

Le Vent. *Pathosformel* et iconologie d'une quintessence

Wind. *Pathosformel* and iconology of a quintessence

Barbara BAERT

Katholieke Universiteit Leuven, Belgique

barbara.baert@arts.kuleuven.be

Recibido: 05/05/2014

Aceptado: 16/05/2014

Résumé: La représentation, l'évocation ou la suggestion du vent dans les arts plastiques remue pour ainsi dire des idées fondamentales relatives à l'anthropologie de la perception et à ses implications au registre visuel. En quel sens le vent a-t-il nourri la théorie de l'image? Y a-t-il lieu de parler d'un pneuma visuel? Enfin, le vent doit-il être tenu pour une composante substantielle ou plutôt pour une inflexion formelle dans les arts figuratifs?

Mots clé: Vent, Annonciation, Léonard, pneuma, sensorium, odeur

Abstract: The representation, evocation and suggestion of wind in the visual arts touches on fundamental ideas relating to the anthropology of the senses and their descent into the visual medium. How has wind impregnated the theory of the image? Is it a question of visual pneuma? And is wind in the arts a question of content, or rather a matter of formal affect?

Keywords: Wind, Annunciation, Leonardo, pneuma, sensorium, odor.

Sommaire: 1. Vent et herméneutique. 2. Annonciation. 3. Sublimation. 4. Sensorium. 5. *Pathosformel*. 6. Nympe. 7. Léonard. 8. Sur le vol de l'oiseau

* * *

*Like a leaf clings to a tree**

La représentation, l'évocation ou la suggestion du vent dans les arts plastiques remue pour ainsi dire des idées fondamentales relatives à l'anthropologie de la perception et à ses implications au registre visuel. Le vent est un phénomène naturel se manifestant par tous les canaux sensoriels. On peut le toucher. On peut l'entendre. Les odeurs qu'il charrie vont jusqu'à lui conférer une réalité olfactive. Le vent est une ample respiration cosmique qui nous enveloppe et nous transite. Tour à tour source de réconfort ou semant la désolation.

Notre corps lui-même exhale et inhale du vent. Le vent s'apparente au mouvement du souffle dans la respiration, y compris ces « vents » fétides que notre organisme relâche dans l'atmosphère. Le vent est ce qu'il y a de plus bas ou de plus vil –le gaz susmentionné– comme ce qu'il y a de plus haut ou de plus noble –l'air buccal qui véhicule la parole. Il y a cependant un troisième vent dans notre corps. Le concept de pneuma, aux deux registres du souffle et de l'esprit, joue un rôle de premier plan dans la philosophie d'Aristote (382-322 av. JC). Pris au sens littéral, le terme dénote l'air qui circule dans le cerveau et dont procèdent la pensée, la perception et la motricité.

*Dimitri TIOMKINE & Ned WASHINGTON, interprété notamment par Nina Simone et David Bowie.

C'est une quantité d'énergie vitale dont nous sommes pourvus à la naissance et qui se renouvelle à mesure que nous respirons.



Fig. 1. Andronicus de Cyrrhus, *Horloge* (également appelée *Tour des Vents*), 2^{ème} siècle ou 50 av. JC Athènes

1. Vent et herméneutique.

La lexicographie atteste qu'en langue grecque, le vent avec ses dérivés d'« air » et de « souffle » mobilisait cinq termes différents: *aer*, *aither*, *pneuma*, *phusaen*, *anemos*.¹ *Anemos* renvoie aux quatre vents et corollairement aux quatre points cardinaux: Euros (Est), Notos (Sud), Zephyros (Ouest) et Boreas (Nord) (Fig. 1). Ces vents étaient présumés porteurs d'une force sexuelle et capables d'imprégner des êtres. *Phusa* (*phusao*, souffler) est un terme qui s'applique aux instruments à vents, mais également au cratère d'un volcan. *Pneuma* (air ou souffle) a pris le sens d'esprit, d'inspiration. *Aither* et *aer* désignent respectivement le brouillard et l'air libre. Le *pneuma* à l'intérieur du corps se dit *phusa*. Le *pneuma* à l'extérieur du corps se dit *aer*

¹ Une excellente introduction à l'anthropologie et à la symbolique du vent est parue dans le *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 2007. Voir : Chris LOW et Elisabeth HSU, *Introduction*, p. 1-17, et Geoffrey LLOYD, *Pneuma between Body and Soul*, p. 135-146; Alessandro NOVA, *The Book of the Wind. The Representation of the Invisible*, Londres, 2011, a consacré une monographie à l'iconographie du vent depuis le Moyen-âge jusqu'à l'époque contemporaine. ; Thomas RAFF, *Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen*, in *Aachener Kunstblätter*, 48, 1978-1979, p. 71-218, constitue une étude magistrale sur la symbolique du vent au Moyen-âge. Alors que j'écrivais cet article, mon *Wild is the Wind. Pathosformel and Iconology of a Quintessence* était sous presse chez *Annual of the Antwerp Museum*, 2012.

(air). *Pneuma* est par conséquent le genre, dont *phusa* et *aer* sont les espèces désignant respectivement le souffle et l'air.



Fig. 2. *Les quatre anges/vents de la terre*, Apocalypse de Beatus de Liébana. New York, The Pierpont Morgan Library, M. 644, fol. 115v

Dans le livre d'Ezéchiel (37, 9), on trouve également mention des quatre vents, mais sans dénomination². A partir du christianisme primitif, les vents sont représentés par des jouvenceaux ailés, d'où qu'ils seront assimilés à des anges³ (Fig. 2). Les joues gonflées, ils sont fréquemment montrés soufflant dans un cor. Dans le christianisme, la représentation des vents fait partie intégrante de la cosmologie. Dans le Tapis de la Création (vers 1050) de la cathédrale de Gérone, les quatre vents sont disposés aux quatre extrémités⁴ (Fig. 3). Ils soufflent en direction de la fresque concentrique qui retrace la Genèse. Les vents ne se contentent pas d'encadrer la Création, ils la rendent possible et veillent à sa perpétuation. Les vents symbolisent les quatre axes du monde (à l'instar de la croix); ce sont les piliers de la quaternité, de même que les quatre tempéraments, les quatre évangélistes, et autres (Fig. 4). En leur qualité d'archétypes cosmiques régénérateurs, les vents pénètrent jusque dans le corps de l'homme.

²Then he said to me, "Prophesy to the breath; prophesy, son of man, and say to it, 'This is what the Sovereign Lord says: Come from the four winds, O breath, and breathe into these slain, that they may live.'" - R.LUYSTER, *Wind and Water. Cosmogonic Symbolism in the Old Testament*, in *Zeitschrift für alttestamentische Wissenschaft*, 93, 1, 1981, p. 1-10.

³Kora NEUSER, *Anemoi. Studien zur Darstellung der Winde und Windgottheiten in der Antike*, Rome, 1982, p. 1-25.

⁴Barbara BAERT, *New Observations on the Genesis of Girona (1050-1100). The Iconography of the Legend of the True Cross*, in *Gesta. The International Center of Medieval Art*, 38, 2, 1999, p. 115-127.

Respirant, l'homme est forgé et fécondé par le vent, d'où son statut de médiateur entre macrocosme et microcosme.



Fig. 3. *Tapis de la Création*, vers 1050, Gérone, Musée de la Cathédrale

Puissance cosmique qui geint, qui bouscule et qui chérit, le vent est un principe qui échappe à toute maîtrise. Cette force insoumise constitue au demeurant une clé pour l'intelligence de l'animisme, où le vent est pensé comme une chose vivante et sauvage qui affecte la nature. Le vent donne vie à ce qui est figé. Le vent prodigue des caresses troublantes à fleur de peau, mais il peut aussi bien dévaster les récoltes. Le vent a partie liée avec le fantomatique, le spontané et le démonique. D'où aussi son incidence dans la symbolique auriculaire de la voix, des esprits et des instruments de musique.

Le vent relie, s'écoule, connecte, bifurque, d'un mot, il est versatile. Au prisme de cette versatilité essentielle, le vent participe d'une singulière herméneutique de l'association, de la liberté et de l'inopiné. L'iconologie d'un motif si versatile est-elle seulement envisageable? Ce fluide naturel qui nous enveloppe, nous transit et va jusqu'à s'échapper de notre propre tréfonds, comment envisager sa restitution picturale? La dynamique du vent ne se laisse en effet représenter que par voie détournée: les arbres penchent, l'herbe se couche, les bannières claquent. En quel sens le vent a-t-il nourri la théorie de l'image? Y a-t-il lieu de parler d'un pneuma visuel? Enfin, le vent doit-il être tenu pour une composante substantielle ou plutôt pour une inflexion formelle dans les arts figuratifs? Avant de répondre à toutes ces questions, je commencerai par le plus mystérieux: l'ensemencement de l'image dans le sein d'une vierge.

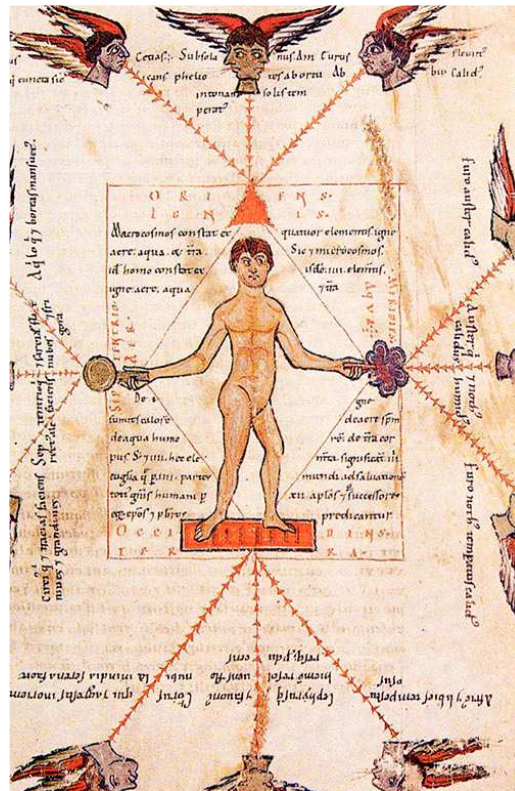


Fig. 4. Vents, éléments, tempéraments d'un manuscrit d'astronomie, 12ème siècle, Bavière. Umberto Eco, *Histoire de la beauté*, p. 76.

