

*La Maison-Dieu*, 187, 1991, 75-91

Michel BRIÈRE

## COULEURS, COMPOSITION, VISION THÉOLOGALE CHEZ FRA ANGELICO

**D**ANS l'espace de sensibilité du culte chrétien, comment approcher le plus justement possible la mise en œuvre d'images ? Un cas particulier peut-être aussi éclairant qu'une théorie générale :

Le pape Jean-Paul II a déclaré bienheureux le peintre Fra Angelico, et l'a proclamé patron des artistes le 18 février 1984. Ainsi, Fra Angelico se trouve désigné comme une figure exemplaire à explorer. Avec prudence : l'angélisme dont il est auréolé demande rigueur et résistance à la séduction (ou à la répulsion). Sous le vocable « Fra Angelico » on entendra ici l'homme dans son milieu, le prêtre-religieux dans son Église, sa communauté, le maître et son atelier dans leur production<sup>1</sup>.

1. Le maître n'est pas encore, dans les premières décennies du xv<sup>e</sup> s., un « artiste » au sens où nous l'entendons maintenant. Fra Angelico vivra progressivement ce changement de statut avec la prise en compte de son « pinceau », ce qui explique les différences

De quoi se compose cette production ? enluminures, dessins, retables, fresques, reliquaires et tabernacles, suite de tableaux qui varient de manière significative selon leur support, leur destination et leurs destinataires.

Les retables sont les plus liés au culte, notamment à la liturgie.

Un long et prudent détour qui paraîtra peut-être fastidieux s'avère pourtant condition nécessaire pour approcher non de simples notions mais une expérience. Expérience pour nous lointaine dans le temps, et parce qu'elle voudrait se situer aussi un peu en deçà du regard savant... qui est le nôtre, nécessairement.

Pour se défaire de l'inévitable sentiment d'immédiateté et d'évidence que produit la vue de toute image et pour cultiver le regard que l'on peut porter sur des images d'une autre culture, la seule solution est, paradoxalement, de chercher à en savoir davantage. Mais en privilégiant les couleurs et leur pratique, au détriment du dessin et de l'écriture qui participent davantage de la vision cognitive.

Si ce détour est éprouvant, il se révélera comme une épreuve quasi « initiatique », en même temps et parce que très élémentaire.

Que cette approche paraisse partielle, superficielle, voire épidermique... n'a pas été esquivé. D'autant qu'elle

---

de plus en plus grandes dans les rétributions : « En 1447 Fra Angelico s'employa à peindre à Rome des fresques pour le nouveau pape Nicolas V. Son œuvre lui fut payée non en fonction d'un chiffre global comme il était d'usage dans les commandes émanant de particuliers ou de petits groupes séculiers, mais sur la base du temps passé par lui-même et par ses trois assistants, les matériaux étant fournis. Une inscription dans les comptes du Vatican indique le tarif respectif des quatre hommes. Le salaire annuel de chacun se montait par conséquent à : pour Fra Angelico, 200 fl., pour Benozzo Gozzoli, 84 fl., pour Giovanni della Checha, 12 fl. pour Jacomo da Poli, 12 fl. » M. Baxandall, *L'œil du Quattrocento, l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Oxford University Press 1972, Gallimard, Bibliothèque illustrée des Histoires, Paris 1985, pp. 34-36.

se limitera pratiquement, dans l'espace ici imparti, aux seuls matériaux employés.

### Le retable du Louvre : décomposition-composition

Ceux qui analysent habituellement les œuvres des peintres les ramènent souvent au génie miraculeux de l'artiste inspiré, à quelques dates ou formes géométriques simples : la composition. Travail d'abstraction. Ici, on procède à un travail de *décomposition*. Le mot sent un peu le cadavre et, de fait, ce travail va nous conduire à la terre ! Non à des concepts abstraits, mais à de la matière.

