L'Incarnation et l'oreille dans l'art italien de la Renaissance

Marta Battisti

Lorsque le créateur anonyme de l'*Annonciation* de Würzburg (vers 1420) (fig. 6.1) a sculpté la lunette du portail nord de l'église de Sainte-Marie, il ne se doutait assurément pas que son œuvre deviendrait l'image la plus couramment utilisée pour illustrer l'idée de la conception *per aurem* ou par l'oreille[1]. De même, il ne devait pas être conscient qu'il définissait les canons visuels d'une interprétation de l'Incarnation qui sera bientôt jugée excessive et condamnée par l'Église. Il s'agit notamment du système d'imprégnation auditive inventé par le sculpteur, que Leo Steinberg qualifie de « absurdly telephonic[2] ». En haut de la lunette, Dieu le Père tient dans sa main droite un tube à fines rayures verticales, censé représenter le pneuma divin[3], et souffle dans l'une de ses extrémités. L'enfant Jésus glisse le long du tube, la tête en bas, comme sur un toboggan. Enfin, la colombe du Saint-Esprit sort de l'autre extrémité et pointe son bec dans le pavillon auriculaire de la Vierge Marie. L'un des principaux problèmes posés par cette image est que l'enfant Jésus est représenté entièrement formé. Ainsi, l'artiste anonyme de Würzburg concrétise la très grande crainte des théologiens concernant une interprétation trop corporelle de l'Incarnation, exprimée par Antonin de Florence dans la *Summa theologica* (1440-1459)[4]. Selon l'archevêque, en montrant le nouveau-né allant vers Marie, les artistes induisent les fidèles en erreur sur la manière dont le Dieu immatériel s'est incarné dans son Fils. Le motif du bébé, présent dans les *Annonciations* de différents artistes italiens du XIV^e^ au XVI^e^ siècle[5], a également été critiqué par Gabriele Paleotti dans son *Discorso* (1582), ce qui témoigne de la longévité de cette pratique figurative[6]. En même temps, l'autre problème majeur de l'*Annonciation* de Würzburg est sa description trop claire et mécanique du rôle de l'oreille de la Vierge dans la conception de Jésus.

La place de l'oreille dans l'Incarnation fait l'objet d'un vif débat dans le cadre de la croyance controversée en la conception *per aurem*, qui se répand dans l'Occident chrétien à partir du IV^e^ siècle[7]. Comme l'a souligné Nicholas Constas, après avoir envisagé l'Incarnation

---

[1] Voir, entre autres, Ernest Jones, « The Madonna's Conception through the Ear : A Contribution to the Relation between Aesthetics and Religion », dans Id., *Essays in Applied Psycho-Analysis. Essays in Applied Psycho-Analysis*, London / Vienna, The International Psycho-Analytical Press, 1923, p. 267 ; Leo Steinberg, « How shall this be ? Reflections on Filippo Lippi's Annunciation in London (part 1) », *Artibus et historiae*, 8, 1987, p. 25 ; Nicholas Constas, *Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity*, Leiden-Boston, Brill, 2003, p. 273 ; Klaus Krüger, « Mute Mysteries of the Divine Logos : On the Pictorial Poetics of Incarnation », dans Walter S. Melion et Lee Palmer Wandel (dir.), *Image and Incarnation the Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, Leiden, Brill, 2015, p. 83 et Sarah Drummond, *Divine Conception : The Art of the Annunciation*, London, Unicorn, 2018, p. 57.

[2] Steinberg, « How shall this be ? », *art. cit.*, p. 43, note 27.

[3] Sur le pneuma, voir Barbara Baert, « The Annunciation and the Senses : Late Medieval Devotion and the Pictorial Gaze », dans Henning Laugerud, Salvador Ryan et Laura Katrine Skinnebach (dir.), *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe. Images, Objects, Practices*, Dublin, Four Courts Press, 2016, p. 127-128.

[4] Antonini archiepiscopi florentini, *Summa thelogica in quattuor partes distributa*, III, VIII, IV, Augustinum Carattonium, Veronae, 1740, p. 321.

[5] Voir les exemples de Andrea di Nerio, *Annonciation*, vers 1350, Arezzo, Museo diocesano ; Lorenzo Veneziano, *Annonciation avec saints*, entre 1356 et 1372, Venise, Galleria dell'Accademia ; Giovanni Santi, *Annonciation*, vers 1489-1491, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche et Girolamo da Santacroce, *Annonciation*, vers 1540, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art.

[6] Gabriele Paleotti, *Discorso sopra le immagini sacre et profane diviso in cinque libri*, Bologna, Alessandro Benacci, 1582, p. 113.

[7] Voir l'étude pionnière de Jones, « The Madonna's Conception through the Ear », *art. cit.*, p. 261-359. Plus récemment, voir les études de Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge : le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 285-292 et de Constas, *Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity* , *op. cit.*, notamment le chapitre « "The Ear of the Virginal Body " : The Poetics of Sound in the School of Proclus », p. 273-313.

comme liée à l'odorat de la Vierge, à son sens du goût, voire à son sens de la vision, notamment par le biais d'une apparition, la pensée théologique s'est tournée vers l'ouïe pour expliquer la conception sans effraction de Jésus, le caractère immatériel et invisible du son se prêtant bien à l'explication du mystère[8]. La théorie doit également son succès au rapport qu'elle permet d'établir entre la Chute et l'Incarnation : selon une lecture antinomique en clé auditive, l'oreille de la Vierge, porteuse du salut, s'oppose à celle d'Ève, entraînant la faute[9]. Alors que le récit du péché originel (Genèse 3, 6) mobilise plusieurs sens de la première femme, qui voit et goûte le fruit interdit, les théologiens ont généralement indiqué dans l'ouïe le sens responsable de la Chute : en effet, l'audition est le seul sens d'Ève qui se rapporte directement au serpent tentateur et non à la pomme, objet de la tentation[10]. Bien qu'elle explique efficacement la parthénogenèse de Jésus et donne une lecture cohérente du salut par l'écoute, l'idée de la conception par l'oreille ne fait pas l'unanimité. Pour certains théologiens, la mention de l'organe de l'ouïe suscite des doutes sur la faisabilité physiologique de la conception, ce qui compromet la compréhension du miracle par les croyants[11]. C'est pour cela que, dans le monde latin, la mention *per aurem* est parfois remplacé par celle, plus neutre, de *ex auditu*, comme le montre bien le compendium *De laudibus Beatae Mariae Virginis* ou *Mariale*, rédigé au XIII^e^ siècle, puis publié en 1473 :

> Comme dit le Cantique, *Mon bien-aimé*, c'est-à-dire Dieu Père, *a passé sa main*, c'est-à-dire le Fils, *par la fente* de mes oreilles (Cantique 5, 4). Pour cette raison l'Église chante : tu as conçu par l'oreille notre Seigneur, pour que tu sois proclamée bénie parmi toutes les femmes, etc. Par l'oreille, qui est comme dire par la foi, puisque *la foi vient de l'écoute* (Romains 10, 17)[12].

