

Daniel Arasse en perspective: une apostille à *L'Annonciation italienne*

(em português, p. 185)

NEVILLE ROWLEY

Moniteur à l'Université de Paris IV – Sorbonne
Doctorant d'histoire de l'art, période moderne, à la Sorbonne

RESUME Cet article retrace la genèse tourmentée de la thèse majeure développée par Daniel Arasse dans son ouvrage de 1999, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*. Dans ce livre, Arasse se propose de démontrer comment la perspective mathématique, par ses ambiguïtés mêmes, permet de représenter au mieux le mystère de l'Annonciation. L'historien s'intéresse en particulier à un type de composition, peut-être conçu par Masaccio puis développé, au milieu du Quattrocento, par des peintres tels que Domenico Veneziano, Fra Angelico et Piero della Francesca. Il s'agit ici de mettre en parallèle « l'intuition » arassienne avec un autre courant pictural, lui aussi récemment mis au jour et impliquant les mêmes artistes : celui de la « *pittura di luce* ». Entre les deux ensembles considérés, les affinités sont si importantes que l'on peut à la fois donner une plus grande ampleur à la thèse d'Arasse, mais aussi conférer un sens théologique à cette « peinture de lumière », pensée jusqu'alors en termes exclusivement formalistes. Notre réflexion se conclura par l'examen d'un cas limite, celui de *L'Annonciation Martelli*, de Filippo Lippi, et de sa mystérieuse disparité axiale.

MOTS CLEFS Peinture italienne XVe siècle, Annonciation, Daniel Arasse, *pittura di luce*, Filippo Lippi.

ABSTRACT This article retraces the tormented genesis of the major thesis developed by Daniel Arasse in his 1999 work *The Italian Annunciation. A History of Perspective*. In this book, Arasse proposes to demonstrate how mathematic perspective, for its own ambiguities, allows to better depict the mystery of the Annunciation. The historian is particularly interested in a certain kind of composition, perhaps conceived by Masaccio and later developed by painters, such as Domenico Veneziano, Fra Angelico, and Piero della Francesca, in the mid 15th-century. Here the point is to make a parallel between the Arassian “intuition” with another pictorial current, also updated recently and which implicate the same artists: that is of the “*pittura di luce*”. Considering the two ensembles, the affinities are so important that we could amplify Arasse's thesis, and also give a theological sense to this “painting of light”, thought until recently only in formalist terms. Our reflection will be concluded by the exam of a limit case, that is of the *Martelli Annunciation*, by Filippo Lippi, and its mysterious axial disparity.

KEYWORDS 15th-century Italian painting, Annunciation, Daniel Arasse, *pittura di luce*, Filippo Lippi.

La capacité exceptionnelle qu'avait Daniel Arasse de traiter avec bonheur des problématiques extrêmement diverses a eu tendance à faire oublier qu'il était bien, lui aussi, un « spécialiste ». Son intérêt, jamais démenti, pour la peinture italienne, et plus particulièrement florentine, du début du Quattrocento remonte au diplôme d'études supérieures qu'il soutint en 1967 devant André Chastel. Dès cette époque, on voit poindre les problématiques qui seront au cœur de son ouvrage majeur, paru en 1999, sur *L'Annonciation italienne*. Dans ce livre, Arasse se propose de démontrer comment la perspective mathématique, par ses ambiguïtés mêmes, permet de représenter au mieux le mystère de l'Annonciation, arrivée de « l'immensité dans la mesure », comme le décrit à l'époque saint Bernardin de Sienne. L'historien s'intéresse en particulier à un type de composition, peut-être conçu par Masaccio puis développé, au milieu du Quattrocento, par des peintres tels que Domenico Veneziano, Fra Angelico et Piero della Francesca. La parenté entre ces artistes va pourtant bien au-delà de leur maîtrise de la perspective : la tradition historiographique italienne les a également regroupés dans un mouvement, baptisé « *pittura di luce* », mirant à la représentation, à l'aide de couleurs claires et limitées, d'un espace pictural ensoleillé. Il n'est pas anodin de constater que nombre de ces « peintures de lumière » représentent effectivement l'Annonciation, moment lumineux par excellence, suggérant une lecture moins formaliste de cette tendance picturale. Un tel lien est-il pertinent, et, dans ce cas, pourquoi Daniel Arasse ne l'a-t-il pas formulé ? Avant de pouvoir répondre à ces questions, il convient de retracer brièvement l'itinéraire intellectuel qui a abouti à l'ouvrage de 1999. Il ne s'agit pas ici de remettre en cause la vision « perspectiviste » de Daniel Arasse, mais bien de l'asseoir et de la développer pour redéfinir ce que l'on a appelé la « nouvelle imagerie », spatiale et lumineuse, du Quattrocento.

Généalogie d'une intuition

« Ce livre est né d'une intuition : du Trecento au Cinquecento, il avait existé dans la peinture italienne une affinité particulière entre Annonciation et perspective¹. » L'incipit de *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective* ne saurait énoncer plus explicitement son propos. Si Ambrogio Lorenzetti et Paolo

Veronese constituent bien des points majeurs de la réflexion arassienne, on peut circonscrire à quelques décennies du Quattrocento la véritable thèse développée par l'historien. C'est en effet à un article de John Spencer, paru en 1955, qu'il se réfère en premier lieu au moment de retracer la genèse de sa réflexion². Spencer mettait en évidence l'apparition, au milieu du Quattrocento, d'une manière nouvelle de représenter la scène de l'Annonciation, avec ses protagonistes, l'archange Gabriel et la Vierge Marie, placés de part et d'autre d'un lieu architectural creusé en son centre par une impressionnante fuite en perspective. Pour Spencer, l'exemple le plus ancien d'une telle composition se trouve dans le fragment de prédelle du *Retable de sainte Lucie*, peint par Domenico Veneziano vers 1445 et aujourd'hui au Fitzwilliam Museum de Cambridge (ill. 1). Ce dispositif, qualifié de « nouvelle imagerie spatiale³ », connaîtra une vaste fortune, d'abord à Florence, puis dans toute l'Italie.

Au début de sa réflexion sur l'Annonciation, Daniel Arasse revendique également l'héritage d'un autre « historien éminent⁴ », Erwin Panofsky. À son article fondateur sur la perspective, Arasse répond de manière à la fois révérencieuse et polémique⁵. Il loue d'abord l'historien allemand d'avoir été le premier à comprendre la perspective mathématique comme une « forme symbolique », dont le premier exemple serait précisément une *Annonciation*, celle d'Ambrogio Lorenzetti conservée à la Pinacoteca Nazionale de Sienne⁶. Pourtant, plus encore que cette analyse historique, qui s'est révélée inexacte, c'est l'interprétation même que fait Panofsky de la perspective que conteste Arasse. Celle-ci ne préside pas à une conception « déthéologisée » du monde, mais est employée, au contraire, pour figurer l'incarnation de la divinité dans le monde humain. Car s'il est vrai que la perspective donne une mesure à l'espace représenté, certains éléments du dispositif pictural résistent à toute mise en profondeur : c'est vrai de la porte close, au fond de la perspective de Domenico Veneziano (ill. 1), vue de très près alors qu'elle devrait être lointaine, ou de la plaque de marbre de l'*Annonciation* de Piero della Francesca à Pérouse, dont on discerne les veines de manière incongrue pour une telle distance. L'espace ainsi construit n'est pas continu et infini, pas « moderne » au sens cartésien, mais constitué, en accord avec la pensée aristotélicienne de l'époque, de lieux juxtaposés : le monde

humain, mesurable par la perspective, fait ressortir celui, divin, qui échappe à toute mesure. « Comme la porte de Domenico Veneziano, le marbre de Piero della Francesca constitue une figure de l'incommensurable venant dans la mesure⁷ », écrit Arasse.

En tant que plus ancien exemple conservé d'une telle composition, l'*Annonciation* de Domenico Veneziano est donc capitale. Pourtant, note Arasse, qui suit en cela Spencer, « si Domenico [...] est certainement un des plus brillants spécialistes de la perspective à Florence dans les années 1440, il reste difficile de lui attribuer l'invention d'un schéma à ce point nouveau⁸. » Selon les deux auteurs, une telle innovation serait plus probablement l'œuvre du fondateur de la Renaissance en peinture, rien moins que Masaccio lui-même. À l'appui d'une telle théorie se trouve, outre le génie du peintre, un passage de l'édition Giunti des *Vies* de Giorgio Vasari décrivant une *Annonciation* de Masaccio située sur le jubé de l'église florentine San Niccolò Oltrarno⁹. En 1940, Roberto Longhi avait pourtant proposé d'identifier cette œuvre avec l'*Annonciation* de Masolino, autrefois dans la collection Mellon et aujourd'hui à la National Gallery of Art de Washington. Pour Longhi, l'attribution vasarienne serait due à une confusion du style des deux peintres dans la seconde édition des *Vies*¹⁰. Quelque temps après, une telle proposition a reçu un appui de poids avec la découverte de documents du XVII^e siècle signalant, dans la sacristie de l'église, une *Annonciation* qui semble bien être celle de Masolino¹¹. Il est vrai que la description de Vasari, avec son « édifice aux nombreuses colonnes dessinées en perspective d'une grande beauté », laissait planer un doute quant à cette identification¹². Peu importe finalement, pour Arasse, la question de San Niccolò : ce qui compte, c'est qu'il existe bien un prototype perdu de la main de Masaccio. Cette question de l'origine n'est pas anodine : elle permet de conférer une tout autre légitimité à ce schéma pictural. C'est sans doute pour cette raison que Daniel Arasse en fera la seule conviction intangible des trois décennies de recherche qui ont jalonné son sa longue méditation sur la question.

