


Marie Piccoli-Wentzo

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
Université de Tours

 <https://orcid.org/0009-0000-1886-9124>
marie.piccoli.wtz@gmail.com

Le sexe, cet à-côté de la femme. Réceptions des images vulvaires en Italie au XV^e siècle (Gentile da Fabriano, Sandro Botticelli)¹

RÉSUMÉ

Quel point commun y a-t-il entre une Vénus de Sandro Botticelli, une Vierge de Gentile da Fabriano et Hélène de Troie peinte par Zanobi Strozzi ? Dans ces peintures, la vulve a été extraite de l'aîne de la figure féminine et déplacée dans une autre zone. Ainsi les replis d'un drapé, ou le nœud de bois d'un lutrin supportent-ils une *image vulvaire*, c'est-à-dire une forme visuelle qui, sans reproduire exactement un sexe féminin, laisse percevoir sa présence. Or le glissement de cet objet figuratif mène de la figure – condensée, selon les théories du *Quattrocento*, de tout l'art de la peinture – vers son *parergon* – cet accessoire surdéterminant chargé de sens et d'émotion (Aby Warburg). La question de la vision active du spectateur suscitée par ces motifs sera abordée et nous conduira à une question : quelles étaient la visibilité et la signification de ces images vulvaires ?

MOTS-CLÉS – image vulvaire, Renaissance, Gentile da Fabriano, Sandro Botticelli, Ange Politien

¹ Cet article est le prolongement scientifique d'un article de diffusion de la recherche paru sur le site *Actuel Moyen Âge* : N. Garnier, M. Piccoli-Wentzo, « L'art vaginal : tabou médiéval ? », *Actuel Moyen Âge*, février 2019, URL : <https://actuelmoyenage.wordpress.com/2019/02/14/lart-vaginal-un-tabou-medieval/>, consulté le 20.03.2025.



© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 05.04.2025. Revised: 13.07.2025. Accepted: 05.08.2025.

Funding information: Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication.

**Vulva as Parergon. The Reception of Vulvar Images in Italy in the 15th-Century
(Gentile da Fabriano, Sandro Botticelli)**

SUMMARY

What do a Venus by Sandro Botticelli, a Madonna by Gentile da Fabriano and Helen of Troy by Zanobi Strozzi have in common? In these paintings, the vulva has been extracted from the groin of the female figure and moved to another area. In this way, the folds of a drape or the wooden knot of a lectern support a vulvar image, i.e. a visual form that, without exactly reproducing a female sex, allows its presence to be perceived. The shift in this figurative object leads from the figure – condensed, according to the theories of the Quattrocento, from the entire art of painting – to its parergon – that over-determining accessory charged with meaning and emotion (Aby Warburg). The question of the viewer's active vision generated by these motifs will be addressed, leading us to a question: what was the visibility and significance of these vulgar images?

KEYWORDS – vulvar image, Renaissance, Gentile da Fabriano, Sandro Botticelli, Poliziano

Dans un article publié en 2013, Dimitri Karadimas propose d'appeler « images vulvaires » les motifs inchoatifs d'apparence vulvaire qui, cachés dans des objets tiers – nœuds de bois, replis de textile gonflé par le vent –, n'apparaissent qu'au prix d'une observation soutenue et active². Bien que ces motifs vulvaires appartiennent au large corpus des « images potentielles » et des « images doubles » théorisées notamment par D. Gamboni et M. Weemans³, ils s'en détachent par leur forme spécifique rattachée au sexe féminin. Ainsi, la découverte dans une image d'un motif inchoatif, que celle-ci soit vulvaire ou non, suscite autant la surprise qu'un intérêt renouvelé de la part du spectateur ou de la spectatrice de l'image. Malgré leur modalité fascinante, les images vulvaires ont peu retenu l'attention des spécialistes. On en observe pourtant dans des peintures célèbres qui ont fait l'objet d'analyses denses et érudites ou, au contraire, au sein de représentations plus communes et moins étudiées. Cet article propose de mettre au jour de nouvelles images vulvaires, puis d'en chercher la signification afin de saisir le regard que les gens du *Quattrocento* ont posé dessus.

Pour ce faire, cette étude est focalisée sur deux peintures très différentes entre elles. La première est une commande destinée à un lieu public, traitant un thème sacré à travers une iconographie très répandue, à savoir la *Sainte Conversation*.

² D. Karadimas, « La Part de l'Ange : le bouton de rose et l'escargot de la Vierge. Deuxième partie. Une étude de l'Annonciation de Francesco del Cossa », *Anthrovision. Vaneasa Online Journal*, 2013, 1.2, paragr. 7.

³ Ces motifs rejoignent ainsi, sous une forme particulière, le corpus des images potentielles (D. Gamboni) et des images doubles (M. Weemans) : M. Weemans, *Herri Met de Bles : les ruses du paysage au temps de Bruegel et d'Érasme*, Paris, Hazan, 2013 ; D. Gamboni, *Images potentielles : ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, Dijon, Presses du réel, 2016 ; *Voir double : pièges et révélations du visible*, éd. M. Weemans, D. Gamboni, J.-H. Martin, Paris, Hazan, 2016.

Ce premier exemple représente la figure de la Vierge et s'attache à montrer l'ambivalence du corps marial, qui entérine un des dogmes les plus mystérieux du christianisme, l'Incarnation. La seconde peinture, probablement destinée à une demeure privée, dépeint un thème profane encore sujet à débat pour les spécialistes en histoire de l'art : il s'agit d'une allégorie mythologique mettant en scène Vénus, la déesse gréco-romaine de l'Amour. Malgré leurs différences, les deux peintures émanent d'un milieu de production commun : la Toscane du XV^e siècle. Après l'analyse des images vulvaires mises au jour, cette contribution tentera de comprendre le processus de visibilité du sexe féminin et sa place dans la réception des images à Florence à la Renaissance.

L'ouverture d'une vulve chez Giovanni da Fabriano

Un panneau de Gentile da Fabriano aujourd'hui conservé à la Gemäldegalerie de Berlin se prête volontiers à une réflexion sur le motif du sexe de la femme à la fin de l'époque médiévale⁴. La Vierge, grande et majestueuse, trône au centre de la composition. Elle est entourée de deux saints, Nicolas de Tolentino à gauche et Catherine d'Alexandrie à droite ainsi que d'un donateur agenouillé et de profil. Assise de face, Marie présente son enfant. Le Christ se tient debout sur le genou droit de sa mère, il est partiellement enveloppé dans le manteau marial dont les bordures forment des replis ondulés. Ainsi – et ceci constitue la première hypothèse de ce travail – le manteau marial peint par Gentile da Fabriano cache une image vulvaire reconnaissable par le mouvement sinueux de la bordure du textile qui renvoie aux petites lèvres du sexe féminin⁵. Avec sa main gauche, la mère continue de dévoiler l'Enfant tout en regardant en direction des spectateurs et des spectatrices de l'image, signalant ainsi l'importance de son geste.

