

Jucundum eloquium : une parole pour le corps

La scène de l'Annonciation

Les rapports mystérieux ou ambigus qui relient la parole au plaisir se trouvent illustrés à maintes reprises dans le texte des Ecritures judéo-chrétiennes, notamment lorsque le corps humain reçoit de plein fouet la foudre d'une parole qui tombe sur lui. La scène emblématique de l'Annonciation - l'Énonciation par excellence - , au seuil des Évangiles, met en scène, à travers un dialogue, le Verbe divin venu épouser le corps d'une femme. Mais le thème d'une parole euphorique, porteuse de bonheur, se trouvait déjà poétiquement orchestré dans le *Cantique des cantiques*, ce petit *Kama Soutra* des hébreux, au sein du Premier Testament biblique, à travers l'échange amoureux et nuptial que vivaient, par la parole, un prince d'Orient avec sa Bien-aimée, appelée le Sulamite.

Ces deux scènes ou ces deux textes ont souvent été superposés l'un à l'autre par les Pères de l'Église ou les auteurs spirituels, afin de souligner les effets d'une parole qui traverse la chair pour la transfigurer. Les peintres de l'Annonciation, aux XIV^e et XV^e siècles, se sont efforcés de rendre perceptibles les traces, ou plutôt les stigmates de ces corps habités par le plaisir spirituel, dont ils ne cessent de répercuter l'écho infini. C'est à l'écoute de ces résonances que mon propos voudrait vous convier.

1. L'Annonce et l'énoncé

Au milieu de l'Ancien Testament se trouve un étrange poème d'amour où le nom de Dieu n'est même pas prononcé une seule fois. Il s'agit du *Cantique des cantiques*, qui ne fut admis définitivement dans le canon des Ecritures juives qu'au premier siècle de notre ère, vers l'an 90, à Yabneh, grâce à l'intervention du rabbin Aqiba, pour lequel ce livre mystérieux condensait toute l'expérience religieuse d'Israël.

Les premiers mots du poème sont mis dans la bouche d'une jeune femme : « Qu'il me baise d'un baiser de sa bouche ». Cette expression sensuelle du désir

charnel, portée par une voix féminine, a laissé perplexes des générations de commentateurs. Saint Bernard, au XIII^e siècle, y voyait un « agréable langage (*jucundum eloquium*) », un « visage séduisant de l'Écriture, qui aisément touche et incite à lire »¹.

Il s'adressait aux moines de son couvent de Cîteaux, insistant sur l'effet de surprise provoqué par l'audace de ce chant érotique : « pourquoi cet exorde si inattendu (*subitaneum exordium*) ? (...) Il y a du plaisir à scruter un sens caché (...) là où la suavité du langage captive ». Un cri de femme, proféré à l'orée d'un texte biblique, conteste la confiscation masculine de la parole, sur le terrain des initiatives amoureuses. La jeune femme du *Cantique*, la Sulamite, s'octroie sa part de parole et de désir. Saint Bernard avait bien perçu le caractère éminemment subversif d'un tel propos : « Comment ne nous rendrait-il pas très attentifs, un tel commencement sans commencement, et une telle nouveauté d'expression dans un livre si ancien ? ».

Or, de manière très audacieuse, saint Bernard se réfère très souvent au *Cantique*, lorsqu'il s'efforce de commenter la scène de l'Annonce faite à Marie dans les Évangiles (chaque année, l'abbé de Cîteaux proposait une exégèse de ce passage, avant Noël). Là encore, il reste sans doute frappé par la « nouveauté d'expression (*novitas locutionis*) » qui caractérise d'emblée cette étrange scène fondatrice où l'ange Gabriel vient porter un message euphorique (*jucundum eloquium*) à la vierge Marie.

A vrai dire, l'archange s'impose dans l'intimité de Marie pour éveiller en elle un désir spirituel : « réjouis-toi, comblée de grâces, le Seigneur est avec toi ». Une créature incorporelle s'est dotée d'un corps pour approcher un autre corps, celui d'une jeune femme, et lui proposer de porter à son tour un autre corps, celui du Fils de Dieu. L'histoire de l'Annonciation se confond avec le scénario d'un transfert de corps à corps (le Corps du Christ restant précisément, quant à lui, invisible et caché).

On comprend que Marie ait été bouleversée à la fois par les circonstances de l'Annonce et par la nature de l'énoncé. La dramatique divine se déploie dans la démesure : un coup de théâtre interrompt la routine de la Transcendance usuelle. L'entrée en scène du divin s'effectue par l'entrée en chair de l'incorporel :

¹ Ces textes de saint Bernard se trouvent dans ses *Commentaires sur le Cantique des Cantiques* (éd. Sources chrétiennes).