Le retable est, lui-même, un élément : il repose sur l'autel ; historiquement, il vient se substituer à l'antependium roman autant que surmonter la petite table située en arrière de l'autel. (Parfois, il est solidaire du mur contre lequel est adossé l'autel, nous sommes au début du XV<sup>e</sup> s., parfois il peut être encastré dans le mur, comme le Triptyque des Linaiuoli). Ainsi, il est en rapport signifiant avec l'autel, ses reliques, un tabernacle, une chapelle et/ou une église. Mais à la différence de la fresque, il n'est pas une portion du mur dont l'enduit sert de liant aux pigments : il est moins attaché au bâtiment qu'à ce qui s'y passe. En position frontale face aux fidèles, il est visible (sinon lisible), et participe de l'expérience sensible — *aïsthêsis* — propre à la liturgie.

Le retable est composé de divers éléments et matériaux. Le bois entre dans sa composition de deux manières :

- sous forme de planches, collées. Ici, du peuplier, comme la grande majorité des retables italiens ;
- sous forme d'un encadrement qui cloisonnera plus ou moins la surface visible ; il est fabriqué séparément en fonction du contrat établi entre le commanditaire et le maître.

Deux sortes d'enduits sont employés :

— l'un, imprégné dans une toile de coton ou de lin encollée, qui recevra les couleurs ; il est fait de colle animale et de poudre de craie, passé en nombreuses couches,

— recouvert par endroit d'un autre qui recevra la dorure, fait de terre d'arménie rougeâtre et de gomme végétale,

Fréquemment on décèle une sous-couche sous le bleu. Ce n'est pas le cas ici.

Finalement il est recouvert de deux substances minérales visibles :

— l'or en feuille et en poudre liée à l'eau gommée ;  
— les couleurs liées = tempérées, par un mélange d'eau et de jaune d'œuf.

Lorsque la technique du *sgraffito* est employée, on peint aussi sur la feuille d'or qui réapparaît par « grattage ». C'est ici le cas pour une bonne partie du trône.

**La décomposition des surfaces (qui font face) montre une dynamique :**

— Le cadre n'est pas à proprement parler un « encadrement » : il est fabriqué séparément et simultanément, il est un autre ornement du retable. Il délimite les surfaces qui recevront les couleurs ; le plus souvent il est lui-même doré et peint sur les pilastres.

— Cet élément est en pleine évolution. Suite à une période de complexification, on assiste dans la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle à un nouveau décroissement. Après la disparition de l'ornement des pilastres, la quantité des surfaces laissées aux couleurs va se trouver réduite à trois régions :

— une plus grande, qui pourra dépasser les 4 m<sup>2</sup>,  
— une seconde, qui est surmontée des gâbles, ici absents : certains critiques les identifient avec un ange et une Vierge d'Annonciation aujourd'hui à Detroit,  
— une troisième, qui est soulignée d'une prédelle qui perdra elle-même son cloisonnement. C'est ici le cas : la prédelle est constituée d'une seule planche, ce sont les couleurs qui délimitent les sept rectangles.

— A la surface de ces surfaces : les couleurs sont le domaine propre de Fra Angelico, à l'exception de l'or en feuille qui est appliqué par l'orfèvre-doreur avant l'intervention des peintres, mais sur les plans-dessins du maître.

### Les couleurs (et non « la » couleur)

— Par l'invention newtonienne du spectre, les couleurs sont devenues, au XVIII<sup>e</sup> s. une fraction de la lumière. Aujourd'hui, dans notre Europe occidentale, la couleur est un phénomène perceptif constitué d'une source lumineuse, d'un objet et d'un récepteur complexe : œil-cerveau.

— Sans vouloir retrouver « l'œil du Quattrocento », les couleurs étaient certainement perçues et utilisées bien différemment d'aujourd'hui, même si le rapport à la lumière n'en était pas exclu. On peut essayer de mieux comprendre la perception des couleurs en ce début de XV<sup>e</sup> s. ; tout en renonçant à convoquer la totalité des composantes de leur représentation.

