

Zeitschrift: Cahiers du Musée gruérien
Herausgeber: Société des Amis du Musée gruérien
Band: 2 (1999)

Artikel: Histoires d'objets. Une madone de Sassoferato
Autor: Morard, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1048262>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.01.2026

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

Thomas Morard, né le 14 août 1975 à Romont. Scolarité bulloise qui aboutit à l'obtention d'une maturité fédérale. Depuis l'automne 1995, il étudie l'archéologie classique, l'histoire de l'art et la civilisation de la Mésopotamie ancienne à l'Université de Genève.

HISTOIRES D'OBJETS

UNE MADONE DE SASSOFERRATO

Présentée dans la galerie de peinture du Musée gruérien, la Vierge en prière de Giovanni-Battista Salvi intrigue souvent le visiteur.

Elle peut en effet lui rappeler une image connue, image aperçue dans la pénombre d'une chambre de grand-mère ou image précieuse qu'un capucin aurait offerte à un enfant après son cours de catéchisme. Création d'un artiste italien du XVII^e siècle, cette Vierge en profond recueillement fut utilisée et abondamment reproduite par les autorités catholiques de la Contre-Réforme, qui la diffusèrent parmi les fidèles comme figure de dévotion, afin de renforcer le culte marial mis à mal par les réformateurs protestants.

archives du Musée gruérien depuis 1920, elle n'avait jusqu'à présent fait l'objet d'aucune étude approfondie et sa présence en Gruyère restait inconnue des historiens de l'art.

L'œuvre présente la Vierge en position de prière, la tête nimbée, légèrement inclinée vers le sol, les yeux mi-clos et les mains jointes. En buste, de face, elle apparaît vêtue d'une robe rouge, d'un manteau bleu et d'un voile blanc qui lui couvre la tête et les épaules. Le fond de la toile est sombre, monochrome et uniforme. Cette description rattache le tableau bullois à un groupe important d'œuvres de Sassoferato (ill. 2 et 3), réparties dans plusieurs grands musées européens, œuvres plus ou moins semblables, qui ont été récemment étudiées et publiées à la suite d'une exposition consacrée à Giovanni-Battista Salvi¹.

¹ MACE DE LEPINAY, François: *Giovanni Battista Salvi, «Il Sassoferato»*, Catalogue de l'exposition de 1985 à Sassoferato, Milano, 1990.

² VOSS, Hermann: *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, 1924, pp. 514-518, ill. p. 218.



L'artiste est né en 1609 à Sassoferato, dans la province orientale des Marches italiennes. Formé comme peintre dans l'atelier de son père, Giovanni-Battista Salvi se rendit très tôt à Rome, où l'on prétend qu'il entra dans le prestigieux atelier du Dominiquin. Après quelques voyages d'études à travers la péninsule italienne, il s'installa et demeura actif en Ombrie et à Rome. Il doit sa notoriété à la qualité de ses tableaux de piété représentant la Vierge. En effet, il créa quelques compositions que lui et son atelier ont reproduites sans cesse pour répondre aux commandes d'une nombreuse clientèle privée. Lorsqu'il meurt à Rome en 1685, son nom est peu connu de ses contemporains. Quelques années après sa disparition, certains pensaient déjà qu'il avait été un contemporain de Raphaël, mort pourtant en 1520²!



La Vierge en prière de la Galerie Weinmüller de Munich incarne, parmi tant d'autres, le phénomène de production cher à Sassoferato. En effet, la composition de l'image et l'expression générale de la Vierge sont très proches de celles de la toile du Musée gruérien. Toutefois, certains détails rendent l'œuvre différente, notamment grâce au traitement des plis et à la disposition des vêtements de l'orante. Ces particularités secondaires donnent à chaque Vierge de Sassoferato un caractère unique.



La Vierge en prière du Musée gruérien, témoin puissant de la lutte contre l'iconoclasme.

«Lors de la dernière session du Concile de Trente, les Pères s'exprimèrent ainsi: «Le Saint Concile défend que l'on place dans les églises aucune image qui s'inspire d'un dogme erroné et qui puisse égarer les simples, il veut qu'on évite toute impureté, qu'on ne donne pas aux images des attraits provocants. Pour assurer le respect de ces décisions, le Saint Concile défend de placer en aucun lieu, et même dans les églises qui ne sont pas assujetties à la visite de l'ordinaire, aucune image insolite, à moins que l'évêque ne l'ait approuvée.»

(LABBE: *Sacrosanctu Consilia*, t. XX, p. 171)

«Les propos de Louis de Boullogne (1609-1674) illustrent bien ce point: «Dans un tableau destiné à un autel, dit-il, il ne faut rien mettre l'étranger ou de capricieux qui puisse distraire le contemplatif.»

(GUILLET DE SAINT-GEORGES: *Mémoires inédits*, t. I, p. 206)

Marqué principalement par l'influence classique de Raphaël et d'Annibale Carracci, Sassoferato fut également conditionné par la grande peinture ombrienne du XV^e siècle. Il pratiqua un art d'un goût classicisant, presque puriste, en complet décalage avec le baroque ambiant du XVII^e siècle, ce qui explique en partie la confusion des amateurs d'art qui le considéraient contemporain de Raphaël. C'est en Ombrie, province voisine des Marches, qu'il put admirer et copier les créations des maîtres du XV^e et du XVI^e siècles, notamment les premières œuvres de Raphaël, auxquelles il emprunta la rigueur d'une composition lisible au premier abord, la pureté du graphisme, la rigidité des personnages et la douceur de la lumière. Ce parti classique, acquis de l'étude des maîtres anciens, en marge de la plupart des autres artistes contemporains dans le contexte du baroque triomphant, marquait un moment original de quiétude, un retour à l'intimité et aux formes raisonnables. A-t-il comblé la demande mystique de ceux qui ne trouvaient plus d'équilibre dans l'art baroque, ou alors répondit-il parfaitement aux besoins de l'Eglise qui cherchait un modèle de Vierge en prière?

