité dans les deux générations du Christ figurant en Mt 1 et Lc 3. Ce dernier prend d'ailleurs soin de rappeler, à l'orée de l'Annonciation, que Gabriel apparaît « à une vierge fiancée à un homme de la maison de David, nommé Joseph ».

Marie semble troublée par les paroles de l'ange, et Gabriel, dans sa deuxième salutation, veut la rassurer en lui déclarant notamment : « Tu as trouvé grâce auprès de Dieu ». Dans le grec de Luc, « trouver grâce » se dit *euron carin*. Cette formule rend l'hébreu MT' RN qui sert à qualifier Ruth en Rt 2, 2 ; 2, 10 et 2, 13. Ruth, comme Marie, est comblée de grâce.

Le mystère de l'Incarnation ne peut pleinement se réaliser que par le consentement de la Vierge. Or, celle-ci semble hésiter : « Comment cela se fera-t-il puisque je ne connais pas d'homme ? » (Lc 1, 34). L'ange lui fait alors cette réponse, préambule de sa dernière intervention dans l'histoire :

« L'Esprit saint viendra sur toi, et la puissance du Très-Haut te
couvrira de son ombre » (Lc 1,35).

Avant de rechercher ce qui peut se trouver dans l'hébreu originel du texte de Luc, une parenthèse : aux réfractaires qui pensent arbitraires ou fallacieux les jeux de mots de l'hébreu sur lesquels se tisse le midrash, je me permets de signaler que cette phrase est, pour certains Pères de l'Église – notamment Prudence¹² – l'occasion de jeux de mots très sérieux, puisque latins. Dans l'*obumbravit* latin – qui rend « te couvrira de son ombre » – Prudence voit, en effet, des références à *nubes* (la nuée divine), à *innuba* (la jeune fille vierge) et à *nubere* (se voiler, c'est-à-dire se marier). Très beau développement théologique, mais comme Marie, sinon Gabriel, ne parlaient certainement pas latin, revenons au texte de Luc.

L'expression « te couvrira de son ombre » est la traduction du grec *episkiasei*. Si je souhaite savoir quel était le mot hébreu sous-jacent, la meilleure technique est la rétroversion.

¹² Prudence, *Apothéosis* 571-572 PL LIX col. 969.

Elle consiste à rechercher les occurrences d'*episkiasei* dans l'Ancien Testament, et à voir quel(s) mot(s) hébreu(x) il traduit. Par chance, *episkiasei* est un hapax dans la Septante, c'est-à-dire qu'il ne figure qu'une seule fois, en *Psaumes 91, 4* :

« Il te couvre de ses ailes, tu as sous son pennage un abri,
armure et bouclier, sa vérité. »

Il y rend le mot *yasekh* (YSK) « couvre », dont l'un des sens est « oindre » (en désignant l'ordination du grand prêtre). Je ne suis donc pas surpris de le voir resurgir dans le Nouveau Testament pour qualifier le mode d'apparition du Christ sur terre, puisque « Christ » veut dire en grec « celui qui est oint », en hébreu *massiah*, le *Messie*.

Ce passage des *Psaumes* sur la protection divine fait écho au *Livre de Ruth*. En effet, Booz, interrogé par Ruth sur le pourquoi de sa bienveillance envers elle, païenne de la pire espèce puisque Moabite, lui répond :

« Que YHWH te rende ce que tu as fait et que tu obtiennes
pleine récompense de la part de YHWH, sous les ailes de qui tu es
venue t'abriter » (Rt 2, 12).

Visiblement passionné par ce passage, le *Midrash Rabba* dresse la liste, toujours justifiée par la Bible, bien entendu, de tout ce qui a des ailes :

« R. Abin a dit : Nous apprenons de l'Écriture sainte que la terre a des ailes (*kanfe*), ainsi qu'il est écrit : *des confins (kanfe) de la terre nous avons entendu tes psaumes, 'gloire au juste'* (Is 24, 16) ; que le soleil a des ailes, ainsi qu'il est écrit : *mais pour vous craignez mon Nom, le soleil de justice brillera, avec la guérison dans ses rayons (kanfe)* (Ml 3, 20) ; que les *Hayot* (les êtres vivants de la vision d'Ézéchiel) ont des ailes, ainsi qu'il est écrit : *aussi le bruit des ailes des Hayot* (Ez 3, 13). Que les *kerubim* (une catégorie d'anges, les 'chérubins') ont des ailes, ainsi qu'il est écrit : *En effet, les chérubins étendaient leurs ailes au dessus de l'emplacement de l'arche et faisaient un abri au dessus de l'arche et de ses barres* (1R 8,7)¹³. Que les *serafim* (autre catégorie d'anges 'les séraphins') ont des ailes, ainsi qu'il est écrit : *au-dessus de lui se tenaient les séraphins ; chacun d'eux avaient six ailes* (Is 6, 2).

Viens et vois combien est grande la puissance du juste, et combien grand est le pouvoir de la justice, et combien est grand le pouvoir de ceux qui font le bien, car leur abri n'est ni dans l'ombre du

¹³ L'ombre des ailes se dit en hébreu BTSL KNF (*betsel kanfe*). Il n'est donc pas étonnant que le constructeur de l'arche d'Alliance et de la figure sculptée des chérubins étendant leurs ailes sur l'arche se nomme BTSL'L (*betsalel*), celui qui est sous l'ombre de Dieu.

soleil, ni dans l'ombre des ailes des *Hayot*, ou des *kerubim* ou des *serafim*, mais sous quelles ailes s'abritent-ils ? À l'ombre de celui qui a créé le monde par sa seule parole, ainsi qu'il est écrit : *qu'il est précieux, Ton amour, ô Dieu ! Ainsi, les fils d'Adam à l'ombre de Tes Ailes trouvent abri* (Ps 36, 8). »

Aucun doute pour le midrash : c'est à l'ombre de YHWH, « celui qui a créé le monde par sa parole », que le juste trouve sa puissance.

