

« Le retable de l'Annonciation d'Aix de Barthélemy d'Eyck : une pratique originale de la vision entre peinture et performance »*

ROSE-MARIE FERRE, PARIS IV-SORBONNE, SITM 2007, LILLE.

La bibliographie concernant le triptyque de l'Annonciation d'Aix peint par Barthélemy d'Eyck est foisonnante. Les études se sont surtout attachées, à partir de la redécouverte du retable au début du XX^e siècle, à l'occasion de l'exposition « Les Primitifs français » de 1904, à déterminer l'auteur du tableau et ses affinités stylistiques¹. Pour résumer, deux tendances apparaissent parallèlement dans l'historiographie jusque dans les années 1950-1960 quant à l'attribution du retable. D'une part, les partisans « d'un flamand acclimaté en France » pour reprendre les termes de G. Hulin de Loo² ; et d'autre part, les tenants, longtemps majoritaires dans la critique française, d'un provençal « d'éducation flamande » (comme Nicolas Froment, Enguerrand Quarton, Guillaume Dombet etc., tous actifs à Avignon et à Aix)³.

* Cette étude s'inscrit dans une recherche sur « Le théâtre et la commande artistique à la cour de René d'Anjou : art, pouvoir et dévotion », thèse actuellement en préparation à l'université de Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Madame Fabienne Joubert.

¹ Bouchot H., *L'Exposition des Primitifs français. La peinture en France sous les Valois*, Paris, 1904.

² Hulin de Loo G., *Revue de l'Art ancien et Moderne*, 1923, p. 85.

³ Dans l'ordre chronologique, nous pouvons citer les principales études : Haitze P.J. de, *Les curiositez les plus remarquables de la ville d'Aix*, Aix, 1679, p. 33-37 ; Fauris de Saint-Vincens (1818) évoque également le retable après avoir demandé en 1790 à Jurami un dessin du tableau conservé à Aix (Aix, Bibl. Méjanes, Estampes D 13) : Fauris de Saint-Vincens A.J.A., *Description des Antiquités, Monuments et curiosités de la ville d'Aix*, Aix, 1818, p. 21 ; Requin H., « Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au XV^e siècle », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1889, p. 118-217 ; Coste N., « Documents inédits sur le mouvement artistique à Aix au XV^e siècle », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1893, p. 680 ; Hulin de Loo G., *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck sur la peinture française et provençale*, communication faite à la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand, séance du 11 mai 1904, Bruxelles et Paris, 1904 et « The Picture attributed to Conrad Witz in the Cook Collection », *The Burlington Magazine*, 15, 1909, p. 173-174 ; Labande L.H., « Note sur quelques primitifs de Provence. L'Annonciation d'Aix », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1932, p. 393-397 ; Lirbreich A., « L'Annonciation d'Aix-en-Provence », *Gazette des Beaux-Arts*, 19, 1938, janvier-juin, p. 63-76 ; May P., « Observations sur le triptyque de l'Annonciation d'Aix », *La Revue des Arts*, 3, 1953, p. 21-26 et « L'Annonciation d'Aix », *Provence Historique*, t. IV, 1954, p. 82-98 ; Boyer J., « Le Maître d'Aix enfin identifié », *Connaissance des arts*, février 1958, p. 39-43 ; « Documents inédits sur le triptyque de l'Annonciation d'Aix », *Gazette des Beaux-arts*, décembre 1959, p. 301-314 et « Nouveaux documents sur le triptyque de l'Annonciation d'Aix », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1985, p. 189-194 ; Sterling C., *La peinture française. Les Primitifs*, Paris, 1938 ; « La Pietà de Tarascon et les peintres Dombet », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1966, 1, p. 13-26 et *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d'Avignon*, Paris, 1983, p.173-184 ; Thiébaud D., « À propos d'un récent article sur l'Annonciation d'Aix », *Chronique méridionale*, 1, 1981, p. 31-32 et Thiébaud D., in Laclotte M. et Thiébaud D., *L'École d'Avignon*, Paris, 1983, p. 219 ; Reynaud N., « Barthélemy d'Eyck avant 1450 », *Revue de l'Art*, 1989, n° 84, p. 22-43. Pour un dossier historiographique complet se référer à : Thiébaud D., Lorentz P., Martin F.R., *Primitifs français. Découvertes et redécouverts*, exposition organisée au Musée du Louvre, 27 février-17 mai 2004, cat. 36, 37, 38, 39, p. 124-130.

Cependant, si les questions d'attribution du retable à Barthélemy d'Eyck (ce qui ne fait plus aucun doute aujourd'hui) ont été au cœur de la recherche, en outre, les études concernant l'iconographie, la signification et la fonction du triptyque ont été moins nombreuses : citons l'étude générale sur l'iconographie de l'Annonciation de D. M. Robb en 1936⁴, l'approche théologique d'E. Delaruelle en 1958⁵, et plus récemment l'étude du programme iconographique par Y. Nishino en 1999⁶. Dans cette perspective, il faut citer certaines recherches qui ont éclairé les liens entre performances (drame liturgique et/ou théâtre des mystères) et iconographie : les travaux fondateurs d'E. Mâle (entre 1904 et 1910), selon lequel le théâtre des Mystères aurait influencé les arts figurés⁷, les réflexions de G. Cohen (entre 1906 et 1951) sur la mise en scène au Moyen Age et qui fait remarquer furtivement que le Dieu le Père dans une nuée apparaissant dans le coin supérieur gauche du retable d'Aix évoque les machineries des Mystères⁸, et surtout l'article capital — et trop peu souvent évoqué — du père jésuite M. B. Mc Namee en 1974 portant sur la source iconographique de l'*Annonciation d'Aix*, à savoir le drame liturgique de l'Annonciation ou *Missa Aurea*⁹. Je m'intéresserai plus particulièrement aux rapports qui unissent le programme iconographique du tableau avec la liturgie. Toutefois, j'essaierai de ne pas me cantonner dans une réflexion bilatérale et exclusive de l'influence d'un art sur un autre, du drame sur la peinture. Je me propose en effet de réfléchir sur les processus de création de l'œuvre, ses sources d'inspiration et leur interprétation, sur le fonctionnement et la signification de l'image.

Le triptyque de l'*Annonciation* a été commandé par Pierre Corpici, drapier ayant souvent œuvré pour René d'Anjou et personnage consulaire de la ville d'Aix, afin d'orner son autel à la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix en 1442. Le retable est en place pour la fête de l'Annonciation 1444¹⁰.

⁴ Robb D.M., « The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries », *The Art Bulletin*, XVIII, 1936, p. 480-526.

⁵ Delaruelle E., « La Théologie de l'Annonciation d'Aix », *Provence Historique*, 1958, p. 91-97.

