

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (2006)
Heft: 4

Artikel: Une étrange Annonciation : les volets d'orgue de l'église de S. Pietro Martire à Murano de Girolamo Bonsignori
Autor: Zaru, Denise
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870097>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

UNE ÉTRANGE ANNONCIATION: LES VOLETS D'ORGUE DE L'ÉGLISE DE S. PIETRO MARTIRE À MURANO DE GIROLAMO BONSIGNORI

Les collections du Musée G. B. Cavalcaselle, à Vérone, possèdent deux volets d'orgue, représentant une *Annonciation*, peints par Girolamo Bonsignori et originellement destinés à l'église dominicaine de S. Pietro Martire à Murano. L'article qui suit complète, dans un premier temps, à l'aide de documents d'archives inédits, les informations sur le parcours de ces toiles avant leur entrée dans le musée véronais. Il apporte également des éclaircissements sur les circonstances de la commande et la datation de ces peintures, permettant de fixer une date *post quem*, 1520, pour leur réalisation. La deuxième partie est consacrée à l'explication de la présence totalement inhabituelle du personnage de *Judith*, sous la forme d'un faux bas-relief peint en monochrome, dans la scène de l'*Annonciation*. Davantage qu'une simple préfiguration de la Vierge, sa présence s'éclaire par le sens particulier que ces deux thèmes ont pour la ville de Venise. Enfin, une réflexion plus générale sur la signification des représentations picturales des architectures et de leurs ornements, développée à partir de l'exemple muranais, conclut cette étude.

Le Musée G. B. Cavalcaselle, aussi dit *Alla tomba di Giulietta*, abrite deux toiles peintes à l'huile de grandes dimensions (289 x 142 cm), ni signées ni datées, représentant une *Annonciation* (fig. 1a et b). L'intérêt de cette œuvre réside dans un détail insolite de son iconographie. En effet, la présence d'un faux bas-relief peint en monochrome, représentant Judith tenant dans une main la tête d'Holopherne et dans l'autre l'épée dont elle s'est servie, est totalement inhabituelle dans les représentations des scènes de l'*Annonciation* et constitue un *unicum*.

L'étude qui suit se structure en deux parties. Dans la première, il s'agira d'apporter des précisions sur les circonstances de la commande de cette œuvre ainsi que sur sa datation, et de compléter les

informations sur son parcours avant son entrée dans les collections du musée véronais. Dans la deuxième, il s'agira de comprendre l'origine et la signification de cette nouveauté iconographique, et si celle-ci est à mettre en relation avec une exégèse biblique particulière. L'œuvre servira également de point de départ pour une brève réflexion sur l'usage et le sens des représentations d'architectures ornées de faux bas-reliefs peints en monochrome dans la peinture.

1. *Origine de l'œuvre*

Une inscription au dos de ces deux toiles nous renseigne sur leur provenance: l'église dominicaine observante de S. Pietro Martire à Murano. Le sceau du *Demanio* nous indique, lui, qu'elles ont été au nombre des œuvres déplacées lors de la suppression de l'église en 1806¹.

S. Marinelli, dans un article consacré à celles-ci, retrace une partie de leur parcours avant leur entrée dans les collections véronaises, en mentionnant qu'elles furent acquises par l'antiquaire véronais Luigi Montini puis envoyées à la gare de Porta Nuova de Vérone². De là, elles passèrent dans la collection de l'amateur d'art, Antonio Pompei, qui les légua au musée de Vérone où est conservé le catalogue manuscrit de la *Galleria Pompei* rédigé en 1892. Dans celui-ci, les deux toiles sont attribuées à un maître anonyme et décrites de la manière suivante:

n. 813, 113. Ignoto. L'annunciata dipinta ad olio in tela con cornice dorata con scrittori dietro la provenienza S. Pietro Martire Murano, di metri 158 p. 305. (au crayon, 289 x 142); n. 812, 114. L'angelo annunciatore collegato col quadro precedente e porta anche di dietro il medesimo scritto di provenienza S. Pietro Martire Murano di m. 158 per 305 con cornice dorata 289 x 141³.

Si les deux toiles ne sont mentionnées dans aucun des anciens guides décrivant les églises de Venise, on peut toutefois en retrouver la trace, contrairement à l'affirmation de S. Marinelli, dans certains inventaires des œuvres d'art réquisitionnées en vue de constituer les

¹ À propos des suppressions napoléoniennes, cause de la dispersion du patrimoine vénitien, voir *Opere d'arte di Venezia in Friuli*.

² Ces informations reposent sur la découverte d'un billet accroché au châssis. S. Marinelli (éd.), *Proposte e restauri*, p. 12.

³ Le catalogue est conservé à la Bibliothèque du Musée de Castelvechio à Vérone et est consultable sur place.



Fig. 1a. Girolamo Bonsignori, *Annonciation*, volet d'orgue, huile sur toile, 280 x 180 cm, après 1520. Vérone, Museo G. B. Cavalcaselle.



Fig. 1b. Girolamo Bonsignori, *Annonciation*, volet d'orgue, huile sur toile, 280 x 180 cm, après 1520. Vérone, Museo G. B. Cavalcaselle.

collections des futurs musées d'État, rédigés lors des suppressions napoléoniennes et conservés aux archives d'État de la ville de Venise. Ainsi, dans un fascicule intitulé *Documenti comprovanti ricevimento, e consegna degli oggetti dal. N.1 al N.40*⁴, les deux peintures sont mentionnées dans un document daté du 8 janvier 1807, parmi les œuvres d'art sélectionnées par l'inspecteur Pietro Edwards dans l'église de S. Pietro Martire, comme une «Annunciazione di Maria Vergine in due tele separate». Portant les numéros 52 et 53, elles sont attribuées à Giovanni Battista Grassi; cette fausse attribution étant sûrement la raison de l'affirmation erronée de S. Marinelli⁵. Elles apparaissent également dans un catalogue établi après 1838, parmi les œuvres réquisitionnées par l'État mais qui ne furent pas envoyées à Vienne lors de l'occupation autrichienne. Celles-ci furent rassemblées dans l'église S. Giuliano, à Venise, qui faisait office de dépôt et divisées en lots, en attendant d'être vendues aux enchères. Le numéro 31 du lot III du catalogue mentionne une œuvre provenant du couvent de S. Pietro Martire qui pourrait être identifiée avec nos deux toiles, même s'il n'est fait mention que d'une toile et non deux: «Convento S. Pietro martire, Murano. Sufficiente. Tela con telajo, rappresentante l'Annunziata e l'Angelo. Dal Grasso»⁶.

C'est certainement lors d'une vente aux enchères qu'elles furent achetées par l'antiquaire véronais Luigi Montini.

Leur dimension et le sujet qu'elles représentent ont induit les historiens de l'art à les interpréter comme les volets qui ornaient l'orgue de l'église de S. Pietro Martire. En effet, nombreux sont les volets d'orgue italiens représentant une *Annonciation*, déjà à partir du XV^e siècle⁷. Le fait qu'il s'agisse de volets d'orgue nous permet de retrouver leur trace dans les documents constituant le fond des archives du couvent et d'obtenir des précisions quant aux circonstances de leur commande et à leur datation.

Dans les annales du couvent, rédigées par Fra Vincenzo Relucenti d'Ascoli en 1766⁸, l'auteur s'attarde à décrire le nouvel orgue qui a été réalisé pour l'église. En date du 27 janvier 1520, il écrit:

⁴ ASV, *Demanio*, Busta Edwards, fasc. *Documenti comprovanti ricevimento, e consegna degli oggetti dal N.1 al N. 40*.

⁵ S. Marinelli, *Proposte e restauri*, p. 123.

⁶ G. Ludwig, «Dokumente über Bildersendungen», p. XVIII.

⁷ Voir à ce propos *Die bemalten Orgelflügel in Europa*, qui offre un panorama des volets d'orgues en Europe. Pour l'Italie, voir p. 236-587.

⁸ ASV, Corporazioni religiose soppresse, S. Pietro Martire, *Busta 29, Annali del venerando convento di S. Pietro martire a Murano estratti nel terzo*

Doppo terminata e consacrata la nostra chiesa, *mancava alla medesima un organo per renderla più decorosa e maestevole*, convennero perciò li frati del nostro convento di San Pietro martire di Murano capitolarmente congregati nel priorato del padre Floriano da Brescia, con Gianbattista Fachetti da Brescia maestro d'organi nel modo seguente: che esso Gianbattista far dovesse per la nostra chiesa, bello, buono e doppio, che fosse di piedi 10 in circa, la bontà dela terminato che fosse, si dovesse far giudicare da due o tre buoni suonatori e bravi nell'arte del sonare, al giudizio de i quali star si dovesse. Item fosse tenuto far l'Organo con otto registri, due fossero divisi l'uno dall'altro fuori della vigesima sesta, e vigesima nona, che rimettevano in arbitrio di esso organista di unirle insieme in un registro o no. Item fosse obbligato far le canne principali di piombo, e le ottave di stagno, la quintadecima, decimanova, vigesima seconda, vigesima sesta, vigesima nona, ed il flauto fosserò di piombo. Item fosse tenuto far il somiero all'organo predetto colli ferramenti necessarii si di ferro, come di rame spettanti a detto somiero, pedali, tastatura, mantici, recipienti, ed altre cose, che si ricercassero alla perfezione del medesimo, il tutto a di lui proprie spese. *E li sudetti Frati s'obligarono di fare la cassa, con tutte l'altre cose, che all'ornamento e bellezza della medesima concorressero* e per pagamento dell'Organo si obligavano sborsare all'organista predetto ducati 140: e di far le spese a lui, ed alli suoi lavoranti tutto il tempo, che si tratteneva in convento per mettere in acconcio l'organo sopradetto; obbligandosi inoltre il sudetto Gianbattista terminera a perfezione l'Organo pe tutto il prossimo allora venturo mese di luglio. Il sudetto organista poi per amor di Dio rilascio in dono al nostro convento ducati 20: del prezzo della sua mercede già come sopra convenuta⁹.

