

# La Vierge d'humilité de Giovanni di Paolo

par Anne-Laure Imbert

Giovanni di Paolo, *Vierge d'humilité*, (Sienne, Pinacothèque Nationale ; Boston, Musée des beaux-arts).

C'EST VRAISEMBLABLEMENT dans les années 1440-1445 (certains historiens cependant proposent plutôt vers 1450-1460) que Giovanni di Paolo (vers 1400-1482), dernier représentant de la prestigieuse école de peinture siennoise des XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles, réalise cette Vierge d'humilité assise dans un jardin prolongé par un paysage. Ce panneau de bois, de taille moyenne (62 x 47,5), était destiné à l'église du couvent dominicain de Sienne, San Domenico ; il est actuellement conservé à la Pinacothèque de la ville. Il en existe une autre version, quasiment identique, au Musée des beaux-arts de Boston ; nous en donnons aussi la reproduction car, en meilleur état de conservation, elle est plus lisible.

Cette œuvre de Giovanni di Paolo est intéressante à plus d'un titre : d'abord, dans le raffinement de son exécution, s'exprime comme la quintessence de la grâce siennoise qui, en plein XV<sup>e</sup> siècle italien, perpétue les charmes du gothique ; ensuite, elle constitue un cas d'iconographie mariale extrêmement riche, qui combine plusieurs traditions en les nourrissant des réflexions de théologiens ou de mystiques contemporains, pour aboutir, en une seule image, à une célébration d'un grand nombre de vertus et de privilèges de Marie. Nous analyserons donc successivement la représentation des figures de la Madone et de l'Enfant-Jésus dans le cadre de l'iconographie de la Vierge d'humilité <sup>1</sup> ; puis celle du jardin et du paysage, aux riches implications symboliques ; nous mettrons finalement en rapport la forme stylistique empruntée par Giovanni di Paolo avec le message spirituel très fort qu'il propose dans cette œuvre.

---

<sup>1</sup> — Sur le développement de la Vierge d'humilité au XIV<sup>e</sup> siècle et ses significations, voir M. MEISS, *La Peinture à Florence et à Sienne après la peste noire*, Paris, Hazan, 1994, p. 195-221.

## Le perfectionnement et l'accomplissement d'un thème traditionnel

Giovanni di Paolo nous peint Marie assise de trois quarts sur un coussin, tenant son enfant entre ses mains et l'asseyant sur un pan de son vêtement ; elle est vêtue d'une robe aux reflets d'or recouverte par un long manteau sombre orné d'une bande de broderies. Son visage est extrêmement gracieux, et elle est coiffée à la manière des nobles siennoises contemporaines : ses cheveux blonds entourent sa tête d'une double couronne, sur laquelle est posé un petit voile transparent. Le visage de la Vierge, quoique légèrement différent dans les deux panneaux de Sienne et de Boston, semble dans les deux cas refléter un état de contemplation.

L'Enfant-Jésus tend les mains vers le cou de sa mère d'un geste confiant ; si son visage, dans le panneau de Boston, exprime surtout la tendresse (l'Enfant saisit de sa main gauche le menton de sa mère), il reflète dans le panneau de Sienne une certaine appréhension, comme si son regard, fixant un objet que ne voit pas le spectateur, apercevait déjà les instruments de sa Passion. La nudité de l'Enfant-Jésus rappelle la pauvreté de sa naissance et la totale dépendance du petit enfant vis-à-vis de sa mère.

### Qu'est-ce qu'une « Vierge d'humilité » ?

L'expression « Vierge d'humilité » désigne une représentation de la Madone assise sur un coussin posé sur le sol et tenant son enfant nu dans les bras.

A ce schéma de base, peuvent s'ajouter plusieurs éléments qui se retrouvent fréquemment mais non systématiquement : Marie peut ainsi donner le sein à l'Enfant-Jésus ; parfois aussi, un petit croissant de lune vient s'ajouter aux pieds de la Vierge, en avant du coussin : c'est une allusion à la figure de l'Apocalypse, d'autant qu'alors Marie porte une auréole de rayons terminés par douze étoiles ; certains peintres peuvent par ailleurs développer le décor : le simple coussin va se trouver intégré dans un mobilier qui, d'ajout en ajout, va finir par dessiner une véritable scène d'intérieur, aboutissant aux grandes compositions « domestiques » des Flamands <sup>1</sup>.