⁶ Nishino Y., « Le Triptyque de l'Annonciation d'Aix et son programme iconographique », *Artibus et Historiae. An Art anthology*, n. 39, 1999, p. 55-74. L'auteur propose surtout une vision symbolique de l'iconographie du retable en essayant de plaquer des concepts théologiques sur les thèmes représentés.

⁷ Mâle E., *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1908, en particulier le chapitre II, p. 35-85.

⁸ Cohen G., *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*, Paris, 1951, p. 118.

⁹ Mc Namee M.B., « The Medieval latin liturgical drama and the Annunciation triptych of the master of Aix-en-Provence », *Gazette des Beaux-arts*, t. 83, 1974, p. 37-40. Signalé dans Sterling, 1983, *op. cit.* n. 3, note 18 de l'appendice 2, p. 191 et par Laclotte M. et Thiébaud D., *op. cit.*, n. 3, p. 287. Les hypothèses de M. B. Mc Namee seront reprises par Y. Nishino en 1999.

¹⁰ Thiébaud, *op. cit.* n. 3, p. 125.

Le testament de Corpici en date du 9 décembre 1442 nous donne des détails sur la commande¹¹ : il est précisé en effet que noble Pierre Corpici, drapier habitant d'Aix, fils de noble Jacques Corpici et de sa femme Catherine, de la ville de Brignolles, élit sépulture dans l'église Saint-Sauveur près du chœur, à l'endroit où il a déjà convenu avec le chapitre de faire élever un autel. Il lègue 100 florins pour décorer cet autel d'un retable, avec couronnement et prédelle, sur lequel devra figurer en peinture l'Annonciade de la bienheureuse Vierge Marie. Ce retable doit être terminé dans les deux ans de son décès. Dans le cas où le prix de ce retable n'atteindrait pas la somme de 100 florins, la différence serait affectée à l'achat de nappes et ornements pour ledit autel. Il est enfin précisé que le retable portera les armes ordinaires du testateur et la marque de sa boutique de drapier. Quelques jours plus tard, le 5 janvier 1443, un accord intervient entre le chapitre de Saint-Sauveur et Pierre Corpici au sujet de la sépulture concédée à ce dernier et de la messe d'anniversaire fondée à l'autel qu'il est autorisé à construire¹².

Le retable se compose de trois parties : le panneau central et les volets latéraux. La partie centrale représente le thème général du triptyque, l'Annonciation. La scène se déroule à l'intérieur d'une église. L'ange Gabriel, agenouillé, est situé à gauche sous un édicule surmonté d'une sorte de galerie où prend place Dieu le Père soutenu par deux anges. Au-dessus d'une des arcades en plein-cintre de l'édicule s'ouvre un oculus. En face de l'Ange, à droite, la Vierge à genoux devant un pupitre hexagonal se tient dans une sorte de vestibule d'église composé d'un avant-toit plat en charpente précédant deux grandes arcades en arc brisé et venant butter contre le plan du tableau. Derrière la Vierge se développent deux nefs aboutissant apparemment à la partie orientale de l'église où se déroule une messe (on y distingue un autel, un célébrant et des fidèles). Les panneaux latéraux représentent des prophètes campés sous des niches en arc plein cintre dont la partie supérieure est occupée par des natures mortes. À gauche, le prophète Isaïe ; à droite, le prophète Jérémie lisant un livre. Ces deux personnages sont représentés sur le vif. Le revers des volets est également peint, représentant quant à lui la scène du *Noli me tangere*. Derrière Isaïe est peinte la Madeleine

¹¹ Aix, Arch. Dép. Bouches-du-Rhône (ADBR), extensoire du notaire Jacques Martin, fonds Laucagne, 306^E48, fol. 39. Transcription de ce document dans Boyer, *op. cit.* n. 3, 1959, note 10, p. 305.

¹² Aix, ADBR, extensoire des notaires J. Caerprigent et P. de Assonissis, 306^E77, fol. 141, cf. Boyer, *ibid.*, note 11.

agenouillée, tandis que derrière Jérémie est peint le Christ Jardinier. La prédelle du retable a disparu. Peut-être le Christ en Croix du Louvre y figurait-il¹³.

L'iconographie du tableau évoque donc l'Annonciation qui est l'annonce faite à Marie par l'Ange Gabriel qu'elle engendrerait Jésus par la conception de l'Esprit saint. La fête est célébrée le 25 mars. D'un point de vue d'une lecture typologique, la présence des prophètes rappelle leurs prédictions quant à l'événement que l'on peut trouver dans le Livre prophétique d'Isaïe (Is., VII, 14) : « Ecce virgo concipiet et pariet filium » (*voici que la jeune femme est enceinte et enfante un fils*) et dans celui de Jérémie (XXIII, 5) : « Ecce dies veniunt ait Dominus et suscitabo David germen iustum » (*Voici les jours viennent, dit l'Eternel, où je susciterai à David un germe juste*). Il faut également noter le rapport avec le thème de la Résurrection figuré à l'envers des volets du retable (la scène du *Noli me Tangere*) avec la scène de l'Annonciation, annonce du rachat des hommes et espoir de salut post-mortem.

Les sources de cette représentation sont tout d'abord scripturaires. Le récit de l'Annonciation se trouve essentiellement dans l'Évangile de Luc, (1, 26-39)¹⁴ et le Protoévangile de Jacques (11, 1-3) ; Jacques de Voragine le développe largement dans *La Légende Dorée*, de même que dans certains de ses sermons (sept au total)¹⁵. Les textes mariologiques de saint Bernard sont aussi à évoquer.

Ensuite, il faut citer les sources formelles de cette représentation de l'Annonciation et en premier lieu la peinture flamande, en particulier les œuvres présentes en Italie à l'époque où Barthélemy y aurait séjourné¹⁶. En effet, il se peut que Barthélemy d'Eyck, ayant accompagné René d'Anjou en Italie après la libération de celui-ci en 1438 par le duc de Bourgogne, ait vu les œuvres des peintres flamands alors présentes en Italie. Comme le

¹³ Thiébaud D., « Un don de la Société des Amis du Louvre : un *Christ en croix* attribué à Barthélemy d'Eyck », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1995, n° 2, p. 19-27.