Ce long extrait, décrivant avec force détails les diverses parties de l'instrument, nous fournit une date et les circonstances de la commande de l'orgue. Ravagés par un incendie en 1474, l'église et le couvent dominicain de Murano, fondés en 1348 grâce au legs testamentaire du noble Marco Michiel, firent l'objet d'une reconstruction, rendue possible par de nombreuses donations des fidèles, qui s'étendit sur plusieurs années. La nouvelle église ne fut ainsi consacrée que le 10 août 1511 et dédiée à saint Pierre Martyr, saint Jean Évangéliste et Marie Madeleine¹⁰. La commande et la réalisation du nouvel orgue prennent place parmi les travaux de redécoration de l'église. L'instrument augmentera le prestige de l'édifice, en contribuant à son ornementation et à sa splendeur. Si les deux volets ne sont pas

priorato del M. R. P. M. F Domenico Francesco Martorati da F. Vincenzo maestro Relucenti d'Ascoli l'anno 1766.

⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

mentionnés spécifiquement, ils s'intègrent dans «tutte l'altre cose, che all'ornamento e bellezza della medesima concorressero».

Ainsi, 1520 constitue la date *post quem* pour la réalisation des deux volets et permet de préciser et de corriger leur datation qui reposait jusqu'à aujourd'hui uniquement sur des considérations stylistiques¹¹. L'extrait nous apprend également qu'il s'agit d'une commande de l'ensemble des frères et non de la décision d'un membre singulier de la communauté ou d'un fidèle.

Un autre passage de ces annales souligne encore l'importance de l'orgue comme ornement de l'église et nous renseigne sur les modalités de son financement. En effet, déjà en 1511, l'un des frères du couvent, Fra Gianmaria Conti, faisait, à l'occasion de sa prise de l'habit dominicain, un testament en faveur de l'église à laquelle il laissait une somme de vingt ducats à employer pour la réalisation soit du retable du maître-autel, soit de l'orgue:

Fra Gianmaria da Venezia, chiamato ancora avanti Gianmaria figlio del Francesco Conti, prima di fare la sua professione nel nostro convento di San Pietro Martire di Murano, fece il suo ultimo testamento, e lascio al sudetto nostro convento di cui era figlio, ducati 20: liberi, non intendendo, che detto legato fosse computato in conto delle cose necessarie già avute per farsi religioso; quali ducati 20 fossero tenuti dare, e realmente sborsare li suoi commissarii al predetto convento nel termine di un'anno doppo fatta la sua professione, e ciò in caso, che fosse principiata la fabrica della pala dell'altare maggiore, o dell'organo, e se nell'anno predetto niuna di esse due fabriche fosse principiata, in tal caso fossero tenuti i detti suoi commissarii ritenere appresso di loro li sudetti 20 ducati per anni cinque sinche fosse nel predetto quinquennio incominciata la fabrica sudetta, ed allora sborsare al sopradetto convento essi ducati 20: in caso poi che passasse esso termine quinquennale, e ne l'una ne l'altra di esse fabriche fosse comminciata, fossero allora tenuti li suoi commissarii dare allo stesso convento detti ducati 20: in beneficio della prima fabrica, che dal medesimo fosse fatta. Item ordino, che il sopradetto nostro convento fosse tenuto subitamente doppo fatta la sua professione restituire alli di lui commissarii tutti gli abiti secolareschi, che

¹¹ Ainsi S. Marinelli, *Proposte e restauri*, p. 126, propose une datation peu après 1508, en se basant sur la ressemblance des deux volets avec une fresque réalisée en 1508 par Gian Francesco Caroto sur l'arc triomphal de l'oratoire S. Girolamo à Vérone. P. Piva, lui, recule cette datation aux années 1520 mais pas après, dans un article consacré au peintre. P. Piva, «Un recupero filologico: Girolamo Bonsignor», p. 93.

aveva seco portati nell'entrare in religione. Atti di Gian Francesco Gentilini Notaio Imperiale¹².

L'alternative, concernant l'usage de l'argent légué, entre le financement du retable du maître-autel ou celui de l'orgue témoigne de l'importance équivalente de ces deux objets pour le prestige de la décoration d'une église. L'extrait nous renseigne également sur les pratiques et les sources de financement d'une œuvre servant à l'ornementation de l'église de la part des membres de la communauté dominicaine.

Le fond d'archives du couvent contient également toute une série de mentions de paiements pour l'orgue et sa réfection au XVIII^e siècle¹³. L'emplacement de ce dernier peut être déduit de certains passages des annales qui font allusion à la réalisation d'un nouveau chœur. En effet, comme dans la plupart des églises dominicaines, la dernière partie de la nef était occupée par un chœur plus ou moins fermé, qui abritait les stalles des moines et leur permettait d'assister à la messe sans être vus par les fidèles. Or, le 22 septembre 1666, les frères réunis en conseil décident de faire reconstruire le chœur et de déplacer, à cette occasion, l'orgue:

Determinazione di fare il nuovo coro. 22 settembre 1666. Era più volte discorso tra li Padri del nostro convento di far un nuovo coro, acciò le secolari non li disturbassero nel cantare le divine lodi, e mai non si era concluso. Finalmente essendo priore or la seconda volta il Padre maestro Fra Gian Domenico Berengo da Murano fù concordemente determinato dalli padri di consiglio che si dovesse far di nuovo, e modernarlo. Le pietre poi di marmo, e le colonne venderle, e l'organo doversi in altro luogo più commodo trasferire¹⁴.

¹² *Annali del venerando convento*, p. 50.

¹³ ASV, Corporazioni religiose soppresse, S. Pietro Martire, *Busta* 3, fasc. 3: «per lo organo e con lo suo pontile, ducati 40». Le fascicule 12 contient le testament de Fra Gianmaria da Venezia. La *Busta* 28 contient quant à elle diverses mentions sans dates de paiements à un peintre pour les «quadri dell'organo». Un autre feuillet donne diverses informations sur la réalisation d'un nouvel orgue qui remplace l'ancien, en date du 27 octobre 1762, et dont le prieur, Fra Domenico Francesco Martorati, s'est occupé. Un autre petit feuillet mentionne la donation du vieil orgue à Antonio Barbini da Murano responsable de la réalisation du nouvel instrument. Plus intéressante est la mention d'«altre spese in aggiustare i quadri...» qui expliquerait peut-être pourquoi les pieds des figures de Bonsignori sont légèrement coupés.

¹⁴ *Annali del venerando convento*, p. 350.

Ceci signifie que l'emplacement d'origine de l'orgue était certainement sur l'une des parois du chœur. Si tel est le cas, il est fort probable que sa visibilité était réduite pour les fidèles, ce qui semble confirmé par les raisons invoquées pour le déplacement de l'instrument, le 6 août 1698, après des discussions, au-dessus de la porte d'entrée «*per decoro della chiesa e di grandissimi piacere dei secolari*»¹⁵.

Si ces documents nous renseignent sur les circonstances, la date de la commande et la réalisation de l'orgue, ils n'offrent aucune aide quant à l'identification du peintre qui a réalisé ses volets. L'attribution à Giovanni Battista de Grassi (1528-1577), artiste originaire d'Udine, n'est reprise par aucun des historiens de l'art qui se sont penchés sur ces deux toiles. Les fiches descriptives du musée sont, quant à elles, assez laconiques: elles mentionnent une attribution à Marcello Fogolino, peintre actif en Vénétie durant la première moitié du XVI^e siècle, par G. Frizzoni en 1905 suivie, en 1907, d'une attribution à Giovanni Francesco Caroto, peintre véronais actif durant la première moitié du XVI^e siècle, par A. Venturi. Cette dernière attribution sera reprise par B. Berenson en 1932¹⁶ et communément admise jusqu'en 1987¹⁷, lorsque S. Marinelli attribuera les toiles à Girolamo Bonsignori¹⁸, sur la base d'un rapprochement avec une toile représentant une allégorie de la *Foi* (fig. 2), attribuée à ce même artiste en 1981 par R. Berzagli¹⁹. Les similitudes entre les deux œuvres sont évidentes, particulièrement dans la manière de réaliser les drapés, ainsi que dans la forme particulière des sandales et les gestes similaires de la *Foi* et de l'ange Gabriel, l'index pointé vers le ciel.

Les informations que nous possédons sur la vie et l'œuvre de ce peintre sont maigres et essentiellement basées sur les indications transmises par G. Vasari dans les pages qu'il consacre au frère de ce dernier, Francesco Bonsignori, dans l'édition de 1568 des *Vite*²⁰.

¹⁵ *Ibid.*, p. 384. L'emplacement de l'orgue près du chœur ainsi que son déplacement un siècle plus tard s'insèrent dans des pratiques courantes. À ce sujet, voir l'article de A. Morelli, «*Per ornamento e servizio*», p. 279-303.

¹⁶ B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, p. 132.