« L'incorruptible vient dans le corruptible, l'infigurable dans la figure, l'inénarrable dans le discours, l'inexplicable dans la parole, l'invisible dans la visible et la vision, l'inaudible dans le son, l'impalpable dans le tangible, la source dans la soif, le contenant dans le contenu, la gloire dans la confusion ».

Ainsi s'exprimait le franciscain Bernardin de Sienne au milieu du XVe siècle. On ne s'est pas lassé, au cours des siècles, de célébrer le prodige inconcevable d'une Annonce euphorique, jubilatoire, par le biais d'une parole performative par excellence, énoncé illocutoire qui effectue ce qu'il dit, ce qu'il prononce. La plénitude de grâce dont Marie se trouve comblée équivaut à la descente de l'Absolu sur un corps. Et la chair se retrouve transfigurée au contact du divin.

Premier Tableau : Simone Martini

Sur le tableau de Simone Martini (Offices, 1329-1333), l'Ange vient d'atterrir précipitamment (ses ailes en frémissent encore), et son souffle fait bouger, presque trembler les contours de l'icône. Sur le fond doré hérité de Byzance, les lignes accusent le choc, alors que la parole troue l'espace de la représentation. Marie accuse à son tour réception du message, comme frappée en plein cœur, en plein ventre.

L'épiphanie de l'incorporel provoque une secousse sismique, qui par ondes successives, ébranle la chair de la jeune femme. La trajectoire du Verbe reste imparable ; le peintre concrétise l'énoncé angélique en l'inscrivant à la surface du tableau. Au moment où Gabriel apparaît, Marie était en train de lire, comme l'indique son doigt glissé dans le livre entr'ouvert. Mais elle abandonne le livre dès que l'énoncé angélique s'imprime justement sur son corps, à la manière d'un caractère d'imprimerie. Sa chair s'en retrouve calligraphiée.

A l'instar de la Sulamite du *Cantique*, la Vierge est comme foudroyée par l'offensive irrésistible d'un amour impétueux. Cette passion ou cette impulsion, écrivait saint Bernard, « ne se laisse ni freiner par la pudeur, ni soumettre à la raison (*nec pudore frenatur, nec rationi subicitur*) ».

Et le bon moine Bernard, emporté par un élan bien légitime, ose mettre, sur les lèvres de la jeune femme du Cantique, ces mots d'ivresse : « Je me laisse porter par le désir, non par la raison (*desiderio feror, non ratione*). On appréciera ici le décalque, pour l'expression de l'idée, d'un vers célèbre des *Bucoliques* de Virgile : « chacun est entraîné par son propre plaisir (*trahit sua quemque voluptas*) ». De manière très augustinienne, Bernard fait du désir le principe même de toute vie spirituelle authentique.

2. Blessures

La Parole, selon l'*Épître aux Hébreux*, demeure « plus incisive qu'aucun glaive à deux tranchants, pénètre jusqu'au point de division de l'âme et de l'esprit, des articulations et des moelles ; elle peut juger les sentiments et les pensées du cœur ». La parole tranche, sépare, discrimine, entrant par effraction dans la terre promise, la terre vierge.

Ce contact avec la réalité concrète se trouve exprimé, dans les tableaux représentant l'Annonciation, par tout un décor allégorique qui sert de cadre à la scène. Les éléments floraux, en particulier, sont valorisés (la fête de l'Annonciation coïncide avec l'arrivée du printemps). Sur la toile de Martini, Gabriel offre une fleur à Marie. Rien d'étonnant, par conséquent, si le paysage luxuriant du *Cantique des cantiques* se retrouve en partie dans le décor des Annonciations :

« Elle est un jardin bien clos, ma sœur, ma fiancée ; un jardin bien clos, une fontaine scellée. Tes jets font un verger de grenadiers, avec les fruits les plus exquis : le nard et le safran, le roseau odorant et le cinnamome, avec tous les arbres à encens ; la myrrhe et l'aloès avec les plus fins aromes. Source des jardins, puits d'eaux vives, ruissellement du Liban »

Certaines images privilégiées (clôture, fontaine scellée) suggèrent la profondeur d'une intimité désormais habitée par l'Autre. Il existe en quelque sorte, au sens théâtral du terme, un *aparté* de Marie. C'est d'ailleurs sur cet aspect intimiste ou fortement intériorisé qu'insiste le double récit de l'Annonciation qui figure dans le Coran (Sourate III, *La Famille de l'Imran*, 42-49, et Sourate XIX, *Marie*). Ces textes mettent en valeur le retrait de la jeune femme, qui vit dès lors une intense expérience spirituelle : « Alors elle s'isola des siens dans un lieu

oriental et se couvrit encore par un voile. Nous lui envoyâmes Notre Esprit, qui revêtit pour elle la semblance d'un être humain » (Sourate XIX, *Marie*, 16-17)².