¹⁴ Luc, 1, 26-39 : « *Le sixième mois, l'ange Gabriel fut envoyé par Dieu dans une ville de Galilée, appelée Nazareth, à une vierge fiancée à un homme de la maison de David, nommé Joseph. Cette vierge s'appelait Marie. L'ange entra chez elle et dit : "Je te salue, comblée de grâce ! Le Seigneur est avec toi." À ces paroles, elle fut toute troublée : elle se demandait ce que pouvait signifier cette salutation. L'ange lui dit alors : "Sois sans crainte, Marie, car tu as trouvé grâce auprès de Dieu. Voici que tu vas être enceinte, et tu enfanteras un fils auquel tu donneras le nom de Jésus. Il sera grand et sera appelé fils du Très-Haut. Le Seigneur Dieu lui donnera le trône de David, son père. Il régnera sur la maison de Jacob pour toujours et son règne n'aura pas de fin."* Marie dit à l'ange : "*Comment cela sera-t-il, puisque je ne connais pas d'homme ?*" L'ange lui répondit : "*L'Esprit Saint viendra sur toi et la puissance du Très-Haut te prendra sous son ombre ; c'est pourquoi l'enfant saint qui naîtra sera appelé fils de Dieu. Et voici qu'Elisabeth, ta parente, est enceinte, elle aussi, d'un fils malgré sa vieillesse et elle en est à son sixième mois, elle qu'on appelait la stérile. Car rien n'est impossible à Dieu.*" Marie dit alors : "*Je suis la servante. Qu'il m'advienne selon ta parole.*" Et l'ange la quitta.

En ces jours-là, Marie partit pour gagner en hâte, dans le haut pays, une ville de Juda ».

¹⁵ Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, ed. Pléiade, p. 258-266 et notes p. 1194-1196.

¹⁶ Reynaud, *op. cit.* n. 3, 1989, p. 36.

souligne N. Reynaud, « quand René d'Anjou libéré voulut gagner Naples, en 1438, la longueur du trajet par mer de Marseille à Naples, l'insistance de la République et la nécessité d'obtenir des renforts l'avaient obligé à une escale d'une vingtaine de jours à Gênes, où s'affairaient les politiques et où l'artiste, vacant, avait dû chercher à connaître les œuvres majeures visibles dans cette ville ». Elle cite en particulier le *Triptyque Lomellini* (hélas perdu) de Jan van Eyck peint en 1436. Deux œuvres en donnent une bonne idée : l'*Annonciation* peinte à fresque par Jos Amman de Ravensburg à Santa Maria di Castello à Gênes et le fameux *Saint Jérôme* de van Eyck, volet droit du même triptyque. Par ailleurs, des affinités stylistiques se retrouvent avec le retable de l'*Agneau Mystique* des frères van Eyck. Des modèles provençaux ont également pu inspirer Barthélemy d'Eyck comme cette *Annonciation* conservée à Aix-en-Provence au Musée Granet, œuvre d'un peintre italien présent sur le sol provençal. Selon N. Reynaud, les architectures où se tiennent l'Ange et Marie découleraient de ce modèle¹⁷.

Enfin, des sources dramatiques ont pu être interprétées par le peintre, notamment le drame liturgique de l'Annonciation ou *Missa Aurea*, comme le suggéra en 1974 M. B. Mc Namee. Qu'en est-il ? La *Missa Aurea* ou *Messe Dorée* est un drame liturgique qui se déroulait lors de la fête de l'Annonciation (le 25 mars ou pour éviter que la fête ne coïncide avec la période de carême, au mois de décembre) : selon K. Young dans son ouvrage *The Drama in the Medieval Church*, ce drame liturgique était très populaire dans les Pays du Nord où la plus ancienne mention serait le drame de 1231 joué à Tournai¹⁸. Nous conservons par ailleurs plusieurs témoignages de ces cérémonies qui se développaient à la lecture de l'Évangile durant la messe (à Tournai bien sûr, Saint-Omer, Parme, Padoue...) ¹⁹. À Aix, l'ordinaire du XIV^e siècle évoque les séquences musicales des cérémonies avec les lectures des textes mais reste avare de détails quant à d'éventuels développements dramatiques²⁰. On sait également, selon la tradition, que la veille de la fête, après complies, on allait prendre en son église la statue de Notre Dame de Consolation que l'on portait à la cathédrale Saint-Sauveur. Le jour de la fête, après Tierce, on faisait la procession en ville avec cette madone, que l'on ramenait en son sanctuaire le soir, toujours après complies²¹.

¹⁷ Reynaud, *op. cit.* n. 3, p. 36.

¹⁸ Sur le drame liturgique dans l'église au Moyen Âge, se reporter aux importants travaux de K. Young : Young, K., *The Drama of the Medieval Church*, 2 vol., Oxford, 1933. Sur le drame de l'Annonciation, voir les p. 245-250.

¹⁹ Pour Saint-Omer par exemple, voir Young, *op. cit.* n. 18, p. 482-483.

²⁰ Aix, Bibliothèque Municipale, ms. 271. Sur l'Annonciation, voir fol. 85-86. Je remercie chaleureusement Pascal Collomb de m'avoir transmis le document.

²¹ Marbot, E.P.L., *La Liturgie aixoise, étude bibliographique et historique*, Aix, 1899, p. 314. Se reporter aux documents LXXIV et LXXVII.

Comme le montre l'extrait du texte du drame liturgique de l'Annonciation jouée à la cathédrale de Cividale au XIV^e siècle, il s'agit de la mise en scène du dialogue de l'Ange Gabriel et de Marie et de l'intervention de l'Esprit Saint²² :

IN ANNUNCIATIONE BEATE MARIE VIRGINIS REPRESENTATIO

Angelus

Ave, Maria, gratia plena, Dominus tecum ; benedicta tu in mulieribus.

Angelus

Ne timeas, Maria ; inuenisti gratiam apud Dominum. Ecce concipies in utero, et paries filium, et uocabis nomen eius Ihesum. Hic erit magnus, et Filius Altissimi uocabitur ; et dabit illi Deus sedem David, patris eius, et regnabit in domo Iacob in eternum ; et regni eius non erit finis.)

Maria

Quomodo fiet istud, Angele Dei, quia uirum in concipiendo non pertuli ?

Angelus

Audi Maria, Uirgo Cristi : Spiritus Sanctus superveniet in te, et uirtus Altissimi obumbrabit tibi. Ideoque et quod nascetur ex te sanctum, uocabitur Filius Dei. Et ecce Helisabeth, cognata tua, et ipsa concepit filium in senectute sua ; et hic mensis est sextus illi que uocatur sterrilis, quia non erit impossibile apud Deum omne uerbum.)

Maria

Ecce ancilla Domini ; fiat michi secundum uerbum tuum.

(Elisabeth)

Salue cara, Deo Grata,

Te saluto, sis beata ;

Tecum sitque Dominus.

Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus uentris tui. Et unde hoc michi ut ueniat mater Domini mei ad me ? Ecce enim ut facta est uox salutationis tue in auribus meis, exultauit in gaudio infans in utero meo. Et beata es que credidisti, quoniam perficientur ea que dicta sunt tibi a Domino.)

(Maria)

Magnificat anima mea Dominum, et exultauit spiritus meus in Deo, salutari meo, quia respexit humilitatem,

Et cetera. Hoc completo, corarij intonent Te Deum laudamus, usque ad ecclesiam.

²² Young, *op. cit.* n. 18, p. 247-248.