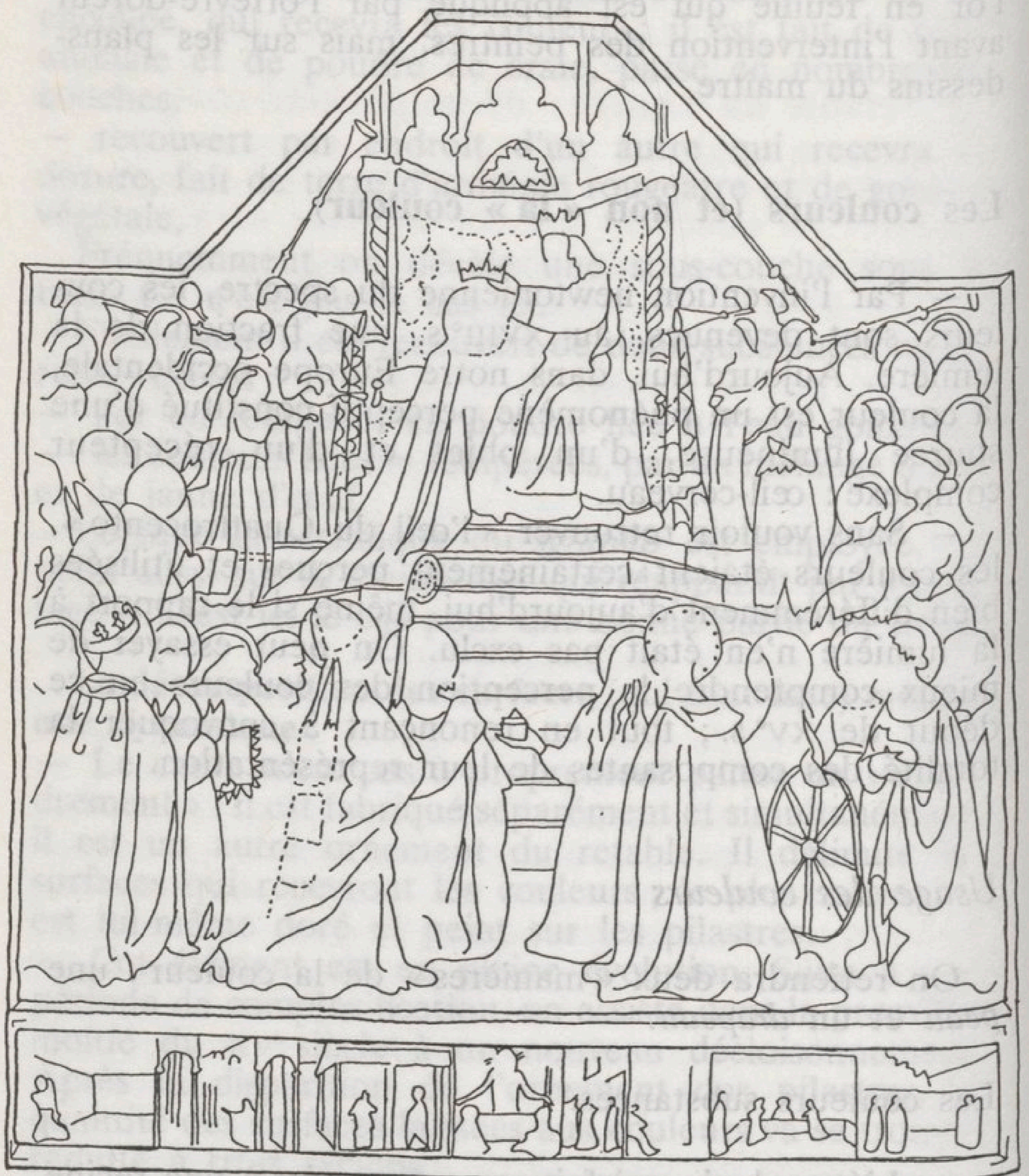
### Usage des couleurs

On retiendra deux « manières » de la couleur : une *peau* et un *drapeau*.

### Les couleurs substances.

— L'étymologie qui fait remonter *color* à une racine *cel* renvoyant à l'idée de *cacher* : *celare*, était déjà connue au Moyen Age.

— Ce sont d'abord, entre les mains de ceux qui les appliquent comme sous le regard de ceux qui les voient, des substances, minérales en l'occurrence, qui ont remplacé les émaux, le travail de l'or et de l'argent, des pierres dures et précieuses.



*Couronnement de la Vierge, (1425-1430). Louvre.*

A défaut d'une reproduction en couleur nous avons préféré un simple report linéaire pour permettre au lecteur de situer les éléments de la composition auxquels le texte de M. Brière fait référence (NDLR).