¹⁷ Vérone vers 1480 - vers 1555. L'attribution de Berenson est reprise par C. Del Bravo, «*Per Giovanni Francesco Caroto*» et S. Trevisani (éd.), *Restauro nel Polesine*.

¹⁸ S. Marinelli, *Proposte e restauri*, p. 123-127.

¹⁹ Pour un résumé de ces différentes attributions, voir la fiche rédigée par M. Lucco dans V. Sgarbi (éd.) *Natura e maniera*, p. 202-203.

²⁰ G. Vasari, *Le Vite*, p. 583. V. Marchese consacre également, dans son ouvrage sur les artistes dominicains, quelques pages à l'artiste, répétant les informations



Fig. 2. Girolamo Bonsignori, *Allégorie de la Foi*, huile sur toile, 275 x 175 cm, vers 1514. Polirone, San Benedetto Po, église abbatiale.

Appartenant à une famille d'artistes, Vasari le qualifie de «ragionevole dipintore» et nous apprend qu'il fut un convers de la branche observante de l'Ordre dominicain, dans les couvents de Vérone et de Mantoue. Il souligne son caractère simple et très religieux ainsi que son absence d'intérêt pour les biens de ce monde. Parmi les œuvres citées par l'historien de l'art, nombreuses sont celles qui n'existent plus, comme les fresques qui ornaient le cloître de l'église dominicaine de Vérone, S. Anastasia. Parmi les œuvres parvenues jusqu'à nous, celle que Vasari loue le plus est une huile sur toile, réalisée pour l'abbaye bénédictine de S. Benedetto à Polirone, près de Mantoue, représentant une *Cène* (fig. 3), qui reproduit fidèlement celle que Léonard de Vinci avait peinte pour le réfectoire de l'église dominicaine observante de S. Maria delle Grazie à Milan²¹.

Si la présence de l'artiste à Murano n'est pas documentée, son choix s'explique certainement par son appartenance à l'ordre dominicain. Ce n'est en effet pas la première fois que le couvent vénitien fait appel à un artiste appartenant à l'ordre. Quelques années auparavant, Fra Bartolommeo s'était en effet rendu à Venise et avait été chargé, en 1508, de réaliser un tableau pour l'autel de sainte Catherine de Sienne, tableau qui ne fut d'ailleurs jamais livré car le couvent n'effectua pas tous les paiements. Quelques années plus tard, le couvent fera appel à un artiste vénitien, Francesco Bissolo, pour réaliser un autre tableau. Le choix de Girolamo Bonsignori pourrait ainsi être le résultat de considérations financières: il était certainement beaucoup moins onéreux d'engager un artiste qui appartenait à l'Ordre qu'un artiste extérieur.

données par Vasari. V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, p. 359-366. Les dates de naissance et de mort de l'artiste ne sont pas connues. Vasari se contente de mentionner qu'il est mort lors de la peste à Mantoue, à l'âge de soixante ans. D. Zannandreis précise que celle-ci a eu lieu en 1529, dans son ouvrage, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, p. 63. Si ces informations sont exactes, on peut en déduire que l'artiste est né vers 1469. R. Wormann, propose lui la date de 1472 dans «Bonsignori, Fra Girolamo».

²¹ L'allégorie de la *Foi*, mentionnée plus haut, avait, elle aussi, été réalisée pour le couvent de S. Benedetto Po à Polirone. Les deux œuvres sont des commandes de l'abbé Gregorio Cortese, voir P. Piva, «Un recupero filologico: Girolamo Bonsignori» p. 87-97.



Fig. 3. Girolamo Bonsignori, *Cène*, huile sur toile, 722 x 234 cm, vers 1514. Badia Polesine, Museo Civico.

2. Analyse iconographique

Habituellement les volets d'orgue présentent un décor pictural sur leurs faces internes et externes. Celui-ci est donc différent, s'ils sont fermés ou ouverts²². Les scènes représentées varient: fréquemment, des scènes du Nouveau Testament (*Annonciation*, *Adoration des mages*, etc.) sont associées à des représentations des apôtres ou des saints titulaires de l'église dans laquelle l'orgue prend place. Dans le cas de S. Pietro Martire, il est impossible de savoir si les toiles de Bonsignori constituaient les faces internes ou externes des volets. De même, les sources documentaires n'indiquent pas l'existence d'autres toiles qui auraient fait office de pendants. Ce dernier élément ainsi que l'absence de mentions dans les guides de Venise sont peut-être des indices qu'il s'agissait des faces internes des volets, et donc l'explication de leur visibilité réduite.

Les sources littéraires du thème iconographique choisi, l'*Annonciation*, sont multiples: les principales sont les passages des évangiles de Matthieu (I, 18-25) et de Luc (I, 26-38). En marge de ces textes canoniques, les évangiles apocryphes – le *Proto-évangile* de Jacques, *l'Évangile de la naissance de Marie*, *l'Évangile* du Pseudo-Matthieu et *l'Évangile de l'enfance* de Thomas – donnent des précisions sur le déroulement de la scène. Les textes du Pseudo-Bonaventure, les *Meditationes vitae Christi* et la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, écrits dans les milieux franciscains et dominicains au XIII^e siècle, ont également été une source d'inspiration importante pour les artistes. L'analyse montre que la composition de Bonsignori n'illustre pas un de ces textes de façon précise, mais élabore visuellement des éléments des Évangiles de Matthieu et Luc, tout en se rattachant à une tradition figurative du thème²³. Ainsi, l'ange représenté en vol et le livre que Marie tient dans sa main et sur lequel on peut lire un verset du livre du prophète Isaïe, «Ecce virg conc et er» (Isaïe, VII, 14)²⁴, cité dans le texte de Matthieu, renvoient à certains

²² La plupart du temps, les orgues étaient fermées lorsqu'elles n'étaient pas utilisées ou pendant certaines périodes de l'année liturgique, comme l'Avent ou le Carême.

²³ À ce sujet voir D. Arasse, *L'Annonciation italienne* pour la période de la Renaissance. À propos de l'évolution de l'iconographie de l'*Annonciation*, voir G. Schiller, «Die Verkündigung an Maria» et D. Robb, «The Iconography of the Annunciation».

²⁴ «Voici que la jeune femme est enceinte et enfante un fils et elle lui donnera le nom d'Emmanuel».

détails du texte du Pseudo-Bonaventure et à une tradition exégétique qui souligne la connaissance des textes bibliques de Marie²⁵. Certains autres éléments, comme l'emplacement de la Vierge dans une sorte de portique, dévoilé par un rideau²⁶, la séparation, par une colonnade, des espaces dans lesquels prennent place les personnages sacrés, le lys tenu par l'ange, la présence d'une colombe, symbole de l'Esprit saint, renvoient à l'élaboration visuelle du thème, développée par les peintres au cours des siècles.

Dans son analyse du développement de la représentation du décor de l'épisode biblique, D. Robb distingue deux tendances principales: l'une, plutôt nordique, représentant l'ange et la Vierge dans une même pièce, un intérieur bourgeois ou une église, l'autre, plutôt présente en Italie, qui différencie davantage les espaces par la solution visuelle du portique. Dans cette évolution, la représentation de Bonsignori maintient une séparation bien nette entre les deux espaces, uniquement liés par la présence d'un rosier. Cet élément, présent dans d'autres traitements visuels du thème, comme dans l'*Annonciation* de Fra Angelico, réalisée pour orner le maître-autel de l'église de S. Domenico à Cortone (fig. 4), est souvent interprété comme une allusion à *l'hortus conclusus* du *Cantique des cantiques*, qui évoque de façon allégorique la virginité de Marie. Mais le contexte dominicain de nos deux toiles invite à y voir plutôt une possible illustration de l'interprétation exégétique du nom de la ville de Nazareth où se déroule la scène, selon les évangiles, par saint Antonin, archevêque de Florence et théologien très influent de l'Observance dominicaine au XV^e siècle. Dans la *Summa theologica*, ce dernier consacre de longs passages à l'*Annonciation*. Ainsi, dans le chapitre IX de la quatrième partie, le nom de la ville de Nazareth, qui signifie *fleur* en hébreu, est interprété comme une métaphore du

²⁵ Ps-Bonaventure, *Meditationes vitae Christi*, ch. 4, l. 22: «Surgens igitur Gabriel iucundus et gaudens volitavit ab alto...». La connaissance des textes bibliques de Marie est très tôt présente dans diverses exégèses comme dans *l'Homilia de nativitate Domini* de saint Jérôme où elle est décrite comme lisant le texte d'Isaïe, col. 598, l. 106: «...Hoc Gabrihel dixerat. Praedixerat Esaias: ecce virgo concipiet et pariet. Hoc legerat, illud audierat». Sa transposition visuelle s'établit à partir de l'époque carolingienne où la Vierge est fréquemment représentée un livre à la main.

²⁶ Si le rideau est présent dans de nombreuses représentations de l'*Annonciation*, la disposition la plus similaire se trouve dans la fresque de Giotto qui orne l'arc triomphal de la chapelle des Scrovegni à Padoue, décorée entre 1303 et 1305.