En fait, pour cette messe, deux édicules ou petites scènes étaient construits de chaque côté du sanctuaire. Deux clercs y prenaient place derrière des rideaux avant que la messe ne commence. Durant la messe, quand était entonné le *Gloria*, le rideaux de l'édicule où se trouvait la Vierge s'ouvrait et la laissait apparaître lisant son psautier ; de même quand le diacre narrait l'épisode de l'Évangile concernant l'Annonce de l'Ange, le rideaux du second édicule s'ouvrait et laissait apparaître l'Ange Gabriel vêtu des habits liturgiques des ministres de la messe. Le célébrant continuait alors à chanter les parties narratives de l'Évangile ; mais au moment du dialogue entre Gabriel et la Vierge, ces parties étaient chantées par les deux clercs qui personnifiaient l'ange et Marie sur les petites scènes. On peut alors imaginer qu'un autre clerc apparaissait dans une galerie surplombant la scène personnifiant Dieu le Père envoyant le Saint-Esprit.

Une description très précise du même drame joué à Tournai au XVI^e siècle laisse apparaître une mise en scène similaire. La *Missa Aurea* était alors célébrée le mercredi des Quatre Temps au mois de décembre (les Quatre Temps sont les périodes de trois jours — mercredi, vendredi, samedi — rigoureusement équidistants dans l'année durant lesquels on faisait prière et pénitence). Durant les Matines, deux garçons revêtaient le costume de Marie et de l'Ange et après la septième leçon, ils montaient respectivement sur leurs scènes encourtinées. Au début de la messe, qui suivait les Matines, les rideaux de l'estrade de Marie s'ouvraient, la montrant à genou. Gabriel restait dissimulé jusqu'au chant du *Gloria in Excelsis*. Quand le diacre chantait l'Évangile, Marie et Gabriel eux-mêmes déclamaient les paroles *Ave, gratia plena*. Gabriel saluait Marie. Aux mots *Spiritus Sanctus superveniet in te*, descendait la colombe devant la plateforme de Marie qui y restait jusqu'après l'*Agnus dei*. Après le *Ite missa est*, Marie et Gabriel quittaient leurs scènes, avec des lumières qui les précédaient. Ils retournaient à leur loges.

Enfin, à Parme en 1417, pendant la messe, des figures artificielles, mobiles (mannequins, feintes) représentant l'Ange Gabriel et Marie étaient utilisées au niveau de la chaire où était l'Évangile. La figure de Gabriel descendait par une ouverture pratiquée dans la voûte où avait lieu la scène.

Ces différents documents prouvent par conséquent combien cette fête était importante dans toute l'Europe : il s'agissait en effet de la fête mariale la plus importante de l'année liturgique.

Si à la lumière de ces témoignages, une nouvelle lecture du triptyque peut être envisagée, il faut cependant rappeler quels sont les éléments objectifs qui permettent d'affirmer que l'œuvre découle d'une mise en scène liturgique. Tout d'abord, il semble que la représentation de l'Annonciation à l'intérieur d'une église n'est pas chose courante, même s'il existe une tradition française de cette iconographie depuis le Maître de Boucicaut (chez cet artiste il n'y a jamais de perspective architecturale, mais plutôt des murs pleins ou des rideaux derrière les personnages)²³. Nous avons ici la vision de l'espace liturgique où se déroule le drame avec des personnages campés chacun dans leur lieu (comme le prouvent les architectures différentes dans lesquelles prennent place l'Ange et Marie, peut-être à la manière des petits édicules qui étaient construits pour le drame). Ensuite, Dieu le Père apparaissant d'une nuée et soutenu par des angelots rappelle aussi certaines machineries utilisées dans le théâtre des Mystères à la même époque. L'espace où il est situé est d'ailleurs assez irréel, comme s'il surgissait d'une galerie construite à cet effet. S'ajoute à cela que selon M. B. Mc Namee, la scène que nous voyons au fond représenterait la messe de l'Annonciation : pour lui, le geste de la croix fait par le célébrant à gauche de l'autel ne se fait qu'au commencement du chant de l'Évangile²⁴. Il existe d'ailleurs peu de représentations de la Vierge située dans une église avec le déroulement d'une messe si ce n'est celle de *La Vierge dans une église* de Jan Van Eyck (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie). Enfin, un autre détail iconographique plaide à mon avis en faveur d'une inspiration liturgique : le fait que les prophètes des volets soient représentés *ad vivum* et non en grisaille comme dans d'autres retables (par exemple : Hubert et Jan van Eyck, revers du *Polyptyque de l'Agneau Mystique*, Gand, cathédrale Saint-Bavon,). Par ailleurs, M. B. Mc Namee voit dans la présence des prophètes Isaïe et Jérémie sur les volets une réminiscence d'un autre drame liturgique associée à la Nativité et qui est l'« Ordo Prophetarum » ou « Procession des Prophètes ». Il s'agissait d'une procession de clercs déguisés en prophètes qui défilaient souvent au moment de Noël. Généralement, dans la procession apparaissait six personnages : Isaïe, Jérémie, Daniel, Moïse, David et Habacuc. Par souci de synthèse, Isaïe et Jérémie représentaient tous ces personnages en même temps. K. Young a rapporté que ce genre de procession religieuse semble souvent se rencontrer aux Avents²⁵. Y. Nishino va même jusqu'à avancer l'hypothèse, à la suite d'autres chercheurs²⁶, qu'en tant que chanoine d'honneur de la

²³ Nishino Y., *op. cit.* n. 6, p. 56.

²⁴ Mc Namee M. B., *op. cit.* n. 9, p. 37.

²⁵ Young, *op. cit.* n. 18, vol. 2, p. 125-171.

²⁶ Mettais-Cartier M., *La Revue des Musées*, 1930, n. 30, fasc. 6, p. 184-187 ; Liebreich, *op. cit.* n. 3, p. 74 ; L.P. May, *op. cit.* n. 3, p.93-95 ; Sterling C., « La Pietà de Tarascon », *Revue des Arts*, 1955, note 13.

cathédrale Saint-Sauveur, René d'Anjou incarnerait le prophète Jérémie²⁷. M. Laclotte verrait de même dans les traits du prophète Isaïe, le père de René, Louis II d'Anjou²⁸.

S'il semble que le retable de Barthélemy d'Eyck évoque le drame liturgique de l'Annonciation, en revanche, il doit être précisé que ce type d'iconographie n'est pas nouvelle au XV^e siècle puisque cette mise en scène est également interprétée dans la peinture des XIV^e et XV^e siècles. Dans le *Livre d'Heures de Jeanne d'Evreux* peint par Jean Pucelle par exemple (New York, The Cloisters Collection, The Metropolitan Museum of Art) la scène de l'Annonciation, située au folio 16, semble aussi dériver d'une représentation sacrée. Selon J. Tripps en effet, l'Esprit Saint n'entre pas ici à travers la fenêtre de la chambre de Marie, comme il est de coutume dans l'iconographie traditionnelle, mais grâce à une trappe aménagée dans le plafond de bois²⁹. Au-dessus de ce plafond se trouvent cinq angelots, placés sur la façade de la maison et qui donnent l'impression qu'ils vont eux-mêmes soulever la trappe pour faire passer la colombe.