Dans son diplôme d'études supérieures consacré aux *Figures et Structures de l'espace chez Masolino da Panicale*, on trouve bien une allusion à l'*Annonciation*

perdue de Masaccio, mais l'« intuition » fondamentale de l'ouvrage de 1999 n'est pas encore énoncée¹³. Quelques jalons importants de la réflexion arassienne y sont néanmoins présents, comme l'idée d'une juxtaposition, voire d'une tension, entre monde humain et monde divin. Cette même idée sera développée dans un article de 1970 où apparaît la première interprétation de la construction d'une *Annonciation* comme le « divin [...] suggéré dans la profondeur¹⁴ ». Ce fut l'année suivante, dans un écrit, jamais publié, intitulé « Le lieu architectural de l'*Annonciation* », que survint l'« intuition ». Comme Arasse le racontera bien plus tard, André Chastel s'opposa à la parution de cet article car il « en avait bien perçu l'excès d'enthousiasme et de précipitation juvéniles¹⁵ ». Le jeune historien devait certainement y exposer la « pointe » de sa démonstration, c'est-à-dire la « résistance » de certaines formes à la figuration perspective pour faire émerger un sens divin.

Dans les textes contemporains et postérieurs, on chercherait pourtant en vain des traces de cette « intuition ». Arasse disserte bien volontiers sur l'*Annonciation* au Quattrocento, mais sans jamais exposer l'idée centrale de l'ouvrage de 1999. Au début des années 1970, s'opère chez l'historien une évolution stigmatisée par ses choix universitaires : il n'achève pas sa thèse entreprise à la Sorbonne sous la direction d'André Chastel, mais en commence une autre avec Louis Marin, à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales¹⁶. C'est le début d'un dialogue fécond sur la perspective et l'*Annonciation* italienne, qui impliquera, outre Arasse et Marin, des figures de l'EHESS comme Hubert Damisch ou Georges Didi-Huberman¹⁷. La mue est évidente quand on considère une communication consacrée en 1977 au « point de vue de Masolino sur la perspective » : une décennie après le mémoire de DES, le discours est imprégné de références sémiotiques¹⁸. C'est d'ailleurs dans une revue italienne de sémiotique qu'Arasse publie son premier écrit sur le thème de l'*Annonciation*, où l'on ne trouve aucune trace de l'« intuition » qui ouvrira l'ouvrage de 1999. La « nouvelle imagerie spatiale » de Spencer est ici comprise surtout comme un « énoncé pictural » : à « l'axe d'énonciation », celui du point de vue de l'observateur et de la fuite perspective, s'oppose perpendiculairement « l'axe d'énoncé », qui raconte l'histoire en train de se faire¹⁹. Il ne s'agissait pas alors

de faire l'histoire de ce type de représentation, mais seulement de mettre au jour le schéma discursif tel qu'il s'exprime dans ces œuvres – que les peintres en aient été ou non conscients²⁰. Ce travail de 1984 est donc une étude, parfois vertigineuse, sur les niveaux de langage de la représentation de l'Annonciation au Quattrocento : « en peinture, l'annonciation n'est rien d'autre qu'une *énonciation énoncée dans l'énoncé* (pictural) qui en est fait²¹. » Dans *L'Annonciation italienne*, il restera bien peu de ce discours.

La publication de l'ouvrage de 1999 ne peut donc pas être considérée comme l'aboutissement linéaire des diverses recherches de Daniel Arasse. Au reste, dans ce livre aussi, il y a une véritable démarche polémique : tout en recourant largement à des thèmes développés par Louis Marin ou Hubert Damisch, Arasse n'en tient pas moins à faire valoir son originalité. L'idée même du livre, qui devait d'abord s'intituler *La Perspective de l'Annonciation*²², est née en réaction à une idée de Damisch. Celui-ci affirmait voir une *complicité* entre Annonciation et perspective, tandis qu'Arasse préfère parler d'*affinité*. Pour l'auteur, la différence est de taille : « La proposition de Damisch est plus anthropologique, la mienne plus historique²³ », affirme-t-il d'emblée. C'est alors seulement, dans une perspective historique, que « l'intuition » de 1971 peut prendre place. *L'Annonciation italienne* est donc à la fois une synthèse et un dépassement des différentes écoles de pensée qui ont formé Daniel Arasse. Toute la complexité de la méthode arassienne, faite d'hypothèses de recherche qui souvent se complètent, parfois se démentent, mais qui sans cesse sont remises sur le métier, y est mise en jeu²⁴. C'est bien parce qu'il s'agit d'une œuvre « ouverte » que nous pouvons nous proposer de la compléter.

Perspective et lumière : une antinomie ?

Si la perspective sert de fil conducteur à *L'Annonciation italienne*, d'autres problématiques sont également attachées au thème de manière récurrente. Ainsi de la symbolique de la lumière, associée, depuis l'Antiquité, à la présence du divin. Dans un article célèbre, Millard Meiss avait montré comment cette lumière jouait un rôle prégnant « comme forme et comme symbole » dans la peinture du XV^e siècle²⁵. Il avait notamment rappelé combien la représentation du verre traversé

par les rayons divins était un attribut parfait – et fort répandu – de la Vierge, qui, lors de l'Annonciation, est également pénétrée de lumière sans être brisée, c'est-à-dire bien sûr sans perdre sa virginité. Ainsi la métaphore lumineuse sied-elle particulièrement à la représentation de la Vierge de l'Annonciation. Rendant un hommage posthume à Daniel Arasse, Charles Dempsey a d'ailleurs tiré parti de cet argument pour élargir les limites chronologiques que l'ouvrage de 1999 s'étaient fixées : appliquant la logique arassienne à une *Annonciation* de Poussin, aujourd'hui à la National Gallery de Londres, l'historien interprétait la lumière émanant du Saint-Esprit comme une figure divine²⁶.

Le livre d'Arasse tient compte de cette composante lumineuse si importante, principalement interprétée comme un élément perturbateur de l'organisation perspective. Car qu'est-ce qu'un surgissement lumineux, qu'il soit patent, réfléchi sur un fond d'or, ou même peint, sinon une négation de l'espace perspectif mathématiquement construit²⁷ ? Pour Daniel Arasse, ces apparitions lumineuses dans les représentations de l'Annonciation visent à rendre explicite l'incarnation du divin dans le monde humain d'une manière très différente du dispositif mis au point par Masaccio et perfectionné par Domenico Veneziano et Piero della Francesca. Ainsi de l'*Annonciation* d'Ambrogio Lorenzetti à Montesiepi, qui servira de modèle à quelques œuvres siennoises. La présence d'une fenêtre au centre de la représentation est comprise comme une figure divine, du fait de la lumière qui en émane. « Venant écarteler l'unité close de l'architecture virginal [..], l'édicule central peut presque être considéré comme la cause de la terreur de Marie : il est la figure de l'irreprésentable irruption du divin dans l'humain²⁸. » Même si les moyens divergent, le but poursuivi est donc le même que celui de la « nouvelle imagerie spatiale » du Quattrocento.

Plus d'un siècle plus tard, c'est-à-dire après le succès du « point de vue de Masaccio²⁹ », on revient, selon Arasse, à une manière de représenter le divin analogue à celle mise au point par Ambrogio Lorenzetti. Certaines *Annonciation* de la peinture florentine du début du XVI^e siècle, se distinguent en effet par la représentation d'une lumière divine faisant irruption dans la scène sacrée, une lumière dont la fonction est comparable à celle de l'*Annonciation* de Poussin mise en valeur par Dempsey. L'origine symbolique de cette ap-

parition lumineuse serait à chercher du côté de Marsile Ficin, qui, à la fin du Quattrocento, voue un véritable culte à la lumière, plus platonicienne que chrétienne. Tout comme dans la fresque d'Ambrogio Lorenzetti, cette lumière paraît ouvertement miraculeuse car elle contredit explicitement la construction perspective de la scène représentée. Dès le début du Cinquecento, le schéma « masaccesque » semble donc complètement oublié³⁰.