L'épisode le plus fameux du livre de Ruth a été popularisé par Victor Hugo dans la *Légende des siècles*. Ruth passe une nuit couchée auprès de Booz endormi, et lui demande à son réveil d'appliquer la loi du lévirat, c'est-à-dire le rachat de la veuve par un proche. Elle utilise alors cette formule :

« Je suis Ruth, ta servante, lui dit-elle. Étends sur ta servante le pan de ton manteau, car tu as droit de rachat » (Rt 3, 9).

Touchante marque d'humilité de la Moabite qui fait tout pour entrer dans la communauté d'Israël. Or, le *pan du manteau* c'est, en hébreu, *kanaf*, le mot qui désigne l'aile de Ps 91, 4, et qui est repris au pluriel¹⁴ (*kanfe*) dans le passage de Ruth Rabba. Ainsi, le geste de Booz est bien celui de la protection divine, et Ruth sera acceptée dans la communauté, malgré la loi. De plus, Ruth se présente comme sa servante – ainsi que le fait la Vierge dans sa formule d'acceptation de l'Incarnation – en hébreu *'MTW* (*amatoh*). Ce mot *'MTW* est aussi vocalisé différemment en *amitoh* - qui signifie « sa vérité » - comme dans la fin de la citation de Ps 91, 4 « armure et bouclier, sa vérité ».

Il y a donc un lien direct en hébreu entre Ps 91, 4 et la prise sous son aile de Ruth par Booz. L'utilisation d'*episkiasei* dans le grec de traduction de l'Évangile rappelle le psaume, et, avec lui, le personnage de Booz. Mais, on l'a vu, le midrash a pour habitude d'utiliser de multiples sources pour faire jaillir ses correspondances.

Booz est ainsi déjà présent dans l'autre partie de la salutation angélique « La puissance du Très-Haut ». En effet, le nom *B^cZ* signifie « dans la puissance » (*be-'oz*), comme on le trouve par exemple chez le prophète Michée :

« Il se dressera et fera paître son troupeau dans la puissance de YHWH (B^cZ YHWH) » (Mi 5, 3).

¹⁴ Et à l'état construit.

Convoquer cette citation ici n'est pas arbitraire : le prophète Michée traite bien sûr du Messie, dont nous reconnaissons la qualité de pasteur, si chère aux paraboles de Jésus. De plus ce passage se situe à Bethléem Éphrata, la patrie de Booz et le futur lieu de la naissance du Messie.

Voici donc, en toutes lettres et sans jeu de mots, le personnage de Booz incarnant la puissance de YHWH, celle-là même invoquée par Gabriel¹⁵ pour couvrir de son ombre – prendre sous son aile – la Vierge.

Le Temple de Salomon

Toute la phrase de l'archange « La puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre » est donc tissée, dans son hébreu originel, de la présence de Booz, l'aïeul de Joseph, comme s'il présidait aux côtés de YHWH au mystère de l'Incarnation. Booz est d'ailleurs pour les midrashistes un véritable substitut de Dieu, puisqu'il est capable, à la fois, de créer une loi, (celle de la salutation reprise par l'ange), et d'en contourner une autre, celle de la défense faite aux Moabites de rentrer dans l'Alliance. En cela, il est assez naturel qu'il participe de l'arrivée du Christ, qui inaugure l'ère de la grâce, ouverte aux païens, et censée remplacer l'ère mosaïque de la loi.

Par notre passage à l'hébreu, nous avons, je crois, éclairé d'un jour nouveau les salutations angéliques, mais pas encore de colonne à l'horizon ! C'est de nouveau le *Midrash Rabba sur Ruth* qui va nous mettre sur sa piste.

Juste avant d'énoncer la liste des porteurs d'ailes, Ruth Rabba commente ainsi le début de Rt 2, 12 :

« 'Que YHWH te rende ce que tu as fait et que tu obtiennes pleine récompense de la part de YHWH le Dieu d'Israël' (Rt 2, 12). R. Hasa a dit : Salomon sera sa récompense » (Rt Rb 5, 4).

Dans sa note sur ce passage, Maurice Mergui ajoute : « Double entente sur Salomon comme descendant de Ruth, et sur l'idée de *récompense* (hébreu *leshalem*) qui sonne comme *shelomo* (Salomon). »

En effet, Salomon est le fils de David, qui lui succèdera, et c'est cette branche que choisit d'ailleurs Matthieu pour décrire l'ascendance de Jésus. Booz est donc son arrière-arrière-grand-père.

¹⁵ Sous le substitut révérenciel d'*Elyon*, le Très-Haut.

Salomon est l'un des personnages les plus importants de la Bible, en vertu de sa sagesse, et parce qu'il est l'édificateur du premier Temple de Jérusalem. Tout le chapitre 7 du premier *Livre des Rois* est consacré à cette construction. Devant le Temple, Salomon fait édifier deux immenses colonnes de bronze auxquelles il donne des noms : Yakîn « Dieu protège » et Booz. En français, ma Bible, bien tatillonne, place ici une subtilité orthographique entre la colonne « Boaz » et le personnage de Booz, mais, en hébreu, c'est le même mot « B^cZ »¹⁶. Quand un lecteur primitif de la Bible lit la description du Temple de Jérusalem, il comprend de fait le lien avec le Booz du *Livre de Ruth*.

Voilà enfin la colonne et l'Annonciation reliées solidement dans l'hébreu primitif de l'*Évangile de Luc*, grâce à l'aïeul de Salomon.