On pourrait faire le même type de remarque pour les fresques de la chapelle Scrovegni à Padoue (début du XIV^e siècle) qui montrent de part et d'autre d'un arc l'Ange et la Vierge Marie placés dans des sortes de petits édicules que peuvent fermer des rideaux (comme l'évoque d'ailleurs les descriptions que nous conservons de la mise en scène du drame à Padoue même)³⁰.

S'il a été nécessaire de souligner les liens entre drame et œuvres d'art, il ne faut pas à présent se contenter de cette seule lecture qui consiste à considérer la peinture comme la transposition pure et simple de la tradition liturgique. En effet ici la représentation de l'Annonciation est une traduction picturale du drame, comme l'est la miniature de Jean Fouquet, dans les *Heures d'Etienne Chevalier*, représentant le martyre de sainte Apolline (vers 1452-1460, Chantilly, Musée Condé). Il ne s'agit pas en effet là de la traduction littérale

²⁷ Ce genre de procession était aussi représentée sur les murs de la Grande Audience au Palais des Papes d'Avignon peinte par Matteo Giovanetti.

²⁸ Laclotte M. et Thiébaud D., *op. cit.* n. 3, p. 222. Voir aussi : Ninane L., « Les volets du retable de l'Annonciation d'Aix et leurs particularités iconographiques », *Bulletins des Musées royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles, 1956.

²⁹ Tripps J., « Il teatro sacro nelle miniature fiamminghe del Quattrocento. Riflessioni sull'opera dei fratelli Limbourg e dei loro contemporanei », in Flores d'Arcais F. (ss dir.), *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, Atti del Convegno « Attorno ai gruppi lignei della Deposizione », Milano, 15-16 maggio 2003, Museo Diocesano Fondazione S. Ambrogio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Storia dell'Arte-Ricerche, Vittà e Pensiero, Milano, 2005, p. 111-124.

³⁰ Vildera A., « L'ordinaire de la cathédrale de Padoue (XIII^e s.) », *Les manuscrits liturgiques, cycle thématique 2003-2004 de l'IRHT*, O. Legendre et J.-B. Lebigue (ss dir.), Paris, IRHT, 2005 (Ædilis, Actes, 9) [En ligne] http://aedilis.irht.cnrs.fr/liturgie/07_2.htm

d'une scène de mystère mais d'une interprétation et d'une composition essentiellement picturale³¹. Barthélemy d'Eyck a donc procédé dans son tableau à une synthèse et non à une retranscription exacte de la *Missa Aurea*. Comment fonctionne cette synthèse ?

Dans le retable de Barthélemy d'Eyck, deux scènes sont présentes : au premier plan, la représentation de l'Annonciation, au second, une messe. Ajoutons les prophètes sur les côtés. Il y a donc un parcours du regard, une promenade visuelle entre les différents espaces du tableau qui consiste en un va-et-vient de la scène de la messe au fond à la scène de l'Annonciation ; de la scène principale aux deux prophètes latéraux, sortes d'intercesseurs. S'établit une relation visuelle et mentale entre les scènes qui crée une vision multitemporale, génératrice de mouvement : un mouvement certes rétinien mais aussi un mouvement mental. Ainsi, la relation scène de messe et scène d'Annonciation doit être comprise en terme d'actualisation, de réactivation par la mémoire de ce qui est présenté par le peintre au premier plan. Barthélemy d'Eyck fonde par conséquent ici une nouvelle pratique de la vision qui est nourrie de références intervisuelles (les drames liturgiques) et intertextuelles et que l'on peut définir, suite aux réflexions de R. Clark et P. Sheingorn sur la « Performative reading » des manuscrits illustrés du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, de regard ou vision performative³². Dépassant par conséquent la simple réflexion des rapports drame liturgique-peinture, il faut insister sur cette notion de lecture visuelle performative puisque nous avons ici une image interférente avec d'autres media, une image inter-référente. Ainsi, la vision de la peinture est fondée sur une perception physique qui consiste, pour reprendre les réflexions de Pierre Francastel « en un processus actif de repérage et de confrontation, non plus de signes matériels présents sur l'écran plastique à deux dimensions, mais des valeurs », de la culture (visuelle, littéraire ou religieuse) que ces signes suggèrent et qui correspondent aux attentes du récepteur³³. C'est là que se produit dans la tête du spectateur, une alchimie visuelle, une expérience esthétique qui se situe entre pérenne et éphémère et qui participe d'un regard mnémonique.

Cette interprétation de l'œuvre n'aurait pas autant de poids si le contexte dans lequel elle a été créée n'éclairait pas son sens. Il faut dès lors s'interroger sur les usages de ce type

³¹ Sur cette miniature de Jean Fouquet, voir la récente mise au point de V. Dominguez : "La scène et l'enluminure : l'Apolline de Jean Fouquet dans le Livre d'Heures d'Etienne Chevalier", *Romania*, t. 122, 2004 (3-4), p. 468-505. Se référer également à la monographie de N. Reynaud, *Jean Fouquet. Les Heures d'Etienne Chevalier*, Paris, 2006.

³² Clark L. A. R. and Sheingorn P., « Performative Reading : The Illustrated Manuscripts of Arnoul Gréban's *Mystère de la Passion* », *European Medieval Drama*, 6, 2002, p. 129-154.

³³ Francastel P., *La figure et le lieu : l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980 (1ère éd., Gallimard, 1967), p. 33.

d'image, à savoir les polyptiques qui comme l'explique D. Arasse « annonce[nt] une nouvelle pratique de la vision, spirituelle et dévote, que l'œil du fidèle agenouillé devant l'image est invité à pratiquer pour son salut personnel »³⁴.

Dans son testament daté du 9 décembre 1442, le drapier Pierre Corpici souhaite élire sa sépulture dans l'église Saint-Sauveur contre la porte ou entrée, à droite du grand chœur, derrière la stalle du prévôt, à l'endroit où il a déjà convenu avec le chapitre de faire élever un autel³⁵. L'emplacement de l'autel Corpici est précisé à nouveau dans un troisième testament dicté le 13 février 1449³⁶. La délibération du chapitre de la cathédrale, en mai 1618, relative au transfert de l'*Annonciation* dans la baptistère mentionne également le « *retable de Nostre dame Lanonciade questoit sur l'autel au dernier du chœur de l'église a main droite audict chœur* ».