Faut-il pour autant en déduire que la question lumineuse est totalement absente des œuvres « perspectives » du Quattrocento ? Il semble bien que non : dans cet espace pictural calculé, la lumière joue également un rôle primordial, encore que souvent sous-estimé. Car le but que se donne la perspective, celui de représenter le « *rilievo* » et donc de faire émerger les formes du plan de la représentation, ne saurait être qu'imparfaitement atteint par le seul biais des lignes de fuite convergeant vers un point unique³¹. À cette phase initiale, capitale d'un point de vue théorique, s'en ajoute une autre, non moins indispensable pour la réussite de l'expérience : celle de la mise en lumière des champs perspectifs préalablement délimités³².

Plus encore qu'en peinture, on s'aperçoit de l'importance de ce procédé dans la marqueterie, dite, à juste titre, « perspective ». Sans les différentes valeurs des essences de bois, l'impression spatiale et lumineuse se dégageant de ces panneaux serait inexistante ou presque. Vers le premier quart du Quattrocento, cette technique n'est pas dépréciée comme elle le sera à la fin du siècle : c'est sans doute Filippo Brunelleschi lui-même qui la met au point, aussi bien dans la niche du *Saint Pierre* d'Orsanmichele que dans la sacristie des Messes de la cathédrale florentine³³. Tout laisse d'ailleurs à penser que l'expérience fondatrice de la perspective, cette vue du baptistère florentin et de ses « marbres blancs et noirs », n'ait été à vrai dire qu'un panneau de marqueterie³⁴. La marqueterie fait apparaître une composante indéniable de la construction perspective : dès l'origine, celle-ci est comprise comme un réseau géométrique précis, empli de valeurs lumineuses elles-aussi bien agencées.

Dans l'Italie du Quattrocento, on aurait tort d'opposer la pratique de la marqueterie perspective à celle de la peinture : nombreux sont les peintres à fournir des cartons aux « *intarsiatori* », d'Alesso Baldovinetti

achevant par une *Annonciation* la décoration de la sacristie des Messes, à Piero della Francesca diffusant le langage perspectif dans toute une partie de l'Italie du Nord grâce aux nombreux travaux des frères Canozzi da Lendinara³⁵. Que ces artistes puissent fournir ainsi des patrons de marqueterie sans que leur style ne dépérisse témoigne de la parenté entre les deux techniques : de même que les marqueteurs insèrent des tesselles de bois plus ou moins claires, ces peintres construisent l'espace pictural en juxtaposant des zones colorées plus ou moins lumineuses. C'est « l'antipode du modelé³⁶ » : ainsi de la montagne rose des *Stigmates de saint François* de Domenico Veneziano (Washington, National Gallery of Art). Tout comme les autres fragments de cette même prédelle, dont faisait partie l'*Annonciation* (ill. 1), l'œuvre était bordée à l'origine par un cadre à la perspective calculée en fonction du point de vue du spectateur (cadre visible aujourd'hui surtout dans le *Miracle de saint Zéno* du Fitzwilliam Museum de Cambridge) : c'est le jeu de lumière, le rose plus ou moins clair, qui met en profondeur cette fenêtre on ne peut plus albertainne, selon les mêmes principes que ceux de la marqueterie. Il s'agit bien, comme on a pu le dire, d'une « perspective de lumière³⁷ ».

Une telle appellation faisait explicitement référence à l'expression « peinture de lumière », forgée en 1990 lors d'une exposition éponyme dirigée par Luciano Bellosi³⁸. Il s'agissait alors de rapprocher certains peintres du Quattrocento florentin – de Domenico Veneziano et Fra Angelico au jeune Piero della Francesca, en passant par les moins illustres Giovanni di Francesco ou Alesso Baldovinetti – autour d'une idée, non pas iconographique, mais purement formelle : ces artistes représentaient, à l'aide d'une palette cristalline, un monde éclairé d'une douce lumière solaire. Il est frappant de constater que ces « partisans de la perspective et de la lumière³⁹ » sont les mêmes que ceux qui œuvrent à la « nouvelle imagerie spatiale » de l'*Annonciation* au Quattrocento. Le rapprochement de la thèse arassienne avec ce mouvement pictural ne promet-il pas d'être fécond ?

L'Annonciation italienne : une histoire de perspective et de lumière

L'ouvrage de Daniel Arasse sur *L'Annonciation italienne* est postérieur de près d'une décennie à l'expo-

sition *Pittura di luce* : comme l'auteur n'y parle jamais de « peinture de lumière » en tant que telle, on pourrait penser que le sujet devait lui sembler peu pertinent, sinon en lui-même, du moins dans le cadre de sa longue réflexion. À y regarder de plus près, pourtant, on s'aperçoit qu'Arasse reprend mot pour mot les phrases de Bellosi écrites en 1990 pour décrire, à propos de Giovanni di Francesco, le contexte de la peinture florentine du milieu du siècle⁴⁰. Arasse a donc pris en compte le catalogue de l'exposition « *Pittura di luce* ». Que la notion n'ait pas suscité de plus amples remous dans son analyse, voilà ce qu'il convient d'étudier à présent.

Giovanni di Francesco n'est pas un peintre de premier plan du Quattrocento florentin, loin s'en faut. S'il avait été choisi comme porte-drapeau de l'exposition de 1990, c'était justement parce que celle-ci voulait affirmer, plus que le rayonnement d'un seul artiste, l'existence d'une tendance picturale dans son ensemble. Loin de survenir de manière fortuite dans le panorama des études italiennes, une telle veine de la peinture florentine avait été largement étudiée tout au long du XX^e siècle, grâce notamment aux travaux fondateurs de Roberto Longhi⁴¹. L'expression « *pittura di luce* », qui fait aujourd'hui partie du langage critique italien, peut même s'appliquer à plusieurs niveaux : au sens de l'exposition de 1990, il s'agit de la peinture colorée et lumineuse de la Florence des années 1440 et 1450, telle qu'elle s'exprime au plus haut point dans les œuvres de Domenico Veneziano et de Fra Angelico – par opposition à la « peinture délicate et crépusculaire » d'un Filippo Lippi⁴². De manière plus large, le courant peut remonter, en amont, aux œuvres de maturité de Masaccio et aller, en aval, jusqu'à celles de Piero della Francesca, voire d'Antonello de Messine et de certains Vénitiens⁴³.

Que ces artistes aient tous peint des *Annonciation* n'a rien en soi de très original pour l'époque. Mais que la « nouvelle imagerie spatiale » mise au jour par John Spencer naisse et se développe précisément dans ce cercle, voilà qui doit faire réfléchir. Même si on laisse en suspens la question, trop hypothétique, du prototype de Masaccio, on peut presque retracer l'histoire de la *pittura di luce* en ne s'appuyant que sur des *Annonciation* adoptant la typologie décrite par Daniel Arasse. La prédelle de Domenico Veneziano (ill. 1) joua en effet un rôle très important à Florence dès

les années 1440 : ainsi chez ce peintre anonyme qu'est le « Maître de l'Annonciation Lančkoróńsky », dont l'œuvre éponyme, conservée au De Young Museum de Los Angeles, reprend avec plus de succès l'accord des teintes diaphanes que la rigueur de la construction perspective⁴⁴. À Florence, cette composition devait revêtir une importance tout autant religieuse que plastique, pour que le peintre le plus théologien de son temps, Fra Angelico, n'hésite pas, dans sa dernière *Annonciation*, à l'adopter en abandonnant son propre schéma habituel, lui-même mûrement réfléchi : dans une scène de l'*Armadio degli Argenti*, le dominicain calque presque trait pour trait la composition perspective de Domenico, et reprend ses couleurs cristallines (ill. 2). Après la mort de Fra Angelico, en 1455, et celle de Domenico Veneziano, en 1461, la *pittura di luce* décline à Florence, non sans quelques derniers feux, visibles en particulier dans des *Annonciation* : ainsi du retable de Cosimo Rosselli, peint en 1473, dans lequel l'ange et la Vierge sont baignés d'une lumière bien plus claire que les saints situés au premier plan (ill. 3). Plus encore qu'en peinture, le souvenir de la *pittura di luce* reste palpable dans d'autres techniques, telle la marqueterie – on l'a vu avec l'achèvement du décor de la sacristie des Messes de la cathédrale – ou telles les miniatures d'un Attavante degli Attavanti, à l'extrême fin du siècle (ill. 4)⁴⁵.