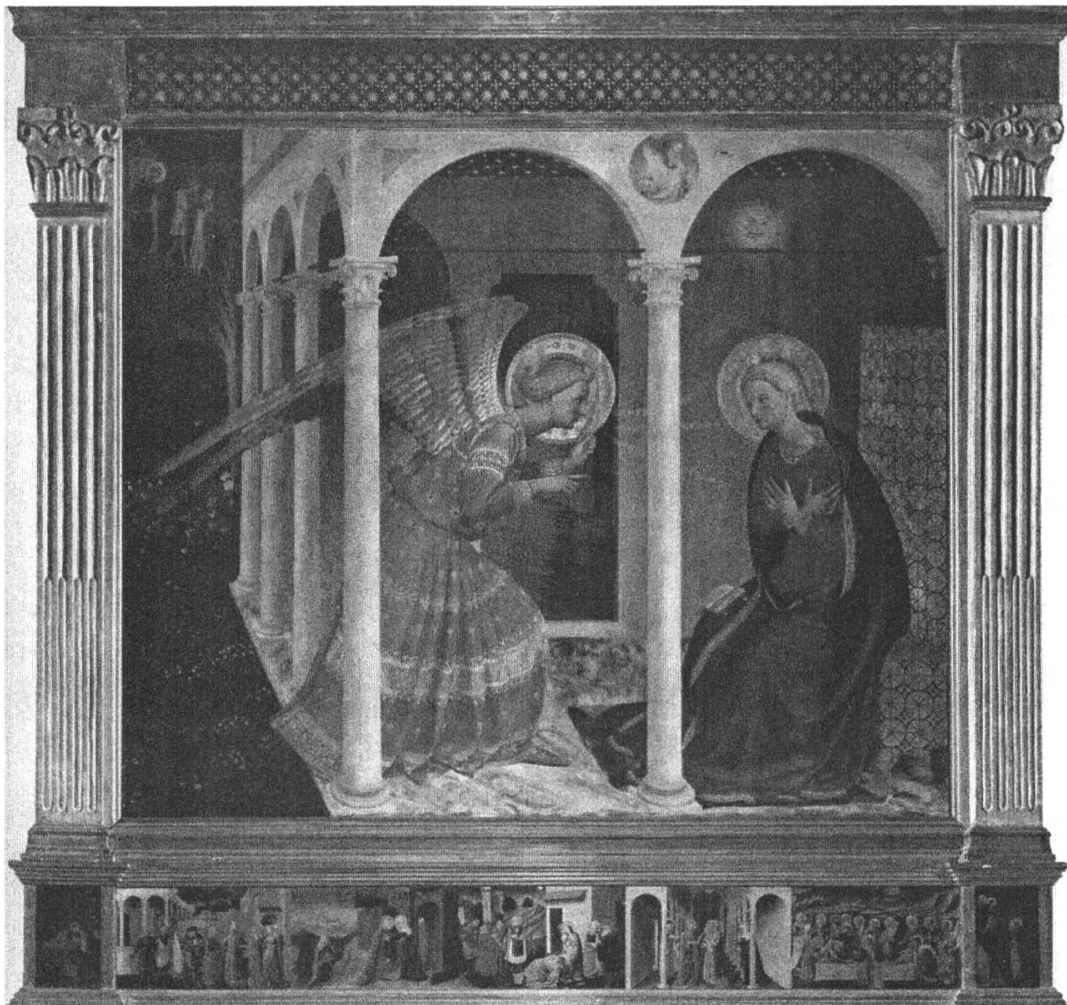


Fig. 4. Fra Angelico, *Annonciation*, peinture sur bois, 175 x 180 cm, vers 1430. Cortone, Museo Diocesano.

mode d'engendrement du Christ: comme la fleur naît d'une fleur sans mélange, le Christ est né d'une mère vierge²⁷.

De même, le nuage sombre qui prend place au-dessus de l'ange pourrait ne pas être un simple élément du paysage mais une allusion visuelle au texte de saint Antonin qui, dans le chapitre XII intitulé *De Angelica salutatione, scilicet Ave*, évoque un verset du prophète Isaïe, décrivant le Seigneur qui monte sur un nuage. Ce nuage est interprété par le théologien dominicain comme une métaphore de la Vierge Marie enceinte²⁸. De même, les colonnes de l'édifice dans lequel prend place Marie pourraient évoquer son exégèse du lieu dans lequel se déroule la scène et qu'il décrit comme un temple, symbole des entrailles de la Vierge²⁹.

Mais, si certains choix figuratifs de Bonsignori peuvent s'expliquer par l'exégèse de saint Antonin et être interprétés comme des allusions à la conception miraculeuse du Christ ou s'inscrire dans une tradition figurative établie du thème iconographique de l'*Annonciation*, un élément demeure problématique: le bas-relief monochrome qui orne la base de la première colonne, représentant la figure de Judith, reconnaissable à la tête coupée qu'elle tient dans une main³⁰. Le peintre a choisi de la représenter saisie sur le vif, juste après avoir coupé la tête d'Holopherne; le voile qui se gonfle derrière elle évoquant les bas-reliefs antiques (fig. 5). Contrairement à la Vierge, sa tête et son regard sont clairement tournés vers la droite, en direction du volet sur lequel prend place l'ange Gabriel. Ce sont son regard

²⁷ Antonin de Florence, *Summa theologica*, pars quarta, ch. IX, col. 971: «Bene ergo in Nazareth conceptus fuit, qui sicut flos de flore sine mistione de una matre, salvo virginitatis decore & matris utilitate, processit.»

²⁸ *Ibid.*, col. 998: «Nubes est Virgo Maria, quae gravamen in portando non habuit, & ispa sola peperit sine dolore salvatorem seculi.» Schiller fait également remarquer que, dans un psautier du IX^e siècle, la scène de l'*Annonciation* a été choisie pour illustrer le verset 6 du psaume 72 (71), qui compare la venue du Messie à la pluie sur la prairie. Ce psaume, lu à l'occasion de la fête de l'*Annonciation*, parle de la naissance du Christ et décrit la présence de Dieu dans le corps de Marie comme celle de la pluie dans les nuages. G. Schiller, «Die Verkündigung an Maria», p. 53.

²⁹ *Ibid.*, col. 972: «Dicit enim Evangelista: *Ingressus est Angelus ad eam, scilicet in ostium domus suae; sed videtur, quod potius debuerit fieri ista nuntiatio in templo, [...].* Fiebat ergo ista annuntiatio & incarnatio in dignissimo loco, in templo scilicet sacratissimo uteri virginialis.»

³⁰ En effet, même si saint Antonin compare la Vierge à Judith dans le chapitre qu'il consacre à l'interprétation allégorique du nom de Marie, où chaque lettre est expliquée comme illustrant une qualité de la Vierge, elle n'apparaît pas dans son commentaire de l'épisode de l'*Annonciation*. *Ibid.*, cap. XIV, col. 1006.



Fig. 5. Girolamo Bonsignori, *Annonciation* (détail).

ainsi que celui de l'ange et le geste de ce dernier qui créent un lien visuel entre les deux volets. Marie, le regard baissé, semble quant à elle ignorer l'ange et être plongée dans une méditation profonde. Bien différents sont les choix figuratifs adoptés par Giovanni Bellini dans les volets peints pour l'église de S. Maria dei Miracoli à Venise (fig. 6). Les deux figures prennent place dans la même pièce et la position de la Vierge, à genoux, indique clairement sa soumission à la volonté divine. Le moment exact du récit évangélique illustré par Bonsignori n'est d'ailleurs pas facile à identifier. Contrairement à d'autres représentations, la Vierge muranaise ne semble ni effrayée ni soumise. Sa tête penchée pourrait être l'indice qu'elle est en train d'écouter les paroles de l'ange qui arrive.

Le choix de représenter une figure secondaire sous la forme d'un élément sculpté, appartenant au système décoratif de l'architecture dans laquelle la scène prend place, n'est pas une innovation de Bonsignori. Toutefois, cet élément sculpté prend souvent la forme d'un médaillon dans lequel apparaît un prophète, comme dans l'*Annonciation*, citée plus haut, réalisée par Fra Angelico (fig. 4), ou alors celle de statuette représentant des prophètes et des figures vétéro-testamentaires, comme dans l'*Annonciation* qui orne un des volets du retable peint par Melchior Broederlam, entre 1391-1393, pour Jacques de Baerse et aujourd'hui conservé dans le musée de la Ville de Dijon³¹. Le seul autre exemple d'une *Annonciation* dont la composition est similaire à celle de Bonsignori est une fresque ornant l'arc triomphal d'un ancien oratoire véronais, aujourd'hui transformé en une salle du musée archéologique de la ville: l'oratoire S. Girolamo³². La fresque (fig. 7a et b) dont il est question, signée et datée, est l'œuvre de Giovanni Francesco Caroto, artiste auquel, par le passé, ont été attribués nos deux volets d'orgue. Peinte en 1508, elle représente respectivement, d'un côté et de l'autre de l'arc, l'ange Gabriel et la Vierge Marie. Debout, les bras croisés sur la poitrine, cette dernière prend place sous un portique, à côté d'une colonne dont le socle est orné de la figure de *David* tenant dans une main la tête de Goliath. La proximité géographique et temporelle en font un précédent direct, dont Bonsignori avait très probablement connaissance. Néanmoins, c'est certainement dans l'abbaye de S. Benedetto Po,

³¹ Pour une illustration et une interprétation iconographique de l'œuvre voir G. Schiller, «Die Verkündigung an Maria», p. 59-60, 287.

³² Ce rapprochement a déjà été signalé par S. Marinelli, *Proposte e restauri*, p. 126.

