



Anthrovision

Vaneasa Online Journal

1.1 | 2013

Varia

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

Une étude de l'Annonciation de Francesco del Cossa

Dimitri Karadimas



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anthrovision/177>

DOI : [10.4000/anthrovision.177](https://doi.org/10.4000/anthrovision.177)

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. Première partie », *Anthrovision* [En ligne], 1.1 | 2013, mis en ligne le 01 août 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/anthrovision/177> ; DOI : [10.4000/anthrovision.177](https://doi.org/10.4000/anthrovision.177)

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Anthrovision

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

Une étude de l'Annonciation de Francesco del Cossa

Dimitri Karadimas

Introduction

- ¹ Dans son ouvrage *La Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, paru en 1987, Léo Steinberg 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. Certaines de ces images ont ensuite été « retouchées » par l'Église et la thématique peu à peu proscrite, notamment avec la Contre-Réforme. Sans aller entièrement contre l'opinion de Steinberg concernant l'humanité rendue visible par le sexe du Dieu devenu homme, le propos de cette contribution est de revenir sur une analyse de l'iconographie de la Renaissance à partir du point de vue de l'anthropologue dont l'objet principal de réflexion est le corps et ses modes d'entendement et de figuration². Si Steinberg était en mesure d'avancer cette analyse, c'est que nombre de tableaux de la Renaissance — aussi bien italienne que flamande — se référant à la vie du Christ offraient une figuration incontestable de ces éléments sexuels et que celle-ci n'était pas sans entrer en contradiction avec le dogme chrétien.
- ² Le christianisme s'étant essentiellement construit sur un rejet des religions « païennes »³ et de leur inscription essentiellement sexuelle (cf. Jourdan 2010), la réapparition de ces thématiques durant la Renaissance pouvait certes être justifiée par la « redécouverte » de la période antique et de sa littérature ; elle n'en apparaît pas moins étonnante, en raison de l'éviction des références sexuelles que préconisait toujours la religion chrétienne. Notre proposition d'interprétation ne prétend pas se substituer à celle fournie par l'histoire de l'art : ni les courants de pensée, ni les écoles de peinture, encore moins les différents centres artistiques de cette époque ne nous sont connus, et nous ne ferons que

reprendre ce que cette discipline est en mesure de nous communiquer. 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. Notre approche de l'image rejoint celle 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 formelle⁴. Cette approche de l'image par l'analogie permet d'analyser les éléments constituant les tableaux en fonction de constructions engageant le regard du spectateur pour reconstituer un sens latent placé à la vue de tous par le peintre, mais perceptible seulement par certains. Elle ne se situe pas du côté d'un « symbolisme », puisque tout élément placé dans un tableau ne possède pas un sens stable, « symbolique » : le sens est plutôt fonction des autres composantes de l'œuvre. L'implication contextuelle est seule en mesure de dire la place qu'un élément iconique occupe dans la composition et le sens qu'il y prend. L'approche adoptée ne s'attache pas non plus à une analyse iconographique à laquelle la psychanalyse a recours. Malgré la forte composante sexuelle présente dans ces tableaux — cryptée comme nous le montrerons —, la psychanalyse, non plus le symbolisme, ne semble pas fournir d'outils spécifiques à leur lecture, puisque la catégorie de l'inconscient ne peut s'appliquer aux constructions volontaires que les peintres ont élaborées.

- 3 Parallèlement à cette première approche purement iconographique, nous aurons recours à une seconde que nous qualifierons, sinon de structurale, du moins de « cognitivo-structurale », c'est-à-dire amendant le structuralisme de Claude Lévi-Strauss grâce aux avancées des sciences cognitives en matière de perception et de catégorisation. Hormis les travaux de Hubert Damisch pour la période de la Renaissance, le structuralisme de Lévi-Strauss n'a pas connu de tentative d'application systématique à du matériel européen, sous prétexte qu'il fut développé à partir de mythologies de sociétés « non savantes », c'est-à-dire ne produisant pas d'écrits, ou n'entretenant pas d'analyse de leurs propres matériaux par une classe de lettrés, comme c'était le cas de la Méso-Amérique indienne ou des sociétés des Andes précolombiennes et *a fortiori* pour les religions du livre. Or cette limitation doit être levée, tant pour des raisons de nature de corpus (il n'y a pas de différence de nature entre ces différentes mythologies) que par le fait d'une proposition Lévi-Straussienne maintenant dépassée ; ce n'est pas une différence de nature de société sinon de degrés qui motive le type de raisonnement qu'appliquent les uns et les autres aux images, et aux mythes participant en partie à l'élaboration de ces dernières.
- 4 Enfin, pourquoi évoquer « la part de l'Ange » dans une analyse des figurations des relations de parenté dans l'univers chrétien ? Cette interrogation intervient dans une tradition où le modèle de la famille chrétienne se construit sur la Sainte Famille dans laquelle les relations sont si multiples que les intervenants y apparaissent de façon surnuméraire : Joseph, mari de la Mère mais pas père de l'Enfant ; Dieu, Père de l'Enfant mais sans relations sexuelles avec l'élue ; le Saint Esprit, véhicule de fécondation identique au Père et au Fils, mais ne prenant pas figure humaine ; le Christ, compagnon céleste de sa Mère (identique au Père, donc ?), mais sans compagne reconnue de son vivant, etc...
- 5 Notre contribution tient à comprendre le rôle de Gabriel dans l'Incarnation, tant vis-à-vis de Marie que de l'Enfant. En quoi participe-t-il de l'acte de faire venir sur terre le Christ dans la matérialité de son corps ? Enfin et surtout, dans la mesure où la Renaissance fait

le passage de l'amour *agapè* à l'amour *érôs*, comment exprimer iconographiquement cette reconfiguration néoplatonicienne de l'unité de l'Idée vers l'Image ?⁵