La Vierge d'humilité est apparue dans les années 1340, et elle est vraisemblablement l'invention du peintre siennois Simone Martini. Si une seule Vierge d'humilité de ce peintre nous est parvenue, la fresque, très abîmée, de la lunette du porche de Notre-Dame-des-Doms en Avignon, le fait que plusieurs de ses élèves aient repris cette iconographie a fait admettre l'hypothèse d'un prototype perdu. Cette nouvelle iconographie se répandit rapidement, d'abord dans les

1 — Comme la *Vierge à l'écran d'osier* de Robert CAMPIN (Londres, National Gallery).

centres où rayonnait l'influence de Simone Martini et de l'art siennois, puis dans toute l'Italie, en France, en Espagne, en Bohême...

### Le sens d'une telle image

Une forte proportion des Vierges d'humilité encore existantes furent exécutées pour des églises dominicaines : il y en a ainsi trois dans l'église San-Domenico de Naples ; le nombre des commandes des frères prêcheurs prouve qu'ils avaient une vénération particulière pour cette image.

Cette nouvelle iconographie s'intègre dans un courant artistique plus large qui, dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, mais surtout au XIV<sup>e</sup>, vise à établir une intimité, une *relation affective* entre les personnages sacrés et le spectateur. Le fidèle est appelé à fonder sa méditation sur un état du personnage sacré, à partager ses pensées et ses sentiments, à faire sienne ses joies et ses douleurs (on pense bien évidemment à la *Pietà*).

Ici, c'est l'intimité entre la mère et son enfant qui doit se transmettre au spectateur : chez Giovanni di Paolo, le geste de tendresse et de confiance de l'Enfant-Jésus qui tend ses bras au cou de Marie, nous invite à un abandon confiant à la Vierge qui est aussi notre Mère ; sur une des Vierges d'humilité de l'église San-Domenico de Naples, on lit du reste l'inscription « *Mater omnium* ». La posture humble de Marie indique aussi qu'elle est prête à s'abaisser jusqu'aux âmes les plus humbles ou les plus pécheresses.

Si l'humilité ne se trouve au rang ni des vertus théologiques ni des vertus cardinales, elle est cependant considérée comme la condition *sine qua non* à l'acquisition des autres vertus : saint Thomas d'Aquin la définit ainsi comme le fondement de l'édifice spirituel (« *spiritualis ædificii fundamentum*<sup>1</sup> »). Au cours des XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles, l'humilité de Marie est souvent commentée. On souligne en particulier que c'est par son extrême humilité qu'elle a d'abord attiré sur elle une plénitude de grâces (« plus elle s'asseyait humblement, écrit Jacopo Passavanti, plus était grande la grâce qu'elle recevait »), et qu'elle a ensuite acquis une gloire extrême. On peut, entre autres noms, citer chez les franciscains saint Bonaventure et saint Bernardin de Sienne, chez les dominicains Jacopo Passavanti<sup>2</sup> et le bienheureux Jean Dominici<sup>3</sup>. C'est pourquoi, si Marie est ici dépourvue des attributs de la royauté (trône, couronne, manteau royal), son élégance, le luxe du coussin sur lequel elle repose indiquent tout de même sa gloire dans son humilité.

<sup>1</sup> — Saint THOMAS, II-II, q. 161, a. 5, ad 2.

<sup>2</sup> — Prédicateur (1340) à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, dont il devient ensuite prieur, Jacopo Passavanti est l'auteur d'un *Miroir de la vraie pénitence* (*Lo Specchio di vera penitenza*).

<sup>3</sup> — Le bienheureux Jean Dominici (vers 1355-1419) est l'auteur, entre autres, de l'*Humilis contemplatio in canticum canticorum gloriose Virginis*, commentaire du *Magnificat*.

La représentation de Marie assise sur le sol pour signifier son humilité est du reste la récupération d'une tradition ancienne, fondée sur une étymologie que l'on trouve chez saint Isidore de Séville, faisant dériver le mot « *humilitas* » d'« *humus* <sup>1</sup> ». Saint Bonaventure, dans son premier sermon sur l'Annonciation, rapproche « terre » et « humilité » : « *Notandum igitur, quod incarnationis mysterium sic est duodecim metaphoris designatum, quæ a terra humilitatis incipiunt* <sup>2</sup> ». Mais l'association de la Vierge et de la terre ne s'arrête pas là, et bien des gloses médiévales développent une topique mariale de la terre, entendue non seulement comme sol, mais comme terre-mère, champ cultivable et fertile, *terra*, *tellus* ou *campus*. Saint Bonaventure qualifie ainsi Marie de « *terra creans* ». Saint Albert le Grand consacre de son côté un livre de sa *Biblia Mariana* (ou *Mariale*, ou *De laudibus Beatæ Mariæ Virginis*), le livre VIII, aux figures terrestres de la Vierge : Marie est « *terra* », « *area* », « *campus* <sup>3</sup> »... On pourrait encore citer sainte Brigitte de Suède ou saint Bernardin. Mais c'est sainte Catherine de Sienne qui développe dans sa correspondance ou dans ses prières les plus longs discours sur la fécondité du « champ » de Marie, « semé du Verbe de Dieu », « terre fructifère » :

