

ril und überladen an. Aber auch hier überzeugt die gravitatische Figur Gottvaters, welche die konzeptionellen Schwächen überspielt. Auch ein anderes Spätwerk, das 1473 vollendete Gemälde mit der *Verehrung des Sakraments* in S. Ambrogio (Kat. 14) erzeugt wenig Spannung und wirkt in seinem Gesamtkonzept routinemäßig additiv, wenngleich der stark beschädigte Zustand der Tafel zu berücksichtigen ist. Gerade der von Huebscher herangezogene Vergleich mit Pollaiuolos *Marienkrönung* in der Augustinerkirche in S. Gimignano, das sich seiner Meinung nach auf Baldovinettis Bild in S. Ambrogio bezieht, zeigt deutlich, dass die ältere Forschung mit ihrer kritischen Bewertung von Baldovinettis Spätwerk nicht ganz falsch lag. Etwas rückständig nimmt sich auch dessen späte *Kreuzigung* in Budapest (Kat. 19) aus, so dass das von Huebscher nachgezeichnete höchst positive Bild von Baldovinettis künstlerischen Meriten bis 1470 doch etwas relativiert wird.

Der Tod seines Förderers, Piero de' Medici (1469), mag ebenso eine Rolle gespielt haben beim

Kariereknick des Malers wie die Tatsache, dass mit Lorenzo il Magnifico ein Mäzen auftrat, der ein ganz anderes ästhetisches Modell favorisierte. Jedenfalls wuchs damals im Umfeld der in den 1470er Jahre dominierenden Künstlerwerkstätten des Verrocchio und Pollaiuolo eine neue Malergeneration heran, welche die von Baldovinetti eingeleiteten Neuerungen – nicht zuletzt in der Landschaftsmalerei und Lichtführung – zu neuen Ufern führte. Huebschers ausgezeichnete Monographie wird auf Jahre hinaus das unverzichtbare Referenzwerk bleiben – nicht allein zu diesem Künstler, sondern generell zur florentinischen Kunstproduktion am Übergang von der florentinischen Früh- zur Hochrenaissance.

---

**PROF. EM. DR. GAUDENZ FREULER**  
Grütacherstr. 10, CH-8624 Grüt  
gaudenz.freuler@bluewin.ch

## Note sur l'Annonciation de Léonard de Vinci

*Pour Henri Zerner*

**L**e panneau de l'Annonciation des Offices est aujourd'hui généralement considéré comme la première peinture connue du jeune Léonard de Vinci, conçue et exécutée dans l'atelier de Verrocchio vers 1470–74 (fig. 1). Il est tout de même important de rappeler que nous manquons de sources textuelles de cette période, tant sur la commande que sur d'autres aspects de l'œuvre. Même Giorgio Vasari ne la mentionne pas. Attribuée pour un temps à Domenico Ghirlandaio, elle fut donnée pour la première fois

à Léonard vers 1867, lorsqu'elle entra dans la collection des Offices. Cette thèse a été longtemps débattue, mais a progressivement trouvé une large acceptation. Outre cette première attribution, il existe un second jalon qui, tangible et visible, lie en permanence l'œuvre au nom de Léonard : en 1907, Sidney Colvin publia un petit dessin de la manche de l'archange Gabriel entourée d'un ruban (fig. 2), dessin qui est indubitablement de la main du maître, notamment par les hachures parallèles tracées de la main gauche.

Il a été noté depuis que la boucle du nœud est différente dans le dessin et dans le panneau peint, et l'on a supposé que Léonard n'avait pas réalisé cette esquisse dans l'intention d'exécuter tout ou partie de ce panneau, mais à partir du motif créé par un autre artiste pour ledit panneau. La perti-



Fig. 1 Léonard de Vinci, *Annonciation*, vers 1470–74. Huile et détrempe sur bois de peuplier, 100 x 221,5 cm. Florence, Galleria degli Uffizi ([https://fr.wikipedia.org/wiki/L'Annonciation\\_\(Léonard\\_de\\_Vinci\)#/media/Fichier:Annunciation\\_\(Leonardo\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/L'Annonciation_(Léonard_de_Vinci)#/media/Fichier:Annunciation_(Leonardo).jpg))

nence du dessin pour une attribution de l'Annonciation est donc toute relative, mais son intérêt réside notamment dans le fait qu'il retient l'attention sur un détail essentiel qui, tel un emblème, soulève des questions fondamentales sur la structure visuelle, sémantique et performative de l'œuvre.

### UNE ZONE À LA FOIS DENSE ET EFFICACE

Un examen du panneau à la lumière du dessin révèle en effet une intensification particulière à cet endroit précis (fig. 3). L'élégant ruban participe d'un champ pictural qui contient plusieurs éléments dont la charge formelle et symbolique est en soi très élevée et dont la contiguïté, voire la superposition sont remarquables : le bras de l'ange, le lys, le paysage, ainsi que le profil et le regard de l'ange à la chevelure ondoiyante. Le nœud peut être vu comme une métaphore de l'imbrication de ces éléments et de leur condensation dans un espace réduit, qui est en quelque sorte encadré par l'ouverture résultant de l'arrêt du muret. Cette riche coprésence forme un dispositif susceptible d'attirer l'œil qui, pour Léonard, « sert de fenêtre au corps humain, par où l'âme contemple la beauté du monde et en jouit » (C.U. 15r/v).

En termes de vraisemblance physique, le ruban conditionne les plis de l'épaule et du bras en comprimant le tissu. Certains plis découlent directement et perpendiculairement du ruban. D'autres, qui sont parallèles mais à une certaine dis-

tance, deviennent plus indépendants à mesure que l'on descend vers le coude. Le rythme et la circonférence croissante de ces plis confèrent une certaine aura à la position du bras qui, comme chez Giotto (fig. 4 ; cf. Moshe Barasch), souligne la solennité de la parole de l'ange. Avec ses courbes serpentine aux extrémités, le ruban de Léonard contribue à renforcer tant le poids visuel du bras que sa charge sémantique et anthropologique, contribuant ainsi à l'expression d'une énergie émanant de l'ensemble de la figure.

Le lys, tenu dans l'autre main, fleurit à un endroit significatif. Sa tige se trouve derrière le bras droit : le bras et le lys se croisent, pour ainsi dire, à la surface de l'image. Les pétales blancs aux pollens dorés qui surgissent de la tige sont exactement à la hauteur du visage. Le profil de l'ange et les fleurs sont tellement rapprochés que des associations se produisent au niveau des yeux (il voit la Vierge Marie au travers du lys), de la bouche (sa parole passe par le lys) et du nez (il inspire son parfum). Ces enjeux synesthésiques génèrent un stimulus multisensoriel : juste au-dessous, un sentier sinueux nous invite explicitement à pénétrer dans les profondeurs du paysage représenté, en passant par l'ouverture du muret, par ce filtre de l'avant-bras de l'ange (symbole de sa parole) et du lys (symbole courant de pureté et de virginité mais aussi de pouvoir et d'élection, dans la tradition du sceptre de lys héraldique comme celui de Duccio ; fig. 5).