— Deux livres contemporains traitent des couleurs : Achevé en 1435, le *De Pictura* de L-B. Alberti, se consacre davantage au dessin, à la composition et à la perspective. Point de repère quand on tient à trouver une origine à (l'art de) la Renaissance, c'est un ouvrage savant.

Achevé en 1437, *Le Livre de l'Art ou Traité de la Peinture* de Cennino Cennini traite pour les trois quarts des couleurs minérales et des teintures végétales : comment les broyer, les préparer, les enduire, les choisir... C'est un livre de recettes.

— Toutes les couleurs ne sont pas visibles directement ; entre l'enduit et la couleur proprement dite, surtout lorsqu'elle est de prix, on peut trouver un derme sous l'épiderme : pour le bleu d'outremer, poudre de lapis-lazuli, une couche d'argent ou au contraire de smalt broyé très finement (une terre) qu'on nomme alors « safre » ou « cafre » qui est un minéral nommé aujourd'hui *cobaltite*.

— La couleur substance renvoie d'abord :

\* au domaine économique : le prix élevé de certains pigments rares, sa recherche « outre-mer », son exploitation, son commerce, et,

\* au domaine des techniques : broyage, affinage, réactions à la lumière, le phénomène de transparence des couches est inhérent à la tempera.

Elles forment une sorte de « peau », qui a son épaisseur et sa texture.

La couleur emblématique.

— La Florence du xv<sup>e</sup> s. doit sa fortune en partie aux couleurs, cette fois-ci végétales, principalement à leur importation et à la teinture des draps.

Les citoyens de la république florentine portaient un court vêtement de dessus de couleur rouge, ou, sur leur vêtement, une bande rouge, qui fut noire plus tard, (ce qui fait dire à Côme de Médicis qu'avec sept ou huit aunes de pourpre on peut chaque jour créer les nouveaux citoyens nécessaires au maintien d'un état

nouveau). Mais le *popolo minuto* ne porte que des vêtements pauvrement teints, très vite décolorés et délavés.

— Vraisemblablement le regard des Florentins est d'abord sensible, en connaisseur, à la saturation, à la densité et à la qualité des couleurs. Les couleurs minérales utilisées pour les vêtements vantent, par leur aptitude à faire chanter les coloris sur le retable, leur propre compétence de teinturiers dans l'utilisation des couleurs végétales les plus nobles et les plus chères, notamment l'indigo et la garance.

— Chaque famille du *popolo grasso* avait son blason ; chaque Art, chaque corporation avait ses emblèmes ; chaque quartier son oriflamme et la ville était représentée par le *gonfalon*, étendard à ses couleurs. La fleur de Florence passa du blanc au rouge pour célébrer une victoire. Et le parti guelfe distingue ses blancs et ses noirs.

— La couleur emblématique est une catégorie pure, elle est sans nuance ; elle sert à hiérarchiser. Elle dit à quoi et à qui on a à faire. Elle constitue une sorte de « drapeau » signal et signe de ralliement.

### *Fonctionnement des couleurs*

— Dans l'Église : le lieu et la communauté.

Il semble que le rite exploite prioritairement les couleurs qui sont davantage perçues comme un impact venu de l'objet en direction de l'assistance, comme un rayonnement.

L'image n'est sans doute pas conçue d'abord pour sa lisibilité. Il importe qu'elle soit rapportée à l'objet sacré, ici l'autel et ses reliques, et « que la couleur semble en émaner comme un signe adressé aux participants<sup>2</sup> ».

2. J.-C. Bonne, « Rituel de la couleur », in : *Image et signification*, p. 136, Paris, 1983).



— Il importe qu'elle soit rapportée à l'officiant qui, lui, peut avoir accès à la vision cognitive.

Dans un monde où les images sont rares, le retable, frontal attire le regard des fidèles ; mais il est vu de loin et parfois dans la pénombre. L'assemblée, pour sa part, n'en a qu'une vision approximative ; quant à la prédelle elle n'est réellement accessible qu'à l'officiant. Comment à ce niveau les couleurs jouent-elles sur le registre d'une certaine efficacité symbolique (Lévi-Strauss) ?

Comme emblème elles sont certainement codées, mais il est pratiquement impossible de trouver un code de couleurs qui fasse référence même localement. (Les couleurs liturgiques sont encore mal fixées entre Innocent III et le concile de Trente. Et Fra Angelico ne semble pas suivre le code théologique de Saint-Antonin, son contemporain.)