Douce Marie, qui fut ce doux champ où fut semé le germe de la parole incarnée du Fils de Dieu <sup>4</sup>...

Marie terre fructifère. Vous, Marie, vous êtes cette plante nouvelle, par laquelle nous avons cette fleur odoriférante du Verbe enfant unique de Dieu, parce qu'en vous, terre fructifère, fut semé ce Verbe. Vous êtes la terre et vous êtes la plante <sup>5</sup>.

A l'extrême fin du XIV<sup>e</sup> siècle, le peintre siennois Andrea di Bartolo est chargé par le prieur dominicain fra Tommaso Caffarini de Sienne <sup>6</sup> d'exécuter une série de vierges d'humilité pour orner les cellules des religieuses du couvent du Corpus Christi à Venise, nouvellement consacré par le bienheureux Jean Dominici. Or le peintre choisit de représenter ses madones sur un pré

<sup>1</sup> — Saint ISIDORE, *Etymologiarum*, livre X, P.L. 82, col. 379.

<sup>2</sup> — « Il faut donc noter que le mystère de l'incarnation est ainsi désigné par douze métaphores, qui commencent par la terre de l'humilité. » *Opera omnia S. Bonaventuræ*, Paris, 1871, IX, p. 659.

<sup>3</sup> — Saint ALBERT LE GRAND, *De laudibus Beatæ Mariæ Virginis*, dans *Opera omnia*, éd. A. Borgnet, XXXVI, Paris, Vivès, 1898.

<sup>4</sup> — Sainte CATHERINE DE SIENNE, *Epistolario*, éd. E. Dupré-Theseider, Rome, 1940, p. 141. (Ou bien : *Lettres de saint Catherine de Sienne*, Paris, Téqui, 1976, p. 620.)

<sup>5</sup> — Sainte CATHERINE DE SIENNE, *Pregchiere*, éd. Taurisano, p. 147. (Ou bien : *Les Oraisons*, Paris, Cerf, Sagesses chrétiennes, 1992, p. 50.)

<sup>6</sup> — Fra Tommaso d'Antonio Caffarini, entré au couvent dominicain de Sienne en 1364, en devient prieur en 1380, et s'intéresse alors aux peintres Bartolo di Fredi et Andrea di Bartolo. A partir de 1394, il est à Venise, au couvent de San Zanipolo, aux côtés du bienheureux Jean Dominici qui consacre le couvent féminin du Corpus Christi. C'est un promoteur zélé de la réforme observante dominicaine à Venise, organisateur du Tiers-ordre : il est très attaché surtout à sainte Catherine de Sienne dont il développe le culte et diffuse les écrits.



Giovanni DI PAOLO - *Vierge d'humilité*  
(Boston, Museum of Fine Arts)



Giovanni DI PAOLO - *Vierge d'humilité*  
Sienne, Pinacoteca Nazionale)

fleuri, proposant ainsi la première étape d'un *processus* iconographique qui nous mène jusqu'aux panneaux de Giovanni di Paolo : il développe le thème de la terre d'humilité en un gazon printanier et luxuriant, annexant alors une autre tradition iconographique, celle du jardin marial, et la mettant au service de la célébration de l'humilité de Marie. Giovanni di Paolo reprend à son tour cette idée, et nous verrons ensuite comment, en complétant le jardin par un paysage, il enrichit encore le sens de l'image, établissant une connexion entre l'humilité et la royauté glorieuse et universelle de Marie.

## Le jardin et le monde

### Le jardin marial

Giovanni di Paolo nous présente Marie et son enfant dans un jardin circulaire, un pré dont l'herbe est émaillé de fleurs d'espèces variées, parmi lesquelles on reconnaît pâquerettes, violettes, œillets, fraisiers, ancolies ; ce jardin est ceint d'arbres chargés de fruits qui forment comme une haie et l'isolent du reste du paysage. Il est à la fois clos, luxuriant, varié et porte la complétude des saisons ; nous verrons que chacun de ces aspects renferme un riche symbolisme.