Selon Leo Steinberg, certains artistes italiens du XV^e^ siècle se seraient également éloignés de cette interprétation auditive de la conception, physiologiquement impossible, en imaginant d'autres façons de représenter le miracle[13]. L'historien de l'art porte notamment les exemples des métaphores visuelles inventées par les *Annonciations* de Gentile da Fabriano (vers 1421-1425) et de Filippo Lippi (vers 1450-1453), qui s'appuient respectivement sur le motif de la lumière traversant l'*oculus* et sur le détail inédit d'un œil-nombril[14]. Dans son sillage, Barbara Baert a également souligné la présence d'un dispositif lumineux évoquant l'Incarnation dans la *Madonna del parto* de Piero della Francesca (vers 1460)[15]. L'approche de Steinberg, visant à individuer d'autres paradigmes corporels que l'oreille dans les

[8] *Ibid.*, p. 278, note 18.
[9] Les premiers auteurs à développer cette association sont Justin Martyr, *Dialogus cum Tryphone Judaeo*, 100, éd. par Jacques-Paul Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*, Paris, Frères Garnier, 1857-1891, vol. 6/161, col. 710-711 ; Irénée de Lyon, *Contra Haereses Libri Quinque*, V, 19, 1, éd. par Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*, *op. cit.*, vol. 7/161, col. 1175 ; Éphrem, *Commentaire de l'Évangile concordant ou Diatessaron : traduit du syriaque et de l'arménien*, XX, 32, ed. par Louis Leloir, Paris, Les Éditions du Cerf, 1966, p. 366-367 et Zénon de Vérone, *Tractatus*, I, XIII, X, éd. par Jacques-Paul Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, Paris, Frères Garnier, 1844-1864, vol. 11/221, col. 352.
[10] Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 267-268.
[11] Voir notamment Agobard de Lyon, *Liber de Correctione Antiphonarii*, VII-VIII, éd. par Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, *op. cit.*, vol. 104/221, col. 331-332.
[12] Alberti Magni, *Super Missus, De laudibus B. Maria, Biblia Mariana*, *De laudibus Beatae Mariae Virginis*, VII, VII, Lugduni, Petrum Iammy, 1651, p. 216 : « Une dicit Cant. 5. Dilectus meus, id est, Deus pater, misit in me manum suam, id est, filium, perforamen auris meae. Ideo canit ei Ecclesia : Concepisti per aurem Dominum nostrum, ut benedicta dicaris inter omnes mulieres, etc. Per aurem, id est, per fidem dictorum : quia fides ex auditu. » Notre traduction. Erronément attribué à Albert le Grand, il aurait été rédigé par Richard de Saint-Laurent (mort en 1250).
[13] Steinberg, « How shall this be ? », *art. cit.*, p. 32.
[14] *Ibid.*, p. 34-35. Voir aussi Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 338 et Baert, « The Annunciation and the Senses », *art. cit.*, p. 129-131.
[15] *Ibid.*, p. 132.

représentations du miracle, a aussi été développée par Christian K. Kleinbub[16]. À partir de trois dessins de Michel-Ange sur le thème de l'*Annonciation* réalisés entre 1547 et 1555[17], Kleinbub montre que d'autres organes du corps, tel le cœur ou le cerveau de la Vierge, peuvent être interprétés comme les réceptacles de la conception divine. Critiquée par les théologiens, la notion de la conception *per aurem* aurait-elle donc définitivement disparu des représentations de l'*Annonciation* de la Renaissance italienne ? Dans cet essai, nous souhaitons nuancer les propos de Steinberg en montrant que cette pensée, aussi controversée soit-elle, a néanmoins influencé l'imaginaire artistique autour de l'Incarnation. Par l'analyse de trois *Annonciations* – le retable d'Ambrogio Lorenzetti à Sienne (1344), le tableau de Benedetto Bonfigli à Pérouse (vers 1460-1470) et les volets d'orgues de Cosmè Tura à Ferrare (vers 1467-1469) – nous envisagerons autant de façons de mettre en valeur le rôle de l'oreille dans le déroulement de ce miracle fondateur de la chrétienté. En complément des études déjà réalisées sur la nature verbale et discursive de l'Incarnation et de ses représentations[18], il s'agit ici de s'intéresser à leur dimension proprement acoustique. En adoptant le « point de vue » de l'oreille, nous pouvons renouveler notre regard sur ces œuvres célèbres, dont la portée auditive a été souvent passée sous silence.

1. La boucle à l'oreille

En 1344, Ambrogio Lorenzetti achève de peindre un petit retable figurant l'*Annonciation* pour la salle du Consistoire dans le Palais Public de Sienne (fig. 6.2)[19]. Les deux figures de l'ange Gabriel et de la Vierge, la bouche fermée, s'adressent des phrases que l'artiste a transcrites en lettres d'or sur le fond d'or[20]. La salutation de l'ange (Lc 1, 28) se trouve à l'intérieur de l'auréole de Marie, tandis qu'une partie de la réponse de l'ange à l'interrogation de la femme, concernant la possibilité d'enfanter le fils de Dieu alors qu'elle ne connaît point d'homme, est inscrite horizontalement au centre de l'image (Lc 1, 37). Enfin, la réponse de Marie, indiquant son acceptation de la volonté divine, se développe en diagonal entre la femme et Dieu le Père, à qui elle s'adresse (Lc 1, 38). Outre l'aspect verbal, l'*Annonciation* montre une réflexion particulière sur l'ouïe de la Vierge. L'oreille gauche de Marie se situe dans le prolongement du vol de la colombe du Saint-Esprit, qui descend vers elle en réponse à son acceptation. Parfaitement dessiné, l'organe se détache sur le profil de la femme, encadré par sa chevelure dorée (fig. 6.3). Une boucle d'oreille en or, composée d'un anneau et d'un pendentif en forme de croix, est suspendue au lobe de l'oreille.

Ce détail singulier constitue, selon Diane Owen Hugues, un trait spécifique d'Ambrogio Lorenzetti[21]. Le peintre a décoré les lobes de ses Madones avec des boucles d'oreilles similaires au moins à trois autres reprises : dans la *Madone de Vico l'Abate* (1319), dans la *Madone à*

[16] Christian K. Kleinbub, « On the Annunciations of Michelangelo and the bodily mechanics of the visionary », dans Andreas Beyer, Philippe Morel, Alessandro Nova et Cyril Gerbron (dir.), *Voir l'au-delà : l'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2017, p. 95-109.

[17] Le dessin préparatoire de l'*Annonciation*, vers 1547, Londres, British Museum ; le *cartonetto* pour le retable du Latran, vers 1547-1550, Florence, Uffizi et le *cartonetto* pour le retable Cesi de l'église de Santa Maria della Pace à Rome, vers 1547-1555, New York, Pierpont Morgan Library.

[18] Voir Daniel Arasse, « Annonciation / Énonciation : remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 1984, vol. 37, p. 3-17 ; Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher, 1989, notamment le chapitre « Annonciations toscanes », p. 125-163 ; Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999 et Krüger, « Mute Mysteries of the Divine Logos », *art. cit.*

[19] Sur cette commande, voir Arasse, *L'Annonciation italienne*, *op. cit.*, p. 75-76.

[20] « AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINU[S] TE[CUM] » ; « NON ERIT IMPOSSIBILE APVD DEV[M] O[MN]E [VE]RBUM » et « ECCE A[N]CILLA D[OMI]NI ». Voir *ibid.*, p. 76.

[21] Diane Owen Hughes, « Distinguishing Signs : Ear-rings, Jews, and Franciscan Rhetoric in the Italian Renaissance City », *Past & Present*, 112, 1986, p. 6, note 11.

l'enfant (vers 1337) et dans la *Présentation au Temple* (1342)[22]. La présence inusuelle de cet objet a été rattachée par Owen Hugues aux pratiques de distinction des femmes juives présentes en Italie entre la fin du Moyen Âge et le début de la Renaissance[23]. Selon Daniel Arasse, dans le contexte de l'*Annonciation* de Lorenzetti, la boucle d'oreille fait allusion à l'obligation pour Marie de se soumettre au rituel mosaïque de la purification, que l'artiste avait dépeint dans le retable de la *Présentation* de peu précédent[24]. Ainsi, par la présence de ce détail, le peintre signifierait la transition d'une vie *sub lege* à une vie *sub gratiam*, permise par l'Incarnation de Jésus et l'avènement de la Nouvelle Loi[25].

Attentive au détail, selon une approche qui lui est propre[26], l'analyse d'Arasse néglige toutefois de prendre en compte l'oreille à laquelle le bijou est accroché, ainsi que les possibles significations auditives que ces deux éléments peuvent évoquer lorsqu'ils sont considérés ensemble.. L'*Annonciation* est en effet de la seule œuvre du peintre où la boucle d'oreille s'accompagne d'une claire représentation de l'organe, généralement caché par la chevelure ou le voile de la femme. La visibilité soudaine de l'oreille de Marie est étroitement liée au sujet représenté et résulte d'une probable réélaboration de la notion de la conception *per aurem* par l'artiste. Lorenzetti avait déjà manifesté une certaine sensibilité à l'égard de cette idée dans l'*Annonciation* de San Galgano in Montesiepi (1334-1336), où le détail de l'oreille gauche de Marie est également mis en évidence[27]. À la lumière de ce constat, l'on peut donc s'interroger sur la possible signification auditive de l'ensemble formé par la boucle d'oreille, l'oreille et la Vierge, au-delà de son indentification en tant que femme juive.