Deuxième Tableau : Fra Angelico

Le décor pictural souligne la zone liminaire où l'extérieur se déploie dans l'intérieur. La dramaturgie de l'Annonciation se prêtait à ces variations : Gabriel franchit le seuil d'une maison et s'installe dans l'intimité de la jeune femme. La fresque de Fra Angelico, au couvent San Marco de Florence (1442) met l'accent sur le franchissement de cette frontière séparant extérieur et intérieur.

Les piliers séparent l'espace en compartiments hétérogènes, bien que communiquant entre eux. Chaque personnage reste circonscrit dans la sphère qui lui revient. A la différence de Martini, Fra Angelico impose le même geste des mains à Gabriel et à Marie (mains croisées, en signe d'humilité et d'oblation), comme si la ressemblance des attitudes devait rendre équivalentes la transmission du message et sa réception. Un dialogue se noue, un vrai colloque.

On aura remarqué également le travail technique portant sur la perspective (notamment dans le dessin des voûtes). Un rappel historique sera ici nécessaire. Il n'est pas vraiment surprenant, en effet, que la première peinture européenne « en perspective » ait été une Annonciation (Ambrogio Lorenzetti en 1344). Et les historiens de l'art ont montré que l'iconographie spatiale de l'Annonciation avait été le sujet privilégié pour expérimenter les possibilités offertes par la nouvelle perspective. Daniel Arasse fait remarquer que « Annonciation et perspective auraient donc eu intimement partie liée dans la définition de ce qui allait devenir l'espace de la représentation moderne »³.

Troisième Tableau : Léonard de Vinci

L'Annonciation de Léonard (Offices, 1473-1475) découpe ainsi la scène de manière ostensiblement géométrique. Les cyprès stylisés, à l'arrière-plan,

² *Le Coran*, éd. Jacques Berque, Paris, Albin Michel, 1995.

³ *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010, p.7.

encadrent eux-mêmes un autre décor montagneux, à demi-effacé, comme pour suggérer l'ouverture permanente sur un horizon infini, alors même que le devant de la scène accentue justement l'horizontalité de la scène. Si l'on ajoute à cela une certaine dissymétrie dans les répartitions des volumes ou la place des personnages, on obtient une multiplicité de cadrages possibles.

L'annonce angélique épouse le point perspectif ; elle ouvre un abîme intérieur, repousse les limites, bouleverse les repères. Un arrière-plan théologique se dessine avec discrétion : le salut de l'humanité reste profondément une affaire de mise en perspective.

On observera chez Léonard une attitude plus magistérielle ou plus royale de la Vierge, qui trône en grande Dame avec une main majestueusement posée sur le livre. On sera également sensible à la délicatesse exprimée par les mains ou les traits du visage. La position hiératique des doigts de la main gauche ne sont pas sans évoquer les gestes codifiés par le théâtre de l'Inde ou de l'Extrême-Orient (ce qu'on appelle en sanscrit les *mudras*). Une sensualité discrète émane du corps de la jeune femme, dont la chair vibre d'émotion.

Quatrième Tableau : Matthias Grünewald

Sur la toile de Grünewald (Colmar, 1512-1516), peinte pour le Retable d'Issenheim, un ange un peu taquin tient Marie sous son charme. L'annonce se dépose à fleur de peau, comme une parole qui se situerait au-delà ou au-dessus de la nature : parole *métaphysique* qui effleure le corps, affleure à la surface du visage.

Des mouvements de la chair sont ici évoqués (motion, émotion, commotion), mais cette même chair se retrouve capable de répercuter le plaisir expérimenté par l'esprit. Comme il y a, dit-on, des esprits charnels, sans doute existe-t-il pareillement une chair spirituelle. On songerait ici aux vers de Baudelaire sur la Vierge Marie (*Fleurs du mal*, XLII) : « Sa chair spirituelle a le parfum des Anges, / Et son œil nous revêt d'un habit de clarté ».

Grünewald trace la figure d'une femme profondément émue ou troublée, toute en mouvements ou en déséquilibres (comme en témoigne, par exemple, le

drapé de son vêtement). Les vierges de l'Annonciation peuvent ainsi être représentées dans une sorte d'extase sensuelle. Entre désarroi et illumination, inquiétude et suavité, le corps est comme blessé par la parole. La Thérèse du Bernin adoptait également une attitude extatique, après avoir été transpercée, *transverbérée* par la flèche de l'ange.