Fig. 2 Léonard de Vinci, Etude de manche pour l'Annonciation, vers 1470-72. Plume et encre brune, lavis, sanguine, 8,1 x 9,4 cm. Oxford, Christ Church (Françoise Viatte/Varena Forcione [éd.], Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits, cat. exp., Paris 2003, p. 71)

### MONTAGNES ET DRAPERIES

Le sentier mène au bord d'une mer qui s'étend jusqu'à l'horizon. A droite (fig. 6), notre œil peut se laisser emporter par les bateaux pour finir par s'échouer sur la montagne bleue qui surplombe une ville portuaire. Cette direction est indiquée par la ligne de perspective du muret qui traverse cette même montagne. Les couleurs et les pics de celle-ci forment un écho à l'imposante et laborieuse draperie de la Vierge Marie. D'ailleurs, « la façon dont la robe de la Vierge recouvre ses genoux et la chaise a donné l'impression qu'elle avait trois genoux ! » (David Alan Brown)

Des montagnes de pierre et de tissu. L'analogie formelle et chromatique entre la montagne et le drapé est loin d'être gratuite : malgré leur éloignement et leur différence de taille, les deux font partie du même paradigme de pliage, dans lequel les formes naissent de forces différentes. Dans les notes de Léonard, on peut lire plusieurs passages sur la formation des montagnes ainsi que sur la reproduction de la draperie. Dans les deux cas, on re-

trouve les mêmes mots de « piegghi » et de « falde » : « Au sommet des montagnes, dans chaque creux, tu trouveras toujours des replis de stratifications rocheuses. » (« piegamēti delle falde », B.M. 30v) « Le drap, ayant la même épaisseur et la même densité sur l'endroit que sur l'envers,

désire rester plat ; donc, si quelque pli ou fronce l'oblige à modifier cet état, la nature de la force sera trouvée là où la contrainte est la plus forte. » (« piega o falda », A. 84r)

En 1977 déjà, Laurie Schneider et Jack D. Flam considéraient cette draperie bleue comme « une superbe étude tectonique à part entière », en attirant précisément l'attention sur « le triangle sombre entre les jambes de Marie et sa répétition juste à droite de son corps. Les deux triangles sont représentés comme des formes sombres et cavernes. » La montagne bleue au loin et l'ample draperie de la Vierge peuvent ainsi se nourrir métaphoriquement l'une de l'autre. De plus, cette correspondance entre montagne et draperie se confirme par une rigoureuse construction perspective. En effet, le point de fuite tant du pavement sur lequel se situe la Vierge, que de l'architecture environnante et du muret se trouve précisément dans cette montagne bleue. Bien que ces lignes de fuite restent invisibles par nature, d'autant plus qu'elles débouchent sur un paysage, une énergie

**Fig. 3** Léonard de Vinci,  
Annonciation, vers 1470-  
74. Détail de la fig. 1



palpable émane du faisceau, et le livre et l'arbre contribuent à une transition vers la profondeur : les pages du livre se détachent à la fois du muret et légèrement du paysage, et la silhouette de l'arbre juste derrière se détache à la fois de l'architecture et du paysage.

Le motif de la montagne a de multiples implications symboliques qui se répercutent dans l'imaginaire entourant l'Annonciation. Un bel exemple de ce symbolisme à plusieurs niveaux apparaît au début des quatre homélies sur le « Missus est » de saint Bernard de Clairvaux, intitulées *A la louange de la Vierge Mère* (cf. Antonio Natali pour une lecture iconographique du panneau de Léonard à la lumière de certains passages de ce texte écrit entre 1120 et 1125). Ces homélies de saint Bernard, docteur marial, dont le contenu est cité à plusieurs reprises dans la célèbre *Légende dorée* de Jacques de Voragine, ont été largement diffusées durant la seconde partie du XV<sup>e</sup> siècle (13 éditions entre 1468 et 1500). Elles sont une analyse détaillée, presque mot après mot, du récit de l'Annonciation selon saint Luc (1, 26–38). C'est pourquoi l'auteur insiste sur l'importance de chaque détail du texte dès le début : « Tout est rempli de divins mystères, chaque mot déborde d'une douceur céleste, à condition toutefois de trouver quelqu'un pour le scruter soigneusement, pour savoir tirer le miel de la pierre, l'huile du rocher le plus dur. Ce jour-là, en effet, les montagnes ont distillé la douceur, les collines ont ruisselé de lait et de miel. Lorsque les cieux ont répandu d'en haut la rosée, que les nuées ont fait pleuvoir le Juste, alors la

terre s'est ouverte et, joyeuse, a fait germer le Sauveur. Et tandis que le Seigneur donnait sa bienveillance et qu'en retour la terre donnait son fruit, sur cette montagne parmi les montagnes, cette montagne plantureuse et grasse, la miséricorde et la vérité se sont rencontrées, la justice et la paix se sont embrassées. En ce temps-là aussi, il y avait une montagne, et pas la moindre parmi toutes les autres, je veux dire le bienheureux évangéliste, quand il exaltait par son récit à la douceur de miel le commencement tant désiré de notre salut, et des parfums spirituels s'en répandaient comme sous le souffle d'un vent chaud, sous les rayons du Soleil de Justice tout proche. Dieu veuille maintenant encore envoyer sa Parole et les faire ruisseler pour nous. Que son Esprit souffle et nous rende intelligibles les paroles de l'Évangile, qu'elles deviennent dans nos cœurs plus désirables que l'or ou qu'un monceau de pierres précieuses, plus douces que le miel en son rayon. »

Parmi les nombreuses références géologiques, il y a non seulement la « montagne des montagnes » (qu'Antonio Natali, en faisant référence à saint Augustin et à la prophétie d'Isaïe 2, 2, assimile au Christ qu'il voit représenté chez Léonard par la



Fig. 4 Giotto, Ange de l'Annonciation, vers 1304–06. Fresque. Padoue, chapelle Scrovegni (<https://www.google.com/search?q=Giotto,+Ange+de+l'Annonciation>)