Représenter le sexe de la Vierge n'est pourtant pas chose rare à l'époque médiévale. Plusieurs études ont montré que les badges dits « érotiques », portés par les pèlerins qui leur prêtaient une fonction apotropaïque et protectrice, représentent parfois Marie qui prend alors l'apparence d'une vulve⁶. Il apparaît de ces objets

⁴ Gentile da Fabriano, *Vierge à l'Enfant*. Détrempe sur bois, 131 x 113 cm. Gemäldegalerie, Berlin, URL : https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Gentile_da_Fabriano_-_Mary_Enthroned_with_the_Child,_Saints_and_a_Donor_-_Google_Art_Project.jpg, consulté le 20.03.2025.

⁵ Je remercie Philippe Morel de m'avoir montré ce détail. Voir aussi l'article de Ph. Morel à paraître.

⁶ Sur ces badges, voir le commentaire de J. Wirth dans *Iconoclasm: vie et mort de l'image médiévale*, éd. C. Dupeux et al. Paris, Somogy éd. d'art, 2001, p. 256. Sur les badges érotiques, voir C. Klapisch-Zuber, « L'arbre aux galants », in *Le corps, la famille et l'État : Hommage à André Burguière*, éd. M. Cottias, L. Downs, C. Klapisch-Zuber, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 117-132 ; H. Jan Engelbert van Beuningen, *Heilig en profaan: 1000 Laatmiddeleeuwse insignes uit de collectie H. J. E. van Beuningen*, Cothen, Stichting Middeleeuwse Religieuze en Profane Insignes, 1993, p. 254-264. Dans le catalogue, voir en particulier la contribution suivante : M. Jones, "The Secular Badges", in *Heilig en profaan: 1000 Laatmiddeleeuwse insignes uit de*

une familiarité des médiévaux avec les représentations du sexe, y compris dans un contexte sacré⁷. Le motif du panneau de Berlin devait donc être bien compris par les fidèles. En effet, les spécialistes s'entendent pour voir dans le panneau un retable, qui ornait probablement une église de Fabriano, la ville natale du peintre : Andrea De Marchi propose l'église Santa Caterina in Castelvechio comme lieu de destination originel du panneau berlinois⁸. Il convient donc de suggérer que l'œuvre était destinée à un public large, supposément les habitants de la cité italienne.

D'autres peintures, y compris issues de l'œuvre de peintres peu connus, confirment la fréquence d'un tel motif. Revenons par exemple à Dimitri Karadimas qui s'est essayé à repérer dans l'*Annonciation* peinte par Giovanni Angelo d'Antonio une image vulvaire. L'auteur voit une forme vaginale poindre dans le nœud du bois qui recouvre le lutrin devant Marie⁹. Le procédé est subtil, car la forme est divisée en deux zones : la première se trouve sur la porte du petit meuble, tandis que la seconde occupe sa partie immobile. Dès lors, si l'œil du public peut facilement reconstituer l'image vulvaire, à bien y regarder, le motif ne peut être assemblé dans l'espace du tableau puisque, lorsque la porte est fermée, seule la partie supérieure de la forme reste visible.

Ces exemples illustrent à quel point Marie constitue un support fécond pour l'imaginaire de la représentation de l'intimité féminine. En effet, l'ingénieux procédé mis au jour par Dimitri Karadimas permet de traduire le caractère mystérieux de la maternité de Marie et, pour ce faire, il s'appuie sur des sources textuelles denses¹⁰. Si plusieurs figures religieuses ont assuré la diffusion des

collectie H. J. E. van Beuningen, ed. H. J. Engelbert van Beuningen, Cothen, Nederland, Pays-Bas, Stichting Middeleeuwse Religieuze en Profane Insignes, 1993, p. 105.

⁷ Le dévot spectateur devait être habitué à voir la mise en image du dogme de l'Incarnation par des références anatomiques. Les travaux de Léo Steinberg parus dès 1983 ont aussi souligné l'importance de la monstration du sexe du Christ dans les images avant le Concile de Trente, voir L. Steinberg, *La Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris, Gallimard, 1987. Des études plus récentes ont montré à quel point le corps marial revêt également son importance et que cette dernière s'observe dans les détails des images, voir notamment D. Arasse, *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010. ; M. Piccoli-Wentzo, « Tertullien de la plume au pinceau : une étude en image dans l'Adoration dans la forêt de Filippo Lippi (Florence, XV^e siècle) », *Pecia*, 2018, 21, p. 105-139, <https://doi.org/10.1484/J.PECIA.5.118857>

⁸ A. De Marchi, *Gentile da Fabriano: un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milan, F. Motta, 1992, p. 45 ; M. Minardi, *Gentile da Fabriano*, Milan, Skira, 2005. Amico Ricci proposait l'église de S. Niccolò toujours à Fabriano, voir A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca*, Macerata, A. Mancini, 1834, p. 155.

⁹ G. A. d'Antonio, *Annonciation* (détail). Peinture, v. 1455. Pinacoteca, Camerino, URL : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_angelo_d%27antonio_annunciazione_tra_donatori_e_piet%C3%A0_con_santi_1455_ca._\(pinacoteca_di_camerino\)_10.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_angelo_d%27antonio_annunciazione_tra_donatori_e_piet%C3%A0_con_santi_1455_ca._(pinacoteca_di_camerino)_10.jpg), consulté le 20.03.2025.

¹⁰ G. L. Potestà, « Dalla Visione di Brigida di Svevia all'Adorazione di Filippo Lippi », in *Filippo Lippi: la Natività*, ed. P. Biscottini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010, p. 35-53 ; M. Piccoli-Wentzo, « L'Adoration d'Annalena de Filippo Lippi ou la manifestation imagée de la pensée grégorienne dans la culture visuelle italienne », Paris, Le Cerf, 2020.

problèmes relatifs à l'accouchement de Marie, deux d'entre elles ont eu une influence capitale en Italie centrale aux XIV^e et XV^e siècles. Les thèses de Thomas d'Aquin d'abord affirment la réalité physique de l'accouchement de Marie, lorsque le théologien précise que l'élément qui différencie la naissance du Christ est l'absence de douleur causée à sa mère et résultant de l'absence de dilation de l'utérus¹¹. Le sang menstruel de la Vierge devient alors un témoin de la nature pleinement humaine du Christ et c'est pourquoi il est constamment rappelé aux fidèles par la couleur rouge de la traditionnelle robe mariale¹².

