

Université de Montréal

Les portraits de famille vénitiens au 16^e siècle : du profane au religieux

Par Anne Dussoulier

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A) en Histoire de l'art

Août 2016

© Anne Dussoulier, 2016

Résumé

Le 16^e siècle est une époque de changement où la famille se restreint et devient une projection d'idéal, symbolisant aspirations dynastiques et prestige pour les familles vénitiennes. Parallèlement dans l'iconographie religieuse, la Sainte Famille s'impose comme motif iconographique autour d'une cellule familiale succincte constituée de Marie, de Joseph et de l'Enfant Jésus. La famille et la Sainte Famille deviennent des sujets de choix dans la peinture, et ce tout particulièrement dans la production artistique vénitienne. La valorisation visuelle de la femme est un point commun entre ces représentations, aspect plutôt surprenant si l'on pense à la société et la religion catholique qui sont éminemment patriarcales. Le présent travail s'intéresse à cette position féminine névralgique et au constat que l'on en établit, et s'appuie sur un corpus d'œuvres vénitiennes du 16^e siècle.

Mots-clés : Histoire de l'art, Venise, 16^e siècle, portrait de famille, Sainte Famille, femme.

Abstract

The 16th century was a time of change where the family decreases and becomes an ideal projection, symbolizing the dynastic aspirations and prestige to the Venetian families. Meanwhile, in religious iconography the Holy Family stands out as ideal iconographic motif, around a brief family unit constituted by Mary, Joseph and Jesus. The family and the Holy Family became prime subject in painting, and especially in Venetian artistic production. The visual promotion of the women is common point between these representations, aspect rather surprising if we think of the society and the catholic religion, which are highly patriarchal. This work is interested in this feminine position and what can be deduct from it, and lean on a corpus of Venetian works of the 16th century.

Keywords: Art history, Venice, 16th century, family portrait, Holy Family, woman.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	v
Remerciements.....	viii
Introduction.....	9
1 Famille, religion et <i>gender</i> à Venise.....	18
1.1 Venise sociale, profane, sacrée.....	19
1.1.1 La société vénitienne : pouvoir, patriciat et mariage.....	20
1.1.2 Séparation des sexes : chacun sa place.....	24
1.1.3 L’omniprésence et les conséquences du christianisme sur la société vénitienne.....	28
1.2 La famille : portrait d’une notion dans le contexte vénitien.....	34
1.2.1 Historicité et religiosité du concept de famille.....	35
1.2.2 La famille à Venise.....	37
1.2.3 La piété familiale.....	41
1.3 La représentation de la famille à Venise.....	46
1.3.1 Développement de la Sainte Famille, ou la mise en avant d’un idéal.....	47
1.3.2 Le portrait de famille.....	51
1.3.3 Le portrait de la famille Cuccina, une œuvre à l’image de Venise.....	54
Conclusion du chapitre.....	59
2 La femme : de l’invisibilité à la centralité artistique.....	61
2.1 La mise en image de l’intérêt profane et sacré pour la famille.....	62
2.1.1 Le rapprochement de la figure masculine.....	62
2.1.2 L’inclusion du sexe féminin dans les portraits profanes.....	66
2.2 Reconsidération du féminin et du masculin.....	70
2.2.1 Dualité des sexes.....	70
2.2.2 Échec de la paternité.....	76
2.3 La femme au cœur des compositions.....	81

2.3.1	Marie, le cœur féminin de la famille.....	81
2.3.2	Entre profane et sacré : la figure féminine dans le portrait Cuccina.....	84
2.3.3	Le matriarcat visuel des familles profanes.....	86
	Conclusion du chapitre	92
3	L’ambigüité de la représentation féminine	94
3.1	Promouvoir pour mieux contrôler.....	96
3.1.1	Le sexe féminin au cœur des traités.....	96
3.1.2	La beauté idéale féminine	99
3.1.3	La question de l’identité.....	102
3.2	« Daughters of Eve » (King 1991) : la maternité comme définition de la femme..	106
3.2.1	Promotion de la fonction maternelle.....	106
3.2.2	Théorie du vase.....	112
3.3	Utilisation de l’image de la femme.....	115
3.3.1	Mécanisme de mythification.....	115
3.3.2	De sa personne à sa représentation, la femme est définie par l’homme	118
3.3.3	Du point de vue des femmes.....	121
	Conclusion du chapitre	126
	Conclusion	128
	Bibliographie.....	i

Liste des figures

- Figure 1. Titien, *Portrait de la famille Vendramin*, 1543-1547, Huile sur toile, 206.1 x 288.5 cm, National Gallery, Londres..... 25
- Figure 2. Gentile Bellini, *Procession sur la Piazza San Marco*, 1496, Huile sur toile, 373 x 745 cm, Galleria dell'Academia, Venise 27
- Figure 3. Véronèse, *Les Noces de Cana*, 1562, Huile sur toile, 677 x 994 cm, Musée du Louvre, Paris 31
- Figure 4. Vittore Carpaccio, *Songe de Sainte Ursule*, 1495, Huile sur toile, 274 x 267 cm, Galleria dell'Academia, Venise..... 43
- Figure 5. Véronèse, *Le repos pendant la fuite en Égypte*, 1572, Huile sur toile, 165 x 264.2 cm, National Gallery of Canada, Ottawa..... 45
- Figure 6. Bartolomé Esteban Murillo, *Les Deux Trinités*, 1675-82, Huile sur toile, 293 x 207 cm, National Gallery, Londres..... 49
- Figure 7. Étienne Delaune, *Mois de janvier*, 1568, Estampe, Paris..... 53
- Figure 8. Véronèse, *Présentation de la Vierge à la famille Cuccina*, 1561-1562, Huile sur toile, 167 x 416 cm, Gemäldgalerie, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde..... 55
- Figure 9. Titien, *Le repos pendant la fuite en Égypte*, 1511-1512, Panneau, 46,3 x 61,5 cm, Warminster, Longleat House, Collection du marquis de Bath..... 64
- Figure 10. Paris Bordone, *Le repos pendant la fuite en Égypte*, 1520-1530, Huile sur toile, 49 x 68,9 cm, The Courtauld Gallery, Londres..... 64
- Figure 11. Lorenzo Lotto, *Portrait de Giovanni della Volta avec sa femme et ses enfants*, 1547, Huile sur toile, 104,5 x 138 cm, National Gallery, Londres..... 69

Figure 12.	Véronèse, <i>Iseppo et Adriano da Porto</i> , 1551, Huile sur toile, 210 x 140 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.	72
Figure 13.	Véronèse, <i>Livia et Porzia da Porto</i> , 1551, Huile sur toile, 208,4 x 121 cm, Walters Art Gallery, Baltimore.....	72
Figure 14.	Véronèse, <i>Vierge à la soupe</i> , 1560-1561, Fresque, « Stanza della Lucerna », Villa Barbaro, Maser.....	78
Figure 15.	Fasolo, <i>Portrait de famille</i> , 1558, Huile sur toile, 201,6 x 165,1 cm, Fine Arts Museum, San Francisco.	80
Figure 16.	Bernardino Licinio, <i>Portrait d'Arrigo Licinio et sa famille</i> , 1535, Huile sur toile, 120 x 170 cm, Galerie Borghèse, Rome.	89
Figure 17.	Bernardino Licinio, <i>Conversation sacrée avec donateurs</i> , 1532, Huile sur bois, 120x165 cm, Musée de Grenoble, Grenoble.	89
Figure 18.	Titien, <i>Portrait d'Isabelle d'Este</i> , 1534, Huile sur toile, Kunsthistorisches Museum, Vienne.	105
Figure 19.	Parmigianino, <i>Antea</i> , 1535-1537, Huile sur toile, Museo e gallerie nazionali di Capodimonte, Naples.....	105
Figure 20.	Pierre Woeiriot, <i>Non est fastidiosa</i> , 1571, Estampe, Georgette de Montenay, <i>Emblemes ou devises chrestiennes</i> , Bibliothèque nationale de France, Paris.....	108
Figure 21.	Fra Filippo Lippi, <i>Annonciation</i> , 1445, Bois, 175 x 183 cm, Église de San Lorenzo, Florence.	114
Figure 22.	Tintoret, <i>Triomphe de Venise</i> , 1584, Huile sur toile, Palais ducal, Venise. ...	117

À mes parents, Nèle et Philippe Dussoulier.

Ma base est un vieux gréement que je saurais mener à bon port, ainsi qu'ils l'ont toujours fait.

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord mon directeur de recherche, M. Ribouillault, ainsi qu'à la Faculté des Études Supérieures pour le soutien financier qu'elle m'a octroyé. Merci également à Chriscinda Henry pour ses conseils.

Je remercie mes parents pour m'avoir entouré du plus bel idéal de famille possible. Ma mère, pour son soutien infaillible, sa présence et son amour qui me permis de recouvrer mes deux ailes et de poursuivre son chemin.

Merci à mes sœurs, à ma famille et à mes amis, pour leurs encouragements et leurs oreilles attentives. À Laure, Guillaume et Paul pour leur joyeux voisinage qui compta plus qu'ils ne pourraient l'imaginer.

Merci à mon conjoint, Stevan, pour sa présence au quotidien, les moments de doutes et les éclairs de génie, les corrections et les relectures. Nous avons vécu cette aventure en même temps, et des millions de café et de sorties balcon plus tard, nous voilà à la fin !

Introduction

That upper-class women seem to have accepted their invisibility, at least in art, is evidenced by their absence from Venetian painting and sculpture, which is all the more remarkable given the flourishing production of female portraits (even in profile) in other Italian centers, the marked concern with women and the family in Venetian law and literature; the Venetian predilection for pictures (but not portraits) with female subjects; and the personification of Venice herself as a woman (Goffen 1997 : 60).

Cette remarque de Rona Goffen, extraite de son ouvrage *Titian's Women* (1997) discute de la place de la femme dans la production picturale, place qu'elle résume à un mot : invisibilité. Dans cette même citation, elle oppose à cette idée d'invisibilité artistique la préoccupation, pourtant marquée, de la femme et de la famille dans la loi et la littérature vénitienne. Dans cette étude, nous tâcherons de proposer une nouvelle vision de la femme autour de la question de cette absence ou présence.

Pour cela, nous allons situer la femme dans le contexte vénitien du 16^e siècle, social comme familial¹. Avec une définition naïve ou scientifique, élargie ou restreinte, la famille demeure un fondement de l'humanité et des sociétés fondées par l'homme, et c'est au cœur d'une Europe imprégnée de l'idéologie chrétienne que famille et société évoluent. L'avancement des générations se fait grâce à celui des familles, essentiellement possible par l'union d'un homme et d'une femme. Selon la conception religieuse, l'humanité commence avec Adam et Ève et le fruit de leur union : ensemble, ils constituent la première cellule familiale. Prénante dans la vie vénitienne, la religion domine le paysage politique, social et

¹ Pour la question de la femme à la Renaissance, voir entre autre Margaret. L. KING (1991). *Women of the Renaissance*: University of Chicago Press. Letizia PANIZZA (ed.) (2000). *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, Oxford: Legenda. Mary ROGERS et Paola TINAGLI (2005). *Women in Italy, 1350-1650: Ideals and Realities: A Sourcebook*, Manchester; New York: Manchester University Press; Palgrave. Gaia SERVADIO (2005). *Renaissance Woman*, London: I. B. Taurus & Co.

culturel, engendrant ainsi un amalgame au quotidien entre le sacré et le séculier qui s'entremêlent harmonieusement. Nous considérons qu'il existe des points de contact entre ces deux sphères qui atténueraient la frontière les séparant. La famille serait un de ces points de fusion lorsqu'elle devient, entre les mains de l'Église, le moyen de propagation d'un idéal de fonctionnement au sein de la population à travers le sujet de la Sainte Famille.

La confrontation des compositions familiales religieuses et profanes permet de faire surgir une problématique intéressante. Les familles se succèdent mais les visages demeurent par des moyens techniques qui évoluèrent avec le temps : à nos photographies d'aujourd'hui correspondent les portraits de la Renaissance, et les représentations familiales connurent une forte popularité au sein de la République vénitienne (Brillant et coll. 2012 : 121). Sacrées comme séculières, les œuvres semblent enclines à valoriser la femme au détriment des hommes, un fait singulier considérant le caractère profondément patriarcal de la religion et de la société d'alors. Quel constat peut-on faire de ce paradoxe : doit-on y voir une résistance féminine face au patriarcat ou, au contraire, un renforcement de celui-ci à des fins sociopolitiques ?

État de la question :

L'objectif de ce mémoire est d'apporter un nouveau regard sur la place de la femme dans la production picturale vénitienne du 16^e siècle. Sa spécificité réside dans l'étude conjointe et comparative d'un corpus d'œuvres profanes et religieuses.

D'un point de vue historique, la question de la femme dans la société vénitienne est bien documentée. Dès 1974, Stanley Chojnacki aborde dans *Patrician Women in Early*

Renaissance Venice l'environnement familial et économique dans lequel la femme prend place. Cet article sera de nouveau édité en 2000, dans son ouvrage *Women and Men in Renaissance Venice*. Chojnacki distingue la vénitienne de l'élite sociale des autres provinces italiennes grâce au système dotal, un aspect longuement abordé par la suite par Anna Bellavitis dans différents travaux publiés en 1998 et 2013. Mais ce qu'ajoutent David Herlihy, et Christiane Klapisch-Zuber dans *Les Toscans et leurs famille : une étude du "catasto" florentin de 1427* (1978), c'est que l'évolution de la famille se fait parallèlement à celle de la religion, le christianisme ayant une influence majeure sur sa structure. Ils puisent leurs connaissances dans des ouvrages ecclésiastiques et laïques du 16^e siècle qui s'attachèrent à véhiculer une nouvelle vision de la famille, du mariage et du rôle des époux ; une réhabilitation qui passe également par l'imagerie grâce au sujet de la Sainte Famille qui devient le modèle type de la famille aimante. Les travaux de Joseph F. Chorprenning, *The Holy Family as Prototype of the Civilization of Love* (1996) et d'Albrecht Koschorke, *The Holy Family and its Legacy* (2003), constituent des sources fondamentales sur la Sainte Famille et ses protagonistes, tant d'un point de vue historique qu'artistique. Les historiens médiévistes Paul Payan et Christa Grössinger constituent, quant à eux, de précieux guides pour aborder les figures individuelles de Joseph et Marie, tant dans leur parcours historique qu'iconographique. À l'appui d'un corpus iconographique, Payan étudie dans son ouvrage *Joseph, une image de la paternité dans l'Occident médiéval* (2006) le trio formé par Marie, Jésus et Joseph et le rapprochement de ce dernier au sein du groupe. Dans *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art* (1997), Grössinger aborde quant à elle la représentation de la Vierge en tant que femme et mère.

Au 16^e siècle, la femme est la préoccupation de tous les esprits et nombre de traités, d'ouvrages poétiques comme médicaux, en font le cœur de leur sujet. Du comportement idéal édicté dans le *Livre du Courtisan* (1528) de Baldassare Castiglione à la définition de sa beauté, le corps féminin retient l'attention. La vision que nous souhaitons partager de la femme s'inscrit dans cette manière d'encadrer le corps féminin. Les essais d'Elizabeth Cropper sur la beauté idéale nous offrent un cadre essentiel, notamment l'article « On beautiful Women: Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style » (1976), ainsi que « The Beauty of Women: Problems in the Rethoric of Renaissance Portraiture », publié dans l'ouvrage *Rewriting the Renaissance: the Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, (Ferguson et coll. 1986).

Quant à la situation de la femme dans l'art vénitien, les avis divergent. Nous retiendrons la thèse de Karine Tsoumis, *Bernardino Licinio: Portraiture, Kinship and Community in Renaissance Venice* (2013), dans laquelle elle réhabilite la place de la femme dans la production artistique vénitienne. À travers l'étude des portraits de famille et la production de Bernardino Licinio, elle souhaite renverser les considérations émises par Rona Goffen dans son ouvrage *Titian's Women* (1997), selon laquelle la figure féminine est peu représentée dans l'art vénitien, considération qu'elle juge biaisée. En partant de ces constats, nous souhaitons émettre une opinion intermédiaire sur la question de la visibilité artistique de la vénitienne au 16^e siècle. Pour cela, nous nous intéresserons spécifiquement à un état bien particulier de la femme : celui de la maternité. L'ouvrage de l'historienne Sarah F. Matthews Grieco, *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au 16^e siècle* (1991) évoque précisément cet aspect double de l'identité sociale de la femme, qui est femme mais aussi mère, et dont on fait la promotion au 16^e siècle.

Malgré tous ces aspects fondamentaux étudiés, la question est de savoir si la représentation de la femme dans les portraits familiaux profanes et religieux participe à un patriarcat ambiant ou bien si elle reflète une situation féminine particulière qui serait propre à Venise.

Méthodologie : Par une approche socio-historique et iconographique, nous souhaitons confronter les rapports relationnels familiaux existant dans la société patricienne à ceux imagés dans les Sainte Famille, une approche comparative visant à dévoiler l'illusion visuelle d'une position féminine picturalement dominante dans l'art vénitien du 16^e siècle. En recontextualisant les relations entre les genres, nous pourrions évaluer l'écart opposant la figure féminine réelle et iconographique, l'écart entre la production imagée et la situation de l'élite féminine vénitienne.

Cadre théorique :

Notre approche s'intégrant dans un contexte bien précis, elle se doit d'être encadrée par des connaissances d'ordre historique et social. Il est nécessaire de saisir le fonctionnement des familles de cette époque et de cette ville pour être en mesure d'appréhender les compositions picturales qui les représentent. C'est pourquoi nous nous appuyerons abondamment sur des ouvrages explorant le contexte historique et artistique vénitien.

