



Anthrovision
Vaneasa Online Journal

1.2 | 2013
Varia

La part de l'Ange : le bouton de rose et l'escargot de la Vierge. Deuxième partie

Une étude de l'Annonciation de Francesco del Cossa

Dimitri Karadimas



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anthrovision/676>

DOI : 10.4000/anthrovision.676

ISSN : 2198-6754

Éditeur

VANEASA - Visual Anthropology Network of European Association of Social Anthropologists

Référence électronique

Dimitri Karadimas, « La part de l'Ange : le bouton de rose et l'escargot de la Vierge. Deuxième partie », *Anthrovision* [En ligne], 1.2 | 2013, mis en ligne le 01 août 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/anthrovision/676> ; DOI : 10.4000/anthrovision.676

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Anthrovision

La part de l'Ange : le bouton de rose et l'escargot de la Vierge. Deuxième partie¹

Une étude de l'Annonciation de Francesco del Cossa

Dimitri Karadimas

1 (...)

De la colonne en colimaçon à l'image de l'escargot

- 2 La spirale, ou ce qui est construit en forme de spirale, est dénommé en italien *a chiocciola* « en escargot », comme nous dirions « en colimaçon » en français : les deux langues font une même référence à la coquille de gastéropode pour désigner ce qui en a la forme. La présence de l'escargot dans ce tableau devrait être une évocation de la spirale et une référence directe au nombre d'or et à la divine proportion. Cependant, cette partie du tableau de Francesco del Cossa semble être directement inspirée d'une autre Annonciation, réalisée en 1390-1400 par Spinello Aretino, une fresque de San Francesco à Arezzo (cf. figure 6).

Figure 6 : Spinello Aretino, *Annonciation*, 1390-1400

Fresque de San Francesco à Arezzo

- 3 Sur cette composition, la Vierge Marie est placée par le peintre en face de Gabriel sous une coupole ouvragée et richement ornée soutenue par deux colonnes torsadées ou *a chiocciola* (en colimaçon). Placée au tout premier plan du tableau et semblant presque ne pas en faire partie, la première colonne sépare visuellement Marie de Gabriel. Elle arrive au bord inférieur droit du tableau et donne l'impression de reposer sur le cadre : la colonne dans son ensemble ne participe pas à la construction perspective du tableau, détail qu'Arasse avait déjà souligné pour une autre Annonciation, antérieure à celle-là, qu'Ambrogio Lorenzetti avait peinte en 1344. Selon Panofsky, il aurait été le premier peintre à avoir mis en application dans son œuvre les lois de la perspective avec point de fuite central (cf. Arasse 2010 [1999] : 59).
- 4 Arasse avait souligné l'importance de la colonne de cette Annonciation de Lorenzetti qui semblait également « sortir » du tableau et faire transition entre les deux plans, l'un divin, l'autre terrestre, et constituer le « point d'entrée » du tableau. Il faut rappeler que dans la période antérieure, certains tableaux étaient placés derrière de véritables colonnes en colimaçon, faisant office de cadre, comme par exemple dans cette Annonciation de Simone Martini de 1330 (cf. figure 7).

Figure 7 : Simone Martini. *Annonciation*, 1333

Détrempe sur bois, 265 X 305, Florence, Musée des Offices

- 5 Dans le tableau de Francesco del Cossa, l'escargot vient occuper la place prise par la colonne en colimaçon dans le tableau de Spinello Aretino : il est au premier plan, sur le bord du cadre, au troisième quart de la largeur du tableau. Il faudrait ainsi considérer que la place que lui donne Cossa est une référence à cette colonne en colimaçon qui se trouve aussi dans le tableau de Lorenzetti. À une période postérieure à ces tableaux, cette place est aussi celle que donne Girolamo di Giovanni à une colonne spiralée disposée au tout premier plan de son *Annonciation* surmontée d'une *Pietà* (cf. figure 8).

Figure 8 : Giovanni Angelo Antonio, *Annonciation de Spermento* (anciennement attribuée à Girolamo di Giovanni)



Vers 1455, détrempe sur bois, 198 x 152 cm, Carmerino, Pinacoteca civica

- 6 Dans une probable évocation de l'Incarnation à venir du Christ, Giovanni a peint la partie basse de la colonne en lui donnant une forme antique, alors qu'il a donné une forme spiralée à sa partie haute, celle qui rejoint la scène de descente de la croix — évoquant un futur déjà présent. Pourquoi avoir peint cette partition de la colonne en deux formes distinctes ? De façon plus générale, il reste à comprendre pourquoi certains peintres du XIVe siècle ont préféré utiliser la colonne en spirale ou en colimaçon dans leurs Annonciations à la place de la colonne droite ; et dans le tableau de Cossa, en quoi l'escargot pourrait être un bon candidat au remplacement de cette colonne en colimaçon, au-delà du simple rapport linguistique, certes important, mais insuffisant.
- 7 Il faut encore garder notre attention sur l'escargot et la rosace car, dans la composition de Cossa, les éléments chrétiens ne sont pas les seuls à être rappelés grâce à la géométrie de l'agencement des formes. Il y a les formes elles-mêmes, et comme avec le bouton de rose, ces formes suggèrent parfois une autre dimension de la Création, en particulier son expression et son inscription corporelle. Pour cela, il faut s'intéresser à la colombe — ou personnification du Saint-Esprit — et à sa trajectoire probable dans la composition pour voir où elle arrive sur le corps de Marie. Comme dans les autres compositions de la Renaissance dans lesquelles elle commence à être figurée, sa trajectoire est une ligne diagonale dans le tableau qui part de la tête (au centre du triangle) de Dieu, passe par la colombe, croise le bout des doigts de Gabriel, effleure la sphère dépassant du livre, un marque-page, pour passer par la troisième rosace, cachée en partie par les replis du manteau de Marie, et vient toucher la Vierge à l'endroit où les deux battants se rejoignent

en s'ouvrant sur la robe rouge lui couvrant les pieds. Or il s'agit là d'un lieu étrange pour la trajectoire divine de l'Incarnation : au pied du manteau de la Vierge !

- 8 Habituellement, les points visés sur le corps de Marie par les artistes de cette époque sont soit le ventre, soit la tête, soit rien de bien particulier puisque c'est l'ensemble du personnage de la Vierge qui peut faire office d'image de vulve. Cette association entre Marie et l'image d'une vulve a trouvé une réalisation littérale dans le nord de l'Europe durant le Moyen Âge dans l'iconographie de badges portés par les pèlerins (cf. figure 10). Selon Jones³ (in Ostkamp 2009), un de ceux-ci représente une scène où la vulve portée par trois phallus personnifiés renvoie aux processions lors desquelles des statues ou des images de la Vierge couronnée parcourent les rues des villes. Ici, le rapport d'analogie repose sur une compréhension imagée des deux figures.
- 9 Dans les Annonciations, lorsqu'un point précis est visé, ce dernier devient sur le corps de Marie l'image d'un organe de génération.

Figure 9 : Détail de l'Annonciation avec St. Emidius par Carlo Crivelli, 1486



Figure 10 : Vulve couronnée portée en procession par trois phallus à l'image des processions mariales



1375-1450, trouvé à Brugge (collection Van Beuningen, numéro 652)

Collection de la famille Van Beuningen (in Ostkamp 2009: fig. 20).

- 10 De cette façon, lorsque la trajectoire de la colombe arrive à hauteur de la tête, Marie se découvre et laisse apparaître sa chevelure, le plus souvent sous la forme d'une raie qui la partage en deux moitiés égales. Celle-ci offre l'image d'un lieu de pénétration par où la conception se réalise habituellement comme par exemple sur l'Annonciation peinte par Crivelli en 1486 (cf. figure 9 et figure 12) et qui semble directement inspirée du tableau de Giovanni peint vingt-cinq années auparavant.
- 11 En d'autres termes, il s'agit d'une euphémisation iconique de la vulve (ou, si l'on préfère, la vulve en esprit), c'est-à-dire que l'artiste utilise l'image d'un autre lieu du corps pour évoquer ce qui n'est pas directement figurable (et qui serait, de plus, interprété comme un blasphème). Ce lieu de pénétration par la raie des cheveux sera d'ailleurs plus systématiquement utilisé par les artistes de la Renaissance du Nord de l'Europe comme par exemple l'Annonciation de Bartholomäus Zeitblom (cf. figure 11). Le procédé repose sur une analogie formelle entre l'image source et l'image cible, raison pour laquelle la multiplicité des lieux par lesquels la fécondation de la Vierge se produit – l'Incarnation –, est changeante puisque la motivation est de l'ordre du rapport de ressemblance.