— Comme substance, la couleur dans le rituel est dépense, elle est offrande. Elle est aussi la trace d'un travail, d'un art au sens de savoir-faire qui relève aussi d'une sorte de rite.

— Dans l'atelier. Quelques pistes de recherche :

L'atelier désigne le lieu et le groupe des assistants-compagnons-apprentis. Personne, jusqu'à nos laboratoires de musée, n'aura été plus en contact avec les couleurs.

Le maître, lui-même, a pu aller choisir les terres sur place ou les acheter. Il les a fait broyer et tamiser pour obtenir le pigment en poudre, de même qu'il fait préparer les liquides, mélanges d'eau, d'œuf, de gommes et de colles.

La question se pose de la consistance pâteuse ou liquide de la substance appliquée.

Si elle est liquide, comme semble l'indiquer Cennini, la planche est certainement posée sur des tréteaux ou sur un tissu à même le sol, à l'horizontale, légèrement inclinée : la technique demande la constitution de « lacs » d'émulsion colorée qu'on doit laisser sécher.

Le mélange de couleurs se faisant soit par transparence en commençant par les plus « obscures » pour terminer par des touches de blanc, soit en les « recouchant et remêlant ensemble d'une belle manière et fondant avec délicatesse<sup>3</sup> ». Il peut être nécessaire de laisser s'écouler un long moment entre deux couches, principalement pour la peinture des chairs qui s'applique sur un *verdaccio* de terre d'ombre (ocre) et de terre vert-noir.

Si elle est pâteuse la planche peut être debout appuyée contre un mur et les gestes du peintre sont les mêmes que pour la fresque. Il s'avère à l'observation rapprochée que la même technique n'a pas été employée pour toutes les portions de la surface, par exemple pour les vêtements et l'escalier.

Ces couleurs sont enduites, faut-il dire « ointes », à l'aide d'un pinceau d'écureuil. Entre deux séances la planche est recouverte d'un tissu. Le maître peut n'intervenir que pour les visages et les mains. C. Cennini s'adressant à son élève : « Par la grâce de Dieu, il faut que nous en venions à colorer sur panneau. Sache que ce travail est véritablement celui d'un gentilhomme, qu'on peut le faire vêtu de velours<sup>4</sup>. » Fra Angelico garde-t-il la robe dominicaine noire et blanche ?

Ne peut-on parler, dès lors, d'un rituel du peintre ? Fra Angelico se trouve être en même temps officiant et prédicateur : l'onction, le temps entre les couches (à la différence des fresques peintes rapidement), que Vasari dit volontiers occupé à la prière puisque « dit-on (il) n'aurait jamais touché ses pinceaux sans avoir auparavant récité une prière<sup>5</sup> ».

Une autre piste est ouverte par la question du destinataire.

Fra Angelico peint :

3. C. Cennini, *Le livre de l'art, ou Traité de la peinture*, traduit par Victor Mottez, L. Rouart et J. Watelin, Paris, 1858, p. 105.

4. *Ibid.*, p. 104.

5. G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, sous la direction d'André Chastel, Arts, Berger-Levrault, 1985, p. 340.

- pour son commanditaire, en l'occurrence sa communauté,
- pour l'église de son couvent,
- en vue de la liturgie qui s'y déroulera, du prêtre qui officiera et de l'assemblée qui participera,
- mais aussi pour Dieu qui est en quelque sorte son premier destinataire.

En effet, l'image n'est pas réalisée que dans l'unique dessein d'être vue ; sans pour cela être invisible. Ce qu'elle donne à voir se tient entre le secret et le manifeste. Elle indique un invisible non secret (rapport à l'idole) mais discret. La vision peut alors prendre valeur d'initiation.

### Le couronnement de la Vierge

On distinguera deux niveaux de regard — *voir* et *lire*, qui ont tendance à s'exclure — assimilables aux positions respectives de l'assemblée et de l'officiant, d'une part, et à celles de l'image unique, thématique, au-dessus de la suite narrative qu'est la prédelle, d'autre part. Entre les deux plusieurs positions « approximatives » selon une approche progressive, avec des « sauts », des moments où *voir* et *lire* s'appellent mutuellement. Mais il est bon de s'attacher au *voir*, pour nous qui sommes plus spontanément « lecteurs ».