Les grandes lignes d'une image renaissante

- 6 Avant d'aborder l'analyse du tableau de Cossa, il nous faut présenter brièvement ce qu'est une image « renaissante ». Certains ont pu la définir suivant un style (hyperdétaillé), d'autres suivant une technique (la perspective avec un point focal), d'autres encore suivant une individualisation des artistes et l'émergence de la catégorie « d'auteur ». Nous adhérons entièrement à l'ensemble de ces définitions complémentaires les unes des autres. Cependant, il nous semble qu'il leur manque une caractéristique présente dans les règles de répartition des éléments composant les images : les modalités de construction de la gravure de Heinrich Aldegrever datée de 1553 et intitulée *Die Nacht*, sur laquelle apparaît une jeune femme nue endormie, nous servira d'illustration
- 7 L'agencement général que choisit le graveur est tel que l'on peut apercevoir l'entrejambe de la jeune femme, ce qui classerait cette gravure dans la catégorie des images licencieuses. L'attention du spectateur est en premier lieu captée par l'aspect et la posture étrange adoptée par la jeune femme, ainsi que par les mains posées respectivement sur le genou d'une jambe croisée pour la première et sur le lit dans les replis des draps, pour la seconde. Or cette posture donne un indice de la manière « renaissante » d'associer des lieux du corps avec des éléments d'un tableau et ainsi de leur donner du sens. Cette association se fait le long de lignes droites sur lesquelles l'artiste place une main, un genou, un sein, etc. Il faut dans un premier temps reconnaître ces lignes qui associent au minimum trois éléments du tableau ou, lorsqu'ils n'y en a que deux, s'ils sont placés sur des horizontales et des verticales puisque cette contrainte fait office de troisième élément manquant.
- 8 Sur la gravure, Aldegrever a placé sur une même ligne une des boules du montant du lit, l'orteil dressé, la main gauche posée sur le genou replié, le téton d'un sein — que l'artiste a volontairement déplacé vers le haut afin qu'il arrive sur cette droite — et le nœud de la couture d'un des coussins sur lequel repose l'endormie. La seconde ligne à passer par ce point, constitué par la pliure du genou sur laquelle arrive le majeur, est la droite qui prend la seconde boule du montant du lit comme origine, passe par l'autre majeur tendu dans les replis des draps, auxquels l'artiste a donné une forme évocatrice, et se termine sur la crête de la montagne visible par la fenêtre.

Figure 1 : Disposition de différentes parties du corps, gestuelles et éléments de décors artificiellement posés suivant des lignes dans un contexte renaissant



GRAVURE *DIE NACHT*, HEINRICH ALDEGREVER, 1553, BRITISH MUSEUM (AN00076396).

- 9 Ce même point central constitué par la pliure du genou sur lequel repose le majeur de la main gauche est à la croisée d'une dernière ligne qui passe par la vulve apparente, rejoint l'étoile dans le ciel avant de rallier la lune. Ensuite, le majeur de la main droite est à l'horizontale du gros orteil dressé et du sexe féminin pour lequel il semble jouer le rôle de l'organe de plaisir que le geste la main droite fait mine de stimuler. Enfin, la partie visible de l'aisselle a été dessinée de façon à prendre l'aspect d'une vulve.
- 10 Sous le couvert d'une jeune femme endormie, l'ensemble de la composition est ainsi une description de l'accès nocturne à des plaisirs solitaires, et de ses excès, ce que la citation latine d'Ovide gravée sur le fronton du lit rappelle *Nox et amor vinumque nihil moderabile suadent* « Ni la nuit, ni l'amour, ni le vin n'engagent à la modération ».
- 11 La construction « renaissante » de l'image joue ainsi sur deux aspects clés de la composition : l'analogie formelle (le geste de la main dans les replis des draps pour évoquer un geste analogue dans un autre « repli », etc.), et la disposition alignée de chacun d'eux avec certains lieux du corps et du décor afin d'être associés mentalement (chez l'artiste, avant d'être reconnus de façon similaire par un spectateur averti). Cette modalité de réalisation se maintiendra tout au long de la période renaissante. J'en prendrai un exemple distinct situé vers la fin de celle-ci, une Vierge à l'Enfant de Jacques de Gheyn datée de 1590, utilisé par Steinberg pour illustrer son propos : même chez l'Enfant, la présence d'une érection devait exprimer l'humanité du Christ. Or cette image contient de fait bien plus d'éléments que l'érection identifiée par Steinberg.
- 12 En premier lieu, saint Jean-Baptiste s'apprête à croquer une pomme que l'Enfant lui tend (dans un geste censé rappeler le fruit qu'Ève proposa à Adam ! ce qui est fort peu à propos

pour une scène mettant en scène les deux cousins). La tendresse maternelle s'exprime étrangement puisque la Vierge Marie caresse la joue de l'Enfant de son seul majeur... alors que son autre main passe entre les jambes de l'Enfant sous un repli de tissu auquel l'artiste a donné une forme de vulve (un « repli dans un entrejambe »). Le majeur et la partie supérieure de ce repli sont situés sur une même verticale qui matérialise le diamètre du cercle dans lequel s'inscrit la composition. Sur cette même verticale se trouvent la bouche de Marie et le nombril de l'Enfant (un nombril qui, depuis la période classique en passant par le Moyen Âge est le siège de valeurs érotiques, cf. *infra*). Ensuite, la quenouille tenue par saint Jean Baptiste forme une croix dont le bâtonnet transversal pointe vers ce même repli alors que la hampe passe par les deux doigts entrouverts du cousin de l'Enfant dans une évocation d'une *mano fica* (« main figue » geste obscène et apotropaïque qui évoque une vulve dans laquelle le pouce est passé entre l'index et le majeur pour figurer l'organe de plaisir féminin). Ce dernier détail est placé sur une diagonale qui mène vers le repli de tissu de l'entrejambe mais se poursuit vers le point supérieur d'un repli de la manche de Marie auquel Jacques de Gheyn semble avoir donné une forme non équivoque, dont l'inclinaison suit celle du corps de l'Enfant (cf. figure 2). L'érection sous le voile n'est donc pas seulement celle d'un enfant (une compréhension de la partie visible de la gravure), mais aussi, en esprit, celle d'un organe analogue, mais qui se décline au féminin.

- 13 Telles qu'elles sont traitées ici, les données graphiques laissent à penser que Jésus enfant est présenté comme un analogue de l'organe de plaisir au féminin, raison pour laquelle Marie lui caresse la joue avec son majeur.

Figure 2 : Jacques de Gheyn, *Vierge à l'Enfant*, 1590



D'après Steinberg 1987 : Fig. 90.