Figure 11 : *Annonciation* par Bartholomäus Zeitblom (détail)



Figure 12 : *Annonciation* avec St. Emidius par Carlo Crivelli, 1486



- 12 Cette association entre chevelure et image vulvaire est aussi reconnue négativement depuis le Moyen Âge : par exemple, le fait de se mirer dans un miroir, comme cette

femme qui se peigne en partageant sa coiffure symétriquement suivant une raie médiane, est associé à l'arrière-train féminin du diable dont l'image apparaît dans le miroir à la place de ses cheveux. L'un est en quelque sorte l'image de l'autre (cf. figure 13, in *Malleus Maleficarum*, Heinrich Kramer, alias Henri Institoris et Jacques Sprenger, publié à Strasbourg en 1486).

Figure 13 : jeune femme se coiffant devant un miroir dans lequel se reflète l'arrière-train du diable au féminin (*Malleus Maleficarum*, 1486)



- 13 Ou encore comme dans la gravure de la Luxure des *Sept péchés capitaux* de Bruegel dans laquelle apparaît une créature aux jambes écartées exhibant un sexe féminin dépourvu de toute pilosité (cf. figure 14). L'ergot en forme de griffe allongée de l'un des animaux fantastiques du couple copulant face à cette créature se superpose à la raie de la chevelure d'un homme accroupi. Placée à l'horizontale du sexe apparent de la créature, la disposition équivoque de sa chevelure ne respecte pas sa configuration « naturelle » sur une tête puisqu'elle est « verticalisée ». Disposés à la même hauteur l'un en face de l'autre, ces deux éléments graphiques se complètent et montrent de la sorte que la chevelure et sa raie au milieu constituent une euphémisation iconique de la vulve.

Figure 14 : Détail de la Luxure des *Sept péchés capitaux* de Pieter Bruegel l'Ancien

- 14 La composition du tableau de Francesco del Cossa étant très largement géométrisée, le point de ce pli dans le manteau de la Vierge devrait correspondre à quelque chose de particulier, à l'identique de ce que Hubert Damisch (1997) avait souligné dans *Un souvenir d'enfance par Piero Della Francesca*. Dans un autre tableau de Francesco del Cossa, un détail d'une fresque *des mois*, le triomphe de Vénus, utilise le même procédé mais en le rendant de façon littérale, puisqu'un courtisan plonge la main dans les pans délacés de la robe d'une jeune femme, tout en l'embrassant. Dans sa description de l'*Annonciation* de Fra Filippo Lippi peinte en 1460, Daniel Arasse (2010 [1999] : 152) avait montré que le vol de la colombe arrivait à la hauteur du *nombril* de Marie (c'est-à-dire de son *omphalos*) et qu'un rayon partant du bec pénètre sa robe par une boutonnière ouverte, alors qu'une autre « pyramide » de rayons émanant du nombril lui répondait (on se demande d'ailleurs s'il ne s'agit pas d'une figuration des deux semences nécessaires à la fécondation : l'une masculine émanant de l'oiseau, l'autre féminine provenant du « nombril »). Arasse en avait conclu que cette modalité de figuration n'avait pas connu de descendance dans la peinture italienne. Elle nous permet toutefois de montrer que les lieux du corps de Marie vers où se dirige l'Esprit Saint sous sa forme de colombe sont à comprendre comme des euphémisations iconiques et/ou linguistiques de sexe féminin entendus sous sa modalité d'*omphalos-nombril*.
- 15 Dans le tableau de l'*Annonciation* de Cossa, alors que sa main droite se porte vers son sein, Marie tient de sa main gauche le pli du manteau et forme une sorte de cône dont les bords s'enroulent en un début de spirale. L'arête supérieure de ce cône pointe en bas vers le centre radial de la spirale de la coquille de l'escargot, puis vers un nœud d'arbre dans la scène de la nativité ; il croise, vers le haut, la main de Marie à l'endroit de la fourche formée par son index et son majeur⁴, se poursuit en passant à hauteur du sein, certes invisible mais bien présent, et, enfin, se termine dans le coin supérieur droit du tableau. La diagonale de l'arête du cône met en quelque sorte en contact deux *omphaloï* ; celui de la coquille et celui du sein de Marie. Ne doutons pas que celui-ci est présent à son esprit puisque sa main touche son sein : voilà donc Marie touchée par la Grâce divine ? Ou alors la touche-t-elle ? Le propos est tout à fait blasphématoire, et pourtant...
- 16 De même que le Saint Esprit pénètre Marie par le sillon de ses cheveux formant l'image d'une vulve sur d'autres tableaux de la Renaissance, ici les replis du manteau de la Vierge constituent son équivalent graphique. Comment être certain que c'est bien cette analogie

formelle que Francesco del Cossa a voulu atteindre dans sa composition ? Peut-être en poursuivant la diagonale qui va de Dieu à l'escargot, mais en la faisant arriver dans le tableau de la Nativité situé en dessous de la scène de l'Annonciation. Cette diagonale imaginaire arrive dans les replis d'une blessure d'arbre qui sert de poteau de soutènement à la toiture de la bergerie où la Mère de Dieu vient d'enfanter.

- 17 Or la cicatrice des troncs d'arbre est connue comme un lieu par lequel s'effectue une naissance dans la mythologie antique, puisque Adonis est sorti du ventre de Myrrha alors qu'elle se transformait en myrrhe.

Figure 15 : *Naissance d'Adonis* (décor de bol d'un artiste inconnu) et enluminure (origine ?)





- 18 Lorsqu'ils traitent de cet épisode mythique relaté par Ovide dans les enluminures ou les tableaux de la Renaissance, les peintres peignent un arbre-femme sur lequel la vulve prend les traits que laisse sur un tronc une branche tombée. En d'autres termes, les artistes comprennent le mythe relaté par Ovide en imaginant ce qui, sur un tronc arbre, peut servir visuellement d'analogue à un lieu de naissance. Pour eux, une blessure de tronc possède une ressemblance avec l'image d'une vulve (voir par exemple ce thème traité par Titien que nous ne reproduisons pas ici, ou sur un bol dont l'auteur est inconnu, cf. figure 15). La paire Adonis-Jésus est accompagnée d'une autre figure duelle, Myrrharonc d'arbre, elle-même rejointe par Aphrodite-Marie, deux « déesses » interchangeable. Ce simple constat de l'analogie visuelle permet d'en dresser un autre : ce que les artistes de la Renaissance voient est similaire à ce que les Anciens voyaient, et les formulations mythologiques doivent se comprendre par l'intermédiaire des images qu'elles génèrent mentalement. Ce qu'il leur faut figurer sur un tableau n'est donc pas, dans ce cas-ci, une vulve laissant passer le jeune dieu, mais un arbre aux formes encore perceptibles de femme sur lequel une blessure de tronc évoque, par sa place et sa forme, une vulve.
- 19 L'analogie est parfois reprise plus discrètement, comme dans les livres d'heures, à l'image de l'enluminure que nous reproduisons ici (cf. figure 16) évoquant l'épisode biblique de *Bethsabée au bain* : thème connu, qui permet aux artistes de figurer les charmes de la baigneuse dans une scène où le roi David les aperçoit et en est séduit. Les jupes relevées, Bethsabée est placée dans une scène encadrée par des arbres morts faisant office de poteaux et sur lesquels le peintre a réparti une multitude de ces blessures.

Figure 16 : *Bethsabée au bain*, Heures de Simon Liboron.



Collection particulière, fol.78. Maître du Pierre Michault de Guyot de Peley. Troyes, vers 1485.

