

Galerie Smaragdine

"Faites que le rêve dévore votre vie afin que la vie ne dévore pas votre rêve." Antoine de Saint Exupéry

<http://www.smaragdine.fr/>

Source :

<https://www.facebook.com/notes/lannonciation-de-rogier-van-der-weyden/cours-sur-lannonciation-par-fran%C3%A7oise-julien-casanova-polycopi%C3%A9-distribu%C3%A9-aux-et/143551975710736>

« L'Annonciation », de Roger Van der Weyden,

vers 1435, huile sur bois, 86 x 93 cm, Paris, Musée du Louvre.

En quoi l'Annonciation de Rogier Van der Weyden est-elle représentative de la peinture flamande du 15^{ème} siècle ? Et en quoi est-elle également une Annonciation « exemplaire » ?

Le texte qui suit tente de répondre à ce double questionnement.

Seront successivement étudiées :

- 1) l'organisation spatiale de l'œuvre, c'est-à-dire la façon dont l'espace et le lieu figurés sont mis en perspective et traités ;
- 2) l'iconographie particulière de la scène. Cette méthodologie sera accompagnée d'une approche comparative qui permet de situer l'œuvre par rapport à d'autres œuvres, flamandes ou non, de la même période ou non.

0. Introduction.

Ce panneau, à l'origine, occupait la partie centrale d'un triptyque dont les volets latéraux représentaient La Visitation et Un ecclésiastique priant, probablement le donateur (volets conservés à la Galleria Sabauda de Turin, 87 x 36,5 cm chacun). La structure du triptyque rappelle fortement celle du fameux Retable de Mérode (1425, New-York, Metropolitan Museum) peint par Bernard Campin (dit le Maître de Flémalle). À gauche est situé le donateur ; au centre l'Annonciation ; à droite un épisode de la vie mariale, ici la Visitation, alors que dans le Retable de Mérode c'est Saint-Joseph, le mari de la Vierge et le père nourricier du Christ, qui occupe cette même place.

Les trois panneaux du triptyque de Van der Weyden ont été conçus pour être vus synchroniquement et lus successivement, ce que leur démembrement interdit autrement que par l'entremise de reproductions. L'ensemble se lit de gauche à droite, dans le sens de l'écriture occidentale, à partir du donateur, et en suivant son regard dont la direction indique le sens de la narration. En effet, la péripécie de la Visitation, dans le récit évangélique de Saint-Luc, suit immédiatement la péripécie de l'Annonciation (Luc, 1, 26-38). L'œuvre raconte donc une histoire : la storia.

0. 1. La storia et les acteurs principaux

L'Annonciation, c'est l'événement durant lequel l'Archange Gabriel vient annoncer à Marie de Nazareth qu'elle a été élue entre toutes les femmes, et que, vierge, mais par la vertu du Saint-Esprit, elle mettra pourtant au monde un fils, Jésus-Christ, le Sauveur et Fils de Dieu fait homme.

Après avoir prononcé le Fiat (« qu'il me soit fait selon ta volonté ») par lequel elle accepte de sauver l'humanité pécheresse (rachat du Péché Originel), Marie va rendre visite à sa cousine Elisabeth, qui, bien qu'âgée et stérile, mais par volonté de la Toute Puissance Divine, est enceinte de Jean-Baptiste (le futur Saint, nommé le Précurseur, celui qui baptisera le Christ dans le Jourdain).

Cette « Visitation » est très souvent représentée en peinture. C'est le moment où Elisabeth entonne le Magnificat, l'hymne de Gloire à Marie que tout chrétien a entendu chanter. Mais aussi parce que l'épisode met en perspective théologique l'événement fondateur qu'est l'Annonciation : avec la venue du Rédempteur débutent les nouveaux temps, ceux du Nouveau Testament, qui inaugurent la Nouvelle Eglise dont Saint-Jean Baptiste sera le premier prédicateur et le premier martyr, et dont Marie sera la Mère (Mater ecclæsiæ). « L'Annonciation est la révélation faite par Dieu à Marie de l'Incarnation, la Visitation est l'énoncé de la reconnaissance faite par l'humanité de cette Incarnation....En associant étroitement les deux scènes...on souligne la double dimension de l'Incarnation comme dessein divin et comme cheminement humain » » (Deremble, p. 98). Autrement dit, il s'agit de montrer que si la révélation de l'Incarnation n'est pas possible sans l'annonce faite à Marie, elle n'est totalement reçue qu'avec la reconnaissance d'Elisabeth, et à travers elle avec celle de l'humanité. Cette dimension théologique de l'ensemble du retable échappe au spectateur s'il ne reconstitue l'objet tel qu'il était au départ.