- 14 Selon Steinberg, le texte latin inscrit dans le périmètre du cercle « évoque les jouissances du Ciel » et donne une indication supplémentaire de cette identification ambivalente entre l'amour du Christ et le Christ-Amour : *Quam dulces semper lusus, quam propria semper, Et syncera animis confers soliatia JESU. Talia non hic mundus habet, Qui tristia miscet, Laetis, et solidi quicquam promittere nescit* : « Que tes délices sont doux, que tes réconforts sont éternels, constants et purs, dont tu soulages nos âmes, *JÉSUS*. De tels ce monde n'en a point, qui mêle tristesse et joie, et ne connaît rien qui dure » (Steinberg 1987 : 105, note 84 et fig. 90).
- 15 Le thème de l'Annonciation chrétienne traite avant tout d'une fécondation, donc d'une référence première à un acte sexuel, sans que cet acte sexuel n'ait vraiment eu lieu entre des corps puisque c'est sur le rapport à l'Esprit qu'elle procède. La question est ainsi de saisir ce que représente l'esprit des choses et surtout comment il est rendu visible, en images, par les artistes. Le postulat analogique soutient que l'esprit d'une chose est sa forme, mais que cette dernière n'est pas nécessairement unique ni réservée à un seul item. Le fait qu'une forme puisse être partagée par plusieurs éléments distincts permet de substituer un item par un autre dans une composition imagée avec comme but d'évoquer le premier par forme interposée. Si la forme, c'est l'esprit, l'examen des formes présentes dans les tableaux permet de dévoiler la compréhension que les artistes de la Renaissance ont eue de donner à comprendre visuellement, par exemple, l'esprit de l'Incarnation.
- 16 Le problème de la figuration dans l'art sacré n'est donc pas simplement de crypter et dévoiler, mais plutôt d'évoquer sans montrer littéralement. En cela, ces images « fonctionnent » de façon similaire à ce que l'on retrouve dans les mises en scènes rituelles, sans qu'elles soient à proprement parler ce que Carlo Severi considère comme un principe « chimérique » (puisqu'il développe son argument autour d'images produites par des sociétés sans écriture, cf. Severi 2007). En effet, le propos est de montrer que c'est sur un mode analogique que procède l'inscription du savoir dans ces images pour des raisons toutes similaires à celles motivant le rituel (génération mentale du sens par association).

Figure 3 : *Annonciation et Nativité*



Francesco del Cossa, 1470, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

Figures 3A : Lignes portées artificiellement sur l'*Annonciation et Nativité* de Cossa pour montrer un alignement significatif dans la disposition de plusieurs éléments de la composition



17

Figure 3B : Détail des lignes portées artificielle sur la *Nativité* de Cossa

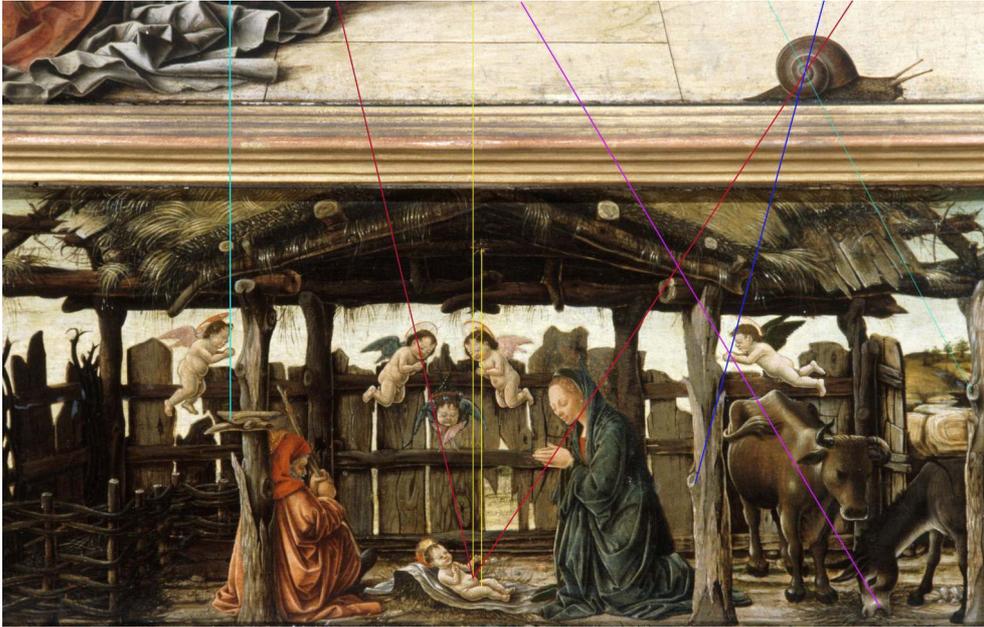


Figure 3C : Détail de l'*Annonciation* de Cossa (Gabriel)



Figure 3D : Détail de l'Annonciation de Cossa (Marie)



- 18 Sur le tableau de Francesco del Cossa, peintre italien de l'école de Ferrare (1436 – 1478), largement interprété par Daniel Arasse dans *On n'y voit rien*, la place occupée par l'escargot n'a peut-être pas révélé la totalité de son importance dans l'œuvre (cf. figure 3). Les constatations que nous formulerons ici ne sont pas là pour contredire les déductions auxquelles Arasse est parvenu (cf. *infra*), mais visent plutôt à les compléter.
- 19 Première constatation nécessaire pour la suite de l'interprétation : cette Annonciation ne fait pas que se référer à l'épisode biblique de la nouvelle apportée à Marie par Gabriel. Le tableau contient plusieurs autres éléments de la vie du Christ, comme la colonne centrale qui, avec les deux frises de la façade, de part et d'autre, forment, en association avec la poutre partant du haut de la colonne, l'image d'une croix. Les éléments de décoration de style antique qui ornent le haut de la colonne portent deux fleurs et, en association avec le rehaut du pied de la colonne, lui aussi en forme de fleur, ils forment ensemble trois *omphaloï* [*omphalos*] et rappellent les trois clous sur la Croix. Il s'agit ici, à n'en pas douter, d'un *omphalos* dans le sens grec de « nombril » puisque dans la scène de la Nativité qui se trouve en dessous de ce premier tableau, hors cadre, donc, le nombril de l'Enfant, dans sa crèche, est exactement à la verticale de cette fleur-rosace à cinq pétales située en bas de la colonne. De plus, nombril et centre de la fleur sont situés chacun au milieu de la largeur du tableau : ils constituent donc des centres, des « *omphaloï* » dans le sens de nombril et de milieu. Il faut encore ajouter que les fleurs à cinq pétales circonscrites sont un début de résolution mathématique de la spirale, une figure qui apparaîtra plus loin. Ce qui manque pour relier la rosace de la colonne et le nombril de l'Enfant de la scène de la Nativité est le cordon ombilical. Celui-ci, pour être un entrelacement de deux « cordes », n'en forme pas moins un enroulement en spirale. Peut-être faudrait-il envisager sous cette forme narrative les deux éléments de frise partant chacun des deux fleurs-rosaces

du haut de la colonne en une longue bande horizontale et qui figurent un tel enroulement (ici de quatre cordes).