### Couleurs saturées et emblématiques, non descriptives

L'or. J'en parlerai peu. Son utilisation est mieux connue. Mais on peut très bien en traiter comme une saturation extrême. Lumière, expression de la gloire, il est utilisé pour toutes les auréoles, couronnes d'or, du bas jusqu'en haut. L'or sera progressivement réservé à l'encadrement : pénurie ? valorisation des paysages ? influence humaniste sur la compréhension de la gloire et de la sainteté ?

Le bleu et le rouge :

— Le bleu : Ciel du baldaquin et « ciel » autour, vêtements de la Vierge et du Christ, de saints et d'anges, souvent associé à l'or. Saturé et lavé à de nombreux degrés jusqu'au blanc pur.

Le bleu n'est une couleur à part entière, en Europe, que depuis le XII<sup>e</sup> s. Elle concurrence le rouge, la couleur par excellence entre le blanc et le noir, dans la triade primitive : blanc, rouge, noir, au point de devenir une couleur recherchée.

Au début du Quattrocento, « après l'or et l'argent, le bleu d'outremer était la couleur la plus précieuse et la plus difficile d'emploi. Il y avait des nuances chères et d'autres bon marché ; et il existait même des substituts encore plus économiques qu'on appelait le bleu allemand. (Le bleu d'outremer était fabriqué à partir de poudre de lapis-lazuli importée à grands frais de l'Orient. On détrempe la poudre à plusieurs reprises pour en extraire la couleur, et le premier extrait obtenu — un bleu violet très intense — était le meilleur et le plus cher. Le bleu allemand n'était que du carbonate de cuivre, sa couleur était moins resplendissante et, ce qui était beaucoup plus grave, il se révélait instable à l'usage, particulièrement pour les fresques.) Pour éviter les désillusions, les clients précisaient que le bleu employé serait le bleu d'outremer ; les clients encore plus prudents stipulaient une nuance particulière — outremer à un ou deux ou quatre florins l'once. Les peintres et leur public accordaient la plus grande attention à tout cela, et les connotations d'exotisme et de danger qui s'associaient au bleu d'outremer étaient un moyen de mettre quelque chose en évidence, ce qui risque de nous échapper car le bleu foncé n'est pour nous guère plus frappant que l'écarlate ou le vermillon [...] Les contrats se révèlent assez sophistiqués en ce qui concerne la couleur bleue, et témoignent d'une aptitude particulière à distinguer un bleu d'un

autre dont notre propre culture ne nous a pas dotés<sup>6</sup>. » Selon toute vraisemblance le bleu utilisé ici par Fra Angelico est bien de l'outremer, du pigment de lapis-lazuli authentique. Il ne peut provenir que des mines de Sar-e-Sang, au centre du massif de l'Hindou-Kouch (Afghanistan actuel) ce qui confirme la connotation d'aventure qui pouvait entourer cette couleur. Dans son *Histoire naturelle* Pline l'Ancien en décrivait les minerais sous le nom de *sappiri* dans lesquels « en effet, l'or brille par points<sup>7</sup> ». On a longtemps pris les inclusions de pyrite pour de l'or, ce qui conduisait à comparer le lapis-lazuli à un ciel étoilé.

Précisément, la double surface, située de part et d'autre du baldaquin, n'est ni ornée, ni rayée ni compartimentée, ni plissée ni semée comme le serait une étoffe<sup>8</sup>; aucun nuage ne vient en faire une « représentation » du ciel.

Ainsi, par son prix, son origine, sa nature, sa qualité, le lapis-lazuli désigne le céleste, plus qu'il ne représente une illusion de ciel bleu.

— Le rouge : saturé pour la robe de Marie-Madeleine, probablement du cinabre pur, sulfate de mercure.

Au rouge, on peut appliquer la recherche sur le nom :

*kokkinên* (Mt 27,28) écarlate ; couleur romaine.

*kokkinos, ê, on* : d'un rouge écarlate.

*kokkos, ou* : graine ou pépin, particulièrement de la grenade. On pense aux représentations de Jésus tenant une grenade (cf. Retable de Bosco ai Frati) et à la symbolique vétéro-testamentaire du fruit.