Pour achever de persuader Marie d'accueillir l'Incarnation, Gabriel ajoute, toujours dans sa troisième salutation, une allusion à la grossesse miraculeuse d'Élisabeth – la parente de Marie – pourtant trop âgée pour être enceinte. Dans la traduction en hébreu moderne¹⁷ de ce passage de l'Évangile, le lien de parenté entre Marie et Elisabeth (*suggenis* en grec) n'est pas rendu par son équivalent habituel *DWD*, mais par *MWD^c* (*modah*) (précisément *MWD^cTK*, « *TK* » marquant le possessif). J'ignore pourquoi ce choix a été fait, mais je ne pense pas que le traducteur ait souhaité me faire plaisir... En effet, *modah* est rare dans la Bible - seulement trois occurrences dans tout le corpus... et deux fois, il désigne Booz, le parent¹⁸ de Noémi, celui par lequel le lévirat pourra s'accomplir, et Ruth rentrera dans l'Alliance. Or, *MWD^c* est une anagramme parfaite de *^cMWD* (*'amud*), la colonne. Ainsi, le *Livre de Ruth* marque-t-il déjà, à travers sa qualité de parent, la référence à Booz comme *colonne*.

Il n'est d'ailleurs pas le seul. Dans le passage de Michée 5, 3 cité plus haut, le verbe se dresser est rendu par *^cMD*, anagramme de *modah* et assonance directe avec *amud* « la colonne » puisqu'issu de la même racine.

Un dernier point pour compléter cette exploration midrashique, j'ai précisé plus haut qu'*episkiasei* n'apparaissait qu'une seule fois dans l'Ancien Testament. Cependant il existe une autre occurrence de ce mot, en Ac 5, 15, dans le Nouveau Testament. L'épisode décrit la

¹⁶ La vocalisation du texte hébraïque est identique pour les deux termes : « Bo'az »

¹⁷ Isaac Zalqinsan & David Ginsburgh, *The Society for distributing Hebrew scriptures*, 2001.

¹⁸ *Modah* s'écrit « *MD^c* » dans Ruth, mais le *kétiv kéré* (il est écrit... mais il faut lire...) massorétique indique « *MWD^c* ».

guérison de paralytiques¹⁹ lorsqu'ils sont placés « dans l'ombre » (*episkiasei*) de saint Pierre. Or, toute cette scène se passe sur le parvis du Temple de Jérusalem, à l'endroit où s'élevaient naguère les colonnes Yakîn et Booz.

Masaccio, dans la fresque de la vie de saint Pierre de la chapelle Brancacci des Carmine de Florence (Cf. figure 5), représente cet épisode. Il n'est pas indifférent qu'il fasse apparaître, dans le fond de sa fresque, dans le prolongement des paralytiques attendant la guérison par l'ombre du saint, une église dont l'une des colonnes du parvis clôt la perspective. Touchant rappel à la lettre du Nouveau Testament... mais pas dans la langue que l'on croit !

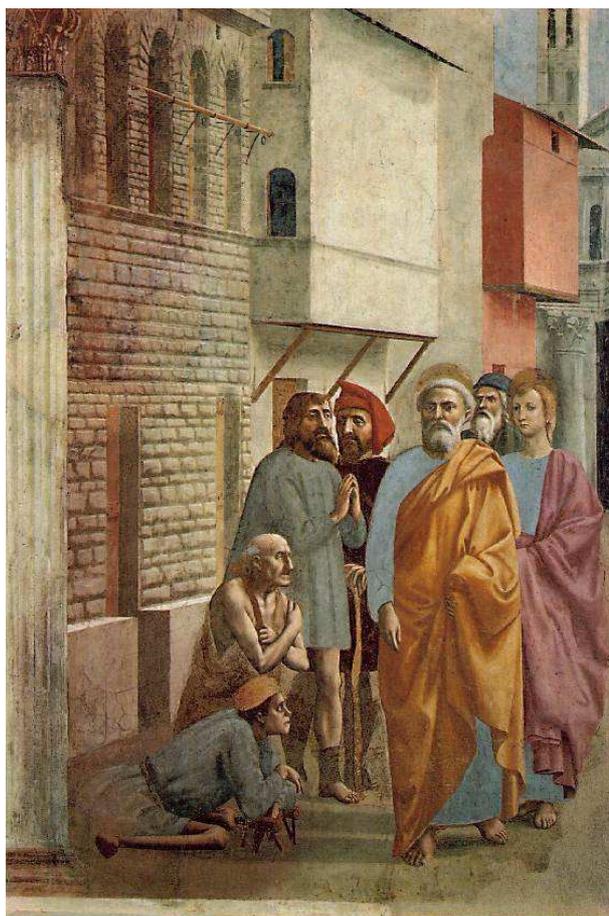


Figure 5 : Masaccio, *Fresques de la vie de Saint Pierre* Chapelle des Brancacci, Eglise des Carmine, Florence.

La colonne de l'Incarnation

Par l'irruption du personnage de Booz, sous la forme de la colonne, au cœur même de l'Annonciation on peut commencer à décrypter avec un peu plus de précision le rapport que construit Botticelli entre la Vierge et « sa » colonne. La colonne n'est, en effet, plus un

¹⁹ Dans son livre *Un étranger sur le toit*, Maurice Mergui montre clairement que les paralytiques de l'Évangile représentent les païens, ceux auxquels il manque la loi, c'est-à-dire, littéralement en hébreu, la *Halakha*, la marche !

symbole classique du Christ, comme le pensait Daniel Arasse, mais elle participe invisiblement – y compris dans le texte hébreu – à l'Incarnation.

Marie, dans son humanité, accueille par avance l'enfant qui se révèle par le discours « explicite » de l'ange ; mais nous ne sommes encore que le 25 mars, il ne s'agit pas encore d'un enfant de chair et de sang, mais de l'Incarnation en marche de Dieu fait homme. C'est la raison qui pousse Botticelli à substituer, dans les bras de Marie, une colonne à l'enfant, non pas symbole du Christ, mais plutôt de l'Incarnation divine. Cette colonne, cachée derrière la Vierge, ou, pour mieux dire, au-dessus d'elle, est, sans raison apparente, très sombre, la couvrant littéralement de son ombre.