Fig. 5 Duccio di Buoninsegna, Annonciation, 1311. Tempera sur peuplier, 43 x 44 cm. Londres, National Gallery ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio\\_di\\_Buoninsegna\\_068.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_di_Buoninsegna_068.jpg))

plus haute montagne blanche à l'arrière-plan), mais aussi la « terre [qui] s'est ouverte et, joyeuse, a fait germer le Sauveur » (que l'on peut assimiler à la Vierge Marie et, outre au parterre de fleur, à ses draperies bleues qui trouvent un écho dans la montagne de même couleur). Ces plis qui dessinent de profondes crevasses reflètent ici un imaginaire chthonien et font de la Vierge une terre-mère. Enfin, il y a aussi la montagne qui est « le bienheureux évangéliste » lui-même et son Évangile, dont il faut savoir tirer le miel. Léonard fait en peinture ce que saint Bernard fait dans le texte, en infusant la sève de l'Évangile dans une représentation picturale de l'Annonciation pour « qu'elles [les paroles de l'Évangile] deviennent dans nos cœurs plus désirables que l'or, car pour Léonard, comme il l'écrira plus tard, « le caractère divin de la peinture fait que l'esprit du peintre se transforme en une image de l'esprit de Dieu » (C.U. 36r). Sa peinture divine s'adresse à la vue, qu'il considère supérieure aux autres sens dans la mesure où « dans le domaine des fictions, il y a entre peinture et poésie la même différence qu'entre un corps et l'ombre dérivée, ou même plus grande, car

l'ombre de ce corps passe au moins par la vue pour accéder au sens commun, alors que sa forme imaginée ne passe nullement par elle mais se produit dans l'œil intérieur. Quelle différence entre le fait d'imaginer une lumière dans l'œil intérieur, et la vision effective en dehors des ténèbres. » (C.U. 5v–6v) Toujours selon Léonard, « le peintre fera une infinité de choses que le langage ne saura jamais désigner faute de mots appropriés » (C.U. 6v–7v).

### L'ANGE ET LA VIERGE

Examinons de plus près l'ange et la Vierge. En termes de dynamique, ils se caractérisent par une structure d'opposition selon un schéma déjà bien codifié, mais qui prend ici une expression très contrastée : une figure agenouillée vue de côté en regard d'une figure assise et ouverte déployant son corps comme un réceptacle dans la largeur, un visage de profil par rapport à un visage vu de trois-quarts, un personnage actif versus réceptif, et ainsi de suite. Les deux figures sont dotées de draperies caractéristiques qui présentent elles aussi un jeu de contrastes. Tout d'abord, l'amplitude des plis de l'ange se voit restreinte par sa position agenouillée,

**Fig. 6** Léonard de Vinci,  
**Annonciation, vers 1470-  
74. Détail de la fig. 1**



tandis que ceux de la Vierge aux jambes écartées dessinent des creux profonds. Ensuite, certains plis de l'ange semblent engager une dialectique plus directe avec ceux de la Vierge : l'amas de plis vert, par exemple, s'arque à distance en

direction de l'ourlet horizontal doré qui symbolise extérieurement le sein de la Vierge, « lieu de l'invisible Incarnation » (Daniel Arasse), comme si nous avions réellement affaire à un dialogue de plis. De ce point de vue, il semble utile de considérer que, dans sa note du 9 juillet 1889, Aby Warburg émit l'hypothèse que l'origine du drapé en mouvement était due aux phylactères : « Phylactère et drapé en mouvement. Là où, précédemment, l'art palliait l'insuffisance de la caractérisation par l'ajout du phylactère écrit, ou d'une caractérisation déterminée et connue par telle légende (ou par la Bible), le drapé en mouvement fait à présent fonction de moyen conventionnel (de bouche-trou universel) ».

Plutôt que déchiffrer des formes ou des lettres précises, il s'agit de percevoir des rythmes ou des accents impliqués dans l'expression visuelle du contenu, quel qu'il soit. En effet, même si les ourlets verts et or ne semblent pas « en mouvement », ils sont investis d'une intention particulière. Ils contribuent notamment au rendu de l'intériorité spirituelle des figures. « Le bon peintre a essentiellement deux choses à représenter : le personnage et l'état de son esprit » (C.U. 60v). Afin de comprendre quelque chose à l'état de l'esprit de l'ange et de la Vierge de Léonard, il convient de relire attentivement le récit de saint Luc. Dans une étude incontournable, Michael Baxandall (1972) a mis en lumière une liste des états spirituels successifs de la Vierge pendant l'Annonciation à l'aide d'un

sermon du Quattrocento : trouble, réflexion, interrogation, soumission, mérite. Toutefois, Georges Didi-Huberman (1990) nous rappelle qu'une herméneutique de l'image doit « penser au-delà : d'abord parce que le catalogue des « états spirituels » de la Vierge n'est pas fixé une fois pour toutes et change d'un auteur à l'autre. Ensuite parce que l'Annonciation n'est pas seulement histoire, mais encore – et surtout – *lieu et temps d'un mystère* ». Or dans le récit de saint Luc, c'est au stade de l'interrogation que le mystère de l'Incarnation se dit.

### LE MYSTÈRE DE L'OMBRE

L'Annonce à Marie de la conception et de l'enfantement d'un fils lui fait demander : « Comment cela sera-t-il, puisque je ne connais pas d'homme ? » (Lc, 1, 34), en ce sens qu'elle n'a pas de relations conjugales. L'ange lui répond : « L'Esprit Saint viendra sur toi, et la puissance du Très-Haut te prendra sous son ombre » (Lc, 1, 35). L'ombre a suscité d'innombrables commentaires de différentes natures. Dans un passage de son « *Missus est* », qui se retrouve dans la *Légende dorée*, saint Bernard insiste sur la dimension secrète de l'ombre ; pour lui « cela signifie : le Christ, Puissance de Dieu et Sagesse de Dieu couvrira et cachera, dans l'ombre de son conseil le plus secret, la manière dont tu vas concevoir de l'Esprit saint, de façon qu'elle ne soit connue que de lui et de toi. » (IV, 4) L'ange est par définition un messenger, Gabriel a



Fig. 7 Matteo de' Pasti, Médaille de Leon Battista Alberti, vers 1446. Bronze, diamètre 92,5 cm. Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des médailles (Belting 2012, p. 269)

certaines pour mission d'annoncer et de répondre au « comment » de Marie mais n'intervient en aucun cas dans le processus d'Incarnation lui-même. Saint Bernard est explicite sur ce point : « Quant à moi, j'ai été envoyé pour t'annoncer la conception virginale, pas pour la créer. » (IV, 4) Léonard cependant, dans sa représentation de l'Annonciation, recourt à la figure de l'ange pour suggérer la puissance mystérieuse de ce « comment ». Ce qui sort de la bouche de l'ange, sa parole, le peintre le fait irradier de sa figure, cette démarche s'accompagnant d'une conception de la représentation de l'ombre comme signe d'un mystère « perpétuellement interprétable » (Victor I. Stoichita). Observons ainsi l'ombre projetée par l'ange sur le parterre de fleurs en direction de la Vierge et les autres ombres qui, avec les mêmes charges symboliques renvoyant au « comment », à la « puissance du Très-Haut », se profilent sur les ornements du pupitre, au sein des draperies de la Vierge, sur la façade et à l'intérieur de l'espace architectural où se situe le lit.