Le latin se calque : *coccum, i*, écarlate, qui remplace la pourpre.

Le kermès, sorte de cochenille, donnera « carmin » et le nom d'une étoffe teinte en écarlate.

6. M. Baxandall, *op. cit.*, pp. 21-22.

7. Cité par Claire Da Cunha, *Le lapis-lazuli, son histoire, ses gisements, ses imitations. Lumière des gemmes*, Le Rocher, Paris, 1989, p. 22.

8. Cf. Michel Pastoureau, *Figures et couleurs, Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Le léopard d'or, Paris, 1986, p. 52.

On peut remonter à *ADAM* : rouge et sol-terre. La racine *aleph-daleth-mem* dit le rouge, l'homme, la terre, le rubis (*odem*). Terre-rouge-humanité. Les trois langues utilisées par Ponce Pilate pour désigner Jésus sur la Croix commençaient d'intéresser les premiers humanistes. Or, quelle autre substance que cette « terre-rouge-humanité » peut mieux désigner Marie-Madeleine qui a touché, oint et caressé les pieds de Jésus, attestant en un même geste, à la fois l'humanité dont elle-même est pétrie et la divinité dont elle connaît la brûlure du désir... ?

### *Les couleurs entremêlées, moirées, ocelées*

En regardant l'escalier, on est frappé par un invraisemblable choix de couleurs. S'agit-il de représenter du marbre ? Un tapis ? Toutes les couleurs y sont, même des bleus et des rouges « lavés », à l'exception de l'or ; elles se retrouvent mêlées dès l'application, mais séparées en degrés. Quelques-uns méritent l'attention.

— Trois sont verts. Le premier, le septième qui semble séparer les saints des anges et le dixième et dernier sous les pieds du Christ, en partie recouvert de son manteau. La couleur est ambivalente. Longtemps, le vert n'a pas été vraiment dissocié du noir. Au cours du Moyen Age, il demeure profondément ambigu : « étrange frontière qu'il faut savoir franchir si l'on veut vraiment abolir la division ontologique de l'être et retrouver dans une sorte de nouvelle naissance, l'unité originelle qui s'est jadis perdue<sup>9</sup> ». Le vert jouerait dans les degrés cette fonction de frontière.

— Un est Noir-Rouge-Blanc : ces trois couleurs sont les trois anciennes couleurs primaires, le rouge entre la lumière et l'obscurité. C'est la triade primitive : les

9. Jacques Ribard, *Le Moyen Age : littérature et symbolisme*, Paris, 1984, p. 47.

premières couleurs primaires qui avaient, peu à peu, laissé place depuis le XII<sup>e</sup> s. à un système hiérarchique.

Si la Vierge a plutôt le teint blanc, on lui attribuait traditionnellement un teint constitué de ces trois couleurs comme en témoigne un texte de Gabriel de Barletta<sup>10</sup> : « Vous demandez, la Vierge était-elle de teinte brune ou claire ? [...] Marie présentait un mélange de teints et participait de chacun d'eux, car un visage qui participe de tous ces teints est un beau visage. C'est pourquoi les autorités médicales déclarent qu'un teint composé de rouge et de blanc est meilleur quand une troisième couleur s'y ajoute : le noir. »

Ces trois couleurs constituent un degré central, à hauteur de la fuite du regard (ce qu'une étude de la perspective viendrait confirmer) et du vase à parfums de Marie-Madeleine.

— Deux sont faits de couleurs mêlées-moirées :

L'attention se porte d'abord sur ce mélange parce qu'il rappelle le même escalier dans le *Couronnement de la Vierge* du reliquaire pour Santa Maria Novella. Mais aussi parce que le travail de Georges Didi-Hubermann sur les « faux marbres » du corridor de San Marco est venu brillamment étayer ce qui n'était que suppositions. Par peur d'aller trop vite, je ne ferai référence, pour le moment, qu'à trois auteurs. Ils induisent un regard nouveau sur l'œuvre de Fra Angelico et, partant, une compréhension renouvelée de l'image peinte dans l'espace de sensibilité du culte chrétien.