C'est seulement après la Nativité, comme à Capodimonte, une fois l'Incarnation de Dieu révélée dans l'enfant, que la colonne se refera nuée, et pourra s'en retourner des mains de l'enfant vers les cieux, alors que les anges placent Jésus dans les bras de sa mère. La nuée flétrit au passage l'arbre devant lequel elle passe, annonçant la mort humaine de Jésus.

En cela, la colonne est davantage que l'humanité et la divinité du Christ, comme le pressentait Hraban Maur à la lecture de l'*Exode* : elle est la présence-absence de l'Incarnation divine.

Cette explicitation du message du peintre me paraît plus précise que l'allusion au symbole du Christ invoquée par Daniel Arasse. Pourtant, même si certains de ses contemporains comme Pic de la Mirandole (1463-1494), qui importe les techniques de la Kabbale espagnole dans la péninsule, commencent à s'intéresser de près à l'hébreu, il me paraît très improbable que Botticelli ait pu avoir médité sa composition à partir de la présence de Booz dans l'Annonciation dans une langue que rien n'indique qu'il ait pu connaître... ni même soupçonner sous le grec des Évangiles.

Comment alors penser ce saisissant rapprochement entre midrash et peinture ?

Perspectives midrashiques

Le midrash ne peut être lu comme un simple commentaire du texte dont il émane : au-delà de l'explication des passages bibliques, une bonne partie du *Midrash Rabba* est une création pure et simple de récits, mettant le plus souvent en scène des rabbins, dont les aventures servent d'illustrations, parfois lointaines, au verset commenté. La construction de

ces « paraboles » ne se limite pas à une reformulation du texte biblique, mais fait appel à une grille de lecture de la Bible à quatre niveaux de sens, appelée *pardès*.

Le premier sens ou sens obvie est le *pshat*, puis viennent le *rémèze* qui se préoccupe de l'allusion, du clin d'œil, le *drash*, « l'intention profonde du texte » dans lequel le contenu déborde du contenant – c'est cette racine (fouiller) qui a donné *midrash* – et enfin le *sod*, le secret, « l'inexprimable lui-même ». À l'issue de cette exploration du texte, le midrash peut naître : « Par une dialectique ascendante, on gravit les échelons qui mènent du *pshat* au *sod*. Arrivé à ce stade, le travail de compréhension n'est pas terminé pour autant. Il faut, par une dialectique descendante, lester le *pshat* des découvertes des autres niveaux et lire enfin le texte dans sa littéralité »²⁰.

L'Évangile constitue un genre particulier de midrash, parce qu'il s'affranchit de la linéarité du commentaire pour laisser le récit prendre son essor, sans lien précis avec tel ou tel passage de l'Ancien Testament.

Le rédacteur originel hébreu de l'Annonciation – pourquoi d'ailleurs ne pas le canoniser, et l'appeler saint Luc ? – a donc pour préoccupation première d'exposer *narrativement* le thème fondateur de la Nouvelle Alliance : le Messie est fils de Dieu incarné dans l'homme.

Dans les autres Évangiles, l'humanité de Jésus fils de Dieu est en quelque sorte dogmatique. La venue de l'ange auprès de Joseph dans l'Évangile de Matthieu constitue une affirmation de l'Incarnation. Luc, en revanche, inscrit cette humanité à même le récit, par la visite de l'ange à la Vierge, et surtout par leur dialogue, qui rend explicite le moment de l'Incarnation.

Comme cette Nouvelle Alliance est résolument tournée vers les païens²¹, il n'est pas étonnant que saint Luc, puisant dans l'Ancien Testament, y fasse intervenir le personnage de Booz. Tout d'abord, comme nous l'avons vu, Booz peut être assimilé à Dieu, puisqu'il peut créer ou faire changer les lois à sa guise, mais surtout, il est le symbole de l'ouverture de la communauté d'Israël aux païens. Toutefois, en fin midrashiste, Luc ne laisse affleurer dans son *pshat* que l'énoncé du dialogue entre Gabriel et Marie, l'essentiel du message de continuité avec l'Ancien Testament se trouvant en filigrane dans les assonances, les jeux de mots et la profonde connaissance de la Bible que nous avons mis en lumière.

²⁰ David Banon in *La lecture infinie*, Le Seuil, 1987.

²¹ Sur l'ouverture aux païens, voir Maurice Mergui, *Un étranger sur le toit*, Nouveaux Savoirs, 2003, et notamment son étude sur l'allègement de la loi.

Amené à transcrire en peinture ce moment fondateur du catholicisme, Botticelli pourrait se contenter de décrire, avec un respect scrupuleux du texte sacré, les onze versets de Luc. Mais nous ne sommes plus au Trecento, où deux figures sur fond d'or pouvaient suffire - souvent avec génie - à évoquer l'Annonciation. En cette fin de Quattrocento, la perspective oblige le peintre à ciseler le décor de la scène, l'incitant ainsi à penser l'en dehors du texte évangélique. C'est pourquoi, tout au long du Quattrocento, la demeure de la Vierge a pris de plus en plus d'importance dans les compositions, jusqu'à adopter la forme, comme ici à San Martino, d'un véritable palais italien, fort éloigné de la simplicité de la maison de la jeune épouse du charpentier de Nazareth. Or, inscrite dans cette *domuncula* devenue demeure patricienne parfaitement exposée par la perspective, la rencontre primordiale du céleste et du temporel que constitue l'Annonciation, peut aisément s'articuler autour d'une des colonnes de la composition.