→ Fig. Schéma (voir exposé) :

A-B Clôture de chœur

C Entrée du chœur

D Chaire à prêcher

E Stalle du Prévôt

F Autel de l'Annonciation

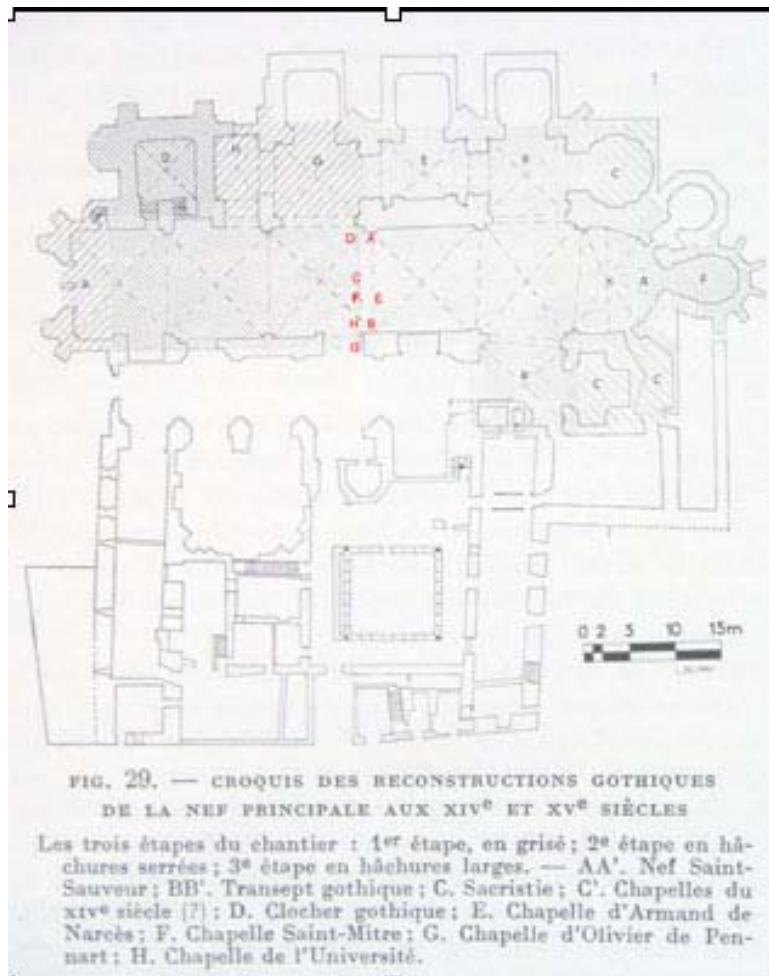
G Autel de saint Michel

H Banc d'Anne de Castor

³⁴ Arasse D., « Espace pictural et image religieuse : le point de vue de Masolino sur la perspective », in M. Dalai Emiliani (dir.), *La prospettiva rinascimentale. Codificazione e trasgressione*, Florence, 1980, p. 15.

³⁵ « *juxta portam sive in ingressum ad partem dexteram magni chori retro videlicet stallum sive cathedram domini prepositi ipsius ecclesie* », Aix, ADBR, extensoires du notaire Jacques Martin, Fonds Laucagne, 306 E 48, fol. 39

³⁶ « *altare annunciationis Virginis Marie quod in ea feci construi juxta portam sive ingressum ad partem dexteram magni chori* » id., protocole du notaire Jacques Martin, 306 E 61, fol. 29



37

L'autel ainsi surmonté du retable occupait une place de choix dans l'espace ecclésial : il était situé presque au milieu de la nef, placé contre la clôture de chœur, face à la chaire à prêcher, lieu où les images, dans une mise en scène méticuleusement conçue, avaient toute leur importance. Si cette œuvre était investie d'une fonction dévotionnelle évidente (énormément de messes et donc d'argent ont été consacrés au Salut de Pierre Corpici : dans son testament du 9 décembre 1442, il fonde une messe d'anniversaire à l'autel qu'il est autorisé à construire³⁸ ; dans son testament du 14 Juillet 1445, il instaure une messe perpétuelle qui doit être célébrée à l'autel de l'Annonciation qu'il a fait édifier³⁹ ; dans son testament du 13 février 1449, il lègue alors aussi 30 florins et 5 gros pour une messe perpétuelle qui doit être célébrée à cet autel de l'Annonciation⁴⁰. Enfin, dans son ultime testament, le 8 novembre 1465 il laisse 600 florins pour une messe perpétuelle à dire à ce

³⁷ Plan dans : Paris, Médiathèque du Patrimoine, dossier ETU/0298, « Aix-en-Provence, cathédrale Saint-Sauveur ». Sur les reconstructions et les extensions de la nef gothique, voir p. 5-11.

³⁸ *Doc. cit.*, n. 11, fol. 39.

³⁹ *Ibid.*, Protocole du notaire J. Lantelme, 306^E121, fol. 65.

⁴⁰ *Ibid.*, protocole du notaire J. Martin, 306^E61, fol. 29.

même autel [ajouté à cela des legs aux anniversaires de Saint-Sauveur de 600 florins pour la fondation d'une messe quotidienne et perpétuelle⁴¹]; de même, toute la famille Corpici émettait le souhait de se faire inhumer devant l'autel⁴²), l'objet même du retable pouvait faire l'objet d'une mise en scène avec l'ouverture et la fermeture des volets à des moments-clé de l'année liturgique et par là rehausser le sens de la représentation. P. Crossley parle d'un spectacle de l'ouverture et de la fermeture des volets. La place du tryptique devenait alors un centre permanent de significations pour reprendre les réflexions de l'auteur qui considère que les autels ainsi décorés généraient des « meditational centres, what might be called sequential patterns of thought, triggers for the ordered exercise of intellection and memory »⁴³. C'est sur cet aspect de la pratique de la dévotion et de la méditation et de leurs supports qu'il faut réfléchir : l'iconographie du retable de Barthélemy d'Eyck favorise à mon avis un exercice de la foi original et efficace. De même, le fait de représenter dans le tableau un intérieur d'église (typique de la peinture flamande de l'époque) incite une implication plus grande de la part du spectateur qui se situe entre deux espaces : celui du tableau et celui, réel, de l'église. Le regard glissant d'un des fidèles situé dans le bas-côté, au fond, n'invite-t-il d'ailleurs pas le spectateur à participer à la scène. Ainsi, pour suivre les réflexions de B. Williamson dans son

⁴¹ Ibid., Notaire A. Regineri. Copie dans ABR, Chapitre d'Aix, 2 G 381, p. 2412.