Du point de vue chrétien, le passage de l'ère *sub lege* à l'ère *sub gratia* marque un changement significatif dans les modalités de perception auditive du divin. Comme l'affirme Paul (Rm 7, 6 et 2 1Co 3, 3), l'avènement du Fils de Dieu sur terre inaugure la Nouvelle Loi sous le régime de l'écoute de la parole, tandis que l'Ancienne Loi se caractérise par la prééminence de la lettre écrite. La Vierge peinte par Lorenzetti semble faire écho à cette transition : ayant abandonné la lecture, elle tend son oreille vers Dieu le Père et la colombe du Saint-Esprit. Dans le Nouveau Testament, la distinction auditive entre juifs et chrétiens est illustrée par la notion de circoncision des oreilles. Cette idée trouve son origine dans l'Ancien Testament, où elle renvoie à une forme de défaillance sensorielle empêchant l'homme de percevoir Dieu[28]. Ainsi, le prophète Jérémie reproche à ses auditeurs leur incapacité à l'écouter en raison de leurs oreilles « incirconcises » (Jr 6, 11). Ce terme est ensuite repris par le protomartyr Étienne pour accuser les Docteurs de la Synagogue d'être incapables de reconnaître Jésus comme Fils de Dieu à cause de leurs cœurs et oreilles « incirconcis » (Ac 7, 51). La circoncision auditive devient ainsi un critère distinctif entre les juifs, attachés à l'obéissance à l'ancienne lettre, et les chrétiens, qui accueillent dans leurs cœurs la parole de Jésus. Elle s'inscrit dans la réflexion chrétienne sur les sens spirituels, impliquant que le fidèle ne peut

[22] La *Madone de Vico l'Abate*, 1319, Museo Vicariale di Arte Sacra, San Casciano in Val di Pesa, comporte un pendentif en forme de perle ; la *Madone à l'enfant*, vers 1337, Paris, Louvre, un pendentif de forme trilobée ; la *Présentation au Temple*, 1342, Florence, Office, un pendentif en forme de croix. Voir Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini et Max Seidel (dir.), *Ambrogio Lorenzetti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, p. 126, p. 286, p. 427 et p. 442-444.

[23] Diane Owen Hughes, « Earings for Cicumcision : Distinction and Purification in the Italian Renaissance City », dans Richard C. Trexler (dir.), *Persons in Group. Social Behaviour as Identity Formation in Medieval and Renaissance Europe*, Binghamton-New York, 1985, p. 155-161 et Owen Hughes, « Distinguishing Signs », *art. cit.*, p. 3-59.

[24] Arasse, *L'Annonciation italienne*, *op. cit.*, p. 77.

[25] *Ibid.*

[26] Daniel Arasse, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 7-14.

[27] Ambrogio Lorenzetti, *Annonciation*, 1334-1336, San Galgano, Montesiepi (Chiusdino). Voir Bagnoli, Bartalini et Seidel (dir.), *Ambrogio Lorenzetti*, *op. cit.*, p. 214-221.

[28] Witzman Steven, « Sensory Reform in Deuteronomy » dans David Brakke, Michael Satlow et Steven Witzman (dir.), *Religion and the Self in Antiquity*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2005, p. 123-139.

véritablement percevoir Dieu que par l'ouverture des sens de l'esprit ou « du cœur »[29]. L'épisode où Pierre tranche l'oreille gauche du juif Malchus (Jn 18, 10 et Lc 22, 50) illustre cette même idée : pour les théologiens, la section de cet organe, qui sera par la suite guéri par Jésus (Lc 22, 51), symbolise la circoncision auditive du peuple juif, l'initiant ainsi à l'écoute de la Parole[30].

Comme l'a souligné Owen Hugues à partir d'un sermon du frère franciscain, prédicateur en Italie centrale, Giacomo della Marca (1416-1476), la boucle d'oreille est un signe que les femmes juives portent à la place de la circoncision[31]. L'oreille de la Vierge et son bijou, tels que peints par Lorenzetti, pourraient-ils tisser un lien entre la conception *per aurem* et l'idée d'une transition auditive entre l'Ancienne et la Nouvelle Loi, rendue possible par l'Incarnation et assimilée à une circoncision des oreilles ? Pour répondre à cette question, il convient d'abord examiner la signification des boucles d'oreilles dans la tradition chrétienne. Dans *La vie de Moïse*, Grégoire de Nysse les définit comme un symbole de l'obéissance à la Loi, dont les Israélites se dépouillent pour façonner le veau d'or (Ex 32, 3) [32]. Le théologien interprète ce geste comme un renoncement à l'écoute de Dieu et une réitération du péché auditif d'Ève dans le jardin d'Eden. Dans le monde byzantin, la boucle d'oreille, conçue comme un ornement représentant la parole divine qui embellit les oreilles des femmes, est également associée à la Vierge Marie et à l'Incarnation[33]. Du coté latin, bien que les boucles d'oreilles ne soient pas explicitement mentionnées, Zénon interprète l'Incarnation comme une circoncision spirituelle de l'ouïe de Marie : « Par la femme qui avait la première commis le péché commence enfin l'œuvre de circoncision ; et parce que le diable, en s'insinuant par l'oreille grâce à sa persuasion, avait blessé et détruit Ève, c'est par l'oreille que le Christ entre en Marie, retranche de son cœur l'ensemble des vices et guérit la blessure de la femme en naissant d'une vierge[34]. »

L'oreille percée de Marie dans le retable de Lorenzetti se situe à la croisée de plusieurs réflexions sur l'écoute. Elle s'inscrit dans l'opposition auditive entre Ève et Marie, ouvrant sur l'articulation entre les sens du corps et de l'esprit[35], et renvoie à la distinction entre juifs et chrétiens, elle-même liée à l'opposition entre la lettre et la parole. La boucle d'oreille de la Vierge, marque féminine de circoncision, signale son appartenance au peuple juif tout en évoquant le changement fondamental qui s'opère dans l'écoute par le biais de la conception *per aurem*. Le détail dans le détail que constitue le pendentif en forme de croix, seule occasion avec

---

[29] Voir Mariette Canevet, « Sens spirituel », dans Marcel Viller, Joseph De Guibert et Ferdinand Cavallera (dir.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne, 1990, vol. 24/45, p. 599-611 et Pavel L. Gavrilûk et Sarah Coakley, « Introduction », dans Pavel L. Gavrilûk et Sarah Coakley (dir.), *The Spiritual Senses : Perceiving God in Western Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 2-12.

[30] Voir notamment Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique. Tome 2, Sermons 16-32*, trad. par Paul Verdeyen et Raffaele Fassetta, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998, p. 355 et Francesco Panigarola, *Cento ragionamenti sopra la Passione*, Venetia, Gio. Antonio Rampazetto, 1585, p. 177. Sur la tradition iconographique de cet épisode, voir Gianni Pittiglio, « Una scena nella scena : l'iconografia di Pietro e Malco nella Cattura di Cristo dalle origini all'inizio del Seicento », dans Serenella Castri et Alessio Geretti (dir.), *Il cammino di Pietro*, Milano, Skira, 2013, p. 89-107.

[31] Jacobus de Marchia, *Sermones Dominicales*, Renato Lioi (dir.), Ancona, Biblioteca Francescana, 1978, vol. 1/3, p. 113. Owen Hughes, « Distinguishing Signs », *art. cit.*, p. 24, note 67.

[32] Grégoire de Nysse, *La vie de Moïse*, trad. par Jean Daniélou, Paris, Les Éditions du Cerf, 2000, p. 250-253.