De même que le midrashiste n'est pas un journaliste transcrivant des faits historiques, le peintre n'est pas un illustrateur ; il sait qu'il ne représente pas un simple dialogue, fût-il merveilleux, mais le moment fondateur du catholicisme, et l'un des deux seuls mystères - avec la Résurrection - de cette religion. Il lui faut donc, par la seule puissance de sa peinture, évoquer la richesse théologique de ce début d'Évangile. On comprend mieux ainsi pourquoi Botticelli investit ces colonnes, si utiles à la construction narrative de sa composition, de la symbolique de l'Incarnation, avec la maestria que l'on a vue.

Mais il y a plus... : toute une partie de la fresque reste à explorer, et son importance dans le récit de L'Annonciation ne saurait être secondaire, puisqu'il s'agit de la chambre de la Vierge.

Un lit qui s'échappe

En axant une grande partie de la composition de sa perspective sur le pavement de la *domuncula*, Botticelli attire l'œil du spectateur vers cette chambre, qui crée un troisième lieu, entre la Vierge et l'ange. Tout le fond de la pièce est occupé par un lit reposant sur une estrade et recouvert de deux draps, l'un lourd s'étendant jusqu'au sol, l'autre diaphane. Sur le traversin, un coussin vert et blanc est posé tel un livre grand ouvert, qu'une étrange lumière inonde, aussi inexplicable que l'ombre qui « couvre » la colonne de Marie. Plaquée contre le mur du fond, parallèlement au plan de la fresque, une imposante tête de lit attire le regard. Les

sculptures qui l'ornent indiquent que nous ne voyons que la moitié de ce chevet, si nous le supposons symétrique. Pourtant, la pièce ne semble pas pouvoir contenir l'intégralité du meuble : en réalité, il est délicat de définir à vue d'œil la véritable taille du lit, car Botticelli a pris grand soin de nous occulter ses dimensions.

L'épais couvre-lit rend les contours du lit flous, mais surtout sa position sur l'estrade place le dessus du lit à la hauteur du point de fuite de la fresque, et le fait échapper à notre regard. Traversin et « coussin-livre » resplendissants achèvent de troubler notre vision, en ce qu'ils cachent le point de rencontre entre la seule arête visible du lit, à droite, et la verticale de la tête de lit. Pourtant, le peintre n'a pas souhaité rendre ce lit tout à fait insituable : le rideau blanc relevé laisse entrevoir la fuite de l'estrade, qui se prolonge vers l'œil de Gabriel, c'est-à-dire le point de convergence des lignes du pavement. Malgré son insignifiance, ce détail nous permet de reconstruire la structure complète du lit, comme le montre la figure 6 :

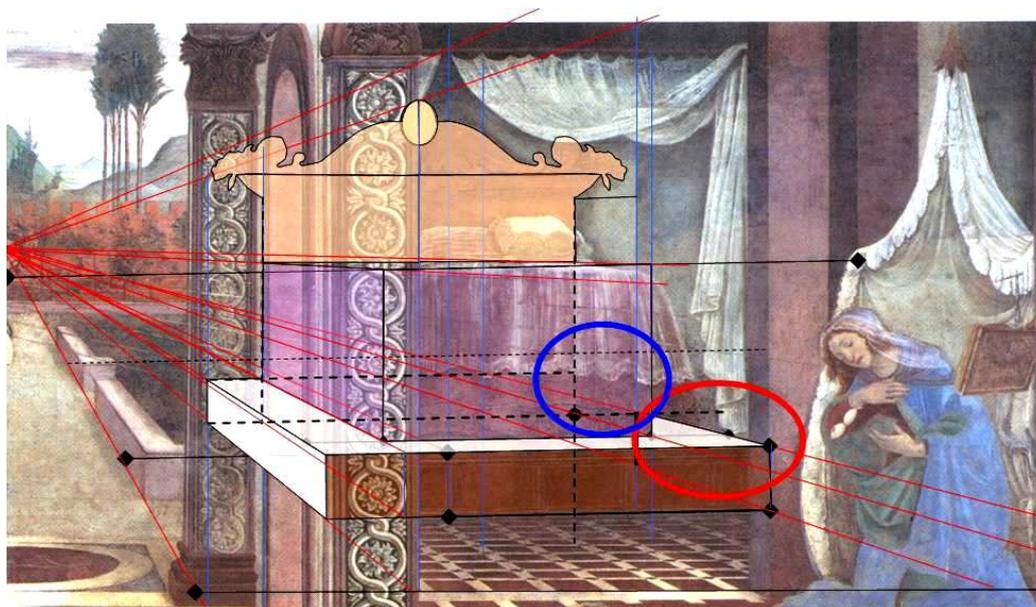


Figure 6. Reconstruction du lit d'après la perspective du pavement

La première surprise que révèle cette construction est que la perception oculaire (la mienne en tout cas) vis-à-vis de la perspective peut-être assez facilement prise en défaut. Alors que j'imaginai une tête de lit s'encastant dans le mur de gauche, la largeur des colonnes du centre permet tout à fait de concevoir une chambre qui reçoive sans encombre l'intégralité du lit. Cependant, l'interrogation formulée plus haut, sur le rapport perspectif entre le lit et la pièce, était bien fondée : si l'on prolonge l'arête de l'estrade et la verticale de la tête de lit, on s'aperçoit que l'estrade plonge sous le lit, et, qu'au niveau du mur du fond, près d'un

tiers du lit ne s'appuie plus sur elle ! Sauf à imaginer ce lit reposant dans le vide, il faut se rendre à l'évidence : Botticelli, maître ès perspectives, nous a joué un nouveau tour. Comment le lit est-il donc placé dans la pièce ?