0. 2. L'Annonciation : le moment représenté.

Lorsque Gabriel est entré (la porte que l'on devine à gauche justifie sa pénétration dans l'espace), la Vierge, dite « d'humilité » (de humus, la terre) - car, humble, elle est agenouillée près du sol -, était en train de lire la prophétie d'Isaïe (7, 14) qui annonce qu'une vierge enfantera du Fils de Dieu (selon les récits apocryphes). Cette attitude « au sol », note Panofsky (1992, p. 248), « a été adoptée par les Pays-Bas et le Nord-Ouest de l'Allemagne ; mais est peu fréquente en Italie » (grandeur de la Santissima !), et est « refusée par les français » (qui ont le sens des convenances rajoute l'auteur). L'humilité de Marie est renforcée par la sobre robe bleue de moniale dont elle est vêtue.

Surprise dans son activité de lecture et de méditation, Marie est troublée (conturbatio) et interroge (interrogatio, Baxandall p. 82-88), mais l'expression sereine de son visage dit son consentement.

L'Archange la salue et la bénit (geste de la main gauche), ses genoux accusent un fléchissement qui est en cours d'exécution : il n'est pas encore agenouillé devant celle qui va devenir l'Épouse divine mais il n'est déjà plus debout devant celle qui fut une femme ordinaire (cf. le culte d'hyperdulie dû à la Divine

Vierge, qui se situe hiérarchiquement au-dessus des anges). Ce « glissement suspendu » démontre que le peintre a choisi de représenter le « moment » de l'Incarnation, exactement entre avant et après l'événement, l'instant indécidable de la fécondation mariale ; où le Verbe, intemporel, s'incarne en Marie sous la forme charnelle du Christ. C'est-à-dire le « moment » précis « à la pliure » de l'Ancien et du Nouveau Testament. Manière pour le peintre de désigner et de rendre visible l'insondable Mystère qu'est cette rencontre entre l'Éternité et le temps humain, entre l'incommensurable et la mesure, entre le Créateur et la créature (Saint-Bernardin cité par Didi-Huberman, p. 42-43).

Marie a l'oreille tendue vers la lumière qui émane de la haute fenêtre qu'on entrevoit à droite. « Puisque la chute est arrivée par l'oreille lorsque le serpent a sussuré à l'oreille d'Eve (Gen 3,1), il convient que le relèvement suive le même chemin. Comme « on est puni par où l'on a péché », c'est encore par là qu'on guérit. Et la guérison vient par la foi. Précisément, l'oreille de Marie est un symbole de la foi, et Marie a conçu à l'instant même où elle a entendu le premier mot de l'ange : Ave (Luc 1, 28 dans la Vulgate), dont les lettres renversent celles d'Eve, Eva. Parce que tout de suite elle a cru, Ave rachète Eva, le oui de Marie défatalise la faute d'Eva (Boespflug, p. 99.). Boespflug, quelques lignes plus loin, explique que Jésus-Christ a été conçu et animé à l'instant de l'Ave, que l'infusion de l'âme du Christ en Marie s'effectue alors par l'oreille (p.100).

I. Le locus (lieu) architectural de la rencontre.

La scène est située dans un intérieur : non pas en extérieur, comme dans les volets latéraux, ou dans un cloître, ou à l'abri d'une loggia amplement ouverte sur l'hortus conclusus, le jardin clos symbole de la chasteté de Marie (comme chez Fra Angelico, Piero della Francesca, Filippo Lippi, Raphaël...) ; ou au seuil d'une Église (Petrus Christus/Van Eyck) ; ou dans cette Église (Fouquet, Van Eyck, Le Maître de l'Annonciation d'Aix).