Étant donné que nous désirons poser un regard qui distinguerait la place du féminin et du masculin, la théorie du genre apparaît inévitable. Cependant, nous nous concentrerons de manière spécifique sur des travaux abordant le genre dans la société vénitienne. L'article de

Joan W. Scott, « Gender: A Useful Category of Historical Analysis » (1986), débute avec une définition et une histoire du genre avant de faire l'historiographie des auteurs qui se sont penchés sur la notion de patriciat et son implication dans la question du genre. Plus spécifiques, les travaux de Fabien Lacouture, par exemple, s'intéressent spécifiquement au genre dans l'espace vénitien urbain et pictural. Il aborde ce sujet lors d'une conférence prononcée en 2012, intitulée « Genre et fratrie dans les portraits de famille vénitiens du 16^e siècle », mais aussi dans des articles tels que « Espace urbain et espace domestique : la représentation des femmes dans la peinture vénitienne du 16^e siècle » paru la même année. La question du genre est également abordée, parfois de manière moins explicite, dans des ouvrages historiques lorsque les auteurs traitent de ce qui est inhérent au sexe masculin et féminin. C'est le cas d'Anna Bellavitis qui étudie la place de la femme dans la famille, notamment dans *Famille, Genre, Transmission à Venise au 16^e siècle* (2008). Elle analyse la structure de la société vénitienne afin de mettre en lumière les pratiques de la transmission au cœur des familles et de révéler les différences entre les sexes. Son étude balaye de manière complète le fonctionnement familial vénitien, abordant également la question du mariage et des dots, le tout dans une perspective genrée.

Nous articulerons également deux notions essentielles : le sacré et le profane. Notre compréhension de ces deux termes repose sur les écrits de Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré* (2015) qui explicite la définition de ces deux notions, et d'Alain Cabantous, *Entre fêtes et clochers. Profane et sacré dans l'Europe moderne 17^e - 18^e siècle* (2002) qui permet de les cerner dans l'univers artistique vénitien. En 1965, l'historien des religions Mircea Eliade publie *Le sacré et le profane* dans lequel il entend y étudier les manifestations religieuses

notamment à travers les notions de sacré et de profane qu'il questionne, oppose et rapproche. La lecture de cet ouvrage fondamental est inévitable, et nous permet également de réaliser à quel point la définition du sacré et du profane est complexe et variable. Précédent les travaux d'Eliade, le sociologue Émile Durkheim s'est lui aussi intéressé à ces notions qu'il considère diamétralement opposées. Aussi, nous nous sommes efforcés de nous rattacher à l'approche qui convenait le mieux, selon nous, au cadre de notre étude et selon laquelle ces deux notions ne sont pas nécessairement antagoniques.

Dans les articles « On beautiful Women: Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style » (1976) et « The Beauty of Women: Problems in the Rethoric of Renaissance Portraiture » (1986), Elizabeth Cropper soulève la question de l'identité du sujet à travers la beauté idéale. C'est une question cruciale pour notre étude puisqu'elle va nous permettre d'articuler notre point de vue sur la place de la femme dans l'art vénitien. Considérant la manière de représenter les femmes dans des rôles comme une façon de les dépouiller de leur identité propre, notre approche se positionne précisément dans la démarche de Cropper qui nous donne les moyens d'aboutir à notre hypothèse.

Dans notre étude, la question de la femme rejoindra celle du symbolisme vénitien. Le lien entre la femme et le mythe de Venise est un aspect bien documenté. André Loechel consacra à ce sujet une thèse, soutenue en 1992, dans laquelle, entre textes et images, il étudie le mythe vénitien à travers les personnifications féminines de la ville.. Quelques années plus tard, David Rosand publie un ouvrage au titre explicite, *Myths of Venice* (2001), dans lequel il

aborde la conception symbolique de l'État vénitien et ses figures représentatives parmi lesquelles plusieurs sont de sexe féminin.

Problématique et présentation des chapitres :

Dans un premier chapitre, nous allons relever ce que Goffen nomme la préoccupation marquée pour la femme et observer que dans cette société patriarcale, la situation féminine à Venise est complexe. Exposer la conception d'une société dominée par la gent masculine va nous permettre dans un premier temps de réhabiliter le regard porté sur la vénitienne de la haute société. Nous relèverons pour cela les spécificités bénéfiques au statut de la femme et propres au système vénitien. Plutôt que de constater simplement ce paradoxe, notre objectif est de démontrer que si la vénitienne est présente dans le domaine juridique et littéraire, elle l'est aussi dans le domaine artistique, une idée qui va à l'encontre de ce que laisse penser Goffen lorsqu'elle étudie la production de Titien. Et en étant invisible, la femme se soumettrait alors à un patriarcat qui est bel et bien dominant dans la société. Cependant, une simple observation de portraits de famille vénitiens du 16^e siècle contredit cette idée, puisque la figure féminine y est omniprésente.

En nous positionnant tout d'abord en désaccord avec Goffen, nous rejoignons la thèse de Karine Tsoumis qui réfute l'argument de cette première, soulignant que si peu de portraits de vénitiennes sont dénombrés dans l'œuvre de Titien, il ne faut y voir là une norme au risque d'avoir une vision limitée, voire déformée, de la culture visuelle de Venise (2013 : 131, 132). Dans un second chapitre, nous nous efforcerons de positionner la figure féminine au sein de l'art vénitien du 16^e siècle, essentiellement grâce à la production de portraits de famille au cœur de laquelle la femme apparaît centrale.

Cependant, le but de notre recherche n'est pas de se poser en accord ou en désaccord avec des propos, mais plutôt de cerner la position de l'élite féminine vénitienne dans son contexte. Dans un troisième chapitre, nous tâcherons de voir au-delà des apparences, et de porter un nouveau regard sur la figure féminine. Ce regard conjuguerait les arguments de Goffen et Tsoumis : soit la figure féminine, entre visibilité et invisibilité. Si la femme est dominante dans l'art vénitien, ainsi que le considère Tsoumis, nous étudierons également la question selon le point de vue de Goffen. Nous constatons qu'une certaine forme d'invisibilité est manifeste lorsque l'on s'attarde sur la question de l'individualité. Nous considérerons les portraits de familles comme le produit d'une volonté et d'une main masculine, visant à promouvoir, à travers l'illusion de la valorisation féminine, une société patriarcale menée par les hommes. Nous nous appuyerons sur l'omniprésence de la femme dans les esprits de la Renaissance avec les discussions sur les concepts d'amour et de beauté, ainsi que le mythe de Venise, ce qui nous permettra d'insérer l'emploi de la figure maternelle dans une tradition picturale et littéraire d'instrumentalisation de l'image de la femme.

Nous désirons montrer que si la femme peut s'avérer une figure subversive des valeurs politiques et sociales de la Venise du 16^e siècle, il ne s'agit que d'une illusion et qu'elle n'en reste pas moins une figure au service d'une imagerie masculine. Si la position centrale de la femme au cœur de la production artistique est un fait que nous ne pouvons nier, nous considérerons néanmoins qu'en dépit des apparences, il ne s'agit pas de la représentation d'une femme, mais plutôt du concept de maternité que les hommes mettent de l'avant afin de mieux se glorifier. Ainsi, par cette démarche nous souhaiterions démontrer que la femme ne pourrait représenter finalement qu'un outil permettant à l'homme de se mettre de l'avant en tant qu'individu et père de famille, et de ce fait, renforcer malgré elle ce patriarcat.

1 Famille, religion et *gender* à Venise

In any society, the norms that regulate, define, and structure the family are a reflection of that society's economy, politics, social hierarchies, and history. If gender and generational hierarchies are universal given, many nuances can be noted underneath the "patriarchal umbrella" (Bellavitis 2013 : 323).

Ces propos d'Anna Bellavitis permettent de mettre en évidence le caractère dual de Venise dans l'équilibre de l'égalité et de la réciprocité des hommes et des femmes. Nous présenterons dans ce premier chapitre un système vénitien patriarcal et genré, qui caractérise la structure familiale de ses élites. Cependant, comme le mentionne Bellavitis il est possible d'apporter quelques nuances à cette constitution en apparence contraignante pour le sexe féminin, aussi bien dans le système social qu'au sein de la famille. Venise, représente des univers politique, social et religieux inextricablement liés, mais aussi une identité familiale primordiale, puisqu'à la différence des autres États italiens, elle est dirigée par plusieurs familles régnantes. Dans ce contexte, notre objectif est de situer la place de la femme au sein de la société vénitienne, mais surtout au sein de sa famille, et de problématiser ainsi sa position dominante dans la production picturale et plus particulièrement dans les portraits. Il nous faut également mettre en perspective le contexte dans lequel s'insère cette étude, à savoir la production des portraits de famille de la société vénitienne du 16^e siècle.

Composées d'hommes et de femmes, l'image première de Venise est celle d'une société imprégnée d'un héritage patriarcal ancien au cœur de laquelle chacun occupe une place définie mais complexe. De plus, au cours des 15^e et 16^e siècles, les instances laïques et religieuses posent une attention particulière à l'institution du mariage et véhiculer un renouveau de la conception de la famille, dont les répercussions se feront ressentir jusque dans la production picturale.

De la théorie du concept à son application dans la société du 16^e siècle, nous verrons ensuite que la structure familiale est à l'image de la société : l'apparence patriarcale doit composer avec une position ambiguë de la femme. La volonté ecclésiastique de renouveler la définition de la famille va notamment s'incarner dans la production à but didactique d'une imagerie familiale. Le sujet iconographique de la Sainte Famille se développe tout au long des 15^e et 16^e siècles. Parallèlement, les portraits profanes également évoluent vers des compositions à caractère familial.

La production picturale s'avère un témoin fondamental de la considération posée sur la femme au sein de la famille, et nous invite à reconsidérer la primauté masculine vénitienne puisque la femme y est au centre de toute attention, aussi bien celle des personnages figurés que celle des spectateurs contemplant l'œuvre. Ceci constituera le troisième et dernier point de ce chapitre.

1.1 Venise sociale, profane, sacrée

« Venise naît et est construite dans l'eau », énonce l'historienne Élisabeth Crouzet-Pavan (1997 : 17). Insulaire, la ville est fondée à la fin du 6^e siècle par des réfugiés du continent fuyant la tribu germanique des Lombards. Sur les rives de la mer Adriatique, Venise est un archipel au sein de la lagune, dont le cœur est l'île Rialto. « Maîtresse du Golfe », la ville ne cesse de se développer et sa puissance rayonne bien au-delà de son empire (Crouzet-Pavan 1997 : 64). Au cours du 16^e siècle, Venise s'impose comme « capitale de l'économie-monde, un pivot des échanges internationaux », ne cessant de développer ses activités industrielles et commerciales (Bellavitis : 2008 : 3).

De cette position géographique inusitée, la République vénitienne tire sa force et construit une société unique, dans laquelle s'entremêlent les sphères politiques, sociales, religieuses et familiales. La structure gouvernementale et la ferveur religieuse des institutions n'est pas sans impact sur la vie de ses citoyens et notamment sur la distinction des sexes, ainsi que nous allons le voir dans cette première partie.

1.1.1 La société vénitienne : pouvoir, patriciat et mariage

Venise est une république oligarchique, où le pouvoir repose entre les mains d'un groupe restreint de personnes supervisées par le Doge. Ce dernier est élu par une assemblée de Vénitiens, de laquelle sera issu le patriciat, l'élite gouvernante. La République vénitienne se distingue par cette aristocratie qui se veut héréditaire : le patriciat fut clos de la fin du 14^e siècle jusqu'au milieu du 17^e siècle par une série de mesures législatives, c'est-à-dire restreint aux membres des familles déjà présentes au gouvernement à la fin du 13^e siècle (Chojnacki 1974 : 179). Le contrôle de la société vénitienne est ainsi l'apanage de quelques familles, avec un régime patriarcal garanti par la filiation patrilinéaire² et par le contrat de mariage, sans lequel le système en place ne pourrait perdurer.

Le système gouvernemental vénitien étant ainsi replié sur lui-même, son pouvoir et son fonctionnement repose dès lors essentiellement sur les réseaux d'alliances : humaniste vénitien du 15^e siècle, Francesco Barbaro définit le mariage comme fondateur de l'identité patricienne (Bellavitis 2008 : 19) et « l'union des familles rassemble plus étroitement la cité, grâce à ces

² Qui est fondé sur la seule ascendance paternelle en ce qui concerne la filiation et l'organisation familiale et sociale. D'après le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/patrilin%C3%A9aire>. Consulté le 23 juin 2016.

alliances qui sont autant de liens³ [...] » (Barbaro, cité par Herlihy, Klapish-Zuber 1978 : 544). Leur importance est telle que le commerce et l'industrie reposent, eux aussi, sur la combinaison de la richesse économique de plusieurs familles (Labalme 2010 : 132). L'institution du mariage assure ainsi les unions essentielles entre familles mais aussi la lignée et la descendance, faisant de la femme un élément clé des enjeux dynastiques vénitiens.

Paradoxalement, cette aristocratie héréditaire participe à la spécificité du statut féminin : la législation vénitienne confère à la femme une place distinctive au sein de sa famille. En effet, les lois vénitiennes font état d'une meilleure notion de réciprocité entre l'homme et la femme dans le mariage et la vie commune : la même loi qui limite les droits des femmes peut, inversement, lui en accorder en des situations exceptionnelles, tel que le décès de l'époux, lui conférant des responsabilités et une position centrale au sein de la famille (Bellavitis 2008 : 202, 201). Plus particulièrement, le système dotal vénitien, inhérent aux enjeux matrimoniaux, permet de nuancer certaines caractéristiques du cadre juridique assujettissant pour les femmes : la réglementation de la dot lui confère des éléments de réciprocité infléchissant le déséquilibre existant entre les sexes féminins et masculins (Bellavitis 2013 : 48). Révélatrices du respect qu'une riche épouse pouvait inspirer, ces lois stipulent que la dot demeure la propriété légale de la femme, même après le décès de son époux (Labalme 2010 : 131, 132). Il faut garder à l'esprit que la possession d'une dot ne signifie pas nécessairement que la femme a la possibilité de la gérer : elle est la possession du mari durant toute la durée du mariage (Dursteler 2013 : 328). Le système successoral permet non seulement aux veuves de récupérer leur dot (Bellavitis 2013 : 39), mais aussi aux femmes

³ Francesco Barbaro, *De re uxoria*, 1513.

de recevoir un héritage car le choix et la répartition de la dot sont à la discrétion de l'épouse qui peut répartir son bien de manière équitable ou bien le léguer dans son entièreté à un seul enfant, la fille par exemple (Labalme 2010 : 132). En cas de décès sans enfant, la dot revient à la famille de l'épouse. Ce système dotal crée une disparité entre les hommes et les femmes, disparité qui, dans le cas des dots élevées, peut conférer un statut économique particulier à l'épouse au sein de sa belle-famille. En plus d'une fonction matérielle, la dot revêt une fonction symbolique puisque, par principe, un mariage ne peut être conclu sans dot (Bellavitis 2013 :40). Bien qu'héritées du système dotal romain, ces normes s'incarnent plus qu'ailleurs dans les principes de succession vénitiens. En comparaison, Florence s'en éloigne puisque c'est le veuf qui hérite de la dot, en dépit de l'existence de procédures de restitution trop rigides pour être applicables (Bellavitis 2013 : 38). La femme représente alors un apport de richesse non négligeable à travers les alliances maritales et le patriciat vénitien est soumis à la compétition pour des mariages avantageux.

C'est dans ce contexte que le lignage maternel prend de l'importance au 15^e siècle, aussi bien en ce qui concerne le prestige familial que du point de vue politique et économique (Chojnacki 1993 : 197). L'identité de la mère compte autant que celle du père et, en ce qui concerne le statut de patricien, celui-ci ne peut être obtenu dans le cas où la mère n'est pas patricienne (Chojnacki 1993 : 195). Une loi émise en 1422 stipule en effet que le fils né d'un mariage entre un patricien et une femme de moindre classe ne pourra bénéficier du titre de patricien (Chojnacki 1993 : 195). À ce propos, Francesco Barbaro émet, dès 1416, l'idée selon laquelle l'héritage patricien serait dû à la mère, et non au père malgré la filiation patrilinéaire (Chojnacki 1993 : 197). La propriété de la femme sous la loi participe à valoriser la position féminine, et l'importance du mariage et de la dot fait de la femme un élément proéminent des

stratégies économiques et sociales des familles. Si les héritiers mâles sont responsables de la transmission du nom, de la fortune et de la lignée familiale, la prospérité de la famille n'est biologiquement possible que grâce aux femmes. Ainsi, la présence d'enfants de sexe féminin est capitale, à tel point que selon un proverbe vénitien⁴, l'enfant premier né devrait être une fille. L'identité de la mère étant indispensable pour éviter des mariages avec des familles de classe inférieure, le jeu des alliances devint très compétitif.

Si l'héritage patriarcal demeure présent dans la République vénitienne, la femme prend une importance nouvelle au sein de sa famille comme au sein de la société grâce à certaines précisions juridiques relevées depuis le 19^e siècle par les historiens et que Bellavitis désigne comme des « éléments d'originalités » (2008 : 201). En conférant à la femme une situation relativement meilleure, ils rendent le système vénitien complexe et paradoxal. Il faut toutefois mesurer nos propos et inviter à la nuance, bien que responsable de la transmission du titre, la femme, en dépit des lois vénitiennes, continue de posséder un statut inférieur à l'homme (Chojnacki 1993 : 197).

S'il est notable que certains éléments du droit juridique vénitien participent à améliorer la situation de la femme, cela relève premièrement du regard différent que l'on pose sur les sexes masculin et féminin. Au sein de la société vénitienne, les hommes et les femmes évoluent conjointement, mais distinctement.

⁴ (Labalme 2010 : 107).

1.1.2 Séparation des sexes : chacun sa place

Du latin *pater* et *mater*, les notions de patriarcat et matriarcat n'impliquent pas la domination d'un sexe sur l'autre, mais un ordre social qui se base sur l'autorité paternelle ou maternelle. Si les autres États italiens sont également dominés par les hommes, le monopole masculin au sein des institutions politiques et sociales est particulièrement fort à Venise, accentué par cette aristocratie héréditaire à la transmission uniquement masculine (Humfrey 2011 : 60). Spécificité vénitienne, le concept de *fraterna* selon lequel les frères sont les héritiers désignés caractérise le modèle familial vénitien. Il dérive du fait que les frères avaient coutume de vivre sous le même toit et de participer ensemble à l'entreprise familiale (Lane 1966 : 37). On retrouve ce système spécialement au sein de la classe patricienne et des familles de la bourgeoisie (Bellavitis 2010 : 687), ce qui illustre cette primauté masculine qui prévaut dans la noblesse. Ainsi les membres féminins sont exclus de l'héritage familial et le partage des propriétés paternelles se fait équitablement entre les fils. Il est d'ailleurs possible de constater cette prééminence masculine dans les compositions de certaines œuvres de l'époque, desquels les membres féminins sont absents.