- 20 La fin de la vie de celui qui va s'incarner sur le plan terrestre se trouve ainsi affichée sur l'ensemble du tableau. Cette colonne-croix va se répéter dans une autre partie de la composition, en face de la tête de l'ange Gabriel, où elle soutient un balcon sur le rebord duquel se trouvent une mère et un jeune enfant. À y regarder de plus près, la posture est celle donnée à une Vierge à l'Enfant, c'est-à-dire que le peintre présente un tableau dans le tableau et que la suite de l'Annonciation a porté ses fruits : en plus d'une Crucifixion évoquée par la colonne, le tableau d'une Vierge à l'Enfant s'ajoute à la Nativité placée en dessous de l'Annonciation.
- 21 D'habitude entre les mains de l'ange Gabriel, le lys blanc, interprété par l'iconographie comme un signe de la virginité de Marie, est apparemment absent de la composition. À la place, une rose blanche tenue presque cachée par l'ange Gabriel, et qui constitue un détail, voire un indice. On ne s'explique en effet pas entièrement le choix de Cossa d'avoir à ce point caché cette fleur qui est pourtant un des marqueurs des tableaux d'Annonciation. Il y a plus : cette rose est en effet accompagnée d'un bouton de fleur non éclos, présenté de profil et qui darde hors du vêtement de Gabriel juste au-dessus d'un chien, n'occupant dans l'ensemble de la composition qu'une place infime, presque un détail du détail. Ce bouton de rose est pourtant plus largement repris en tant que motif des frises présentes dans les deux arches surplombant l'Ange et Marie. On peut penser qu'il s'agit d'une variante du rosaire, donc une évocation de la vie du Christ, mais l'analogie serait peut-être trop univoque. Car il n'y aurait pas eu besoin de la cacher, voire de la rajouter dans le tableau. Une solution alternative aurait été de peindre un lys bien plus grand, comme il en existe à profusion sur les tableaux d'Annonciation de cette période et du siècle antérieur. Si Cossa, ou le commanditaire, n'a pas opté pour ce choix, c'est qu'il lui préférerait la rose blanche accompagnée d'un bourgeon. De la sorte, il faut comprendre la raison de ce choix en tentant de voir s'il est possible de rattacher ce bouton de rose à d'autres éléments de la composition et lui redonner ainsi son importance.
- 22 Regardons en premier lieu ce que le peintre a placé à la verticale de ce bourgeon : au-dessus se trouve la colonne de soutien du balcon sur lequel semble poser une Vierge à l'Enfant. L'Enfant lui-même est dans la continuation de cette colonne. Le bouton de rose est ainsi dans un alignement avec l'Enfant par l'intermédiaire de la colonne du balcon. De plus, l'ensemble est dans une verticalité complète dans la composition du tableau⁶. Il n'y a peut-être là qu'une simple coïncidence. Toutefois, si la colonne est une évocation du Christ, — elle est le Christ lui-même —, peut-on en dire autant du bouton de fleur ?
- 23 Selon Didi-Huberman, dans *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, une telle évocation pourrait être celle d'une Fleur-Christ :
- « Ce jardin, en effet, nous parle de l'Incarnation, c'est-à-dire du réseau temporel et symbolique que suppose l'Incarnation. Dans ce jardin ont éclos des grappes proliférantes de fleurs blanches et rouges : ces fleurs, dit l'exégèse, *sont le Christ*. Albert le Grand précise même que l'on doit entendre par là les "fleurs des champs" qui poussent, qui pullulent — dit-il — au printemps. Pourquoi ? Parce que, comme la fleur des champs, Jésus-Christ *pullulat de uno*, il prolifère dans l'humanité à partir de l'Un, à partir de la divine simplicité ».
- 24 Cette figure du Christ-fleur est universelle dans l'Occident médiéval. Son destin racontera donc toute l'histoire du Sauveur :

« “Le Christ-fleur (*flos Christus*) a fleuri dans la Nativité, d'où on lit dans Isaïe (XI, 1) : 'Une fleur s'élèvera de sa racine.' Il a défleuri dans la Passion, lorsqu'en lui ne furent plus ni aspect ni beauté [...] Il a refleuri dans la Résurrection selon la nature humaine, là même où il avait défleuri. D'où il est dit : 'Et ma chair a refleuri' (Psaumes, XXVII, 7)” » (in Didi-Huberman 1995 : 277)⁷