Gian Luca Potestà a ensuite montré qu'une vision mystique de Brigitte de Suède relatant la Nativité a permis de faire connaître, grâce au succès des *Révélations*, les thèses du dominicain à un public large¹³. Or, cette diffusion passe aussi par les images. Rappelons à ce sujet que le récit de la Suédoise emprunte au champ lexical obstétrique, notamment lorsqu'elle témoigne de la présence de la peau seconde gisant au sol à côté de l'Enfant qui vient de naître¹⁴. Le terme indique les membranes qui s'écoulent au moment d'un accouchement¹⁵. Dans l'iconographie,

¹¹ T. d'Aquin, *Somme théologique*, t. IV, Paris, Le Cerf, 1986, p. 241-242 (3,1, q. 35, art. 6). Cette solution est présentée par les grands prédicateurs issus de l'ordre dominicain comme fra Giovanni Dominici, mais aussi d'autres milieux ; saint Bernardin de Sienne s'en est notamment fait l'écho lors d'un prêche célèbre en 1424. Pour plus d'informations, nous renvoyons à R. Stichel, *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei: Voraussetzungen in Glauben und Kunst des christlichen Ostens und Westens*, Stuttgart, F. Steiner, 1990, p. 27 sq. ; H. P. Neuheuser, *Zugänge zur Sakralkunst: narratio und institutio des mittelalterlichen Christgeburtbildes*, Cologne, Böhlau, 2001, p. 201-205 ; N. Ben-Aryeh Debby, « The Images of Saint Birgitta of Sweden in Santa Maria Novella in Florence », *Renaissance Studies* 18, 2024, n° 4, p. 521 ; G. L. Potestà, « Dalla Visione di Brigida di Svezia all'Adorazione di Filippo Lippi », *op. cit.*, p. 36.

¹² Ch. Wood, «The Doctor's Dilemma: Sin, Salvation, and the Menstrual Cycle in Medieval Thought», *Speculum*, 1981, vol. 56, n° 4, p. 710-727.

¹³ G. L. Potestà, « Dalla Visione di Brigida di Svezia all'Adorazione di Filippo Lippi », *op. cit.*

¹⁴ Elle écrit : « Je vis le petit enfant se mouvoir dans son ventre et naître en un moment [...] la manière de l'enfantement fut si subtile et si prompte que je ne peux connaître et discerner comment et en quelle partie elle se faisait. Je vis incontinent ce glorieux enfant, gisant à terre, nu et pur [...]. Je vis aussi la peau seconde auprès de lui enveloppée et grandement pure. [...] et soudain le ventre de la Vierge, qui était enflammé, se remit en sa naturelle consistance. » Cf. Brigitte de Suède, éd. J. Ferrière, *Les révélations*, Lyon, Simon Rigaud, 1652, p. 67-68 (Livre VII, chap. XXI). L'ouvrage est disponible à la bibliothèque numérique de Lyon, URL : https://numelyo.bm-lyon.fr/_view/BML:B-ML_00GOO0100137001101204662

¹⁵ Les manuels d'obstétrique médiévaux font aussi référence à cette peau seconde. Dans le *De proprietatibus rerum*, Bartélemy l'Anglais explique qu'au moment d'un accouchement la ventrière avait pour tâche de libérer doublement l'Enfant : elle devait retirer la peau seconde – placenta et membranes – et couper le cordon ombilical. De plus, des métaphores textiles courantes désignent ces éléments propres à décrire un accouchement : par exemple, le terme latin employé pour nommer le placenta, le *panniculus*, a la même étymologie que le *pannus*, la pièce d'étoffe. Il devait donc apparaître assez clairement, aux yeux d'un Italien ou d'une Italienne du XV^e siècle, la métaphore textile du sexe féminin tout particulièrement dans un contexte obstétrique. J. Gélis, *L'Arbre et le fruit : la naissance dans l'Occident moderne, XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1984, p. 282-291 ;

ce n'est plus le corps marial qui répond à ces attentes, mais son vêtement. Celui-ci joue le rôle du corps de la Vierge et il a pour fonction de montrer le corps humain du Fils nouvellement né. Pour ce faire, le vêtement de Marie traduit visuellement le lien de chair évoqué dans la littérature religieuse et devient dès lors un drapé organique partagé par la mère et l'Enfant. Le lien de filiation que Marie partage avec Jésus est d'une telle importance pour le dogme de l'Incarnation que celui-ci doit être montré aux fidèles. Les peintures qui s'y réfèrent touchent dès lors aux fonctions éducatrice et mémorielle de l'image.

Pour peindre ces croyances, les drapés de Marie jouent donc un rôle essentiel¹⁶. C'est probablement pour cette raison que le motif se rencontre fréquemment. Son rôle est toujours de mettre au jour le corps christique, souvent de le dévoiler. Le motif incarne ainsi une rhétorique du voilement et de la monstration. Le geste de Marie dans le panneau de Gentile da Fabriano répond précisément à ce discours : alors que son manteau couvre partiellement le Christ, la Vierge participe à faire voir l'Enfant. Le motif a su stimuler l'inspiration des peintres du *Quattrocento*. On l'observe dans une Vierge d'Agnolo Gaddi tenant l'Enfant debout sur elle tout en baissant son manteau pour le montrer ; tandis que, chez Fra Angelico, Marie soulève Jésus qui semble sortir par lui-même une jambe du manteau maternel¹⁷.

Le Christ adopte plus fréquemment une posture dynamique afin de s'extirper par lui-même du sein de sa mère : l'Enfant, alors sur les genoux de Marie, fait un pas en avant. Souvent, ce pas le mène assez clairement du sexe de la Vierge vers l'extérieur. Gentile da Fabriano manie le motif pour une fresque du Duomo d'Orvieto ; Sandro Botticelli le reprend à la fin du XV^e siècle (Ill. 1)¹⁸. Le pied gauche de l'Enfant est partiellement enfoui dans le manteau bleu de la mère. À bien regarder, les plis du drapé marial forment un triangle et le motif est un code qui

S. Laurent, *Naître au Moyen Âge. De la conception à la naissance : la grossesse et l'accouchement (XII^e-XV^e siècle)*, Paris, L'épave d'or, 1989, p. 99-109 ; M. Salvat, « L'Accouchement dans la littérature scientifique médiévale », in *L'Enfant au Moyen Âge : Littérature et civilisation*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014, p. 95-96.

¹⁶ Sur ce sujet, voir M. Piccoli-Wentzo, « Un mystère transparent ? Variations imagées du lien charnel entre parturiente et nouveau-né à la Renaissance », *ArtItaliens*, 2019, vol. 25, p. 6-15.

¹⁷ Fig 3. Agnolo Gaddi, *Vierge d'humilité*, fin du XIV^e siècle. Panneau, 118 x 58 cm. Galleria dell'Accademia, Florence, URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agnolo_gaddi_madonna_dell%27umiltà_e_sei_angeli_1385-1390_ca._da_s._verdiana_01.jpg?uselang=fr, consulté le 20.03.2025 ; Fig 4. Fra Angelico, *Vierge à l'Enfant*, v. 1420. Détrempe sur panneau, 80,5 x 47 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_-_Madonna_and_Child_with_Two_Angels_-_Google_Art_Project.jpg?uselang=fr, consulté le 20.03.2025.