— *Dante* : Quand on a sous les yeux les couleurs en degrés du *Couronnement de la Vierge*, on ne peut lire cet extrait des dernières pages de *La Divine Comédie* sans penser que Fra Angelico, qu'il les ait lues ou non, en est tout proche :

« Dans cette profondeur, je vis s'incorporer,  
Reliés par l'Amour en un volume unique,

10. Gabriel de Barletta, *Sermones celeberrimi*, Venise, 1571, vol. I, p. 173, cité par M. Baxandall, *op. cit.*, p. 92.

Tous les feuillets épars dans l'univers :  
 Les accidents, les substances, leurs modes,  
 Comme fondus ensemble, et de telle façon  
 Que tout ce que j'en dis n'est que faible lueur<sup>11</sup>. »

— *Michel Serres* : Ces couleurs comprises comme une « peau » bigarrée se découvriraient ici comme une « variété de nos sens mêlés ». Plus généralement : elle additionne deux sortes de variétés, elle mêle et juxtapose le juxtaposé et le mêlé. Les sens varient, le sentant et le senti varient : c'est le variable qui se donne à éprouver du regard<sup>12</sup>.

— *Georges Didi-Hubermann* : Avec lui nous interrogeons : Cette surface bariolée de couleurs a-t-elle une seule fonction « décorative » ? Une imitation, une illusion de marbre ou de tapis ? Ou plutôt ne serait-elle pas la trace de l'acte même de peindre, une présentation de couleurs pour ce qu'elles sont ?

Au centre, entre le rouge et le bleu saturés, entre le dallage en perspective linéaire à prétention réaliste, fragmentaire, atomisé, et le bleu uni, non pas bleu ciel mais indice du « céleste », le signal du danger d'illusion... Entre le devant et le fond, le bas et le haut, l'illusion d'escalier est contredite par ces couleurs qui se donnent pour ce qu'elles sont. La dissemblance vient subvertir et altérer la figuration pour en faire une figure qui ouvre sur l'autre<sup>13</sup>.

Il faudrait maintenant approcher et oser prendre la distance réduite qu'occupe le prêtre officiant pour lire.

Mais déjà, de la position du peuple assemblé ne pouvons-nous pas recueillir les quelques renouvellements qu'un regard « approchant », approximatif, a opéré ?

11. Dante, *La Divine Comédie*, Paradis, XXXIII, traduction, préface, notes et commentaire par Henri Longnon, Paris, Garnier, 1951, p. 524.

12. Michel Serres, *Les cinq sens, Philosophie des corps mêlés-I*, Paris, Grasset, 1985, particulièrement « Voiles », p. 62.

13. Georges Didi-Hubermann, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Idées et recherches, Paris, Flammarion, 1990, particulièrement pp. 32-42.



Le *Couronnement de la Vierge* donnerait à voir, des quatre sens de l'Écriture — *historia, allegoria, tropologia et anagogia* — particulièrement dans les degrés, une certaine compréhension de l'anagogie et de l'histoire comme acte de s'élever en progressant, des particules à l'unique, de la terre rouge au céleste bleu uni-un, par ruptures et fusion-sans-confusion : ce qu'invitent à éprouver les couleurs mêlées en degrés.

Le *Couronnement de la Vierge* nous donne à voir le séparé avec le mêlé, et le mêlé dans le séparé comme l'eau « se mêle au vin pour le sacrement de l'Alliance » pour que nous puissions « être unis à la divinité de Celui qui a pris notre humanité », comme à reconnaître avec reconnaissance le corps vivant, corps et sang mêlés, dans le pain et le vin mêlés séparément à la Parole.

Le *Couronnement de la Vierge* s'accorde autant de l'analyse qui décompose, que d'une perception globale unifiante et vivifiante, il est une peau de couleurs en lacs, laissant place aux entrelacs, il est le fruit de la terre et de l'art, donnant à voir et à recevoir le variable et l'approximatif avec le stable et le rigoureux.

Comme un voile qui dévoile il est une invitation à la gloire d'un couronnement, à cor-respondre et à « contempler en reflétant », puisque, comme l'écrit Paul aux Corinthiens : « Nous tous, par le visage dévoilé, nous contemplons en reflétant la gloire du Seigneur » 2Co 3,18.

Michel BRIÈRE