[33] Voir Constas, *Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity*, *op. cit.*, p. 290-291.

[34] Zénon, *Tractatus*, I, XIII, X, éd. par Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, *op. cit.*, vol. 11/221, col. 352 : « Denique a muliere, quae prior peccaverat, circumcisionis incipit cura. Et quia suasione per aurem irrepens diabolus, Evam vulnerans interemerat ; per aurem intrans Christus in Mariam, universa cordis desecat vitia : vulnusque mulieris, dum de virgine nascitur, curat. » Traduit par Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 286.

[35] Voir Mariette Canévet, « Sens spirituel », *op. cit.*, p. 604-611 et Aavitsland Kristin Bliksrud, « Incarnation. Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art », dans Hans Henrik Lohfert Jorgensen, Henning Laugerud et Laura Katrine Skinnebach (dir.), *The Saturated Sensorium: Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages*, Aarhus, Aarhus University Press, 2015, p. 75.

le retable de la *Présentation au Temple* où l'artiste a dépeint un tel motif, déploierait ainsi toute sa puissance symbolique, indiquant que Jésus et son sacrifice sont le moteur de cette transformation. Face aux multiples significations qui émergent de l'analyse conjointe de l'oreille et de son ornement, se pose la question de comment Lorenzetti est parvenu à une telle représentation. En tant qu'artiste, ce dernier recourt de manière consciente au motif des boucles d'oreilles pour caractériser la Vierge comme appartenant au peuple juif. Il est également familier de l'opposition entre Ève et Marie, qu'il illustre dans la fresque de San Galgano à Montesiepi, où Marie Reine trône sur Ève, la progénitrice fautive[36]. En intégrant ces éléments dans l'*Annonciation* de Sienne, Lorenzetti propose une interprétation inédite de la réflexion chrétienne sur l'Incarnation et ses implications en matière d'écoute. L'attribut de la boucle d'oreille, bien qu'appliqué par Lorenzetti à ses Madones, sera peu après abandonné en raison de la connotation négative d'impureté sexuelle qui lui est progressivement associée[37]. L'*Annonciation* de Sienne demeure ainsi un cas isolé, voire unique, mais l'importance qu'elle attribue à l'oreille comme lieu d'écoute et de conception du Verbe est partagée par d'autres peintres italiens confronté au mystère de l'Incarnation. La réflexion de Benedetto Bonfigli sur les oreilles de Marie, à la fois cachées et dévoilées, en est un exemple.

2. L'oreille secrète

Benedetto Bonfigli, peintre pérugin actif à Rome en 1450 aux côtés de Fra Angelico et Benozzo Gozzoli, a réalisé le retable de l'*Annonciation* (1460-1470) pour un lieu qui nous est inconnu : la première mention de l'œuvre la situe dans la salle du Collège des Notaires de Pérouse (fig. 6.4)[38]. Au premier plan se trouvent l'ange Gabriel à gauche et la Vierge à droite, selon une disposition courante dans l'iconographie du thème déjà présente dans le panneau de Lorenzetti. Parmi ces personnages, figure le détail inusuel de l'évangéliste Luc, qui a autrefois attiré l'attention de Louis Marin et de Daniel Arasse[39]. Assis par terre avec son attribut, le bœuf, Luc s'apprête à transcrire sur un parchemin immaculé le dialogue qui va se dérouler autour de lui, dont le début imminent est signifié par la bouche entrouverte de l'ange. En haut à gauche de l'image, Dieu le Père, entouré de chérubins, émet par sa bouche fermée un rayon doré qui traverse l'espace en diagonale et se termine à hauteur de la tête de Marie, par la figure de la colombe du Saint-Esprit. Du temps de Bonfigli, le motif du rayon est souvent utilisé par les artistes pour figurer le mystère de l'Incarnation. On le retrouve dans une configuration presque identique dans l'*Annonciation* anonyme de Cori (vers 1420-1430)[40] ou dans la fresque détachée de la *Vierge à l'enfant* de Domenico Veneziano (vers 1440-1444)[41]. Son origine figurative pourrait dériver des représentations byzantines de la *Transfiguration*, théophanie impliquant tant l'aspect visuel que sonore, où des rayons dorés sortent de la mandorle du Christ pour aller frapper les apôtres[42].

---

[36] Ambrogio Lorenzetti, *Marie Reine en trône avec anges, saints, la Miséricorde, la Charité et Ève*, 1334-1336, San Galgano, Montesiepi (Chiusdino). Voir Arasse, *L'Annonciation italienne*, *op. cit.*, p. 78-82 et Bagnoli, Bartalini et Seidel (dir.), *Ambrogio Lorenzetti*, *op. cit.*, p. 203-205.

[37] Owen Hughes, « Distinguishing Signs », *art. cit.*, p. 6, note 11 et p. 24-32. Le motif de la boucle d'oreille apparaît encore dans certaines œuvres issues de l'entourage artistique de Lorenzetti, par exemple dans le *Retable de l'Assomption* de Sano di Pietro, 1479, Sienne, Pinacoteca Nazionale.

[38] La datation et destination du retable sont discutées par Francesco Federico Mancini, *Benedetto Bonfigli*, Milano, Electa, 1992, p. 105-109; Vittoria Garibaldi (dir.), *Un pittore e la sua città: Benedetto Bonfigli e Perugia*, Milano, Electa, 1996, p. 166 et Francesco Federico Mancini, « La formazione di Benedetto Bonfigli », dans Maria Luisa Cianini Pierotti (dir.), *Bonfigli nel suo tempo*, Perugia, Volumnia Editrice, 1998, p. 59-74, notamment p. 68.

[39] Marin, *Opacité de la peinture*, *op. cit.*, p. 11-12 et Arasse, *L'Annonciation italienne*, *op. cit.*, p. 174-176.

[40] Anon., *Annonciation*, vers 1420-1430, Cori, Chapelle de la SS. Annunziata.

[41] Domenico Veneziano, *Vierge à l'enfant*, vers 1440-44, Londres, The National Gallery.

[42] Voir, par exemple, Anon., *La Transfiguration du Christ*, vers 1200, Paris, Louvre. Pour une réflexion sur la qualité audio-visuelle de l'épisode de la *Transfiguration*, voir Christoph Wagner, « Ascolto come visione nella "Trasfigurazione" di Raffaello : la metafora visiva dell'"obumbratio" tra "demonstratio diurna" e "demonstratio

Dans le cadre de l'*Annonciation*, le rayon doré revêt une qualité sensorielle ambiguë : il renvoie à l'univers verbal, mais nie la dimension sonore par le détail de la bouche fermée et, au contraire, renforce la dimension visuelle et lumineuse. Ainsi, le panneau de Bonfigli évoque la réflexion sur la dimension plus ou moins sonore de l'Incarnation, étroitement liée à celle sur le caractère auditif de la conception de Jésus par Marie. Selon Steinberg, le passage du grec au latin a largement contribué à façonner une interprétation acoustique du miracle : en raison de la richesse sémantique du grec, le terme *logos* aurait eu une connotation moins sonore que le latin *verbum*, davantage lié à la parole orale[43]. Parmi les théologiens de langue latine, on constate en effet une réflexion sur la nature verbale de l'Incarnation, dont un exemple frappant est Lactance. Dans les *Divinae Institutiones*, ce dernier affirme que « Lui [Jésus], au contraire, bien qu'il soit également un souffle, est sorti cependant de la bouche de Dieu en même temps qu'une voix et un son, comme une parole […][44] ». Cependant, contrairement à Lactance, d'autres auteurs tendent à diminuer la valeur sonore du miracle[45]. En opposition au son venu du ciel, comme celui d'un vent ou d'un souffle impétueux (Ac 2, 2), que le Saint-Esprit a produit lors de la Pentecôte, l'Incarnation se situerait aux limites de l'audible : le son du verbe se faisant chair est alors comparé au *sibilus aurae tenuis*, le murmure d'une brise légère perçue par Élie sur le mont Horeb (1R 19, 12)[46].