— Le jardin clos (*hortus conclusus*)

Elle est un jardin bien clos, ma sœur, ô fiancée ; un jardin bien clos, une source scellée [...]. Source des jardins, puits d'eaux vives, ruissellement du Liban.

Dès les débuts du Moyen Age, l'*hortus conclusus* biblique est vu, entre autres interprétations, comme une figure de la Vierge, identifiée à la « fiancée » du *Cantique*, notamment par Honorius d'Autun († 1151), Rupert de Deutz († 1129) <sup>1</sup>, Philippe de Harvengt († 1183) <sup>2</sup>, jusqu'à saint Bernard <sup>3</sup>, Adam de Saint-Victor ou saint Thomas d'Aquin <sup>4</sup>...

Les peintres siennois et florentins, dès la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle – date à laquelle se développe un véritable intérêt pour la représentation des jardins et des plantes –, introduisent dans leurs représentations des scènes de la vie de Marie (sa naissance, l'Annonciation, l'annonce de sa mort...), un jardinet, clos d'un mur, d'une palissade ou d'une haie, planté d'arbres et de fleurs, et comportant souvent un puits ou une fontaine.

<sup>1</sup> — RUPERT DE DEUTZ, *In Cantica*.

<sup>2</sup> — PHILIPPE DE HARVENGT, *In Cantica*.

<sup>3</sup> — Saint BERNARD, *Sermones super Cantica Canticorum*.

<sup>4</sup> — Saint THOMAS D'AQUIN, *Expositio in Cantica*.

La clôture du jardin, image évidente de la virginité, a suscité chez saint Albert le Grand un plus ample commentaire dans le livre XII, intitulé « *Maria hortus* », de son *De laudibus beatæ Mariæ Virginis* : elle signifie également que Marie est restée fermée au péché, mais aussi aux sens extérieurs, sa bouche (*os*) étant une porte (*ostium*) ; ensuite, que toutes ses beautés étaient en dedans d'elle (*ut laterent ipsius [= hortus] interiora pulcherrima* <sup>1</sup>).

Le pouvoir fécondant de l'eau a par ailleurs suscité de nombreuses gloses : car si, dans sa virginité, Marie devient féconde du Christ, c'est aussi par elle que se déversent sur les hommes les flots de la grâce. Ici, Giovanni di Paolo n'intègre pas de fontaine ou de puits dans le jardin de Marie ; cependant, nous verrons tout à l'heure que l'eau est bien présente, sous la forme d'un long fleuve qui traverse et irrigue le paysage.

— Le symbolisme végétal

La végétation du jardin joue un rôle symbolique important. Évoquant sans la nommer la flore du *Cantique des Cantiques*, où les plantes aromatiques tiennent une grande place, saint Jérôme déclare Marie un « vrai jardin des délices, dans lequel sont plantées toutes sortes de fleurs et les épices des vertus <sup>2</sup> ». Les arbres et les plantes cités dans le texte biblique ne se retrouvent guère chez Giovanni di Paolo, pas plus que chez ses compatriotes ou ses contemporains, à l'exception du grenadier (« un verger de grenadiers, avec les fruits les plus exquis »), dont deux plants sont intégrés dans la haie d'arbres fruitiers : on reconnaît bien ces fruits à la forme caractéristique, mi-rouges mi-jaunes. Le jardin marial, en fait, s'orne d'une multitude d'essences dont la signification s'abreuve à d'innombrables sources exégétiques, appliquant parfois à Marie un sens plus général ; c'est pourquoi l'artiste représente avec tant de soin les espèces, et n'hésite pas à exagérer démesurément leur taille par rapport aux figures et aux arbres, afin que, clairement identifiables, leur symbole soit aussitôt perceptible : pâquerettes, violettes, œillets, fraisiers et ancolies, présents parmi les herbes du pré de Giovanni di Paolo, avaient un symbolisme directement lisible par les destinataires du tableau. Simples fleurs des champs associées au renouveau printanier, les pâquerettes, dont le nom évoque aussi bien sûr pour nous la fête de Pâques, deviennent le symbole d'une rédemption dans l'humilité : elles conviennent donc particulièrement ici, de même que les violettes, symboles d'humilité. Les œillets, dont Giovanni di Paolo nous propose une espèce blanche et rouge (en bas à droite) symbolisent l'amour. Quant au fraisier, tout a un sens dans cette plante : la fleur blanche représente la candeur de l'innocence, la feuille rappelle la Trinité, dont les trois personnes sont respectivement père, fils et époux de Marie, tandis que la simultanéité des fruits et des fleurs,

<sup>1</sup> — Saint ALBERT LE GRAND, *Ibid.*, p. 605-607.