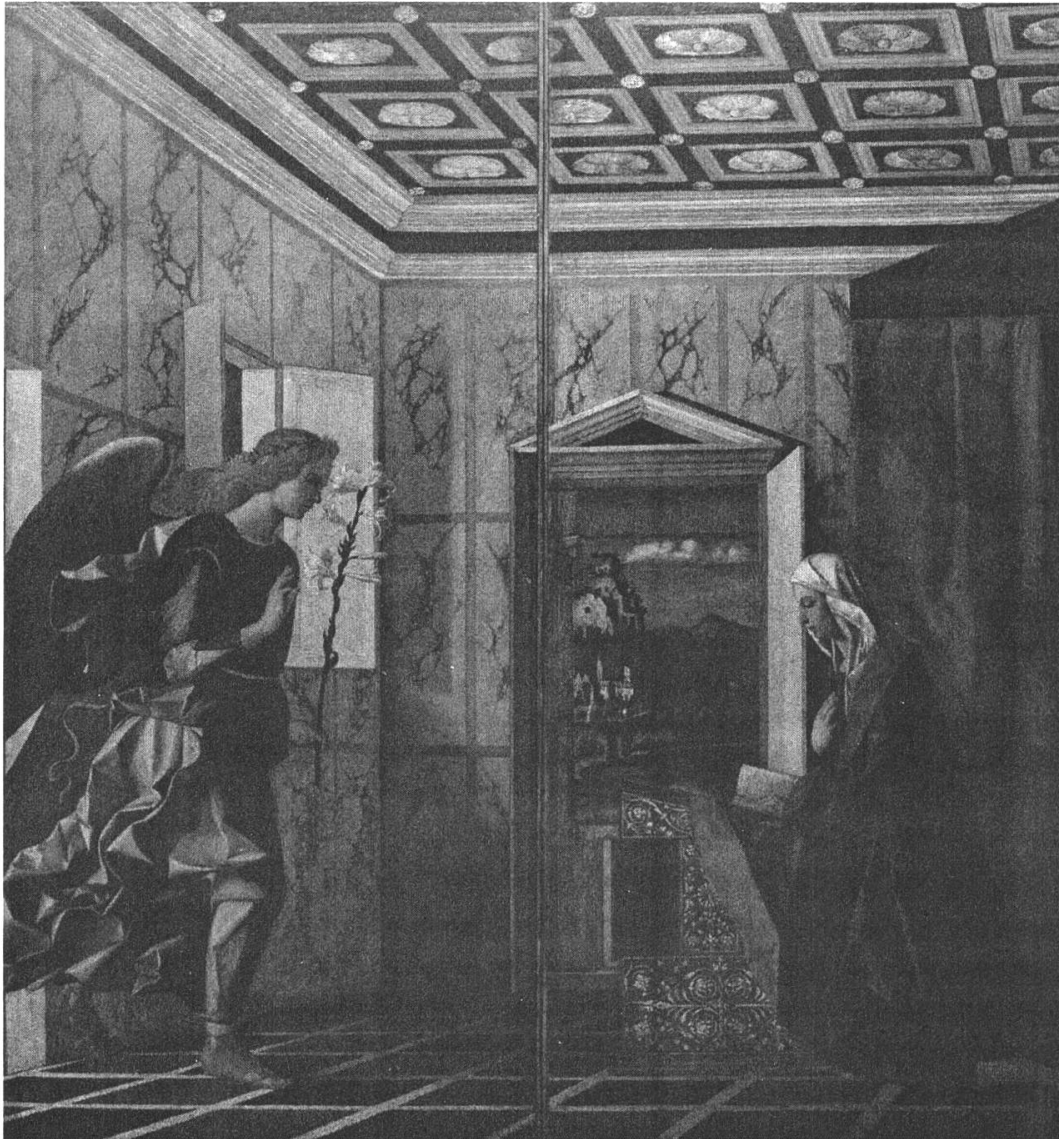


Fig. 6. Giovanni Bellini et al., *Annonciation*, volets d'orgue, huile sur toile, 224 x 106 cm, vers 1490. Venise, Galleria dell'Accademia.



Fig. 7a. Giovanni Francesco Caroto, *Annonciation*, fresque, 1508. Vérone, oratoire S. Girolamo.



Fig. 7b. Giovanni Francesco Caroto, *Annonciation*, fresque, 1508. Vérone, oratoire S. Girolamo.

à l'occasion de la réalisation de la *Cène* pour le réfectoire, qu'il a pu étudier l'emploi d'un dispositif visuel architectural permettant la mise en regard de figures de l'Ancien et du Nouveau Testament. En effet, la toile était conçue pour être insérée à l'intérieur d'une fresque, représentant un vaste dispositif architectural, orné de diverses figures bibliques qui lui servait d'encadrement (fig. 8). Attribuée au jeune Corrège, cette fresque reproduit également des figures de l'Ancien Testament, sous la forme de bas-reliefs monochromes ornant les bases des colonnes: il s'agit d'Abraham et de Melchisédech, qui opèrent comme des préfigurations du sacrifice eucharistique³³.

Or, si, à la lumière de ces comparaisons, les deux toiles de Bonsignori semblent s'insérer dans une tradition figurative, sur laquelle je reviendrai, qui utilise les représentations peintes d'architecture pour traduire visuellement une pensée typologique, c'est la première fois que la figure de Judith apparaît dans une représentation visuelle de l'*Annonciation* comme une préfiguration de la Vierge Marie.

Judith

La figure de Judith, héroïne biblique, dont l'histoire est racontée dans le livre homonyme, a fait l'objet de la part des auteurs chrétiens de nombreuses exégèses. Le récit biblique évoque le siège de la ville de Béthulie par les troupes du roi Nabuchodonosor, dirigées par le général Holopherne. C'est grâce à Judith, veuve aux mœurs exemplaires et à la très grande beauté, que le siège sera levé. Celle-ci parvint en effet à s'introduire dans le camp ennemi et à gagner les faveurs du général, qu'elle décapita, profitant d'un moment d'ivresse de ce dernier.

Cette action fit d'elle non seulement une héroïne ayant sauvé son peuple mais également un symbole général de la victoire sur la tyrannie ainsi qu'un emblème patriotique de liberté.

Cette interprétation politique de la figure de Judith apparaît très tôt chez les auteurs chrétiens³⁴. Son illustration artistique la plus fameuse est le groupe sculpté réalisé par Donatello pour les jardins du palais des Médicis à Florence. Cette œuvre complexe a fait l'objet d'interprétations différentes, mais dont plusieurs ont souligné la dimension

³³ À propos de cette fresque voir P. Piva, *Correggio giovane*; Id., «Correggio al 1513-1514?»; E. Menegazzo, «Marginalia su Raffaello».

³⁴ À titre d'exemple, citons l'ouvrage de saint Ambroise, *De viduis*, ch. 7, pars 38, qui en parlant de Judith, mentionne qu'elle a libéré sa patrie.

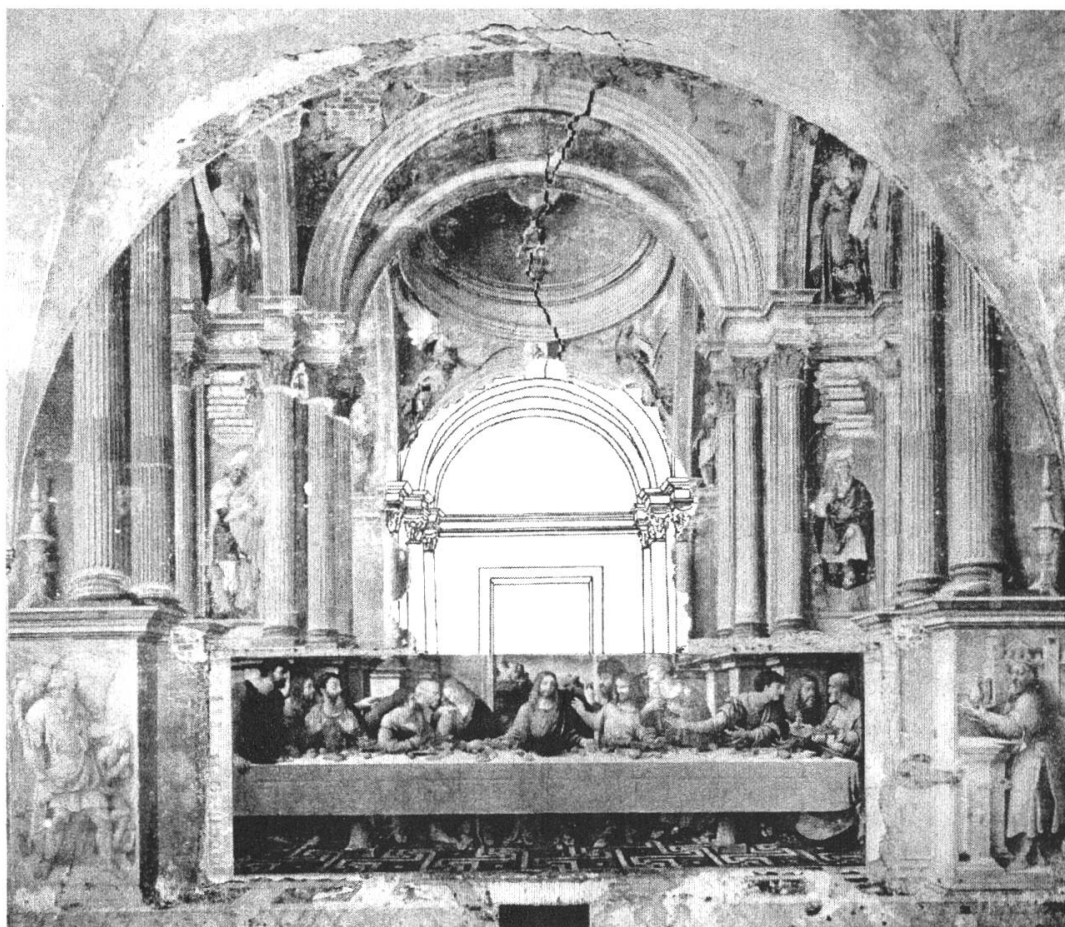


Fig. 8. Correggio (attr.), fresque, vers 1514. Polirone, San Benedetto Po. Réfectoire.

politique, et a été lue comme la personnification des vertus civiques de la ville de Florence³⁵.