C'était déjà le cas de la Sulamite du *Cantique des cantiques*, qui se pâmail d'amour. Julia Kristeva écrivait à propos de ce texte biblique qu'il s'agissait de « la plus érotique des abstractions », de « la plus idéale des sensualités »⁴. Un tel descriptif s'ajuste assez bien à la composition de Grünewald.

3. Echolalies

La jeune femme est devenue lourde d'une parole désormais réfugiée, nichée en son corps. La Vierge est devenue *gravide*, imprégnée du Verbe (*pregnant* en anglais), cédant à la force gravitationnelle de la grâce.

Or, un transfert de forces s'est opéré. Le salut de l'humanité dépend désormais de ce nouveau centre de gravité, le Verbe logé dans un corps. Un monde centripète tourne désormais ses regards vers ce centre et ce ventre, où s'exerce la puissance d'attraction d'une Parole dissimulée.

Cinquième Tableau : Le Caravage

Sur la toile du Caravage (Nancy, 1608), l'ange Gabriel, en lévitation, est comme arc-bouté au-dessus de Marie, opérant une sorte de culbute qui déstabilise l'espace de la représentation. Les peintres pouvaient être tentés en effet d'opposer le hiératisme des attitudes à la subversion de l'objet signifié ; l'incarnation du divin. L'annonce déclenche un processus de reconversion ; elle libère une pulsion cachée, une inspiration secrète. Elle fait advenir le désir dans le corps.

Des phénomènes d'écholalie se mettent d'ailleurs en place dans le récit évangélique : bientôt Marie répondra à l'initiative divine en entonnant son

⁴ *Histoires d'amour*, Paris, Folio Essais, 1983, p.125.

Magnificat, chant lyrique de la jubilation, prononcé à corps et à cri. L'ineffable se retrouve matérialisé dans des mots, des phrases, les plus simples de toutes, porteuses néanmoins du chromatisme de l'invisible. « La mystique, écrivait Michel de Certeau, comme littérature, compose des scénarios de corps. De ce point de vue, elle est cinématographique »⁵. Quoi de plus cinématographique, de ce point de vue, que ces scènes d'annonciation ? Le corps ne serait-il pas structuré comme un texte, à l'instar du corps de la jeune femme qui porte en sa chair la signature même des Écritures ?

Dans une lettre adressée à Charlotte de Roannez, en 1656, Pascal méditait sur le « secret dans lequel Dieu s'est retiré » ; il remarquait qu'au moment de l'Incarnation, « il s'est encore plus caché en se couvrant de l'humanité ». Mais cette opération de cache-cache se transforme précisément en signe de reconnaissance partielle (ce que les grecs appelaient un *symbole*). Aussi Pascal ajoute-t-il, avec son goût pour le renversement antithétique des termes, qu'« il était bien plus reconnaissable quand il était invisible, que non pas quand il s'est rendu visible »⁶.

C'est le paradoxe même de l'Annonciation, où il n'y a strictement rien à voir, et où tout reste à deviner. C'est alors l'invisible qui fait signe et qui fait sens, corps spirituel qui se manifeste à travers l'apparence ou la visibilité première d'un corps de chair.

Conclusion

La parole et le plaisir s'épuisent en ne cessant de diffuser leurs ondes concentriques ou sinusoïdales. L'un et l'autre s'éprouvent par ailleurs dans l'instantané d'un présent fugitif, comme s'ils relevaient d'un régime d'entropie, comme s'ils portaient en eux quelque principe de renoncement constitutif de leur propre dynamisme. Aussi basculent-ils aisément dans l'envers de leurs figures, en négatif, du côté de l'ineffable ou de l'interdit. Entre parole et plaisir, la scène inaugurale de l'Annonciation exhibe ce mystère d'un entre-deux, où la chair à son insu se métamorphose en vecteur spirituel.

⁵ *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, p.109.

⁶ *Œuvres complètes*, éd. Jean Mesnard, Paris, Desclée de Brouwer, Tome III, 1991, p.1035-1037.

Fragiles ou arbitraires se révèlent en définitive les frontières qui séparent le plaisir charnel du plaisir spirituel. L'un pourrait-il se nommer sans l'aide de son partenaire imposé ? Peut-être, alors, une si singulière isotopie expliquerait-elle tout aussi bien une communauté de langage que l'énigme d'une communion.