2. Annonciation.

Dans l'évangile de Luc 1, 28-35, on peut lire ceci:

Il [Gabriel] s'est approché d'elle et a dit: "Salut, toi que le Seigneur favorise et accompagne." Ces mots l'inquiétaient. Elle cherchait à comprendre le sens de cette salutation. Le messenger lui a dit: N'aie plus peur, Marie. Tu as attiré la faveur de Dieu: tu seras enceinte et tu accoucheras d'un fils. Nomme-le Jésus. Il sera grand et on l'appellera fils du Très-Haut. Dieu le Seigneur lui donnera le trône de David, son père. Il règnera sur la maison de Jacob, éternellement. Il n'y aura pas de fin à ce règne. Marie a demandé au messenger: Comment est-ce possible? En effet, je ne vis auprès d'aucun homme. Le messenger lui a dit: Un souffle saint viendra sur toi et une force du Très-Haut te couvrira d'ombre. C'est pourquoi celui qui va naître est saint et sera appelé fils de Dieu.

Depuis la constitution du thème dans le christianisme primitif, il émane de l'iconographie de l'Annonciation une singulière énergie liée à la légitimation de la culture des images (Fig. 5). Le mystère de l'incarnation de Dieu ne consiste-t-il pas précisément en l'émanation d'un visage invisible dans la visibilité du Fils? Et cette émanation n'est-elle pas analogue à cet autre mystère, à savoir la possibilité de saisir le divin par les moyens de l'art, de le manifester moyennant lignes et plages de couleurs, dans l'immanence de l'espace et le temps?



Fig. 5. Initiale R avec Annonciation *ex aurem* Versets Graduels, vers 1300, Allemand. New York, Metropolitan Museum of Art

C'est pourquoi l'Annonciation représente davantage que l'iconographie d'un passage des Ecritures: elle concentre et elle commente l'instauration du processus figuratif –le devenir chair et par conséquent le devenir image du Christ. En d'autres termes, l'Annonciation enveloppe le mystère indicible de la visibilité en tant que telle. Des artistes ont vu ou entrevu ce secret, qu'en fonction de l'Esprit du Temps et des ressources picturales disponibles, ils se sont employés à faire remonter à la surface des œuvres. Restituer le mystère de la conception par les seules ressources de la picturalité constitue en effet un défi qui frise l'outrage. Quand et où un si redoutable défi a-t-il été véritablement et pour ainsi dire victorieusement relevé? C'est au fil des réponses apportées à ces questions que se feront jour les strates plus enfouies de l'archétype du « vent ».

'Comment est-ce possible?' La question posée dans l'évangile de Luc fascine depuis les temps de la patristique. Par quelle voie en effet la vierge va-t-elle recevoir la fécondation par le Saint Esprit? Une ombre du Tout-puissant, comme le laisse entendre le messenger? Une ombre, est-ce suffisant? L'Eglise catholique romaine a porté l'accent sur quelque chose d'autre, à savoir la « métaphore acoustique »⁵. Eve s'était laissé séduire par la parole maléfique du serpent; Marie au contraire prête l'oreille à une force persuasive lumineuse. La puissance de la parole, s'exerçant par le canal de l'oreille, fut promptement convertie en images. « O vierge bienheureuse, devenue mère sans l'intervention d'un homme. Car son oreille était l'épouse, et les

⁵ Leo STEINBERG, "How shall this be?" *Reflections on Filippo Lippi's "Annunciation" in London*, in *Artibus et Historiae*, 8, 16, 1987, p. 25-44, p. 26. Saint-Augustin (354-430) affirme dans son *Sermo de Tempore*, XXII: *Deus per angelum loque baturet Virgo per aurem impraegne batur*. Agobard (ca. 775-840) dans son *De correctione antiphonarii*, cap. VIII: *Descendit de coelis missus ab arce patris, introivit per aurem Virginis in regionem nostram indutus stola purpurea et exivit per auream portam lux et Deus universae fabricae mundi*. Saint Ephrem le Syrien (306-373) (*De divers. serm. I, opp. syr.*, vol III, p. 607): *Per novam mariae aurem intravit atque infusa est vita*.

paroles du messenger l'époux », ainsi s'exprime Saint-Eleuthère, évêque de Tournai, autour de l'an 500⁶. Trois siècles plus tard, à l'époque carolingienne, Agobard de Lyon (+816) lui fait écho: « Lui, la lumière, le créateur divin de l'univers, descend du ciel, émané du sein du Père (*missus ab arce patris*)⁷; enveloppé d'une étoile pourpre, et pénètre dans l'oreille de la Vierge, et s'échappe par la porte dorée ». "⁸



Fig. 6. Lorenzo Veneziano, *Annonciation*, 1371, partie centrale d'un polyptique, tempera sur panneau, Venise, Accademie (foto Scala, Florence)

⁶ Leo STEINBERG, *o.c.*, p. 28.

⁷ Jeanette KOHL & Rebecca MÜLLER (red.), *Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und früher Neuzeit*, München-Berlijn, 2007, p. 9-30, p. 18. Au Moyen-âge, on présentait comme étymologiquement apparentés le thorax – *arca* – et l'autel – *ara*.

⁸ Leo STEINBERG, *o.c.*, p. 28, renvoie au jeu de mots en langue latine entre *aurem* (oreille) en *auream* (or). La porte dorée est la porte eschatologique méridionale de la muraille de Jérusalem, où aurait également eu lieu la Visitation. La porte renvoie par ailleurs symboliquement au franchissement du 'seuil' de la femme, comme dans le Cantique des Cantiques.

Que par l'entremise du canal auditif, la voix fût porteuse de fécondité, est basé sur l'idée sous-jacente d'un « souffle » fertile: le pneuma grec ou le Rua'H hébreu, qui a également le sens de 'vent'. Dans les Annonciations, on observe au demeurant que la colombe, symbole du Saint-Esprit, se tient fréquemment à hauteur de l'oreille – généralement l'oreille droite— de Marie, dans laquelle il insuffle la semence de vie.

S'appuyant sur l'iconographie classique, où la colombe, soutenue par une gerbe de rayons d'or, prend fréquemment son envol depuis la bouche du Père, Ernest Jones, dans ses *Essais de psychanalyse appliquée*, approfondit le thème de l'Annonciation, dans laquelle il croit reconnaître l'émanation de l'archétype du vent (Fig. 6)⁹. La sémantique du vent y est surdéterminée: 'l'or' (qui implique une forme de rayonnement), le 'canal auditif' (c'est-à-dire du son), la 'colombe' (qui pose le couple volatile/voler), à quoi il convient d'ajouter les auxiliaires considérables que sont la langue (parole), la bouche (souffle), l'odeur et l'humidité. Pourquoi le substrat régénérateur est-il présenté comme quelque chose qui émane de la bouche, plus précisément du souffle? Pourquoi faut-il que l'organe récepteur soit l'oreille? Et pourquoi ce principe est-il véhiculé ou à tout le moins escorté par une colombe?¹⁰



Fig. 7. *Création d'Adam*, mosaïque, 12ème siècle. Monreale, Cathédrale

La bouche est un organe féminin, réceptif, mais en tant que productrice de salive et de souffle, qui plus est pourvue d'une langue et capable de cracher, elle participe également du masculin. La force vivifiante du souffle se déduit, quant à elle, du récit de la Genèse (Gen. 2, 7), où Dieu insuffle un principe de vie dans les narines d'Adam

⁹ Ernest JONES, *Essays in applied psycho-analysis*, vol. 2, New York, 1964, p. 266-357.

¹⁰ Ernest JONES, *o.c.*, p. 273.

(Fig. 7)¹¹. Dans le Coran, il revient à l'ange Gabriel de féconder Marie en 'soufflant' sur son ventre. Le rôle fécondant imparté au souffle procède vraisemblablement des caractéristiques de l'air qui entre dans le corps puis s'en échappe: libre comme le vent, d'une mobilité extrême, bruisant, invisible, humide et chaud. Héra, fécondée par le vent, enfanta Héphaïstos¹². Ovide (43 av. JC-17 après JC) décrit le viol de Flora par Zéphyr¹³. Aristote et Pline l'Ancien (23-79 après JC) estiment tous deux que des perdrix peuvent être fécondées par le vent pour peu que mâle et femelle se tiennent l'un en face de l'autre. Saint-Augustin (354-430) soutient pour sa part que les cavales de Cappadoce sont fécondées par le vent. Enfin, dans le Tyrol, le vent d'Est est réputé rabougir le pénis, à la différence du vent d'Ouest, chaud et humide, auquel on attribue des vertus fertilisantes, tout comme la *Föhnfieber* en Suisse.¹⁴

La combinaison de ces traits sémantiques avec leurs pendants anthropologiques ont conféré au souffle et au vent une puissance dont l'Annonciation porte vigoureusement témoignage.

3. Sublimation

Le vent rarement s'essouffle. Le mugissement du vent exprime la force de la nature. Il n'est pas jusqu'à Dieu lui-même à qui on ne l'ait attribué (cf. Ezéchiel 3, 12)¹⁵. Il n'est pas anodin que les langues de feu de la Pentecôte aient été annoncées par un « bruit soudain, semblable au passage d'un vent violent » (Actes des Apôtres 2, 2). L'association sonore entre Dieu et le vent est une constante des mythologies religieuses, y compris en Grèce où la voix de Zeus est réputée tonner et tempêter. Le mugissement divin sert de modèle à l'utilisation rituelle des instruments à vent. Les rhombes du culte dionysiaque en sont une illustration. A l'instar du *didgeridoo* des Aborigènes mais aussi bien du bourdonnement de la toupie, ils relaient ou répercutent le charme puissamment mélodique du vent immémorial. Ce type d'instruments est dévolu à la célébration rituelle des ancêtres, laquelle va souvent de pair avec la symbolique sexuelle du tonnerre et de la foudre. L'émission d'un cri avant ou pendant la copulation s'observe fréquemment chez les animaux. Au demeurant, n'est-ce pas d'un rugissement que le lion éveille ses petits à la vie?