<sup>2</sup> — Saint JÉRÔME, Epistola IX, *De Assumptione beatæ Mariæ virginis*, PL, t. 30, col. 132.



bien mise en valeur par Giovanni di Paolo, signifie la perfection de la vertu. L'ancolie, enfin, reçue comme l'équivalent végétal de la colombe du Saint-Esprit (parce que ses fleurs ressemblent à quatre colombes, ou bien encore parce que la tige de cette plante porte sept fleurs qui renvoient aux sept dons du Saint-Esprit), est devenue dès le XII<sup>e</sup> siècle une plante mariale.

Si chaque plante représente une vertu de Marie, alors on peut bien dire que le jardin tout entier en est la figure : plus qu'un attribut, il devient bien un équivalent iconographique de la Vierge, et l'on se rappelle alors les mots de sainte Catherine, « vous êtes la terre et vous êtes la plante ».

— Marie figure de régénération : printemps et paradis

Le jardin de Marie, émaillé de fleurs, renvoie au printemps. Et là, deux références se présentent. D'un côté, saint Bernardin de Sienne, compatriote de Giovanni di Paolo, qui voit dans les fleurs qui entourent Marie dans son jardin « terrestre » l'image des âmes qui l'entourent dans sa gloire céleste :

Comme à l'époque du printemps, écrit-il ainsi, la terre est enrobée de fleurs et de choses odoriférantes, ainsi Marie est entourée constamment d'anges, d'apôtres, de martyrs, de confesseurs et de vierges <sup>1</sup>.

On retrouve du reste cette image chez Dante, dont Giovanni di Paolo a par ailleurs illustré le *Paradis*. Mais le peintre réactive aussi le thème courtois du printemps, de la « reverdie » chère aux poètes, qu'il transpose, comme la gracieuse Marie est aussi la « Dame en son jardin <sup>2</sup> », voire – car c'est là un *topos* de la poésie courtoise – elle-même une fleur.

Mais aussi, le jardin de Marie prend l'allure du paradis terrestre : verdoyant, luxuriant, il porte à la fois fleurs et fruits <sup>3</sup>. Le petit morceau de terre où Marie est assise est comme fécondé par son contact, par sa présence et par celle de l'Enfant-Jésus qu'elle tient. Sans que cela ait fait l'objet d'une quelconque doctrine, les images sacrées ont concédé à l'Enfant-Jésus et à sa mère un pouvoir immédiatement fécondant. Et le petit morceau de terre où Marie repose, présenté comme le premier plan du panorama du monde, devient un jardin luxuriant, comme si au contact du divin, la terre retrouvait la condition perdue du paradis terrestre. On applique en fait à Marie et à l'Enfant-Jésus ce que dans

<sup>1</sup> — Saint BERNARDIN DE SIENNE, *Prediche volgari sul Campo di Siena*, Milan, éd. C. Delcorno, 1889, vol. I, p. 105.

<sup>2</sup> — On pourrait ainsi – parmi des centaines d'autres – citer ce passage de la *Teseida* de BOCCACE : « Un beau matin qu'elle se fut levée/ et qu'elle eut entouré sa tête de ses blonds cheveux/ elle descendit au jardin, comme elle en avait l'habitude/ et là assise sur l'herbe, avec de nombreuses fleurs/ elle faisait une guirlande. »

<sup>3</sup> — Signalons du reste que lorsqu'il veut représenter le paradis terrestre ou le paradis, Giovanni di Paolo se sert de motifs semblables.

l'ancien Testament Isaïe dit de Dieu : « Il rend son désert pareil à un Éden et sa steppe pareille à un jardin du Seigneur <sup>1</sup>. »

Voilà pourquoi Giovanni di Paolo introduit aussi un fort contraste entre l'aspect extrêmement détaillé, ornementé, de ce jardin, et le schématisme un peu sec du paysage à l'arrière-plan, qui représente le monde tel qu'il est actuellement, portant la marque du péché originel (voir les « montagnes » arides et sèches), mais pouvant être racheté par la grâce (voir le fleuve).