- 20 Ou encore dans l'Annonciation de Giovanni (cf. figure 8) dans laquelle le peintre à donné au bois de la porte ouverte du lutrin, placé à côté et derrière la colonne, les traits d'une blessure d'arbre qui correspond parfaitement avec l'image de ce que la « porte » doit évoquer dans le corps marial (cf. figure 17 : pour une discussion de l'association *vulva/vagin*/porte du ventre dans l'anatomie renaissante voir Laqueur 1992 : 292, note 4).

Figure 17 : Porte de lutrin avec nœud de bois en forme de vulve, Détail de *l'Annonciation* de Giovanni Angelo Antonio



Vers 1461, Carmerino, Pinacoteca civica

- 21 Pour revenir au tableau de Cossa, chacun des piliers de la crèche suit une verticale présente dans *l'Annonciation* située au dessus. Le pilier sur lequel s'adosse Joseph est dans la même verticale que la colonne de façade du bâtiment en arrière-plan, alors que celui situé près de Marie est placé sur la même verticale de la colonne du lutrin. Dans la scène de la Nativité, le poteau de soutènement sur lequel se trouve la blessure d'arbre sert de point de départ d'une verticale imaginaire qui passe par l'extrémité inférieure du cône formé par le repli du manteau de la Vierge pour croiser la première arche en son centre, comme elle le fait avec la seconde, en haut du tableau. Or ce point du manteau de Marie qui forme le bord extérieur du cône pourrait sembler anodin et n'être, somme toute, qu'un simple repli en forme de spirale. Il se situe pourtant sur une autre ligne, horizontale, qui passe par le bouton de rose tenu par l'ange Gabriel. À considérer, pour ce dernier, qu'il s'agit d'une évocation de l'organe de plaisir, il donne une indication de la forme que renvoie l'image des replis du cône constitué par les tissus relevés du manteau. Les pans du manteau que la Vierge tient entre son index et son majeur forment un cône semblable à celui d'un capuchon clitoridien. Le point de pénétration de la colombe sur le corps de Marie se fait dans les replis de son manteau que l'artiste a peint de façon à lui donner l'aspect d'un sexe de femme. Ces cônes formés par des pièces de tissus sont légion dans les tableaux d'Annonciation de la Renaissance, comme par exemple celui peint par Lorenzo Lotto en 1527 où un linge suspendu au mur forme un cône, ou encore celui peint en 1450 par Benedetto Bonfigli (cf. figure 18), etc.

Figure 18 : Benedetto Bonfigli, *Annonciation (détail)*

1450, 51 x 36.5 cm Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, INV. Nr. 53 (1977.23)

- 22 Mais surtout, sur l'Annonciation de Spinello Aretino (cf. figure 6), le cône formé par le pan du manteau de Marie en présente le revers, c'est-à-dire l'intérieur de son revêtement. Le cône « doré » qu'il forme tranche distinctement sur le reste du manteau bleu. Avec les traits obliques qui le parcourent à intervalles réguliers, l'ensemble fait penser à une coquille allongée de gastéropode (des turritelles), comme on en trouve sous forme fossile dans les roches calcaires⁵, dans certains coquillages marins ou, plus simplement, dans certaines familles de petits escargots. Dans ce dernier tableau, le cône du manteau, parallèle au poteau en colimaçon, est une seconde évocation de la figure de l'escargot. Si Francesco del Cossa a vu cette peinture, il en a fait une lecture analogique et linguistique sur laquelle il faut nous attarder. En effet, le cône du manteau de Marie est tellement marqué dans le tableau d'Aretino que la couleur dorée employée semble presque plus vive que celle des deux auréoles de la Vierge et de Gabriel. Entre les deux Annonciations, celles de Cossa et celle d'Aretino, le dessin du manteau de Marie est identique, jusqu'aux deux pans qui laissent apparaître une partie de la robe.
- 23 Le détail du manteau de Marie et de son bord enroulé en cône formant l'image d'un sexe est également une figure qui se décline selon une modalité « négative », c'est-à-dire associée au diable, comme dans une des scènes figurant l'orgueil des sept péchés capitaux peint par Bosch autour de 1450. Sur cette vignette, le pan de la robe d'une femme présentée de dos est relevé artificiellement de façon à figurer ce même rapport analogique, mais « à l'envers », c'est-à-dire de façon à le faire apparaître en tout premier plan à hauteur de son arrière-train (cf. figure 19). Comme avec la jeune femme se regardant dans un miroir dans lequel on aperçoit le derrière du diable au féminin (cf. figure 13), nous aurions, avec cette *Superbia* de Bosch, une variante structurale du thème.

Sur la scène de *L'orgueil* de Bosch, une figure diabolique lupique coiffée comme la femme à qui elle tient un miroir dans lequel se reflète le visage est la variante du diable de la gravure du *Malleus Maleficarum* où le postérieur et le sexe féminin se reflètent dans le miroir ; autrement absent du tableau, le sexe féminin (que présentait le diable dans le reflet du miroir), est évoqué par la posture incongrue de la robe relevée (à laquelle Bosch a donné l'aspect d'un sexe de femme). Ici, le tableau de Bosch fait office de miroir et c'est au spectateur qu'est renvoyée l'image, raison pour laquelle le miroir est dirigé vers celui-ci afin de rendre visible le visage de la femme à la coiffe. On notera que les deux images sont construites de façon analogue : coffre ouvert, miroir et figure du diable, personnage féminin se regardant dans celui-ci. En revanche, les éléments qui varient sont traités dans un rapport de complémentarité structurale. La femme ne se coiffe pas mais porte une coiffe identique à celle du diable et se reflète dans le miroir, alors que le derrière du diable occupe cette place dans la gravure ; la robe relevée étant alors l'image d'un sexe présenté au spectateur, de même que le graveur présente cette figure au spectateur dans l'arrière-train du diable.

Figure 19 : *Superbia*, « L'orgueil »



Figuré selon une variation combinatoire du thème traité dans l'iconographie du *Malleus Maleficarum* : la robe relevée présente une figure analogique d'un sexe féminin. (Jérôme Bosch, *Les Sept Péchés capitaux*, vers 1450, musée du Prado, Madrid).

- 24 Placé en retrait, à gauche de la Vierge dans ces deux Annonciations, se trouve un lutrin ou une table sur lequel est placé un livre ou une bible, ouverte dans un cas, fermée dans l'autre. Pour Arasse, ce pupitre-lutrin pose problème dans l'architecture globale de l'Annonciation de Cossa, car tel qu'il apparaît dans la peinture — et à respecter la construction perspective —, il est en partie encastré dans le mur de la chambre (cf. Arasse 2010 [1999] : 206, fig. 19). Tant que le tableau d'Arétino n'est pas pris en compte, la place particulière de la table-lutrin dans la composition de Cossa reste une énigme. Sa présence

à cet endroit précis du tableau s'expliquerait par le fait que Francesco del Cossa se soit inspiré de l'Annonciation d'Aretino ou, en tout cas, d'une Annonciation dans laquelle se trouve un lutrin. Chez Aretino toujours, la colonne en colimaçon vient passer devant le lutrin alors que Cossa ne fait apparaître à sa place qu'un escargot, tout en rajoutant une sphère comme pied de la table (de fait, le lutrin est devenu table-pupitre chez Cossa).

- 25 La posture que Francesco del Cossa fait adopter à la Vierge est fort probablement une construction analogique qui, si on veut bien l'entendre, dit exactement ceci : Dieu le Père, l'Enfant, etc., sont des *omphaloï*, des centres-nombrils, mais aussi des tétons et un clitoris, organes de plaisir qui, selon la tradition classique, devaient être stimulés lors de la conception. Selon Thomas Laqueur, on pensait à l'époque de l'Antiquité mais aussi à celle de la Renaissance que sans jouissance féminine il n'y avait pas d'engendrement possible (1992 : 114). C'est-à-dire que, dans un cas comme celui de l'Annonciation, il n'y a pas d'Incarnation.