Le vent rugissant du père est en réalité la préfiguration d'un montage plus subtil: la voix comme condition de la parole. Dans la Genèse, Dieu donne vie aux créatures en les 'nommant'. Dans le christianisme, la parole –le verbe– provient du souffle de dieu et ce n'est que dans un second temps qu'il s'implante dans la chair. « Au commencement était le Verbe et le Verbe était auprès de Dieu » (Jean 1, 1). Zénon de

¹¹ Ernest JONES, *o.c.*, p. 273 *et suiv.* rapproche l'orifice nasal du conduit auditif. Dans l'ère prémoderne, l'ouverture nasale est considérée comme éminemment vulnérable et périlleuse ; en témoignent les nombreuses amulettes destinées à prévenir les très redoutés saignements de nez ; A.A. BARB, *St. Zacharias the Prophet and Martyr. A Study in Charms and Incantations*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, 1948, p. 35-67.

¹² Ernest JONES, *o.c.*, p. 281.

¹³ Kora NEUSER, *o.c.*, présente d'innombrables exemples de faïences grecques et romaines où l'on voit des jouvenceaux ailés (vents) ravissant des femmes.

¹⁴ Ernest JONES, *o.c.*, p. 284.

¹⁵ «Le souffle m'emporte et j'entends derrière moi le grondement d'une grande voix : Béni soit le rayonnement de Yhwh au lieu qu'il habite !»

Vérone (300-371) stipule que ce n'est pas la semence, mais la parole qui fut cause de la gravité de Marie. L'invisibilité et l'immatérialité du souffle, de la parole, est le germe étymologique d'une série de termes qui finiront par désigner l'esprit, la pensée ou le cerveau¹⁶. On le voit clairement dans des termes tels que le grec *psychè*, l'hébreu *nephesh*, l'allemand *Geist* et l'anglais *ghost*: tous ont leur ancrage sémantique dans le 'souffle'¹⁷. Cela rend compte de la richesse conceptuelle de *pneuma*, qui signifie conjointement vent, souffle et esprit. Bref, la convertibilité du vent mugissant en souffle inséminateur, corrobore l'idée d'une force capable d'imprégner le corps humain.

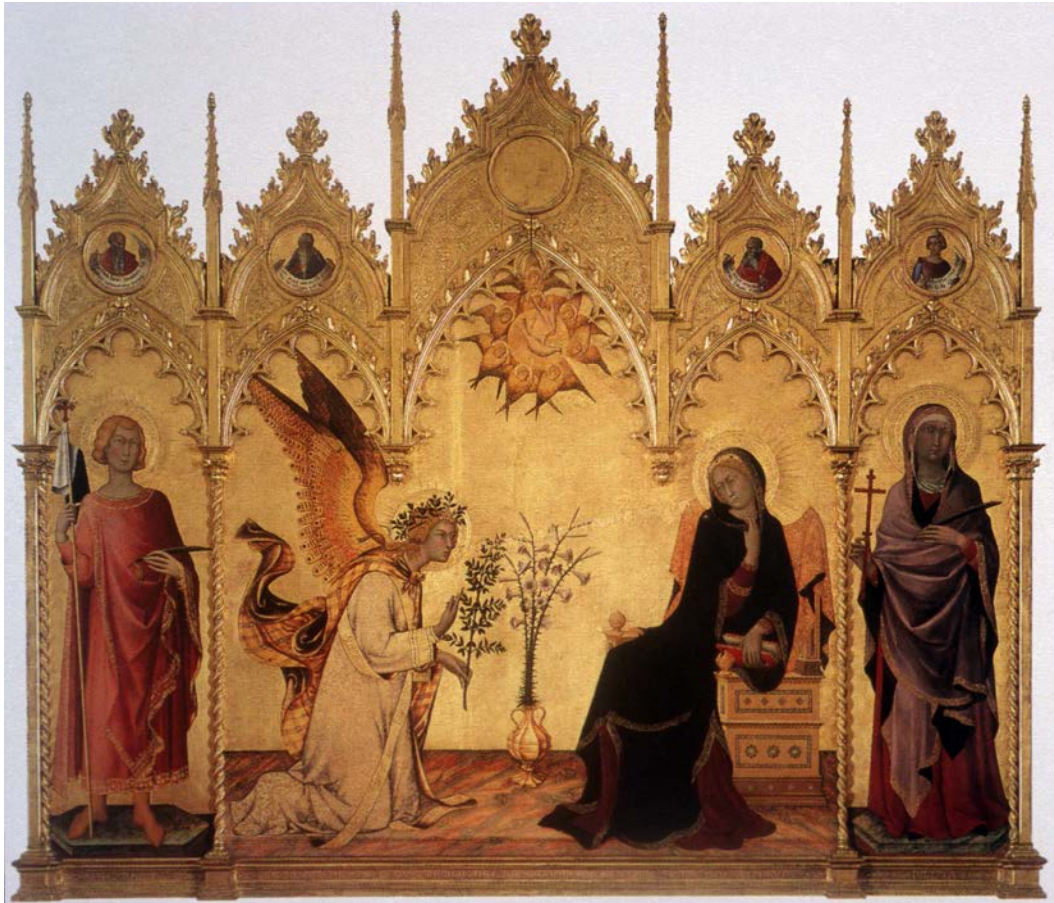


Fig. 8. Simone Martini (1284–1344), *Annonciation*, 1333, Florence, Uffizi

Une autre propriété du vent, l'humidité, trouve son pendant dans les humeurs utérines, l'urine, la sueur et la semence. Le complexe vent-souffle-esprit est fréquemment associé à l'état liquide, comme dans le baptême chrétien où l'eau et l'esprit agissent pour ainsi dire de concert en vue de la purification. Une image primitive de la fécondation est donnée par la synchrèse du vent (gazeux) avec l'eau (liquide). Il en sort de la vapeur, qui n'est pas seulement propice à la génération sexuelle, mais également pour le cerveau, si l'on en juge d'après les prouesses glossolaliques des sibylles grecques exposées aux fumigations. Le souffle qui sort de la bouche, avec la langue rouge en fonction de 'verge' à vapeur, n'est pas sans évoquer

¹⁶ Athéna est née du crâne de Zeus. Des nonnes témoignent qu'elles sont tombées enceintes parce que Jésus avait pensé à elles ; Ernest JONES, *o.c.*, p. 295.

¹⁷ Ernest JONES, *o.c.*, p. 295 et suivantes.

l'élément 'feu', tout comme les langues ardentes de Pentecôte répercutaient la descente du souffle/esprit/pneuma (Fig. 8). Le vent attise le feu mais souffler sur un feu sacré est tabou. Il existe cependant un élément qui ne cesse de transiter imperceptiblement de l'eau au feu, du feu à l'air et de l'air à la terre. Cet élément est l'odeur, l'émanation absolument invisible de l'archétype du vent.¹⁸ Dans l'Annonciation, l'odeur se dissimule derrière la symbolique végétale, dont le principal constituant est le lis comme emblème de la virginité. Le lis est souvent placé au centre de la composition (Fig. 9). Il sépare le monde d'en haut du monde de la pièce de séjour accueillante.¹⁹ Si le lis fait office de marqueur en bordure des deux mondes, donnant corps à un seuil imaginaire, alors l'odeur est sans conteste ce curieux médium, tout à la fois émanation de la limite et agent de sa 'transgression'.



Fig. 9. *Descente du Saint Esprit sur les apôtres*, *Maaslands lectionarium*, 2ème moitié 12ème siècle. New York, Pierpont Morgan Library, M. 883, fol. 62v

Fig. 10. Filippo Lippi (1406-1469, *Annonciation*, vers 1440. New York, Frick Collection

D'après Ernest Jones, nous sommes dès lors renvoyés au point de départ, où la respiration par le ventre constituait le modèle fantasmatique du cycle que nous venons d'esquisser. Il s'agit de la dématérialisation des 'vents' organiques avec leur cortège d'odeurs, de bruits, d'humidité et de chaleur en un pur souffle fécondant de Dieu, dont les rayons d'or traduisent le stade ultime du processus de sublimation.

¹⁸ Ernest JONES, *o.c.*, p. 321.

¹⁹ Le seuil qui sépare les deux mondes peut également être rendu par le vide, ou mieux encore, par l'espace perspectif. Le *per spicere* symbolise la vision 'à travers' ce qui demeure invisible : la conception. Sur ce sujet, je renvoie à Herman PARRET, *De l'invisible comme présence*, in *Visio*, 7, 3-4, 202, 2003, p. 63-91.

4. Sensorium

Dans son ouvrage *Le détail*, Daniel Arasse (1944-2003) commente une Annonciation de Filippo Lippi (1406-1469), sur laquelle il remarque qu'à la hauteur du nombril de la Vierge, a été peinte une boutonnrière sans bouton (Fig. 10)²⁰. Le minuscule orifice est indétectable à l'œil nu. La démarche de Daniel Arasse dans ce livre consistant à analyser des détails picturaux invisibles à l'œil nu et dans lesquels s'exprimerait –selon la thèse de l'auteur– le rapport intime que le peintre entretient avec son art, ce petit bouton égaré ou ravi pourrait donc bien avoir une portée symbolique.²¹

Du centre de ce trou largement invisible, des rayons d'or naissants semblent répondre aux rayons qui irradient depuis le bec de la colombe. Les rayons d'or représentent la proximité fusionnelle du 'souffle' fécondant avec l'ardeur de la conception. Lippi pourrait avoir cherché à suggérer que depuis le ventre émane déjà la lumière du verbe incarné. Par ailleurs, le double rayonnement consigne l'avancement de l'optique du 15^{ème} siècle, où la vision était présumée naître du contact de rayons visuels émis depuis l'œil qui regarde comme depuis l'objet regardé. La théorie scientifique de la vision (et donc de la peinture) se dédouble en théorie de la conception (et donc de l'incarnation). La peinture de la Renaissance –régie par le paradigme d'une mimésis rigoureuse, mais non exempte d'une dimension symbolique, laquelle innerve jusqu'aux règles de la précision mimétique– se présente comme une incarnation et vice versa. La peinture élide ainsi le sens auditif au profit de la lumière et de la vision. Une conséquence pour le moins étrange est que l'ouverture à hauteur du nombril, aveugle et donc visionnaire, se constitue en vision intérieure, endoscopique et utérine. Orifice clos, le nombril est le stigmaté de l'inconcevable: la vie fœtale en la mère.