Dans le *Portrait de la famille Vendramin* (**Figure 1**), réalisé par Titien en 1543-1547 et aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres, le peintre n'a représenté que les membres masculins de cette riche famille de marchands vénitiens, qui comptait tout de même six filles parmi les enfants. Les trois adultes et les six garçons sont dépeints dans un contexte de dévotion face à la croix. Gabriele Vendramin est au centre, regardant le spectateur. À sa droite, son frère Andrea fait face à l'objet sacré tout en faisant le geste de présenter ses fils. Commissionné par Andrea Vendramin pour le palais familial, le portrait illustre les valeurs dynastiques, patriarcales et fraternelles de la République. L'importance des frères est signifiée

sur deux générations, par Andrea et Gabriele mais aussi par les fils d'Andrea, représentés en fratrie et divisés en deux groupes aux extrémités droites et gauches de la composition. Ils incarnent les héritiers de la famille, à la suite de leur père et oncle. Les enfants de la famille Vendramin sont solennellement dépeints aux côtés des adultes, mais leurs attitudes trahissent toutefois leur âge enfantin. La gestuelle est variée et ils ne portent aucunement attention à la scène principale de laquelle ils font pourtant partie.



Figure 1. Titien, *Portrait de la famille Vendramin*, 1543-1547, Huile sur toile, 206.1 x 288.5 cm, National Gallery, Londres.

En présentant ses fils, Andrea se positionne en tant que patriarche de la famille, signifiant la continuité de la lignée par les hommes de la famille. Les enfants étaient très vite engagés dans un processus d'imitation du parent du même sexe (Lacouture 2012⁵) et bien souvent aucune

⁵ *Genre et fratrie dans les portraits de famille vénitiens du 16^e siècle*, enregistrement de conférence en ligne, <http://www.canal->

mixité n'est représentée. Nous pouvons donc voir dans cette œuvre du Titien l'importance de la gent masculine au sein de sa famille, mais aussi de la société. Père et oncles, fils et neveux, suffisent à eux-seuls à représenter la lignée des Vendramin de laquelle, bien qu'elles y participent, les femmes sont exclues.

À l'instar du champ pictural, la cohabitation des sexes dans l'espace urbain de Venise est également distincte. Les rues étant considérées comme dangereuses pour les femmes, elles n'étaient que rarement dehors : un fait que le voyageur écossais du 16^e siècle, Philip Skippon, note dans ses récits lorsqu'il mentionne que l'on pouvait uniquement les apercevoir lors de leurs trajets de la maison à l'église, le seul lieu public qu'elles pouvaient fréquenter (Davis 1998 : 21). Cette diversité des rôles à l'échelle urbaine est explicite dans la *Procession sur la Piazza San Marco* (**Figure 2**) du peintre vénitien Gentile Bellini, réalisée en 1496. Dans cette œuvre commandée par la *Scuola Grande* de Saint Jean l'Évangéliste, et aujourd'hui conservée à la Galleria dell'Academia à Venise, l'artiste a minutieusement dépeint ce à quoi pouvait ressembler la place Saint Marc à la Renaissance. L'attention à la topographie et l'abondance de détails font de cette œuvre une riche source documentaire. En arrière-plan se dresse la basilique Saint Marc et le palais ducal, tandis qu'au premier plan s'étend la place Saint Marc sur laquelle défile une procession religieuse célébrant les reliques de la Vraie Croix. Si l'abondance de figures fait état de la diversité culturelle de la société vénitienne⁶, elle révèle également l'absence de mixité entre les sexes dans les espaces publics : sur la place ne sont représentés que des hommes, tandis que les femmes observent depuis les fenêtres des

u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/genre_et_fratrerie_dans_les_portraits_de_famille_venitiens_du_xvie_si_ecl_e_fabien_lacouture.10357.

⁶ Nous pouvons relever par exemple les trois personnages portant le turban, probablement des turcs, représentés devant le portail droit de la basilique,

bâtiments entourant la place. De plus, nous pouvons noter un autre détail significatif de l'œuvre de Bellini : sur le baldaquin apparaissent les armes de toutes les grandes familles de la société vénitienne. Ceci témoigne de l'idée selon laquelle à Venise la communauté prime sur l'individualité et coïncide avec la particularité du gouvernement oligarchique vénitien.



Figure 2. Gentile Bellini, *Procession sur la Piazza San Marco*, 1496, Huile sur toile, 373 x 745 cm, Galleria dell'Academia, Venise.

L'établissement du patriciat vénitien remonte au Moyen-âge. En conséquence, le système familial est largement orienté vers les hommes qui bénéficient de positions et d'avantages déniés aux femmes, qui ne semblent exister qu'en retrait de la vie sociale et politique. Cette vision genrée de la vie et de l'urbanité vénitienne est notamment manifeste dans certaines sources écrites et visuelles de l'époque, ainsi que nous venons de le voir. Le portrait de la famille Vendramin (**Figure 1**) expose de manière flagrante la primauté masculine de la République vénitienne et l'importance accordée à l'homme dès son plus jeune âge. Ainsi, au sein de la famille, les femmes ne bénéficient pas de la même considération que les hommes et le concept de *fraterna* n'a pas son équivalent pour les sœurs. Les questions d'héritage et de transmission sont une affaire d'hommes, excluant les femmes des affaires

familiales, mais aussi sociétales puisque l'espace urbain même n'est majoritairement destiné qu'aux hommes, ainsi que nous le montre Bellini.

La *Procession sur la Piazza San Marco* (**Figure 2**) témoigne également de l'importance du christianisme dans la vie civique en dépeignant la foule réunie pour célébrer une cérémonie religieuse. Si Venise se démarque par un gouvernement qui lui est propre, nous allons à présent voir comment la religiosité s'y incarne de manière tout aussi particulière, et surtout quel rôle elle a pu jouer dans la définition de la femme vénitienne du 16^e siècle.

1.1.3 L'omniprésence et les conséquences du christianisme sur la société vénitienne

1.1.3.1 Du sacré et du profane

Appelée *sancta città*, Venise est une ville où sacré et profane sont inextricablement liés (Brown 2005 : 91). Le méandre des rues vénitiennes est peuplé de personnages saints, peints ou sculptés, nichés ou encadrés, protégeant les habitants et les passants. Durant la Renaissance italienne, la piété est un élément essentiel de la respectabilité sociale, que ce soit à l'église, dans la rue ou bien à la maison (Cooper 2006 : 190). L'omniprésence de la religion a pour conséquence une cohabitation au quotidien du sacré et du profane, une cohabitation allant jusqu'à la fusion entre les deux univers.

Antonyme par définition, le sacré et le profane n'en sont pas moins complémentaires, car en l'absence de l'un, la définition de l'autre est remise en question. L'un relève d'un autre univers, divin, tandis que l'autre a trait au monde humain et temporel ; l'un dépend de la

religion⁷ et l'autre de l'absence de caractère religieux. Pour certains, comme le sociologue français Émile Durkheim, ces deux termes sont en absolue opposition. Dans une étude sur la religion publiée en 1912, il conçoit l'univers sacré et profane comme fondamentalement opposés, hostiles l'un à l'autre (Wunenburger 2015 : 5). Cette dichotomie est par la suite devenue dogmatique : une vision manichéenne qui fait du sacré l'envers de notre monde (Wunenburger 2015 : 5). Mais si pour certains, incluant Durkheim, la division du monde en deux domaines - le sacré d'un côté et le profane de l'autre - est sans équivoque, d'autres prennent le parti de nuancer cette vision. Pour le sociologue français Roger Caillois, les deux sphères sont hautement complémentaires, tandis que pour l'anthropologue britannique Mary Douglas, elles ne sont pas nécessairement ou diamétralement opposées (Cabantous 2002 : 15).

Représentative de cette complémentarité, à Venise, les sphères sacrées et profanes se côtoient avec une telle proximité qu'elles ont parfois tendance à se confondre. Certains choix décoratifs ou artistiques permettent d'ailleurs cette cohabitation dans l'espace. Nous pouvons penser à la réutilisation du vocabulaire architectural des temples grecs et romains pour les églises, ou tout simplement la présence de statues antiques dans celles-ci (Cabantous 2002 : 48). Dans le contexte de la Sérénissime, les *scuole* permettent d'illustrer ce point puisqu'elles s'avèrent particulièrement représentatives de cette imbrication du politique, du social et du religieux. Les *scuole* sont des confréries laïques relevant du domaine civil, typiquement vénitiennes. Si est laïc ce qui n'appartient pas à un ordre religieux, les *scuole* ne sont pas pour autant profanes : placées sous le patronage d'un saint, elles conservent un caractère sacré. En tant qu'organisations charitables, elles sont dédiées à l'entraide et la bienfaisance et sont

⁷ Affirmation valable dans le cadre de ce mémoire mais à nuancer : peut être sacré quelque chose qui ne relève pas de la religion en tant que telle. La notion de sacré existe hors du christianisme, dans des croyances païennes par exemple.

l'illustration de l'esprit solidaire et unitaire de la République. À cause de leur important mécénat, elles occupent une place centrale dans l'activité artistique (La Coste-Messelière 2016) par d'importantes commandes destinées à orner les murs de leur *alberghi*. Parmi ces dernières, certaines œuvres se révèlent significatives de cette association entre les sphères sacrée et profanes.

Ainsi, les artistes vénitiens furent adeptes d'une telle fusion dans leur façon d'illustrer le sujet de la Cène dans les églises vénitiennes. La représentation qu'ils font de ce sujet correspond davantage à l'illustration de scènes d'auberge, ce qui ne manqua pas d'indigner le critique d'art du 19^e siècle John Ruskin, offusqué de ce travestissement du sacré (Cabantous 2002 : 49). L'art du 16^e siècle vénitien tend effectivement à se détourner de la religiosité de cet ultime repas (Cabantous 2002 : 49). L'exemple le plus fameux est sans doute la représentation monumentale des *Noces de Cana* (**Figure 3**) par Véronèse réalisée en 1562 et exposée au Louvre. Il y dépeint le banquet auquel fut convié le Christ et au cours duquel celui-ci accomplit son premier miracle⁸. Jésus prend place au centre, accompagné de la Vierge et de ses disciples, de clercs et d'aristocrates vénitiens, d'étrangers et de serviteurs. Les figures bibliques côtoient ici des figures contemporaines, toutes réunies autour d'un joyeux festin. Véronèse superpose deux représentations dans cette composition : les symboles annonçant la Passion du Christ, qui prennent place dans la splendeur et le luxe du banquet. L'artiste insiste toutefois davantage sur la fête qu'implique une noce que sur l'illustration d'un sujet religieux, mêlant le sacré et le profane dans un décor théâtral. Destinée au réfectoire du couvent bénédictin *San Giorgio Maggiore*, l'œuvre conjugue l'idée d'un lieu qui se situe dans une

⁸ C'est lors de ce banquet en Galilée que le Christ changea l'eau en vin (Évangile selon Jean, 2,1-11).

structure religieuse, mais dont la fonction est commune à l'ensemble des êtres humains : la prise de repas. Il humanise un sujet sacré afin de le rendre plus accessible aux fidèles.



Figure 3. Véronèse, *Les Noces de Cana*, 1562, Huile sur toile, 677 x 994 cm, Musée du Louvre, Paris.

Ces exemples ne sont que « trop rares et trop vénitiens » selon Alain Cabantous, pour être considérés comme une généralité (2002 : 49), mais en étant justement trop vénitiens, ils sont révélateurs de cette tendance qu'ont le sacré et le profane à se superposer dans les œuvres des artistes. Ces derniers ont su insuffler à leurs compositions religieuses un aspect plus humain, destiné à atténuer la frontière entre les deux univers et, comme nous le verrons, les scènes de banquet ne sont pas les seuls sujets propices à cette signifiante fusion.

De ce fait, le christianisme fait parti de la réalité vénitienne et l'on ne peut se préoccuper du contexte vénitien à la Renaissance sans en aborder la dimension religieuse. Mais l'omniprésence de la religion ne consiste pas seulement en un caractère architectural ou ornemental, en processions ou vénération. Le christianisme influe sur la société à travers la

famille, sa structure comme son mode de vie, des ornements présents sur les murs aux préceptes de vie édictés dans des traités.

1.1.3.2 Un nouveau regard sur le mariage et la cellule familiale

Tout au long des siècles, la religion eut un impact majeur sur l'évolution de la famille, comme ce fut le cas à Venise. L'avènement du christianisme est considéré comme responsable d'un profond bouleversement de la famille : la famille conjugale est exaltée et des règles particulières codifient les mariages et tout autre aspect de la vie sociale, tels que les questions d'héritage ou encore les divorces (Goody 2001 : 49). Un profond remaniement de la conception de la famille a lieu à la Renaissance : après le Concile de Trente, l'Église entame une entreprise générale de christianisation de la famille, qui touchera notamment la République vénitienne, pour pallier à la crise démographique et aux tensions sociales qui marquent la fin du 14^e siècle, ainsi qu'au jugement négatif porté sur le mariage qui met en danger les structures familiales. Des pratiques diverses liées à une déviance morale et sociale éloignent les hommes du mariage et l'institution de la famille est en crise, ainsi que l'explique Chorpenning :

Because of diminishing opportunities and resources available for the support of households, it was common in northern Europe for families to force sons to delay marriage until their early thirties. Women however, were married at fifteen. This marriage pattern tended to strain relationships within the family - a young wife, an older and powerful father, and often alienated sons (1996: 5).

Si les structures familiales sont en danger, c'est la société elle-même qui est mise en péril (Herlihy, Klaphis-Zuber 1978 : 588). Alors que des « unions prolifiques » sont indispensables à la société, les humanistes et les ecclésiastiques du 15^e siècle s'attachent à réexaminer l'institution de la famille et du mariage, par le biais notamment d'une remise en question du

mariage lui-même, du rôle des époux et de la pédagogie (Herlihy, Klapish-Zuber 1978 : 585, 588). Parmi eux, le vénitien Francesco Barbaro est un des premiers à publier un traité dans les années 1415-1416, à l'occasion du mariage de Laurent de Médicis l'Ancien avec Ginevra Cavalcanti. Intitulé *De re uxoria*, il y revalorise le mariage en s'inspirant de la Rome antique où la cohésion sociale reposait en grande partie sur l'institution maritale (Herlihy, Klapish-Zuber 1978 : 585). Cette union évolue alors d'un simple contrat à un véritable partenariat dans lequel une nouvelle considération se pose sur la relation conjugale, comme le stipule Margaret King :

In the period before the Reformation and the legislation of the Council of Trent, the marital act was not a pledge of love and fidelity but the approval of a marriage contract involving the mention of hard sums and real property, accomplished with a variety of ritual acts and followed by sexual consummation. After this period, proper publicity and a church ceremony became required, placing a greater emphasis on the spousal relationship and less on the exchange of property (1991: 33).

D'autres écrits témoignent de cette nouvelle importance accordée au mariage et à l'amour conjugal. Dans les années 1430, l'humaniste florentin Matteo Palmieri rédige un traité de moral et de bonne conduite, le *Della Vita Civile*. Composé de quatre livres⁹, il y prône entre autre le partage commun de traditions et de coutumes par les époux afin d'assurer le « *perfecto amore* », l'amour parfait (Woodall 2008 : 176). Les traités vénitiens valorisent la collaboration entre les époux : le rôle du mari est de pourvoir et acquérir, tandis que celui de la femme est de conserver (Brown 2004 : 99). C'est dans cet équilibre marital prôné que les époux parviendront à construire leur famille avec succès. Pour ce faire, les écrits s'avèrent de substantiels supports, édictant consignes et conseils à l'homme comme à la femme afin de

⁹ Le premier est un traité d'éducation, le second un traité des vertus du citoyen, le troisième porte sur la justice et le dernier est un traité de l'utile.

parfaire l'harmonie du couple et de la famille. Dans cette optique, la femme bénéficie d'une promotion nouvelle puisqu'elle devient un membre clé de cette union, partageant la responsabilité du bien-être avec son époux.

Dans ce contexte, il est apparu primordial pour l'Église de réaliser une refonte de l'institution du mariage et de la famille, et ce, d'autant plus à Venise où, avec un réseau familial au pouvoir, la famille semble y tenir une place privilégiée. L'un des premiers humanistes à publier sur le sujet est d'ailleurs un vénitien, Francesco Barbaro avec le *De re uxoria* que nous venons de mentionner, et nombre de traités laïcs comme ecclésiastiques prônent un fonctionnement basé sur l'amour conjugal et des rôles prédéfinis, afin de concourir à la prospérité de la société. Abordons donc la question de la famille vénitienne plus précisément.

1.2 La famille : portrait d'une notion dans le contexte vénitien

L'historien Philippe Ariès parle du « sentiment de la famille », dont l'apparition peut, selon lui, être suivie grâce à l'iconographie de la famille (1975 : 250). Distinct de la famille en elle-même, ce sentiment apparaît lorsque que cette dernière est « reconnue comme une valeur et exaltée par toutes les puissances de l'émotion », un changement notamment palpable grâce à la floraison d'œuvres portant sur ce thème à partir du 15^e siècle (1975 : 250).

La définition de la notion de famille est complexe, c'est pourquoi nous n'en dresserons qu'un bref historique majoritairement concentré sur l'Europe et l'Italie de la Renaissance, environnement dans lequel s'inscrit la Sérénissime.

1.2.1 Historicité et religiosité du concept de famille

Dans les années 1960, un intérêt particulier se manifeste chez les historiens pour l'histoire de la famille. Considéré comme l'un des pionniers, Ariès publie *Centuries of Childhood: a Social History of Family Life* en 1960, dans lequel il retrace une histoire de la famille à travers la représentation de l'enfant, aspect qui s'avère selon lui essentiel dans l'apparition des portraits de famille. Sujet à controverse pour certaines de ses idées, telle que l'inexistence de l'enfance au Moyen-âge, son influence n'en fut pas moins importante. Cependant, la complexité de la notion de famille fait qu'il n'est pas historiquement aisé de la définir.