#### LA FORCE DE DIEU ET DE LA PEINTURE

Le dialogue de l'Annonciation se termine par le fameux « fiat » de Marie : « Je suis la servante du Seigneur ; qu'il m'advienne selon ta parole ! » (Lc, 1,

38) La parole de l'ange, qui annonçait le Verbe fait chair, pouvait dès lors immédiatement se réaliser, saint Bernard jouant d'ailleurs sur les deux natures du verbe : « S'agissant de la Parole, qu'il me soit fait selon ta parole. » (IV, 11) Que fait Léonard ? Dans cette condensation visuelle qui s'opère grâce aux propriétés de la peinture entre la figure de l'ange et sa parole, entre Annonciation et Incarnation,

entre une fonction narrative et un contenu suggestif, non seulement l'ombre mais aussi le bras de l'ange assument un rôle décisif, a fortiori le nœud dont il est affublé. Plus que donner du poids à la parole de l'ange, le nœud contribue à l'expression du contenu de celle-ci et à l'idée de puissance, la tradition judéo-chrétienne considérant le « Dieu Suprême » comme « maître des liens » (Mircea Eliade). Par ailleurs, ce pouvoir s'inscrit dans le nom même de l'ange, Gabriel. Un extrait du « *Missus est* » traite en profondeur cette question a priori anecdotique, mais riche de conséquences pour comprendre cette double lecture de l'ange, figure à la fois d'une *istoria* au sens albertien et de relais d'un pouvoir dont il est l'indice : « Il [saint Luc] dit donc : < L'ange Gabriel fut envoyé par Dieu. > Je ne pense pas que cet ange est l'un des moindres de ceux qui [...] sont fréquemment envoyés pour s'acquitter d'une mission sur la terre. Son nom seul, qui veut dire Force de Dieu, nous le donne clairement à entendre ; et aussi, comme en témoigne l'évangéliste, qu'il n'a pas été envoyé par quelque autre esprit plus élevé que lui [...] mais par le Seigneur lui-même. C'est pour cela qu'il est dit < envoyé par Dieu >. [...] A qui, en vérité, convenait-il mieux d'annoncer < le Christ, Puissance de Dieu > qu'à celui qui a l'honneur de porter le même

**Fig. 8** Francesco di Giorgio Martini (attr.), Cité idéale, vers 1477 (?). Tempera sur peuplier, 131 x 233 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie ([https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Francesco\\_di\\_giorgio\\_martini\\_\(attr.\)\\_veduta\\_architettonica\\_ideale,\\_1490-1500\\_ca.\\_01.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Francesco_di_giorgio_martini_(attr.)_veduta_architettonica_ideale,_1490-1500_ca._01.jpg))



nom ? Quelle différence en effet entre force et puissance ? Or il n'y a rien d'inconvenant ou de déshonorant à ce que le Seigneur et son envoyé soient désignés par un même mot puisque, si l'appellation de l'un et de l'autre est semblable, l'origine n'en est pourtant pas la même chez l'un et chez l'autre. Autrement le Christ est dit Force ou Puissance de Dieu, et autrement l'ange. Pour l'ange, c'est seulement un nom ; pour le Christ, c'est son être même qui est appelé et qui est < Christ, Puissance de Dieu >. » (I, 2)

Du *nom* à la *figure* de l'ange, il n'y a qu'un pas. Le brassard divin fonctionne ainsi comme un signe de reconnaissance de celui qui annonce le « Christ, Puissance de Dieu ». Ce lien de l'Esprit (*Actes des Apôtres*, 20, 22) revêt en outre une dimension performative pour transmettre quelque chose de cette « Puissance de Dieu » à l'œil des fidèles situés devant le panneau. A cette fin, l'ange et ses attributs se voient sublimés par la « force toute divine » de la peinture (Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1435, II, 25) pour toucher (littéralement et au sens figuré) ceux et celles qui la regardent, non pas en « vertu propre de la chose représentée », mais grâce au « mérite du peintre », selon Léonard (C.U. 4r/v). Pour lui, la peinture s'inscrit nécessairement dans le flux énergétique de la nature, dans un imaginaire où l'optique est essentiellement fondée sur le rayonnement d'objets émettant des simulacres qui pénètrent dans l'œil, et où l'efficacité de la peinture, qui repose sur la vision et la perception de forces, est conçue en termes de *potenzia*, *impeto* ou *virtù* (cf. Frank Fehrenbach). Le célèbre œil ailé d'Alberti, avec ses fibres ondulées, exprime en image les dimensions haptiques

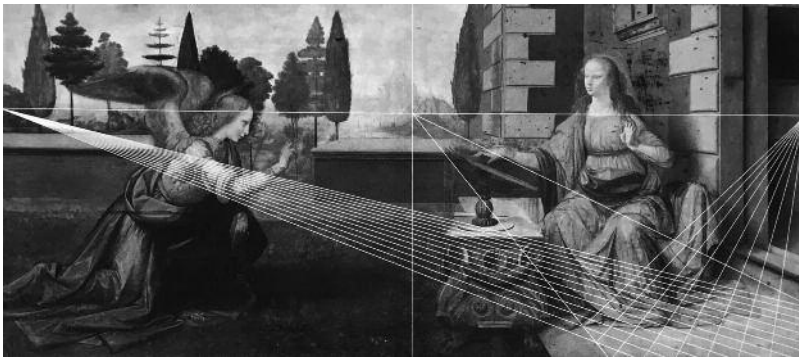
de la perception visuelle telle qu'elle pouvait être vécue à la Renaissance (*fig. 7*, cf. Horst Bredekamp).

### DU PROFIL AU REGARD SYMBOLIQUE

Dans ce contexte, il semble significatif que l'ange se présente à nos yeux de profil. Ses cheveux et les plis de son vêtement lui confèrent certainement une corporalité, comme pour la Vierge, mais le profil lui conserve néanmoins un statut différent, spirituel, par rapport au visage de trois-quarts de la Vierge qui ajoute à son humanité et à sa majesté. L'ange demeure un être immatériel et son visage en profil fait aussi qu'il « est détaché de l'observateur [...]. Il correspond approximativement à la forme grammaticale de la troisième personne : le pronom < il > ou < elle > non spécifié, suivi de la forme verbale correspondante » (Meyer Schapiro). Mais alors que tout son être et son faire sont entièrement dirigés vers la Vierge, la boucle – l'œil de son nœud – nous fait face. Cette dernière observation nous semble d'ailleurs expliquer les différences même minimes entre le nœud du dessin (cf. *fig. 2*) et celui du panneau. Le passage d'un nœud où la boucle est à peine perceptible à un motif qui met davantage l'accent sur une boucle ouverte, de pair avec une plus grande animation des extrémités du bandeau vers l'arrière, permet de supposer que le nœud a pu prendre une fonction de plus en plus codifiée, voire symbolique, au cours de l'élaboration proprement dite du panneau.