⁴² Tous les membres de la famille Corpici ont tour à tour voulu sépulture devant l'autel de l'Annonciation. Le 7 mai 1469, son fils François Corpici veut dans ses dernières volontés être enterré devant autel (Aix, ADBR, Extensoire du notaire A. Regineri, 309 E 385, fol.1) ; sa sœur, Guimone Corpici réclame aussi même sépulture dans son testament (Ibid., Protocole du notaire V. Feraudy, 307 E 76, fol. 59) ; Honorat Corpici, petit-fils de Pierre dans ses deux testaments du 25 juin et 26 août 1507 souhaite aussi être enterré devant l'autel (Ibid., Protocole du notaire I. de Marolles, 306 E 561, fol. 140). Signalons encore que dans son testament du 16 novembre 1447, Pierre Besaudun, prêtre, élit sépulture à Saint-Sauveur, dans le pavé, devant la chapelle de Pierre Corpici (Ibid., Protocole du notaire J. Martin, 306 E 60, fol. 44).

⁴³ Crossley P., « The Man from Inner Space : Architecture and Meditation in the Choir of St Laurence in Nuremberg », *Medieval Art — Recent Perspectives : A Memorial Tribute to C.R. Dodwell*, ed. Gale R. Owen-Crocker and Timothy, Manchester, Eng., 1998, p. 170 : « Nevertheless, the altars were not just read as spectacles, marking out a liturgical topography by their feasts and openings ; in their relics and images they formed more permanent centres of meaning. Along their two principle axes – the apse-chord line and the long axis – they developed distinct sets of associations ; they generated, as meditational centres, what might be called sequential patterns of thought, triggers for the ordered exercise of intellection and memory, whose interlocking themes were echoed in the architectural sculptures of the choir ». Sur ce problème du rapport des retables et de la liturgie, voir aussi : Williamson B., « Altarpieces, Liturgy and Devotion », *Speculum*, t. 79, fasc. 2, avril 2004, p. 341-406 ; Gardner J., « Altars, altarpieces, and art history : legislation and usage », *Italian altarpieces 1250-1550. Function and Design*, Eve Borsook et Riorella Superbi Gioffredi, Oxford, Clarendon, 1994, p. 5-39 ; *Siennese altarpieces 1215 – 1460*, Hendrik Willem van Os (éd.), Groningen, Forsten, Mediaevalia Groningana, n° 4, 1984 ; Skubiszewski P., « Le retable gothique sculpté, entre le dogme et l'univers humain », *Bulletin de la Société Schongauer*, 1989, n° spécial, p. 13-47 ; Van der Ploeg K., « How liturgical is a medieval altarpiece ? », *Italian panel painting of the duecento and trecento*, Victor M. Schmidt (éd.), New Haven, London, Dist. by Yale University Press, Studies in the history of art Washington DC, t. 61, 2002, p. 102-121 ; —, « On architectural and liturgical aspects of Siena cathedral in the middle ages », *Siennese altarpieces 1215 – 1460*, Hendrik Willem van Os (éd.), Groningen, Forsten, Mediaevalia Groningana, n° 4, 1984, p. 105-160 ; —, *Art, architecture and liturgy : Siena Cathedral in the Middle Ages*, Groningen, Forsten, Mediaevalia Groningana, n° 11, 1993 ; Ehresmann D. L., « Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece », *The Art Bulletin*, vol. 64, n. 3 (sept. 1982), p. 359-369.

étude sur les retables, la liturgie et la dévotion, on peut affirmer que le spectateur d'une image religieuse utilisait des thèmes, des concepts [et des images, voire une mise en scène] liturgiques afin de structurer sa dévotion privée et individuelle⁴⁴. Ne faut-il pas voir là un véritable théâtre de mémoire.

Si le thème du retable peint par Barthélemy d'Eyck n'avait rien d'original à l'époque dans la région, en revanche sa composition, interférente avec la culture de la performance l'était davantage. N'y aurait-il pas des échos de cette source possible d'inspiration dans le contexte religieux contemporain ? Ne faudrait-il pas mettre en relation cette mise en scène picturale avec la pensée Mendiantie contemporaine ? En effet, il faut tout d'abord souligner que Pierre Corpici était proche des Prêcheurs. Premièrement, dans un testament dicté en 1415, il institue comme héritier de tous ses biens le couvent des Frères-Prêcheurs d'Aix⁴⁵. Deuxièmement, il faisait partie de l'entourage de la cour de René d'Anjou (drapier du prince) — ce dernier étant lui-même très proche des mouvements Mendiants et des hauts personnages de cette mouvance religieuse. Les archevêques d'Aix, Mendiants pour la plupart⁴⁶, entretenaient des liens étroits avec le roi de Sicile. Robert Damiani notamment, franciscain, archevêque de 1447 à 1460 devait par exemple son élection à René d'Anjou. Le prince était aussi un intime de Bernardin de Sienne, grand prédicateur de l'Observance franciscaine en cette première moitié du XV^e siècle ; il vouait une grande admiration à saint Vincent Ferrier, prêtre dominicain espagnol, célèbre pour ses prédications publiques qu'il mena dans toute l'Europe et en particulier dans l'Ouest de la France.

Dans ce contexte, il faut peut-être de souligner l'importance accordée aux images par les Mendiants et qui plus est aux images mouvantes, celles du théâtre par exemple, mais aussi celles qui bougent, qui sont réactualisées dans la tête des fidèles lors des grandes prédications par l'effet de la mémoire. On sait que dans un traité de prédication, le dominicain Etienne de Bourbon expliquait déjà au XIII^e siècle que l'*exemplum* choisi par le prédicateur devait atteindre directement le sens de l'auditeur pour passer dans le registre de son imagination et de là s'imprimer dans sa mémoire⁴⁷. La scolastique valorisait l'art de la mémoire et en faisait

⁴⁴ Williamson B., *op. cit.* n. 43, p. 383 : « (...) viewers of religious images used liturgical themes and concepts in order to structure their private, individual devotion ».

⁴⁵ Ibid., Protocole du notaire J. Ovi, 309^e99, fol. 121 v.

⁴⁶ Avignon Nicolaï, archevêque de 1422 à 1443 était Dominicain par exemple.

⁴⁷ Berlioz J., « Le récit efficace : l'*exemplum* au service de la prédication (XIII^e-XV^e siècle), *Mélanges de l'École Française de Rome*, 92-1, 1980, p. 129. Sur l'art de la mémoire, voir aussi : Hajdu H., *Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*, Vienne-Amsterdam-Leipzig, 1936 ; Yates F. A., *L'art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975 ; Antoine J. P., « Ad perpetuam memoriam. Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie : 1250-1400 », *Mélanges de l'École Française de Rome*, 100, 2, 1988, p.

une partie de la vertu cardinale de la Prudence, la légitimant dans une réflexion sur le Salut. On voit ainsi bien comment une œuvre d'art, exécutée qui plus est par un artiste de renom, pouvait devenir un véritable support de dévotion et de réflexion sur le Salut, par le biais justement peut-être d'une réminiscence liturgique. Par conséquent, le triptyque de l'Annonciation avec son emplacement privilégié contre la clôture de chœur, lieu de paroles et d'images par excellence, semblait tout à fait répondre aux préoccupations spirituelles de son commanditaire et aux préoccupations pastorales de l'Eglise dans laquelle il prenait place.