L'ancienneté de la famille est un fait avéré : ses racines plongent dans les civilisations grecques et romaines du pourtour méditerranéen et les sociétés tribales celtes ou germaniques dominantes au Nord et à l'Ouest du continent, dans lesquelles de nombreux aspects de la famille européenne prirent leur source (Goody 2001 : 14). Au sens large du terme, la famille comprend un ensemble de générations successives ou un ensemble de personnes unies par des liens de parenté ou d'alliance, tandis qu'au sens plus restreint, il s'agit de la cellule familiale nucléaire, formée par le père, la mère et les enfants¹⁰. La définition même des liens et des relations varie ensuite selon les sociétés dans lesquelles évoluent ces familles¹¹. Deux autres conditions sont nécessaires afin que les relations entre des personnes puissent relever de la notion de famille : le sang ou le mariage (Herlihy 1983 : 116). Ces liens permettent de définir et d'identifier les familles des autres groupes sociaux (Herlihy 1983 : 117). La difficulté à

¹⁰ Selon le site Larousse <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/famille/32798>. Consulté le 8 août 2015.

¹¹ Citons la question de la monogamie pour illustrer ce point, une pratique propre à certaines cultures et qui remet en cause la définition de la famille caractéristique d'autres sociétés où la polygamie est commune.

définir la famille tient aussi du fait de son existence. La famille est un des fondements même de notre société : dans toute l'histoire des civilisations, elle y a toujours joué un rôle important (Goody 2001 : 15). Le continent européen s'est distingué lorsqu'il a adopté le christianisme¹², altérant sensiblement les différences entre les peuples. De plus, les modifications apportées par la Réforme et la Contre-Réforme au 16^e siècle participèrent aux changements les plus importants dans la structure et la considération de la famille, à travers la nouvelle réglementation du mariage par exemple (Goody 2001 : 104). On ne peut néanmoins parler d'une uniformité européenne totale puisque la structure familiale varie selon les lieux et les époques (Goody 2001 : 19, 22, 25). Par exemple, le pouvoir patriarcal est souvent considéré plus fort dans les pays de droit romain du Sud, qui ont hérité de l'obligation de la dot - sans pour autant en faire un phénomène généralisé puisque la classe sociale entre en compte¹³ - tandis que dans les pays du Nord prévalait une plus grande égalité au sein du couple (Goody 2001 : 147). Géographiquement située au nord des pays du sud, Venise semble être imprégnée de ces deux traditions.

Nous avons vu que la religion participa grandement au renouveau du regard posé sur la cellule familiale à travers les liens maritaux et relationnels. Cette incursion de l'Église dans la sphère séculière de la famille peut être due au fait que la famille est elle-même une notion essentielle de la religion : à la base de la théologie chrétienne se trouve effectivement deux familles, celle d'Adam et Ève et celle de Jésus, la Sainte Famille. Présente dans les textes bibliques depuis la Genèse, la famille fait partie de la destinée humaine avec Adam et Ève, le

¹² Uniformisation par l'adoption d'une même religion, mais les divisions religieuses internes auront elles aussi des impacts sur la société (Goody 2001 : 19).

¹³ Le pouvoir patriarcal se faisait davantage ressentir dans la noblesse que dans les classes inférieures (Goody 2001 : 167).

premier couple fécond à engendrer une famille. Elle est à considérer comme une préfiguration de la Sainte Famille : elle inaugure « l'âge de la corporalité mortelle du genre humain », tandis que la famille de Jésus « inaugure l'époque où le péché et la finitude de l'homme ont été rachetés » (Careri 2013 : 215). Notre calcul temporel commence en effet avec la naissance du Christ au sein de sa famille, une famille essentiellement composée de trois personnes : Joseph le père, Marie la mère et Jésus le fils (Koschorke 2003 : 8), et dont l'évolution de la représentation est parallèle à l'évolution de la considération portée à la cellule familiale elle-même, ainsi que nous le verrons plus loin dans ce chapitre.

La Venise du 16^e siècle s'inscrit dans un héritage occidental et chrétien, responsable d'une certaine homogénéité sur le territoire (Goody 2001 : 20). Mais l'histoire de la notion de famille n'étant que mouvance au fil des siècles, nous ne pouvons nous attarder sur ses particularités selon les différentes civilisations. De plus, la famille conserve des aspects propres à chaque culture et à chaque société, la rendant difficilement universellement définissable.

1.2.2 La famille à Venise

Dans la suite des études sur la famille dont l'impulsion fut donnée par Ariès, des historiens s'attachent ensuite à réécrire dès les années 1980 une histoire de la famille dans le contexte précis de l'Italie du Moyen-âge et de la Renaissance. De la même manière que l'on ne peut parler d'uniformité en ce qui concerne la famille à l'échelle européenne, la diversité prévaut dans le cas de la famille italienne à la Renaissance. Faisant partie des principaux cas d'étude sur la famille, Venise est souvent comparée à Florence, ce qui permet justement de relever quelques variantes à ce sujet.

L'histoire des familles de la Renaissance nous est parvenue grâce à des écrits dans lesquels sont recensées de nombreuses informations permettant de prendre connaissance du fonctionnement familial de l'époque. La nature de ces écrits établit aussi des différences entre régions et villes : si la documentation sur la famille florentine abonde grâce aux *ricordanze*, ces livres de mémoires familiales dont la pratique se développe à partir du 13^e siècle, la situation est différente à Venise. Il existait des ouvrages similaires dans le contexte vénitien, nommés *libri di famiglia*, mais seuls quelques exemplaires nous sont parvenus. Leur nombre n'égale pas celui des livres de *ricordanze* florentins, un fait déploré par l'historien James Grubb qui soupçonne l'existence de nombreux autres manuscrits (Grubb 1999 : 376). Les vénitiens sont perçus comme étant moins individualistes que les florentins, ce qui aurait pour conséquence une commémoration avant tout collective (Grubb 2009 : xxv). C'est pourquoi les registres du gouvernement, tels que les *Stati delle anime* répertoriant les membres des familles par paroisse, représentent, dans le cas de Venise, des sources plus importantes. Écrits testimoniaux, contrats de dots et d'héritages constituent d'autres sources textuelles qui permettent de comprendre la nature et le vécu des relations familiales (Crouzet-Pavan 1997 : 211).

À la Renaissance, la notion de famille fait référence aux personnes partageant un lien de sang ou d'alliance, mais aussi à la maisonnée dans son entièreté, c'est-à-dire comprenant les personnes qui sont à son service. La famille se décline selon diverses formes, plus ou moins larges et complexes et varie selon les régions et les villes. À partir du 15^e siècle, le concept de famille se restreint et la promiscuité sociale de la famille médiévale s'efface au profit de l'intimité de la domesticité conjugale (Diefendorf 1987 : 662). La famille devient un idéal dans lequel les patriciens projettent leurs ambitions aristocratiques, une conception qui se

reflète notamment dans l'architecture des palais de la Renaissance : des lieux conçus pour la vie familiale et privée mais qui symbolisent en même temps les aspirations dynastiques et le prestige de ses occupants (Diefendorf 1987 : 663). Le système familial fonctionnait soit selon le modèle du groupe domestique ou ménage, soit selon celui de la lignée (Diefendorf 1987 : 662) et c'est ce dernier qui aurait conservé davantage d'importance à Venise, principalement en raison du concept de *fraterna* (Diefendorf 1987 : 665) selon lequel, rappelons-le, les frères sont les héritiers désignés. Manifeste en Europe à la fin du 10^e siècle et au début du 11^e siècle, le lignage est un groupe de filiation unilinéaire d'ascendants du même sexe (Herlihy, Klapish-Zuber 1978 : 532). Cela correspond à la définition du système vénitien que nous avons établie au début de ce chapitre et qui est patrilinéaire et masculine.

Ainsi que nous l'avons évoqué dans l'introduction de ce chapitre, la structure familiale est bien souvent à l'image de la société dans laquelle elle évolue (Bellavitis 2013 : 323). L'organisation sociétale étant déjà fondée sur une séparation des sexes, il n'est pas surprenant de constater pareille distinction dans le fonctionnement relatif à la famille vénitienne, soumise aux questions d'espaces intérieurs et extérieurs, de privé et de public. Le fonctionnement du ménage repose effectivement sur une hiérarchie distinctive des rôles et des fonctions, une conception renforcée par de nombreux traités. Dans son *De re uxoria*, Francesco Barbaro justifie d'ailleurs cette hiérarchie par les différences fondamentales entre les sexes. Selon lui, les hommes sont considérés comme forts et agressifs, aptes à évoluer dans une sphère active et extérieure, tandis que les femmes sont faibles et timides, plus enclines à demeurer dans la sphère intime, observant la vie extérieure depuis leurs fenêtres et balcons (Herlihy, Klapish-Zuber 1978 : 600). Nous avons pu observer une telle répartition spatiale des sexes dans le tableau de Bellini, *Procession sur la Piazza San Marco* (**Figure 2**).

Il est vrai que les études sur la gent féminine du 16^e siècle font état d'une existence plutôt recluse. Nous allons voir comment se traduit la vie genrée en nous intéressant aux différents rôles attribués aux sexes féminins et masculins. Dans ce contexte, l'espace domestique, ainsi que les paroisses et les couvents, sont des lieux associés au privé et au féminin (Romano 1989 : 342). Maîtresses de maison, les femmes étaient en charge du bon fonctionnement du foyer et de la direction des domestiques, du bien-être et de l'éducation des enfants (Malpezzi Price 2003 : 53) et l'autorité de la femme prévaut au sein de la sphère domestique, tout en demeurant ultimement subordonnée à celle, imprescriptible, de l'homme (Findley 2002 : 169). Inversement, l'espace extérieur et public est masculin, principalement articulé autour de la place et des bâtiments de San Marco, centre du gouvernement et zone politique et commerciale centrale (Romano 1989 : 340). Il convient cependant de nuancer cette vision pour le moins drastique, car cette image de la femme ne s'applique toutefois qu'à celles d'un certain rang social, aux 15^e et 16^e siècles (Dursteler 2013 : 357). L'absence féminine dans les rues de Venise est relative : les classes les plus pauvres ne pouvaient pas se permettre le luxe de laisser les femmes à la maison, chaque membre du foyer étant nécessaire pour subvenir aux besoins de la famille (Davis 1998 : 21)¹⁴. Favorisées dans les études en raison des sources plus abondantes les concernant, il ne faut cependant en aucun cas prendre les connaissances sur les familles aisées pour un portrait général de la société de l'époque. Et même si certaines œuvres ou écrits rendent effectivement compte d'une absence féminine, la conception de lieux dédiés spécifiquement aux femmes ou aux hommes est postérieure à cette époque et donc à considérer avec précaution (Dursteler 2013 : 355).

¹⁴ Si ce discours sert notre sujet en abordant l'élite vénitienne, il pointe également des différences flagrantes entre les classes sociales, mais que nous n'aborderons pas ici.

De la même manière qu'au niveau sociétal, la famille vénitienne se définit de manière genrée avec une hiérarchie des sexes distincte et dans laquelle l'homme semble bénéficier de davantage de liberté que la femme. La distinction marquée par des rôles définis est renforcée par des traités de bonne conduite, tel que le *Della Cita Civile* de Matteo Palmieri.

Omniprésent dans l'espace urbain, la vie sociale et politique, le christianisme joue également un rôle primordial dans la vie quotidienne, de la dévotion privée à l'image même de la famille.

1.2.3 La piété familiale

De la même manière que le sacré et le profane se conjuguent au sein des *scuole*, ils se côtoient au sein des demeures vénitiennes où la dévotion se pratique par l'entremise d'objets ou d'images sacrées figurant le Christ, des saints ou le plus souvent, de la Vierge et l'Enfant (Cooper 2006 : 192). La chambre comportait au minimum une de ces images, mais chez les Vénitiens, le *portego*¹⁵ est aussi un lieu propice pour les représentations religieuses (Cooper 2006 : 192, 379). Caractéristique de l'architecture domestique vénitienne, il s'agit de la plus grande pièce de la résidence, mais aussi la plus publique, dans laquelle le statut social et l'identité familiale étaient exhibés (Schmitter 2011 : 694). Les sujets représentés sont variés : l'iconographie mariale, la vie du Christ ou encore des sujets bibliques tels qu'Adam et Ève ou Suzanne et les Vieillards (Casa 2012 : 259). Certaines œuvres permettent de se faire une idée

¹⁵ Pièce centrale du *piano nobile* (l'étage principal, situé au premier ou au second), sur lequel s'ouvrent les autres pièces et qui s'étend sur toute la longueur de la demeure. Aussi appelé *portico* ou *sala*.

des intérieurs des demeures vénitiennes, lorsque les sujets bibliques sont insérés dans des lieux contemporains. C'est le cas par exemple du *Songe de Sainte Ursule* (**Figure 4**) de Vittore Carpaccio. Réalisée en 1495, cette huile sur toile, aujourd'hui conservée à la Galleria dell'Accademia à Venise, dépeint un épisode de la légende de Sainte Ursule prenant place dans une *camera*, une chambre de la Renaissance vénitienne. Elle témoigne de la présence d'objets sacrés : le candélabre sur le mur par exemple, dont la structure comporte un bougeoir et une image, devait illuminer en même temps la pièce et la représentation mariale (Cooper 2006 : 192). Le tabernacle équipé d'un bassin destiné à l'eau bénite est quant à lui révélateur du transfert des pratiques liturgiques des espaces religieux à l'intérieur des foyers (Cooper 2006 : 192). La présence d'images religieuses dans les intérieurs répond également à une volonté de la part de l'Église de marquer les esprits. La compréhension et l'identification permettent l'édification de l'âme et la croyance était que les images pouvaient transmettre la présence et les qualités de ce qui était représenté (Tinagli 1997 : 162, 156), leur conférant ainsi un certain pouvoir.

Du texte à l'image, les rôles de époux sont codifiés afin qu'ensemble ils créent une unité familiale bénéfique à la société. La représentation de la Vierge va, entre autre, constituer un modèle parfait pour le sexe féminin, un modèle inspirant auquel les femmes pourront se référer afin de mieux concourir au bien-être familial et social. Cette fonction d'image-modèle ne constitue pas une spécificité vénitienne : il était par exemple coutumier à Florence ou à Bologne d'offrir une représentation de la Vierge à l'Enfant en cadeau de mariage, qui sera par la suite disposé le plus souvent dans la chambre (Grieco 2000 : 286). Il s'agit là d'un des

motifs chrétiens les plus populaires mais aussi un des plus anciens¹⁶, contemporains des premières représentations de la Crucifixion (Goffen 1999 : 35).



Figure 4. Vittore Carpaccio, *Songe de Sainte Ursule*, 1495, Huile sur toile, 274 x 267 cm, Galleria dell'Academia, Venise.

Cette idée d'échange et d'influence est présente dès le 14^e siècle dans certains traités tel que le *Libri di Buoni Costumi*, de Paolo da Certaldo, publié vers de 1360. Dans cet ouvrage dédié à l'éducation féminine, l'auteur incite les jeunes femmes à imiter la Vierge Marie et ses qualités vertueuses :

The young, virginal girl must live following the example of the Holy Lady the Virgin Mary, [...]. She did not spend time outside her house [...], nor listening to men nor looking at them [...], she was shut away in a hidden and honest place... And so all faithful Christian women should learn from her and follow her, so that they would be acceptable to God and to their husbands and to everybody else they know (da Certaldo, cité par Tinagli 1997 : 158).

¹⁶ Dans son ouvrage, Jérôme Baschet situe l'essor décisif de ce sujet au 5^e siècle (2000 : 291).

Les représentations féminines chrétiennes sont des exemples de vertus, destinées à inspirer les femmes à être de bonnes épouses, mais aussi de bonnes mères. Le modèle était déjà présent et l'Église n'avait plus qu'à l'orienter pour promouvoir le rôle de la femme en tant que mère en développant le lien maternel et affectif. Le motif de l'allaitement par exemple, commun dans l'art du *Trecento* et particulièrement récurrent dans les peintures de la Renaissance (Steinberg 1987 : 156), devait inciter les femmes à cesser de confier les nouveau-nés à des nourrices. Dans le *Repos pendant la fuite en Égypte* de 1572 (**Figure 5**), Véronèse dépeint une Vierge assise et sur le point d'allaiter le nourrisson qu'elle tient dans ses bras. Le bon exemple imagé incitera la mère à s'engager sur la même voie. Mais le statut de modèle de la Vierge est toutefois ambigu : à la fois humaine et divine, vierge et mère, l'identification symbolique outrepassa l'identification littérale.

Appartenant à la grande communauté de femme-mère, Marie est cependant seule parmi tant de semblables : en dépit de sa grossesse demeure son éternelle virginité, la distinguant des autres mères et l'auréolant d'une sorte de perfection. Perfection qu'elle incarne également dans le fait commun à toutes les mères : l'amour inconditionnel porté à son enfant (Goffen 1999 : 36). Dans la plupart des représentations, Marie et l'Enfant Jésus ne font qu'un, enlacés dans une perpétuelle étreinte. La Vierge ne quittera son fils qu'une fois séparé par la mort (Goffen 1999 : 36). Commune et distincte, Marie revêt un statut ambigu qui fait d'elle un être presque irréel et un symbole pour les mères : la maternité et la virginité étant fondamentalement contradictoire, il s'agit d'atteindre la pureté à travers une virginité spirituelle et non physique.



Figure 5. Véronèse, *Le repos pendant la fuite en Égypte*, 1572, Huile sur toile, 165 x 264.2 cm, National Gallery of Canada, Ottawa.

La sexualité est une fin en soi, un moyen de donner la vie, autant de messages pour éviter aux femmes de glisser sur la terrible pente du plaisir sexuel, ainsi que le souligne Koschorke :

While the women had to fulfill the duty of her sex - after all, that was the only way to attain the female ideal of motherhood - in her innermost being, she must not participate in it. Ideally she is not present during the act of consummation, neither actively (a woman is expressly prohibited from showing sexual initiative) nor consciously (which would tarnish the immaculateness of her soul) (Koschorke 2003: 152).

Par conséquent, les images de la Vierge sont fréquemment présentes dans les espaces privés, là où l'exemplarité pouvait le mieux fonctionner. Aussi l'image se doit d'être facilement accessible afin que par un simple regard elle ait un impact bénéfique : le regard, tout comme la présence matérielle, est conducteur d'exemple.