L'interminable Concile de Trente, ouvert en 1545 et clos en 1563, provoqua, par ses recommandations, une épuration et une surveillance de l'art religieux. En effet, depuis la fin du Moyen Âge, les artistes avaient pris progressivement de plus en plus de liberté dans la création des images pieuses. Cette liberté fut violemment condamnée par les réformateurs protestants, condamnations reprises peu après par les réformateurs catholiques. Afin de satisfaire à ces prescriptions sévères, l'Eglise commença par proscrire la nudité dans l'art religieux. Le fait est bien présent sur la Vierge en prière de Bulle. Les surfaces visibles de chair sont minimales: un chemisier recouvre l'avant-bras jusqu'au poignet et le voile, en plus de couvrir la majeure partie du cou et de la tête, dissimule dans l'ombre le haut du visage de la Vierge. L'accumulation des différents vêtements renforce bien l'idée que nulle portion du corps, à l'exception de la face et des mains, ne saurait être aperçue. De plus, la lourdeur des tissus interdit tout incident causé par un éventuel coup de vent coquin. Une autre prescription du Concile visait à diminuer l'importance des éléments inutiles du décor et les personnages secondaires. Dorénavant rien ne devait, dans un tableau religieux, éloigner la pensée du sujet, pensée qui doit se consacrer à la méditation seule. Encore une fois, le tableau du Musée gruérien répond parfaitement aux exigences: la Vierge est représentée seule, au devant d'un fond sombre monochrome, sans aucun élément décoratif, alors qu'une source de lumière unique accompagne sa méditation. Le

Concile tenait aussi à ce que les personnages bibliques soient représentés avec noblesse et dignité. Respectueux, Sassoferato peignit une Vierge digne de sa beauté idéale, représentée dans une position gracieuse et tranquille de recueillement, selon les règles du temps.

La plupart des artistes du XVII^e siècle, laïcs comme clercs, suivaient une formation dictée par l'Eglise, répandant de ce fait un art en parfaite harmonie avec la pensée religieuse de leur époque. Fidèles interprètes du catholicisme de la Contre-Réforme, ils n'étaient pas véritablement libres dans leur création. Souvent des conseils soutenus ou des prescriptions sévères leur furent imposés par l'Eglise. Pénitence, silence et pudeur sont peut-être les trois mots d'ordre que l'Eglise conseilla à Sassoferato avant qu'il ne crée sa Vierge en prière. L'art devint ainsi un support essentiel à la propagation des idées contemporaines dans le monde catholique. Il prit une part importante dans la lutte que l'Eglise catholique mena contre les doctrines des réformateurs protestants. Alors que ceux-ci prônaient l'iconoclasme, les catholiques développèrent au contraire le culte des images vraies, se basant principalement sur la réalité du Portrait de la Vierge, peint selon la tradition par saint Luc. Parce que méprisé par les protestants, le culte marial se répandit de façon très importante au début du XVII^e siècle. Ainsi, les images de la Vierge répondaient à la demande des catholiques, qui voyaient en elle deux arguments importants pour soutenir la véritable religion contre l'hérésie. La Vierge en prière du Musée gruérien est précisément l'une de ces images de dévotion et de propagande. L'Eglise s'empara donc de cette Vierge peinte par Sassoferato et s'occupa de la diffuser comme symbole de la vraie foi. Dans ce contexte particulier, un nombre très important de copies ont été réalisées par des suiveurs anonymes, parfois très maladroitement. Certaines d'entre elles, sans doute produites à partir de gravures, présentent une composition inversée. Au cours des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles, l'image fut encore grossièrement exploitée par tous les moyens de reproduction massifs possibles, soit la gravure, la chromolithographie et la photographie. En 1977 et en 1986, la poste italienne a même imprimé deux timbres présentant la Vierge en prière de Sassoferato.

Si quelque diseuse de bonne aventure romaine avait annoncé à Giovanni-Battista Salvi qu'une de ses compositions connaîtrait un succès aussi magistral durant les trois siècles à venir, il aurait sans doute bien ri. Par contre, il aurait peut-être fait la grimace s'il avait su que plus personne, déjà peu de temps après son décès, ne se souviendrait du nom de l'artiste qui avait créé cette composition tant appréciée!



La Vierge en prière du Museo del Castello de Milan permet de considérer la valeur de l'oeuvre du Musée gruérien. En effet, bien que l'expression du visage de la Vierge milanaise soit différente de celle de la Vierge bulloise, elle est la seule Vierge publiée de Sassoferato à porter ses vêtements selon la même disposition que la Vierge en prière du Musée gruérien. Cette constatation permet de rattacher, par une nouvelle caractéristique iconographique, l'oeuvre bulloise à la production de Sassoferato, puisqu'elle récupère d'une part la composition de l'image et l'expression générale de la Vierge en prière de Munich et d'autre part la disposition et le traitement des vêtements de la Vierge en prière de Milan, ce qui en fait l'unique témoin connu de la réunion de ces deux ensembles iconographiques.