### La représentation du monde : Marie reine et protectrice

Dans l'iconographie médiévale du paradis terrestre (et Giovanni di Paolo l'a ainsi plusieurs fois représenté), quatre fleuves s'écoulent de son centre et vont irriguer le reste du monde. Ici, nous ne voyons pas de cours d'eau sortir du jardin de Marie pour se déverser dans le paysage. Cependant, celui-ci est traversé de droite à gauche par un fleuve, qui certes est un élément matériel du paysage (comme les montagnes, les champs, les arbres, les chemins), mais revêt de toute évidence – dans une peinture où tout élément fait sens – une importance symbolique particulière. Car si Giovanni di Paolo, soucieux aussi de ne pas bloquer son image dans un discours univoque, ne fait pas explicitement provenir son cours d'eau du jardin, on peut sans trop de risque de surinterprétation lire aussi ce fleuve comme une image de Marie, canal de la grâce, rappelant ainsi tel passage de l'*Ecclésiastique* :

Et moi, je suis comme un canal issu d'un fleuve, comme un cours d'eau conduisant au paradis ; j'ai dit : je vais arroser mon jardin, je vais irriguer mes terres <sup>2</sup>.

Par sa maternité, permise par l'humilité de son « *fiat* », Marie est devenue la médiatrice idéale entre Dieu et le monde. Son jardin, qui est à la fois terrestre dans ses éléments et céleste dans ce qu'ils symbolisent, se situe également dans un intermédiaire entre terre et paradis.

Il faut donc lire le panorama qui s'ouvre à l'arrière-plan – et dont l'horizon courbe nous indique qu'il ne s'agit pas moins que de l'ensemble du globe terrestre – comme le terrain où s'exerce le pouvoir de Marie. Elle apparaît alors comme une figure tutélaire, et il n'est pas sans intérêt de mentionner les autres cas iconographiques où les Siennois déploient, à partir de la fin du XIV<sup>e</sup> et du début XV<sup>e</sup> siècle, leur « paysage-monde » : on le retrouve à l'arrière-plan des crucifixions, pour dire l'universalité de la rédemption, ou encore accompagnant des représentations du Christ bénissant le monde, désigné alors comme

<sup>1</sup> — *Ponet desertum ejus quasi delicias, et solitudinem ejus quasi hortum Domini* (Is. 51, 3).

<sup>2</sup> — *Ego quasi fluvii dioryx, et sicut aqueductus exivi de paradiso. Dixi : Rigabo hortum meum plantationum, et inebriabo prati mei fructum*. Si 24, 41-42 (Éloge de la Sagesse).

« *Salvator mundi* » ; on le trouve également dans les assomptions, mais seulement à partir des années 1430 à Sienne, sous l'influence des sermons de saint Bernardin, pour manifester à la fois la protection et la royauté de Marie sur le monde.

Ici, c'est aussi vers l'iconographie profane qu'il faut se tourner, pour évoquer ces portraits de souverains dont le profil se détache devant une représentation de leurs états (songeons par exemple au portrait de Frédéric de Montefeltre, duc d'Urbin, par Piero della Francesca <sup>1</sup>). Le monde est représenté dans sa complétude : tel qu'il a été créé par Dieu, avec ses montagnes, ses plaines, ses arbres, ses cours d'eau, tel aussi qu'il a été transformé par l'homme, avec ses villes, ses champs cultivés, ses routes. C'est une image globale que Giovanni di Paolo nous livre du monde – et le schématisation des montagnes et des villes, représentées comme des maquettes, est assez parlant en ce sens –, mais qui n'exclut pas la singularité de chaque chose ou de chaque être : la maison isolée à moitié cachée par une montagne, les cailloux blancs qui bordent les chemins et qui sont représentés un à un, montrent que si Marie est reine de toute la terre, elle est aussi reine et protectrice de tous et de chacun en particulier. La Vierge rayonnant au cœur du monde est ainsi non sans parenté avec la « Vierge de merci » : mais au lieu de voir les hommes dans les plis du manteau de Marie, c'est le paysage humanisé qui exprime le pouvoir protecteur et royal.

L'association iconographique de la « Vierge d'humilité » avec cette royauté universelle pouvait au départ paraître paradoxale, mais ce que veut bien nous dire ici Giovanni di Paolo, sans doute très influencé par les écrits du bienheureux Jean Dominici, directement ou par l'intermédiaire des dominicains siennois de son entourage, c'est que c'est précisément dans son humilité que prennent source son pouvoir régénérant (par son humble *fiat* lors de l'Annonciation, comme le rappelle encore la colombe du Saint-Esprit présente dans le ciel dans le panneau du musée de Boston) et sa royauté. Le sens ultime d'une telle représentation nous est du reste livré par un autre peintre : sur l'auréole de sa Vierge d'humilité conservée au musée du Louvre, et dont la composition est proche de celles de Giovanni di Paolo, le vénitien Jacopo Bellini a ajouté ce commentaire : « *Ave Mater, Regina Mundi* ».