En étant une des premières et des plus courantes images-modèles, les représentations de la Vierge Marie mettent de l'avant la figure féminine, abondamment présente dans les espaces saints comme dans les lieux privés. L'image revêt jusqu'au 18^e siècle cette fonction cognitive avec pour mission d'enseigner et de véhiculer un discours (Daumas 2000 : 118).

Dans ce même esprit de persuasion par l'image, la Sainte Famille devient une des représentations de famille les plus fréquentes (Grieco 2000 : 290). L'élaboration de ce modèle témoigne du nouveau regard posé sur la famille, de l'importance grandissante de l'idéologie patriarcale et de la cellule familiale nucléaire, mais aussi et avant tout de l'évolution du culte de Joseph (Grieco 2000 : 290). Au cœur de cette société pieuse et genrée, la femme semble se distinguer, aidée en cela de l'image de la Vierge qui apparaît proéminente dans la production sacrée, publique comme privée. Le développement de cette imagerie familiale religieuse aura un impact sur l'image profane que la société se fait de la famille.

Maintenant que nous avons abordé la réalité vénitienne, sa religiosité et son fonctionnement genré, ainsi que la place occupée par la femme au sein de sa société et des familles qui la composent, nous allons nous intéresser au développement des portraits de famille, tant profanes que sacrés.

1.3 La représentation de la famille à Venise

D'après les historiens, de Jacob Burckhardt à John Pope-Hennessy, le développement du portrait au 16^e siècle prend ses racines dans les nouvelles considérations naissantes du 15^e siècle concernant la famille comme l'émergence d'un nouveau sens de l'individualité (Rubin 2011 : 63). Parallèlement, la production picturale évolue, faisant émerger un nouveau genre de portrait ayant pour sujet la représentation de la famille.

À Venise, ce sujet se retrouve à la jonction des notions de sacré et de profane puisque la famille devient un modèle pour les compositions aussi bien religieuses que séculières, les

premières influençant les secondes. De plus, intentionnellement ou non, le christianisme confère aux femmes un rang hautement symbolique, incarnant un point de fusion entre la sainteté et le monde profane (Koschorke 2003 : 47), un élément que l'on retrouvera notamment dans la production artistique vénitienne. Marie possède ainsi un caractère à la fois sacré et profane. Nous retrouverons cette idée de fusion dans l'analyse des portraits de famille au cœur desquels elle incarne le lien entre les familles et les générations.

1.3.1 Développement de la Sainte Famille, ou la mise en avant d'un idéal

Face aux tensions compromettant les relations affectives et familiales et parallèlement à la réhabilitation par le texte, les ecclésiastiques du 15^e siècle Jean de Gerson et Bernardin de Sienne vont développer le sujet de la Sainte Famille comme un idéal destiné à inspirer les familles, et correspondant aux valeurs prônées dans les traités (Chorpenning 1996 : 4, 5). À ce sujet, Koschorke fait mention d'un point fondamental lorsqu'il évoque la politique familiale de l'Église consistant à « remplacer » les liens de parentés actuels par une forme plus facilement contrôlable :

Family policy of the medieval church had a simple goal: to destroy the web of kinship loyalties and replace them with the more easily controlled social form of the nuclear family (Koschorke 2003: 137).

Ce remplacement par la famille nucléaire passe entre autre par l'image, et l'espace domestique y semble un terrain tout à fait propice : la représentation d'une famille unie et aimante s'y propagera aisément.

La Sainte Famille, cette seconde famille au caractère terrestre, remplace la première à la dimension essentiellement divine. Les représentations de la famille de Jésus comprenaient

auparavant ses parents les plus proches - sa mère et sa grand-mère, ou bien sa mère et son père - et les personnages étaient inclus dans des scènes narratives telles que la Nativité ou l'Adoration des Mages. La cellule familiale se restreint ensuite pour figurer uniquement l'Enfant Jésus avec ses parents, une évolution qui va de paire avec la dévotion naissante envers la Sainte Famille à la fin du Moyen-âge. L'historien de l'art Louis Réau évoque même le parallèle entre la Sainte Famille et la Trinité Céleste, dont elle est le reflet : Saint Joseph est l'image de Dieu, que l'on appelle également Dieu le père, et la Vierge celle du Saint Esprit dont elle est le temple vivant (1955 : 149). Les artistes ont tenté d'illustrer ce lien entre les deux trinités : la *Trias Humanas* est terrestre et donc iconographiquement représentée sur un plan horizontal, tandis que la Sainte Trinité est disposée selon un axe vertical (Réau 1955 : 149). Parmi les œuvres les plus emblématiques, nous pouvons citer l'œuvre de Bartolomé Esteban Murillo, *Les deux trinités* (**Figure 6**), datée de 1675-82 et aujourd'hui exposée à la National Gallery de Londres. Debout sur un piédestal, Jésus est au centre, entouré de Marie et Joseph agenouillés respectivement à sa droite et à sa gauche. Disposés horizontalement, ces trois figures occupent le champ inférieur de la composition tandis que dans l'espace supérieur apparaît le Père éternel, au milieu de nuées et entouré d'anges. La colombe du Saint Esprit entre le Père et le Fils complète cette trinité divine qui se reflète dans celle terrestre incarnée par la Sainte Famille.



Figure 6. Bartolomé Esteban Murillo, *Les Deux Trinités*, 1675-82, Huile sur toile, 293 x 207 cm, National Gallery de Londres.

Au début du 15^e siècle, la Sainte Famille connaît une emphase nouvelle. Celle-ci ne deviendra cependant un sujet de dévotion à part entière qu’au début du 16^e siècle (Payan 2006 : 135). Dans le but d’instaurer ce modèle, il était nécessaire que la Sainte Famille perde son aura sacrée : conférer une dimension biologique et charnelle permet l’humanisation des personnages sacrés et le développement de l’affection, notamment des sentiments et des attentions que tout parent aurait pour son enfant, permet une meilleure identification grâce à une plus grande ressemblance¹⁷ (Koschorke 2003 : 150, 151). Il fallait également accomplir une autre condition indispensable : la revalorisation du personnage de Joseph. En effet, bien que présente dans les textes religieux, la notion de famille n’était pas tout à fait adéquate aux

¹⁷ L’allaitement, ainsi que nous venons de le mentionner, prête à la Vierge un caractère purement humain et maternel.

idées que l'Église souhaitait véhiculer à cette époque. Dans une société patriarcale, la présence en retrait - voire même l'absence - du père ne correspond pas à l'idée d'une famille dirigée par le patriarche. La valorisation de Joseph l'impose en tant que figure paternelle et permet de rappeler qu'il fut, lui aussi, divinement désigné pour assumer la place du chef de la famille de Dieu. Pour parvenir à l'image de cette famille trinitaire, quelques ecclésiastiques, dont les plus importants sont Jean Gerson, Pierre d'Ailly et St Bernardin de Sienne, vont s'attacher à redorer l'image de Joseph dès la fin du Moyen-âge, aidé en cela par la production artistique. Apparaissant parfois après l'âne et le bœuf dans les scènes de nativités, Joseph est une figure marginalisée de l'iconographie chrétienne des débuts (Payan 2006 : 41). Au 13^e et 14^e siècles, il est figuré sous les traits d'un vieil homme en retrait, dont l'allure paysanne contraste avec la majesté de la Vierge (Payan 2000 : 102). La cause de cette exclusion : son caractère humain. C'est l'humanité de Joseph qui le distingue de Marie, et c'est cette humanité, considérée comme risible aux yeux des fidèles, qui empêcha - du moins retarda - l'instauration de son culte (Payan 2000 : 109). Si l'aspect rustique et les activités manuelles de Joseph sont tout d'abord investis d'un sentiment comique, ces éléments serviront ensuite à le glorifier et à lui faire endosser son rôle de patriarche (Payan 2000 : 110).

N'existant pas pour lui-même et ne bénéficiant d'aucun culte (Payan 2006 : 123), la situation de Joseph va progressivement changer dès la fin du 14^e siècle et tout au long des siècles suivants, jusqu'au 17^e siècle qui constituera l'âge d'or de cette figure. Aussi, les compositions picturales du 16^e siècle sont particulièrement représentatives de cette nouvelle conception de la Sainte Famille, et nous verrons dans le chapitre suivant comment se traduit cette nouvelle unité familiale.

Le développement du sujet de la Sainte Famille s'effectue parallèlement à la volonté de réformer la famille : les images vont accompagner les traités du 15^e siècle qui prônent une nouvelle vision de la cellule familiale. Dans ce contexte, le genre du portrait de famille prospère considérablement, présentant justement des analogies avec le modèle diffusé par l'Église.

1.3.2 Le portrait de famille

Par définition, le portrait est une « représentation, d'après un modèle réel, d'un être (surtout d'un être animé) par un artiste qui s'attache à en reproduire ou à en interpréter les traits et expressions caractéristiques »¹⁸. Selon le théoricien Édouard Pommier, le portrait adopte un caractère identitaire, avec un pouvoir à la fois illusionniste et exemplaire : un moyen de reconnaissance mais aussi d'évocation qui incite à l'imitation (1998 : 108, 24, 25). C'est une image humaine individualisée par des spécificités physiologiques, soumise à l'interprétation artistique et psychologique et affectée par les changements de la perception (Brillant, cité par Simons 1995 : 267). Au-delà de la simple fonction de reproduire les traits d'une personne, des considérations plus complexes sont à prendre en compte, dans lesquelles s'entremêlent des notions de vérité et d'idéal. La valeur de la peinture résiderait en sa capacité à instaurer une fonction qui dépasse la simple ressemblance d'une personne : un portrait de la Renaissance par exemple, représenterait aussi une image exemplaire incitant l'admiration comme l'imitation (Simons 1995 : 271), comme c'est le cas des Sainte Famille notamment.

¹⁸ Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/portrait>. Consulté le 3 septembre 2015.

Dans l'univers artistique profane, des conditions furent nécessaires à l'évolution du portrait individuel ou de groupe vers le portrait de famille : l'évolution de la figuration de la femme dans l'iconographie médiévale dans un premier temps, l'évolution de la considération de l'enfant entre le Moyen-âge et la Renaissance dans un second temps, puis l'émancipation du caractère religieux. En terme d'iconographie profane, les images médiévales se concentraient majoritairement sur des thèmes précis tels que les métiers ou les saisons, dont les protagonistes étaient essentiellement masculins (Ariès 1975 : 217, 218, 219). La femme fait son apparition grâce aux thèmes de l'amour courtois, mais également grâce aux scènes d'intérieurs qui la positionnent en maîtresse de maison. On passe du « couple imaginaire » courtois à celui du ménage travaillant et vivant conjointement. À cet ensemble, il ne manque que les enfants pour pouvoir contempler une représentation concrète d'une famille (Ariès 1975 : 220). La représentation de l'enfant était jusque-là incarnée par l'enfant Jésus, car l'enfance éphémère n'était pas jugée pertinente à représenter (Laneyrie-Dagen 2011 : 81), mais dès le 15^e siècle, et tout particulièrement au 16^e siècle, le genre du portrait s'élargit pour les inclure, seuls, en fratrie ou bien aux côtés de leurs parents. Le changement est flagrant dans les représentations des mois de l'année que l'on retrouve le plus souvent dans les livres d'Heures¹⁹. Principalement orientés autour des travaux agricoles et artisanaux, les thèmes s'élargissent pour inclure des scènes de vie domestique et familiale tels que les repas en famille, comme le montre cette estampe de 1568 du « Mois de janvier » d'Étienne Delaune (**Figure 7**), dans laquelle la vie du couple est mise à l'honneur.

¹⁹ Livre liturgique destiné à la dévotion privée des laïcs.



Figure 7. Étienne Delaune, *Mois de janvier*, 1568, Estampe, Paris.

La représentation de la famille connaît une importante popularité à Venise en raison notamment de l'absence d'une seule famille régnante. Ce fonctionnement permet davantage de clients potentiels que dans les villes dominées par une cour (Garton 2012 : 122) augmentant dans le même temps la variété des modèles. Giorgio Vasari confit dans ses *Vies*, en 1550, qu'il avait vu des portraits suspendus dans toutes les demeures de Venise (Vasari, cité par Garton, Brillant 2012 : 122). Les localisations et les fonctions des portraits sont diverses, mais la majorité était destinée à la sphère privée (Huse, Wolters 1990 : 240).

Une redéfinition des rapports permettant le rapprochement des figures de Marie et de Joseph permet à la Sainte Famille de devenir un sujet artistique privilégié. Grâce à un processus similaire, la famille deviendra aussi un sujet florissant dans la production profane. L'inclusion de la femme et de l'enfant aux côtés de la figure masculine permet l'apparition des portraits de familles proprement dit (Laneyrie-Dagen 2011 : 81).

Les portraits de famille apparaissent tout d'abord dans un contexte lié au domaine religieux grâce aux portraits de donateurs, qui concrétisent à nouveau une corrélation du sacré et du profane. La volonté de représenter sa famille supplantera par la suite le rapport avec la religion et les compositions seront dépouillées du sacré. Un des plus fameux exemples du 16^e siècle est la *Présentation de la Vierge à la famille Cuccina* (**Figure 8**), peint par Véronèse en 1561-1562.

1.3.3 Le portrait de la famille Cuccina, une œuvre à l'image de Venise

Artiste originaire de la Vénétie, Véronèse réalise cette œuvre de grand format à la demande de la famille Cuccina. Racheté à un descendant de la famille dans les années 1640 par le duc d'Este, François III, le portrait entre finalement en 1746 dans les collections du musée de Dresde, le Staatliche Kunstsammlungen. Les personnages dépeints furent originellement identifiés comme la famille du peintre et c'est en 1883 que l'identité du groupe représenté est révélée, dans l'ouvrage d'Adolfo Venturi consacré à la galerie d'Este²⁰. Riches *cittadini*, si la famille Cuccina ne faisait pas partie du patriciat vénitien, elle se référait néanmoins aux valeurs de cette aristocratie dominante (Preiver 2000 : 93) et figurait au 16^e siècle parmi les familles vénitiennes les plus aisées. Le choix de Véronèse comme artiste est significatif de cette volonté d'ascension sociale, puisque l'artiste possédait déjà à cette époque une renommée exceptionnelle auprès de l'élite vénitienne. D'une hauteur d'1,67 mètre et d'une longueur de 4,16 mètres, l'œuvre est d'un format inhabituellement grand pour une commission privée et correspond davantage à celui des retables destinés aux lieux publics

²⁰ Venturi, *La Galleria Estense a Modena*, 1883

(Brown 2005 : 166). Le portrait était pourtant destiné au Palais Cuccina²¹ érigé sur les rives du Grand Canal. Il était accroché sur les murs du *portego* à côté de trois autres toiles²². Outre les sujets religieux, les portraits de familles ou les scènes de banquets sont des thèmes que l'on retrouvait couramment sur ces murs, en accord avec la fonction de réception de la salle (Schmitter 2011 : 695). La *Présentation de la Vierge à la famille Cuccina* a le mérite de conjuguer les deux : l'œuvre est à la fois un portrait de la famille et un sujet religieux.

Les Cuccina occupent les deux tiers de l'espace droit de la composition et nous pouvons relever qu'à la différence du portrait de la famille Vendramin réalisé par Titien, dans lequel le père de famille présentait ses fils, c'est à la mère de famille qu'incombe ce rôle. Zuanna Cuccina est agenouillée face à la Vierge et l'Enfant, au côté de son époux, Alvise Cuccina, qui prend place à sa droite, dans la même posture qu'elle.



Figure 8. Véronèse, *Présentation de la Vierge à la famille Cuccina*, 1561-1562, Huile sur toile, 167 x 416 cm, Gemäldgalerie, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde.

²¹ Le palais est d'ailleurs visible à l'arrière plan droit de la composition.

²² *L'adoration des mages* (années 1570), *Les Noces de Cana* (années 1570), *Montée au Calvaire* (années 1570).

Les deux frères d'Alvise sont également présents, l'un en retrait derrière la colonne et l'autre agenouillé derrière Zuanna. Les trois figures féminines à la taille imposante au milieu de la famille sont les trois vertus théologiques. La Foi, l'Espérance et la Charité peuvent servir d'intermédiaire entre l'univers sacré et l'univers profane, accompagnant la famille présentée aux figures saintes. Autour des adultes, les enfants de la famille sont dépeints dans des poses variées et actives. Les deux figures de profil entre les parents seraient Marietta et Antonio, les deux garçons en retrait autour de leur oncle seraient les fils aînés Francesco et Marc Antonio, tandis que Giambattista est encore dans les bras de sa nourrice, dont le buste apparaît sur le bord droit de la composition. Espérant attirer l'attention du chien, le jeune Girolamo est assis derrière sa mère, en partie dissimulé par les drapés des robes. Finalement, le garçon en équilibre sur le rebord de la colonne serait probablement Andrea, décédé l'année de la commande du tableau (Laneyrie-Dagen 2011 : 114). Sur le côté gauche de la composition prend place le groupe de figures saintes, composé de la Vierge en trône, portant l'Enfant Jésus. Ils sont entourés de Saint Jean Baptiste de Saint Jérôme et d'un ange.

La famille sainte et la famille profane se retrouvent ainsi unies sur le même plan compositionnel, à l'image de la cohabitation entre les sphères sacrée et séculière au sein de la société vénitienne. Œuvre emblématique pour la famille Cuccina, ce portrait monumental est représentatif de l'univers artistique et social de la Sérénissime.

Artistiquement tout d'abord, John Ruskin disait qu'à la différence des Florentins et Ombriens, les peintres vénitiens ne peignaient plus des madones assises à l'écart sur leur trône et des saints respirant l'air céleste, mais représentaient les personnages sacrés sur la terre elle-même (Ruskin, cité par Cocke 1990 : 126). Bien qu'une certaine majesté émane toujours de l'attitude de la Vierge, Véronèse réunit ici sur un même plan la dimension du sacré et du

profane, sans pour autant que cela implique une notion d'égalité. Le groupe divin conserve l'aura particulière qui lui est due grâce à un principe de composition : Véronèse a divisé le champ pictural par la paire de colonnes polychromes, isolant les deux groupes et créant ainsi deux espaces dont l'unité visuelle est assurée par le ciel et le pavement (Rosand 1973 : 238). Il faut noter également que les personnages sacrés prennent place sur un espace rehaussé du sol, sur lequel viennent s'agenouiller les parents de la famille Cuccina. Si les deux univers sont confrontés tout en demeurant au sein d'une structure hiérarchisée correspondant au caractère céleste de l'un et terrestre de l'autre, l'œuvre est révélatrice de la manière qu'ont les artistes vénitiens de représenter le sacré dans une dimension terrestre, comme l'est la composition des *Noces de Cana* (**Figure 3**), du même artiste. Dans l'arrière plan droit de la composition, on peut apercevoir le palais de la famille Cuccina, celui-là même pour lequel le portrait était destiné.