- 25 Or ce même auteur compare quelques pages plus loin cette Fleur-Christ avec le sang versé, qu'il faudrait comparer avec des figures préchrétiennes comme celles d'Adonis ou d'Attis dont le sang, à leur mort, donnera naissance à des fleurs. Mais ce langage fleuri se réfère aussi au sexe féminin et à ses saignements, c'est-à-dire au fait qu'une femme, au moment de ses menstrues, « est en fleur ». Comme Arasse l'évoquait déjà à propos de cette Annonciation, selon les conceptions de l'époque, il fallait que la femme ait eut ses règles afin qu'elle soit « ouverte » et puisse ainsi recevoir l'élément fécondant. À ces représentations sur le corps des femmes s'en ajoute une autre : il fallait également qu'elles éprouvent du plaisir (cf. Laqueur 1992 : 117, Ribémont 2007 : 131). Sans la présence de ce qui permettait au plaisir d'exister et sans « l'ouverture », il n'y avait pas de fécondation possible (« Le lien entre chaleur (orgasme) et conception était aussi profondément mêlé à la pratique médicale et à la théorie en général », Laqueur 1992 : 114).
- 26 Au Moyen Âge, l'ombilic est le terme permettant de localiser le plaisir féminin : « cette notion d'ombilic [« omphalos »] se retrouve dans l'anatomie du désir chez la femme, le nombril, centre du corps, étant une zone de concentration de la libido » (Ribémont 2007 : 136). Or si le même auteur estime qu'« il apparaît que le nombril est une métaphore facile pour un autre endroit, beaucoup plus précis en matière de désir » (*ibid*), ce n'est pas tant le nombril véritable qui est visé que l'*omphalos* dans le sens de protubérance faisant centre (comme le mamelon constitue l'*omphalos* du sein). En d'autres termes, « omphalos » dans le sens de nombril est un euphémisme désignant l'organe de plaisir et les tableaux de la Renaissance procèdent à l'utilisation visuelle de cette équivalence en multipliant les éléments architecturaux ou de l'environnement pouvant servir d'évocation graphique.
- 27 C'est en tenant compte de ces données d'ordre physiologique qu'il faut s'interroger sur la présence du « bouton de rose ». Y a-t-il plus à entendre qu'une simple promesse d'une fleur à naître, c'est-à-dire d'un Christ non encore advenu ? Si nous nous autorisons à être un peu moins sourd, peut-être pourrions-nous admettre qu'un « bouton de fleur » ou « bouton de rose » est aussi le qualificatif imagé de l'organe de plaisir chez la femme, à savoir le clitoris, même s'il ne sera reconnu officiellement qu'une centaine d'années plus tard (par Renaldo Colombo en 1559, alors qu'il existait déjà chez les Romains de la période classique sous le nom de *tentigo* ainsi que chez les Grecs ; ce qui pose un problème quant à sa « découverte » tardive, comme l'a montrée Kaspar Bartholin, un anatomiste du XVIIe siècle, « puisque le clitoris était connu de tout le monde depuis le IIe siècle », cf. Laqueur 1992 : 90).
- 28 Certaines devinettes françaises du XVe siècle (fin du Moyen Âge et début de la Renaissance), en effet, y font explicitement référence. Comme celle qui compare le « con » à une balance dont l'aiguille indiquant le poids sur la graduation, désignée comme « languette », est comparée au clitoris :
- « 396. Je vous demande que vous me dittes quant vous sçavez que ung con est de bon et juste poiz.
- C'est quant la languette ne passe que a point. »
396 = 434 (+ languette : aiguille d'une balance / clitoris. Cf. Kryptadia VIII, p. 12.⁸

- 29 Dans le *Roman de la Rose*, écrit au XIII^e siècle par Guillaume de Lorris, l'objet du désir est désigné tout au long du poème par le qualificatif de « bouton de rose », référant autant à l'être aimé qu'aux dispositions amoureuses de la Dame, voire servant comme emblème ou terme de blason de son sexe. Dans un travail dédié entièrement à cette question du « bouton de rose » de la littérature courtoise du Moyen Âge, Luft (2004) considère cependant que les images et les métaphores dont il est le support s'avèrent plus complexes que la simple référence au sexe féminin ou à une de ses parties. Ainsi, le bouton de rose que l'on ne peut cueillir réfère à la virginité, ce qui rendrait sa présence appropriée dans le tableau comme métaphore de la virginité de Marie, mais une fois touché il renvoie au plaisir charnel. Ce même auteur souligne cependant que le bouton de rose est également une référence à un amour homosexuel.⁹
- 30 Harley's reading of the scene is more to the point:
- « The experiences of Narcissus, Attis, and even Hermaphroditus are symbolized in transformations into flowers - changes that suggest the product of Amant's own admiration of himself, the rosebud" (335). Both Narcissus and the Lover turn into flowers after having fallen in love with their own reflections, the one literally and the other metaphorically. Despite this difference, the flower that the one becomes and the other resembles stand as symbols of masculine self-affection. As the later speech of the God of Love makes clear, the Lover, as much as Narcissus is a plaything of the gods; it is just that the Lover is the comic plaything of a minor and ineffectual god, while Narcissus suffers under the harsh judgement of a Christianized God. » (*ibid.* 76)
- 31 Enfant Jésus, colonne et bouton de rose seraient de la sorte dans une même continuité pour évoquer une identité commune (chacun d'eux est équivalent aux deux autres). Tel que l'entendrait ici Cossa, le Christ et la Colonne sont identiques, ce que la tradition chrétienne reconnaît, mais il faudrait alors y ajouter que le Christ est aussi identique à un bouton de rose, entendu dans le sens d'organe de plaisir, ce qui serait blasphématoire si, comme nous l'avons vu avec le tableau plus tardif de Jacques de Gheyn, ceci n'est pas à exclure, tant le rapprochement du « Christ-amour » peut être entendu dans un sens tout littéral (de Christ-*agapè* à Christ-*érôs*). Il s'agirait là, à n'en point douter, d'une affirmation guère audible sauf, bien sûr, si l'on accorde à la période de la Renaissance une compréhension aiguë des corps et des plaisirs, comme chez les Anciens pour lesquels un tel organe existait bien (cf. Laqueur 1992 et Kraatz 2010, *Luxe et luxure à la cour des papes de la Renaissance*). On notera cependant que, pour être certain de ne pas avoir à faire ce rapprochement, il est plus simple de ne pas avoir à dire le nom de l'organe (ou de ne pas lui donner officiellement de nom, cf. *supra*) et, pour cela, de faire peser sur lui un interdit, de le rendre en quelque sorte imprononçable ou irréprésentable, sacré, comme le nom de Dieu.
- 32 Ce bouton de rose se trouve-t-il sur le chemin, ou à la croisée d'une autre ligne significative et « bruyante », c'est-à-dire qui fait sens ? Peut-être celle-là : la rosace du bas de la colonne centrale, nous l'avons vu, contient en son sein un *omphalos*, c'est-à-dire un centre. Cet *omphalos* en appelle un autre, plus discret, mais non moins présent. L'auréole de l'ange Gabriel est maintenue sur sa tête à partir d'un appareillage qui semble dire deux choses : cet ange n'est pas si angélique qu'il y paraît, puisque un ange véritable n'aurait pas besoin d'artifice pour maintenir son auréole au-dessus de sa tête. Cette auréole maintenue en place de façon artificielle décrit en quelque sorte un ange qui ne l'est pas vraiment (cf. *infra*). Ensuite, cet appareillage maintient l'auréole en faisant dépasser de son centre une petite protubérance qui est son « *omphalos* ». Or le bouton de rose a été