Hors de la cité du lys, c'est Piero della Francesca qui va colporter, à sa manière, cette peinture claire et lumineuse dans une vaste part de l'Italie. L'*Annonciation* qu'il peint au sommet du *Polyptyque de Saint Antoine*, aujourd'hui à la Galleria Nazionale delle Marche de Pérouse, porte bien, on l'a vu, le souvenir de la construction perspective de Domenico Veneziano, tandis que la scène est baignée d'une lumière encore plus blanche, typique de Piero. Dans le sillage du peintre vont se convertir des théories d'artistes, aussi bien de Toscane comme Bartolomeo della Gatta (Avignon, musée du Petit Palais), que d'Ombrie comme Piermatteo d'Amelia (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) ou des Marches comme Giovanni Angelo d'Antonio (Camerino, Pinacoteca Civica)⁴⁶.

Même sommairement, l'histoire de la *pittura di luce* se confond donc avec celle de la « nouvelle imagerie spatiale » du Quattrocento : les deux idées apparaissent dès lors moins étrangères. Sont-elles pour autant liées, voire complémentaires ? On peut avancer, à ce stade de

notre réflexion, une hypothèse : si la lumière picturale joue un tel rôle dans les *Annonciation* de ce mouvement qu'on a pu qualifier de « peinture de lumière », ne serait-ce pas justement parce qu'elle est elle-même comprise comme la manifestation du divin ?

Avant même de considérer la validité d'un tel rapprochement, se pose d'emblée un problème important. Toutes les œuvres évoquées ne sont pas en effet interprétées de la même façon par Daniel Arasse : aux ambiguïtés du système mis au point consciemment par Masaccio succède la limpidité d'une composition où la fuite perspective n'a plus rien à cacher. Car l'intérêt des œuvres de Domenico Veneziano ou de Piero della Francesca résidait justement dans cette juxtaposition entre monde humain et monde divin, entre l'espace mathématique et celui, invisible, qui lui échappe. Les héritiers de ce schéma perspectif supprimeront cette porte ou cette plaque de marbre qui se refusaient à toute mesure : le sens paradoxal du dispositif a disparu. Ainsi de l'*Annonciation* de Fra Carnevale conservée à la National Gallery of Art de Washington, dont la référence au panneau de Domenico Veneziano serait uniquement spatiale et chromatique, mais non plus théologique : « à l'image de sa luminosité cristalline, l'œuvre est transparente. [...] Ce qui est à voir spirituellement – l'Incarnation en train de s'accomplir – n'est pas à chercher au-delà de ce que le tableau donne à voir : c'est à voir dans ce qui se voit⁴⁷. » Quand bien même la « luminosité cristalline » de l'œuvre serait une figure de la divinité, elle contredirait en apparence l'un des principes cardinaux de l'intuition arassienne, cette « tension entre le thème représenté et l'instrument de sa représentation⁴⁸ ».

C'est une autre difficulté qui permet, de manière ironique, de surmonter l'écueil : à la lecture du texte canonique relatant le moment de l'Annonciation, on s'aperçoit non seulement que saint Luc ne parle pas de lumière cristalline, mais qu'en plus il fait une référence explicite à l'ombre. À l'*interrogatio* de Marie, qui se demande comment être mère tout en restant vierge, Gabriel répond en effet : « *Virtus altissimi obumbrabit tibi* », c'est-à-dire « la vertu du Très-Haut te couvrira de son ombre⁴⁹ ». Au début du Quattrocento, Gentile da Fabriano illustre cette phrase de la manière sans doute la plus littérale dans son *Annonciation* de la Pinacothèque

Vaticane : la colombe de l'Esprit-Saint projette son ombre sur le ventre de Marie⁵⁰. Mais comment imaginer une ombre de Celui qui est Lumière ? Il est possible de croire que « l'ombre de la vertu du Très-Haut » soit en fait, par un mystère purement divin, une émanation lumineuse : c'est ainsi en tout cas que Daniel Arasse interprète le « surgissement » lumineux de la fresque d'Ambrogio Lorenzetti à Montiesepi, lequel « couvre Marie de son ombre paradoxale⁵¹ ». La lumière solaire qui envahit les *Annonciation* florentines du milieu du Quattrocento pourrait donc bien faire référence à l'arrivée – ô combien mystérieuse – de la vertu divine dans le corps de la Vierge⁵².

Plus encore que par les oxymores d'un saint Bernardin, dont la patrie siennoise n'a que peu accueilli la « nouvelle imagerie spatiale » du Quattrocento, il semble qu'une telle lecture puisse être confirmée par les écrits d'un témoin privilégié de la *pittura di luce* florentine, Antonino Pierozzi, plus connu sous le nom de saint Antonin. Nommé archevêque de Florence en 1446, le dominicain constitue une autorité morale incontournable pour l'époque. Ses sermons, recueillis dans sa *Summa theologica*, révèlent sa « fascination pour la métaphore de la lumière en tant que véhicule métaphysique, ainsi que pour chaque aspect de la vie de la Vierge⁵³ ». Dans le cas de l'Annonciation, saint Antonin se montre particulièrement ferme quand il prescrit que l'événement doit être figuré sous la lumière du matin, et non sous celle de la lune ou du soleil à midi⁵⁴. Quant à la saison, elle a aussi son importance : l'Annonciation a lieu en effet le 25 mars, jour du printemps. Est-ce dès lors un hasard si Luciano Bellosi a défini la lumière de la *pittura di luce* comme celle d'une matinée de printemps⁵⁵ ? Sans nier le caractère poétique, voire impressionniste⁵⁶, d'une telle vision, il y a tout lieu de penser que si autant de peintres ont cherché à figurer l'Annonciation envahie d'une lumière matinale et printanière, c'était sans doute pour une raison bien plus profonde que celle de rechercher une « impression, soleil levant ».

S'il est un peintre à avoir été influencé par saint Antonin, c'est certainement Fra Angelico : au milieu du Quattrocento, les deux dominicains sont les figures de proue du couvent de San Marco⁵⁷. Quand on considère les *Annonciation* peintes par Fra Angelico, on constate en effet une évolution conforme aux sermons de saint Antonin : les suggestions nocturnes laissent la place

à la clarté solaire et matinale du panneau de l'*Armadio degli Argenti* (ill. 2)⁵⁸. Par rapport au retable aujourd'hui au Prado, une autre caractéristique majeure disparaît : le rayon d'or matérialisant la descente de la lumière divine. Nul doute qu'il faut pourtant voir un héritage de cette tradition figurative quand le peintre décide d'illuminer sa scène dans un sens narratif, de l'ange vers la Vierge⁵⁹. Les écrits de saint Antonin peuvent nous expliquer cette évolution : la lumière ne cesse pas d'être considérée comme la métaphore divine la plus adéquate, mais cette lumière est d'autant plus admirable qu'elle est saisie dans sa nature propre, c'est-à-dire conformément à la conception qu'en donnent alors les recherches sur l'optique. En figurant l'Annonciation, le peintre doit donc se rapprocher le plus possible de conditions atmosphériques existantes. La suppression de l'or n'est pas ici à interpréter, ainsi qu'on peut le faire chez un Leon Battista Alberti, comme une recherche de « réalisme » : de même que pour la question de la perspective mathématique, l'application de règles d'optique ne manifeste aucune volonté de s'abstraire de l'influence divine⁶⁰. En s'approchant d'autant plus de la propagation de la lumière diurne, c'est-à-dire en supprimant les rayons dorés miraculeux de la tradition, on exalte d'autant plus le Créateur par sa création elle-même⁶¹. Daniel Arasse a donc raison de considérer l'*Annonciation* de Fra Carnevale comme transparente de par sa luminosité cristalline. Cependant, au même titre que la transparence atmosphérique des œuvres de Domenico Veneziano ou de Fra Angelico, cette luminosité laisse supposer la présence divine, elle donne à voir l'invisible⁶².

Excursus : l'*Annonciation Martelli*

En tant que cas limite pour les deux ensembles que nous avons rapprochés, l'*Annonciation* de Filippo Lippi qui se trouve dans la chapelle Martelli de l'église San Lorenzo à Florence (ill. 5) peut faire figure de conclusion appropriée : sa composition n'est pas tout à fait la même que celle de la prédelle de Domenico Veneziano, tandis que son auteur, du fait de sa sensibilité picturale jugée très différente, avait été catégoriquement exclu, en 1990, de l'exposition « *Pittura di luce* ». L'œuvre est pourtant très proche de celles que l'on a évoquées. Si, d'une part, les protagonistes ne sont pas disposés symétriquement par rapport à un point de

fuite central, il y a bien une forte récession perspective au centre du panneau. Il est vrai, d'autre part, que les ombres sont plus creusées que dans le *Retable de sainte Lucie* de Domenico Veneziano : les teintes claires et lumineuses abondent néanmoins dans les parties ensoleillées, c'est-à-dire sur la moitié droite de l'œuvre. Que ce soit précisément une *Annonciation* qui signe la période, vers 1440, où Filippo Lippi est le plus proche des idéaux clairs et lumineux de Fra Angelico ou de Domenico Veneziano ne semble pas précisément, à ce stade de notre réflexion, une coïncidence⁶³.