La pièce dépeinte est la chambre de la Vierge, où le lit, le thalamus virginis, prend une importance remarquable. C'est le lieu le plus intime et retiré de la domoncula, la maison de Marie. Le peintre suit en cela la glose mariale et une tradition désormais établie que Saint-Bernard de Clairvaux a largement contribué à diffuser. On retiendra que la source biblique ne mentionne aucunement ce détail. Mais on comprendra que pour actualiser la scène, la rendre plus vivante et familière, afin d'insister sur sa dimension mystérieuse et sur ce qui littéralement se passe « à l'intérieur » de Marie, le peintre ait choisi de placer l'événement dans un intérieur bourgeoisement meublé, à l'égal des décors domestiques dans lesquels ses contemporains évoluaient. C'est dans une même visée que, sur son aube blanche, Gabriel porte la riche dalmatique de diacre, vêtement liturgique que tout chrétien pouvait identifier, sans trouver rien d'incohérent à cela.

I. 1. Le double cube scénique.

A) Un premier cube perspectif : la pièce d'habitation.

Les définitions volumétriques de la chambre sont de type cubique. Comme dans un théâtre « à l'italienne », la paroi antérieure du « cube » est dégagée, le spectateur assiste frontalement à la scène. C'est ce que Panofsky nomme le « décor en maison de poupée » (1992, p. 248), et qui est d'un usage courant chez les primitifs tant du Nord que du Sud. On remarquera que ce dispositif, à l'instar de l'intérieur où Jan Van Eyck a placé les Époux Arnolfini (1434, Londres, National Gallery) englobe fictivement ledit spectateur dans l'intérieur domestique : l'espace commence avant le plan du tableau. Ce qui a pour effet d'activer son affectum devotionis, son affectivité dévote, et l'impression qu'il peut éprouver d'assister à l'événement («intensification de » la relation de projection et d'identification », Daniel Arasse, in Panofsky, 1997, p. 8) .

B) Un cube dans le cube.

Enchâssé et calé dans le volume cubique de la pièce, le lit à courtines forme un deuxième parallélépipède de type cubique. Il est dans « le dedans du dedans », en écho et à l'image de la matrice virginale : ainsi le peintre met-il en pleine lumière l'idée de chambre nuptiale et de gestation mystérieuse. Dès lors, rien d'étonnant à ce que, au centre de l'alcôve, et pour bien expliciter le fait, luise un médaillon en cuivre sur lequel est représentée l'effigie du Christ Rédempteur, le fruit des Épousailles divines.

Les obliques qui définissent les arêtes respectives des deux cubes ne sont pas aisément discernables, leurs reconstitutions restent aléatoires, et on voit clairement que le point focal du cube 1 ne coïncide pas avec celui du cube 2 (voir Panofsky, 1995, pp. 51-55, et illustration n°2).

Tout se passe comme si Van der Weyden avait, en multipliant les meubles et les caches, choisi volontairement de masquer les repères de sa géométrie. Très loin des exigences de la *prospettiva legittima*, cette perspective « légitime » à point de fuite unique théorisée et prônée par Alberti (*De pictura*, 1435), en Italie : dans ces années, nombreux sont les échanges entre les Flandres et l'Italie (Castelfranchi Vegas, 1995). La cohérence de la représentation est donc ailleurs, elle n'est pas dans la mesure arithmétique exacte.

1. 2. Points de fuite et lignes d'horizon: un usage de la perspective mathématique (*prospettiva artificialis*) très approximatif.

La représentation est traitée en perspective (Panofsky, 1975, p. 37-39), mais on l'a dit, il est vain de vouloir trouver un seul point de fuite unitaire (ibid. p.145). Les tracés régulateurs, les obliques ou lignes de fuite aboutissent à plusieurs points de fuite (le phénomène est identique dans le *Retable de Mérode*, illustration n°3), et ceci sans dommage pour la capacité illusionniste de l'image.

Une ligne d'horizon principale (qui correspond à la hauteur de l'œil du spectateur) passe par le bas du manteau de la cheminée et de l'étagère de gauche : à partir de cette ligne, la scène est vue en forte plongée (banc, Vierge, dallage, dessus de lit, dessus de la crédence) ; et en contre-plongée (plafond, ciel

du lit).