Par le détail du rayon sortant de la bouche fermée de Dieu, l'*Annonciation* de Pérouse fait sienne l'idée de la discrétion sonore de l'Incarnation de Jésus. L'ambigüité de l'émission de cette parole silencieuse se poursuit dans la figuration de sa réception par Marie. À la différence de l'*Annonciation* de Würzburg, le retable de Bonfigli n'illustre pas ouvertement la pénétration du pneuma dans l'oreille de la Vierge. Le rayon doré se termine avec la colombe du Saint-Esprit à côté de la tête de la femme, au niveau de son oreille droite, qui reste invisible (fig. 6.5). Du bec ouvert de l'oiseau, contrepartie de la bouche fermée de Dieu, sortent des flammes rouges, allusion aux langues de feu de la Pentecôte (Ac 2, 3)[47]. La Vierge, représentée de trois quarts, contemple la colombe en se touchant la poitrine. Son voile retombe sur ses cheveux et se replie derrière son oreille gauche, découvrant le pavillon auriculaire. L'agencement imaginé par Bonfigli est reproduit, de manière très similaire, dans le retable représentant l'*Annonciation et déposition du Christ* (1455-1456) attribué au peintre Giovanni Angelo d'Antonio, provenant du couvent franciscain de Spermento, près de Camerino, dans la région des Marches occidentales[48]. Dans cette œuvre également, le rayon doré qui sort de la bouche fermée de Dieu se termine par la colombe du Saint-Esprit, à moitié cachée par une colonne, symbole courant de Dieu dans les images de l'Incarnation[49]. En revanche, l'oiseau se dirige de manière plus explicite vers l'oreille droite, invisible, tandis que l'oreille gauche est rendue particulièrement évidente par sa taille démesurée. Plus avant, ce dispositif de réception auditive est à son tour repris par Carlo Crivelli. Dans l'*Annonciation* d'Ascoli Piceno (1486),

---

nocturna" », *Atti e studi / Accademia Raffaello*, 2007, nº 1, p. 93-113. Je remercie Philippe Morel de m'avoir suggéré cette analogie.

[43] Steinberg, « How shall this be ? », *art. cit.*, p. 28.

[44] Lactance, *Institutions divines. Livre IV*, VIII, 8-9, trad. par Pierre Monat, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992, p. 77-79 : « Ille vero cum sit et ipse spiritus, tamen cum voce ac sono ex Dei ore processit, sicut verbum […] ».

[45] Voir Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 290.

[46] *Ibid.* Sur les différentes traductions de 1 Rois 19, 12, voir Tony Lévy, « Une voix de fin silence / qol demama daqqa (I Rois 19, 12) », *Sigila*, 29, 2012, p. 115-116.

[47] Sara Longo, « L'intervalle sacré », *Studiolo*, 10, 2013, p. 74-91. Ce détail est repris par Benedetto Bonfigli dans l'*Annonciation*, vers 1455, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

[48] Giovanni Angelo d'Antonio, *Annonciation et déposition du Christ*, 1455-1456, Camerino, Musei civici. Voir Andrea Di Lorenzo, « Maestro dell'Annunciazione di Spermento (Giovanni Angelo d'Antonio ?) », dans Andrea De Marchi et Maria Giannatiempo Lopez (dir.), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, Milano, Federico Motta Editore, 2002, p. 192-197.

[49] Arasse, *L'Annonciation italienne*, *op. cit.*, p. 42.

ce dernier fait disparaître le rayon doré derrière la tête de la Vierge et laisse le spectateur imaginer son aboutissement dans l'oreille droite, alors que l'oreille gauche est bien visible[50].

Ce jeu autour de l'oreille n'a pas échappé à l'attention de Steinberg, qui cite le panneau de Bonfigli comme un exemple de la prétendue réticence des peintres italiens du XV^e^ siècle envers les aspects les plus physiques de la conception *per aurem* : le rayon, argumente-t-il, reste respectueusement éloigné de l'oreille et le contact est au mieux suggéré, mais jamais consommé[51]. Certes, dans l'*Annonciation* de Bonfigli, ainsi que dans les autres cas envisagés du *Quattrocento* italien, la pénétration du rayon dans l'oreille de Marie n'est jamais ouvertement montrée. Cependant, au lieu de voir dans cette mise en scène une tentative de minimisation de la notion de la conception *per aurem*, il nous semble opportun de la considérer au prisme de la logique du secret qui sous-tend les images de l'*Annonciation*, telle qu'elle est mise en évidence dans les travaux de Louis Marin[52]. En effet, l'idée d'un déroulement occulte de l'Incarnation de Jésus est directement associée, dans le discours religieux, à la sonorité presque inaudible de la voix divine[53]. En même temps, l'allusion cachée à l'oreille de Marie permet de renvoyer à l'idée d'une perception liée aux oreilles « du cœur ». Au sein du retable de Bonfigli, l'oreille invisible, ensemble à la bouche fermée de Dieu, contribuent à la signification du devenir silencieux et secret du miracle : la voix qu'on ne peut pas entendre est perçue par l'organe qu'on ne peut pas voir. La finalité de ce jeu sur les oreilles, mis en œuvre par Bonfigli et repris par d'autres artistes italiens du XV^e^ siècle, serait donc d'inclure le spectateur dans la structure du secret qui régit le miracle[54]. Témoin privilégié, ce dernier est le seul à pouvoir percer le mystère qui se déroule sous ses yeux, dépassant ainsi l'évangéliste Luc qui, tournant le dos à la scène, se retrouve dans le rôle de la « greffe » de l'histoire sacrée[55], l'oreille gauche découverte et prête à suivre le dialogue entre les deux personnages.

Toutefois, dans le retable de Pérouse, le travail figuratif autour des oreilles de la Vierge se complexifie par l'interaction avec le motif du voile. D'un point de vue sémiotique, le voile constitue un dispositif de régulation du visible, entre occultement et ostension, voilement et révélation[56]. Appliqué aux oreilles de la Vierge, il fait écho à la réflexion sur la fermeture et l'ouverture de l'écoute « du cœur », que les théologiens relient au péché originel par Ève et à sa réparation par la conception *per aurem* de Marie[57]. Dans le tableau de Bonfigli, le motif des oreilles de la Vierge à la fois dévoilées et voilées semble illustrer à la fois la dimension secrète de l'Incarnation et la dichotomie entre le corps et l'esprit. En ce sens, un parallèle peut être fait avec un autre motif, courant dans la thématique de l'*Annonciation* en Italie centrale à cette époque, qui consiste à laisser entrevoir l'oreille gauche de la Vierge à travers un voile transparent[58]. Au-delà d'une possible démonstration de virtuosité artistique, ce travail sur la visibilité de l'oreille peut être interprété comme une manière de suggérer l'écoute intérieure et spirituelle de Marie, contrastant avec l'excessive exposition des oreilles d'Ève. Dans le

[50] Carlo Crivelli, *Annonciation*, 1486, Londres, National Gallery.
[51] Steinberg, « How shall this be ? », *art. cit.*, p. 32 et p. 43, note 28.
[52] Marin, *Opacité de la peinture*, *op. cit.*, 136-158.
[53] Par exemple, Rupert de Deutz, *De Trinitate et operibus ejus libri XLII*, *In libros regum liber quintus, 11*, éd. par Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, *op. cit.*, vol. 167/221, col. 1247 : « Sibilus aurae tenuis, occultus et secretus fuit adventus Domini, quem quasi de aura tenui, id est de Spiritu sancto Maria Virgo concepit ».
[54] Voir les schémas reproduit dans Marin, *Opacité de la peinture*, *op. cit.*, 140.
[55] Voir Arasse, *L'Annonciation italienne*, *op. cit.*, p. 175.
[56] Ugo Volli, « Il velo di Mosè e altri filtri ottici nella Bibbia ebraica », dans Massimo Leone, Henri de Riedmatten et Victor I. Stoichita (dir.), *Il sistema del velo: Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea*, Roma, Aracne, 2016, p. 229-261.
[57] Par exemple, Zénon, *Tractatus*, I, XIII, X, éd. par Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, *op. cit.*, vol. 11/221, col. 352.
[58] Par exemple, Filippo Lippi, *Annonciation*, vers 1435-40, Washington, The National Gallery of Art et Neri di Bicci, *Annonciation*, 1471, Tavernelle Val di Pesa, Santa Lucia del Borghetto.