Le retable ne fut sans doute pas conçu pour être vu tel que nous le voyons aujourd'hui. De même que sa destination première, sa fonction originelle nous échappe encore⁶⁴. La seule certitude est que l'œuvre était peinte sur deux moitiés bien distinctes, formant comme un diptyque, ce qu'indiquent à la fois la structure matérielle de l'œuvre, mais aussi certains détails peints⁶⁵. Fra Filippo souligne cette discontinuité par sa palette : la partie gauche est plus foncée que son homologue, y compris dans des zones qui devraient être éclairées et donc colorées de manière identique. Un tel écart a toujours posé problème aux historiens de l'art⁶⁶. Est-ce tout simplement le résultat fortuit de conditions de conservation distinctes ? Une autre *Annonciation* de Filippo Lippi, conservée à la Frick Collection de New York, prouve le contraire : nonobstant son format sensiblement plus réduit, on y trouve également un traitement chromatique disjoint entre les deux volets de l'œuvre. Légèrement antérieur à l'*Annonciation Martelli*, ce petit diptyque se caractérise en effet par une couleur de base bleu violet dans sa moitié gauche, et une teinte nettement plus rosée dans sa partie droite. Cette disparité a déjà été remarquée et interprétée dans un sens décoratif : le manteau sombre de la Vierge ressort mieux sur un fond clair, tandis que l'accord chromatique du panneau de Gabriel est exactement opposé – l'ensemble formant un chiasme réussi⁶⁷. Comme l'a magistralement démontré John White, les couleurs de l'*Annonciation Martelli* orientent également le regard du spectateur d'une manière extrêmement réfléchie⁶⁸. Doit-on pour autant se contenter d'une telle clef de lecture ?

On peut proposer d'expliquer cette disparité axiale en prenant en compte la composante narrative de l'Annonciation. Dans le déroulement même de la scène, la succession des événements est en effet pri-

mordiale : ce n'est qu'après que Gabriel a expliqué à Marie la possibilité de son union mystique avec Dieu que celle-ci accepte et est alors pénétrée de l'Esprit-Saint. Dans les représentations de l'Annonciation, cette temporalité s'exprime aussi bien par le rayon doré qui traverse la scène de part en part, de la figure de Dieu le Père au ventre de Marie, que par la douce lumière de la *pittura di luce*, provenant elle-aussi, le plus souvent, de la gauche (ill. 2)⁶⁹. Il est possible que Filippo Lippi ait également voulu représenter le moment où, comme le dit saint Bernardin, « l'éternité vient dans le temps⁷⁰ ». À l'inverse de la continuité qu'implique le rayon doré ou l'illumination générale, le peintre aurait surtout voulu marquer, en séparant les deux moitiés de sa composition, la rupture qui connote cet événement. Du point de vue de l'histoire chrétienne, l'Annonciation constitue en effet un seuil capital, celui du passage de l'ère de la loi (*sub lege*) à celle de la grâce (*sub gratia*). Dans la Florence du Quattrocento, le 25 mars, jour de l'Annonciation, correspond également au passage à la nouvelle année. À l'instar d'autres tableaux d'autel de la même époque, construits en diptyque et figurant l'Annonciation⁷¹, cette idée de seuil pourrait donc bien être exprimée en peinture par Filippo Lippi : de l'ère *sub lege* qui occupe la partie gauche de la composition, on passe à celle *sub gratia*, nettement plus claire et lumineuse, c'est-à-dire investie du divin. En accord avec la théorie aristotélicienne des *species*, et donc avec les idées d'un saint Antonin, Filippo Lippi sépare les deux moitiés de son retable pour marquer le cours de la diffusion lumineuse⁷². Une telle idée de passage est du reste confirmée par le mouvement même de l'ange, qui franchit allègrement la limite séparant les deux moitiés

de l'Annonciation de San Lorenzo – ses ailes passent même au sens propre de l'ombre à la lumière. Entre lui et la Vierge se trouve, encastré dans une marche au premier plan, une carafe de verre, peinte avec des effets de lustre dignes d'un Jan van Eyck. Attribut traditionnel de la virginité de Marie, elle renforce encore un peu plus la connotation lumineuse du panneau⁷³.

Loin de chercher à avoir le dernier mot sur une question inépuisable, cette lecture de *L'Annonciation italienne* montre bien, me semble-t-il, toute la richesse de la pensée de Daniel Arasse. Un examen de ses écrits sur le sujet a permis de mettre en évidence une méthode de travail toute particulière, faite d'un équilibre fluctuant entre intuition et ressassement⁷⁴. C'est dans cette perspective d'une réflexion sans cesse recommencée qu'il faut comprendre notre tentative de confronter la thèse arassienne avec la notion, somme toute récente, de *pittura di luce*. Finalement, il semble que ces deux interprétations de la peinture du milieu du Quattrocento ont tout à gagner en se frottant l'une à l'autre. Plutôt que de considérer l'apparition lumineuse comme opposée à la représentation perspective, sa présence sous la forme de la lumière diaphane de la *pittura di luce* confère à la « nouvelle imagerie spatiale du Quattrocento » une plus grande continuité dans la tradition figurative italienne. Un tel rapprochement permet également de donner du sens à cette « peinture de lumière » trop exclusivement qualifiée de « poétique ». Un sens qui rappelle, sans bien sûr s'y confondre, l'interprétation « lumineuse » qu'a faite Daniel Arasse de « l'ambition de Vermeer⁷⁵ ».

¹ Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999 (cité dorénavant comme Arasse, 1999), p. 9.

² John R. Spencer, « Spatial Imagery of the Annunciation in Fifteenth Century Florence », *The Art Bulletin*, XXXVII, décembre 1955, p. 273-280.

³ Daniel Arasse, lui-même grand traducteur, transcrit alternativement « *imagery* » par « iconographie » et par « imagerie ».

⁴ Arasse, 1999, p. 9.

⁵ Erwin Panofsky, « Die Perspektive als "symbolische Form" », dans *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Leipzig et Berlin, Teubner, 1927, p. 258-330.

⁶ Arasse est particulièrement intéressé par la notion « forme symbolique », que Panofsky tient de Cassirer (voir Arasse, 1999, p. 12-13).

⁷ Arasse, 1999, p. 45. « L'immensité dans la mesure », on l'a vu, est l'un des oxymores employés par saint Bernardin de Sienna pour expliquer aux fidèles le mystère de l'Annonciation (cité par Arasse, 1999, p. 11).

⁸ Arasse, 1999, p. 19. Arasse reprend ici Spencer presque littéralement (*op. cit.* [note 2], p. 279) : « *Despite his appeal to the twentieth century, the reputation of Domenico Veneziano in the fifteenth century, taken with his extant works, does not seem to permit us to credit him with the invention of a new Annunciation.* »