placé par le peintre sur cette ligne qui relie aussi l'*omphalos* de l'auréole de Gabriel à celui du pied de la colonne centrale de la composition. Doit-on pour autant penser que la ligne qui les relie est plus significative que d'autres ? Ou n'est-ce là qu'une pure coïncidence ? Il faut ajouter que cette même ligne passe par l'arrière-train du chien placé, au loin, dans l'embrasure de l'arcade entre la colonne et l'ange. On est d'ailleurs en droit de s'interroger sur la présence de ce chien. En quoi donne-t-il un indice supplémentaire de ce que cette composition serait censée présenter ? Laissons momentanément cette question de côté pour voir si nous ne faisons pas fausse route en pensant que Francesco del Cossa a peint un bouton de rose pour évoquer un clitoris qui serait à placer dans une continuité sémantique avec la colonne et le Christ. Car à ce compte-là, on pourrait nous reprocher d'être trop attentif à de simples détails, développant une ouïe trop fine ; car enfin, il y a fort à parier que le chemin indiqué soit en fait une pure coïncidence. Il n'empêche que, décrite de cette façon, la ligne fait sens : « ce bouton de rose est un *omphalos* ; cet *omphalos* est comme l'autre, ornant l'auréole de Gabriel ; enfin, l'Enfant en haut de la colonne est identique à un bouton de rose : tous sont d'autres noms ou des métaphores de l'organe de plaisir ». Certes, la proposition est difficilement audible pour des oreilles chrétiennes d'aujourd'hui ; plus exactement, on ne peut entendre cela qu'en ayant les sens « déformés ».

- 33 Enfin, pourquoi ne rien dire de l'escargot qui semble être, comme le montre Arasse, l'affaire de ce tableau. Avant d'en parler, il faut être en mesure d'entendre ce qui va être dit. Pour ce faire, il fallait d'abord écouter ces lignes qui disent en reliant, qui forment sens en même temps qu'elles associent des éléments épars du tableau. On pourrait dans un premier temps penser que le thème de l'escargot dans le tableau est une variation du même thème qui l'associe à Marie, toujours placé sur le rebord, mais à l'extérieur du cadre et non dedans, comme sur cette enluminure d'une Visitation (cf. figure 4) dans laquelle un escargot parcourt le bord gauche du cadre alors qu'un autre gastéropode attaque une tourelle placée là presque en continuité du château devant lequel se déroule la scène de la rencontre des deux cousines. Comme le faisait remarquer Arasse toutefois, ces exemples ne sont pas si nombreux bien qu'ils le soient plus dans les livres d'Heures que dans les tableaux. Avant de revenir sur les arguments iconologiques pouvant donner raison de la présence du gastéropode dans l'Annonciation de Cossa, il faut en épuiser les motivations d'ordre graphique.

Figure 4 : Deux escargots sur le bord gauche de la scène centrale, dont un attaquant une tour dans une feuille



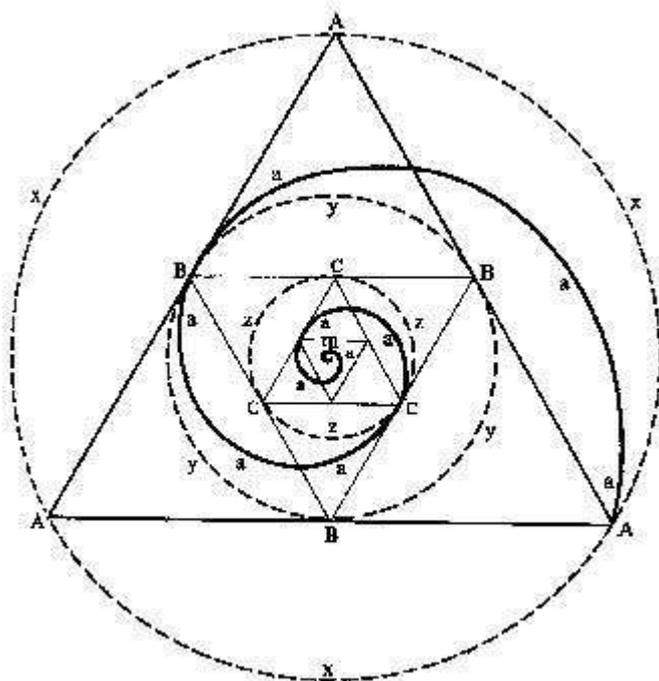
Frères Limbourg. Visitation : Très Riches Heures du Duc de Berry, 1410-1416, Chantilly, Musée Condé.

- 34 Sur l'Annonciation de Cossa, le bouton de rose est non seulement placé sur une ligne reliant deux *omphaloï*, il est en plus à la verticale de l'Enfant sur le balcon. Or nous connaissons le père de cet enfant : Cossa l'a peint dans le ciel au-dessus de l'ange et, comme l'a montré Arasse, il est dans un rapport relatif à la colonne centrale équivalent à celui qui sépare cette dernière de l'escargot : en bas à droite, l'escargot, en haut à gauche, Dieu. La colonne fait axe de symétrie et le point de cette inversion est formé, toujours selon Arasse, par les deux doigts de Gabriel placés au devant de la colonne. D'ailleurs, dans cet effet d'optique, on a l'impression visuelle que Gabriel la touche.
- 35 Il est ainsi possible de tirer un trait qui va de dieu le Père, passe par l'Enfant au balcon et se termine ... sur l'escargot : le Père, le Fils et... l'Esprit saint ? Voilà qui demanderait éclaircissement ! En effet, la droite imaginaire qui part de la tête de Dieu, très exactement au centre du triangle lui servant d'auréole, passe par la tête de l'Enfant, et se termine sur la coquille de l'escargot en un point qui n'est pas anodin, puisqu'il s'agit de son centre. Ce point est l'origine autour de laquelle s'organise une spirale, c'est-à-dire une forme construite suivant des règles stables du tracé du cercle qui va en augmentant (ajout de $n+x$ au rayon par quart de cercle tracé) ou suivant son inscription dans un cercle grâce à des triangles isocèles dans des cercles (cf. figure 5). On n'insistera pas sur la place de la spirale et de sa correspondance avec un Dieu organisateur du monde selon un plan mathématique. Toutefois, si Arasse s'interroge sur la nature de la relation existant entre Dieu et un escargot, et se demande si un escargot peut représenter Dieu, ou l'inverse, il a eu raison d'arrêter dans cette direction ses investigations, puisque la relation semble

relever du rapport de forme et de transformation des formes, plus qu'un rapport ontologique entre les deux.