Speculum sapientiae (1337-1347), le personnage de l'Oreille reproche à la Nature de ne pas l'avoir dotée d'une « porte », provoquant ainsi la chute de l'humanité par l'ouïe débridée de la première femme[59]. L'écoute du serpent par Ève est également évoquée par Antonino Pierozzi comme un symbole des dangers que court l'oreille, étant constamment exposée aux influences extérieures, selon une idée déjà formulée par Cicéron dans l'aphorisme *Auditus autem semper patet* (« L'organe de l'ouïe est toujours ouvert »)[60]. C'est pourquoi les théologiens invitent les fidèles à « garder » leurs oreilles en écoutant avec prudence, une idée que l'oreille voilée de Marie, opposé typologique d'Ève, pourrait incarner[61]. Le secret de l'oreille imaginé par Bonfigli ne sera toutefois pas retenu par Cosmè Tura dans l'*Annonciation* de Ferrare, où l'artiste montre clairement les deux organes de l'ouïe, lieu d'écoute mais aussi de vision spirituelle.

3. Voir par l'oreille

En 1469, le peintre ferrarais Cosmè Tura achève de peindre les deux toiles représentant l'*Annonciation*, destinées à décorer la face intérieure des volets de l'orgue de la cathédrale de sa ville natale (fig. 6.6 et 6.7). Dans le cadre de l'engouement progressif de la liturgie chrétienne pour la musique polyphonique, l'orgue devient un élément central des grandes églises au cours du XV^e^ siècle[62]. C'est ainsi que les autorités religieuses et civiques de Ferrare, menées par l'évêque Lorenzo Roverella, commandent la création et la décoration d'un nouvel instrument, destiné à devenir un exemple de référence dans le territoire de l'Italie du nord[63]. Si l'iconographie des volets extérieurs, représentant *Saint George libérant la princesse*, demeure un cas singulier lié à la ville de Ferrare[64], le choix du thème de l'Incarnation est fréquent dans les orgues italiens du XV^e^ et du XVI^e^ siècle[65]. Pour le rôle important qu'y joue le pneuma[66], le miracle fait allusion à l'air qui actionne l'instrument et rentre ainsi en résonance avec la musique qu'il produit[67]. Étant donné le contexte sonore qui sous-tend l'*Annonciation* de Tura, il n'est donc pas surprenant de trouver une allusion à l'idée de la conception *per aurem* dans la figure de la colombe du Saint-Esprit, suspendue en vol à droite du visage de la femme. Entourée de fins rayons dorés, elle pointe son bec ouvert en direction du pavillon de l'oreille gauche de Marie. En raison de ce détail, l'œuvre a souvent été citée comme un exemple phare de l'influence de la notion de l'Incarnation par l'oreille sur l'art italien de la Renaissance[68].

---

[59] Pseudo-Cyrillus Hierosolymitanus, *Speculum sapientiae beati Cyrilli episcopi*, 25, Bâle, Eberhard Frommolt, 1483, p. 32-33. Voir Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 271.

[60] Antonini archiepiscopi florentini, *Summa thelogica in quattuor partes distributa*, I, II, III, *op. cit.*, p. 74. Cicéron, *La nature des dieux*, II, 144, ed. par Clara Auvray-Assayas, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 122.

[61] Pierre Adnès, « Garde des sens », dans Marcel Viller, Joseph De Guibert et Ferdinand Cavallera (dir.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne, 1990, vol. 6/45, p. 117.

[62] Pour une histoire de l'orgue et de son utilisation liturgique, voir Peter Williams, *The Organ in Western Culture, 750-1250*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

[63] Voir Giovanni Sassu, « Le ante d'organo di Cosmè Tura », dans Berenice Giovannucci Vigi et Giovanni Sassu (dir.), *Il museo della cattedrale di Ferrara : catalogo generale*, Ferrara, Edisai, 1989, p. 118-120 et Stephen J. Campbell, *Cosme Tura of Ferrara. Style, Politics, and the Renaissance City, 1450-1495*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1997, p. 104. L'orgue a été détruit en 1731 : les toiles de Cosmè Tura furent probablement séparées de l'instrument en 1712.

[64] *Ibid.*, p. 122 : saint George était le patron de la ville de Ferrare.

[65] Voir Serena Quagliaroli, « The Artistic Decoration of Organ Shutters : Hearing and Seeing Redemption in the Renaissance », dans Peter Howard, Nicholas Terpstra et Riccardo Saccenti (dir.), *Renaissance Religions : Modes and Meanings in History*, Turnhout, Brepols, 2021, p. 354.

[66] Baert, « The Annunciation and the Senses », *art. cit.*, p. 127-128.

[67] Sophia D'Addio, « Listening to Organ Shutter Paintings : Inaudible Harmonies, Resonant Images », communication orale lors de l'atelier de recherche *Entendre l'image : sons, bruits et murmures dans l'art des temps modernes*, Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis, 2019.

[68] Voir, par exemple, Arasse, *L'Annonciation italienne*, *op. cit.*, p. 180 ; Sassu, « Le ante d'organo di Cosmè Tura », *art. cit.*, p. 122 ; Stephen J. Campbell, *Cosme Tura of Ferrara. Style, Politics, and the Renaissance City, 1450-1495*, *op. cit.*, p. 136 et Serena Quagliaroli, « The Artistic Decoration of Organ Shutters », *art. cit.*, p. 355.

Cependant, les études sont rarement allées au-delà de ce constat, ne se demandant pas comment Tura s'éloigne des modèles existants pour délivrer une interprétation particulière de cette croyance, liée tant à la spécificité du support qu'au fonctionnement de l'instrument de musique. Dans son emplacement d'origine au sein de la cathédrale de Ferrare, l'*Annonciation* de Tura ne pouvait être admirée que lorsque les volets de l'orgue étaient ouverts, c'est-à-dire quand l'instrument était actionné pour les offices liturgiques. Comme l'a montré Daniel Arasse, Tura a profondément réfléchi à la construction en perspective des volets de l'*Annonciation*, accordant une place centrale à l'orgue situé dans l'« entre-deux » séparant les deux figures[69]. En intégrant l'instrument dans l'espace représenté, le peintre fait de la musique de l'orgue un élément à part entière dans la représentation du mystère. À gauche, l'ange Gabriel parle, sa bouche entrouverte laissant apparaître des dents blanches. À droite, la Vierge écoute : contrairement à la pratique traditionnelle, qui privilégie une figuration de profil, elle est présentée de face. Par cette solution figurative, Tura met en évidence les deux oreilles de la femme et développe un sens de lecture horizontale de l'histoire. La voix de Gabriel, portée par le son de l'orgue, est recueillie par l'oreille droite de la femme, tandis que l'oreille gauche reçoit le Verbe fécondant par le biais de la colombe du Saint-Esprit. La musique produite par l'instrument fait allusion tant à la voix de l'ange qu'au pneuma, le souffle divin qui se traduit par la colombe du Saint-Esprit. Cette hypothèse, fondée sur la donnée visuelle, est renforcée par la tradition exégétique autour de l'orgue, instrument associé à la voix de ceux qui portent la parole de Dieu, comme les apôtres et les prédicateurs[70]. Ainsi, le son de l'orgue interagit avec les deux peintures et contribue à la narration acoustique du miracle. En reprenant une remarque de Daniel Arasse, on pourrait dire, avec Bernardin de Sienne, que dans l'*Annonciation* de Tura l'inaudible devient, enfin, pleinement audible[71].