Ensuite, si l'œuvre incarne des valeurs vénitiennes telles que la dévotion des familles, nous pouvons relever une particularité que nous n'avons pas notée jusqu'à présent : la figure féminine. En effet, sur ce point l'œuvre de Véronèse diffère, voire même s'oppose, au *Portrait de la famille Vendramin* (**Figure 1**) de Titien, dans lequel la femme est tout simplement absente du champ pictural. À l'inverse, Véronèse en fait le cœur de sa composition grâce aux figures de la Vierge et de Zuanna Cuccina. Cela n'est peut-être pas sans rapport avec la promotion de la femme qui a lieu au 16^e siècle.

Œuvre emblématique du caractère spécifique de la ville de Venise, la *Présentation de la Vierge à la famille Cuccina* s'avère également représentative de la considération du sexe féminin dans le contexte vénitien. En dépit des études évoquant la vie restreinte des vénitiennes, la femme semble occuper une position notable au sein de sa famille. En effet,

nous avons vu précédemment qu'à partir du 15^e siècle et parallèlement à l'intensification des dots, la femme prend une certaine importance économique au sein du foyer (Labalme 2010 : 132). La production picturale rend compte de ce phénomène à travers les portraits de famille, révélant une présence significative de la figure féminine. Sur ce point Venise diffère de Florence, où la représentation féminine est plus rare (Fossati Casa 2012 : 263).

Conclusion du chapitre

Inscrite dans un système de parenté occidental et chrétien, la famille vénitienne recèle toutefois quelques spécificités, à l'image, pourrions-nous dire, de sa particularité géographique lagunaire. Venise apparaît tout d'abord comme une république d'hommes dans laquelle la femme occupe une position mineure, isolée dans l'espace public comme celui privé de la famille où le concept de *fraterna* est de vigueur. S'il existait bel et bien une distinction entre les sexes, il convient cependant de nuancer la vision de la vénitienne : en dépit de la structure politico-sociale de Venise qui apparaît essentiellement masculine, des éléments du droit vénitien viennent tempérer cette vision plutôt sexiste et les vénitiennes bénéficieraient d'une situation juridique plus enviable que dans les autres provinces italiennes (Lett 2000 : 46). La réglementation de la dot, notamment, lui permettait de renforcer sa position au sein de la famille, d'autant plus que le mariage constituait un enjeu considérable pour la haute société fermée sur elle-même : la vénitienne qui semble vivre une existence isolée constituait ainsi un atout essentiel. Dans l'esprit de réforme du mariage et de la famille, le lignage maternel fait lui aussi l'objet d'une remise en question : en revalorisant les liens unissant les époux et en redéfinissant leurs rôles, la place de la femme prend de l'importance grâce à sa fonction de mère. C'est une véritable promotion de l'épouse et de la mère que les écrits laïcs comme ecclésiastiques entament en louant les qualités attendues de la femme.

Membre significatif de la famille, celle-ci occupe une position de choix au cœur des compositions picturales familiales. De plus, l'évolution des personnages sacrés et séculiers stigmatise une différence fondamentale entre les deux sexes : dans le contexte religieux, c'est la figure masculine qui doit bénéficier d'une valorisation, tandis que dans le contexte profane,

c'est la figure féminine. Toutefois, dans les deux cas c'est finalement la figure féminine qui l'emporte sur la figure masculine, un fait pour le moins paradoxal si l'on considère le système patriarcal de Venise. Il convient alors de redéfinir la place de la femme, qui n'est finalement pas si effacée, comme en témoigne le portrait de la famille Cuccina. Sur le modèle de la Conversation sacrée, cette œuvre nous permet d'illustrer le début des portraits de famille, puisque ceux-ci sont apparus d'abord dans le contexte religieux.

Unissant famille et Sainte Famille, la *Présentation de la Vierge à la Famille Cuccina*, conjugue l'univers sacré et profane à travers la confrontation maternelle de la Vierge et Zuanna Cuccina. L'œuvre a aussi la spécificité d'illustrer l'éminente position de la femme au sein de la famille, contredisant ainsi l'idée d'invisibilité artistique proposée par Goffen. D'autant plus qu'il ne s'agit pas d'un cas isolé que l'on pourrait considérer comme une déviance, puisque l'on peut observer la place centrale de la figure féminine dans bien d'autres œuvres de la Renaissance vénitienne. L'essor artistique de la représentation féminine est manifeste dans les portraits conjugaux, pendants ou individuels, mais aussi les portraits de famille qui vont se développer au 16^e siècle.

Mais cette œuvre nous permet surtout de nous questionner sur la position de la femme : est-elle représentative de la place de la vénitienne ou bien relève-t-elle d'une stratégie toute masculine ? Pour répondre à ce questionnement, nous allons tout d'abord voir dans le chapitre suivant comment s'incarne cette position névralgique de la femme au sein des portraits de famille en nous appuyant sur l'analyse de plusieurs œuvres de la Venise du 16^e siècle. Nous tâcherons de poser un regard nouveau sur cette même position dans le dernier chapitre en considérant l'omniprésence de l'esprit masculin sur la question du sexe féminin, aussi bien artistiquement que socialement.

2 La femme : de l'invisibilité à la centralité artistique

While Rona Goffen argued that the unprecedented economic and social importance that women acquired due to escalating dowries and the new emphasis on their nobility in the definition of patrician identity had the counter effect of rendering women invisible from the artistic field, I argue that Licinio's female portraits testify to the contrary (Tsoumis 2013 : 150, 151).

Cette citation de Karine Tsoumis explicite l'idée que nous souhaitons développer dans ce chapitre : l'image de la femme connaît une emphase particulière au 16^e siècle. Lors du chapitre précédent, nous avons fait état de la question des sexes dans la société et la famille vénitienne et nous avons pu constater la situation particulière de l'élite féminine. Pour poser son argument, Tsoumis se base sur l'œuvre du peintre Bernardino Licinio. Précédemment, nous avons utilisé le portrait de la famille Cuccina exécuté par Véronèse pour illustrer le paradoxe du monde vénitien du 16^e siècle, à savoir que dans une société patriarcale, une femme peut primer sur l'homme et, qui plus est, dans un portrait d'une telle ampleur. Étudier la figure féminine au sein d'autres portraits profanes et religieux du 16^e siècle vénitien, dont celui peint par Licinio, nous permettra de constater que cette œuvre ne constitue pas un exemple isolé mais s'inscrit plutôt dans une tradition de portraits familiaux vénitiens dans lesquels domine la figure féminine.

À travers divers portraits de famille, profanes et religieux, nous allons procéder à une remise en question du genre et affirmer la place centrale de la femme au sein de la famille. Nous considérerons dans un premier temps l'élaboration du sujet de la Sainte Famille qui se développe en tant qu'unité familiale. Nous analyserons les figures masculines et féminines au sein d'œuvres religieuses afin de statuer sur la prééminence de la femme, et nous verrons comment cela se traduit dans la représentation familiale profane.

Nous entamerons ensuite une reconsidération des sexes au sein de la production des portraits familiaux en mettant en parallèle les figures sacrées de Marie et de Joseph et celles, profanes, des familles vénitiennes. Nous révélerons également l'ambiguïté du modèle familial proposé par la Sainte Famille, dans lequel la notion de paternité est complexe.

Finalement, dans une dernière partie nous étudierons les postures et attitudes des figures portraiturees, ainsi que les éléments plastiques telles que la lumière et les couleurs. Cela nous permettra de conclure que la figure de la Vierge et celle de la mère profane se démarquent toutes deux au sein des compositions.

2.1 La mise en image de l'intérêt profane et sacré pour la famille

Cette partie a pour objectif d'établir la structure du modèle familial proposé par l'Église qui, à la suite de la revalorisation de la figure de Joseph, formera une unité exemplaire d'amour familial. En examinant certaines œuvres de Lorenzo Lotto, nous verrons également comment, en s'inspirant de ce sujet religieux, les artistes parviennent à illustrer la famille profane dans des compositions qui sont représentatives de cette influence.

2.1.1 Le rapprochement de la figure masculine

Lors du chapitre précédent, nous avons fait mention d'un processus de réhabilitation du mariage et de la famille passant notamment par une imagerie familiale religieuse, grâce au sujet de la Sainte Famille. Pour ce faire, il fallait reconsidérer les positions des figures masculines et féminines puisque l'attention se concentrait principalement sur la Vierge et

l'Enfant, au détriment de Joseph. Nous avons évoqué la nécessité de valoriser ce dernier, et allons à présent le constater dans les compositions picturales vénitiennes.

Dans le *Repos pendant la fuite en Égypte* (**Figure 9**), daté de 1511-1512, Titien représente Joseph, Marie et Jésus apparaissant au premier plan, dans un écrin verdoyant. Entrée en 1878 dans les collections du Marquis de Bath et dérobée en 1995, cette œuvre fut finalement retrouvée en 2002 et devait, après restauration, réintégrer le château de Longleat, en Angleterre. La figure de Joseph fait partie intégrante de la composition : positionné au premier plan, il est situé aux côtés de Marie. Si Joseph et Marie sont physiquement représentés sur le même plan, l'unité familiale fait encore défaut. Ils sont en effet séparés par le tronc d'arbre vertical qui vient scinder la famille en deux groupes : Joseph est à gauche de la composition, la tête inclinée et le regard vers le sol, tandis que Marie et l'Enfant Jésus, enlacés, sont à droite. Cependant, cet écart n'est plus nécessairement négatif pour Joseph car il pourrait découler des rôles de l'homme et de la femme en tant que parents : le père, en charge des besoins de la famille, ne materne pas les enfants, une tâche qui incombe à la mère. Le léger retrait de Joseph pourrait ainsi le désigner en tant que *paterfamilias*, nourricier et protecteur de sa famille. Le fait que Titien représente Marie courbée pour enlacer l'enfant permet à Joseph de les dominer par sa posture droite, ce qui renforce l'idée d'une ascendance paternelle et protectrice. Dans *Le repos pendant la fuite en Égypte* (**Figure 5**) peint par Véronèse en 1572 et aujourd'hui conservé à la National Gallery of Canada à Ottawa, on retrouve la même division en deux groupes : Joseph, une gourde à la main, pose un regard bienveillant et attentionné sur son épouse qui va ou vient d'allaiter.



Figure 9. Titien, *Le repos pendant la fuite en Égypte*, 1511-1512, Panneau, 46,3 x 61,5 cm, Warminster, Longleat House, collection du marquis de Bath.



Figure 10. Paris Bordone, *Le repos pendant la fuite en Égypte*, 1520-1530, Huile sur toile, 49 x 68,9 cm, The Courtauld Gallery, Londres.

Occupé à subvenir aux besoins essentiels en eau de sa famille, nous pourrions imaginer que c'est lui qui a déposé les morceaux de pains à l'intention de Marie. Toujours figuré comme un homme d'un certain âge, sa carrure semble néanmoins robuste : il ne s'agit plus d'un signe de vieillesse et de faiblesse, mais plutôt de sagesse et de maturité. Le rôle donné à Joseph dans ces représentations picturales permet au personnage de faire partie de la cellule restreinte formée par Marie et Jésus et, même s'il demeure physiquement en marge du couple mère-fils, il est présent en tant que père et époux, responsable de la vie de famille.

D'autres artistes parviennent à dépeindre un idéal d'amour familial, qui s'incarne par exemple dans la version du *Repos pendant la fuite en Égypte* de Paris Bordone (**Figure 10**). Réalisée entre 1520 et 1530, cette huile sur toile illustre une parfaite unité familiale. Exposée à la Courtauld Gallery de Londres, elle représente la Sainte Famille se reposant et se restaurant au cœur d'un paysage montagneux et verdoyant. Nous pouvons y voir Jésus, figuré par un bébé nu, s'échappant de l'étreinte maternelle pour aller vers son père. Situé entre ses deux parents, il est cette fois-ci plus proche de son père, vers lequel il penche son visage, touchant sa barbe de sa main gauche, tandis que la droite lui permet de prendre appui sur son épaule. Tenant une pomme dans sa main droite, symbole de rédemption et de salut, Joseph tourne son visage vers son fils pour le regarder. Dans ce moment d'intimité familial, il incarne le chef de famille dont la responsabilité de nourrir sa famille est symbolisée par le panier de vivres à ses côtés. Loin d'être en retrait ou ridiculisé, Joseph est nimbé et reçoit toute l'attention de son fils, une façon peut-être d'insister sur la filiation père-fils. Visuellement, une certaine unité transparait dans le groupe formé par les trois personnages qui ne sont nullement divisés, l'espace creux entre Marie et Joseph étant comblé par l'enfant et symbolisant le lien unitaire qu'il représente entre ses parents. La structure triangulaire illustre une proximité relationnelle

similaire entre les trois personnages (Payan 2006 : 131). Cette œuvre permet de comprendre l'image que souhaitait diffuser l'Église, celle d'une famille unie et aimante mais au sein de laquelle chacun a un rôle attribué. Elle illustre également parfaitement la redéfinition de la place de Joseph dans cette structure familiale sacrée, qui, rappelons-le, commence à changer dès la fin du 14^e siècle et ce jusqu'au 17^e siècle.

Ainsi que nous l'avons dit au chapitre précédent, l'idéal de la famille dépeint dans ces compositions picturales est véhiculé par l'Église. Dans l'entreprise de christianisation de la famille, le père constitue la « pierre angulaire » (Delumeau 2000 : 145) et redéfinir les rapports entre les membres permet de constituer l'image d'une famille conjugale destinée à inspirer les fidèles. Cependant, en dépit de la réhabilitation de la figure de Joseph en tant que chef de famille, nous pouvons constater que la Vierge Marie demeure la figure principale des compositions, attirant l'attention du spectateur par sa position dans l'espace, formant un duo inséparable avec l'Enfant Jésus, leur étreinte mettant visuellement de côté Joseph.

À l'image de la Sainte Famille, la société vénitienne va élaborer une imagerie familiale à travers des portraits s'émancipant du religieux. Ils attestent de l'importance accordée à la famille au sein de la République : à la différence du portrait de la famille Cuccina ou de la famille Vendramin que nous avons abordé au chapitre précédent, les artistes se concentrent sur la représentation de la famille nucléaire uniquement. À l'image de la Sainte Famille, nous allons donc voir comment le sexe féminin est inclus dans les portraits profanes.

2.1.2 L'inclusion du sexe féminin dans les portraits profanes

Dans les portraits de donateurs, les figures profanes, en groupe ou en famille, étaient couplées avec des personnages religieux dont les plus courants sont la Vierge et l'Enfant.

C'est le cas par exemple du *Portrait de la famille Vendramin* de Titien (**Figure 1**) ou celui de la famille Cuccina par Véronèse (**Figure 8**), examinés précédemment et dans lesquels des personnages profanes font face à des figures sacrées. Au 16^e siècle, les portraits vénitiens s'affranchissent de ce caractère religieux pour devenir emblématique d'un mode de vie (Lacouture 2012)²³, une affirmation de la personnalité qui n'est sûrement pas sans rapport avec la reconsidération de la conception de la famille à la Renaissance. Les familles s'imposent pour elles-mêmes dans les compositions picturales, comme nous pouvons le voir dans le *Portrait de Giovanni della Volta avec sa femme et ses enfants* (**Figure 11**) de Lorenzo Lotto, aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres. Il est également représentatif du lien que les Vénitiens entretenaient avec la religion, puisque l'influence des œuvres sacrées, et surtout de la Vierge à l'Enfant, se fait ressentir dans cette composition dans laquelle la femme et le fils se démarquent, subtilement mais sûrement.

Unique œuvre de l'artiste vénitien comportant un couple et ses enfants (Woodall 2008 : 168), Lotto réalise le portrait de la famille d'un marchand vénitien, Giovanni della Volta della Corona, aux environs de 1547. Les époux sont assis de part et d'autre d'une table recouverte d'un tissu orientalisant et devant une fenêtre s'ouvrant sur un paysage lagunaire. Le buste et le regard tournés vers le spectateur, ils inclinent la tête l'un vers l'autre. Ces poses droites et similaires créent une certaine symétrie et participent à l'équilibre de la composition, équilibre que viennent rompre les postures inclinées des enfants. Ces derniers prennent place

²³ *Genre et fratrie dans les portraits de famille vénitiens du 16^e siècle*, enregistrement de conférence en ligne, http://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/genre_et_fratrie_dans_les_portraits_de_famille_venitiens_du_xvie_si_ecl_e_fabien_lacouture.10357.

entre leurs parents : l'aînée est assise sur la table. Elle se sert des cerises de la main gauche²⁴ et, de la main droite se saisit de celles que tient sa mère. Représenté au premier plan, le jeune fils semble sautiller devant son père pour attraper les cerises qu'il lui offre de sa main droite. Ce petit garçon est l'élément qui détonne dans ce portrait, un élément que nous pourrions d'ailleurs considérer comme une réminiscence du sacré : la nudité de celui-ci, simplement recouvert d'un tissu léger et transparent, évoque immédiatement l'Enfant Jésus. Cette analogie pourrait évoquer l'importance future du fils au sein de sa famille, la continuité de la lignée voire de l'entreprise familiale, en parallèle avec la destinée essentielle de l'Enfant Jésus devant apporter le Salut à la communauté des Chrétiens. Il a été suggéré qu'avec la présence de la mère, ce groupe figural évoquerait secrètement la Vierge à l'Enfant (Woodall 2008 : 169) et s'il est possible de coupler les figures ensemble, le résultat n'est pas ce à quoi l'on pourrait s'attendre : étrangement, le père et la fille forment un groupe. Ils sont physiquement penchés l'un vers l'autre, et bien que la fillette ait le même air absent que sa mère, nous pouvons observer que ses petites mains sont similaires à celle de son père. L'association est renforcée par la robe bleue de la fillette qui fait écho à la tunique de l'homme. Inversement, tout en essayant d'attraper les cerises de la main de son père, le petit garçon tend les bras en direction de sa mère. Leurs visages se situent sur un même axe diagonal et la blancheur lumineuse du corps enfantin est aussi éclatante que celle du buste de la mère. Cette discrète analogie témoigne de la ferveur religieuse de l'époque, dont rendent compte également quelques détails : le pendentif en forme de croix porté par la fillette et les cerises. Symbole de la

²⁴ La cerise peut être considérée comme un symbole de fertilité, mais aussi comme celui du sang versé par le Christ.

fertilité, ce fruit incarne aussi la passion et la résurrection, ce qui renforce le lien entre l'enfant et Jésus.