On l'a souligné, on est ici très loin de l'usage totalement rigoureux (mathématiquement exact) et théologiquement significatif de la costruzione legittima telle que l'expérimente le florentin Fra Angelico à la même époque (Cortone/vers 1433, Montecarlo 1430-33, San Marco vers 1445 : cf. Daniel Arasse, 1999). Ce qui distingue l'esprit flamand de l'esprit italien tient largement à ce que, pour le premier, l'approche et la construction scientifique de l'espace ne s'imposent pas.

Si unification de la représentation il y a chez Van der Weyden, c'est bien plutôt par l'entremise des contrepoints colorés (rouge à gauche/rouge à droite, bleu de l'aile/bleu de la robe, etc...), et surtout par les effets de la Lumière qui pénètre dans le lieu, à l'image du souffle divin fécondant la matrice virginale, ouverte et fermée à la fois, réceptive et féconde mais inaltérée et secrète (cf. le paradoxe Vierge/Mère). Car le lieu de la Vierge, c'est également la Vierge comme lieu (Maria Locus. cf. Didi-Huberman).

I. 3. Les effets du dallage.

La diminution de la taille des dessins géométriques du pavement, au fur et à mesure de leur éloignement vers le fond de la chambre, accentuent l'effet perspectif et le creusement de la surface. Le compartimentage des pavés n'est pas sans rappeler celui des « labyrinthes », ou chemins de Jérusalem qu'on voit dans de nombreuses cathédrales et que suivaient les pèlerins dévôts : la Jérusalem Céleste, c'est le terme de l'Histoire du Salut dont Marie est la Souveraine Médiatrice (Maria Médiatrix dit Albert le Grand). Vertu du lieu.

2. Un lieu fermé et ouvert à la fois.

2. 1. Deux fenêtres, deux sources de lumière.

Deux fenêtres éclairent la chambre virginale. Une, au fond, est une veduta qui ouvre sur le paysage environnant. Elle répond à l'emplacement du messenger divin qui se situe dans son prolongement (ses montants dessinent la forme d'une croix, évocation de la passion du Christ). L'autre finestra, coupée à droite par le cadrage, permet que la Vierge soit baignée de lumière. Ici, pas de parvulus puer formatus, cette représentation de l'Enfant Jésus descendant vers l'oreille de la Vierge sous forme d'homoncule (retable de Mérode) ou de rayons linéaires explicatifs traversant les fenêtres. Mais une lumière diffuse et cristalline, le résultat d'une Alliance, celle qui permet que deux sources lumineuses conjuguent et mêlent leurs effets : la terrestre (fond) et la divine (droite). A l'égal de la Nouvelle Alliance que Dieu signe avec son peuple, au moment où le Fils prend chair humaine en Marie.

Notons que Marie tend l'oreille vers la source de droite (conception per auriculum), vers la Voix (phone) ; vers l'origine de la Lumière ineffable (Splendor divinus). Celle qui émanera de l'enfant divin et qui annihilera complètement le rayonnement de la flamme matérielle (splendor materialis) (Panofsky, 1995, p. 244).

Et plus encore. C'est cette Lumière qui, par ses jeux d'ombre portée d'intensités différentes, donne corps aux volumes et aux objets, creuse l'espace. Le vase de faïence devant, l'applique de la cheminée, la fiasque transparente, projettent des ombres subtiles ; tandis que la paroi du fond est animée par des recoins d'ombres, que le banc de gauche est entouré de halos obscurs et que l'alcôve rouge est envahie d'une pénombre modulée en nuances délicates. La variété et les graduations du clair-obscur accroissent la sensation de profondeur. La Lumière magnifie l'atmosphère. Les ombres accentuent le mystère.

2. 2. La répartition des espaces. Les luoghi deputati

Dans ce lieu « unifié » qu'on a dit, et contrairement aux apparences, à chacun des personnages est attribué un lieu précis, un luogo deputato. A droite la Vierge est littéralement « encadrée » par le lit ; à gauche Gabriel est lui « encadré » par la fenêtre ouverte sur les lointains. Le montant rouge du lit à baldaquin, à l'instar de la colonne qui ailleurs sert à discriminer les espaces différentiels, marque et désigne la séparation entre Marie et Gabriel, l'écart entre leurs espaces respectifs, c'est-à-dire l'espace du colloque angélique, de l'échange de caritas.