Cette frontalité de la boucle semble donc inscrire notre œil dans l'œuvre, mais différemment de l'œil fixe relatif aux théories d'Alberti basées sur la vision monoculaire, la perspective étant pour





**Fig. 9** Léonard de Vinci, *Annonciation*. Réflectographie infrarouge avec reconstruction graphique des deux faisceaux pyramidaux obliques et croisés (Natali éd. 2000, p. 113)

lui « autant une technique qu'un symbole du regard de chacun » (Hans Belting). Certes, Léonard se rattache à la tradition théorique de la *costruzione legittima* en plaçant le point de fuite principal exactement au centre du panneau, comme dans les villes idéales, notamment celle de Berlin, contemporaine et de taille similaire, où toutes les lignes de fuite culminent précisément dans un paysage marin (fig. 8). D'ailleurs, Léonard mentionnera « la perspective [qui] est la loi rationnelle selon laquelle l'expérience nous montre que tous

les objets envoient leur image à l'œil par voies pyramidales » (A. 3r). Toutefois, le panneau de l'Annonciation exploite pleinement les possibilités expressives et thématiques du système plus pragmatique de la perspective dite bifocale (fig. 9). Les deux points de distance du dallage ajoutent au faisceau principal (qui débouche sur la montagne) deux champs de force secondaires aux implications symboliques tout aussi importantes : leurs faisceaux respectifs contiennent non seulement le lit mais aussi le bras de l'ange. La « perspective comme forme symbolique » (Erwin Panofsky) est ici doublée par le « nœud comme forme symbolique », relais visuel d'une force invisible mais efficace. Le nœud et le lit se correspondent et offrent deux expressions différentes du même mystère de l'union surnaturelle, le lit rouge entrant de surcroît en résonance avec la draperie rouge de l'ange qui projette métaphoriquement l'ombre du Très-Haut. Bien que l'œuvre ait sans doute été conçue pour être vue en priorité de la droite (cf.



**Fig. 10** Léonard de Vinci, *Annonciation*, vers 1470-74. Détail de la fig. 1

Antonio Natali), Léonard avait sans doute déjà bien conscience, comme il l'écrira plus tard, que l'anamorphose (idem pour la perspective plane) « oblige le spectateur à coller l'œil contre un trou, et alors, par ce trou, elle paraîtra juste. Mais comme il y a beaucoup de spectateurs à regarder en même temps une œuvre ainsi faite, et comme cette perspective ne fonctionne qu'à l'égard d'un seul d'entre eux, elle reste pour les autres, confuse » (E. 16r). Oscillant ainsi entre une vision monoculaire, ancrée dans l'imaginaire théorique du Quattrocento, la pratique d'une perspective bifocale et une sensibilité pour l'empirisme de la vision binoculaire, qu'il met en œuvre dans la perspective atmosphérique du paysage, Léonard combine plusieurs stratégies pour capter l'œil des amateurs d'art et des fidèles.

Le sujet, pareil à l'amant, devient pour un temps prisonnier de certains motifs, dont le nœud, le lys et le paysage, ici dans un sens positif comme sources de plaisir et vecteurs de grâce. « La représentation que tu pourras légitimement louer et admirer sera celle que ses attraits rendront si agréable et si ornée qu'elle pourra retenir un peu plus d'un instant les yeux d'un spectateur savant ou ignorant, par un certain plaisir et un mouvement de l'âme. » (Alberti, *De pictura*, II, 40) Dès lors, une fois pris dans les filets de l'œuvre et emporté par le « Mis-

sus », tout regard, à l'image de l'œil ailé d'Alberti, peut s'envoler d'un point à l'autre du panneau, pour se laisser imprégner par l'œuvre de Léonard et le mystère de l'Annonciation-Incarnation en fonction de ses affinités. Les impressions sensorielles sont alors communiquées à l'âme des regardants par une entité intermédiaire que Marsile Ficcin, dans une longue tradition aux ramifications complexes (cf. Robert Klein), relie à l'imagination : « il n'y a aucun corps, soit en dehors de nous, soit



Fig. 11 L'invention du chapiteau corinthien par Callimaque, selon Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Paris, Edme Martin, 1650 (<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traites/Images/LES1545Index.asp>)

au-dedans, qui imprime dans l'âme sa forme ou son image ; mais, par certaines de leurs qualités, puissances ou images, ils heurtent cette vapeur chaude et vitale qui est en quelque sorte le nœud du corps et de l'âme et que les philosophes de la nature appellent < l'esprit >. [...] Quand l'âme agit par l'imagination ou la fantaisie, on dit qu'elle opère à l'aide du corps, parce qu'elle revient sur chacune des images qui reproduisent chacun des corps et qui ont été conçues sous l'impulsion de < l'esprit > corporel provoqué par les corps. D'autre part la parenté entre ces images intérieures et < l'esprit > est si grande que la vibration de < l'esprit > lui-même suit toujours le retour des images qui s'est opéré à l'intérieur, et réciproquement, que le retour des images accompagne généralement la vibration de cet < esprit >. » (*Théologie platonicienne*, livre IX, 5).

### LA COQUILLE, LA TIGE ET LE LIVRE

Le pupitre en grisaille, qui sert de support au codex feuilleté par la Vierge et qui présente des parentés formelles avec le tombeau de Piero et Giovanni de' Medici de Verrocchio, joue un rôle déterminant dans ces questions de perception (*fig. 10*). Situé tout à l'avant, le bas-relief apparaît presque en trompe-l'œil. Parallèle au plan de l'image, il se présente à nos yeux pour marquer notre imagination dans une dynamique « énergétique », ici dans un sens proche de la tradition rhétorique de l'« enargeia » : « Ce que les Grecs appellent phantasia (nous pourrions bien l'appeler vision), la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous, quiconque aura pu bien le concevoir sera très efficace (potentissimus) pour faire naître les émotions. [...] De là procédera l'enargeia, que Cicéron appelle inlustratio et evidentia, qui nous semble non pas tant raconter que montrer » (Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2, 29-32). Mais les implications du pupitre ne se limitent pas à une représentation illusionniste dans le cadre d'un éventuel *paragone* entre peinture et sculpture, voire « poésie ». Le mode corinthien qui le caractérise est lui-même porteur d'un thème sous-jacent destiné d'emblée à transmettre à l'âme une certaine qualité poétique. Pour

Vitruve, en effet, « des temples construits selon le style corinthien auront, semble-t-il, les caractéristiques appropriées, car, pour ces déesses [Vénus, Flore, Proserpine et les nymphes des Fontaines], à cause de leur caractère tendre, des réalisations un peu graciles, fleuries, ornées de feuilles et de volutes, contribueront, semble-t-il, à une légitime convenance. » (Vitruve, *De Architectura*, I, 5). Cette tonalité végétale et florale se poursuit dans le parterre, qui fait référence à Nazareth qui veut dire fleur (cf. saint Bernard, I, 3). En même temps, par son réseau symétrique d'ornements végétaux entrelacés, sa coquille dans laquelle vient se projeter l'ombre du Très-Haut, et sa guirlande reliant les yeux des deux volutes, ce morceau de bravoure parvient puissamment à rendre l'idée d'union féconde.