Le détail 'ombilical' de Filippo Lippi est situable par rapport à une tradition toscane antérieure, dont il constituait peut-être une résurgence virtuose. Sur le retable de Gentile da Fabriano (vers 1421-1425), un rayon lumineux échappé du thorax de Dieu pénètre par un imposte circulaire dans la chambre de Marie pour achever sa course un peu en-dessous de la région du cœur, de telle sorte qu'un double lumineux de l'oculus hexalobé vient à s'imprimer sur son bas-ventre (Fig. 11). L'œil de la chambre de Marie est dupliqué tel un photogramme optique: la divine lumière, vecteur d'une fécondation surnaturelle, apparaît sous une modalité purement picturale. La lumière se résout en virtuosité: la finesse des rayons d'or, la puissance latente de la colombe et la réverbération optique du carreau sur la matière textile. La rondeur même du ventre de Marie s'en trouve comme changée en un pur 'réceptacle oculaire' éveillé par le vent. Leo Steinberg décrit cela comme une « alliance entre Dieu et Marie, qui neutralise le sensible par la coalescence d'un sensorium spécifique. »²² Le réseau synesthésique se fait plus dense et plus couvrant: la lumière circule comme une parole, les rayons lumineux circonscrivent le champ auditif, la voix de Dieu voit, la réceptivité du ventre

²⁰ Daniel ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1996, p. 338.

²¹ Consulter également Barbara BAERT, *Navel. On the Origin of Things*, Gand, 2009.

²² *A bond passing from God to Mary, designed to neutralize sense by confounding pure specialized sensory apparatus*; Leo STEINBERG, *o.c.*, p. 38.

apparaît conjointement matricielle et rétinienne, alors même que Marie lève les yeux sur l'oculus de la chambre.²³



Fig. 11. Gentile da Fabriano (vers 1370-vers 1427), Annonciation, vers 1421-1425, London, Thos. Agnew&Sons Ltd.

²³ Cela permet également de comprendre que la *Madonna del Parto* (vers 1460) de Piero della Francesca (1415-1492), où Marie apparaît gravide derrière un rideau que deux anges maintiennent ouvert, est en réalité une Annonciation. La fresque fut initialement peinte pour le maître-autel de Santa Maria di Momentana (auparavant Santa Maria in Silvis), une église située dans la région rurale autour du village de Monterchi, dans les collines de l'Arezzo. En face du maître-autel était également placé un oculus. Il convient de noter qu'au mois de mars, le mois où l'on célèbre l'Annonciation (21 mars), le soleil positionné haut à l'Ouest éclairait la fresque depuis les collines de Monterchi. Cette mise en scène sciemment élaborée rappelle les peintures au contact desquelles la lumière initiait la conception ou parthénogenèse. La coordination remarquable entre les corps célestes, le site et l'emplacement de la fresque, tend à rapprocher l'Annonciation du fond inlassablement retouché et repeint par la nature et les saisons que constituent les collines toscanes, au point de conférer à la *Madonna del Parto* l'ampleur d'une image cosmogonique. Son ventre est la puissance matricielle du Soi créateur. C'est ce dont témoigne, dans le tableau de Piero, l'entrouverture de la jupe. La 'fente' sur laquelle la main de Marie repose avec une apparente insouciance, allude à l'ouverture celée, le paradoxe inhérent à la conception virginale. La rainure dans sa jupe reflète par ailleurs le rideau à baldaquin 'ouvert' par les anges comme le Tout-Puissant s'est 'ouvert' aux hommes. Les motifs de grenades sur la tenture évoquent des symboles de fécondité sémitiques et associent la *Madonna del Parto* à un archétype de la fécondité immémorial, là, dans ces collines précisément où jadis s'élevait un temple dédié à Mithra ; Ingeborg ZAPPERI WALTER, *Piero della Francesca, Madonna del parto: ein Kunstwerk zwischen Politik und Devotion*, Frankfurt, 1992. En 1992, la fresque fut transférée au musée de Monterchi. Aujourd'hui encore, le pouvoir fructifiant ou cultuel de la Madone est reconnu et prend même parfois le pas sur sa valeur d'exposition. En effet, le musée n'hésite pas à fermer ses portes au public pour peu qu'une femme du village ait sollicité un entretien en 'tête à tête' avec la vierge. Il existe une littérature abondante sur cette madone et sur le phénomène des Partos en Toscane; Brendan CASSIDY, *A Relic, Some Pictures and the Mothers of Florence in the Late Fourteenth Century*, in *Gesta*, 30, 2, 1991, p. 91-99; Ermes Maria RONCHI, Ermes MARIA (ed.), *La Madonna nell'attesa del Parto: capolavori dal patrimonio italiano del '300 e '400*, Milan, 2001.

Mais il y a plus. Sur la toile de Lippi, on peut voir –bien qu'à grand peine, comme échappé de justesse à l'invisibilité– l'espèce de freinage de la colombe en plein vol que le peintre restitue par une série d'auréoles concentriques dans le sillage des ailes. Cette captation picturale prodigieusement raffinée du vent, de la quintessence, apporte une dernière touche distinctive à cette colombe que son bec, ses rayons d'or, ses auréoles de vent et le regard qu'elle plonge dans l'œil du nombril, signalaient déjà abondamment comme sortant de l'ordinaire. A la différence de l'ange, qui apporte des messages de Dieu, la colombe véhicule le désir de Dieu, mieux, elle le réalise et l'assouvit²⁴. Mais pourquoi donc une colombe (*columba*)?

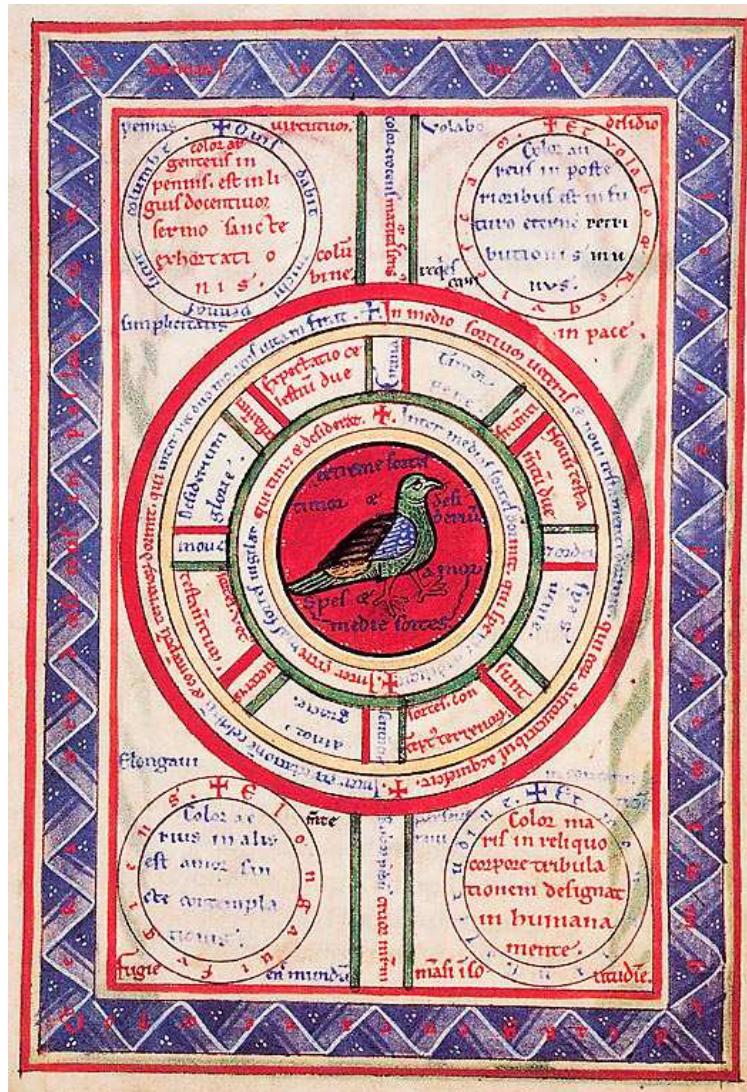


Fig. 12. Hugues de Fouillo, abbaye des Dunes, *De avibus* (sur les colombes), 1200. Bruges, Grand Séminaire, ms. 98/54, fol. 29

Qu'il y faille un oiseau –vif, le profil ophidien et farouche, le bec phallique et les parties génitales dissimulées (hermaphrodite), un animal qui siffle et qui bruisse comme le vent– n'a pas besoin d'être expliqué. Mais la colombe n'est pas un oiseau comme un autre. Dans la symbolique chrétienne, la colombe renvoie à l'Eglise et aux

²⁴ Ernest JONES, *o.c.*, p. 325.

étapes que l'homme doit parcourir en vue de s'unir à Dieu (Fig. 12)²⁵. L'allégorie typologique convoque l'oiseau vétérotestamentaire qui apporta un rameau d'olivier à Noé. La porteuse de rameau surpasse le porteur de message: elle est la souche, le ferment et l'initiatrice des nouveaux engendremens²⁶. D'après Pline, la colombe est par ailleurs 'sèmeuse de semences': avec son bec, elle répand la graine du gui dans les arbres²⁷. Dans sa pièce *Omithes* (Les Oiseaux), datant de 414 av. JC, Aristophane prétend que les racines étymologiques de *columba*/-is signifient 'profond' ou 'plongeon', étant donné les mouvements concentriques et natatoires que l'oiseau exécute durant son vol.²⁸

Cette association éveille spontanément la propagation des auréoles d'air chez Filippo Lippi, et illustre assez bien ce qui simultanément se trame dans les entrailles de Marie.

Dans l'Annonciation, le vent opère pour ainsi dire conjointement du dehors et au-dedans. Au dehors, le vent est comme la bouche ou l'*arca* de Dieu, comme le vol descendant des anges aux vêtements étincelants, comme les colombes 'nageuses', comme verbe et parole sortant de la bouche de Gabriel en lettres d'or irradiantes. Au dedans, le vent est au contraire un vent réservé ou caché: l'envers du pneuma. C'est le vent proprement 'prégnant' dont la vapeur s'est insinuée dans le corps pour y implanter le commencement d'une nouvelle vie. Cette invisibilité de la conception et de l'incarnation s'extériorise en des motifs qui véhiculent des affects plus profonds liés à la volatilité de l'air, la respiration et la fécondation. La restitution picturale de ces 'motifs' invisibles constitue un défi. C'est ainsi que le souffle se convertit en une gerbe de rayons d'or, que le mouvement de l'air épouse celui d'un voile transparent, que verbe et parole prennent graphiquement corps et que Marie elle-même apparaît, comme le stipule le verset, recouverte d'une ombre.²⁹

5. *Pathosformel*

La présence du mouvement dans les arts plastiques est sujette à une juridiction esthétique versatile. Le plus ou moins de vigueur attachée à la suggestion du vent dans la composition, c'est-à-dire la visibilité avec laquelle il souffle dans la nature ou plisse les costumes des personnages, constitue d'après certains auteurs un critère de démarcation entre grandes périodes stylistiques. Dans ses *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), Heinrich Wölfflin (1864-1945) défendit l'idée d'une oscillation

²⁵ Hugues de Fouillois (1100-1175) rédigea dans son bestiaire un traité sur la colombe en tant qu'allégorie des stades successifs de l'Eglise.