Pour le savoir, intéressons-nous maintenant à la partie de la chambre cachée par l'arche centrale de la fresque. En prolongeant la fuite du mur de gauche et en reconstruisant la pièce en accord avec les dimensions du lit, considéré comme devant reposer sur l'estrade, nous obtenons la figure suivante:

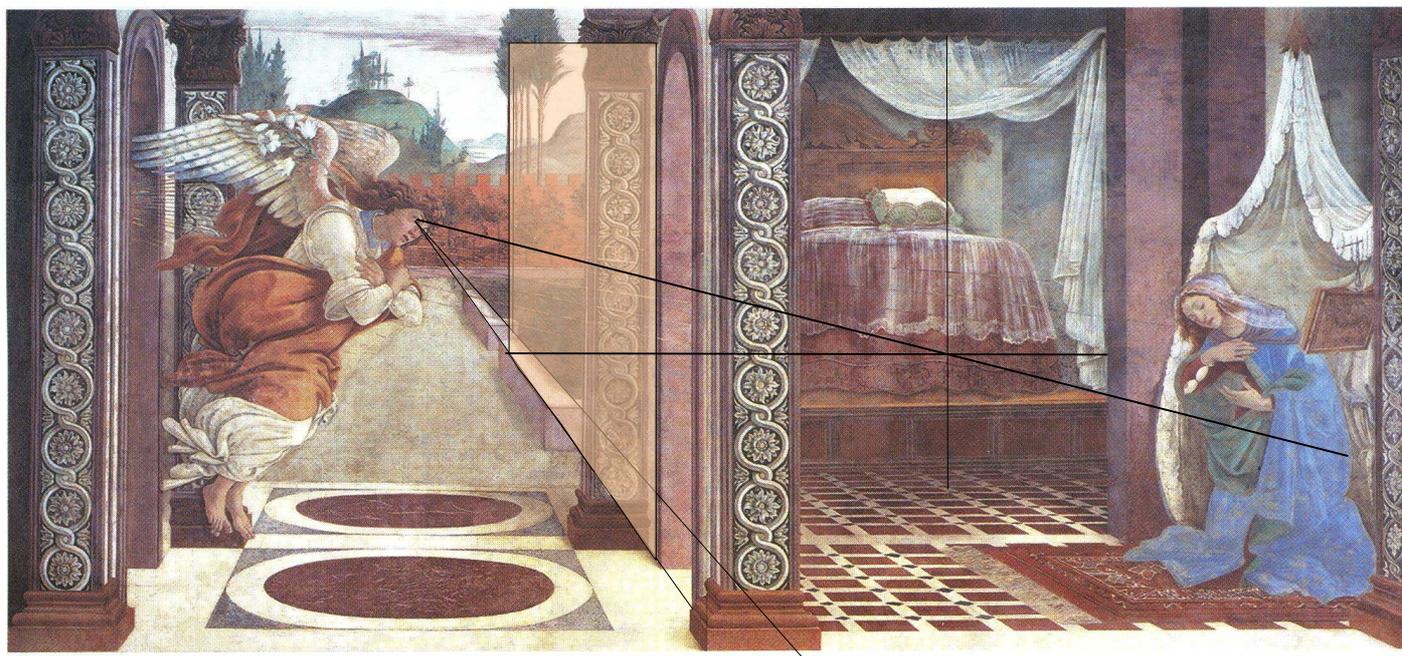


Figure 7. Reconstruction du mur de la chambre de Marie.

On le voit, Botticelli a considérablement raccourci la fuite de ce mur. Ainsi, c'est, en fait, le mur du fond de la chambre qui est artificiellement ramené vers le spectateur. La tête de lit est donc comme encastrée dans ce mur, ou, pour le dire autrement : dans les dimensions « réelles » de la pièce, le lit est posé dans le jardin de la Vierge. Le lieu symbolique de l'union mystérieuse de Dieu et de Marie rejoint ainsi le jardin clos, symbole de sa virginité.

Exposée ainsi géométriquement, l'erreur paraît grossière. Pourtant, si l'on regarde de nouveau la fresque telle qu'elle se présente aux Offices (Cf. figure 2), le trouble persiste, mais l'œil est incapable de discerner l'absence du mur latéral... Là où devrait se prolonger le mur,

notre regard est intercepté par la colonne centrale et par la verticalité des arbres placés dans le lointain.

Cette colonne « surnuméraire » a pour rôle de dissimuler l'écart de la chambre avec la perspective de la maison et sans elle, la fuite du mur se révélerait d'emblée insuffisante à contenir le lit, et le mystère de l'union de Dieu et de Marie apparaîtrait au grand jour.

Cependant, objet qui trouble la vision, cette colonne est aussi, à l'instar du rideau blanc relevé sur l'arête de l'estrade qui marque l'incohérence des proportions de la chambre, l'instrument de la révélation de la construction intime de l'œuvre, parce que c'est en s'interrogeant sur son étrange présence dans le corridor que nous mettons au jour la profondeur de la composition de la fresque. La colonne « surnuméraire » constitue ainsi le pendant pictural du *pshat* de Luc : texte qui dissimule au sein même de la simplicité de sa langue les clés permettant au lecteur attentif de retrouver l'intervention essentielle de Booz.

À ce titre, cette colonne n'est pas simplement le symbole de l'Incarnation, comme celle que « porte » Marie ; elle résume à elle seule le texte de l'Annonciation, qui nous révèle l'Incarnation divine, et nous fait sentir notre incapacité à comprendre pleinement la venue au monde du Dieu fait homme. Elle est la *colonne du mystère* de l'Incarnation.