Le mythe fondateur de l'ordre corinthien, qu'il convient de citer in extenso pour notre propos, apporte un éclairage singulier sur le rendu, le lieu et les fonctions, ainsi que sur l'épaisseur anthropologique, du pupitre au sein de cette Annonciation : « Une jeune fille (virgo), citoyenne de Corinthe, déjà nubile, mourut des suites d'une maladie. Quand elle fut ensevelie, sa nourrice rassembla et disposa dans une corbeille les menus objets qui faisaient sa joie de son vivant, les porta jusqu'à son tombeau sur lequel elle les déposa, et les recouvrit d'une tuile pour assurer plus longtemps leur conservation à l'air libre. Il se trouva que cette corbeille avait été placée sur une racine d'acanthé. Avec le temps, la racine sur laquelle pesait la corbeille et qui se trouvait sous le milieu de celle-ci, déploya, le printemps venu, des feuilles et des tiges ; ces dernières, se développant le long des flancs de la corbeille, se recourbèrent vers l'extérieur sous les angles de la tuile qu'elles ne pouvaient soulever, et furent contraintes de s'enrouler en volutes à leur extrémité. C'est alors que Callimaque, à qui les Athéniens avaient donné, pour l'élégance et le raffinement de son travail du marbre, le surnom de katatexitechnos (trop minutieux), passant devant le tombeau, remarqua la corbeille et la délicatesse des jeunes pousses qui l'entouraient ; charmé par cette forme d'un genre nouveau il réalisa sur son modèle des colonnes à Co-

rinthe et en fixa les relations modulaires » (Vitruve, *De Architectura*, IV, 9–10). Ce merveilleux récit d'invention (fig. 11), impliquant un artiste scrupuleux, la tombe d'une vierge et la nature, éclaire ainsi, à travers des effets de survivance et de déplacement, quelques-unes des questions les plus profondes en jeu dans « l'effet de réel » du pupitre minutieusement réalisé par Léonard : fécondité virginale, végétale et artistique se retrouvent ici métaphoriquement condensées, entremêlant sur plusieurs plans inextricables, notamment ceux de la création, de la forme et du sens, les thèmes du regard, du charme et de la beauté.

La coquille elle-même, telle qu'on peut la percevoir dans l'abside de la *Pala Montefeltro* de Piero della Francesca peinte à la même époque (1472–74, fig. 12), est souvent employée comme un symbole de fécondité, ou encore de la mer et de la matrice, dans une tradition qui remonte en partie à l'ancienne croyance selon laquelle Vénus serait née d'une coquille (fig. 13). Chez Léonard, cette charge symbolique survit en creux et se conjugue avec le rôle d'accroche-regard de la coquille, attirant l'œil et l'accueillant avec une efficacité toute particulière. Située dans le prolongement du repli de la draperie formé par les genoux de la Vierge, et faisant écho à la paume de sa main, elle manifeste d'ailleurs plus précisément la matrice immaculée de la Vierge, prête à donner chair au Fils de Dieu. Enfin, la coquille participe également de l'imaginaire maritime du paysage à l'arrière-plan qui, comme cela a déjà été observé, peut faire référence à la « très sainte mère de Dieu » comme « Etoile de la mer », appelée d'après l'un des hymnes médiévaux les plus célèbres, l'*Ave Maris Stella*, à « accueillir cet Ave de la bouche de Gabriel », à « briser les liens des coupables », à « faire que, déliés de nos péchés, nous soyons toujours doux et chastes » et à nous « préparer un chemin sûr ».

En traitant du nom de Marie, saint Bernard écrit : « Oui, c'est elle, cette étoile brillante et magnifique que rien n'empêche de s'élever au-dessus de cette mer vaste et immense, étincelante de mérites, éclairante en ses exemples. Ô qui que tu sois qui te vois, dans les fluctuations de ce monde, bal-

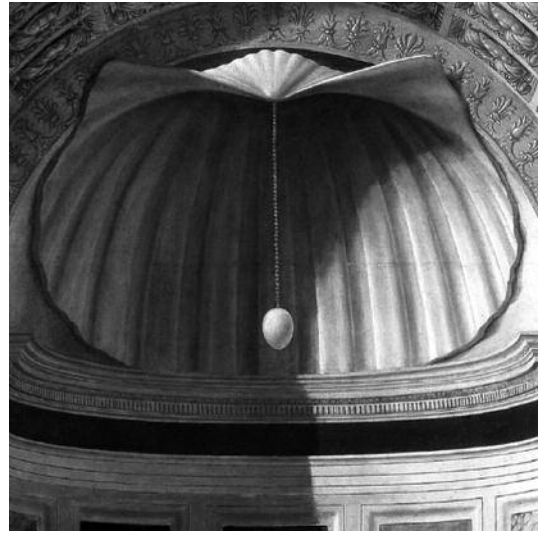


Fig. 12 Piero della Francesca, *Pala Montefeltro*, 1472–74. Tempera sur bois, 248 x 150 cm. Milan, Pinacoteca di Brera ([https://de.wikipedia.org/wiki/Pala\\_Montefeltro#/media/Datei:Piero\\_della\\_Francesca\\_046.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Pala_Montefeltro#/media/Datei:Piero_della_Francesca_046.jpg))

lotté au milieu des bourrasques et des tempêtes plutôt que marcher sur la terre ferme, ne détourne pas les yeux de l'éclat de cet astre si tu ne veux pas être submergé par les flots. Si se lèvent les vents des tentations, [...] regarde l'étoile, appelle Marie. Si tu es secoué par les vagues de l'orgueil, [...] regarde l'étoile, appelle Marie. Si la colère, ou l'avarice [...] ébranlent la nacelle de ton âme, regarde vers Marie. » Saint Bernard insiste constamment sur le regard qu'il faut porter sur la Vierge Marie et sur les grâces qui en découlent. Léonard, conscient des pouvoirs de la peinture, vient en aide à l'œil intérieur des fidèles en leur offrant une matrice d'images pour une imagination efficace ; une peinture pour un thème « qu'un discours laborieux ne suffit pas à exprimer » (saint Bernard, II, 17).