¹⁸ Fig 6. Sandro Botticelli, *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste enfant*, v. 1490. Détrempe et huile sur bois, diam. 115 cm. Museum of Art, Cleveland, URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_Virgin_and_Child_with_the_Young_Saint_John_the_Baptist_-_1970.160_-_Cleveland_Museum_of_Art.tif?page=1, consulté le 20.03.2025.

se retrouve aussi sur une valve de miroir conservée au Musée du Louvre¹⁹. Une femme y joue aux échecs avec un homme, qui s'apprête à faire son dernier coup. Michael Camille a montré que l'iconographie fait du jeu, un prélude aux ébats amoureux. Ainsi les replis textiles sur l'entrejambe de la joueuse signalent-ils sa « pénétrabilité²⁰ ». Enfin, Gentile da Fabriano convoque dans un panneau conservé à New York une dimension obstétrique : le talon du Christ est partiellement dissimulé dans les drapés de sa mère, plus précisément dans la tunique rouge de Marie qui ne semble plus être qu'une plaie béante (Ill. 2)²¹.



Illustration 1. Sandro Botticelli, *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste enfant*, v. 1490. Détrempe et huile sur bois, diam. 115 cm. Museum of Art, Cleveland.

¹⁹ Fig 7. *Le jeu d'échecs (boîtier de miroir, Paris)*, v. 1300. Ivoire, diam. 11,5 cm. Paris, Musée du Louvre, URL : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010111608>, consulté le 20.03.2025.

²⁰ M. Camille, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, Cologne, Konemann, 2000, p. 124.

²¹ Fig 8. Gentile da Fabriano, *Vierge à l'Enfant* (détail). Détrempe sur bois, 85,7 x 50,8 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, URL : https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Gentile_da_Fabriano_-_Mary_Enthroned_with_the_Child,_Saints_and_a_Donor_-_Google_Art_Project.jpg, consulté le 20.03.2025. Pour l'analyse de cette image, je me permets de renvoyer à : M. Piccoli-Wentzo, « La qualité émotive du drapé organique : une image de l'amour maternel, de Gentile da Fabriano à Jacopo Bellini », dans *Physique de l'Incarnation*, éd. Philippe Morel, Turnhout, Brepols, 2025, p. 159-179.

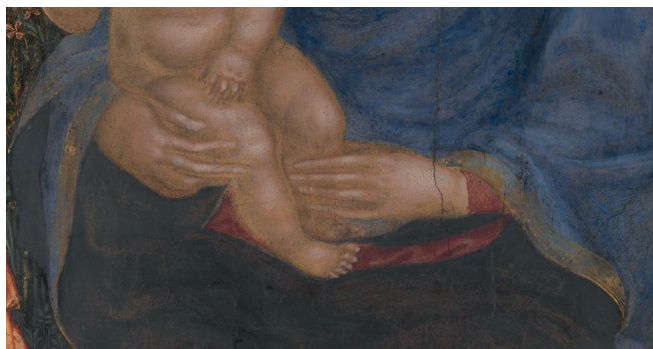


Illustration 2. Gentile da Fabriano, *Vierge à l'Enfant (détail)*. Détrempe sur bois, 85,7 x 50,8 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

L'originalité du panneau de Berlin ne réside donc pas dans la représentation de la vulve et sa signification assez courantes au *Quattrocento*, mais plutôt dans la forme que prend le textile. Alors que les mouvements sinueux du manteau figurent les petites lèvres en train de découvrir le corps christique, le tissu bicolore souligne la différence entre dehors et dedans. L'intérieur est matérialisé par une zone blanche apparaissant relativement douce du fait des poils qui la recouvrent. Que ce soient la forme, la couleur ou la texture, le motif montre la sereine mise au monde du Christ par l'ouverture vulvaire – ouverture délicate qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer celle d'une fleur au printemps ; je reviendrai ci-après sur cette métaphore potentielle.

Toutefois, le motif de Gentile da Fabriano peut être rapproché d'autres images vulvaires. Il rappelle par exemple celui d'un panneau où Zanobi Strozzi peint *l'Enlèvement d'Hélène par Pâris*²². La Grecque est vêtue d'une robe à la mode du XV^e siècle, dont la manche volante gonflée par le mouvement des figures dessine une forme vulvaire : alors apparaît un vagin, assez gigantesque compte tenu de la taille de la femme. Si cette image peut signaler le caractère adultérin de la relation entretenue entre les deux protagonistes, il faut noter que là encore les plis et replis de la manche aux bordures sinueuses suggèrent une référence anatomique assez précise. Qui plus est, le bout rouge du pied de Pâris pourrait coïncider par sa couleur, sa forme et sa place avec le clitoris, tel qu'il est pensé à la fin de l'époque médiévale²³. D'Hélène à Marie, force est de noter une différence de traitement de

²² Fig 9. Zanobi Strozzi, *Enlèvement d'Hélène par Pâris*, v. 1450-1455. Détrempe sur panneau, 51 x 60,8 cm. National Gallery, Londres, URL : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zanobi_strozzi_\(attr.\)_ratto_di_elena_1450-55_ca._01.jpg?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zanobi_strozzi_(attr.)_ratto_di_elena_1450-55_ca._01.jpg?uselang=fr)

²³ Sur la représentation du clitoris au Moyen Âge, cf. S. Chaperon, « “Le trône des plaisirs et des voluptés” : anatomie politique du clitoris, de l'Antiquité à la fin du XIX^e siècle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 1 janvier 2012, n° 118, § 9, <https://doi.org/10.4000/chrhc.2483> ; C. Thomasset, D. Jacquart, *Sexualité et savoir médical au Moyen âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 63.

l'image vulvaire, qui semble répondre à l'état émotionnel de la figure à laquelle il appartient : l'effet vibrant des bordures chez Zanobi Strozzi s'oppose alors clairement à la délicatesse du motif élaboré par Gentile da Fabriano.

Sandro Botticelli, le sexe et la fleur

Un autre exemple d'image vulvaire réalisée en Toscane au *Quattrocento* s'observe sous le pinceau de Sandro Botticelli (Ill. 3)²⁴. Il représente dans un de ses plus célèbres panneaux, aujourd'hui conservé à la Galerie des Offices à Florence, la naissance dans l'eau de la déesse gréco-romaine de l'Amour. Vénus est entourée, à sa droite, de deux personnages représentant le souffle du vent et, à sa gauche, d'une femme, peut-être une des Grâces, une Nymphé ou une Heure, apportant à la déesse dénudée un majestueux manteau rouge brodé de fleurs multicolores. La main droite de la femme présente une boucle de tissu rouge dont la forme renvoie à celle d'un sexe féminin (Ill. 4)²⁵.