L'escargot et Marie

- 26 Pour Arasse, l'escargot dans l'*Annonciation* de Cossa n'est pas entièrement explicable par l'iconographie : « (...) nous devons le voir comme l'équivalent, dans notre monde, de la Vierge dans le tableau. Or il est manifeste que, dans notre monde, la Vierge ne "ressemble" pas à un escargot, que celui-ci ne lui est assimilable que "figurativement", métaphoriquement. » (Arasse 2010 [1999] : 207). Contrairement à ce qu'écrit Arasse, il est possible de voir cette association sur un rapport de ressemblance non pas entre l'escargot et Marie, mais en tant que personnification d'une partie de Marie. Ainsi, sur une enluminure du début du XIV^e siècle tirée d'un livre d'heures d'origine espagnole conservé à Tour, on voit apparaître un visage divin dans une « nuée » du ciel. Or la couleur et les bords sinueux de cette ouverture sont répétés sur le corps de l'escargot peint au dessus de la scène, rendant ainsi compte de sa présence (cf. figure 20) puisque la nuée est traitée graphiquement sur le mode d'une vulve entrouverte. Dans un premier temps, cette association devrait être retenue comme une mise en image de la motivation analogique qui fait qu'encore aujourd'hui un terme argotique tiré de l'alsacien, la « schnek » (l'escargot), est utilisé pour désigner l'organe sexuel féminin. Si Arasse insiste pour dire que, dans les tableaux de la Renaissance, l'escargot est lié à Marie, il l'est au moins selon la modalité d'évocation de sa vulve. Cette association entre escargot et sexe féminin a déjà été soulignée par Michel Feuillet (2008 : 237) lors d'une analyse de la présence du gastéropode dans l'œuvre de Cossa. Toutefois, il interprète classiquement sa présence sur le bord du tableau comme une référence à la virginité de Marie de part l'hermaphroditisme des escargots, alors que nous ne saisissons pas le lien entre virginité et le fait de posséder les deux sexes à la fois (cf. *ibid.*).

Figure 20 : Dieu parlant à Josué (à préciser)



Initiale E du livre de Josué, IRHT 149516-p Tours - BM - ms. 0008, f.089 vers 1320 ?, origine espagnole
 Institut de recherche et d'histoire des textes - CNRS, cliché IRHT, droits collectivité, CNRS et MCC

- 27 Dans un second temps, l'escargot devrait également être choisi pour ses sécrétions dans la mesure où cela en fait un bon candidat pour l'évocation d'une semence féminine.
- 28 Depuis le Moyen Âge en effet, la question de savoir si le sperme féminin participait de l'acte de procréation parcourait les débats des auteurs médicaux. Suivant Hippocrate, Galien estime que « le sperme de la femme, outre qu'il contribue à la génération de l'animal [le fœtus], est aussi utile à ces fins : car en excitant la femme à l'acte vénérien, et en ouvrant le col de la matrice durant le coït, le sperme est d'une utilité non médiocre », et Avicenne soutient qu'« il n'est pas honteux pour le médecin de parler de l'augmentation de la taille du pénis ou du resserrement de la partie réceptrice, ainsi que du plaisir féminin, *car se sont des causes qui participent à la génération* » (in Ribémont 2007 : 131, nos italiques).
- 29 Il n'est donc pas étonnant de trouver un escargot associé à un nouveau né sur une autre enluminure : la Mort personnifiée a été placée d'un côté alors que la Vie est évoquée grâce à l'enfant relié au gastéropode par sa bave ou son mucus (cf. figure 21). Ici, l'association peut également jouer dans un autre sens et prendre la figure de l'escargot comme une représentation de l'organe masculin et ses sécrétions comme une évocation générale de la semence.

Figure 21 : La Mort s'opposant à la Vie personnifiée par un jeune enfant relié à un escargot par sa bave



IRHT 071732-p, Aix-en-Provence, BM, ms. 1552, f. 076.

- 30 Terminons la trajectoire de la colombe envoyée par Dieu le Père dans les replis de la robe de Marie, juste en dessous de l'ouverture produite par les deux pans écartés de son manteau. Lorsque l'Enfant naîtra, ce point d'arrivée de la colombe, une entrée, sera aussi un lieu de sortie. En cela, il est permis de relier ce lieu à la scène de Nativité peinte dans la partie basse de l'ensemble de la composition, qui semblerait détachée de la scène de l'Annonciation si elle n'était pas, on le sait, son résultat. Comparativement à la scène de l'Annonciation, Cossa a donné à l'Enfant de la Nativité une taille qui rend sa « sortie » de la robe de Marie, mais aussi de ce tableau vers l'autre, tout à fait parlante. Or le trajet qui part de cette robe-vulve vers l'Enfant dans la crèche passe par la coquille du gastéropode posé par le peintre sur le rebord du tableau. Pour Daniel Arasse, Cossa avait peint l'escargot de la Vierge « en taille réelle », comme pour dire qu'il ne faisait pas réellement partie du tableau. Il soulignait qu'il y avait là un artifice jouant sur la figuration grandeur nature du gastéropode pour servir au spectateur de point d'entrée. C'est le cas. Mais il y a plus : c'est également un artifice visuel qui invite non seulement à entrer dans le tableau de l'Annonciation, mais aussi à passer d'un tableau à l'autre, de l'Annonciation à la Nativité...
- 31 À nouveau, la droite imaginaire passe par le centre radial de la spirale de la coquille et rejoint l'Enfant à son nombril : la spirale joue probablement le dernier rôle que l'on attendait d'elle, celui d'une métaphore visuelle du cordon ombilical, lui aussi en spirale puisqu'il s'agit d'un enroulement de deux artères et d'une veine autour d'un axe.
- 32 Nous l'avons vu, l'escargot prend dans ce tableau la place de la colonne en colimaçon du tableau de Spinello Aretino ou de Giovanni, voire plus systématiquement ceux d'autres tableaux du XIV^e siècle. Or ces colonnes partagent le même schéma d'image que celui du cordon ombilical humain (cf. figure 22). On pourrait considérer l'analogie comme fortuite si la thématique générale n'était celle de l'Annonciation, pour laquelle, justement,

l'échelle ou l'escalier en colimaçon permet de passer d'un plan à l'autre à la verticale du même point. Ces escaliers en colimaçon sont utilisés pour monter ou descendre verticalement, c'est-à-dire en empruntant un chemin direct entre deux points situés l'un au dessus ou en dessous de l'autre, sans que la pente soit impossible à gravir, comme cela serait le cas avec une simple échelle. En d'autres termes, la colonne en spirale ou en colimaçon est une évocation non seulement de la descente de Dieu sur le plan terrestre, elle est également une évocation visuelle d'un cordon ombilical qui relie la Mère à son Enfant. Enfin et surtout, le cordon ombilical est bien l'organe qui procède matériellement à l'incarnation de l'enfant dans la matrice. Sans lui, donc, il n'y a pas d'Incarnation possible – même biblique – et les colonnes en colimaçon sont placées en tout premier plan dans les Annonciations pour rappeler en esprit cette réalité obstétrique (et ne doutons pas que les cordons ombilicaux et leur forme aient été connus et associés au Christ, puisque le « Saint Omphale » était une relique considérée comme le cordon ombilical de l'Enfant).

Figure 22 : Cordon ombilical humain : enroulement en colimaçon autour d'un axe en forme de colonne.



- 33 De fait, la composition de Cossa peint une Incarnation avant même qu'elle ne soit annoncée, puisque cet enroulement est probablement déjà évoqué en image dans les motifs des frises du haut du tableau (composées par un entrelacement spiralé). Pour le dire autrement, la composition présente une Annonciation dans laquelle chacun des protagonistes issus de la mythologie chrétienne personnifie un lieu du corps. L'alignement de trois de ces « lieux » entre eux devient un indicateur de relations qu'il faudrait pouvoir reconnaître et nommer. Placer une rose non éclose à la même hauteur qu'un repli conique du vêtement de Marie demande à être entendu dans un sens imagé. Que ce soit l'Ange qui tient ce bouton de rose par la tige n'empêche pas d'entendre le sens sous sa forme littérale : Gabriel ne fait pas qu'annoncer la bonne nouvelle, mais

l'accompagne d'un geste emplissant de joie la Vierge alors que le Père, lui, la fait fructifier. L'ensemble de la composition joue enfin entre la scène « haute », sa partie divine, et la partie « basse », terrestre, dans laquelle l'Enfant, fruit de cette Annonciation, est placé dans une série de relations aussi bien graphiques que sémantiques avec les éléments du « haut ».