Pour identifier en détail un autre de ces thèmes métaphoriques complexes, nous devons revenir au lys, dont la charge symbolique dans l'œuvre de Léonard dépasse en réalité les associations habituelles avec Marie. Rappelons comment la fleur se distingue de la tige par son étroite proximité avec le profil de l'ange. Elle se détache du paysage, entre le visage et la main droite, tandis que la tige trouve son ancrage dans l'autre main, au niveau des draperies ombragées de l'ange. Or, tout symbolisme végétal pouvant impliquer l'idée de croissance, la fleur de lys est susceptible d'être associée non seulement à la Vierge Mère, mais aussi à son Fils le Christ. Saint Bernard résume cette inter-



**Fig. 13** Vénus surgissant d'une coquille, détail d'un sarcophage romain, 1<sup>er</sup> quart du III<sup>e</sup> siècle après J.-C. Marbre, 54 x 209 x 12 cm. Paris, Musée du Louvre (Wind 1992, fig. 36)

prétation ancienne en se référant au bâton d'Aaron : « Et quoi encore [présageait-il], je te prie, ce bâton d'Aaron qui a fleuri sans avoir été arrosé, sinon la Vierge qui a conçu sans avoir connu l'homme ? De ce grand miracle, Isaïe a expliqué le mystère plus grand encore : Une tige sortira de la racine de Jessé, une fleur s'épanouira sur sa racine, comprenant que la tige, c'est la Vierge, et la fleur, l'Enfant de la Vierge. [...] parce que la tige a fleuri sans semence, comme la Vierge n'a pas enfanté du fait d'un homme. » (II, 5-6)

Le croisement de la tige et du bras droit de l'ange (symbole de sa parole) produit ainsi deux pôles qui contribuent à l'expression d'un même mystère, celui de l'union de l'humanité et de la divinité, perceptible dans le passage de la tige à la fleur, qui nous amène du registre terrestre au registre céleste, du physique au spirituel, du tactile au visuel, de l'ombre à la lumière, de l'idée de chair au Verbe fait chair. Ces contrastes, dus encore à la figure condensatrice de l'ange, médiateur par excellence, s'étendent à la Vierge qui touche et tient les pages du livre avec les doigts de sa main droite, dans une position similaire à celle de l'ange qui tient la tige, tandis que sa main gauche répond au bras droit de l'ange.

**D**e même que la tige est à demi dans l'ombre, à demi dans la lumière, la figure de la Vierge est constituée non seulement de draperies cavernueuses, mais aussi d'un haut du corps gracieux en

pleine lumière. En effet, il ne s'agit pas uniquement de chair et de matrice féconde, mais d'une personne, de Marie, qui dialogue corps et âme avec l'ange et reçoit la Parole. A deux reprises, Saint Luc évoque le cœur de Marie (Lc, 2, 19 et 51) ; son Magnificat témoigne de sa profondeur spirituelle (« Mon âme magnifie le Seigneur, et mon esprit exulte en Dieu mon Sauveur », Lc, 1, 46-47) ; et saint Bernard parle de « Bel alliage que celui de la virginité et de l'humilité. » (I, 5). La présence du livre ouvert, qui ne fait qu'un avec la Vierge, semble contribuer à l'expression de ces réalités intérieures de la Vierge. La représentation même du livre ouvre sur un monde invisible et suggère la méditation et la contemplation ; et la lecture est en soi une activité intérieure, un dialogue avec la réalité évoquée. Or, il se trouve que chez Léonard, la Vierge était en train de lire – la Vierge était déjà avec Dieu, avant même que l'ange arrive : « Salut, comblée de grâce ! le Seigneur est avec toi. » (Lc, 1, 28). Elle interrompt sa lecture pour parler à l'ange, mais elle continue de toucher le livre, d'être en communion avec le Seigneur.

Enfin, ce livre est couvert d'une inscription jusqu'ici non identifiée. L'écriture cursive, dans laquelle on peut discerner quelques abréviations latines ou peut-être même grecques, reste indéchiffrable à ce jour malgré plusieurs efforts (voir en bibliographie). Ainsi cette écriture, lisible mais peut-être destinée à demeurer indéchiffrable, dans l'œuvre de Léonard nous conduit-elle à une interprétation particulière qui vient élargir le sens habituellement attribué au livre dans les *Annonciations* comme support de méditation, comme signe des prophéties ou du Verbe qui s'incarne. Sans exclure ces charges sémantiques traditionnelles et un possible *paragone* sous-jacent entre peinture et « poésie », le recours à l'indéchiffrable, s'il se confirme, pourrait bien fonctionner ici comme une interface secrète, une expression du contact et de l'union entre Dieu et Marie, non seulement indescriptibles mais aussi infigurables. Dans tous les cas, l'envoi de l'ange Gabriel à la Vierge Marie a pour toile de fond le dialogue contemplatif et fécond entre Dieu et Marie, qui transcende l'écrit et l'image. Le voile transparent

orné de fils d'or confère une aura sacrée au livre énigmatique de Léonard qui, à sa manière, peut éveiller notre imagination à l'existence des voies impénétrables de Dieu. Avec la matrice dorée de la Vierge et la fleur de lys aux pollens d'or, il forme le pôle lumineux du mystère de l'ombre.

### SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

Sur l'Annonciation de Léonard de Vinci, voir notamment, avec bibliographie :

Daniel Arasse, Leonardo da Vinci e la prospettiva dell'Annunciazione, in : Antonio Natali (éd.), *L'Annunciazione di Leonardo. La montagna sul mare*, Cinisello Balsamo (Milan) 2000, 15–35, ici 33 ;

David Alan Brown, *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*, New Haven/Londres 1998, 75–99, ici 82 ;

Paul J. Cardile, Observations on the Iconography of Leonardo da Vinci's Uffizi Annunciation, in : *Studies in Iconography* 7–8, 1981–82, 189–208 ;

Kenneth Clark, *Léonard de Vinci* (1967), Paris 2005, 39–44 ;

Liana De Girolami Cheney, Leonardo da Vinci's theory of vision and creativity : The Uffizi Annunciation, in : John Shannon Hendrix/Charles H. Carman (éds.), *Renaissance Theories of Vision*, Farnham 2010, 103–113 ;

Liana De Girolami Cheney, Leonardo da Vinci's Uffizi Annunciation : The Holy Spirit, in : *Artibus et Historiae* 32, 2011, 39–53 ;

Frank Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen/Berlin 1997, 142–148 ;

*Léonard de Vinci*, cat. exp. Musée du Louvre, Paris 2019, 72–77 ;

Antonio Natali (éd.), *L'Annunciazione di Leonardo. La montagna sul mare*, Cinisello Balsamo (Milan) 2000, ici 37–59 ;

Laurie Schneider/Jack D. Flam, Visual Convention, Simile and Metaphor in the Mona Lisa, in : *Storia dell'arte* 29, 1977, 15–24, ici 22–24 ;

Frank Zöllner, *Léonard de Vinci. 1452–1519. Tout l'œuvre peint et graphique*, Cologne 2007, 18–34 et 216 ;

Jeanette Zwingenberger, *Léonard de Vinci. L'énigme des images*, Paris 2019, 10–15.

Sur l'étude de manche et l'attribution de l'Annonciation :

Wilhelm von Bode, *Studien über Leonardo da Vinci*, Berlin 1921, 15–16 ;

André Chastel/Angela Ottino della Chiesa, *Tout l'œuvre peint de Léonard de Vinci*, Paris 1968, 88–89 ;

*Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, cat. exp. Musée du Louvre, Paris 2003, 70–71 ;

Pietro C. Marani, *Léonard de Vinci. Catalogue complet des peintures*, Florence 1989, 30–31 ;

*Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Florence 1980, n° P854 .

Sur le bras de l'ange :

Moshe Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987, 28–30.