L'association que l'orgue établit entre la musique et l'Incarnation à travers l'oreille, par sa dimension figurative, se poursuit au niveau conceptuel. La la conception *per aurem* et la pratique musicale se rejoignent en effet autour de la notion de guérison par l'écoute. Présent dès l'Antiquité classique, le *topos* du pouvoir guérisseur de la musique est réaffirmé dans l'Italie du XV^e^ siècle par des philosophes, tels que Marsile Ficin[72], et des musiciens, tels que Johannes Tinctoris, chapelain du roi Ferdinand I^er^ de Naples. Dans le traité *Complexus effectuum musices* (1472-1475), dédié à Béatrice d'Aragon, ce dernier cite la capacité de guérir parmi les 20 effets positifs de la musique, se référant aux textes d'Avicenne et de Galien[73]. Du coté religieux, le principal modèle de la guérison par la musique est fourni par David soignant le roi Saül grâce aux mélodies de sa harpe (1S 16, 23), un autre sujet courant dans l'iconographie des volets d'orgue à la Renaissance[74]. En même temps, l'Incarnation de Jésus comporte aussi l'idée d'une

---

[69] Arasse, *L'Annonciation italienne*, *op. cit.*, p. 178-180. Les deux points de fuite correspondaient peut-être au cadre de l'instrument.

[70] Par exemple, Grégoire le Grand, *Moralium libri sive expositio in librum beati Job*, XX, XLI, éd. par Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, *op. cit.*, vol. 76/221, col. 185 et Prospère d'Aquitaine, *Liber de promissionibus*, éd. par Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, *op. cit.*, vol. 51/221, col. 856.

[71] Bernardini Senensis Ordinis Fratrum minorum, *Opera Omnia*, sermo III, *In Nativitate Domini. De triplici Christi nativitate*, II, Firenze, Quaracchi, 1959, vol. 9/7, p. 38-39. Voir aussi Arasse, *L'Annonciation italienne*, *op. cit.*, p. 180.

[72] Brenno Boccadoro, « The Psychotropic Power of Music during the Renaissance », dans Tom Cochrane, Bernardino Fantini et Klaus R. Scherer (dir.), *The Emotional Power of Music : Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 287-306.

[73] Johannes Tinctoris, *Complexus effectuum musicae*, n° 14, dans Johannes Tinctoris et Egidius Carlerius, *On the Dignity and the Effects of Music. Two Fifteenth-century Treatises*, trad. par J. Donald Cullington, London, Institute of Advances Musical Studies – King's College, 1996, p. 73.

[74] Voir Hugo Perina, « David, les psaumes et l'orgue dans l'Église italienne de la Renaissance », dans Bruno Béthouart, Régis Burnet et Jean-Pascal Gay (dir.), *Figures de David d'hier à aujourd'hui*, Boulogne-sur-Mer, Les Cahiers du littoral, 2018, p. 209-223 et Quagliaroli, « The Artistic Decoration of Organ Shutters », *art. cit.*, p. 349-350.

guérison par l'ouïe. L'écoute du serpent par Ève est comparée par les théologiens à une blessure ou à un poison qui pénètre dans l'âme par l'oreille[75]. Corrélativement, l'écoute de Dieu par la Vierge est décrite comme l'antidote qui vient soigner l'humanité, en lien avec la notion du *Christus medicus*[76]. Ces idées étant largement répandues à la Renaissance, il est possible que l'une des personnes impliquées dans la commande – l'évêque Roverella, les musiciens conseillers ou le frère franciscain responsable de la fabrication de l'instrument[77] – ait conseillé l'artiste quant au lien entre la musique, la guérison et la conception *per aurem*.

Au-delà des allusions savantes à la guérison spirituelle permise par l'Incarnation, le dispositif audio-visuel imaginé par Tura offrait aux fidèles une expérience concrète du pouvoir contemplatif de la musique, sur le modèle de la Vierge Marie. Comme pour l'ange Gabriel, les yeux de la femme sont dirigés vers le bas, le regard perdu dans le vague. La double écoute de Marie, soulignée par ses deux oreilles, s'accompagne ainsi d'une contemplation tournée vers l'intérieur, suivant le chemin de progression sensorielle indiqué par le Psaume « Écoute, fille, et voit » (Ps 44, 11). Or, ce processus menant de l'écoute à la vision spirituelle est un thème récurrent chez les auteurs chrétiens, qui justifient ainsi l'utilisation de la musique dans les fonctions liturgiques[78]. Dans l'Italie du XV^e^ siècle, cette idée est reprise par le même Tinctoris dans le *Complexus effectuum musices*, affirmant que « l'esprit est certainement conduit par la douceur de l'harmonie à la contemplation des joies éternelles[79] ». À l'instar de Marie, qui écoute et voit avec son cœur, les fidèles écoutaient la musique de l'instrument tout en voyant, avec les yeux du corps, l'*Annonciation* de Tura. Ce rapport entre la vision et l'audition, implicite dans l'orgue de Ferrare, sera théorisé environ un siècle après par Giovanni Paolo Lomazzo dans le *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, ed architettura* (1584). En ce qui concerne le décor des orgues, il déclare que :

> Les véritables peintures qui lui conviennent ce seraient celles qui se trouvent à l'intérieur, que l'on peut voir lorsque l'orgue est ouvert et que l'on entend la mélodie et les voix des tuyaux, et elles devraient être telles qu'elles rehaussent la douceur de leur vision et qu'elles conviennent à la musique […][80].

Précurseur des idées de Lomazzo, Tura a réalisé pour les volets intérieurs de l'orgue de Ferrare une image résolument musicale. Par sa réinterprétation personnelle de la conception *per aurem*, le peintre relie l'histoire religieuse à la dimension sonore de l'instrument. La douceur de la musique accompagne à la fois la vision de la Vierge et celle des fidèles, les invitant à voir et à comprendre, par l'oreille, la nature profondément acoustique du miracle de l'Incarnation.

---

[75] Par exemple, Zénon de Vérone, *Tractatus*, I, XIII, X, éd. par Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, *op. cit.*, vol. 11/221, col. 352 ; Ambroise, *In Psalmum XLVIII enarratio*, éd. par Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, *op. cit.*, vol. 14/221, col. 1211 et Bernard de Clairvaux, *Sermons pour l'année*, trad. par Pierre-Yves Émery, Paris, Brepols, 1990, p. 561-562.

[76] Voir Jan Nicolae, « "Christus Praedicator/Medicator" : Homiletical, Patristic and Modern Elements of Theologia Medicinalis », *European Journal of Science and Theology*, 2012, n° 8, p. 15-27.

[77] Sassu, « Le ante d'organo di Cosmè Tura », *art. cit.*, p. 118. Les musiciens conseillers étaient Constantino Tantini et Gaspare Trombetta, l'organiste le frère franciscain Giovanni da Mercatello.

[78] Par exemple, Raban Maur, *Liber de sacris ordinibus*, XIX, éd. par Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, *op. cit.*, vol. 112/221, col. 1178. Sur cet aspect, voir notamment Gunilla Iversen, *Chanter avec les anges : poésie dans la messe médiévale*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2001, p. 33-35.

[79] Tinctoris, *Complexus effectuum musicae*, *op. cit.*, p. 72 : « Armoniae quidem dulcedine movet mens ad contemplationem gaudiorum supernorum ». Notre traduction.

[80] Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, ed architettura*, XXV, Milano, G. P. Pontio, 1585, p. 346 : « Et le vere pitture che se gli aspettano, vorrebbero essere nella parte di dentro, la quale si vede, mentre che si vede l'organo tutto aperto, e si sente la melodia e le voci delle canne, e dovrebbero essere tali che fossero di accrescimento di dolcezza alla vista, convenienti alla musica […] ».