²⁶ *Ibidem*, p. 334.

²⁷ *Ibidem*, p. 334.

²⁸ *Ibidem*, p. 334.

²⁹ Dans l'évangile de Luc, comme on sait, la réponse de l'ange à Marie est : « Un souffle saint viendra sur toi et une force du Très-haut te couvrira d'ombre ». Dans les cultures sémitiques, l'ombre est un symbole de fécondité. Il renvoie également au genre féminin, par opposition à la lumière, qui est masculine. ; Annick de SOUZENELLE, *Le symbolisme du corps humain*, Paris, 1991, p. 38.- Jusqu'au 15^{ème} siècle, cette consigne spécifique n'a pas été observée par les peintres. Il est notoire que c'est l'oreille qui était prioritairement investie comme canal de la fécondité. Mais sitôt que la peinture commence à développer des techniques plus performantes pour rendre la lumière et les ombres, le motif est comme fraîchement repêché à la source scripturaire. La technique était mûre pour traiter le motif picturalement : Victor I. STOICHITA, *Brève histoire de l'ombre*, Droz, Genève, 2000.

dans une syntaxe formelle perpétuellement changeante qui hésite entre tectonique (fermé) et atectonique (ouvert)³⁰. La dernière forme est de l'énergie comprimée, avec une concentration du mouvement sur les axes de l'image.



Fig. 13. *Aurige*, 478 av JC, Delphes, Musée Archéologique

En somme, il conviendrait d'opposer des périodes stylistiquement fermées, atones et pour ainsi dire é-ventées à des périodes stylistiques en proie à une mobilité frénétique échappant à tout contrôle. Diverses prédilections esthétiques peuvent indubitablement s'accommoder d'un tel dispositif. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) par exemple, proscrivit l'utilisation du drapé désinvolte dans la sculpture et vanta la beauté du drapé strict et statique, sur le modèle de la colonne dorique (Fig. 13).³¹

L'histoire de l'art comporte cependant une période ou du moins une génération d'artistes qui a exalté, déployant à cette fin une virtuosité inégalée, les multiples facettes ou instanciations picturales du vent: étoffes grimaçantes, arbres penchés, chevelures emportées. Il s'agit de la génération du quattrocento qui comprend Sandro Botticelli(1445-1510), Filippo Lippi (1406-1465), Domenico Ghirlandaio (1449-1549) et Léonard de Vinci (1452-1519).³² Dans son article *Bewegende Bewegungen*, Georges

³⁰Heinrich WÖLFFLIN. *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*, Translated from 7th German Edition (1929) into English by M. D. HOTTINGER, New York, 1932 (and reprints).

³¹Johann Joachim WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt, 1993.-Zieook: Vlad IONESCU, *Deleuze's Tensive Notion of Painting in the Light of Riegl, Wölfflin and Worringer*, in *Deleuze Studies*, 5,1, 2011, p. 52-62.

³²David SUMMERS, "ARIA II": *The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art*, in *Artibus et Historiae*, 10, 20, 1989, p. 15-31.

Didi-Huberman analyse en profondeur l'interprétation qu'en 1893, Aby Warburg (1866-1929) avait donnée de la Naissance de Vénus et du Printemps de Botticelli (Fig. 14, 15)³³.

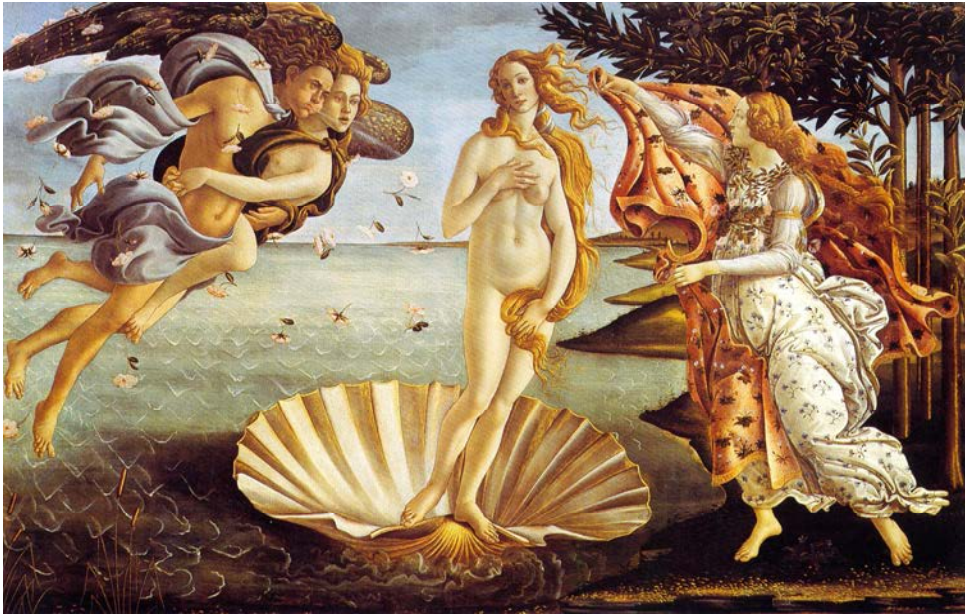


Fig. 14. Sandro Botticelli (1445-1510), *Vénus*, vers 1486, Florence, Uffizi



Fig. 15. Sandro Botticelli (1445-1510), *Printemps*, vers 1482-1485, Florence, Uffizi

³³ Aby M. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, bd 1, ed. Horst BREDEKAMP & Manfred DIERS, Berlin, 1998: *Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance: Deren blasse Blöße, deren schöne Gesichtszüge und deren große Ruhe bewundert hatte, verschob er leicht den Blick: auf das flüssige Auseinanderfallen der Haare im Wind, auf den Zwischenraum der Luft, auf die einladende Wölbung des blumenbestickten Tuchs, das der jungen Göttin dargebracht wird. In eben jenen Bewegungsformeln, in jenen fließenden Gestalten erkannte er, fraglos, das grundsätzliche Pathos des Bildes*; Georges DIDI-HUBERMAN, *Bewegende Bewegungen. Die Schleier der Ninfa nach Aby Warburg*, in *Ikonomie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, eds. Johannes ENDRES, Barbara WITTMANN & Gerhard WOLF, (Bild und Text), München, 2005, p. 331-360, p. 331.

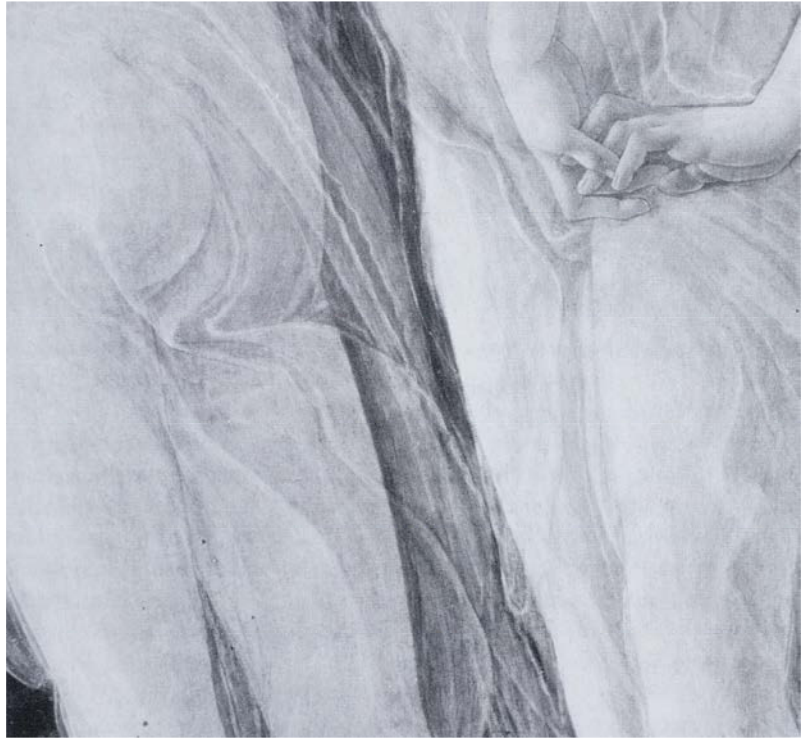


Fig. 16. Sandro Botticelli (1445-1510), *Les trois Grâces*, détail du *Printemps*, vers 1482-1485, Florence, Uffizi

Fig. 17. Sandro Botticelli (1445-1510), *Textile et mouvement en tant que texture*, détail des *Trois Grâces* du *Printemps*, vers 1482-1485, Florence, Uffizi

Aby Warburg est frappé par le ‘mouvement vivant’ à la périphérie du corps. Il parle d’une peinture obsédée par les ‘accessoires en mouvement’³⁴. L’accessoire en mouvement divertit ou disperse le regard, de telle sorte que dans l’impossibilité où il se trouve de contenir cette bourrasque formelle, naît dans le chef du spectateur une sorte de ‘vision emportée’ qui par le souffle qu’elle lui prodigue semble ranimer son objet³⁵. A ce regard fécondant, se rattache un paradigme essentiel de la Renaissance: l’ekphrasis. L’ekphrasis ou la propension à la reproduction virtuose des séquences descriptives tirées des ouvrages de l’Antiquité est si exacerbée dans cette génération de peintres, qu’il va jusqu’à induire des anomalies picturales. Ainsi, dans l’Allégorie du Printemps, bien que les plis sur la robe de la Grâce située à l’extrême gauche ne puissent avoir d’autre origine qu’un lien autour de la taille, force est de constater qu’aucune ceinture n’a été peinte³⁶. La solution à cette énigme réside dans la littérature des Anciens. Sénèque (4-65) associe en effet la virginité enjouée des Grâces à leur « vêtement dénoué et transparent » (Fig. 16)³⁷. L’ekphrasis de Botticelli procède de la

³⁴ Aby M. WARBURG, *o.c.*, p. 10: *eingehender Ausmalung des bewegten Beiwerks*.