Virevoltante tradition

L'utilisation que fait Botticelli des écarts de perspective n'est pas singulière. La représentation de la chambre de Marie dans l'Annonciation a souvent mis en œuvre de tels dispositifs. Ainsi, Fra Angelico, dans l'*Annonciation* conservée à Cortone, construit lui aussi un lit et un coffre qui échappent à la mesure de la pièce. Comme le résume Daniel Arasse²² : « [...] échappant ainsi à une localisation géométrique, l'incommensurabilité de la chambre de Marie donne figure au mystère du corps marial ». D'une autre manière, Francesco del Cossa rend également insituable la chambre de Marie, dans l'*Annonciation* de Dresde. La répétition de ce thème tendrait à prouver que certains de ces peintres s'inspirent de leurs aînés. Pourtant, s'il est si bien répandu, c'est aussi que cet écart au cœur même de la perspective livre une magnifique illustration picturale des célèbres phrases de saint Bernardin de Sienna sur

²² Daniel Arasse, 1999, p. 136.

l'Annonciation : « la venue de l'Invisible dans le visible, de l'Incommensurable dans la mesure, de l'Incirconscriptible dans le lieu »²³.

Si le peintre sait rendre la profondeur du texte évangélique par une fulgurance picturale, il s'appuie également sur quatorze siècles de tradition exégétique de haut vol. Il est temps de nous arrêter un moment sur cette tradition, car elle constitue une autre forme de lien très fort entre peinture et midrash.

Loin de se contenter de prêcher le bréviaire de l'obéissant catholique, les Pères de l'Église et autres saints commentateurs de la Bible ont recherché tout au long de l'histoire des premiers temps du christianisme, au-delà même du texte sacré – du simple *pshat* hébreu versé dans le grec – le sens profond des Écritures. Il suffirait ici d'évoquer les débats autour de l'Immaculée Conception de Marie pour saisir combien les réflexions autour d'un thème absent des Écritures ont pu passionner les théologiens catholiques.

À la source de cette quête de la révélation des Écritures, si productrice de textes multiples, mon lecteur ne sera peut-être pas tout à fait étonné de retrouver une grille de lecture très proche de celle du *pardès* hébreu.

Hraban Maur, encore lui, place par exemple ses *Allegoriae in Sanctam Scripturam* – d'où sont tirés les symboles de la colonne examinés plus haut – sous l'égide de cette grille de lecture à quatre niveaux : historique, allégorique, anagogique et topologique²⁴. On le devine, cette façon de lire le Nouveau Testament s'éloigne bien vite de la lettre du texte, et offre au commentateur une très grande liberté.

Les *Meditationes vitae Christi*, attribuées au Moyen Âge à saint Bonaventure, illustrent cette liberté d'interprétation de l'Évangile. Ce livre (dont l'auteur est aujourd'hui appelé le Pseudo-Bonaventure), commentant le passage de Luc, devient à son tour narratif, et décrit les neuf épisodes qui se succèdent selon lui au cours de l'Annonciation. De plus, cherchant à penser le « hors champ » de la scène, le Pseudo-Bonaventure explique que la Trinité est présente, invisible, avant même l'arrivée de Gabriel. En cela, il rejoint - je pense -

²³ J'invite mon lecteur à se reporter aux conséquences vertigineuses que cette citation entraîne dans la pensée de la perspective de l'Annonciation de Daniel Arasse dans cet ouvrage.

²⁴ Incipit des *Allegoriae in Sanctam Scripturam* : « *Quisquis ad sacrae Scripturae notitiam desiderat pervenire, prius diligenter considerat quando historice, quando allegorice, quando anagogice, quando topologice suam narrationem contexat .* »

la volonté de Luc, qui donne corps à l'humanité du Christ par le récit de l'intercession de Gabriel, plus qu'il ne songe à raconter la scène historique de l'Incarnation.

Or, comme le souligne Georges Didi-Huberman, les *Meditationes vitae Christi* constituent « la source franciscaine la plus communément utilisée par les peintres. »²⁵ C'est au travers de ces écrits qui génèrent du texte en marge du texte canonique, avec des outils lointainement inspirés du midrash, que les peintres vont être à leur tour confrontés à la puissance du mystère de l'Incarnation, et devront le penser en peinture.

Gabriel, donne-nous l'intelligence de cette vision !

Pour le double enjeu de l'annonce de la venue du Messie et de l'énonciation du mystère de l'Incarnation, Luc a construit tout son récit autour du personnage de Gabriel, auquel pourtant, comme le souligne le Pseudo-Bonaventure, échappe une bonne partie de ce qui fait l'Incarnation. L'ange est donc un messager davantage destiné au lecteur de l'Évangile qu'à Marie.

De la même manière, Botticelli pense la représentation de Gabriel comme une intercession entre le divin d'une part, et l'humain d'autre part, que ce soit Marie dans la fresque, ou le spectateur au dehors.

Comme je l'ai déjà indiqué, en représentant Gabriel en vol au moment où son œil passe devant le point de fuite, Botticelli en fait le passeur de notre regard dans le tableau, celui « à hauteur » duquel nous sommes amenés à contempler l'œuvre.

Tel n'est-il pas d'ailleurs le rôle de Gabriel dans le livre de Daniel²⁶ ?

« Moi, Daniel, contemplant cette vision, j'en cherchai l'intelligence. Voici, se tenant devant moi, quelqu'un qui avait l'aspect d'un homme. J'entendis une voix d'homme sur l'Ulaï, criant : 'Gabriel, donne-lui l'intelligence de cette vision' » (Dn 8, 15-16).

Il est très significatif que la chambre de Marie échappe à la vue de l'ange. Non seulement, comme on l'a vu, elle échappe à la construction centrée sur l'ange, mais, placé où il est dans le corridor, Gabriel ne peut pas voir le lit. Botticelli semble donc suivre la pensée du Pseudo-Bonaventure.

L'idée de l'action parallèle de Dieu, lors de l'Annonciation, est, en fait, très courante dans la peinture de l'époque. Elle se manifeste le plus souvent par l'illustration de la formule de Gabriel : « L'Esprit saint viendra sur toi. » Cet Esprit saint, c'est, bien sûr, la colombe, qui

²⁵ Georges Didi-Huberman, op. cit.