Cependant, pour génériques et schématiques qu'ils soient, les éléments du paysage de Giovanni di Paolo apparaissent à ses compatriotes – et ils apparaissent de même à l'historien d'art – comme typiquement « siennois ». En effet, non seulement les bourgs fortifiés (les *castelli*) renvoient par leur architecture à une réalité contemporaine et locale, mais, surtout, c'est de cette façon déjà qu'un siècle plus tôt, le peintre Duccio – fondateur de l'« école siennoise » – représentait les villes comme des maquettes dans les scènes de sa *Maestà* ; de même, les montagnes en pains de sucre, qui sont une exagération des *Crete*

<sup>1</sup> — Florence, Musée des Offices.

*senesi*, monticules d'argiles qui forment un paysage tout à fait étrange au sud-est de Sienne, le quadrillage des champs, les petits cailloux blancs bordant les routes peuvent être lus comme des citations d'autres peintres siennois contemporains, ou de Giovanni di Paolo lui-même. Marie est donc bien ici protectrice du monde, mais avant tout du pays siennois. Et il faut rappeler ici le culte particulier dont les compatriotes de Giovanni di Paolo honoraient la Vierge : après la victoire de Montaperti sur les Florentins en 1260, remportée grâce à une invocation à Marie, la ville s'est proclamée, en reconnaissance, « *Civitas Virginis* » et la Mère de Dieu, couronnée et entourée de la cour céleste, trône sur une fresque dans la salle du Conseil du palais communal (*Palazzo Pubblico*).

### **Le style de Giovanni di Paolo : un choix « réactionnaire » significatif \***

La mise en œuvre d'un discours symbolique aussi complexe, et qui fait de l'image une sorte de somme, nécessitait sans aucun doute un art très maîtrisé, très synthétique, un artiste en possession d'un langage depuis longtemps forgé, et pourtant accessible à un public qui, sans en décrypter forcément toutes les intentions, était au moins disposé à le lire correctement.

La tradition propre de l'école siennoise plonge ses racines, avec Duccio (vers 1260-1318), dans l'art byzantin. Malgré la conquête progressive d'un langage plus capable d'évoquer le réel – avec l'essor, au XIV<sup>e</sup> siècle, du style gothique –, elle ne perd jamais de vue l'enjeu spirituel de la peinture. C'est toujours le sens sacré qu'elle vise, même à travers un déploiement plus attentif des apparences du monde.

Que l'école siennoise, avec Giovanni di Paolo tout spécialement, constitue jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle un des derniers refuges du « gothique international <sup>1</sup> », alors même que la Renaissance est en marche <sup>2</sup>, n'est pas la simple marque d'un retard ou d'un début de déclin et de marginalisation culturelle de la Cité-état, mais bien un choix : tandis que, dans la voisine Florence, l'humanisme invente une nouvelle rationalisation de l'image – qui est aussi, jusqu'à un certain point, une réduction de l'image (même religieuse) à ce qui est stricte-

---

\* Luciano BELLOSI, parle de « poésie réactionnaire » dans *La Pittura tardogotica in Toscana*, Milan, 1966, p. 6.

<sup>1</sup> — On appelle « gothique international » la dernière phase de la peinture gothique (autour de 1400), qui, à la faveur d'échanges et de voyages d'artistes, contient des traits hérités de l'art français, flamand et italien, et se caractérise par la prédominance de la ligne sur la plastique, l'élégance des figures, la préciosité des couleurs, le raffinement d'un art courtois...

<sup>2</sup> — Il faut se rappeler en effet que Giovanni di Paolo peint ses Vierges d'humilité dans les années 1440-1450, soit entre quinze et vingt ans après que Masaccio ait exécuté les fresques de la chapelle Brancacci dans l'église du Carmine de Florence (1426-1427), que l'on a pris pour habitude de considérer comme point de départ de la Renaissance en peinture.

ment humain –, les Siennois conservent à leur peinture une authentique orientation sacrée et une structuration nettement plus symbolique.