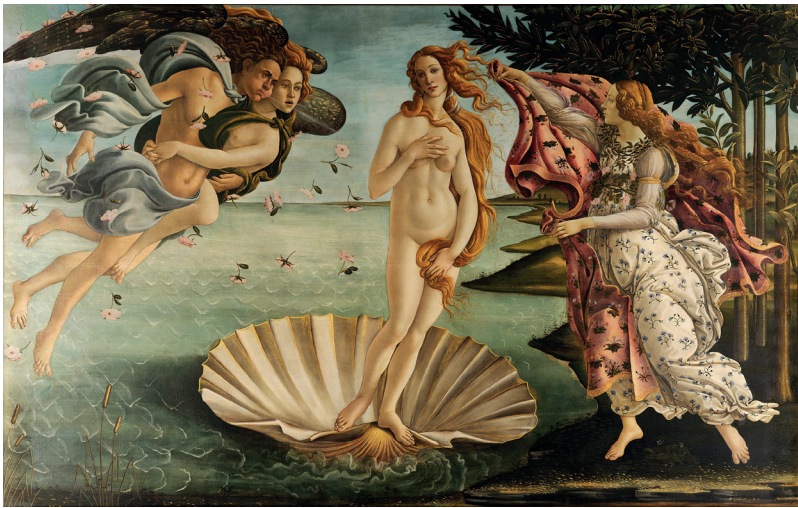


Illustration 3. Sandro Botticelli, *Naissance de Vénus*, v.1485. Détrempe sur panneau, 172,5 x 278,5 cm. Galerie des Offices, Florence

²⁴ Fig 10. Sandro Botticelli, *Naissance de Vénus*, v. 1485. Détrempe sur panneau, 172,5 x 278,5 cm. Galerie des Offices, Florence, URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Naissance_de_V%C3%A9nus_\(Botticelli\)#/media/Fichier:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Naissance_de_V%C3%A9nus_(Botticelli)#/media/Fichier:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg), consulté le 20.03.2025.

²⁵ Fig 11. Sandro Botticelli, *Naissance de Vénus* (détail), v. 1485. Détrempe sur panneau, 172,5 x 278,5 cm. Galerie des Offices, Florence, URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Naissance_de_V%C3%A9nus_\(Botticelli\)#/media/Fichier:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Naissance_de_V%C3%A9nus_(Botticelli)#/media/Fichier:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg), consulté le 20.03.2025.



Illustration 4. Sandro Botticelli, *Naissance de Vénus (détail)*, v.1485. Détrempe sur panneau, 172,5 x 278,5 cm. Galerie des Offices, Florence

Le tableau florentin a fait couler beaucoup d'encre, cet article n'a pas pour ambition de revenir sur les multiples interprétations dont il a fait l'objet ; d'autres études s'en sont déjà brillamment chargées²⁶. Au contraire, j'aimerais analyser dans cette contribution le détail de l'image vulvaire – encore jamais signalé à ma connaissance – et les connexions que celui-ci entretient avec les autres motifs de la peinture.

La description analytique du détail permet d'en saisir toute l'ingéniosité. Une forme ovale rouge est occupée en son centre par trois feuilles vertes qui dépassent d'une ouverture et laissent supposer qu'un objet se trouve à l'intérieur du pli. Le spectateur averti qui se trouve devant l'œuvre est alors appelé à poser un regard actif sur le tableau pour décrypter ce détail. Il peut remarquer que chaque motif floral du manteau est composé de quelques feuilles avec un rameau surmonté d'une ou de plusieurs fleurs. Cette comparaison laisse supposer que la forme vulvaire cache en son cœur une fleur.

Le contexte supposé de réalisation de la peinture peut éclaircir le jeu de mots à l'œuvre entre le sexe féminin et la fleur qui s'y cache. Si la provenance du tableau demeure très incertaine, plusieurs spécialistes suggèrent que le grand format, le sujet profane et le choix d'une palette chromatique claire indiquent une commande destinée à une demeure privée, probablement une villa. La main de Botticelli suggère quant à elle un milieu proche des Médicis, si ce n'est la famille elle-même. Parmi les hypothèses proposées, Mirella Levi D'Ancona défend l'idée d'une commande d'un membre d'une branche cadette de la famille

²⁶ Voir notamment C. Acidini Luchinat, *Botticelli : les allégories mythologiques*, Paris, Gallimard, 2001, p. 109-115.

florentine, Piero di Tolosino²⁷. Le tableau aurait alors été réalisé vers 1484 à l'occasion de la naissance de sa fille, Margarita. La présence de marguerites sur le manteau rouge serait alors une référence à la destinataire privilégiée du tableau, bien que, comme Cristina Acidini Luchinat le souligne, d'autres fleurs composent les broderies du tissu²⁸.

Cette destination pourrait s'accorder avec notre motif. En effet, garder ou préserver sa fleur revient pour une jeune vierge à conserver non seulement sa virginité, mais aussi sa beauté physique²⁹. Déjà au XIII^e siècle, l'idée de la femme-fleur est commune, comme en témoigne un célèbre proverbe : « Arbre fertile fleurist avant que de porter fruit³⁰ », cité notamment par le médecin Bernard de Gordon. Toute l'évolution du corps féminin et de son intimité peut d'ailleurs revêtir des métaphores florales. Ainsi l'idée de la femme préservant sa fleur avant de la voir éclore pour finalement la perdre renvoie-t-elle aux étapes de sa vie : la jeunesse, le temps de l'enfement, puis la ménopause. La fleur d'une femme signale aussi que cette dernière possède un corps beau, jeune et ferme. On dit par exemple qu'une femme est « en sa fleur³¹ » pour signaler sa promesse de fécondité.

Le détail peint par Sandro Botticelli se comprend aussi lorsqu'il est comparé avec un détail d'une scène peinte à fresque dans une des salles de l'ancien hôpital siennois Santa Maria della Scala³². Domenico di Bartolo y a peint, vers 1441-1442, le parcours typique des jeunes orphelines recueillies et élevées à l'hôpital. Au bord gauche de la fresque, une orpheline est mariée au moment où elle quitte l'établissement. Dans cette scène, le prêtre donne la main de la femme à son époux, tandis que celle-ci forme avec sa main gauche une image vulvaire dans le tissu de sa robe. Elle présente par ce geste toute la promesse d'un mariage fertile. C'est pourquoi l'hypothèse soutenue par Mirella Levi d'Ancona semble

²⁷ M. Levi D'Ancona, *Due quadri del Botticelli eseguiti per nascite in Casa Medici: nuova interpretazione della « Primavera » e della « Nascita di Venere »*, Florence, L. S. Olschki, 1992.

²⁸ C. Acidini Luchinat, *Botticelli*, op. cit., p. 109-114.

²⁹ *Femmes en fleurs, femmes en corps: sang, santé, sexualités, du Moyen âge aux Lumières*, éd. C. McClive, N. Pellegrin, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010, p. 10-15.

³⁰ B. de Gordon, *La Fleur de chirurgie*, publiée en 1495. Sur le sujet voir aussi J. Goody, *The Culture of Flowers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ; C. McClive, « L'Âge des fleurs : le passage de l'enfance à l'adolescence dans l'imaginaire médicale du XII^e siècle », in *Regards sur l'enfance au XVII^e siècle (actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, 1600-1700, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 24-25 novembre 2005)*, éd. A. Defrance, D. Lopez, F.-J. Ruggiu, Tübingen, G. Narr, 2007, p. 171-186 ; *Femmes en fleurs, femmes en corps*, op. cit., p. 10-11.