³⁵ *Ibidem*, p. 38.

³⁶ *Ibidem*, p. 28.

³⁷ SENECA, *De Beneficiis* I-III, 2-4; Lucianus Annaeus SENECA, *Über die Wohltaten*, in *Seneca, Philosophische Schriften*, ed. Manfred ROSENBAACH, vol. 5, Darmstadt, 1989, p. 129 e.v. Le dénouage de la ceinture est un motif transculturel lié à la fécondité et à la ‘disponibilité’ de la jeune femme, tout comme le sont le découvrément et le dénouage de la chevelure. Chez les femmes berbères, le geste de (dé)ceindre les jeunes filles est intégré aux rituels de fécondité Paul VANDENBROECK, *Azetta. Berber vrouwen en hun kunst*, Gent en Amsterdam, 2000, p. 93.

conception de la « surface » alors en vigueur. D'après le *De pictura* d'Alberti, le thème, l'*historia*, naît de l'agencement de 'surfaces' (superficies) jusqu'à l'obtention de membres (*membri*), qui à leur tour vont constituer des corps (*corpora*)³⁸. Dans le cas de Botticelli, ces surfaces s'apparentent à des *Sehflüsse*: aplats de lazurite transparents, directement raccordés aux membres (par exemple les mains jointes) et aux corps (jambes, ventres, bustes), composant une allégorie formelle de l'essence gracieuse des trois Grâces³⁹. Pour Alberti, les surfaces et les corps sont la manifestation visible d'un préalable invisible, c'est-à-dire les mouvements de l'âme en tant qu'essence de la peinture. Réfractaires à toute représentation directe, ce sont ces mouvements précisément que le peintre s'efforce de canaliser et de faire affleurer dans l'ondulation des drapés.⁴⁰

En bref, le vent, et le vent seul, permet d'opérer des glissements transversaux entre les matériaux et les substrats les plus disparates: plan aquatique et trame textile, air et eau, cheveux et brise. Au plan pictural, se produit une sorte de liquéfaction des motifs dans la peinture elle-même. Le spectateur est comme abasourdi à l'idée qu'avec pour seules ressources une palette liquide et son pinceau, le peintre ait donné naissance à de l'air, de l'eau et toute une panoplie d'étoffes. Tant la liquidité impulsive de Botticelli que la surface d'Alberti procèdent en dernière instance de la vertu occulte du vent⁴¹. Le vent de Botticelli aspire à la transparence, tandis que le vent d'Alberti s'épanouit comme reflet à la surface de l'eau. Transparence, mouvement et eau convergent en un ultime motif paradigmatique: le reflet (aquatique) de Narcisse.

Le Narcisse d'Ovide a été pour Alberti une matrice pour la compréhension de la peinture: la réflexion du corps humain sur une surface (Fig. 18)⁴². Les vêtements transparents et virtuoses de Botticelli sont assimilables à un point d'eau à la surface duquel une légère brise imprime des rides. La peinture en tant qu'autoréflexion implique donc un 'narcissisme' ou une force d'attraction singulière entre le peintre et le miroir qu'il peint. *Ogni pittore dipinge se*, proclame Léonard de Vinci. Ou encore: le miroir a 'capturé' l'âme de son premier spectateur, c'est-à-dire le peintre. De là à considérer le vent, le *bewegende Beiwerke*, comme le catalyseur par excellence pour apprêter le 'filet à attraper les âmes', il n'y a –du moins pour un homme de la Renaissance– qu'un pas. Le vent est la quintessence de la *Seelenregung* (le

³⁸La beauté réside dans la *superficies: ergo in hac superficierum compositione maxime gratia et pulchritudo per quirenda est*; Leon Battista ALBERTI, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlager der Malerei*, ed. Oskar BÄTSCHMANN et Christoph SCHÄUBLIN, Darmstadt, 2000, p. 257.

³⁹Ce paragraphe reprend les analyses de Georges DIDI-HUBERMANN, *o.c.*, p. 337.

⁴⁰*Motus animi ex motibus corporis cognoscuntur*; Leon Battista ALBERTI, *o.c.*, p. 269.

⁴¹*The name comes from the classical elements of the ancient Greeks. The aether, a pure "fifth element" (quintaessentia in Latin), was thought to fill the universe beyond earth. This seemed fitting to modern scientists, since quintessence was the fifth known contribution to the overall mass-energy content of the Universe* (www).

⁴²ALBERTI, *o.c.*, passim; Gerhard WOLF, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München, 2002, passim; Louis MARIN, *Détruire la peinture*, Paris, 1977, p.139-199; Christiane KRUSE, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München, 2003, p. 397; Ulrich PFISTERER, *Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64, 3, 2001, p. 305-330.

mouvement de l'âme), de même que le papillon voletant provient d'une larve et devient *Seelentierchen*, une petite âme vivante (d'après Aby Warburg).⁴³



Fig. 18. Antonio Tempesta (15550-1630), *Narcisse*, gravure pour les *Métamorphoses* d'Ovide (43 av. JC - 17 après JC), 1606, Londres, British Library

⁴³ Extrait du rapport établi par le docteur Ludwig Binswanger à Kreuzlingen, où Aby Warburg fut interné de 1821 à 1824 : « Le patient voue une sorte de culte aux mites et papillons qui de nuit s'introduisent dans sa chambre. Il est capable de s'entretenir avec elles des heures d'affilée : il les appelle ses 'petites bestioles d'âme' et leur confie sa douleur » Et Aby Warburg lui-même : « Le plus beau papillon que j'aie jamais épinglé brise le verre brusquement et vient danser dans l'azur. Maintenant, il faut que je le rattrape, mais je ne suis pas équipé pour ce genre d'exercice. Ou, plus exactement, je voudrais bien, mais ma formation intellectuelle me l'interdit. [...] Je voudrais bien, lorsque la jeune fille au pas léger approche, me laisser emporter gaiement avec elle, mais ces emportements ne sont pas pour moi. » Je suis redevable au Prof. Stéphane SYMONS, K.U.Leuven, qui prépare une publication sur : *Butterflies and Souls in/as Movement: Aby Warburg's Seelentierchen*. Voir également Roger Caillois, *Méduse et Cie*, in Roger Caillois, *Oeuvres*, Paris, 2008, p. 479-558, qui dans ce singulier ouvrage pose un lien entre Méduse et les battements rapides, éblouissants et sidérants des ailes du papillon. Le papillon ou la mite en tant qu'archétypes animaux de l'âme volatile et versatile est un motif psycho-anthropologique qui a été étudié par Paul VANDENBROECK, *Zur Herkunft und Verwurzelung der "Grillen"*, in *De zeventiende eeuw*, 3, 1987, p. 52-84. – La caractérisation nymphique du papillon procède peut-être du fait qu'en langue grecque, il y a un voisinage sémantique entre 'papillon' et psyché (au sens d'âme). La psyché est représentée comme une jeune fille ailée. Enfin, le papillon est associé à l'âme affranchie du corps dans la tradition funéraire juive. Pour conclure, disons que le papillon a partie liée avec l'âme 'en mouvement', dans ses aspects transcendant ou transitoire ; cette orientation de recherche m'a été suggérée par le Prof. Adam Bzoch, Bratislava.

6. Nymphé.

La femme qui se tient au fondement des 'mouvements en mouvement' de Botticelli n'est pas une femme ordinaire: elle est nymphé, *ninfa* (Fig. 19). Personnification exemplaire de la beauté et de la grâce telles que décrites par les Anciens, la nymphé est comme le câble d'alimentation de l'ekphrasis⁴⁴. Elle constitue également un marqueur de l'esthétique d'alors: la *maniera antica*⁴⁵. Des auteurs tels que Homère (vers 840 av. JC) et Pliné l'Ancien étaient admirés dans le quattrocento pour leur capacité à rendre tangibles les Pathosformeln nymphiques. Mais la définition de la nymphé ne s'arrête pas là: davantage qu'un motif iconographique à l'ancienne, elle constitue un foyer d'intensité d'où se répand dans l'œuvre le charme ou le sortilège de la vie elle-même dans toute sa mobilité⁴⁶. *Ninfa* est une cheville dialectique qui d'un seul mouvement –l'immobilité dansante d'une princesse– accorde la double vie (interne et externe) du corps à son essence: le désir, qui sourd de la beauté fugitive d'un jeu de plis en suspension dans l'air qui paraît sur le point de les aplanir⁴⁷. Le charme affleure à la surface miroitante par la grâce du vent⁴⁸. *Ninfa* est l'ultime bouffée de vent et porte en dernier ressort la responsabilité d'une plus profonde, peut-être de la plus profonde névrose dans la peinture: le désir comme affect pictural.

Comme il ressort de sa fresque sur la vie de Saint-Jean Baptiste, sise dans le chœur de la basilique Santa Maria Novella à Florence (1485-1490), l'obsession à l'endroit de la *ninfa fiorentina* était particulièrement outrée chez le peintre Ghirlandaio. A l'extrême droite de la représentation de la naissance de Jean, on voit s'avancer d'un pas preste une créature dansante portant un plateau de fruits frais sur la tête (Fig. 20). Elle réapparaît, non moins pimpante et dansante, mais d'autant plus troublante, à l'arrière-plan de la Visitation (Fig. 21)⁴⁹. Trouble qui transparaît dans ce propos d'Aby Warburg, tel que rapporté par Ernst Gombrich (1909-2001): *Hinter diesen, gerade bei des geöffneten Tür, Läuft, nein fliegt, nein schwebt der Gegenstand meiner Träume...*⁵⁰/ En amont, à côté de la porte ouverte, court, non vole, non flotte la créature de mon rêve... La nymphé fait irruption dans la scène comme une zone de perturbation, brouillant une temporalité narrative qui n'est pas la sienne mais que sa seule présence magnétique affole et répartit entre signe du passé (Anzeichen der Vergangenheit) et trace du présent (Index der Gegenwart)⁵¹. Intemporelle et spectrale,

⁴⁴ Erwin PANOFKY, *Sinn und Deutung in der bildende Kunst*, Cologne, 1978, p. 274-350.

⁴⁵ Georges DIDI-HUBERMANN, *o.c.*, p. 343.