- 36 En revanche, on vient de souligner que, dans la composition de Cossa, c'est un triangle qui servait d'auréole à cette figure créatrice. Là encore, sans vouloir entrer dans une démonstration trigonométrique, triangle et spirale ont partie liée : une spirale est aussi une succession de triangles rectangles dont le côté le plus court de son angle rectangle a été légèrement arrondi et dont le côté le plus long sert d'hypoténuse à un second triangle, légèrement plus petit que le premier, mais aux caractéristiques analogues. Il suffit de répéter l'opération autant de fois que nécessaire pour obtenir une spirale cochléenne ou conchylienne, comme celle d'un escargot. Le triangle produit donc la spirale et cette dernière – il faudrait dire ces dernières puisqu'il en existe de plusieurs types – contient le triangle (voir figure 5 pour une modalité de construction de la spirale à partir de triangles et de cercles). À l'époque, ce rapport entre certains triangles, spirales et rectangles construits sur le nombre d'or a été dénommé la *Divina Proportione*, c'est-à-dire la Proportion Divine. Connue depuis le XIII^e siècle grâce aux travaux du mathématicien Leonardo Fibonacci, ce rapport d'or est plus ou moins présent dans de très nombreuses œuvres de la Renaissance, et sera théorisé en 1498 par Fra Luca Pacioli, un moine franciscain et mathématicien (1445-1517). Or les relations qu'entretient ce rapport divin sont également présentes dans les dimensions du corps parfait (cf. la construction par Léonard de Vinci de *L'homme de Vitruve*), puisque le rapport de la totalité de la hauteur du corps sur la distance qui sépare les pieds du nombril donne le nombre d'or. Sur ce corps, la place du nombril – l'*omphalos* – est ainsi ce qui détermine le ratio « divin ». De ce nombril part également un cordon spiralé qui relie le fœtus au placenta, et donc l'enfant à la mère.

Figure 5 : Inscription mathématique de la spirale grâce au cercle et au triangle : tous dépendent d'un seul centre (omphalos-nombril)



- 37 Iconographiquement, cela s'exprime par le fait que Dieu et l'escargot sont liés, c'est-à-dire, comme l'a reconnu Arasse, par la même forme générale donnée à l'un et à l'autre, mais aussi en les plaçant sur une même ligne qui passe par l'Enfant : l'un est à l'origine de l'autre, Dieu est à l'origine de l'escargot comme le triangle est à l'origine de la spirale en passant par le cercle. Ici, donc, c'est la forme qu'il fallait voir et non ceux qui l'incarnent. Dieu s'incarnant dans un enfant et dans un escargot ! On l'admettra, voilà un drôle d'énoncé pour une Annonciation.
- 38 La figure de l'escargot est ainsi amenée dans le tableau pour évoquer l'association entre triangle (Dieu) et spirale qu'il serait sinon difficile d'exprimer sans un recours aux représentants qui possèdent ces caractéristiques formelles. D'autres candidats iconographiques seraient possibles, comme des artefacts en colimaçon par exemple (cf. *infra*).
- 39 En revanche, les images du Dieu au compas ne sont pas hors champ dans l'iconographie chrétienne de la Renaissance. Avec Dieu et le Fils, peut-être que l'escargot vient comme élément iconographique pour évoquer la perfection de la Création. Suivant cette optique mathématique, au même titre que la spirale ou le cercle, la Création est organisée suivant un plan préétabli réductible à un triangle (Dieu), de la même façon qu'un cercle dépend de son centre. Si ce n'est que la spirale s'étend simultanément vers les deux infinis, l'infiniment petit et l'infiniment grand. L'escargot serait ainsi une métaphore visuelle de Dieu sous cet aspect d'un être pouvant figurer les deux infinis. Comment en être sûr en ce qui concerne ce tableau ? Francesco del Cossa nous donne-t-il un indice de ce que nous venons d'énoncer grâce à une autre modalité graphique ? Peut-être en prenant en compte les rosaces qui se trouvent à la verticale de la coquille du gastéropode. Ces trois ouvertures circulaires et ajourées faites dans un coffre, dont une seule est visible dans sa totalité, ont dû être tracées au compas avant d'être peintes. En effet, la stricte géométrie de leur motif n'est que difficilement atteignable sans l'intervention de cet instrument (divin ?). Or les limites du carré dans lequel s'inscrit la rosace sont aussi celles, verticales, de la coquille de l'escargot. La spirale toute entière tient dans ce carré où apparaît une rosace : il suffit de tracer les verticales passant par les côtés du carré pour s'approcher des limites de la coquille. Ces mêmes droites passent d'ailleurs par la fenêtre de la chambre de la vierge ainsi que par les tentures échanrées qui en marquent visuellement les rebords. La perspective donnée au plan du sol brise cette continuité pour n'apparaître que dans la verticalité du tableau. De cette façon, la verticale du bord gauche de la coquille passe par la limite de l'encadrement de la rosace centrale du meuble, se poursuit par le bord extérieur de l'encadrement de la fenêtre et passe par une échancre de la tenture située au-dessus de la Vierge. L'autre ligne verticale passe cette fois-ci par le bord droit de la coquille et monte près de l'encadrement droit de cette même rosace centrale, frôle la verticale que forme le bord des pages du livre (peut-être une bible que la Vierge était censée lire au moment de l'Annonciation ?) posé sur une table ou un guéridon, et aurait pu se poursuivre par le milieu des vitraux circulaires de la fenêtre pour passer enfin par l'autre échancre de la tenture. Pour autant, cette verticale ne le fait pas strictement : elle s'approche de la limite droite de la coquille sans pour autant s'y superposer. Il semble que la volonté d'ordonnement mathématique et géométrique que Cossa a voulu inscrire dans son tableau lui a fait placer les points de construction de la spirale du gastéropode en fonction des éléments de composition graphique de la rosace. Ainsi, par exemple, la verticale qui passe par le centre de la rosace aboutit à l'intersection de l'avant-dernier tour de la spirale, lui-même fonction du centre, etc. Or

une telle spirale ne peut, géométriquement, concorder exactement avec le cercle dont elle dépend (ici, c'est une démonstration de géométrie qu'il faudrait mener). Bref, si Cossa a placé son gastéropode près de la limite du tableau, ainsi que le souligne Arasse en montrant qu'il participe et du dehors et du dedans de la composition, c'est aussi en montrant que le « dehors » ne s'inscrit pas entièrement dans le cadre du « dedans », au même titre que la spirale du gastéropode ne rentre pas exactement dans le cadre de la rosace, même si elle en dépend. Ainsi, la verticale qui passe par le centre de la rosace rejoint la coquille du gastéropode, mais sur son chemin, elle croise le pied sphérique du guéridon. On pourrait lire cet alignement comme une mise en image d'un autre ordre : pour passer du cercle sur un plan à la coquille d'un escargot, il faut y inclure la troisième dimension, donc la sphère.