Parallèlement à cette interprétation, la figure de l'héroïne biblique est également très tôt perçue comme une personnification de diverses vertus chrétiennes, et particulièrement de l'*humilitas* et de la *castitas*. Dans la *Psychomachie* du poète Prudence, écrit en 404-405, sa victoire sur Holopherne est ainsi mise en parallèle avec celle de la chasteté sur la luxure, alors que dans le *Speculum virginum*, rédigé peu après 1140, et centré sur l'idée de la virginité comme chemin de la perfection, la victoire de Judith sur Holopherne est interprétée comme celle de l'*humilitas* sur la *superbia* – l'orgueil, racine de tous les vices. Dans la *Somme le Roi*, compilée en 1279-1280 pour le roi Philippe le Hardi par le prieur du couvent dominicain de St-Jacques à Paris, Laurent d'Orléans, Judith est aussi utilisée comme une personnification de la *castitas*. Parmi les illustrations qui accompagnent le texte, la miniature qui la représente est mise en parallèle avec celle de Joseph et la femme de Putiphar.

C'est par le biais de ces vertus que la figure de Judith est assimilée à la Vierge Marie et qu'elle est interprétée comme une préfiguration de celle-ci dans un autre ouvrage, le *Speculum humanae salvationis*. D'origine dominicaine vraisemblablement³⁶, le texte repose sur une structure typologique, qui associe à chaque épisode du Nouveau Testament trois épisodes, des types, de l'Ancien Testament. La figure de Judith tranchant la tête d'Holopherne, est un des trois types de la *Vierge qui vainc le diable*. Sa victoire sur le général assyrien est donc interprétée comme une préfiguration de la victoire de la Vierge sur Satan, elle-même interprétée comme la victoire de l'Eglise sur le Mal. La figure de Judith acquiert donc elle aussi une dimension ecclésiologique.

³⁵ Je ne m'attarderai pas sur les différents problèmes de datation que pose cette œuvre ainsi que sur les nombreuses interprétations qui en ont été faites. Je me bornerai à en signaler deux: celle de H. M. von Erffa qui interprète Judith comme la personnification des vertus civiles de Florence dans «Judith-Virtus Virtutum Maria», et celle de V. Herzner, qui fait de Judith la libératrice de son peuple dans «Die "Judith" der Medici».

³⁶ L'auteur serait un dominicain originaire de Strasbourg, appelé Ludolph, qui rédigea cet ouvrage en 1324. Voir *Speculum humanae salvationis: being a reproduction*.

La représentation de Bonsignori se rattache à cette tradition littéraire, mais aussi visuelle³⁷, puisque ces manuscrits étaient accompagnés de miniatures qui font de Judith une préfiguration de la Vierge, même si l'artiste dominicain choisit de représenter Judith non pas dans l'acte de trancher la tête du général assyrien mais dans l'instant qui suit, contrairement à la plupart de ces illustrations³⁸. Néanmoins, si dans la tradition littéraire, la figure de Judith est communément associée à celle de la Vierge, c'est la première fois que cette association a lieu sur le plan visuel dans une représentation de l'*Annonciation*. En effet, dans le *Speculum humanae Salvationis*, les types de l'*Annonciation* sont les épisodes bibliques du *Buisson ardent*, du *Manteau de Gédéon* et de *Rebecca qui donne à boire à Eliezer*. De même, la composition des illustrations de ces manuscrits obéit à d'autres exigences que celles de nos deux volets. Habituellement, les deux figures occupent deux vignettes de dimensions identiques et placées côte à côte: elles ont donc la même importance visuelle. De même, les deux figures sont représentées en action, à l'exception d'une illustration d'un des premiers exemplaires du *Speculum Virginum*, conservé au British Museum de Londres³⁹. Bien que la composition de Bonsignori s'insère à l'intérieur d'un discours visuel typologique, le choix de représenter Judith sous la forme d'un bas-relief en monochrome, de taille réduite, subordonne clairement la figure de celle-ci à celle de la Vierge⁴⁰. Il ne s'agit pas d'établir un parallèle entre deux figures d'importance égale, comme dans la plupart des illustrations des manuscrits, mais d'utiliser la figure de Judith pour signifier et mettre en relief des qualités inhérentes à Marie.

En outre, dans la tradition figurative, il est beaucoup plus fréquent de trouver représentées dans l'*Annonciation* les figures d'Adam et Ève chassés du Paradis, comme dans celles peintes par Fra Angelico (cf. fig. 4). Leur présence illustre l'idée que l'*Annonciation* est le début

³⁷ À propos des représentations de Judith voir, entre autres, L. Tognoli Bardin, «La Giuditta biblica nelle arti figurative», B. Uppenkamp, *Judith und Holophernes*, particulièrement le chapitre III «Judith in Schrift und Bild vor 1500», p. 28-41.

³⁸ La manière de représenter Judith se rattache davantage à la représentation qu'en donne Giorgione dans un tableau aujourd'hui conservé à l'Hermitage de St-Pétersbourg. Voir S. Coltellacci *et al.*, «Problemi di iconologia nelle immagini sacre», p. 103-107.

³⁹ Pour une illustration voir S. Romano, «Giuditta e il Fondaco dei Tedeschi», p. 120, fig. 18.

⁴⁰ Il s'agit également de signifier visuellement, par l'usage du monochrome, l'idée d'une supériorité des figures *sub gratia* sur celles *sub lege*.

de la Rédemption et que Marie, par son humilité, rachète le péché d'orgueil d'Ève⁴¹. Or, la structure visuelle de l'œuvre de Bonsignori met, quant à elle, davantage l'accent sur les qualités personnelles de la Vierge, qui rendent possible cette Rédemption, et donc sur la figure mariale, se différenciant également de la fresque de Giovanni Francesco Caroto qui, en choisissant la figure de David, semble plutôt mettre l'accent sur le Christ comme instrument du Salut.

L'association *Annonciation-Judith* ne s'explique donc que partiellement par l'insertion de la représentation de Bonsignori à l'intérieur d'une tradition littéraire et figurative typologique.

C'est dans le contexte vénitien dans lequel les deux volets prennent place que l'on peut trouver une explication de cette association singulière. En effet, la présence de la figure de Judith, associée à l'*Annonciation*, prend un sens tout à fait particulier à Venise. Selon une légende, dont la croyance remonte au doge Andrea Dandolo au XIV^e siècle, la ville aurait été fondée le jour de la fête de l'*Annonciation*, en 421 après J.-C.⁴² Dès lors, diverses œuvres vont contribuer à l'élaboration visuelle de ce mythe et à la création d'une imagerie politique de la ville l'identifiant à la Vierge. Parmi celles-ci, la plus ancienne semble être la fresque du *Paradis*, peinte par Guariento di Arpo, en 1365, dans la salle du Grand Conseil du palais des doges, qui représentait un couronnement de la Vierge au milieu de rangées de saints et d'anges, encadré par une *Annonciation*⁴³. Cette identification de Venise, conçue comme une institution d'origine divine, à la figure mariale, s'effectue au XV^e siècle par la représentation de la cité sous les traits de la *Justice*. Le premier exemple est le panneau peint, en 1421, par Jacobello dal Fiore, qui représente Venise sous la forme d'une allégorie de cette vertu, épée et balance en main, entourée des archanges Michel et Gabriel⁴⁴. Au XVI^e siècle, on peut citer le triptyque de Bonifacio de' Pitati, qui montre dans la partie centrale la figure de Dieu le Père survolant la ville de Venise et dans les parties latérales

⁴¹ L'idée est développée par Antonin de Florence *Summa theologica*, pars prima, cap. 3, «De concetione Virginis», col. 556: «[...] & a Deo electa fuit, ut mater Dei esset propter humilitatem sicut depulsa de paradiso Eva cum viro & omni progenie propter superbiam». Il n'est donc pas étonnant de la voir illustrée à plusieurs reprises par Fra Angelico.

⁴² S. Sinding-Larsen, *Christ in the Concil Hall*, p. 143-144.

⁴³ Pour l'analyse de cette fresque aujourd'hui détachée et découpée, voir *ibid.*

⁴⁴ Tout comme la fresque de Guariento, le triptyque avait été réalisé pour le siège du *Magistrato del Proprio* dans le palais ducal. Cf. S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, p. 28-29.

une *Annonciation*. L'œuvre offre une traduction visuelle de la relation spéciale qui existait entre la ville de Venise et l'*Annonciation*⁴⁵. Quant à la figure de Judith, la signification spéciale qu'elle acquiert à Venise est attestée par la fresque de Titien réalisée en 1509 pour la façade du Fondaco dei Tedeschi, sur la commande des autorités vénitiennes. Réalisée juste après la défaite d'Agnadello, la figure de l'héroïne biblique y acquiert une dimension politique et se présente comme une allégorie de la ville de Venise, par le biais de l'identification de Judith à un symbole de la justice⁴⁶.