²⁶ Seule intervention terrestre de l'archange dans l'Ancien Testament.

surgit indépendamment de Gabriel, et arrive parfois avant lui, soufflant à l'oreille de la Vierge... quand ce n'est pas dans son nombril²⁷. Son mouvement peut d'ailleurs en ce sens, significativement nier la cohérence perspective d'une œuvre, comme chez Carlo Crivelli dans son Annonciation de la National Gallery : la trajectoire rectiligne de la colombe forme une rayure *à même la toile*, contredisant la profondeur fictive de la ville, et force l'architecture à accueillir un soupirail invraisemblable au-dessus de la tête de Marie, pour laisser passer l'Esprit saint.

Dans aucune de ses sept Annonciations, Botticelli n'a recours à la colombe de l'Esprit saint. L'intervention de Dieu se noue au sein même du matériau pictural. À San Martino, la présence de Dieu sur Gabriel est affirmée par les rayons immatériels qui partent de derrière l'ange et traversent la fresque, parallèlement à son plan, jusqu'à Marie. Une nouvelle fois, la subtilité de Botticelli fait merveille. Comme le montre la figure 8, tous ces rayons convergent en un seul point, à l'extrémité gauche de la fresque.

Il y a donc un autre point de fuite, un second point de vue qui nous échappe, depuis lequel l'Incarnation est en marche²⁸.



Figure 8. Accentuation des rayons divins.

Mais un seul des rayons divins vient frapper Marie, et il ne semble pas converger avec les autres. En réalité, ce rayon infléchit sa course (en pointillé figure 8) avant de venir effleurer la Vierge, au point de contact virtuel de sa joue avec celle de l'enfant qu'elle semble

²⁷ Voir les tableaux de Cosme Tura et ceux de Fra Filippo Lippi in D. Arasse, op. cit. 1999.

²⁸ La perspective du lit s'inscrit peut-être selon ce nouveau point de fuite, mais le flou de ses contours empêche toute certitude.

tenir dans ses bras. Le point exact où il commence à s'incurver, c'est la bouche de Gabriel ; et cet infléchissement s'accroît là où le rayon passe devant la colonne du mystère, puis devant le lit.

Par delà la pensée du Pseudo-Bonaventure, Botticelli rejoint la construction énonciatrice de saint Luc. Dans son illustration des onze versets évangéliques, il ne se contente pas de confronter l'ange et la Vierge. Au contraire, la présence divine parcourt tout le tableau (les rayons, les dimensions de la chambre, les colonnes), sans se rendre intelligible au spectateur. Tout ce que celui-ci peut comprendre de la scène est défini par Gabriel, jusqu'à l'Incarnation elle-même, qui ne se rend partiellement compréhensible qu'au travers de la bouche de l'ange. De même que notre midrashiste pense son texte bien au delà du *pshat* narratif, dans la richesse du matériau de sa langue, le peintre remplit « l'en dedans » de son œuvre de l'en dehors du texte, en se fondant sur les théologiens. C'est ainsi que, dans la glorieuse Église catholique médiévale, les représentations artistiques peuvent prendre le pas sur la lettre canonique, comme dans le judaïsme, privé de représentation, le midrash fouille et démultiplie le sens des Écritures.

L'en dehors du texte canonique étant souvent pensé par les théologiens selon la lecture à quatre niveaux des deux Testaments, il ne devient plus si saugrenu de voir se rejoindre les allusions midrashiennes et la pensée du peintre.

Que l'on pense une fois encore à la colonne ; est-ce un hasard si dans ces mêmes *Meditationes vitae Christi*, le Pseudo-Bonaventure en fait intervenir une pour assister la Vierge au moment de son accouchement²⁹, illustrant sans doute le passage du Protévangile de Jacques dans lequel, au moment de la Nativité, « une nuée couvrait la grotte » où accouchait Marie ? Cette même nuée qui, reprise d'Exode 12, 21 par Hraban Maur, lui avait inspiré le rapprochement entre le *Christ* et la *colonne*...

Pour achever notre périple dans les méandres des liens entre midrash et peinture dans l'Annonciation, un petit clin d'œil à Lorenzetti. Nous avons vu comment, dans l'Annonciation de Sienne (illustration 3), il avait investi la colonne du symbole de l'Incarnation en modifiant son aspect (gravé / peint) au passage du monde immatériel divin (le fond d'or) au monde matériel du pavement. Pour redoubler l'effet de cette irruption de la colonne, Lorenzetti a pris

²⁹ Voir G.Didi Huberman, op. cit. et l'illustration qu'il donne de ce texte, où l'on voit, dans une série de vignettes d'enluminure, une colonne jaillir soudain dans le décor, pour assister l'accouchement de Marie.

soin de faire passer un pan de la robe de la Vierge derrière la colonne... Prolongement frappant du livre de Ruth : tout comme la Moabite est acceptée dans l'Alliance par le geste de Booz, Marie répond à l'appel de l'ange en abritant la colonne de l'incarnation au creux de son manteau.

J'écris ces lignes au soleil hivernal de la ville qu'on m'a donnée en prénom, celui de l'évangéliste qui a lancé l'aventure de l'Incarnation, et qui, ne l'oublions pas, est le saint patron des peintres. Je suis héritier de l'occident catholique, et je pense m'être appliqué à savoir ce que cela recouvre.

Sur la place, les bambini, ivre de plaisir, filent sur leur premier vélo, déballés à coup sûr le soir de Noël. Il y a un an, déjà attablé sous le soleil de Janvier, à Venise, j'observais d'autres enfants italiens qui défiaient, du haut de leur tricycle, l'haute statue équestre du Condottiere Corleone, sur la place San Zanipolo, la "place des merveilles". Les revoilà qui parcourent en trombe la Piazza Amphiteatro, dont les maisons médiévales épousent les contours du théâtre antique. Même énergie, même invective aux pierres endormies, que leurs cris ressuscitent encore et encore...

Lucques, janvier 2005.

Luc Guégan