3. Mobilier et objets. Les particolari.

L'iconographie du panneau est complexe, accumulative. Les détails fourmillent, ils sont en trop grand nombre pour qu'on les recense de façon exhaustive (exemple : l'agrafe quadrilobée qui retient la cape de Gabriel et qui représente un personnage dans une niche : image de la Mater ?).

On retiendra les motifs principaux.

A) Le lit ou thalamus virginis.

Dans le nord, à la renaissance, le lit nuptial devient un symbole courant de l'Union sacrée entre le ciel et la terre, entre Dieu et Marie (cf. Memling, Gérard David...). Au moment de l'Annonciation, Dieu épouse Marie, qui devient alors l'Épouse, et la Mère de Dieu incarné. D'où la couleur rouge des tentures, rouge comme le sang matriciel, le sang humain du Christ, le sang de sa Passion.

B) La cheminée et le banc.

Au centre du pare-feu qui obstrue totalement l'âtre de la cheminée, se déploie une vaste croix. Celle du Sacrifice. Le pare-feu est souvent symbole de la chasteté de Marie et de sa féminité inaccessible (Meyer Schapiro, 1982). Il est aussi une « mise à distance » de l'hivers et de ses connotations négatives : l'Annonciation a lieu le 25 Mars.

Il se pourrait aussi qu'ici, et explicitement via la croix préventive, il soit une protection, un écran, une parade contre la descente du Diable « appâté » par la chair humaine du Christ : « piège du Diable est la Croix du Seigneur (ibid.). La disposition du banc, dos à la cheminée, renforce cette hypothèse. D'autant que les trois coussins rouges (à l'égal du lit nuptial), qui occupent toute la surface du banc en longueur,

sont une allusion directe à la Trinité Divine, dont un des Principes, le Fils, va s'incarner.

C) La crédence et la chaise.

Sur le plateau de la console on aperçoit une aiguillière et un bassin : ces objets précieux sont des équivalents domestiques de la « fontaine des jardins » et du « puits d'eaux vives » (cantique des cantiques), des symboles fréquents de la pureté de Marie (Panofsky, 1992, p. 267). Ils renvoient également au rituel du baptême.

Une des portes du petit placard incrusté dans le meuble, est entrebaillée. À peine entrouverte. Référence à la paradoxale ouverture de Marie : *Ecce tabernaculum Dei*, Voici le tabernacle de Dieu (Didi-huberman, 1990, p. 195).

Une chaise haute, en bois, passablement dissimulée par la courtine rouge descendante, jouxte la crédence : elle vaut pour une annonce, discrète, du Trône où Marie Reine du Ciel siègera.

D) Les autres objets.

- Le vase contient un lis dont les trois corolles épanouies qualifient la virginité ante-partum, partu et post-partum (avant, pendant et après l'accouchement).

- Les bougies éteintes du chandelier et du lustre signifient qu'on est dans l'attente de la Lux nova, la Nouvelle Lumière, le Verbe fait chair (Jean 1. 8-9).. Le bougeoir qui ne porte pas de chandelle signifie, à l'image de Marie qui portera le Christ, l'attente du Sauveur.

- La carafe ou fiasque transparente remplie d'eau, à col fermé, traversée par la lumière est une des plus usitées métaphores mariales : elle doit remettre en mémoire une strophe d'un hymne à la nativité : « Comme à travers le verre, le rayon passe sans le briser, Ainsi la Vierge Mère, Vierge elle était et vierge est demeurée ».

- Les deux fruits, frais et intacts, une pomme et une orange ou « pomme de chine », évoquent la *gaudia Paradisi*, la félicité du Paradis, perdue par le péché originel, et retrouvée grâce à Marie, la Nouvelle Ève (Panofsky, 1992, p. 268).