Le choix d'une iconographie découlant du drame liturgique pouvait aussi rehausser la signification de l'Annonciation. Qu'est en vérité l'accomplissement de l'Annonciation, sinon l'Incarnation divine ; et quoi de plus naturel pour représenter l'Incarnation que de faire appel, ici par association visuelle et par la mémoire au drame, art éphémère mais qui donne chair au récit !? En effet, représenter l'Incarnation n'est pas aisé puisqu'il s'agit de rendre visible, ce qui est invisible. En tout cas, dans le dialogue entre l'Ange Gabriel et Marie, l'Incarnation n'est pas explicite mais s'accomplit quand Marie déclare : « Qu'il m'advienne selon ton Verbe » sans autre explication que le départ de l'Ange. Comme l'a fait remarquer D. Arasse, dans ses études sur l'Annonciation italienne, « la puissance de mystère propre à l'Incarnation, lovée dans le récit de l'Annonciation a été exprimée avec une force particulière dans la page que lui consacre, entre 1420 et 1444, le prédicateur franciscain saint Bernardin de Sienne dans son sermon *De triplici Christi nativitate* : l'Incarnation est le moment où « l'éternité vient dans le temps, l'immensité dans la mesure, le Créateur dans la créature, Dieu dans l'homme, la vie dans la mort (...) l'incorruptible dans le corruptible, l'infigurable dans la figure, l'inénarrable dans le discours, l'inexplicable dans la parole, l'incirconscribable dans le lieu, l'invisible dans la vision, l'inaudible dans le son (...) l'impalpable dans le tangible, le Seigneur dans l'esclavage, (...) la source dans la soif, le contenant dans le contenu. L'artisan entre dans son œuvre, la longueur dans la brièveté, la largeur dans l'étroitesse, la hauteur dans la bassesse, la noblesse dans l'ignominie, la gloire dans la confusion (...) »⁴⁸. Saint Bernardin de Sienne était, comme dit précédemment, le prédicateur le plus prestigieux du moment, canonisé en 1450, six ans seulement après sa mort. Par ailleurs, D. Arasse poursuit en soulignant que « dans l'accumulation interminable de ses oxymores, plusieurs paradoxes

541-615 ; Carruthers M.J., *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, (Cambridge Studies in Medieval Literature, X), Cambridge, 1990 ; —, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002 (trad. fr.) ; Recht R., « Une Bible pour illettrés ? Sculpture gothique et « théâtre de mémoire », *Critique*, mars 1996, 586, p. 188-206 ; Bolzoni L., *La rete delle immagini : predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Turin, 2002.

⁴⁸ Saint Bernardin de Sienne, *Pagine Scelte*, éd. Fr. Dionisio Pacetti, O. F. M., Milan, 1950, p. 54.

font référence au caractère proprement irréprésentable de l'Incarnation : comment représenter l'immensité dans la mesure, l'infigurable dans la figure, l'incirconscribable dans le lieu, l'invisible dans la vision etc ? Or, l'accent qu'il porte sur l'impossible « figurabilité » de l'Incarnation, le sermon de saint Bernardin de Sienne permet de poser en termes précis le « problème artistique » qu'a pu constituer l'affinité paradoxale de l'Annonciation et de la perspective »⁴⁹. Ici, le problème est différent — bien que proche dans son principe — puisque la force du peintre est de nous montrer le mystère de l'Incarnation divine, non seulement concrètement dans son tableau (Barthélemy donne corps au Sauveur comme l'évoque la petite figure dans les rayons envoyés par Dieu le Père du haut de sa galerie), mais aussi par les associations mentales qui se produisent quand on regarde le triptyque et notamment celle qui fait penser au drame liturgique. C'est bien là, selon moi, que réside la véritable expérience esthétique, que s'établit indéniablement cette relation entre pérenne et éphémère, entre divinité et humanité. Cette corrélation d'images mentales — images peintes, images en mouvement, jouées — rend donc très explicitement compte du mystère de l'Incarnation. Barthélemy d'Eyck apparaît alors comme un peintre aguerrit à ce genre de représentation, un artiste qui possède cette culture visuelle de la performance, comme le prouvent d'autres de ses œuvres : le manuscrit du *Pas de Saumur*, *La Théséide* ou le *Livre du Cœur d'Amour épris* dont les miniatures, en relation avec le texte de René, forment, pour reprendre les termes de Danielle Böhler, « une dramaturgie de la vision », un regard mnémonique, une écriture rétinienne que rehausse l'art de l'illustrateur⁵⁰.

Par conséquent, bien plus que le simple déchiffrement iconographique du retable de l'*Annonciation* d'Aix, il s'agissait bien pour moi de mener une réflexion sur les images et les supports de ces images ; de réfléchir sur la problématique des media et de la transmission culturelle. Il faut réfléchir sur la notion d'une image qui est une image en mouvement (en référence au thème de la Mémoire, cher au Mendiants). Ainsi, pourrait-on dire que les images médiévales ne peuvent être séparées de ce qui est une expérience totale de communication impliquant la vue, le son, l'action, la mémoire et l'expression physique. Ne peut-on pas parler alors de « théâtralité de la peinture » qui trouverait sa définition en tant que vision ou art performatif ?

⁴⁹ Arasse D., *L'Annonciation italienne*, Paris, 1999, p. 11-12.

⁵⁰ Régnier-Bohler D., « L'œil du Quattrocento : une dramaturgie du visuel dans le Cœur d'Amour Epris de René d'Anjou », *Recherches sur la littérature du XV^e siècle*, Actes du VI^e Colloque International sur le Moyen Français, Milan, 4-6 mai 1988 – Vol. III, recueillis par Sergio Cigada et Anna Slerca, *Contributi del « Centro studi sulla letteratura medio-francese e medio-inglese*, volume nono, Vita e Pensiero, Pubblicazioni delle Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 1991, p. 47-70.

Enfin, j'ajouterais, que nous avons à faire ici, mais aussi dans beaucoup d'autres œuvres qu'il s'agit d'analyser aujourd'hui avec un œil nouveau, d'« œuvres ouvertes » pour la reprendre la formule d'U. Ecco, qui se transforment dans l'expérience esthétique, dont le sens est polymorphe et polyphonique — tout cela tellement typique de la pensée médiévale. C'est bien cette expérience du « visible parlare », pour reprendre les mots de Dante⁵¹, que René d'Anjou, en outre grand amateur de théâtre, recherchait chez les artistes qui travaillaient à son service.

⁵¹ *Purg.*, X, 95, Voir Collareta M., « “Il visibile parlare” : l'arte medievale come linguaggio », in Flores d'Arcais, *op. cit.* n. 32, p. 61-68.