- 40 Nous arrêtons ici la première partie de notre contribution en soulignant que la construction de l'œuvre de Cossa intègre différentes métaphores visuelles de l'organe de plaisir féminin en les plaçant le long de lignes, ou en les répartissant de telle façon qu'elles donnent sens au thème religieux traité. Ce procéder permet de laisser apparente la forme narrative convenue — le « moment » de l'Annonciation et les interactions entre ses différents protagonistes —, tout en rendant lisible le sens latent que l'artiste lui reconnaît. L'aspect « renaissant » de ces constructions tient au fait de la modification du regard des artistes de cette époque sur la nature même des mystères chrétiens pour lequel interviennent non seulement une récupération des canons esthétiques préchrétiens (romains et grecs), mais aussi une lecture païenne des mystères en eux-mêmes.
- 41 Dans la seconde partie, à venir, nous montrerons comment, en suivant les thématiques de la figuration de l'escargot et des parties du corps dans les iconographies du bas Moyen Âge et de la Renaissance — associée ou non à l'Annonciation —, l'analyse de l'image religieuse en termes analogiques permet de restituer du sens à ce qui semble, au premier abord, n'être qu'un agencement fortuit d'êtres et de choses dans un seul tableau.

BIBLIOGRAPHIE

- Arasse, Daniel, 2005 *On n'y voit rien - Descriptions*, Paris, Collection « Médiations », Denoël (Éditions), 167 p.
- 2008 [1997] *Le sujet dans le tableau- Essais d'iconographie analytique*, Paris, « Champs arts », Flammarion, 297 p.
- 2010 [1999] *L'annonciation italienne, une histoire de perspective*, Paris, Éditions Hazan, 375 p.
- Gottfried Boehm ; Horst Bredekamp (Hrsg.), 2009 *Ikonologie 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 et figuration*, Paris, Coll. "Champs arts", Flammarion, 446 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 », pp. 231-242
- Jones, Malcom, 2000 "The Late-Medieval Dutch pilgrim badges", In: T. Hyman & R. Malbert, 'Carnivalesque', 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, Collection « Anagoge », Les Belles Lettres, 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.
- Severi, Carlo, 2007 *Le Principe de la chimère : une anthropologie de la mémoire*, Paris, coll. « Aesthetica », éditions Rue d'Ulm-musée du quai Branly, 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 ».

2. Nous avons développé cette approche dans une analyse du corps des Indiens Miraña d'Amazonie colombienne et d'une mise en parallèle des mythologies, des représentations du monde et des événements rituels dans cette société (cf. Karadimas 2005).

3. En parallèle de nos recherches américanistes, nous développons depuis 2004 une analyse des mythologies préchrétiennes, notamment celle de Cybèle et Attis, après avoir fait une interprétation du conte du Petit Chaperon rouge en termes de compréhension par l'image (cf. Karadimas 2003) et présentée dans le séminaire « Corps et Affect » dirigé alors par F. Héritier ainsi que dans celui de M. Xanthakou « Les sentiments du corps... », tous deux du LAS.

4. 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).

5. On retiendra en particulier les réflexions de Marsile Ficin sur l'analogie et le rapport de forme qui, pour lui, valent démonstration et leurs relations avec la philosophie néo-platonicienne de Plotin pour lequel il n'y a pas d'union avec Dieu en dehors de l'extase ; l'ensemble de l'univers étant mu par le désir.

6. Nous l'avons vu, la verticalité d'un alignement est une contrainte supplémentaire dans les éléments qui composent un tableau. En effet, la plupart des corps, des arbres et des bâtiments suivent cette verticalité à laquelle le peintre se doit de porter un soin particulier. Placer dans un même alignement vertical deux éléments leur donne ainsi une contrainte équivalente à un troisième point, c'est-à-dire qu'il ne faut pas considérer leur association comme entièrement fortuite.

7. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*, Flammarion, Coll. "Champs arts", Paris, 1995, 446 pages

8. Bruno Roy, *Devinettes françaises du Moyen Âge* (Cahiers d'Études Médiévales, 3), Montréal, Bellarmin, et Paris, Vrin, 1977. <http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/devinettes/devinettes.html#396>

Voir aussi : Roy, B., « L'humour érotique au XVe siècle », dans Idem, *L'Érotisme au Moyen âge*, Montréal, L'Aurore, 1977, p. 155-171. ; —, « Devinettes anciennes et pudeurs modernes. Les Demandes joyeuses en forme de quolibets », à paraître dans les Actes du colloque *Rire à la Renaissance. Colloque de Lille-3 (6-8 novembre 2003)*, éditrice : Marie-Madeleine Fontaine.

9. Luft, Joanna, "Unfixing the Rosebud as a Fixture of the Female Sex in Guillaume de Lorris's and Jean de Meun's the Romance of the Rose" (2004). *Open Access Dissertations and Theses*. Paper 1583. <http://digitalcommons.mcmaster.ca/opendissertations/1583>

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 formelle.

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, similitude formelle

AUTEUR

DIMITRI KARADIMAS

Laboratoire d'Anthropologie Sociale, Collège de France.

Les principaux axes de recherches de Dimitri Karadimas ont trait à l'anthropologie du corps, à la perception de l'environnement et à l'organisation de l'espace ainsi que leurs liens avec la transmission des savoirs (en portant, depuis peu, une attention particulière sur l'iconographie et la place de l'image dans ces constructions). Son attention ethnologique se porte depuis 1988 sur les Miraña – un groupe indigène d'Amazonie colombienne –, ainsi que sur le Nord-ouest amazonien et les aires culturelles limitrophes, Andes y compris. Il est directeur adjoint du Laboratoire d'Anthropologie Sociale au Collège de France.