- 34 Ainsi placé à la verticale de la rosace de la colonne, le nombril de l'Enfant entretient avec la partie haute du tableau une autre relation significative. S'il fallait le relier directement au Père — et à son auréole en triangle —, la droite passerait obligatoirement par le bouton de rose, à nouveau situé à la croisée des chemins, non plus cette fois avec l'Enfant près de sa mère sur le balcon, mais avec l'Enfant qui vient de naître. Enfin, ces droites qui passent par, ou vont vers, le bouton de rose, croisent toutes le chien noir. Sous sa valeur « lupique », celui-ci est ici une évocation de la Terre (cf. Arasse *Le sujet dans le tableau*, 2008 [1997] : 236) ou ce canidé renvoie à la terre chez les Anciens)⁶. Il s'agit là d'une référence à la Terre dans sa nature dévorante des corps des défunts, raison, semble-t-il, du trajet inverse de celui qui va, dans ce tableau, de Dieu vers la terre, ou de Dieu vers Marie, un trajet donneur de vie.
- 35 Reste que la lucarne placée sur la corniche, au dessus de la colonne à l'angle du bâtiment dans lequel se trouvent une mère et son enfant, est habituellement le lieu par où passe la colombe ou toute manifestation du Saint Esprit, comme sur le tableau de Crivelli (cf. figure 12, ou celui de Giovanni, cf. figure 8). En prenant le premier trajet qui passe par la colombe et les doigts de Gabriel, trajet direct en quelque sorte, reliant Dieu le Père à la Vierge, cette ligne passe par l'Ange et devient « audible » pour la tradition chrétienne. L'autre ligne significative entre Dieu le Père et la Vierge passe par cette ouverture dans le bâtiment par où, habituellement, passe le Saint Esprit. Ici, elle ne laisse passer que le regard de Dieu.
- 36 Que faut-il entendre par « regarder par la lucarne » lorsque l'on parle de Dieu ? Peut-être n'est-ce là qu'une autre formulation pour « épier » ou regarder par un trou de serrure par lequel Dieu, qui voit tout, aperçoit, en voyeur, la scène de l'Annonciation. C'est d'ailleurs une constante dans les tableaux de la Renaissance montrant l'acte et la bonne nouvelle de Gabriel. Dieu y est dépeint éloigné, placé quelque part dans les airs et en même temps présent soit par le regard qu'il porte sur la scène se déroulant entre celle qu'il a choisie pour porter son fils et le porteur de bonne nouvelle, variante chrétienne d'un Hermès antique, soit par sa présence, proche dans le tableau, du moment de la fécondation. Souvent même, il est présenté s'invitant directement dans la chambre de Marie, soit par une fenêtre soit, le plus souvent, par le plafond au dessus du mur marquant la limite de l'intimité de l'espace marital ; d'autres fois seules ses mains apparaissent. Si l'œil de Dieu voit tout, il est amené à y regarder de plus près lors de l'Annonciation, car ce qu'il doit apercevoir n'est peut-être pas visible de si loin. Cette ligne, donc, qui va de l'œil de Dieu vers Marie et passe par l'ouverture, porte son regard sur le cône formé par l'enroulement du tissu du manteau de la Vierge ou, comme dans l'Annonciation d'Arétino, en étant placé exactement à sa verticale, c'est-à-dire suivant une connexion directe. Dans ce tableau de Cossa, ce point croise la verticale qui passe par l'autre sein de Marie, le centre caché de son auréole (un *omphalos*), passe par le côté du décor de la ligature du centre de la première arche et finit sa trajectoire au centre de la seconde crénelure, en haut du tableau. En d'autres termes, Francesco del Cossa a placé l'enroulement en spirale du manteau de Marie à la verticale de deux *omphaloi*, celui formé par le téton et celui de l'auréole, c'est-à-dire un alignement de trois « centres ». L'enroulement en spirale du

manteau devient de la sorte ce que l'œil de Dieu regarde par la lucarne. Et pour cause, si, comme nous l'avons déjà évoqué, l'Annonciation doit porter ses fruits, il faut également accorder une certaine importance aux notions de l'époque liée à la fructification humaine. Selon Laqueur (*op. cit.*), il fallait dans les représentations de l'époque que les deux « semences », la masculine et la féminine, se donnent dans l'acte procréateur pour qu'un fœtus se forme. Toujours en accord avec cet auteur, il fallait même que l'orgasme soit atteint (ou du moins le plaisir, cf. Ribémont 2007 : 131)⁷, sans quoi, pensait-on à la Renaissance, il n'y aurait pas de fructification possible. Comment accorder les deux éléments en apparence contradictoires d'une semence masculine, que l'euphémisme de la colombe en tant que personnification des organes masculins ne rend pas moins présent, et d'une mère qui devrait rester vierge, donc d'un plaisir éprouvé sans rapports sexuels dans le sens de pénétration ? Sans miracle, ici, point de fructification possible... à moins d'admettre que cette fructification s'est produite par l'Esprit (saint) et qu'il faut donc la rendre visible en esprit, c'est-à-dire par une évocation des formes, et non pas dans un sens visuel premier, afin de le faire surgir dans l'esprit du spectateur (ou du commanditaire). C'est à ce type d'interrogation que les peintres devaient apporter des réponses visuelles. La présence du plaisir féminin devait ainsi être rendue par la figuration de l'organe qui lui permet d'advenir, à savoir, le clitoris et son prépuce qui prend une forme conique : Marie est ainsi présentée dans des atours qui dessinent un sexe féminin. En même temps, ce plaisir ne se lit pas sur son visage, impavide, ni ne se voit dans la posture générale qu'elle adopterait. Ce plaisir ne peut donc se voir ou se donner à voir : il ne peut être que compris lorsque le tableau est lu, et doit être raconté de façon analogique par le peintre.

Le serviteur de la Vierge

- 37 Reste ainsi une troisième figure, l'Archange Gabriel, qui semblerait ne pas participer de cet acte procréateur. Ici comme dans les autres Annonciations, il intervient sous l'aspect d'un être efféminé aux traits à la fois masculins et féminins, hermaphrodite en quelque sorte, identiques en biens des points à ceux des castrats de l'époque. Sa figure préchrétienne⁸, également dotée d'ailes dans les différentes formes que lui ont données les iconographies dans l'Antiquité tardive, est celle d'Attis, parèdre de la Mère des dieux. Dans la narration qui accompagne son culte, Attis s'auto-émascule et devient le modèle des Galles, prêtres dédiés au plaisir de la Mère des dieux lors des cultes à mystères dans lesquels ils officiaient (cf. Borgeaud 1996). L'historien des religions spécialiste de ce culte, Philippe Borgeaud, note toutefois que, castrés, les Galles avaient le cunnilinctus comme forme active de sexualité.
- 38 Dans l'analyse de l'Annonciation de Cossa, Arasse faisait remarquer que l'escargot se dirige de l'Ange vers Marie et en déduisait que ce déplacement évoquait la lenteur mise par Dieu à envoyer son fils sur terre depuis le moment de la chute d'Adam et Ève. Or certaines images d'escargot présentes dans les enluminures des livres d'heures laissent présager une autre raison de sa présence, liée cette fois à l'Ange Gabriel compris comme une forme de Galle chrétien dédié au plaisir de la Mère. Ainsi, sur une enluminure d'un épistolier daté de 1548 et gardé en Avignon, apparaît dans les éléments de décor un énorme escargot à tête de chien doté d'une langue démesurée (cf. figure 23). Cette dernière, rappelons-le, est l'organe avec lequel il attaque et dévore les feuilles, raison pour laquelle, semble-t-il, il a été placé face à une tourelle défendant une feuille dans la

Visitation peinte par les frères de Limbourg (cf. figure 4). Sur l'enluminure de la figure 23, sa présence se justifie suivant un rapport métonymique relevant de l'évocation de la trace laissée par son repas. Au même titre que l'escargot creuse une trace avec sa langue dans un végétal, l'Ascension de Jésus est connue pour avoir laissé sur la montagne deux empreintes en creux, ou vestiges des pieds du Sauveur, comme les a peintes l'artiste dans cette enluminure.