³¹ J. Nicot, *Trésor de la langue française tant ancienne que moderne*, Paris, Le Temps, 1979, p. 188. D'autres expressions proches existent : « en fleur d'aage », « en fleur », « en aage fleurissant ». Sur ces expressions, voir *Femmes en fleurs, femmes en corps*, op. cit., p. 11.

³² Domenico di Bartolo, *Accueil, éducation et mariage d'une fille de l'hôpital*, 1440-1441. Fresque. Ospedale di S. Maria della Scala, Sienne, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Salle_des_Pèlerins#/media/Fichier:Pellegrinaio_di_santa_maria_della_scala_07,_domenico_di_bartolo,_accoglienza_educazione_e_matrimonio_di_una_figlia_dell'ospedale.JPG, consulté le 20.03.2025.

convaincante au regard du motif vulvaire, bien que la *Naissance de Vénus* pourrait aussi résulter d'un contexte légèrement différent, et être par exemple un présent de mariage. Sans être vraiment réfutée, la proposition de l'historienne de l'art italienne ne fait pas l'unanimité. Une hypothèse plus généralement admise veut que Jean des Bandes noires, premier propriétaire documenté du tableau, en ait hérité de Lorenzo di Pierfrancesco, lui aussi issu d'une branche cadette de la famille Médicis. L'homme était proche de Sandro Botticelli et il possédait plusieurs tableaux mythologiques de la main du maître. Cette autre destination supposée n'écarte toutefois pas la signification du motif vulvaire, car c'est bien la beauté de la déesse de l'Amour qui est ici représentée.

La fleur préservée d'une femme suppose en effet la jeunesse et la beauté de celle-ci. L'impression de grâce émanant du motif relève en outre d'un procédé poétique bien précis. Plusieurs spécialistes ont mis en évidence que, pour réaliser cette œuvre, Sandro Botticelli a puisé dans un corpus de textes néoplatoniciens, plus précisément dans les *Stances* d'Ange Politien³³. Dans ses poèmes relatifs à Vénus et à la beauté, l'ami des Médicis développe des métaphores longues et riches autour des fleurs et de leur variété. Par exemple, pour décrire l'amour comme une puissance d'union, le poète trace un harmonieux portrait d'une certaine Simonetta, qui incarne cet amour :

Blanche elle est elle-même, blanche aussi sa robe,
mais pourtant de roses nuancées, de fleurs et d'herbe ;
la chevelure bouclée, du sommet de sa tête dorée,
retombe sur le front humblement superbe³⁴.

Au-delà des comparaisons florales, Politien construit l'harmonie de la jeune femme à travers une gradation des couleurs : les nuances de blanc, de sa peau et de sa robe, se mêlent avec des nuances de roses, provenant des fleurs, jusqu'à ce que ces couleurs soient progressivement confondues dans le portrait de Simonetta³⁵.

³³ Pour plus d'information, voir C. Acidini Luchinat, *Botticelli, op. cit.*, p. 111.

³⁴ A. Politien, *Stances / Stanze*, Paris, les Belles Lettres, 2006, p. 12. « Candida è ella, e candida la vesta, / ma pur di rose e fior dipinta e d'erba ; / lo inanellato crin dall'aurea testa / scende in la fronte umilmente superba ». Un procédé similaire est utilisé pour la description du jardin de Vénus : « La terre nourricière inonde sa face toute resplendissante de ses nouveaux germes et pare ses tempes de gemmes de toutes sortes. La rose pudique teint son cœur de sang idalien et la sombre pensée ne s'est pas contentée d'une seule couleur : elle est blanche [albet], elle est rouge [rubet] ou bien elle revêt la pâleur [pallorem] des amants / Alma nouum tellus uultu nitidissima germen / fundit, et omnigenis ornat sua tempora gemmis ; / Idalio pudibunda sinus rosa sanguine tinguat ; / nigraque non uno uiola est contenta colore / (albet enim, rubet et pallorem ducit amantum) » Cf. Rusticus, p. 181-201, in A. Politien, *Silva*, Florence, Olschki, 1997, p. 62-64.

³⁵ Sur ces interprétations, voir E. Séris, « Les Étoiles de Némésis : la rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien (1454-1494) », Genève, Droz, 2002.

Le procédé poétique à l'œuvre est bien connu, il consiste à disposer deux objets, l'un rouge et l'autre blanc côte à côte pour faire ressortir la beauté d'une femme ou d'un jeune homme. Maurice Brock a montré que cette disposition traduit la vénusté, notion utilisée depuis l'Antiquité, que l'historien de l'art traduit par ce « je-ne-sais-quoi » qui laisse percevoir toute la beauté, la jeunesse, la fraîcheur, la grâce et l'harmonie d'une figure³⁶. C'est précisément l'agencement que l'on retrouve dans notre tableau. L'image vulvaire près de Vénus se trouve à la confluence du manteau rouge et de la tunique blanche de la femme du bord droit. Il participe ainsi à traduire visuellement la beauté, qualité essentielle de l'Amour néoplatonicien.

La formulation visuelle de l'image vulvaire de Sandro Botticelli s'accorde aussi avec la pose subtile de la déesse. Celle-ci a été précisément étudiée : elle s'inspire de quelques strophes du poème de Politien, de la statue antique de la *Vénus pudique* et de la description d'un célèbre tableau antique perdu représentant une *Vénus anadyomène* réalisée par le peintre grec Apelle³⁷. Botticelli donne un double sens à la pose de sa déesse : Vénus couvre sa poitrine et son sexe, signifiant en cela sa pudeur, et du même geste, elle presse ses cheveux contre son corps, confirmant son identité avec la Vénus née de l'écume. Néanmoins, ce que la déesse semble vouloir cacher est en fait dévoilé et montré : sa poitrine d'abord reste partiellement visible, son sexe ensuite est certes caché sous sa longue chevelure, mais l'image d'une vulve apparaît juste à côté d'elle. Dans un mélange de pudeur et de dévoilement ingénu, la peinture offre ainsi l'image d'un idéal.

Une vulve en bordure : processus de visibilité

Les deux détails de Gentile da Fabriano et de Sandro Botticelli devaient, nous l'avons signalé, être compris de leurs publics respectifs. La vulve mariale s'entrouvrant pour laisser sortir le Christ relevait d'un dogme régulièrement mis en image, et à ce titre les fidèles amenés à prier ou à méditer devant le panneau de Berlin devaient la comprendre. De la même manière, l'image vulvaire près de Vénus devait trouver un sens précis auprès du cercle de connaissances du premier propriétaire du tableau de Sandro Botticelli. Comprendre n'est toutefois pas voir : alors qui, au juste, voyaient ces détails ?

Apporter une réponse précise à cette question épineuse relèverait au minimum d'un tour de force remarquable ; préciser les modalités du regard que les spectateurs

³⁶ M. Brock, « La *Venustas* d'Apelle : de Pline l'Ancien à Titien par l'Hypnerotomachia Poliphili », *Archives internationales d'histoire des sciences* 61, (décembre 2011), n° 166-167, p. 335-366.