La présence de Judith dans une représentation de l'*Annonciation*, réalisée pour une église vénitienne, pourrait ainsi dépasser un cadre purement dominicain et théologique et acquérir une dimension plus politique, qui s'explique par les connotations acquises par ces deux sujets à Venise. L'absence de témoignages documentaires sur les intentions des commanditaires autorise seulement à émettre l'hypothèse que l'œuvre soit une réponse, tardive, aux prescriptions de l'État vénitien faites aux autorités ecclésiastiques, après la terrible défaite vénitienne contre la ligue de Cambrai, de prendre part à la restauration de l'image de la ville. Ainsi, peut-être qu'à côté de l'interprétation typologique, qui voit Judith comme une préfiguration de la Vierge, l'œuvre pourrait également contenir un hommage à Venise qui, à l'image de Judith et de la Vierge, a réussi à vaincre ses ennemis.

L'Annonciation de Bonsignori: un exemple de «rhétorique architecturale»

La solution formelle mise en place par l'artiste pour transposer visuellement l'idée de cette préfiguration nous invite à réfléchir sur les outils visuels à disposition des peintres, leur permettant de commenter les scènes qu'ils représentent et de créer un discours plus complexe. Dans le cas de nos deux volets, le peintre ne se contente pas d'illustrer la scène de l'évangile en la plaçant dans un décor de son invention pour la rendre plus réaliste. Il utilise l'architecture et ses ornements pour commenter la scène et transforme ainsi ces deux

⁴⁵ Venezia, Accademia, huile sur toile (après 1540) 196 x 134 cm, 188 x 132 cm, 196 x 136 cm. Illustration dans D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, p. 298, Fig. 188-189.

⁴⁶ À ce propos voir l'analyse de S. Romano, «Giuditta e il Fondaco dei Tedeschi», p. 119. L'historienne de l'art souligne comment, dans diverses œuvres vénitiennes, la *Justice* est représentée sous les traits de Judith. Il s'agit essentiellement de statues qui décorent des tombes et qui prennent place à l'intérieur d'une représentation générale des vertus.

éléments en instruments d'exégèse visuelle, qui permettent d'insérer une dimension symbolique et temporelle dans le tableau. En effet, la figure de Judith n'évoque pas seulement le temps *ante legem* mais se présente également comme un symbole des différentes vertus mariales. La présence de ce bas-relief ainsi que l'inscription du livre tenu par Marie permettent toutes deux d'introduire une mise en perspective temporelle de la scène. Bien plus que des simples éléments du décor, elles acquièrent une valeur de *syntagme temporel* à l'intérieur de la rhétorique figurative.

Le problème de la transposition visuelle des commentaires bibliques a fait l'objet d'un article intéressant de M. Baxandall⁴⁷, dans lequel il analyse la relation entre images et commentaires bibliques et les problèmes qu'elle pose. Ses réflexions sont illustrées par un exemple précis: l'analyse d'une *Annonciation* peinte par Fra Angelico dans le couvent de S. Marco à Florence, vers 1450, et de l'exégèse que saint Antonin propose de l'épisode biblique. Il souligne la différence des modes de conceptualisation littéraires et visuels. Les moyens utilisés par ces deux formes de discours pour *signifier* sont très différents et par conséquent rendent impossible l'utilisation du texte de saint Antonin comme un dictionnaire pour les artistes.

Les réflexions de M. Baxandall sont particulièrement intéressantes pour mon propos, puisque nos deux volets représentent une *Annonciation* et que, comme Fra Angelico, Girolamo Bonsignori appartient à l'observance dominicaine. Il est donc tentant, et je l'ai fait plus haut, d'expliquer certaines singularités iconographiques à l'aide du texte de saint Antonin avec lequel le peintre et ses commanditaires, des dominicains observants, étaient sûrement familiers. Et bien que l'on puisse certainement lire quelques éléments du décor – le nuage gris sombre, les rosiers et même les colonnes qui évoquent celles d'un temple – comme des transpositions visuelles du commentaire de saint Antonin, les deux volets de Bonsignori ne peuvent être réduits à une traduction de l'exégèse du théologien dominicain. En effet, le peintre utilise une rhétorique visuelle propre, qui s'est constituée au fil du temps et dans laquelle il puise pour signifier certaines notions empruntées à saint Antonin mais également d'autres, liées au contexte spécifique vénitien pour lequel l'œuvre a été créée.

C'est sur un élément de cette rhétorique visuelle que je voudrais m'attarder en particulier: l'architecture et sa décoration sculptée.

⁴⁷ M. Baxandall, «Pictorially enforced signification».

L'utilisation de l'architecture et des bas-reliefs comme des syntagmes de ce que l'on peut appeler un *métadiscours pictural* n'est pas une invention de Bonsignori. Ce procédé est déjà présent dans la fresque réalisée par Corrège, encadrant la *Cène* de Bonsignori, dans le réfectoire de S. Benedetto à Polirone. L'artiste y a créé, à l'aide d'un dispositif architectural peint, une véritable machine temporelle permettant de visualiser l'histoire du salut à travers des personnages clés, représentés dans des médiums spécifiques qui reflètent une catégorisation stricte de leur statut temporel. Ainsi, alors que les apôtres sont peints à l'huile sur toile, les sibylles et les figures de l'Ancien Testament sont peintes à fresque. Parmi ces dernières, les figures de David et Moïse prennent place dans les niches de l'architecture peinte, tandis que les scènes du *Sacrifice d'Isaac* et de l'*Offrande de Melchisédech*, qui constituent les préfigurations directes de la *Cène*, sont représentées, comme la *Judith* de Bonsignori, sous la forme de bas-reliefs peints en monochrome, sur la face antérieure des colonnes qui soutiennent l'édifice⁴⁸.

Ce précédent permet d'interpréter l'architecture et son décor sculpté comme des figures du temps à l'intérieur de la rhétorique picturale de l'artiste. L'usage de la monochromie et de l'imitation du bas-relief sont autant d'éléments qui signifient l'appartenance des figures représentées au temps *sub lege* et leur statut de types de la scène principale. Dans ces deux œuvres, il s'agit des formules figuratives de la contraposition typologique⁴⁹. Toutefois, à côté de cette signification du bas-relief monochrome, on peut en déceler une autre, moins évidente et dont les racines remontent au XIV^e siècle.

⁴⁸ Pour une analyse détaillée de cette structure architecturale et de ses sources possibles voir P. Piva, *Correggio giovane*, p. 54-78.

⁴⁹ Ce procédé est utilisé dans de nombreuses *Vierge en trône entourée de saints*, réalisées en Émilie Romagne entre le XV^e et le XVI^e siècle, dans lesquelles le trône de la Vierge est orné de bas-reliefs peints en monochrome présentant des scènes de l'Ancien Testament. Toutefois, celles-ci ne traduisent pas toujours l'idée d'une contraposition typologique mais introduisent une dimension temporelle. On retrouve également ce procédé dans certaines œuvres nordiques, comme l'*Annonciation* de Melchior Brøderlam, dont l'architecture, ornée des statuettes de Moïse et Isaïe, dans laquelle prennent place la Vierge et l'ange, permet de visualiser que l'*Annonciation* est le lien temporel qui lie l'Ancien au Nouveau Testament. Cf. G. Schiller, «Die Verkündigung an Maria», p. 59-60. C'est cet usage de l'architecture comme connecteur temporel qui est encore présent dans l'*Annonciation* peinte par Jan van Eyck, vers 1436-1437, sous la forme d'un pavement décoré de scènes de l'Ancien Testament parmi lesquelles la victoire de David sur Goliath, préfiguration de celle du Christ sur le péché. Illustrée dans *ibid.*, p. 289, fig. 116.

Le mode de représentation de *Judith* l'assimile au type de la *Virtus triumphans*. Plus encore qu'une préfiguration biblique, sa figure est utilisée comme une personnification de différentes vertus. Or, l'usage dans une représentation picturale de l'imitation de bas-reliefs monochromes qui présentent des personnifications de vertus ou de vices semble témoigner d'une autre fonction des architectures dans la rhétorique picturale: figurer des notions abstraites et plus spécifiquement morales. En effet, Judith ne représente pas seulement un type de la Vierge, dans une sorte d'analepse visuelle, mais une vertu, à savoir une qualité morale sous la forme d'une personnification, possédée et incarnée concrètement par la figure principale de la représentation, la Vierge.

Or, cette fonction attribuée à l'ornement sculpté – visualiser de façon plus abstraite les qualités morales des personnages peints dans la scène principale – me semble trouver son origine dans le système de décoration pictural mis en place par Giotto dans la chapelle des Scrovegni, à Padoue, en 1305. Bien qu'il s'agisse de deux œuvres totalement différentes, des volets d'orgue dans un cas et des fresques dans l'autre, la présence d'imitations de bas-reliefs en monochrome me semble traduire la même idée: distinguer deux types de discours parallèles mais différents, l'un plus abstrait et l'autre plus concret et narratif. En effet, dans le cas de Giotto, les personnages de l'histoire sacrée présentent sous une forme narrative les qualités et les défauts moraux présentés sous une forme allégorique par ces faux bas-reliefs qui servent de socle aux diverses scènes. Ce procédé qui relègue la représentation de qualités morales, sous la forme de personnifications, aux ornements sculptés de l'architecture peinte, est également présent dans les volets vénitiens. Ici, comme dans les fresques de Giotto, l'imitation du médium sculptural est investie d'une signification rhétorique plus abstraite.