Figure 23 : Escargot à la langue râpeuse démesurée au dessus d'une scène de l'Ascension



Épistolier daté de 1548, IRHT 054750-p, Avignon - BM - ms. 0029, f. 054v

- 39 Or cette langue d'escargot apparaît sur une autre enluminure, bien antérieure à l'ensemble de ces tableaux. Sur une scène inscrite dans la lettre U d'une enluminure du XIV^e siècle issue du même manuscrit que la figure 20, un martyr se fait découper à la scie dans le sens de la hauteur par deux hommes qui l'ont entamé par le haut du crâne en suivant la raie de sa chevelure. Au dessus de cette composition apparaissent un singe et un escargot, ce dernier étant peint ici sous la forme d'une « bête à corne », c'est-à-dire partiellement diabolique. La langue râpeuse du gastéropode lèche l'arrière-train du singe sur un mode analogue au supplice de la scie que subit le malheureux (confirmant par ailleurs, s'il en était besoin, l'analogie entre un arrière-train et une chevelure séparée en deux par une raie). On le voit, la figure de l'escargot est ici une évocation directe de la luxure, alors qu'elle n'est que suggérée dans le tableau de Cossa, où le gastéropode est plutôt le délégué de Gabriel (ou sa métaphore animale, en opposition complémentaire à la colombe phallique, déléguée de Dieu le Père).

Figure 24 : Scène d'un escargot léchant le derrière d'un singe placée à la verticale d'un martyr se faisant scier en deux à partir du haut du crâne



Tours - BM - ms. 0008 f. 327v, Initiale U du livre d'Isaïe vers 1320 ?)

Institut de recherche et d'histoire des textes - CNRS, cliché IRHT ; droits collectivité, CNRS et MCC.

- 40 Certes, le contexte biblique de cette scène diffère de celui d'une d'Annonciation et l'on pourrait considérer abusive la transposition d'un contexte à l'autre. Ce même couple d'animaux, partiellement effacé, se retrouve pourtant dans les éléments de décoration d'une autre enluminure gardée à Chambéry montrant une Annonciation (cf. figure 25). En plus d'un gastéropode déambulant sur le bord extérieur du cadre, le couple singe/escargot, surmonté d'un crapaud évoquant la matrice, est cette fois placé en face-à-face à droite de l'encart central. Les deux animaux semblent engagés dans une conversation analogue à celle ayant lieu entre la Vierge et Gabriel. Il est possible qu'une partie de Marie soit personnifiée par le singe⁹ — Dürer a repris directement le thème de *La Vierge au singe* — et l'Ange par la figure du gastéropode. L'identité relative entre Marie et l'Ange selon les deux animaux ne peut être levée qu'avec le recours à une autre enluminure.

Figure 25 : Singe et escargot en face d'une scène d'Annonciation



IRHT_035275-p Chambéry - BM - ms. 0003 f.033

- 41 Dans cette image du XVe siècle, le lion de saint Marc regarde (surveille ?) un ange sortant directement d'une coquille d'escargot (cf. figure 26). En d'autres termes, il faudrait dire « en esprit », l'ange et l'escargot ne font qu'un dans cette enluminure. Associé aux occurrences précédentes, l'ange-escargot des Annonciations est un « prédateur » qui « s'attaque » aux « feuilles » de Marie.

Figure 26 : Le lion de marc regarde un ange sortant d'une coquille d'escargot



IRHT_106279-p Abbeville - BM - ms. 0016 f.002 (détail), 15^{ème} siècle, Picardie

- 42 Plus exactement, il s'agit d'un « serviteur de la Vierge », raison pour laquelle un évêque peut prendre la place de l'ange sortant de la coquille dans une autre enluminure où il est d'ailleurs accompagné d'un singe assis sur le fût d'un canon (cf. figure 27).

Figure 27 : Évêque sortant de la coquille d'un escargot



IRHT - Chaumont, B.m., ms. 0033, f. 33

- 43 Enfin, pour terminer cet ensemble lié à l'escargot et à sa valeur analogique dans le registre sexuel, on peut ajouter une variation iconographique tirée du même manuscrit que la figure 26, sur laquelle un escargot démesuré apparaît près de deux fourches d'arbres renversées. Entre l'ange et l'escargot est peint un couple enlacé : alors que chacun touche de sa main le ventre de l'autre, la jambe de l'homme est placée sur la robe de la femme dans une allusion galante relativement explicite (il s'agit de son « membre »), à laquelle répond analogiquement la scène de l'escargot s'approchant de la fourche. La tête du gastéropode est sur la section du tronc qui, coupée à la scie, prend une forme ovale (cf. figure 28). Pour qu'une famille puisse voir le jour et, par conséquent, qu'une descendance puisse advenir, il faut que le couple humain se place spirituellement entre l'ange et l'escargot, entre plaisir et matérialité corporelle. On le voit, à remplacer dans cette scène le membre du mari par la colombe arrivant dans les robes de la dame, on obtient une Annonciation comme celle qu'a peinte Francesco del Cossa.

Figure 28 : Ange, couple et escargot près de fourches d'arbre coupées



Abbeville - BM - ms. 0016, f. 019v Heures à l'usage d'Amiens, 15e s. (fin).

- 44 La proposition apparaît au premier abord dérangement, car elle présente une période renaissante sensiblement plus portée sur Marie Mère de Dieu que sur Dieu le Père dans un couple d'oppositions où Dieu occupe la place d'un créateur d'ordre et de forme

mathématiques, alors que la Mère de Dieu occupe celle de la vie, associée à la souffrance, mais aussi au plaisir, à la matérialité du corps en quelque sorte. Elle est également dérangeante dans la mesure où l'Enfant est ici traité comme un *omphalos* supplémentaire ; certes placé dans la crèche en bas de la composition, ou presque absent sur le balcon, il se trouve chaque fois associé soit à un bouton de rose, soit à un centre de fleur, les rosaces, la coquille de gastéropode ou encore, plus dérangeant, à la colonne. L'ensemble de ces éléments picturaux lui est substituable en partie ou en totalité.

- 45 Gabriel n'est donc pas figuré dans les tableaux d'art sacré de la Renaissance à seule fin d'annoncer à Marie qu'elle est l'élue, mais aussi, dans une continuation des enluminures du bas Moyen Âge, pour permettre à Marie de recevoir l'Enfant dans son ventre et, pour cela, de lui procurer du plaisir. Dans le cas de la Renaissance, la biologie de la parenté n'est donc pas envisageable sans la part de l'Ange et, lorsqu'il s'agit de la Sainte Famille, Gabriel y prend place en tant que préposé à la Vierge et à l'Enfant.
- 46 Nous terminerons cette étude par une série d'images qui, bien que hors cadre chronologique, puisqu'elles émanent de Salvador Dali et de Magritte, montre non seulement comment la thématique de l'ange et de l'escargot a été retenue par des artistes contemporains, mais aussi comment leur regard sur les œuvres passées a discerné dans les peintures renaissantes ces « lignes » que nous évoquions en première partie de cette étude. La première montre une femme nue arquée, faisant un pont de son corps sur lequel trône un escargot démesuré (cf. figure 29). Dans l'embrasure qu'elle forme, rappelant une arcade ecclésiale, apparaît un personnage ailé, intermédiaire de l'ange et d'Hermès¹⁰ (pieds ailés) avec un chapeau melon (ou un casque) et une canne. Surréaliste, le dessin de Dali ne semble pas, au premier abord, inspiré directement des Annonciations, puisque tant « l'ange » que la femme sont des éléments indépendants qu'il faut certes associer à l'escargot venant de passer sur son sexe, mais que rien ne rattache à l'imagerie chrétienne, sauf peut-être l'Ange de l'APOcalypse (les trois lettres APO sur son costume) et la terre qui se fissure.