³⁷ La pose de la déesse résulterait en partie de ces strophes : « Giurar potresti che dell'onde uscissi / la dea premendo colla destra il crino, / coll'altra il dolce pome ricoprissi // On aurait pu jurer que de l'onde jaillissait / la déesse, pressant de la main droite sa chevelure / que de l'autre main son tendre fruit elle recouvrait », A. Politien, *Stances / Stanze*, op. cit., p. 24-25.

et les spectatrices devaient poser sur ces détails apparaît plus abordable. C'est pourquoi j'aimerais établir les étapes du cheminement visuel et mental demandé au public du *Quattrocento* qui regarde ces motifs, en m'intéressant à trois points : la vision active demandée aux spectateurs et spectatrices, la qualité émotive de ces détails, enfin la part d'inventivité que ces derniers renferment.

Les images vulvaires invitent d'abord le public à un jeu visuel. Les spectateurs et spectatrices ont la charge de les identifier, avant de leur donner une signification. Bien que les images vulvaires habitent des thèmes iconographiques et des registres divers, leurs dispositions plastiques sont à rapprocher. D'une part, ces images sont bien souvent petites. Elles sont donc difficilement visibles et demandent un temps d'observation plus ou moins long. D'autre part, les images vulvaires ont la caractéristique d'être cachées au sein du tableau et de n'exister que par leur intégration dans un autre objet : elles ne répondent donc pas au désir de naturalisme des peintres et elles traduisent, au contraire, la dimension picturale et donc factice de la peinture.

En ce sens, les images vulvaires demandent au regardeur de poser une vision active sur la peinture ; et cette donnée pose plusieurs questions³⁸. Est-ce que tout le monde était capable de décrypter ces détails ? Ceux-ci, et notamment dans le cas d'une image publique, étaient-ils expliqués ? Force est en effet de souligner que les images vulvaires étudiées ici apportent un complément au sens premier de l'image : le déchiffrement de ces détails n'était donc pas nécessaire à la compréhension de l'ensemble de la composition. Toutefois, la recherche de certains motifs, celui de Sandro Botticelli par exemple, laisse supposer que, dans les milieux élitistes, les jeux de mots et d'images ont très certainement été expliqués. Ces explications devaient au demeurant ajouter de la valeur à l'œuvre et par extension du prestige à son propriétaire³⁹.

Ensuite, nous pouvons noter de manière paradoxale que, si les images vulvaires sont bien souvent petites, elles n'en demeurent pas moins d'une taille bien plus grande que celle que les vulves devraient avoir, si elles se trouvaient à leur place naturelle. L'image vulvaire est donc bien cachée, mais elle est en même temps délibérément montrée, car elle est agrandie par rapport à la vulve à laquelle elle renvoie. On pourrait donc supposer que l'agrandissement sert, au moins en partie, à détailler la vulve en vue de lui donner une plasticité plus précise. En reprenant les exemples analysés et en comparant les images vulvaires mises au jour, nous pouvons d'abord souligner la douceur du motif de Gentile da Fabriano qui renvoie très certainement au caractère indolore de l'accouchement de Marie. De manière complémentaire, la vibration du détail de Zanobi Strozzi entre en résonance avec

³⁸ Pour l'usage du terme regardeur, voir M. Duchamp, *Duchamp du signe : écrits*, Paris, Flammarion, 1975, p. 247.

³⁹ Nous savons par exemple, qu'un siècle plus tard, François Ier faisait lui-même visiter la galerie de Fontainebleau à ses invités de marque.

l'état émotionnel d'Hélène lors de son rapt. Dans ces exemples, l'image vulvaire semble fonctionner comme un *parergon*, cet à-côté de la figure qui a pris, depuis les travaux menés par l'historien de l'art allemand Aby Warburg, la signification d'un élément déterminant concentrant le sens et l'émotion de la figure dans sa bordure⁴⁰. On peut supposer que, même sans que la forme soit reconnue, l'émotion transmise par la plasticité du motif devait atteindre le public.

Chez Sandro Botticelli ensuite la plasticité de l'image vulvaire renvoie à une valeur poétique. Elle redouble le thème général de l'image, celui de la représentation d'un sentiment visuellement insaisissable : l'amour. Là encore, l'émotion joue un rôle essentiel. La plasticité de l'image vulvaire devait inciter le regardeur à découvrir progressivement la métaphore cachée : le manteau devient vulve, la vulve préserve une fleur, le motif entier symbolise cette beauté d'un sentiment insaisissable. Encore une fois, sens et émotion de la figure se trouvent concentrés dans ce détail subtil.

Enfin, ces images font détail, selon le sens donné par Daniel Arasse, qui différencie deux types de détails dans les tableaux. Alors que le *particolare* correspond à une petite partie d'un ensemble, le *dettaglio* porte « le résultat ou la trace de celui qui "fait le détail" – qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur »⁴¹. Le *dettaglio* relève donc d'une part intime de l'œuvre en révélant la présence des peintres. L'image vulvaire fonctionne alors en support de l'inventivité du peintre : la vulve prend une forme différente à chaque fois qu'elle est détachée du corps et qu'elle se loge dans une image à côté de la figure.

*

Les images vulvaires, objets secondaires dans la narration, n'étaient pas nécessaires à la compréhension d'une composition ; elles ont néanmoins pour fonction d'enrichir un discours. Leur plasticité invite les spectateurs et spectatrices à poser une vision active sur le tableau et leur demande un effort d'interprétation. L'absence d'iconographie propre à ces détails et le large champ sémantique qu'elles investissent donnent à l'artiste une liberté d'exécution notable, qui explique qu'il soit aujourd'hui difficile d'en dresser une liste exhaustive et, de ce fait, de mesurer l'ampleur du phénomène.

Néanmoins, la variété de ces images et leur présence dans des contextes bien différents supposent à mon sens que ces formes vulvaires ne doivent pas s'envisager comme des objets en marge, mais il me semble au contraire qu'elles font partie de la culture du temps, ce qui se perçoit particulièrement bien dans

⁴⁰ G. Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002 ; A. Warburg, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 47-100.

⁴¹ D. Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 11.

l'iconographie mariale et dans les fresques publiques racontant les histoires des orphelines de l'hôpital siennois. Il est donc temps d'activer nos propres regards pour mettre au jour l'ampleur de ce procédé et redonner à la vulve sa place exacte dans la culture italienne de la fin de l'époque médiévale et de la Renaissance.