On retrouve cette même fonction de l'ornement sculpté, sous une forme un peu différente, dans les fresques d'Ambrogio Lorenzetti, qui ornaient la salle capitulaire de S. Francesco à Sienne et dans lesquelles des statuettes représentant des vices et des vertus ornaient les édifices dans lesquels prenaient place les scènes de l'histoire franciscaine.

Ce rôle de syntagme d'un discours moral plus abstrait accordé à l'architecture et surtout à ses ornements sculptés permet d'enrichir le discours pictural d'une œuvre, tout en maintenant une cohérence et une unité de la représentation, qui répond aux critères de plus en plus réalistes de l'art. Utiliser les ornements des architectures qui servent de décor aux scènes représentées, pour insérer dans l'image

un discours plus abstrait, permet de conserver à ce discours un statut distinct et complémentaire, grâce à l'usage de l'imitation d'un autre médium, sans toutefois nuire à la structure unitaire de la représentation et à sa vraisemblance. Il s'agit du même souci de réalisme, qui selon E. Panofsky, expliquait l'usage par les peintres des Pays-Bas des objets quotidiens comme des éléments d'un discours symbolique caché à teneur religieuse⁵⁰.

Les habitudes architecturales et les goûts de la région d'où sont originaires les artistes semblent également jouer un rôle dans les choix des types architecturaux et de leurs ornements. Ainsi, au nord des Alpes, il est beaucoup plus fréquent de rencontrer des architectures peintes composées de micro-architectures gothiques, ornées de figures de prophètes sous forme de statuettes, qui évoquent les cathédrales que les artistes pouvaient contempler. Dans les représentations italiennes, c'est l'architecture de l'Antiquité qui sert de modèle aux peintres. C'est pourquoi on rencontre beaucoup plus fréquemment des bas-reliefs et des médaillons empruntés aux systèmes décoratifs antiques.

La composition de l'*Annonciation* de Bonsignori témoigne d'une pratique picturale qui transforme les architectures peintes en figures temporelles, permettant l'insertion d'analepses ou de prolepses visuelles. À l'intérieur de la rhétorique figurative, elles ne sont plus uniquement des figures spatiales mais les éléments d'un métadiscours pictural temporel. De même, leurs bas-reliefs peints en monochrome n'ont pas une simple valeur ornementale mais sont des figures d'une rhétorique visuelle plus abstraite⁵¹. Ce sont, pour reprendre les termes de Baxandall, des exemples de *pictorially enforced signification*.

Denise ZARU

⁵⁰ E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 140-144.

⁵¹ Il est intéressant de constater que cette fonction d'«exégèse visuelle» de l'architecture et de ses ornements sculptés trouve un parallèle dans la description faite par Grégoire le Grand des quatre modes d'interprétations ou quatre sens des textes sacrés, qui assimile chacun d'eux aux parties d'un édifice. Ainsi, les parties ornementales correspondent à l'interprétation morale, tout comme le bas-relief de Judith évoque les qualités morales de la Vierge dans la représentation de Bonsignori. Le texte de Grégoire le Grand est cité dans M. Carruthers, *The Craft of Thought*, p. 18.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- ASV, Corporazioni religiose soppresse, San Pietro Martire, Busta 29, *Annali del venerando convento di S. Pietro martire a Murano estratti nel terzo priorato del M.R.P.M.F Domenico Francesco Martorati da F. Vincenzo maestro Relucenti d'Ascoli l'anno 1766.*
- ASV, Corporazioni religiose soppresse, San Pietro Martire, Busta 3.
- ASV, Demanio, Buste Edwards.
- AMBROISE, *De viudis*, texte consulté sur la base de données *Library of latin text (CLCLT)*, <http://clt.brepolis.net>
- ANTONIN DE FLORENCE, *Summa theologica in quattuor partes distributa* (1450), 4 vol., Verona, 1760.
- ARASSE, Daniel, *L'Annonciation italienne: une histoire de la perspective*, Paris, Hazan, 1999.
- BAXANDALL, Michael, «Pictorially enforced signification: St. Antonius, Fra Angelico and the Annunciation», in *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, éd. A. Beyer, V. Lampugnani et G. Schweikhart, Alfter, VDG, 1993, p. 31-39.
- BERENSON, Bernard, *Italian Pictures of the Renaissance*, London, Phaidon, 1932, vol. I.
- CARRUTHERS, Marie, *The Craft of Thought. Meditation, rhetoric, and the making of images, 400-1200*, Cambridge, University Press, 1998.
- COLTELLACCI, Stefano, REHO, Ilma, LATTANZI, Marco, «Problemi di iconologia nelle immagine sacre - Venezia c. 1490-1510», in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca, 1981, p. 97-112.
- DEL BRAVO, Carlo, «Per Giovanni Francesco Caroto», *Paragone*, 173, 1964, p. 3-16.
- Die bemalten Orgelflügel in Europa*, éd. Stichting Organa Historica, Rotterdam, Stichting Organa Historica, 1997.
- ERFFA, Hans Martin von, «Judith - Virtus Virtutum - Maria», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 14, 1969-1970, p. 460-465.

- GANZER, Gilberto (éd.), *Opere d'arte di Venezia in Friuli*, Udine, Magnus, 1987.
- HERZNER, Volker, «Die Judith der Medici», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43, 1980, p. 139-80.
- JÉRÔME, *Homilia de nativitate Domini*, texte consulté sur la base de données *Library of latin text (CLCLT)*, <http://clt.brepolis.net>
- JAMES, Montague R., BERENSON, Bernard (éd.), *Speculum humanae salvationis: being a reproduction of an italian manuscript of the fourteenth century*, Oxford, University Press, 1926.
- LUDWIG, Gustav, «Dokumente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838 aus dem Archivio di Stato zu Venedig», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXII/6, 1903, p. 1-51.
- MARCHESE, Vincenzo, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, Firenze, 1845, p. 359-366.
- MARINELLI, Sergio (éd.), *Proposte e restauri. I musei d'arte negli anni ottanta*, Verona, Museo di Castelvechio, 1987, p. 123-127.
- MENEGAZZO, Emilio, «Marginalia su Raffaello, il Correggio e la Congregazione benedettina-cassinese», *Italia medioevale e umanistica*, 3, 1960, p. 329-330.
- MORELLI, Arnaldo, «Per ornamento e servizio: organi e sistemazioni architettoniche nelle chiese toscane del Rinascimento», *Tatti studies*, 7, 1997, p. 279-303.
- MOSCHINI MARCONI, Sandra, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma, Istituto Poligrafico della Stato, 1955.
- PANOFKY, Erwin, *Early Netherlandish painting. Its Origins and Character*, New York, Harper & Row, 1971, 2 vol.
- PIVA, Paolo, «Un recupero filologico: Girolamo Buonsignori», in *Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Gregorio Cortese*, éd. P. Piva et E. del Canto, Mantova, Casa del Mantegna, 1989.
- , *Correggio giovane e l'affresco ritrovato di San Benedetto in Polirone*, Torino, Allemandi, 1988.
- , «Correggio al 1513-1514?: una parete affrescata a San Benedetto Po e il suo committente», *Paragone*, 36, 1987, p. 7-18.
- PS-BONAVENTURA, *Meditationes vitae Christi*, texte consulté sur la base de données *Library of latin text (CLCLT)*, <http://clt.brepolis.net>

- SGARBI, Vittorio (éd.), *Natura e maniera. Le ceneri violette di Giorgione tra Tiziano e Caravaggio*, Milano, Skira, 2004, p. 202-203.
- TREVISANI, Filippo (éd.), *Restauri nel Polesine. Dipinti: documentazione e conservazione*, cat. exp., Milano, Electa, p. 112-132.
- ROBB, David M., «The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries», *The Art Bulletin*, 18, 1936, p. 480-526.
- ROMANO, Serena, «Giuditta e il Fondaco degli Tedeschi», in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca, 1981, p. 113-125.
- SCHILLER, Gertrud, «Die Verkündigung an Maria», in *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh, Gerd Mohn, 1966, p. 44-63, vol. I.
- SINDING-LARSEN, Staale, *Christ in the Council Hall. Studies in the religious Iconography of the venetian Republic*, Roma, L'Erma, 1974.
- TOGNOLI BARDIN, Luisa, «La Giuditta biblica nelle arti figurative: una ricerca», *Arte cristiana*, 83/768, 1995, p. 219-226.
- UPPENKAMPP, Bettina, *Judith und Holophernes in der italienischen Malerei des Barock*, Berlin, Dietrich Reimer, 2004.
- VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, texte et commentaire R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 1975 et 1985. Vol. IV et V.
- VELLEKOOP, Kees, «Die Symbolik des mittelalterlichen Orgel» in *Musikalische Ikonographie*, éd. H. Heckmann, M. Holl, H. J. Marx, Laaber, Laaber Verlag, 1994, p. 289-293.
- WORMANN, Reinhardt, «Bonsignori, Fra Girolamo», in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, München, K.G. Saur, 1996, p. 615, vol. XII.
- ZANNANDREIS, Diego, *Le vite dei pittori e architetti veronesi*, éd. et préface G. Biadego, Bologna, Forni, 1971 (1891).