⁴⁶ *Nicht nur eine ikonographische Formel all'antica, sondern eine Intensitätsformel, die im Kunstwerk die Fähigkeit des Lebens zur Bewegung und zum Bewegwerden sichtbar macht; Ibidem.*

⁴⁷ *Das Begehren, das mit der vergehenden Schönheit kommt und geht, mit dem schwebenden Faltenwerk, mit darüber streichenden Luft; Ibidem.*

⁴⁸ *In ihren Kopien antiker Vorbilder verspürten die Renaissancekünstler das Bedürfnis, hier und da einen Windstoß hinzuzufügen; Ibidem.*

⁴⁹ *E finalmente vi è una femmina che porta, all'usanza fiorentina, frutta e fiaschi dalla villa; la quale è molto bella; Giorgio VASARI, Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori, Rome, 1963, III, p. 164.*

⁵⁰ Ernst GOMBRICH, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, vert. Matthias Fienbork, Frankfurt, 1992, p. 143.

⁵¹ Ce dernier renvoie à l'usage en vigueur consistant, à l'occasion d'une nouvelle naissance, à ramener à domicile des fruits frais de la campagne ; Georges DIDI-HUBERMANN, *o.c.*, p. 348-349.

elle entrelace les nattes du présent et du passé sur une bande limitrophe entre motif et pathos. Le caractère suspensif de la nymphe –qu'Aby Warburg qualifiait d'*Elementargeist der Göttin im Exil*⁵²– se manifeste en outre comme effraction du temps, syncope ou enfin figement du maelström de l'histoire, lequel par implosion dans la nymphe, se mue en une force tumultueuse qui canalise le désir dans la peinture.⁵³

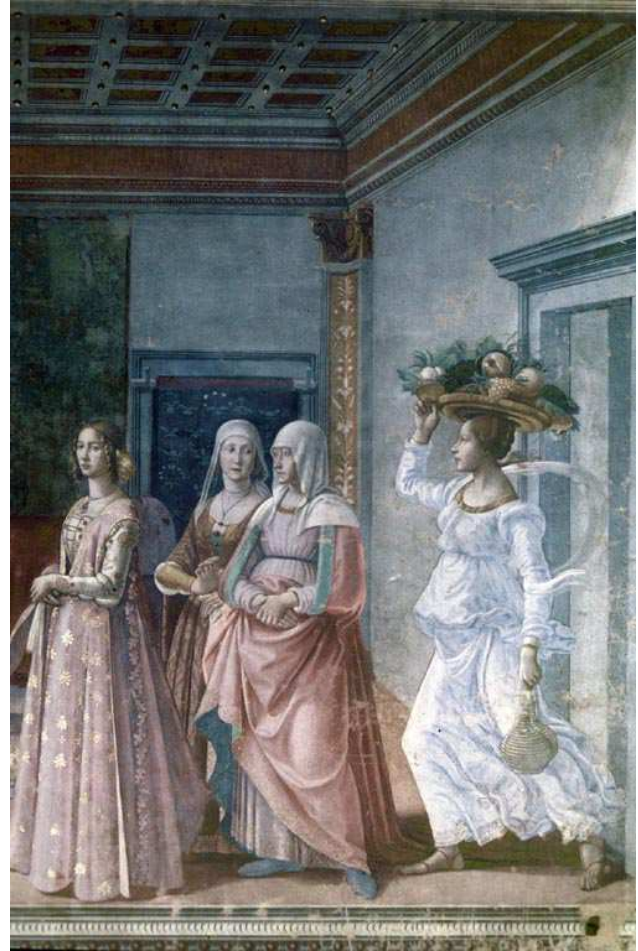


Fig. 19. Domenico Ghirlandaio (1449-1549) (atelier), *Nymphe*, vers 1485-1491, Codex Escorialensis. Madrid, Biblioteca Real, El Escorial, fol. 51v.

Fig. 20. Domenico Ghirlandaio (1449-1549), *Nymphe pour la Naissance de Jean le Baptiste*, cycle de Jean le Baptiste, 1485-1490, Florence, Santa Maria Novella.

⁵² Ernst GOMBRICH, *o.c.*, p. 143.

⁵³ Georges DIDI-HUBERMAN, *o.c.*, p. 356: *Was ist schließlich dieser Wind, den sie mit sich bringt? Dieser Wind aus anderer Zeit, der die Gewänder in einem geschlossenen Raum so unrealistisch bewegt? (...) So gesehen ist sie zwifach flüssig: unsted und ausgreifend wie das Leben, ansteckend und ungreifbar wie der Tod. In jedem Falle 'psychisch'. So muss man wohl diesen seltsamen Wind verstehen, der Ninfa überliefert - und sie uns ausliefert.*



Fig. 21. Domenico Ghirlandaio (1449-1549), Nymphe pour *La Visitation*, cycle de Jean le Baptiste, 1485-1490, Florence, Santa Maria Novella.

7. Léonard.

L'herméneutique du vent –entre motif et pathos– porte sur un phénomène naturel qui opère à travers mais aussi depuis le corps, initiant de ce fait une relation entre la créativité du cosmos et la créativité de l'homme. Le vent reflète un type de conception imaginaire associative, excentrique et surtout féconde. Le processus créatif initié par la triplicité vent / souffle / air recouvre l'intégralité du sensorium et atteste, plus qu'aucun autre paradigme artistique, la capacité réflexive du médium plastique. Dans certains cas, notamment chez Léonard de Vinci, cette autoréflexion se radicalise au point que le pneuma lui-même s'établit dans les arts de la peinture et du dessin.⁵⁴

Léonard est un artiste qui, par l'audace, surpassa tous ses contemporains. Pour ce qui concerne les phénomènes climatiques, il était animé par le désir inextinguible de pénétrer quels moyens picturaux étaient les plus à même de servir à la transposition de la réalité dans un champ iconique. Cet esprit novateur révérait la science et les arts était convaincu qu'à force d'observations et d'expérimentations l'invisibilité du vent finirait par céder et entrerait sans regimber dans la parousie de la visibilité artistique. Le rêve de Léonard était de saisir le vent par les moyens de l'art, d'en retracer

⁵⁴ Mary PARDO, *Memory, Imagination, Figuration. Leonardo da Vinci and the Painter's Mind*, in *Images of Memory. On remembering and Representation*, ed. S.L. KÜCHLER & W. MELION, Washington-Londres, 1991, p. 212-224.

l'itinéraire tortueux, d'en produire un équivalent visuel et partant d'infléchir la relation personnelle que nous avons au monde (d'après Alessandro Nova).⁵⁵

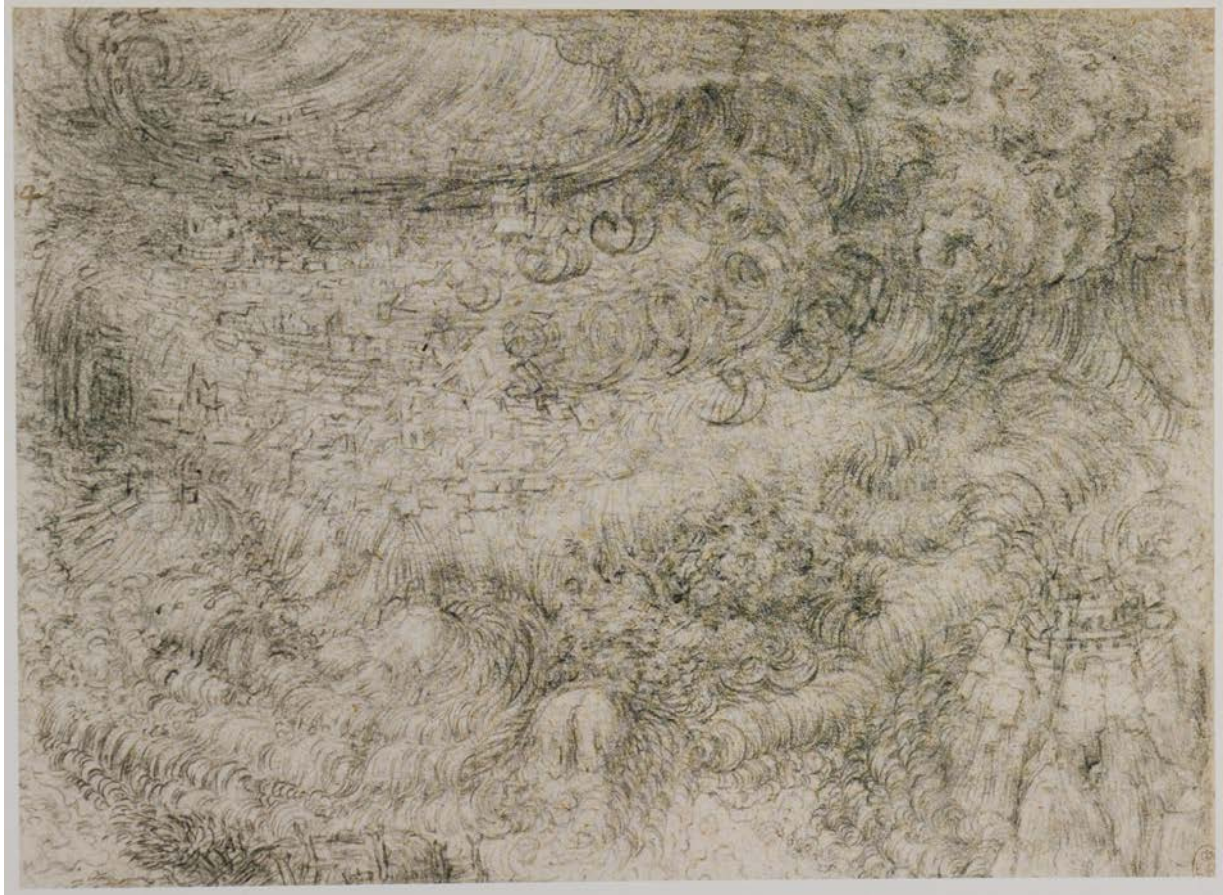


Fig. 22. Léonard de Vinci (1452-1519), *Déluge*, dessin à la craie, vers 1517-1517, The Royal Collection Her Majesty Queen Elizabeth II

En 1513, Léonard composa un traité sur le vent dans lequel il récusait avec force l'idée, communément admise au Moyen-âge, selon laquelle les vents provenaient originellement de la quaternité du zodiaque. Sa conviction en la matière étant que le vent est un phénomène purement naturel, il rédigea deux ans plus tard, en accompagnement d'une série de dessins sur les pluies diluviennes, un texte sur les raz-de-marée, les turbulences *e sua dimostrazione in pictura* (et leurs manifestations dans la peinture) (Fig.22). Il note: « On verra l'air nébuleux et sombre, tourmenté par des vents contraires qui retournent en tous sens l'averse ininterrompue, mêlée de grêlons, de rameaux cassés, de feuilles innombrables. A perte de vue s'étendent des arbres déracinés, déchiquetés par la fureur de l'orage. » Ces dessins uniques et incomparables sont de très petit format, minutieux, complexes, et seul celui qui les observe à travers une loupe verra se dresser derrière cette éruption cataclysmique de trombes d'eau et de vent, les formes ténues d'une ville et d'un paysage. Léonard a développé en l'espèce un dispositif graphique unique qui emporte eau et vent dans un même

⁵⁵Alessandro NOVA, *o.c.*, p. 75-96, p. 96: *to grasp the instant of the phenomenon, to describe it in all its complexity, to capture it with graphic means, to transform our relationship with the wind.*

tourbillonnement de lignes et de taches, pour la réalisation desquelles il a troqué sa fameuse pointe d'argent contre de la craie.