La végétation du jardin, nous l'avons vu, n'offre pas un faste gratuit. Certes, elle s'apparente au décor des tapisseries si prisées par l'aristocratie du XV<sup>e</sup> siècle, et relève dans sa précision de ce qu'on appelle le *naturalisme lombard* : courant venu du Nord de l'Italie et qui repose entre autres sur le dessin des plantes dans des herbiers, le croquis sur nature reproduisant les attitudes des animaux <sup>1</sup> ; plus précisément encore, le petit bois d'arbres aux fruits d'or qui clôt le jardin marial rappelle l'influence directe, sur Giovanni di Paolo, de Gentile da Fabriano <sup>2</sup>, peintre qui fut comme le commis-voyageur du gothique international et du naturalisme lombard en Toscane. Mais ce n'est pas pour privilégier un culte formel de la beauté, au détriment d'un hommage au réel, qui est bien le visage de l'œuvre du Créateur. La suraffirmation évidente du style crée précisément l'espace nécessaire à l'instauration d'un discours symbolique bien articulé, et dont l'enjeu prime sur le rendu des apparences.

La figure de la Vierge est trop grande par rapport au paysage ? Les fleurs sont trop grosses par rapport au pré ? Nous savons pourquoi. Quant au damier des champs, motif typique des paysages de Giovanni di Paolo, on ne peut y lire qu'une allusion désinvolte à l'art de la *quadratura*, à la géométrisation de la surface picturale mise en œuvre à l'époque par les artistes florentins en lien avec les découvertes mathématiques du savant Alberti. Cette rationalisation, Giovanni di Paolo lui tourne le dos – car il n'ignore pas les innovations renaissantes. Ces choix stylistiques sont délibérés, ils sont ordonnés à un dessein spirituel qui guide toute la confection de l'image. Tout l'art du peintre, dans ce tableau exécuté pour l'église des dominicains de Sienne, prend son sens dans le respect et dans le perfectionnement actif d'une iconographie déterminée. Son génie consiste à faire découvrir au spectateur, à la fois immédiatement (dans la beauté et la majesté de la figure de la Vierge) et progressivement (dans le détail du jardin et du paysage), toute la grandeur de Marie. Reine parce que très humble, parée de toutes les vertus comme un jardin de ses fleurs, elle est celle qui, comme un fleuve, irrigue la nature par la grâce et protège tout ce qui se déclare comme son royaume : les citoyens de Sienne qui lui ont consacré leur ville, le peintre lui-même, les dominicains qui lui ont passé commande de ce deux panneaux, tous sont appelés au geste de confiance et d'amour du petit Enfant-Jésus qui se réfugie contre sa mère.

\*

<sup>1</sup> — Voir les carnets de dessins de Pisanello, les images lombardes de Vierge à la caille, Vierge à la roseraie, etc.

<sup>2</sup> — Songeons par exemple à *La Fuite en Egypte* de la prédelle du retable Strozzi (Florence, Musée des Offices).

# LE SEL DE LA TERRE

*Donner le goût de la sagesse chrétienne*

*Revue trimestrielle  
de formation catholique*



Maintenir et conserver la saveur du sel de la doctrine quand tout autour devient insipide par la suite de l'abandon de Dieu, c'est le défi que la revue s'impose par son nom même. Le *Sel de la terre* vous offre tous les trois mois des articles simples, diversifiés, adaptés et d'une sûreté doctrinale éprouvée afin de nourrir votre vie spirituelle.

- **Simple**, le *Sel de la terre* ne requiert de ses lecteurs **aucun niveau spécial de connaissance** ; il s'adresse à tout catholique qui veut approfondir sa foi.
- **Diversifié**, le *Sel de la terre* propose à tous une **formation catholique vraiment complète** : études doctrinales et apologétiques, spiritualité et Écriture sainte, histoire et arts de la civilisation chrétienne viennent tour à tour nourrir votre intelligence.
- **Adapté**, le *Sel de la terre* présente les vérités religieuses **les plus utiles** à notre temps et dénonce les erreurs qui menacent aujourd'hui les intelligences.
- **Traditionnel**, le *Sel de la terre* est publié sous la responsabilité d'une communauté dominicaine qui se place **sous le patronage de saint Thomas d'Aquin**, pour la sûreté de la doctrine et la clarté de l'expression.

---

**Cet article vous a plu ?**

**Vous pouvez :**

[Vous  
abonner](#)

[Découvrir  
notre site](#)

[Faire  
un don](#)

**Trouvez plus de 1000 articles en accès libre !**