- ⁹ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Florence, Giunti, 1568 [édition consultée : *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel éd., Paris, Berger-Levrault, III, 1983, p. 177].
- ¹⁰ Roberto Longhi, « Fatti di Masolino e di Masaccio », *La Critica d'Arte*, XXV-XXVI, n°3-4, juillet – décembre 1940, p. 145-191 [repris dans : *Idem, Opere complete. VIII/1. 'Fatti di Masolino e di Masaccio' e altri studi sul Quattrocento, 1910-1967*, Florence, Sansoni, 1975, p. 32].
- ¹¹ Pour un état de la question, voir Miklós Boskovits (dans *Idem* et David Alan Brown, *Italian Paintings of the Fifteenth Century. National Gallery of Art, Washington*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 466-471) qui prend, à l'instar d'une majorité d'historiens, le parti de Longhi, interprétant l'écart entre l'œuvre et la description de Vasari comme « *a simple lapse of memory* ». Bien évidemment, Arasse, 1999, p. 22 interprète les faits très différemment.
- ¹² Vasari, *op. cit.* (note 9). Une autre *Annonciation* de Masolino se prête bien plus à la description vasarienne, celle de l'arc d'entrée de la chapelle de sainte Catherine à San Clemente de Rome. Nombreux sont les historiens, à commencer par Roberto Longhi, à avoir supposé la présence de Masaccio derrière ce projet romain.
- ¹³ Daniel Arasse, *Figures et Structures de l'espace chez Masolino da Panicale*, diplôme d'études supérieures sous la direction d'André Chastel, Université de Paris Sorbonne, mai 1967, p. 131 note 2. La même année, Arasse publiera un résumé de son travail (« Structure de l'espace dans l'art de Masolino da Panicale », *L'Information de l'histoire de l'art*, XII, n°5, novembre-décembre 1967, p. 223-224).
- ¹⁴ Daniel Arasse, « Monde divin et monde humain au Quattrocento », *Médecine de France*, n°217, 1970, p. 28 légende. Cette maturation se fait également, à l'époque, dans les travaux dirigés qu'Arasse dispense en 1969-1970 à l'Université de Paris IV (Maurice Brock, « In Memoriam. Daniel Arasse (5.xi.1944 – 14.xii.2003) », *Albertiana*, VIII, 2005, p. 6).
- ¹⁵ Arasse, 1999, p.15. On espère qu'il reste quelque trace de cet écrit, ne serait-ce que pour savoir si le jugement sévère que se porte l'auteur était ou non justifié. Il serait également important de connaître le texte de la conférence prononcée par Daniel Arasse à l'occasion du colloque « *L'Annunziatazione in Toscana nel Rinascimento* » organisé à Florence, du 29 au 31 octobre 1986, par la Villa I Tatti et l'Institut français, alors dirigé par Arasse lui-même.
- ¹⁶ Arasse a raconté sur France Culture comment toute la documentation de sa première thèse lui avait été volée dans des circonstances très romanesques et comment il était alors passé « non pas de Charybde en Scylla, mais tout au contraire de Chastel en Marin ! » (Daniel Arasse, *Histoire de peintures*, Paris, France Culture et Denoël, 2004, p. 107). Sa seconde thèse restera elle-aussi inachevée (M. Brock, *op. cit.* [note 14], p. 3). On ne saurait pourtant opposer trop schématiquement les deux « écoles », du moins chez Arasse : dès son mémoire de DES, la fascination de l'espace perspectif est bien due, non pas aux écrits de Chastel, mais au *Peinture et Société* de Pierre Francastel (Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 107 ; Claudia Cieri Via, « Viaggi in Italia. Daniel Arasse: una biografia intellettuale », *Studiolo*, 3, 2005, p. 21).
- ¹⁷ Il faudrait écrire un jour l'histoire de cet engouement, et tâcher surtout d'en cerner les fondements. Bien qu'il exclue Hubert Damisch, citons pour exemple emblématique de cette véritable « conversation » la réponse de la Vierge à l'Ange dans l'*Annonciation* du Prado de Fra Angelico – ce « *Fiat mihi secundum* » caché ou inclus par la colonne entre les protagonistes : Daniel Arasse, « Annonciation/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 37, janvier-avril 1984, p. 11 note 14 ; Louis Marin, « Énoncer une mystérieuse figure », *La Part de l'œil*, n°3, 1987, p. 127-129 ; en partie repris dans *Idem, Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, s. 1., Usher, 1989, p. 152-154 ; Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990, p. 156 ; Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992 [édition consultée : Paris, Champs- Flammarion, 1996, p. 19-23] ; Arasse, 1999, p. 137-139.
- ¹⁸ Daniel Arasse, « Espace pictural et image religieuse : le point de vue de Masolino sur la perspective », dans Marisa Dalai Emiliani (éd.), *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, actes de colloque (Milan, Castello Sforzesco, 11-15 octobre 1977), Florence, Centro Di, 1980, p. 137-150. Malgré la présence de de nombreuses *Annonciation*, Arasse ne développe pas sa thèse dans l'ouvrage qu'il consacre en 1978 aux Primitifs italiens (Daniel Arasse, *L'Homme en perspective. Les primitifs d'Italie*, Genève, Éditions Fata Morgana, 1978).
- ¹⁹ Daniel Arasse, « Annonciation/Énonciation... » cit. (note 17), p. 12-16. Ce fut Louis Marin (*Opacité de la peinture... cit.* [note 17], p. 144), à la suite de l'article d'Arasse, qui baptisa ainsi ces deux « axes ». Ces noms seront repris dans *L'Annonciation italienne* (Arasse, 1999, p. 29).
- ²⁰ Arasse, « Annonciation/Énonciation... » cit. (note 17), p. 17.
- ²¹ *Ibidem*, p. 15.
- ²² Cité notamment par Louis Marin, *Opacité de la peinture... cit.* (note 17), p. 161 note 32.
- ²³ Arasse 1999, p. 9. Au récent colloque consacré à Daniel Arasse et organisé à l'INHA du 8 au 10 juin 2006, Hubert Damisch est revenu sur les désaccords qui ont émaillé la relation intellectuelle entre les deux historiens. Omar Calabrese, qui avait accueilli en 1984 l'article de Daniel Arasse dans sa revue *Versus*, a expliqué cette évolution entre les textes de 1984 et 1999 par le fait que Arasse « se voulait historien, historien, historien ». Les communications de ces deux chercheurs ont démontré combien ils étaient plus familiers de la dimension sémiotique de la pensée de Daniel Arasse que de ses propositions historiques.
- ²⁴ C'est d'ailleurs avec toujours quelques variantes que Daniel Arasse a développé en d'autres endroits le thème de l'*Annonciation* : Daniel Arasse, « La fin du Moyen-Age et la Première Renaissance. Peinture et Sculpture », dans Philippe Morel, Daniel Arasse, Mario D'Onofrio, *L'Art italien du IV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1997, p. 268-271 ; *Idem*, « Leonardo da Vinci e la prospettiva dell'Annunziatazione », dans Antonio Natali (éd.), *L'Annunziatazione di Leonardo. La mon-*