Sur la symbolique du lys :

Remigius Bäumer/Leon Scheffczyk (éds.), *Marienlexikon*, Sankt Ottilien 1988–92, s. v. Lilie ;

Anton Hagemann, Zur Deutung der Lilie, in : *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 19, 1956, 198–200.

Sur les Annonciations de la Renaissance italienne :

Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective* (1999), Paris 2010 ;

Barbara Baert, The Annunciation and the Senses : Ruach, Pneuma, Odour, in : Renana Bartal/Hann Vorholt (éds.), *Between Jerusalem and Europe. Essays in Honour of Bianca Kühnel*, Leiden/Boston 2015, 197–216 ;

Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (1972), Paris 2020, 71–75, ici 72–75 ;

Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1990), Paris 1995, ici 108–109 ;

Julia Liebrich, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*, Cologne 1997, ici 158–161 ;

Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento* (1989), Paris 2006, 159–201 ;

Lucien Rudrauf, *L'Annonciation. Etude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, Paris 1943 ;

Leo Steinberg, « How Shall This Be ? ». Reflections on Filippo Lippi's Annunciation in London. Part I, in : *Artibus et Historiae* 8, 1987, 25–44 ;

Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève 2000, 68–79, ici 79.

Je dois certaines de ces références à Victor I. Stoichita.

Sur la symbolique des nœuds :

Mircea Eliade, *Images et symboles* (1952), Paris 1980, 130–175, ici 160.

Sur la notion d'« enargeia » et l'efficacité de l'art à la Renaissance :

Valeska von Rosen, Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in : *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27, 2000, 171–208 ;

Pour l'imaginaire et le vocabulaire de Léonard de Vinci en particulier :

Frank Fehrenbach, *Leonardo da Vinci : Der Impetus der Bilder*, Berlin 2019, ici 17–27 ;

Jérémie Koering, *Léonard de Vinci. Dessins et peintures*, Paris 2007, 232–233 ;

Mary Pardo, Memory, Imagination, Figuration : Leonardo da Vinci and the Painter's Mind, in : Susanne Küchler/Walter Melion (éds.), *Images of Memory. On Re-*

*membering and Representation*, Washington/Londres 1991, 47–73 ;

David Summers, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1987, 71–75.

Sur l'œil ailé d'Alberti :

Hans Belting, *Florence et Bagdad. Une histoire du regard entre Orient et Occident*, Paris 2012, 267–285, ici 268 ;  
Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010, ici 329–333 ;

Ulrich Pfisterer, « Soweit die Flügel meines Auges tragen ». Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in : *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42, 1998, 205–251 ;

Markus Rath, Albertis Tastauge. Neue Betrachtungen eines Emblems visueller Theorie, in : *Kunsttexte.de* 1, 2009.

Christine Tauber (éd.), Leon Battista Alberti, *Vita*, Francfort/Bâle 2004, 21–23.

Sur « face et profil comme formes symboliques » :

Meyer Schapiro, *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel* (1973), tr. fr. Pierre Alferi, Paris 2000, chapitre IV, ici 95.

Pour la perspective à la Renaissance, je me limite ici à :  
Martin Kemp, *The Science of Art*, New Haven/Londres 1990, 9–98 ;

Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris 1970, 278–326, ici 284–285 ;

Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique* (avant 1932), tr. fr. Guy Ballangé, Paris 1975 ;

Dans l'Annonciation de Léonard de Vinci en particulier :  
Roberto Bellucci, L'« Underdrawing » dell'Annunciazione e la prospettiva di Leonardo, in : Francesca Fiorani et Alessandro Nova (éds.), *Leonardo da Vinci and Optics*, Venise 2013, 247–264, ici 250–256 ;

Piero Sanpaolesi, I dipinti di Leonardo agli Uffizi, in : Achille Marazza (prés.), *Leonardo. Saggi e ricerche*, Rome 1954, 27–46, ici 33–39.

Sur « l'imagination comme vêtement de l'âme » :

Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris 1970, 65–88, ici 72.

Pour « l'effet de réel » :

Roland Barthes, « L'Effet de Réel », in : *Communications* 10, 1968, 84–89.

Sur le symbolisme de la coquille :

Mircea Eliade, *Images et symboles* (1952), Paris 1980, 176–211 ;

Friedrich Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, 274–311 ;

Laurie Schneider/Jack D. Flam, Visual Convention, Simile and Metaphor in the Mona Lisa, in : *Storia dell'arte* 29, 1977, ici 23.

Edgar Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, tr. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris 1992, 283–285.

Je dois l'expression d'accroche-regard (« Blickfang ») à Urte Krass, qui m'a suggéré de regarder le pupitre de plus près.

Sur le livre de la Vierge et son texte indéchiffrable :

Paul J. Cardile, Observations on the Iconography of Leonardo da Vinci's Uffizi Annunciation, in : *Studies in Iconography* 7–8, 1981–82, 194, et 201–202 ;

Diego Crociani/Caterina Marrone, *Il segreto della scrittura nell'Annunciazione di Leonardo da Vinci*, Florence 2020, 39–44 ;

Gigetta dalli Regoli, *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Florence 2000, 54 ;

Antonio Natali (éd.), *L'Annunciazione di Leonardo. La montagna sul mare*, Cinisello Balsamo (Milan) 2000, 50 et 59.

Pour mes observations sur ce sujet, ainsi que sur l'importance de la tige, je m'appuie en partie sur une conversation avec Adrian Schenker.

Source des textes cités dans la présente note :

Leon Battista Alberti, *La peinture*, Thomas Golsenne/Bertrand Prévost (éds.), Paris 2004, 97, 141 ;

*Ave Maris Stella : Hymnaire latin-français*, Solesmes 1988, 226–227 ;

Bernard de Clairvaux, *A la louange de la Vierge Mère*, introduction, traduction, notes et index par Marie-Imelda Huille/Joël Regnard, Paris 2009, 29 pour les informations relatives à la diffusion du texte ;

*Bible de Jérusalem* 2000 (Lc : Evangile selon saint Luc) ;

*Biblia Sacra Vulgata* de Weber/Gryson 2007 ;

Marsile Ficin, *Théologie platonicienne*, Paris 2007, II, 30–32 ;

Léonard C.U., A. et E. : Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, traduit et présenté par André Chastel, Paris 1987, 89, 306, 116, 92, 246, 88, 186 (références de manuscrit d'après cette édition : C.U. Bibliothèque Vaticane ; A. et E. Institut de France, Paris) ;

Léonard B.M. : Edward MacCurdy (introduction et notes), *Les carnets de Léonard de Vinci*, trad. Louise Seriven, Paris 1942, 331 (B.M. British Museum) ;

Quintilien, *Institution oratoire*, Paris 1977, 32 ;

Vitruve, *De l'architecture. De architectura*, Pierre Gros (éd.), Paris 2015, 29, 233 ;

Aby Warburg, *Fragments sur l'expression*, textes établis et présentés par Susanne Müller, Paris 2015, 64, 65 pour l'original en allemand.