Figure 11. Lorenzo Lotto, *Portrait de Giovanni della Volta avec sa femme et ses enfants*, 1547, Huile sur toile, 104,5 x 138 cm, National Gallery, Londres.

Cette œuvre nous permet de voir que la dimension sacrée n'est pas toujours entièrement évacuée de l'œuvre, même si la famille della Volta s'impose comme l'unique sujet de l'œuvre et occupe le champ compositionnel dans son entièreté. Exemple significatif de l'amalgame du profane et du sacré, le portrait révèle l'impact que pouvait avoir les compositions religieuses sur l'esprit des Vénitiens. Lotto reprend ici un type de représentation familiale centré sur le couple parental et les enfants, type que l'on peut notamment observer dans le sujet de la Sainte Famille. On y retrouve surtout la même emphase sur la figure féminine puisque l'épouse de Giovanni della Volta peut être comparée à la Vierge Marie.

Outre cette valorisation symbolique, nous verrons plus loin dans ce chapitre que les artistes usaient également d'autres moyens plastiques pour mettre de l'avant la figure féminine.

2.2 Reconsidération du féminin et du masculin

Notre attention va à présent se poser sur le rapport entre les sexes au sein des portraits de famille et des Saintes Familles, afin de mettre en évidence la position prééminente de la femme au sein des compositions picturales. Les portraits pendants sont, par définition, révélateurs de la tension qui se joue entre les figures masculines et féminines, mais témoin également du prestige accordé à la femme. De plus, le modèle institué par la Sainte Famille peut être remis en question à travers la notion de paternité étant donné que Joseph n'est pas le père biologique de l'Enfant Jésus. Dès lors, la primauté continue de revenir à la Vierge, épouse et mère de famille.

2.2.1 Dualité des sexes

Lorsque développées en portraits pendants, les représentations familiales se révèlent emblématiques d'une certaine dualité entre les sexes : occupant chacun un champ pictural distinct, ils s'imposent dans l'espace qui ne contient que leur représentation, chacun étant le centre de toute attention. Les portraits pendants consistent en deux portraits distincts, qu'il convient de considérer comme un ensemble : formant une paire, ils fonctionnent l'un avec l'autre, souvent complémentaires dans les poses ou les arrière plans de composition. La nature de ces portraits fait qu'il est possible de les considérer comme un reflet du

fonctionnement patriarcal et genré de la société vénitienne : ils illustrent la démarcation des sexes convenue par le système au pouvoir (Woods-Marsden 2013 : 450). Les portraits de famille, comme les portraits de manière générale, sont en effet savamment construits : rien n'est laissé au hasard et l'on peut parler de types de poses genrés, destinées à refléter les conceptions différentes du masculin et du féminin (Woods-Marsden 2013 : 452) et renforcés par une séparation physique ou des attributs correspondant à l'idéologie culturelle de l'époque. Les hommes seront davantage actifs, souvent armés et parés de tenues officielles pour valoriser leur statut. Quant aux femmes, leurs attitudes seront plutôt passives, voire même mélancoliques. Coquetterie et bijouterie sont leurs principaux attributs. Cette distinction est également visible chez les enfants, qui, par un effet de miroir, sont souvent représentés aux côtés du parent du même sexe : copies miniatures des adultes, leur avenir dépend de leur sexe. L'accrochage des œuvres résulte lui aussi d'une disposition précise : d'ordinaire, le groupe féminin était placé à la gauche de l'homme, en accord avec les conventions sociales et théologiques qui valorisent davantage la position à droite (Woods-Marsden 2013 : 450).

Examinons cette paire de portraits (**Figure 12 et 13**) commissionnée à Véronèse par les da Porto, une riche et éminente famille de la *terra ferma* vénitienne. Probablement destinés à leur palais de Vicence, ils ont été réalisés en 1551 et sont aujourd'hui les deux seules œuvres subsistantes du travail de Véronèse pour les da Porto (Garton 2008 : 26). Sur l'un, Iseppo (ou Giuseppe) da Porto, se tient debout, fixant le spectateur de son regard, la main droite sur son épée et le bras gauche entourant son fils, Adriano. L'autre portrait représente son épouse, Livia Thiene, richement vêtue et accompagnée de sa fille, Porzia, qu'elle tient contre elle de son bras gauche.



Figure 12. Véronèse, *Iseppo et Adriano da Porto*, 1551, Huile sur toile, 210 x 140 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.



Figure 13. Véronèse, *Livia et Porzia da Porto*, 1551, Huile sur toile, 208,4 x 121 cm, Walters Art Gallery, Baltimore.

Représentés en pied et en grandeur nature, chaque groupe est placé devant une niche dont les montants semblent leur servir de cadre. L'agencement similaire des personnages et les couleurs de leurs toilettes assorties participent grandement à l'harmonie qui se dégage de ces portraits. Les toilettes féminines sont colorées et faites de tissus soyeux et chatoyants. La robe, le manteau et la coiffure de Livia Thiene sont orangés, contrastant avec le vert au scintillement mordoré de la robe de la jeune fille, partiellement dissimulée derrière sa mère. Le pendant masculin est bien plus sombre, aux teintes de noir et de marron. Seule la fourrure du manteau d'Adriano vient éclaircir sa toilette, sans pour autant contraster de l'ensemble puisque ce beige s'harmonise avec la couleur des murs de la niche. L'unité chromatique des personnages correspond également à celle de leur environnement grâce à de subtiles touches orangées qui relèvent la texture et la couleur de la niche encadrant les femmes, coloration absente dans celle des hommes qui concorde avec la sobriété de leurs tenues.

Selon la coutume, le visage et la posture d'Iseppo véhicule fierté et assurance tandis que celui de son épouse, dont le regard est dirigé vers son mari, est empreint d'une certaine mélancolie qui lui donne un air absent. Ce contraste s'accorde avec l'idéal culturel selon lequel la femme est un être d'émotion : ici, Livia, perdue dans ses pensées et figée par sa toilette paraît presque en oublier sa fille. Quant à l'homme, il est un être d'action, comme nous le montre Iseppo, dont le corps en mouvement emplit l'espace et le regard suggère une pleine conscience de la situation. Bien que Véronèse leur confère un air encore enfantin, Adriano et Porzia sont destinés à suivre les pas de leurs parents. La séparation des enfants avec le parent de même sexe correspond à l'importance donnée au processus d'imitation dans l'éducation. Pour cette raison Véronèse a situé Adriano auprès de son père et Porzia auprès de sa mère, jouant sur un certain mimétisme pour valoriser cette idée de destinée genrée. En partie cachée

derrière l'imposant manteau de sa mère, Porzia regarde le spectateur comme le font souvent les enfants dans les compositions de groupe, mais son visage juvénile est déjà empreint de la même expression mélancolique que sa mère. De la même façon, bien qu'à l'abri contre son père, le corps d'Adriano est en mouvement et donne l'impression de vouloir se dégager de l'étreinte paternelle. D'un costume similaire à celui d'Iseppo et déjà une dague à sa ceinture, Adriano demeure néanmoins enfant par son air malicieux et son regard tourné vers sa mère et sa sœur.

La répartition entre les sexes est traditionnelle pour des portraits pendants, et, bien que l'accrochage originel ne soit pas connu, les spécialistes soutiennent que Livia Thiene serait à la droite de son époux : la cohérence voudrait que son regard soit dirigé vers lui, tandis que le petit garçon regarde sa mère. Inverser la disposition des œuvres entraînerait la perte de ce jeu de regards. Il faut toutefois noter que positionner la femme à la droite de l'homme va à l'encontre des principes de l'époque que nous évoquions ci-dessus et accorde une place de choix à la femme. Véronèse avait effectivement la réputation de peindre les femmes en tant que matrones, inspirant respectabilité dans des poses déterminées et évoquant leur rôle prépondérant au sein du foyer (Garton 2008 : 31). Représentée dans un portrait pour elle-même, Livia Thiene est en effet une mère et épouse imposante. Sa robe et son manteau doublé de fourrure viennent souligner sa carrure plutôt opulente qui ne correspond pas à l'idée d'une femme effacée au profit de l'homme. Si nous prenions un instant pour imaginer les deux œuvres suspendues côte à côte, il est certain que les couleurs et la lumière du portrait de Livia Thiene attirerait probablement davantage l'attention et le regard du spectateur, contrastant avec l'allure sombre qui émane du portrait de son époux.

Renforçant la distinction naturelle des sexes par une gamme sociale d'attitudes, de poses et d'attributs, qui rendent lisible et explicite la place présente et à venir des enfants (Lacouture 2012), les portraits pendants de la famille da Porto se révèlent partiellement en accord avec les conventions sociales de la Venise du 16^e siècle. Nous constatons en effet que la figure féminine semble prendre l'ascendant sur la figure masculine, de la même manière que nous avons pu le remarquer dans la *Présentation de la Vierge à la famille Cuccina* (**Figure 8**). De plus, Livia Thiene et Zuana Cuccina sont des représentations de femmes vénitiennes sur lesquelles on peut apposer une individualité. Si, ainsi que le souligne Goffen, dans l'œuvre de Titien, la majorité des modèles féminins identifiables sont étrangères, et non vénitiennes (Goffen 1997 : 57), nous voyons bien que cela ne s'applique pas à l'ensemble de la production artistique vénitienne.

Cette assurance féminine ne manque pas d'évoquer celle de la Vierge Marie qui, en dépit du travail effectué sur la figure de Joseph, retient toute l'attention du spectateur. Le modèle familial élaboré par l'Église offre aux artistes une façon de représenter la famille au sein de laquelle trône la femme. Cet aspect quelque peu incongru pourrait s'expliquer par le statut peu ordinaire de cette trinité terrestre dans laquelle la notion de paternité fait débat, ainsi que nous l'avons suggéré dans le chapitre précédent. La primeur est ainsi donnée au sexe féminin, un constat qui fait sens au regard de la nouvelle définition du rôle des époux et de l'importance prise par la femme dans la société et la famille vénitienne.

2.2.2 Échec de la paternité

Le modèle proposé par la Sainte Famille s'avère en réalité paradoxal puisqu'en dépit du changement du personnage de Joseph, la figure féminine demeure centrale au cœur de cet idéal. L'asymétrie entre les membres de la Sainte Famille demeure évidente malgré tout puisque l'imagerie persiste à illustrer la relation fusionnelle de couple mère-fils (Grössinger 1997 : 20) et confère à la Vierge Marie une position supérieure. Toute cela octroie un caractère particulier à la Sainte Famille, ainsi que l'explique Jean Delumeau :

Il existe dans la Sainte Famille, écrit joliment Gibieuf, un "saint désordre": a-t-on jamais vu une famille, en effet, où le mari soit anobli par l'épouse et les parents par les enfants ?²⁵ (Gibieuf, cité par Delumeau 2000 : 162).

Les rapports entre les membres de la famille sont révélateurs d'un malaise attribuable à la question de la paternité. Sans revenir sur l'analyse du *Repos pendant la fuite en Égypte* de Paris Bordone (**Figure 10**) en tant que telle, nous allons nuancer cette vision d'unité familiale en étudiant la structure physique de la composition. Bordone élève subtilement Marie qui se dresse droite et immobile, assise sur un trône que l'on ne voit pas immédiatement, l'accotoir apparaissant sous son bras gauche. Cela lui confère une hauteur physique et spirituelle : elle prend place dans un espace intermédiaire entre le sol terrestre et le ciel, comme pour exprimer visuellement la particularité de son statut, et dépasse d'une tête son époux dont la pose indolente minimise sa position. Ce dernier se penche vers elle pour atteindre son fils : déjà visuellement inférieur, c'est à lui de se mouvoir autour de son épouse.

Le traitement iconographique de Joseph est révélateur de l'ambiguïté de la paternité chrétienne (Payan 2006 : 15) qui n'est pas aussi simple que dans la société où elle ne se réduit

²⁵ Père G. Gibieuf (1637). *La Vie et les grandeurs de la très Sainte Vierge Marie, mère de Dieu*, Paris, p. 618.

généralement qu'à une seule personne au sein de la famille : le père. Au sein de la Sainte Famille, différentes paternités se confrontent : Joseph est un père putatif, de cœur et non de chair, qui contribue à la sublimation de la figure paternelle en incarnant une paternité d'élection ; mais Dieu est la paternité par excellence et l'origine de toute paternité terrestre (Delumeau 2000 : 78, 145). Face à ce père divin, Joseph ne peut que s'effacer tandis que Marie, dont le statut de mère ne fait pas concurrence, est exaltée (Payan 2006 : 39). Pour cette raison, l'image de Joseph sera malmenée jusqu'à sa réhabilitation aux 15^e et 16^e siècles (Delumeau 2000 : 159). Il devient un père : il est celui qui donne le nom, il est dévoué, éducateur et bon exemple (Delumeau 2000 : 160). Les détails qui prêtaient auparavant à l'amusement s'avèrent en fait des éléments essentiels de l'affirmation de la position de Joseph en tant que père et chef d'une famille humaine et terrestre, mais son attitude demeure ambivalente : certains y voient toujours une connotation péjorative, lui prêtant le rôle d'homme à tout faire plutôt que de patriarche (Perrot 2006 : 108). Certaines représentations illustrent effectivement sa fonction de manière très littérale, prêtant ainsi à confusion. C'est le cas par exemple de la *Vierge à la soupe* (**Figure 14**), de Véronèse. Dans cette fresque du 16^e siècle située à la Villa Barbaro, à Maser, on peut voir Joseph qui se penche vers l'Enfant Jésus pour le nourrir, une assiette à la main. Cependant, cette attention du père envers son fils est significative d'un autre aspect essentiel qui se développe à la Renaissance : l'affection, voire même l'amour (Delumeau 2000 : 160).

Si la fonction de père nourricier rapproche Joseph de la fonction maternelle, cela fait partie de la stratégie mise en place par l'Église de donner de nouveaux repères et de nouvelles références à la société : une relation libérée de l'autorité paternelle, plutôt fondée sur l'échange et la psychologie, et dans laquelle les pères se réclament d'une tendresse

comparable à celle des mères (Delumeau 2000 : 85). Certes, Joseph ne représente pas le père type mais il inspire les pères de l'époque à suivre son comportement en inculquant de nouvelles valeurs paternelles. Au Moyen-âge, les sentiments paternels se résument bien souvent à une éducation stricte et rigoureuse. Mais lorsque le mariage et la famille furent redéfinis, la dimension affective du père prend alors de l'importance (Delumeau 2001 : 163). Il ne s'agit pas d'une découverte bien entendu, mais plutôt d'une modification de la psychologie autour de sentiments auparavant considérés comme l'apanage féminin : les pères vont réclamer le droit à la même tendresse que celle de la mère, et partager par exemple l'inquiétude portée sur le nourrisson en raison de la forte mortalité infantile (Delumeau 2000 : 85, 87). Cette évolution de l'affection sera visible dans certains portraits de famille, où des gestes et attitudes vont trahir les préoccupations des pères, bien que cette considération paternelle ne convienne pas à tous les artistes ou mécènes (Garton 2008 : 31).



Figure 14. Véronèse, *Vierge à la soupe*, 1560-1561, Fresque, « Stanza della Lucerna », Villa Barbaro, Maser.

Dans son portrait commissionné à Véronèse, Iseppo da Porto a un geste affectueux envers son fils, une main posée sur son épaule tandis qu'Adriano vient attraper les doigts de son père avec sa main droite. Un lien est visible entre le père et le fils, symbolisé par les deux mains qui se joignent, un geste qui remet en question les attentes du genre : une traduction masculine d'un geste plus communément réservé aux femmes (Garton 2008 : 31). Dans le portrait de la famille de Giovanni della Volta, Lotto a pris soin de représenter le père attentif à l'agitation de son jeune fils, puisque son bras gauche semble prêt à le retenir en cas de chute. Il est intéressant de comparer ces compositions à celles qui illustrent inversement des pères pour lesquels les enfants n'ont d'intérêts que pour ce qu'ils représentent en termes d'avenir. Si l'on observe les portraits votifs des familles Cuccina et Vendramin, dans le premier, l'étreinte affective est uniquement réservée à la mère de famille, tandis que dans le second, seulement composé d'hommes, aucun geste sentimental ne paraît. Il s'agit plutôt de présenter la relève masculine de la famille que des enfants. Cette distance peut également être rendue manifeste dans les portraits familiaux, comme c'est le cas du *Portrait de famille* (**Figure 15**) réalisé en 1558 par Giovanni Antonio Fasolo, et aujourd'hui conservé au Fine Arts Museum de San Francisco. Le couple occupe chacun une partie de la composition, le mari à gauche et l'épouse à droite. Entre les deux, le fils tient son chapeau de la main droite tandis qu'il pose sa main gauche sur sa poitrine et, positionné dans le giron de sa mère, il lève les yeux vers elle. Au dessus de lui, une femme plus âgée soulève un rideau vert, lui permettant d'avancer son buste et de pénétrer ainsi le champ pictural. Le peintre réserve ici le geste affectueux à la mère alors que le père, dans une posture fière, est légèrement à l'écart du groupe des femmes et de l'enfant. Si d'ordinaire les fils sont davantage associés à la figure du père, tels que c'est le cas

dans les portraits pendants de la famille da Porto par exemple, l'œuvre de Fasolo témoigne ici du fait que la préoccupation des enfants était avant tout du ressort de la mère.



Figure 15. Fasolo, *Portrait de famille*, 1558, Huile sur toile, 201,6 x 165,1 cm, Fine Arts Museum, San Francisco.