Tous ces motifs se retrouvent dans de nombreuses autres œuvres, augmentées ou complétées selon les circonstances, ils sont aussi des motifs typiquement Eyckiens. Sous l'apparence d'objets « naturels » (on assiste là à l'éclosion de la « nature morte » in statu nascendi), ils sont en fait chargés de significations, et ne prennent tout leur sens qu'à l'intérieur du contexte dans lequel ils sont insérés (« le réseau figuratif »). Ce sont des objets qui cachent leur symbolisme à qui ne possèdent pas les codes de déchiffrement, le contraire du symbolisme « à découvert ». C'est le processus de ce que Panofsky a nommé le « symbolisme déguisé » (1992, p. 267).

Conclusion :

Le « réalisme » de la scène et son aspect « naturel » sont le résultat d'une attention scrupuleuse portée à son cadrage, et à tous ses détails dont les apparences sont minutieusement et méticuleusement reproduites : personnages, décor, textures, mobiliers et objets, et Lumière. Ce en quoi Van der Weyden est un parfait représentant de la tradition flamande et nordique dans laquelle il est enraciné, et qu'il a contribué à renouveler : regard attentif porté sur le monde physique, interrogation de l'expérience visuelle, précision de la description, observation aigüe des aspects visibles de la nature, rendu détaillé du cadre intime de la vie humaine, figuration des objets pour eux-mêmes puisque la vie terrestre et ses réalités sont intégrées à la conception chrétienne de l'univers. *Devotio moderna*, accord avec la tradition, et invitation à la médiation.

Dans cette Annonciation, Rogier a repris le dispositif du retable de Mérode, mais il a organisé l'espace à partir des acquis de Van Eyck. « De Campin il retient les éléments thématiques ; à Van Eyck, il emprunte l'élégance des formes, le sens de la lumière, mais à l'un et à l'autre il apporte son esprit de rigueur » (Chatelet, 1979, p. 85). Son originalité réside dans l'interprétation nouvelle qu'il donne de l'image proposée par ces deux peintres. Son œuvre a marqué des générations d'artistes, aux Pays-Bas comme ailleurs.

F. J-C. Paris, 2002-11

Bibliographie.

ARASSE, Daniel. 1999. *L'Annonciation Italienne. Une histoire de perspective*. Paris Hazan.

BAXANDALL, Michael. 1985. *L'Œil du Quattrocento*. Paris, Gallimard.

BOESPFLUG, François. 2010. *Le Dieu des peintres et des sculpteurs. L'invisible incarné*. Paris, Hazan/Musée du Louvre Editions.

CASTELFRANCHI VEGAS, Liana. 1995. *Italie et Flandres. Primitifs flamands et Renaissance italienne*. Paris, l'Aventurine.

CHATELET, Albert. 1979. *Les primitifs septentrionaux*. Genève, Editions Famot.

DEREMBLE, Jean-Paul. 2003. *La mise en image du Mystère de l'Annonciation* », in *L'annonciation*, Graphé n°12. Arras, Presses de l'Université d'Artois.

DE VOS, Dirk. 1999. *Rogier Van der Weyden, l'œuvre complet*. Paris, Hazan.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 1990. *Fra Angelico, dissemblance et figuration*. Paris, Flammarion.

FRANCASTEL, Pierre. 1980 (1967, Gallimard). *La figure et le lieu. L'ordre visuel du quattrocento*. Paris,

Denoël/Gonthier, pp. 178-185.

KEMPERDICK, Stephan. 2000. Rogier Van der Weyden. Cologne, Könemann.

PANOVSKY, Erwin. 1997. Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen-Âge. Paris, Flammarion, pp. 101-107.

PANOVSKY, Erwin. 1992. Les primitifs flamands. Paris, Hazan.

PANOVSKY, Erwin. 1975. La perspective comme forme symbolique. Paris, Minuit.

SAINT-MARTIN, Fernande. 2010. « « Les regards qui butent sur le corps » dans l'Annonciation du Maître de Flémalle (1430-1500) », in L'immersion dans l'art. Québec, Presses de l'Université du Québec, pp. 7-29 (approche sémiotique).

SCHAPIRO, Meyer. 1982. « Muscipola diavoli » in Style, artiste et société. Paris, Gallimard.