Figure 29 : Dali, La femme et l'escargot



(Gravure de 1967), escargot déambulant sur une femme faisant un arc de son corps et un ange placé dans l'embrasure.

- 47 Il manquerait à cette composition Dieu le Père et la Colombe pour que l'ensemble fasse explicitement une Annonciation plutôt qu'une référence à l'Apocalypse. Bien qu'ils n'apparaissent pas directement sur sa gravure, Dali semble avoir fait ici une référence ou une « citation » à Magritte et à son *Homme au chapeau melon* (lui aussi vêtu d'un costume actuel), dans lequel le visage du personnage au couvre-chef est caché par une colombe. Pour le surréaliste qu'était Dali, Magritte fut incontestablement un « Père » du mouvement. Réalisé la même année que le décès du peintre au chapeau melon, ce dessin de Dali semble être un « clin d'œil » à l'un des pères du surréalisme par la référence à l'une de ses toiles, *Olympia*, sur laquelle une jeune femme nue (la femme du peintre) est présentée de profil, allongée sur une plage avec une coquille d'escargot placée sur son ventre¹¹.

Figure 30 A : René Magritte, *L'homme au chapeau melon* (1964)



Figure 30 B : René Magritte, *Olympia* (1948)



- 48 Sur cette dernière peinture, la signature du peintre est placée dans le coin supérieur droit, à la manière d'un oiseau dans les airs (le g de Magritte formant le corps au milieu

des deux ailes constituées des autres lettres de la signature). Dali, dans son tableau, recombine les éléments en présence en redonnant les composantes manquantes de l'Annonciation et dessine un Ange/Hermès jouant le rôle de Père (Dieu) en faisant directement référence à *L'homme au chapeau melon*, sur lequel la colombe occupe le visage d'un possible autoportrait de Magritte que Dali interprète de façon biblique : à savoir que la Colombe est celle qui produit l'Enfant et que, de la sorte, elle joue le rôle d'une langue (ce qui, pour Dali, semble être une évocation d'un Magritte « saphique »).

- 49 La seconde référence reprend dans une sculpture en bronze intitulée *L'Ange et l'escargot*, dans laquelle Dali recombine ces éléments en les plaçant cette fois de façon à évacuer les références sexuelles explicites. Un Ange au bâton d'Hermès (en forme de béquille) a trouvé place sur un escargot ailé démesuré navigant sur des flots, laissant penser à un télescopage entre un gastéropode et un oiseau qu'un ange mènerait vers une Vierge Marie absente.

Figure 31 : Dali, *L'Ange et l'escargot*,



Bronze (1977-1984)

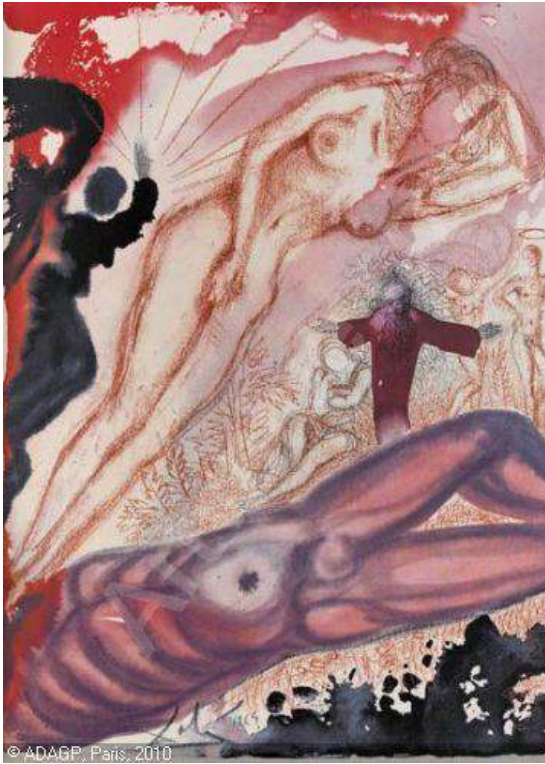
- 50 Enfin, on connaît l'attention que Dali portait à la Renaissance italienne qui fut pour lui une forte source d'inspiration ; c'est dans ce contexte qu'il faut regarder les deux dernières images que nous proposons de l'artiste, pour voir comment nous arrivons à des conclusions similaires à celles qu'il a lui-même proposées artistiquement.
- 51 En tout premier lieu, dans le dessin intitulé *L'Ange Gabriel* (1971), on voit un couple formé par Gabriel et par une femme nue placé dans un rayonnement dont le centre est le nombril de l'ange, c'est-à-dire littéralement ce que les conceptions du Moyen-Âge et de la Renaissance comprenaient sous l'antique concept d'*omphalos* associé à sa connotation érotique. En effet, allongée et nue, Marie se caresse de sa main gauche dirigée vers son entrejambe plutôt qu'elle ne cache son intimité à la manière des Vénus (comme celles de

Giorgione puis du Titien, ou de sa version plus récente, l'*Olympia* de Manet). Gabriel, tout aussi nu, arrive dans l'embrasure d'une fenêtre et est « relié » à Marie par plusieurs rayons partant de son nombril, dont un passe par son sexe et va croiser le nombril de la jeune femme allongée. Ce dessin est une variante d'une autre composition du même peintre, intitulée *Biblia sacra*, sur laquelle l'Ange Gabriel, rayonnant à partir de sa main levée, est placé à gauche de la composition pour faire face à une jeune femme nue dessinée en Vénus. Un corps sans vie (celui, à venir, du Christ) est jeté au bas de la composition.

- 52 On peut donc au moins se reposer sur la lecture qu'un peintre contemporain faisait des peintures de la Renaissance pour admettre que les lignes qui relient des points ou des lieux du corps, bien que non marquées aussi clairement que dans *L'Ange Gabriel* de Dali, pouvaient être perçues par ceux dont le métier est de regarder et d'interpréter les productions actuelles et passées de leurs collègues.

Figure 32 A : Dali, *L'Ange Gabriel* (1971)



Figure 32 B : Dali, *Biblia sacra* (1967)

BIBLIOGRAPHIE

- Arasse, Daniel, 2005 *On n'y voit rien - Descriptions*, Paris, Collection « Médiations », Denoël (Éditions), 167 p.
- Arasse, Daniel, 2008 [1997] *Le sujet dans le tableau- Essais d'iconographie analytique*, Paris, « Champs arts », Flammarion, 297 p.
- Arasse, Daniel, 2010 [1999] *L'annonciation italienne, une histoire de perspective*, Paris, Éditions Hazan, 375 p.
- Gottfried Boehm; Horst Bredekamp (Hrsg.), 2009 *Ikonomie der Gegenwart*, München, Wilhelm Fink Verlag, 179 Seiten
- Borgeaud, Philippe, 1996 *La Mère des dieux. De Cybèle à la Vierge Marie*, Paris, Collection « Librairie du XX^e siècle », Seuil, 261 p.
- Damisch, Hubert, 1997 *Un souvenir d'enfance, par Piero della Francesca*, Paris, Collection « Librairie du XXI^e siècle », Seuil, 183 p.
- Descola, Philippe, 2010 *Catalogue de l'exposition « La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation »*, commissaire Musée du quai Branly, Ed. musée du quai Branly & Somogy éditions d'art.