- tagna sul mare*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000, p. 15-35 ; *Idem*, *Histoires de peintures* cit. (note 16), p. 49-81.
- ²⁵ Millard Meiss, « Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings », *The Art Bulletin*, XXVII, 1945, p. 43-68 [repris dans : *Idem*, *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York, Hagerstown, San Francisco et Londres, Harper & Row, 1976, p. 3-18].
- ²⁶ Charles Dempsey, « Entre histoire et théorie », *Revue de l'art*, n°148/2005-2, p. 66-69.
- ²⁷ La peinture du reflet peut donner évidemment une information spatiale, mais il n'en reste pas moins qu'elle échappe souvent à l'espace figuratif : Leon Battista Alberti ne recommande-t-il pas, dans son *De Pictura*, l'usage du blanc « ultime » pour représenter « l'éclat extrême des surfaces les plus polies » (Leon Battista Alberti, *De la Peinture. De Pictura (1435)*, Paris, Macula – Dédale, 1992, p. 197) ?
- ²⁸ Arasse, 1999, p. 83. Sur cette œuvre en particulier, voir également *Idem*, « L'Enceinte surprise de Marie : remarques sur une Annonciation siennoise », dans Bertrand Rougé (éd.), *La Surprise*, actes de colloque (Pau, CICADA, 9-11 mai 1996), Pau, Publications de l'Université de Pau, 1998, p. 63-72. En l'accommodant à un schéma pré-perspectif, Lippo Vanni et surtout Biagio di Goro Ghezzi auraient interprété à contresens cette « intrusion lumineuse ».
- ²⁹ C'est le titre du premier chapitre de Arasse, 1999.
- ³⁰ Arasse, 1999, p. 290-293. Ces rayons lumineux sont mis sur le même plan que les nuages célestes qui font irruption dans ce type de scènes.
- ³¹ Ce qui a le plus frappé les contemporains de Brunelleschi lors de « l'expérience » du Baptistère, c'était précisément le caractère mimétique d'une telle représentation : « *Pareva che si vedessi l'proprio vero* », nous en dit Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi* [vers 1482-1494], Carlachiara Petrone éd., Rome, Salerno Editrice, 1992, p. 57.
- ³² Hubert Damisch, *Théorie du nuage*. Pour une histoire de la peinture, Paris, Seuil, 1972, p. 164-171. Il n'y a alors plus que deux étapes dans le processus pictural, au lieu des trois posées par Alberti et Piero della Francesca. Cette « mise en lumière » se retrouve bien chez les deux théoriciens, sous le nom de « réception des lumières » chez le premier, et de « mise en couleurs » chez le second. Cela laisse à penser qu'il existe une certaine redondance entre leurs deux premières étapes, qui ne sont d'ailleurs pas strictement identiques, « circonscription » et « composition » chez Alberti, « dessin » et « commensuration » chez Piero.
- ³³ Le *Saint Pierre* et sa niche d'Orsanmichele ont été presque certainement conçus par Filippo Brunelleschi (voir Luciano Bellosi, « Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento », dans *Idem*, Laura Cavazzini et Aldo Galli [éd.], *Masaccio e le origini del Rinascimento*, cat. expo. [San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 20 septembre – 21 décembre 2002], Genève et Milan, Skira, 2002, p. 21-24) ; sur les marqueteries de la sacristie des messes, voir Margaret Haines, *The "Sacrestia delle Messe" of the Florentine Cathedral*, Florence, Cassa di Risparmio di Firenze, 1983.
- ³⁴ Manetti, *op. cit.* (note 31), p. 55. Il est significatif de voir Manetti parler de marbre « noir » pour le *verde di prato*. Tout aussi daltonien, Vasari, *op. cit.* (note 9), p. 195 nous indique en outre que Brunelleschi transmet son savoir « au jeune Masaccio » ainsi qu'à « ceux qui travaillaient la marqueterie, art de juxtaposer les bois colorés ». Il semble ici judicieux de rappeler que le jeune Masaccio a sans doute d'abord travaillé dans un atelier de marqueterie de bois (voir Eliot W. Rowlands, *Masaccio: Saint Andrew and the Pisa Altarpiece*, Los Angeles, Getty Publications, 2003, p. 10-11) : aurait-il contribué, avec Filippo Brunelleschi, à la naissance de la marqueterie perspective ? Cette pratique pourrait-elle être invoquée pour expliquer le caractère révolutionnaire de son style, fait justement de juxtapositions de zones claires et obscures ?
- ³⁵ André Chastel avait écrit un article pionnier sur le rapport entre marqueterie et perspective (« Marqueterie et perspective au XV^e siècle », *Revue des Arts*, III, 1953, p. 141-154 [repris dans : *Idem*, *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1978, I, p. 316-332]). L'idée sera largement développée par Massimo Ferretti, « I maestri della prospettiva », dans Federico Zeri (éd.), *Storia dell'arte italiana. 11. Forme e modelli*, Turin, Giulio Einaudi Editore, 1982, p. 459-585, qui prendra bien soin de se dégager des présupposés panofskyens (p. 464). Hubert Damisch critiquera cette attitude de manière aussi cinglante qu'excessive (*L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987 [édition consultée : Paris, Champs- Flammarion, 1993, p. 255 note 57]).
- ³⁶ Pour reprendre la formule de Cézanne à Pissarro dans une lettre du 2 juillet 1876 (dans Paul Cézanne, *Correspondance*, John Rewald éd., révisée et augmentée, Paris, Grasset, 1978, p. 152).
- ³⁷ Andrea De Marchi, « Domenico Veneziano alla mostra degli Uffizi: appunti e verifiche », *Kermes*, VII, n°20, mai – août 1994, p. 37.
- ³⁸ Luciano Bellosi (éd.), *Pittura di luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, cat. expo. (Florence, Casa Buonarroti, 16 mai – 20 août 1990), Milan, Olivetti et Electa, 1990.
- ³⁹ Luciano Bellosi, « Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento », dans *ibidem*, p. 11.
- ⁴⁰ Arasse, 1999, p. 351 note 102. Arasse se méprend dans l'origine de sa citation et renvoie, en lieu et place du catalogue de 1990, à celui d'une exposition au sujet semblable, mais centrée sur Piero della Francesca, organisée aux Offices deux ans plus tard (Luciano Bellosi [éd.], *Una scuola per Piero. Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, cat. expo. [Florence, Galleria degli Uffizi, 27 septembre 1992 - 10 janvier 1993], Venise, Marsilio, 1992) : toute mention du catalogue de « *Pittura di luce* » disparaissait ainsi de *L'Annonciation italienne*...
- ⁴¹ Pour une analyse de cette question historiographique, voir mon article « *Pittura di luce* : genèse d'une notion », à paraître dans *Studiolo*, 5, 2007.
- ⁴² Luciano Bellosi, « Giovanni di Francesco... » cit. [note 39], p. 24.
- ⁴³ Luciano Bellosi a récemment proposé de voir en Masaccio l'un des instigateurs de la *pittura di luce* florentine (Luciano Bellosi, « Da Brunelleschi a Masaccio... » cit. [note 33], p. 38). Si Piero della Francesca est unanimement considéré comme un héritier des principes de son maître Domenico Veneziano,

son rapport artistique avec Antonello de Messine et Giovanni Bellini, proposé par Roberto Longhi (« Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana », *L'Arte*, XVII, 1914, p. 198-221 et 241-256 [repris dans : *Idem, Opere complete. I. Scritti giovanili, 1912-1922*, Florence, Sansoni, 1961, I, p. 61-106]), reste, encore aujourd'hui, très discuté.

⁴⁴ L'œuvre a été récemment exposée à New York, sous une attribution à Pesellino que j'ai par ailleurs contesté (Laurence Kanter et Pia Palladino, *Fra Angelico*, cat. expo. [New York, The Metropolitan Museum of Art, 26 octobre 2005 – 29 janvier 2006], New York, New Haven et Londres, The Metropolitan Museum of Art et Yale University Press, 2005, cat. 52; Neville Rowley, « Le ambiguità dell'Angelico », *Prospettiva*, à paraître).

⁴⁵ Sur l'Annonciation de la sacristie des Messes, voir Haines, *op. cit.* (note 33), p. 165-173. De manière suggestive, Vasari met en rapport Attavante degli Attavanti avec trois protagonistes de la *pittura di luce* : il en fait tour à tour l'élève de Fra Angelico, puis celui de Bartolomeo della Gatta, tandis qu'il lui attribue des miniatures qui sont en fait de Pesellino.

⁴⁶ Trois œuvres qui ont, pour des raisons différentes, quelque peu changé de paternité depuis que Daniel Arasse en a parlé : l'Annonciation d'Avignon n'est plus « qu'attribuée à » Bartolomeo della Gatta, le « Maître de l'Annonciation Gardner » a été identifié avec Piermatteo d'Amelia tandis que les œuvres données autrefois à Girolamo di Giovanni da Camerino se sont révélées avoir été peintes par Giovanni Angelo d'Antonio da Bolognola.

⁴⁷ Arasse, 1999, p. 224

⁴⁸ Arasse, 1999, p. 9.

⁴⁹ Luc, 1-35. L'*interrogatio* est l'une des cinq phases de l'Annonciation telle que l'a décomposée Michael Baxandall en se fondant sur un sermon de Fra Roberto Caracciolo da Lecce (Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1972 [édition consultée : *L'œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985, p. 82-88]).

⁵⁰ Cette remarque fut faite en premier lieu par Leo Steinberg, « "How Shall This Be" Part I », *Artibus et Historiae*, n°16, 1987, p. 34. Il existe une autre version de l'œuvre de Gentile dans une collection privée new-yorkaise. Keith Christiansen (dans *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, cat. expo. [Milan, Pinacoteca di Brera, 13 octobre 2004 – 9 janvier 2005 et New York, The Metropolitan Museum of Art, 1er février – 1er mai 2005], Milan, Olivares, 2004, p. 147-148) a aussi interprété, dans l'Annonciation de Filippo Lippi conservée à la Frick Collection de New York, l'ombre portée de la Vierge en fonction du texte de saint Luc. Cette interprétation a d'autant plus l'air d'être pertinente qu'elle est loin d'être isolée.

⁵¹ Arasse, 1999, p. 83.

⁵² On passerait ainsi de l'ombre de Gentile à la lumière de Piero, pour paraphraser le titre d'un important article consacré par Andrea De Marchi à la peinture des Marches (Andrea De Marchi, « Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero », dans *Idem* [éd.], *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milan, Federico Motta, 2002, p. 24-99.) D'autre

part, Louis Marin avait déjà interprété le dispositif de lumière de l'Annonciation de Piero della Francesca à Arezzo comme étant d'ordre divin (Louis Marin, « Ruptures, interruptions, synco-pes dans la représentation de peinture », dans *Ellipses, blancs, silences*, actes de colloque [Pau, Université de Pau et des pays de l'Adour], 1992, p. 77-86 [repris dans : *Idem, De la Représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994, p. 374-375]).

⁵³ Samuel Y. Edgerton Jr., « "How Shall This Be" Part II », *Artibus et Historiae*, n°16, 1987, p. 46.

⁵⁴ *Idem*, « *Mensurare temporalia facit Geometria spiritualis*: Some Fifteenth-Century Italian Notions about When and Where the Annunciation Happened », dans Irving Lavin et John Plummer (éd.), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York, New York University Press, 1977, I, p. 118-119.

⁵⁵ Ainsi de Luciano Bellosi, « Giovanni di Francesco... » cit. (note 39), p. 11-12.

⁵⁶ L'Annonciation de Domenico Veneziano (ill. 1) a été qualifiée de nombreuses fois « d'impressionniste ». Il ne s'agit pourtant en aucun cas, bien entendu, d'une peinture « sur le motif ».

⁵⁷ Antonin y a été prieur de 1439 à 1444, Fra Angelico de 1450 à 1452.

⁵⁸ Les étoiles du plafond des loggias des *Annonciation* de Madrid, Cortone et San Giovanni Valdarno peuvent en effet suggérer une atmosphère nocturne.