Bibliographie

- Acidini Luchinat, Cristina, *Botticelli : les allégories mythologiques*, Paris, Gallimard, 2001
- Arasse, Daniel, *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010
- Arasse, Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996
- Beuningen, Hendrik, Engelbert van, Jan, *Heilig en profaan: 1000 Laatmiddeleeuwse insignes uit de collectie H.J.E. van Beuningen*, Cothen, Stichting Middeleeuwse Religieuze en Profane Insignes, 1993
- Brock, Maurice, « La *Venustas* d'Apelle : de Plinie l'Ancien à Titien par l'Hypnerotomachia Poliphili », *Archives internationales d'histoire des sciences*, décembre 2011, vol. 61, n° 166-167, p. 335-366
- Camille, Michael, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, Cologne, Konemann, 2000
- Chaperon, Sylvie, « "Le trône des plaisirs et des voluptés" : anatomie politique du clitoris, de l'Antiquité à la fin du XIXe siècle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 2012, n° 118, p. 41-60
- De Marchi, Andrea, *Gentile da Fabriano: un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milan, F. Motta, 1992
- Debby, Nirit Ben-Aryeh, "The Images of Saint Birgitta of Sweden in Santa Maria Novella in Florence", *Renaissance Studies*, 2004, vol. 18, n° 4, p. 509-526
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002
- Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe : écrits*, Paris, Flammarion, 1975
- Dupeux, Cécile, Jezler, Peter, Wirth, Jean, Keck, Gabriele, Burg, Christian von, Marti, Susan, éd., *Iconoclasm: vie et mort de l'image médiévale*, Paris, Somogy éd. d'art, 2001
- Gamboni, Dario, *Images potentielles : ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, Dijon, Presses du réel, 2016
- Gélis, Jacques, *L'arbre et le fruit : la naissance dans l'Occident moderne, XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1984
- Goody, Jack, *The Culture of Flowers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993
- Jones, Malcolm, "The Secular Badges", in *Heilig en profaan: 1000 Laatmiddeleeuwse insignes uit de collectie H.J.E. van Beuningen*, ed. Hendrik Jan Engelbert van Beuningen, Cothen, Stichting Middeleeuwse Religieuze en Profane Insignes, 1993, p. 99-109
- Karadimas, Dimitri, « La Part de l'Ange : le bouton de rose et l'escargot de la Vierge. Deuxième partie. Une étude de l'Annonciation de Francesco del Cossa », *Anthrovizion. Vaneasa Online Journal*, 2013, n° 1.2
- Klapisch-Zuber, Christiane, « L'arbre aux galants », in *Le corps, la famille et l'État : Hommage à André Burguière*, éd. Myriam Cottias, Laura Downs, Klapisch-Zuber, Christiane, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 117-132
- Laurent, Sylvie, *Naître au Moyen Âge. De la conception à la naissance : la grossesse et l'accouchement (XIIe-XVe siècle)*, Paris, Léopard d'or, 1989
- Levi D'ancona, Mirella, *Due quadri del Botticelli eseguiti per nascite in Casa Medici: nuova interpretazione della « Primavera » e della « Nascita di Venere »*, Florence, L. S. Olschki, 1992

- Mcclive, Cathy, « L'Âge des fleurs : le passage de l'enfance à l'adolescence dans l'imaginaire médicale du XII^e siècle », in *Regards sur l'enfance au XVI^e siècle (actes du colloque du Centre de recherches sur le XVI^e siècle européen, 1600-1700, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 24-25 novembre 2005)*, éd. Anne Defrance, Denis Lopez, François-Joseph Ruggiu, Tübingen, G. Narr, 2007, p. 171-186
- Mcclive, Cathy, Pellegrin, Nicole, éd., *Femmes en fleurs, femmes en corps: sang, santé, sexualités, du Moyen Âge aux Lumières*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010
- Minardi, Mauro, *Gentile da Fabriano*, Milan, Skira, 2005
- Neuheuser, Hanns Peter, *Zugänge zur Sakralkunst: narratio und institutio des mittelalterlichen Christgeburtbildes*, Cologne, Böhlau, 2001
- Nicot, Jean, *Trésor de la langue française tant ancienne que moderne*, Paris, Le Temps, 1979
- Piccoli-Wentzo, Marie, « L'Adoration d'Annalena de Filippo Lippi ou la manifestation imagée de la pensée grégorienne dans la culture visuelle italienne », in *La Réception des Pères grecs et orientaux en Italie au Moyen Âge (Actes du colloque du 13-15 octobre 2016 à Rome)*, Paris, Le Cerf, 2020, p. 193-214
- Piccoli-Wentzo, Marie, « Tertullien de la plume au pinceau : une étude en image dans l'Adoration dans la forêt de Filippo Lippi (Florence, XV^e siècle) », *Pecia*, 2018, vol. 21, p. 105-139
- Piccoli-Wentzo, Marie, « Un mystère transparent ? Variations imagées du lien charnel entre parturiente et nouveau-né à la Renaissance », *Art'Italies*, 2019, vol. 25, p. 6-15
- Politien, Ange, *Silvæ*, Florence, Olschki, 1997
- Politien, Ange, *Stances/Stanze*, Paris, Les Belles Lettres, 2006
- Potestà, Gian Luca, « Dalla Visione di Brigida di Svezia all'Adorazione di Filippo Lippi », in *Filippo Lippi: la Natività*, ed. Paolo Biscottini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010, p. 35-53
- Ricci, Amico, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca*, Macerata, A. Mancini, 1834
- Salvat, Michel, « L'Accouchement dans la littérature scientifique médiévale », in *L'Enfant au Moyen Âge : Littérature et civilisation*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014, p. 87-106
- Séris, Émilie, *Les Étoiles de Némésis : la rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien (1454-1494)*, Genève, Droz, 2002
- Steinberg, Leo, *La Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris, Gallimard, 1987
- Stichel, Rainer, *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei: Voraussetzungen in Glauben und Kunst des christlichen Ostens und Westens*, Stuttgart, F. Steiner, 1990
- Thomasset, Claude, Jacquart, Danielle, *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985
- Warburg, Aby, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990
- Weemans, Michel, *Herri Met de Bles : les ruses du paysage au temps de Bruegel et d'Érasme*, Paris, Hazan, 2013
- Weemans, Michel, Gamboni, Dario, Martin, Jean-Hubert, éd., *Voir double : pièges et révélations du visible*, Paris, Hazan, 2016
- Wood, Charles, "The Doctor's Dilemma: Sin, Salvation, and the Menstrual Cycle in Medieval Thought", *Speculum*, 1981, vol. 56, n° 4, p. 710-727

Marie Piccoli-Wentzo est docteure en histoire de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Sa thèse a été réalisée sous la direction du professeur Philippe Morel et est en cours de publication chez Cohen & Cohen (Paris). Elle portait sur l'image du désert et de la nature sauvage dans l'Italie de la Renaissance (XIV^e-XVI^e siècles). Actuellement, elle étudie les émotions représentées et suscitées

par les images. Boursière de la Villa Médicis, de l'École française de Rome et de la Maison française d'Oxford, elle a passé deux ans comme assistante de recherche et d'édition à l'EPHE (Paris) et est désormais membre associé au CESR (Tours). Elle est également l'autrice de plusieurs articles académiques sur la question du paysage et celle des émotions dans l'art de la Renaissance.