Pour conclure, nous avons vu comment Ambrogio Lorenzetti, Benedetto Bonfigli et Cosmè Tura, dans leurs *Annonciations*, ont montré de trois manières différentes le rôle joué par l'oreille de la Vierge dans le devenir chair de Jésus. À la lumière de ces études de cas, nous pouvons revenir aux remarques de Leo Steinberg sur le prétendu refus de la notion de l'Incarnation par l'oreille des artistes italiens de la Renaissance. Certes, au cours de la période considérée, d'autres façons de concevoir le miracle de l'Incarnation ont fait leur chemin dans la pensée et l'art de cette époque, comme l'ont montré les études mentionnées au début de cet essai. Toutefois, cela ne signifie pas pour autant qu'il faille sous-estimer l'importance de la conception *per aurem*. Si certains des détails particulièrement explicites que nous avons examinés ici – comme la boucle d'oreille, le rayon doré ou la colombe s'approchant du pavillon auriculaire – tendent à disparaître par la suite, on peut néanmoins constater la présence d'une attention persistante des artistes de la Renaissance italienne à l'égard des oreilles de Marie. Pour ne citer qu'un exemple, prenons le retable de l'*Annonciation* (1559-1564) que Titien réalise pour l'église vénitienne de San Salvador, gravé peu après par Cornelis Cort (vers 1566) (fig. 6.8)[81]. La Vierge, surprise dans sa lecture par l'arrivée de l'ange Gabriel derrière elle, se tourne vers lui, offrant son oreille gauche découverte au regard du spectateur. Cependant, le détail le plus significatif du retable, en ce qui concerne l'influence possible de la croyance en la conception *per aurem*, est le geste de la femme qui, de la main droite, soulève le voile couvrant sa tête, comme pour ouvrir la voie à la colombe du Saint-Esprit descendant sur elle. La dynamique, qui perd quelque peu de sa finesse dans la gravure en raison de l'inversion inhérente à cette technique, demeure néanmoins frappante par l'articulation qu'elle établit entre l'oreille gauche déjà pleinement visible et celle de droite qui se dévoile progressivement pour accueillir le mystère de la parole faite chair. L'interaction entre le voile et les oreilles de Marie, mis en exergue par Titien, n'est pas sans évoquer les inventions précédentes d'Ambrogio Lorenzetti, Benedetto Bonfigli et Cosmè Tura. Il apparaît ainsi difficile de ne pas y voir le fruit de la longue influence de la conception *per aurem* sur l'art italien du XVI^{e} siècle.. En mettant le thème iconographique de l'*Annonciation* à l'épreuve de l'oreille, on constate que cette idée, bien que débattue, n'a pas cessé d'influencer l'imaginaire artistique, continuant à se manifester en même temps que de nouvelles solutions apparaissent.

[81] Titien, *Annonciation*, 1599-1564. Venise, San Salvador.

Figures

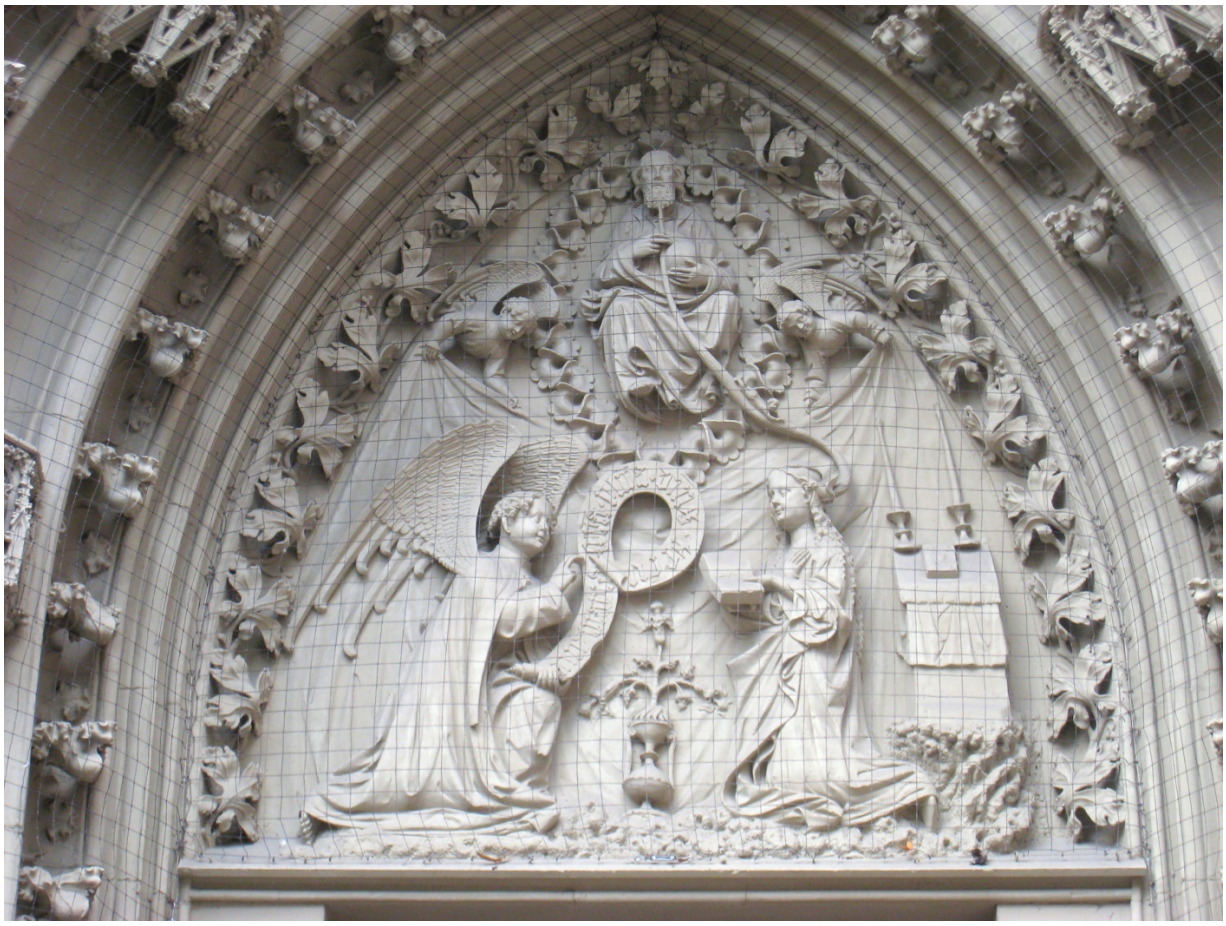


Fig. 6.1. Anonyme, *Annonciation*, vers 1420, marbre, Würzburg, Marienkapelle © Domaine public.



Fig. 6.2. Ambrogio Lorenzetti, *Annonciation*, 1344, *tempera* et or sur bois, 127 × 120 cm, Sienne, Pinacoteca nazionale © Pinacoteca nazionale di Siena, « Su concessione del Ministero della Cultura. Foto Archivio Musei Nazionali di Siena ».



Fig. 6.3. Ambrogio Lorenzetti, *Annonciation* (détail), 1344, *tempera* et or sur bois, 127 × 120 cm, Sienne, Pinacoteca nazionale © Fototeca Federico Zeri.



Fig. 6.4. Benedetto Bonfigli, *Annonciation*, vers 1450, *tempera* et or sur bois, 204 × 176 cm, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria © Galleria Nazionale dell'Umbria / Sandro Bellu.



Fig. 6.5. Benedetto Bonfigli, *Annonciation* (détail), vers 1450, *tempera* et or sur bois, 204 × 176 cm, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria © Fototeca Federico Zeri.



Fig. 6.6. Cosmè Tura, *Ange annonçant*, 1469, *tempera* sur toile, 138 × 113 cm, Ferrare, Museo della Cattedrale © Museo della Cattedrale di Ferrara, « Su concessione del Capitolo della Cattedrale e dei Musei d'Arte Antica del Comune di Ferrara ».



Fig. 6.7. Cosmè Tura, *Vierge annoncée*, 1469, *tempera* sur toile, 138 × 113 cm, Ferrare, Museo della Cattedrale © Museo della Cattedrale di Ferrara, « Su concessione del Capitolo della Cattedrale e dei Musei d'Arte Antica del Comune di Ferrara ».



Fig. 6.8. Cornelis Cort (d'après Titien), *Annonciation*, vers 1566, gravure, 41,1 × 27,8 cm, Washington, National Gallery of Art © National Gallery of Art, « Courtesy of the National Gallery of Art, Washington, Ailsa Mellon Bruce Fund ».