⁵⁹ Des incisions dans le panneau de l'*Armadio* laissent supposer que la composition initialement prévue était plus proche des autres *Annonciation* de Fra Angelico (Spencer, *op. cit.* [note 2], p. 276). L'Ashmolean Museum d'Oxford conserve une copie de cette œuvre ; la seule différence, hormis sa qualité bien moindre, est qu'on y a rajouté des incisions d'or émanant de la colombe du Saint-Esprit.

⁶⁰ En 1435, date du *De Pictura*, Fra Angelico applique la perspective centrée depuis longtemps, tandis qu'il continue d'employer de l'or sur ses panneaux. Tout laisse à penser que, loin d'être un prédicat naturaliste, la lumière diurne qui envahit les œuvres du peintre à partir des années 1430 constitue une sorte d'équivalent spirituel du fond d'or de la tradition gothique.

⁶¹ Edgerton, « *Mensurare temporalia...* » cit. (note 54), p. 125-126.

⁶² Timothy Verdon (« L'Incarnazione e la città del fiore: l'Annunciazione nell'arte fiorentina », *Arte cristiana*, LXXXVIII, n°798, mai-juin 2000, p. 230) interprète une autre *Annonciation* de Fra Angelico, celle de la cellule 3 du cloître de San Marco, d'une manière qui nous semble aller dans notre sens : « *Oltre [all'] Angelo e [alla] Vergine [...] c'è qui un terzo attore in scena, una terza componente dell'azione centrale dell'evento. La luce che avanza delicamente da sinistra a destra: che entra cioè con l'Angelo e dolcemente illumina, riempiendolo, lo spazio interno in cui si svolge l'evento, qui diventa quasi il soggetto visivo principale. Al momento stesso in cui Maria concepisce Cristo nel suo grembo, noi vediamo "la luce vera che illumina ogni uomo" [Jean I, 9] riempire lo spazio di questo chiostro come Cristo 'riempie' e colma la vita di Maria.* »

⁶³ S'il n'y a pas lieu de discuter ici de la chronologie des œuvres de Filippo Lippi, on se contentera de signaler que celle-ci est loin d'être éclaircie pour cette période.

⁶⁴ Outre l'interprétation tendant à considérer le tableau comme

un retable dès l'origine (Christa Gardner von Teuffel, « Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45, n°1, 1982, p. 18-19), on a alternativement proposé que les deux moitiés de l'œuvre étaient soit des volets d'orgue (Jeffrey Ruda, « A 1434 Building Programme for San Lorenzo in Florence », *The Burlington Magazine*, CXX, n°903, juin 1978, p. 361 ; Eliot W. Rowlands, « Filippo Lippi and His Experience of Painting in the Veneto Region », *Artibus et historiae*, X, n°19, 1989, p. 80 note 32), soit les portes d'une armoire aux reliques (Francis Ames-Lewis, « Fra Filippo Lippi's S. Lorenzo *Annunciation* », *Storia dell'arte*, 69, mai-août 1990, p. 156). C'est cette dernière hypothèse que reprend Arasse, 1999, p. 142. Plus récemment, Christoph Mezenich (« Filippo Lippi: ein Altarwerk für Ser Michele di Fruosino und die *Verkündigung* in San Lorenzo zu Florenz », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLI, n°1/2, 1997, p. 69-92) a même supposé que l'œuvre ne proviendrait pas de San Lorenzo, mais de Sant'Egidio.

⁶⁵ Ainsi de la corniche du pilastre central qui passe, de manière inexplicable, de l'ombre à la lumière en franchissant la ligne médiane du tableau. Une étude du panneau à lumière rasante a mis en évidence trois lignes horizontales, ponctuées de têtes de clous à droite et de petites lacunes à gauche. Merzenich (*op. cit.* [note 64], p. 75) en déduit que les deux volets ont été élaborés et peints dans des ateliers différents. La symétrie entre les deux réseaux de clous nous semble pourtant trop stricte pour être fortuite.

⁶⁶ Andrea De Marchi (« Norma e varietà nella transizione dal politico alla pala quadra », dans Gigetta Dalli Regoli (éd.), *Storia delle arti in Toscana. 3. Il Quattrocento*, Florence, Edifir, 2002, p. 203) pouvait ainsi se demander récemment : « *Chi potrà mai spiegare le discontinuità materiche fra le due metà dell'Annunciazione di Filippo Lippi poi finita in San Lorenzo e che pure nacque come una pala unitaria ?* »

⁶⁷ Jeffrey Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue*, Londres, Phaidon Press, 1993, cat. 14 ; Keith Christiansen, dans *Fra Carnevale...* cit. (note 50), cat. 3. Nous ne pouvons partager l'interprétation de ce dernier auteur quand il affirme que (p. 147) « *il mondo illuminato dal sole di Domenico Veneziano è antitetico* » à la vision de Lippi (je renvoie à ce sujet à mon article « La Renaissance de Fra Carnevale », *Annali dell'Università di Ferrara. Sezione storia*, n°2, octobre 2005, p. 89-90).

⁶⁸ John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, Faber and Faber, 1957 [édition consultée : *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, Paris, Adam Biro, 2003, p. 187-191]. Cette analyse sera reprise par Arasse, 1999, p. 142-143.

⁶⁹ L'exemple primordial, l'*Annunciation* de Domenico Veneziano (ill. 1), contrevient à ce schéma. L'ensemble du retable répond

toutefois à une logique lumineuse qui est, elle, incontestable (voir Hellmut Wohl, *The Paintings of Domenico Veneziano, ca. 1410-1461: A Study in Florentine Art of the Early Renaissance*, Oxford, Phaidon, 1980, p. 45-47). Dans le fragment de Cambridge lui-même, la façon dont le soleil découpe autour de Gabriel un rectangle lumineux sur le mur placé derrière lui ne saurait à mon avis être interprété que de manière symbolique.

⁷⁰ Cité par Arasse, 1999, p. 11.

⁷¹ Merzenich, *op. cit.* (note 64), p. 77. C'est surtout dans son article de 1984 que Daniel Arasse insiste sur la rupture temporelle de l'*Annunciation* (« *Annunciation/Énonciation...* » cit. [note 17], p. 15-16).

⁷² Edgerton, « «How Shall This Be?» Part II »... cit. (note 53), p. 47. L'article d'Edgerton, et son pendant écrit par Leo Steinberg (*op. cit.* [note 50]), avaient pour objet une autre *Annunciation* de Filippo Lippi, conservée à la National Gallery de Londres. Tout en reconnaissant la valeur littéraire de l'essai d'Edgerton, Daniel Arasse en était venu à douter de la pertinence de son interprétation, par trop unique selon lui, au point de privilégier une lecture plus personnelle de l'œuvre (comparer Arasse, 1999, p.151-156 avec *Idem, Histoires de peintures*, cit. [note 16], p. 75-77). Depuis lors, Charles Dempsey (*op. cit.* [note 26]) a mise l'œuvre de Filippo Lippi en parallèle avec l'*Annunciation* de Poussin déjà citée. Notre interprétation de deux autres *Annunciations* du même Lippi aurait également tendance à renforcer cette hypothèse, qui ne saurait être nécessairement trop théologique pour un moine carmélite.

⁷³ Millard Meiss (*op. cit.* [note 25], p. 17 note 27) avait déjà interprété le sens symbolique de cette carafe. Hautement significative est également l'ombre portée, minutieusement peinte, qui en émane.

⁷⁴ Parmi les nombreux thèmes abordés par Daniel Arasse, ceux de l'*Annunciation* et de la perspective occupent une place trop singulière pour qu'on puisse ici en déduire une méthode générale. Sur ce sujet, en attendant la publication des actes du colloque « Daniel Arasse », on se permettra de citer l'analyse pénétrante de Maurice Brock, *op. cit.* (note 14), p. 6 : « La plupart des travaux de Daniel Arasse revêtent une portée méthodologique. Ils ne sont peut-être pas exempts d'imprudences ou d'erreurs, mais ils sont toujours stimulants, non pas parce qu'ils exposeraient et appliqueraient avec rigueur une méthode parfaitement conceptualisée au préalable, mais, bien au contraire, parce qu'ils relèvent le plus souvent, pour reprendre l'une de ses expressions, d'un «bricolage conceptuel». » Voir aussi, dernièrement, le numéro de juin 2006 de la revue *Esprit*, consacré à Daniel Arasse.

⁷⁵ Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993, éd. 2001, p. 168-178.

Daniel Arasse en perspective



1

2



3



1 Domenico Veneziano, *Annunciation*, vers 1445

2 Fra Angelico, *Annunciation*, vers 1450

3 Cosimo Rosselli, *L'Annunciation entre quatre saints*, 1473



4

4 Attavante degli Attavanti,
Annonciation (détail), vers 1500 (?)

5 Filippo Lippi, *Annonciation*,
vers 1440 (?)

5