Le Déluge est réalisé selon une technique qui était vraisemblablement la seule capable de restituer l'action naturelle du vent par les ressources du dessin. Le regard artistique que Léonard pose sur le vent s'accomplit de lui-même en une optimisation de sa technique du sfumato: la fumigation brumeuse qui marie la ligne avec l'ombre et révoque la couleur⁵⁶. Le vent léonardien entérine un mode du 'dessiner' qui se présente emphatiquement comme turbulence, vortex, grouillement. L'art du dessin de Léonard peut être appelé –mais pas du tout au sens où il serait 'à la mode'— un art 'dans le vent', renouant de ce fait avec l'origine de la figuration en tant que telle.



Fig. 23. Léonard de Vinci (1452-1519), *Nymphe*, dessin à la craie, vers 1512-1512, The Royal Collection Her Majesty Queen Elizabeth II

⁵⁶ Frank FEHRENBACH, *Die oszillierende Blick. Sfumato und die Optik des späten Leonardo*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65, 2002, p. 522-544.

A la différence de Sandro Botticelli, le vent léonardien n'est pas seulement un *Pathosformel* ordonné à une esthétique nymphique idéale, mais l'expression à jamais débordante de la stupeur que provoquent ou à laquelle nous convoquent les ressources du moi créateur. Lorsqu'il advient à Léonard, à l'instar de ses congénères florentins, de se trouver sous l'emprise hypnotique de la nymphe (Fig. 23), ses *bewegende Beiwerke* transposent dans une matière crayeuse les modifications de son âme impressionnée. Le tournoiement et la 'névrose' de la jeune fille préfigurent, avec l'insaisissable célérité qui lui est propre, la naissance de la visibilité.

Aux yeux de Léonard, la systématisme des arts plastiques excède l'apprentissage scientifique que requiert le métier. Elle englobe une fascination confinant au philosophique et au religieux pour la puissance créatrice, pour le pneuma du Soi Artistique. Dans son *Libro della pittura* de 1490, un ouvrage concis dédié à Ludovico il Moro (1452-1508), Léonard affirme que le plaisir du peintre réside dans le fait qu'en vertu du caractère divin de la peinture, l'esprit du peintre se trouve comme annexé à l'esprit de Dieu. Le dessin venteux de Léonard donne vie à l'image, tout comme Dieu a insufflé la sienne propre dans la Création. Témoigne en ce sens un fragment d'un manuscrit de prime abord marginal du maître, mais d'une poésie inégalée dans son appréhension du vent comme quintessence de l'art, à savoir *Sul volo degli uccelli* (sur le vol des oiseaux), dans lequel l'observation des trajectoires du vent et de ses bourrasques est rapportée au vol des oiseaux. Léonard écrit: « *Oigli erà il primo volo il grande ucello sopra del dosso del suo/ magnocezero [cigno] empoendol'universo di stupore en /piendo di suafama tutte lescrittore e groria [gloria] eterna al nido/ dove nacque.*, c'est-à-dire « Le grand oiseau prendra son premier envol sur le dos d'un grand cygne, qui emplit l'univers d'émerveillement et remplira tous les écrits de sa gloire éternelle, tout comme lui remplit le nid dans lequel il est né. »⁵⁷

8. Sur le vol de l'oiseau

Dans le manuscrit en question, Léonard a porté dans la marge de droite quelques esquisses d'oiseaux en vol à vocation illustrative (Fig. 24). Au regard des sublimes études de vent à la craie, ces esquisses ne valent sans doute guère plus que leur léger pesant de plumes. Ces oiseaux n'en sont pas moins pleinement émouvants, prenant leur envol depuis la main du maître, dont on sait par ailleurs qu'elle traçait les caractères de droite à gauche et en miroir. Lire avec Léonard, c'est se laisser porter à tire d'aile en direction des lettres. A l'exemple de l'ensemencement de Flora par Zéphyr, l'oiseau, aidé de ses auréoles d'air et de son bec 'verseur', féconde le manuscrit tel un nid de sagesse et de connaissance universelle. Et si le vent hypostasie l'herméneutique de la versatilité, tout comme l'odeur celle de la transgression, alors ces oiseaux nous conduisent du pôle de l'intuition à celui de la logique, migrant pour ainsi dire de l'hémisphère droit à l'hémisphère gauche de cette planète grise qu'est le cerveau. Chemin traçant, le vol des oiseaux répand à même le parchemin les semences de ce quelque chose qui se tenait en amont du savoir, de l'expérience et des observations du génie florentin. Était-ce une pensée? (non, pas à ce stade). Une odeur?

⁵⁷ Marianne SCHNEIDER (ed.), *Leonardo da Vinci. Der Vögel Flug*, Munich-Londres, 2000, p. 95.

(pas davantage). Un émerveillement (non plus). Une présomption? (oui, c'est mieux).
Un pressentiment? (oui, presque). L'éveil d'une émotion? (c'est ça, oui).

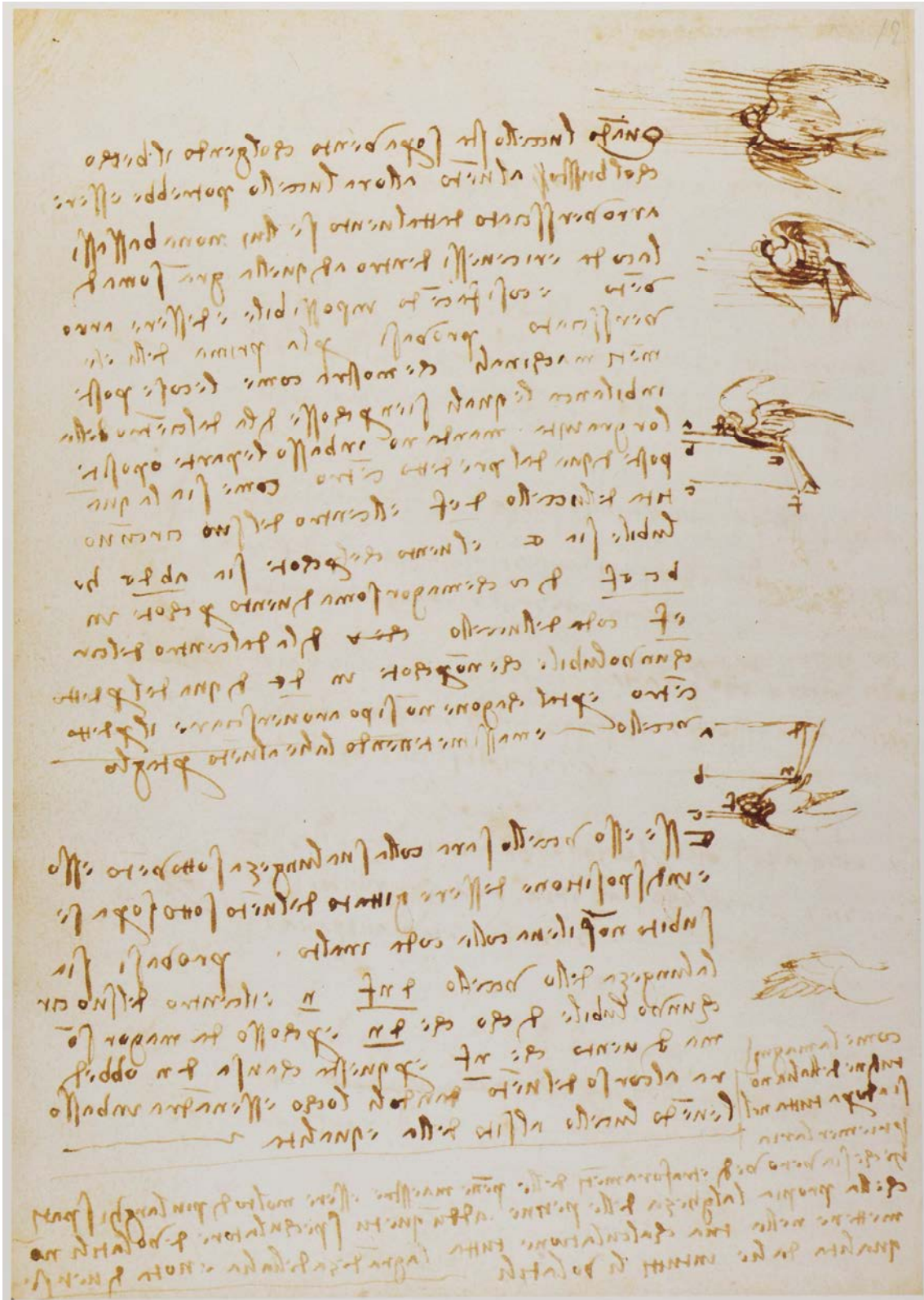


Fig. 24. Léonard de Vinci (1452-1519), Détail du codex *Sul volo degli uccelli* (sur le vol des oiseaux), vers 1505-1507, Turin, Biblioteca Reale, fol. 8v

Tutto ciò che ci affascina nel mondo inanimato, i boschi, le pianure, i fiumi, le montagne, i mari, le valli, le steppe, di più, di più, le città, i palazzi, le pietre, di più, il cielo, i tramonti, le tempeste, di più, la neve, di più, la notte, le stelle, il vento, tutte questecose, di per sé vuote e indifferenti, si caricano di significato umano perché, senza che noi lo sospettiamo, contengono un presentimento d'amore.

Dino Buzzati, *Un amore*, p. 110.