- Didi-Huberman, Georges, 1995 *Fra Angelico: dissemblance and figuration*, University of Chicago Press, 274 p.
- Feuillet, Michel, 2008 « Le bestiaire de l'Annonciation : l'hirondelle, l'escargot, l'écureuil et le chat », in *Italies*, n°12 « Métaphores animales et animaux symboliques », p. 231-242
- Jones, Malcom, 2000 "The Late-Medieval Dutch pilgrim badges", In: T. Hyman & R. Malbert, 'Carnavalesque', London, 98-101.
- Jourdan, Fabienne, 2010 *Orphée et les Chrétiens. La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles (Tome I. Orphée, du repoussoir au préfigurateur du Christ)*, Paris, Les Belles Lettres, Collection « Anagoge », 488p.
- Karadimas, Dimitri, 2010 « Animaux imaginaires et êtres composites », in *Catalogue de l'exposition « La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation »*, commissaire Philippe Descola, Musée du quai Branly, Ed. musée du quai Branly & Somogy éditions d'art : 184-191.
- Kraatz, Anne, 2010 *Luxe et luxure à la cour des papes de la Renaissance*, Paris, coll. « Realia », Les Belles Lettres, 256 p.
- Laqueur, Thomas, 1992 *La fabrique du sexe. Essais sur le corps et le genre en Occident*, Paris, coll. « NRF essais », Gallimard, 355p.
- Ostkamp, Sebastiaan, 2009 "The world upside down. Secular badges and the iconography of the Late Medieval Period: ordinary pins with multiple meanings", *Journal of Archaeology in the Low Countries* 1-2 (November 2009).
- Panofsky, Erwin, 2010 [1953] *Les Primitif flamands*, Paris, Hazan, 880 p.
- Ribémont, Bernard, 2007 *Sexe et amour au Moyen Âge*, Paris, coll. « 50 questions », Klincksieck, 238 p.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.) 2009 *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Reihe: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft (stw), Band 1888, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 437 Seiten
- Carlo Severi, 2007 *Le Principe de la chimère : une anthropologie de la mémoire*, Paris, éditions Rue d'Ulm-musée du quai Branly, coll. « Aesthetica », 370 p.
- Stafford, Barbara M., 1999 *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge/Mass.
- Steinberg, Léo, 1987 *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris, coll. « L'infini », Gallimard, 265 p.
- Wind, Edgar, 1992 *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, Gallimard.

NOTES

1. Les premières idées de cet article ont été présentées en juillet 2009 dans le Colloque « Croyances sexuelles et pratiques religieuses » que nous avons co-organisé avec Karine Tinat à Mexico et en juin 2010 au sein du séminaire d'Yves Hersant de l'EHESS sous le titre « Une lecture analogique des images d'art sacré de la Renaissance ».
3. "Malcolm Jones has pointed out that the crowned vulva on this badge should be interpreted as a persiflage on Mary (Jones 2000, 100-101)" in Ostkamp 2009 <http://dpc.uba.uva.nl/jalc/01/nr02/a05>
4. C'est par cette fourche formée par les deux doigts de Marie que passe la ligne d'horizon ayant servi à la construction perspective du tableau : c'est à cette hauteur que le peintre a placé le

regard du spectateur, en face du centre perceptif de la composition placé lui sur la colonne à hauteur de cette même ligne horizontale. Les deux lieux se répondent en tant que « centres » (cf. Arasse 2010 [1999] : fig. 18).

5. Gastéropodes fossilisés dans la roche que l'on retrouve comme pavement de l'espace marial dans l'*Annonciation* de Benedetto Caporali (vers 1465), Avignon, Musée du Petit-Palais (in Arasse 2010 [1999] : 162, fig. 86).

6. « Francesco Colonna adapte ici un passage du *De Re Aedificatoria* d'Alberti : « Les poètes appellent la Terre Cerbère et les philosophes l'appellent le Loup des Dieux parce qu'elle dévore et consume tout ». Chien Cerbère, Loup des Dieux, Terre dévorante : associations déjà rencontrées » (Arasse [1997] 2008. *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion).

7. « De fait, les savants médiévaux s'en tiendront jusqu'au XIIIe siècle à la théorie du sperme féminin, certains, comme Thomas de Cantimpré, traitant même leurs adversaires de menteurs. Un argument maintes fois avancé en faveur de cette conception est celui, formulé au XIIIe siècle par Guillaume de Conches, de la femme violée ou de la prostituée : ces femmes qui n'ont aucun plaisir durant l'acte sexuel n'engendrent pas. Il fut objecté au maître chartrain qu'il y a des cas où la prostituée comme la victime d'un viol peuvent donner naissance à un enfant. La réponse est claire : il arrive qu'une prostituée tombe amoureuse d'un client, elle a donc du plaisir. » (Ribémont 2007 : 131).

8. L'espace nous manque pour traiter de la « découverte » des religions préchrétiennes par le christianisme de la Renaissance (un christianisme d'avant la Réforme) cf. E. Wind, 1992, *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, Gallimard.

9. Comme le souligne Panofsky : « Le singe, incarnation de tous les défauts qui conduisirent Ève à provoquer la Chute de l'Homme, servait d'attribut paradoxal à Marie, la "nouvelle Ève", dont les perfections effacèrent la faute de "l'ancienne". Dürer lui-même se plaira à associer la Vierge et le singe. Cet animal avait un lien tout particulier, et justifier, avec l'Annonciation, (...) » (Panofsky 2010 [1953]: 254)

10. Modèle et ancêtre préchrétien de l'ange annonciateur, le messager des dieux était également connu pour être le père d'Éros, en plus d'être celui d'Hermaphrodite.

11. Cette peinture de Magritte est déjà une référence, de part son titre, à *L'Olympia* de Manet que le peintre interprète comme une figuration d'un nu avec un chat regardant, comme Olympia, le spectateur. Le gastéropode de Magritte joue ici le rôle du chat, mais placé sur le ventre de sa femme et non au bout du lit.

2. À propos des images analogiques, on se reportera à notre contribution au catalogue de l'exposition *La Fabrique des images* de Philippe Descola (Karadimas 2010).

RÉSUMÉS

À partir de l'ouvrage de Léo Steinberg, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, paru en 1987, qui soutient que l'humanité du Christ était évoquée dans l'art de cette époque grâce à une figuration des organes sexuels de l'Enfant, voire du Christ en érection, nous esquissons d'autres modes de lecture et d'analyse de l'image et du tableau. Notre approche se veut plus tournée vers une anthropologie des images pour laquelle la construction même d'une œuvre peut se lire de différentes façons. Nous nous référons aux travaux de Hans Belting et d'autres, notamment de ceux qui travaillent le rapport analogique comme un moyen,

certains diraient un « milieu » (Stafford 1999, *Bild und Analogie als Mitte...*) entre différents éléments qui n'entretiennent aucun rapport entre eux, si ce n'est celui de la similitude formelle².

Leo Steinberg's *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* assume that the humanity of Christ was referred in the arts of the Renaissance's period by showing the sexual organs of the Child, or by figuring the Christ in erection. The contribution proposes to have an alternative lecture and analysis of those images and paintings. Our approach is linked to the anthropology of the image where the construction of artwork can be read in different ways. We refer to the works of Hans Belting and others as those who study the analogical link as media, some would say as an "in between" (Stafford 1999, *Bild und Analogie als Mitte...*) of different elements that don't share any other correspondence but that of formal likeness.

La obra de Léo Steinberg *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, publicada en 1987, defendía que la humanidad de Cristo era evocada en el arte del Renacimiento mediante la figuración de los órganos sexuales del Niño Jesús e incluso de los órganos de Cristo en erección. En este artículo, apuntamos a otros modos de lectura y análisis de la imagen y del cuadro. Nuestra perspectiva se conecta más bien con una antropología de las imágenes a, según la cual la misma construcción de una obra puede leerse de varias formas. Hacemos referencia a las obras de Hans Belting y otros, particularmente de aquellos que trabajan la relación analógica como mediador, algunos incluso dirían como "medio" (Stafford 1999, *Bild und Analogie als Mitte...*), entre diferentes elementos que no mantienen relación alguna entre ellos, a parte de la similitud formal.

INDEX

Palabras claves : Imágenes, Arte Sacro, Sexualidad, Arte del Renacimiento, Similitud Formal

Keywords : images, sacred art, sexuality, art of the Renaissance, formal likeness

Mots-clés : images, art sacré, sexualité, art de la Renaissance

AUTEUR

DIMITRI KARADIMAS

Laboratoire d'Anthropologie Sociale, Collège de France