Le schéma offert par la Sainte Famille semble inverser le modèle occidental traditionnel, fondé sur la primauté paternelle et le lignage masculin (Payan 2006 : 11), puisqu'il met l'accent sur la figure féminine. L'aspect fusionnel de la Vierge et Jésus qui persiste empêche Joseph d'égaliser la position de son épouse, laissant, en conséquence, une place dominante au couple mère-fils. Cela correspond toutefois au système vénitien qui, en dépit de l'importance du sexe masculin, marqué par la patrilinéarité et la *fraterna*, accorde une

place fondamentale au lignage maternelle, ainsi que nous l'avons vu lors du chapitre précédent.

Même si, en n'étant pas un géniteur biologique, Joseph inspire les pères de la Renaissance dans son attitude envers l'enfant - de pères naturels ils deviennent père éducateurs, spirituels et nourriciers (Delumeau 2000 : 115) - l'image projetée par les représentations picturales de la Sainte Famille est plutôt celle d'une valorisation féminine.

2.3 La femme au cœur des compositions

Cette dernière partie consiste à mettre de l'avant le matriarcat visuel des œuvres profanes comme religieuses, grâce à l'étude de la figure féminine au sein des œuvres qui composent notre corpus. Nous pourrions conclure sur la question de l'invisibilité ou de la centralité artistique de la femme en démontrant la présence accrue de la figure féminine au sein de la production des portraits familiaux, valorisée par divers artifices.

2.3.1 Marie, le cœur féminin de la famille

Le statut maternel de Marie ne faisant nullement concurrence à la paternité divine, celle-ci bénéficia d'une meilleure attention que Joseph dans les représentations, sa figure se démarquant constamment du reste de la composition. Les œuvres dépeignant la scène du repos lors de la fuite en Égypte nous ont permis d'illustrer précédemment la revalorisation du personnage de Joseph, et vont à présent nous servir à démontrer l'idéal paradoxal de la Sainte Famille qui privilégie une position dominante pour la femme : la Vierge est souvent

positionnée de manière centrée ou de façon à capter toute l'attention du spectateur. Généralement inactive, son rôle est plus passif que celui de Joseph.

Dans la version de la collection du Marquis de Bath, réalisée par Titien en 1511-1512 (**Figure 9**), des éléments plastiques viennent souligner la valorisation de la figure féminine, accentuant la séparation physique que nous avons déjà évoquée. La Vierge est située au centre de l'espace et sa tunique rouge permet de l'isoler du paysage verdoyant qui l'entoure. Joseph, sur le côté gauche, aurait tendance à se fondre par le vert sombre de sa tenue si ce n'était pour le drapé jaune sur ses épaules. La lumière inonde davantage Marie et Jésus, alors que le visage de Joseph est ombragé, un effet notamment accentué par sa barbe. Structurellement, l'arrondi de la posture de Marie est repris par la courbe de l'arbre en arrière-plan. Incliné vers la droite, il vient enlacer la mère et son fils, excluant Joseph qui se trouve de l'autre côté du tronc.

Plus subtile est la composition de 1572 de Véronèse (**Figure 5**), puisque Joseph se dresse debout, tout vêtu de jaune, au centre de la composition. À gauche du personnage, Marie est en train d'allaiter, enveloppée d'un drapé foncé qui laisse paraître au niveau du buste sa tunique rose et blanche. Pour pallier à la proximité physique des personnages, Véronèse a utilisé la lumière : le jaune de la tunique masculine est assombri et paraît bien plus terne en comparaison du tissu aux reflets chatoyants sous la lumière dont est parée Marie. De plus, la verticalité de la position de Joseph fait écho à celle du tronc d'arbre : ensemble, ils structurent la composition en encadrant la Vierge et l'Enfant. Véronèse est parvenu à délicatement valoriser le couple mère-fils au moyen d'éléments structurels et plastiques qu'un examen attentif de l'œuvre permet de déceler, puisque la figure de Joseph attire notre regard en premier.

Finalement, l'œuvre de Bordone intitulée *le Repos pendant la fuite en Égypte* (**Figure 10**), que nous avons déjà citée à plusieurs reprises, montre elle aussi des caractéristiques plastiques similaires. Marie est vêtue d'une tunique rose clair, dont le drapé est contrasté dans les plis par un effet lumineux plus important que celui qui caractérise la tenue de Joseph. L'habit marron et sombre de ce dernier l'assimile davantage aux coloris du paysage dans lequel il se fond. L'arrière-plan verdoyant et vallonné est uniforme, si ce n'est pour l'arbre qui se dresse, vertical et feuillu, juste derrière Marie. Il fait ainsi écho à sa stature droite, créant de la sorte un lien implicite entre elle et le ciel : le feuillage s'élève dans le ciel, dépassant même le cadre de la composition, signifiant une continuité vers l'espace céleste. Cet élément vient sublimer le rôle de Marie, dont le statut maternel ne connaît par la même ambiguïté que la paternité de Joseph.

La Vierge Marie est une figure centrale de l'imagerie religieuse, que les artistes n'ont de cesse de mettre en valeur. Jeux de couleurs et de lumière, position physique ou structure de l'espace compositionnel : autant d'éléments qui permettent de donner subtilement la primauté à Marie, minimisant de ce fait la figure paternelle.

Considérant l'institution de la Sainte Famille comme modèle, un modèle dans lequel la femme est au centre de l'attention, et considérant les égards dont fait l'objet la Vénitienne au sein de la société et de sa famille, il n'est pas surprenant de constater la position centrale de cette dernière dans les compositions picturales. La figure de la mère peut même, tel que nous l'avons brièvement mentionné lors du chapitre précédent, symboliser un point de fusion où se rencontre le sacré et le profane. Afin d'illustrer ce point, revenons au tableau précédemment examiné de la famille Cuccina de Véronèse.

2.3.2 Entre profane et sacré : la figure féminine dans le portrait Cuccina

Parmi les grands maîtres vénitiens, Véronèse produisit plus de portraits féminins que ses contemporains et il semblerait que donner de l'importance aux femmes dans les représentations picturales soit quelque chose de typiquement vénitien. C'est du moins ce que soutient Patricia Fortini Brown lorsqu'elle spécifie, à propos de la *Présentation de la Vierge à la Famille Cuccina* (**Figure 8**), que les origines vénitiennes de la famille et du peintre pourraient expliquer le rôle de premier plan de la mère au sein de la composition (2005 : 167). La présence accrue de la figure féminine dans les portraits est significative du statut plus autonome et plus libre de la Vénitienne, ainsi que de l'importance accordée au lignage maternel dont nous avons fait mention à plusieurs reprises. Nous souhaitons réaliser une analyse de l'œuvre en fonction de cette place préminente de la femme. Nous avons pu effectivement constater que les ouvrages concernant la *Présentation de la Vierge à la famille Cuccina* analysent principalement la structure de l'œuvre et les personnages - le sujet familial de l'œuvre se résumant le plus souvent à l'identification des membres de la famille Cuccina. Nous pouvons citer par exemple l'article de David Rosand, « Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese » (1973), dans lequel il analyse la manière dont Véronèse a structuré le champ pictural afin d'unir et distinguer dans le même temps les univers sacré et profane. Les auteurs Patricia Fortini Brown (2005) et Nadège Laneyrie-Dagen (2011) abordent amplement les personnages de l'œuvre, identifiant chacune des figures représentées dans le contexte de la représentation, mais aussi celui, plus large, de la société vénitienne. Seul Norbert Huse, dans l'ouvrage *The Art of Renaissance Venice: Architecture, Sculpture, and Painting, 1460-1590* (1990), relève qu'au centre de la famille se trouve une femme (Huse 1990 : 295). Chose étonnante, évoque-t-il, il ne va cependant pas plus loin dans cette réflexion (Huse 1990 : 295).

Dans l'ensemble désordonné de figures qui composent l'œuvre, nous pouvons effectivement relever la position centrale de la femme : le peintre confère à Zuanna Cuccina une stature imposante, tant par sa robe que par son maintien, et c'est sur elle que le regard vient se focaliser. La verticalité de sa posture est renforcée par celle des deux colonnes devant elle, et elle renvoie à celle de la Vierge et l'Enfant. Tout en serrant affectueusement son fils, elle se tient droite, tête relevée, et fait preuve d'une attitude fière en comparaison de l'humilité apparente dont fait preuve son époux, une main sur le buste et la tête inclinée. Le drapé blanc de la Foi participe à la mise en valeur de Zuanna puisqu'il l'entoure de sa blancheur, permettant au visage féminin de se découper sur un fond neutre. Son stoïcisme contraste avec les attitudes agitées des autres personnages, qui forment un ensemble mélangé de textures et de couleurs. Elle apparaît comme le personnage central de la famille, celle qui introduit sa famille à la sainte figure de la Vierge, une autre femme occupant une position centrale au sein de son groupe de figures. Mais à la différence de Zuanna, celle-ci est effacée sous un drapé sombre et flanquée par deux saints et un ange. Les figures sacrées et les membres de la famille Cuccina ont des attitudes similaires, qui contrastent avec le calme affiché par la figure de Zuanna. De plus, aucun des personnages ne vient s'interposer entre la figure de Zuanna et l'œil du spectateur, à l'inverse de la Vierge autour de laquelle sembler régner une certaine agitation. Le fait d'être assise sur un trône lui permet cependant d'être plus grande et de dépasser le groupe qui l'entoure. Bien qu'elle soit dissimulée, nous pouvons noter que la robe rouge orangé de la Vierge apparaît très similaire à celle de Zuanna. Mais le drapé a son importance puisqu'il signifie le statut sacré de la Vierge, tandis que Zuanna demeure un être profane. Marqueur de différence entre le terrestre et le céleste, le drapé sombre permet aussi,

volontairement ou non, de céder la primauté à la mère de famille profane, dont la splendeur de la tenue et la posture ne sont en aucun cas atténués.

La femme est ici valorisée, tant par la figure de la Vierge que par celle de Zuanna Cuccina, qui occupe au sein de sa famille, comme au sein de la composition, une place centrale. Au côté de cette confrontation maternelle les hommes de la famille apparaissent en retrait. Le sexe masculin, dit le sexe fort, paraît ici éclipsé par le sexe féminin incarné en la personne de la mère de famille.

Le portrait de la famille Cuccina est représentatif de l'importance de la femme et mère de famille. À travers le *Portrait d'Arrigo Licinio et sa famille* (**Figure 16**), de Bernardino Licinio, nous verrons comment cette position centrale de la figure féminine s'incarne de manière particulièrement significative dans les compositions. Bien qu'encore sous-estimé, Licinio s'était spécialisé dans les portraits de famille avant Véronèse (Tsoumis 2013 : 130), et cette œuvre constitue un apport fondamental à notre étude, aussi bien dans ce chapitre que dans le suivant.

2.3.3 Le matriarcat visuel des familles profanes

À l'image de Livia Thiene et de Zuanna Cuccina, les mères et épouses ont tendance à être mises en évidence, de manière plus ou moins explicite, au sein des compositions. Nous allons voir que pour les portraits de familles profanes, les artistes reprennent les mêmes conventions qui leur permettent de promouvoir la Vierge Marie dans les Saintes Famille. Nous reviendrons brièvement sur les portraits familiaux réalisés par Fasolo et Lotto, avant de nous

concentrer sur le *Portrait d'Arrigo Licinio et sa famille*, exécuté par Bernardino Licinio en 1535. Ce tableau constitue un des exemples les plus significatifs de l'analogie entre la mère de famille et la Vierge Marie.

Si l'on regarde le couple parental dans le *Portrait de Giovanni della Volta avec sa femme et ses enfants* (**Figure 11**), Lotto utilise la lumière et la couleur pour mettre en valeur la figure féminine. Les personnages forment un ensemble assez harmonieux, unis par des teintes de bleu. La robe rouge de la mère de famille apporte un contraste qui focalise l'attention du spectateur sur elle. Le visage et le décolleté sont, en outre, inondés de lumière qui, alliée à la blancheur de la carnation, crée un effet d'une forte luminosité. Giovanni della Volta au contraire, porte un costume sombre dont les couleurs sont davantage maintenues dans l'ombre. Dans le *Portrait de famille* (**Figure 15**) de Fasolo, on retrouve le même jeu de couleurs et de lumière qui permettent de faire ressortir l'épouse et mère de famille dans la partie droite de la composition. La lumière vient faire jouer les effets de tissus de sa robe rouge, richement agrémentée, et illumine son visage d'une lumière dorée qui se reflète sur sa peau et les motifs du tissu. Positionné dans le giron de sa mère, le jeune fils bénéficie lui aussi des rayons lumineux. En dépit de son attitude fière, la présence de l'époux est discrète puisqu'il se tient dans l'ombre, tout de noir vêtu sur un fond sombre. La sobriété du vêtement masculin, dans lequel même les armes se fondent, contraste de manière flagrante avec la richesse de la toilette féminine, parée de bijoux, colorée et illuminée.

En ne centrant aucune figure, Véronèse et Lotto reprennent les mêmes procédés plastiques que ceux utilisés pour les Sainte Famille pour ingénieusement faire primer la présence de l'un sur l'autre. Mais la similitude entre le modèle familial prôné par l'Église et

les portraits profanes s'incarne tout particulièrement dans *Le Portrait d'Arrigo Licinio et sa famille* (**Figure 16**) que nous allons à présent examiner.

Les portraits de femmes et de familles de Bernardino Licinio ont permis à l'historienne de l'art Karine Tsoumis de remettre en question l'argument de l'invisibilité artistique de la vénitienne énoncée par Rona Goffen, à propos de l'art de Titien (2013 : 131, 132). Peint en 1535, le *Portrait d'Arrigo Licinio et sa famille*, va nous permettre de conjuguer notre discours sur la place de la femme et la concordance avec le sujet religieux de la Sainte Famille. Inventorié au 17^e siècle dans les collections du Cardinal Scipion Borghèse, le portrait y demeure toujours lorsque l'État italien rachète les collections en 1902 et transforme la villa en la Galerie Borghèse que nous connaissons aujourd'hui et où se trouve toujours l'œuvre de Licinio.

Le peintre a dépeint ici la famille de son frère, Arrigo Licinio, que l'on voit dans le coin supérieur gauche, avec sa femme Agnese Licinio au centre et leurs sept enfants répartis autour d'eux - cinq garçons, une fillette et un nouveau-né. Tenant un nourrisson dans ses bras, la pose de cette dernière est comparable à la celle de la Vierge à l'Enfant : assise, elle est visuellement centrée et valorisée par les membres de sa famille qui l'entourent. Le reste de la famille est debout. Trois des personnages font converger leur regard vers elle. Physiquement, la stature imposante d'Agnese Licinio se démarque de celles des autres personnages, impression renforcée par le fait qu'au devant d'elle se trouvent les enfants les plus jeunes à la carrure juvénile. La largeur de ses épaules est accentuée par les ballons de ses manches bouffantes qui contribuent à élargir son buste. Si certains jugeraient cette allure plus masculine que féminine, elle permet cependant d'attirer l'attention du spectateur directement sur elle.



Figure 16. Bernardino Licinio, *Portrait d'Arrigo Licinio et sa famille*, 1535, Huile sur toile, 120 x 170 cm, Galerie Borghèse, Rome.



Figure 17. Bernardino Licinio, *Conversation sacrée avec donateurs*, 1532, Huile sur bois, 120x165 cm, Musée de Grenoble. Grenoble.

Licinio use également de moyens plastiques pour la mettre en valeur. Pour elle, le peintre utilise des tons clairs, tandis que les autres membres ont des tenues aux teintes plus sombres. La robe d'un blanc bleuté s'harmonise avec la pâleur de la peau, tandis que le rose, vif et lumineux, ressort discrètement. Tous les visages autour d'elle ressortent par le contraste entre la clarté et les tenues sombres, excepté celui du père qui, par le chapeau et la barbe, se fond dans l'arrière plan. La figure paternelle est d'ailleurs mise de côté, reléguée au coin supérieur gauche et effacée derrière la présence maternelle. Nous pouvons renforcer cette confrontation entre la figure d'Agnese Licinio et la Vierge Marie en comparant ce portrait avec des Madones à l'Enfant réalisées par Licinio. Dans la *Conversation sacrée avec donateurs* (**Figure 17**) du Musée de Grenoble, datée de 1532, même si elles sont horizontalement inversées, Agnese Licinio et la Vierge ont des positions étroitement similaires : on peut noter la tenue des jambes sous le drapé et la main qui retombe sur sa cuisse. On retrouve également le même air détaché avec la tête penchée d'un côté, vers la droite pour Agnese Licinio et vers la gauche pour la Vierge. Noire et ornée de broderies dorées, la coiffe de forme arrondie qui enserme la tête d'Agnese Licinio peut évoquer, par sa forme elliptique, l'auréole des personnages saints et surtout celle de la Vierge Marie, qui est souvent signifiée par un drapé dessinant l'ellipse significative. C'est le cas par exemple de la Madone de Licinio que nous venons de citer, mais aussi de celles des œuvres de Véronèse et Bordone que nous étudions précédemment (**Figure 5, 10**).

Il est également intéressant de noter qu'Agnese Licinio trône au cœur de la famille, une certaine aura émanant de sa personne. Deux des garçons semblent en effet vouer une adoration à leur mère, l'un derrière son épaule droite la regarde et l'autre l'aborde par la gauche en lui présentant un panier empli de roses. Symbole d'amour, la rose est également associée dans la

tradition chrétienne à la figure de Marie. Physiquement et visuellement comparable à la Vierge à l'Enfant, Agnese Licinio évoque la majesté de la mère de famille tout en éclipsant les membres l'entourant, de la même manière que Marie prime sur la figure de Joseph dans les Saintes Familles.

Ce portrait nous amène à reconsidérer les aspects patriarcaux de la société vénitienne qui apparaissent parfois dans les œuvres. L'exclusion de la femme du champ pictural pourrait passer, par exemple, pour un reflet de la structure sociale. Nous pensons entre autre au portrait de la famille Vendramin, de Titien, qui vient corroborer la vision de Goffen au sujet de l'absence de la vénitienne dans son corpus. En dépeignant la famille de son frère, Licinio atteste au contraire de l'essor de la représentation féminine dans la production vénitienne²⁶. Il nous permet, avec d'autres artistes et d'autres portraits, de rejoindre la vision de Tsoumis qui considère la figure féminine comme majeure dans l'art vénitien.

²⁶ Bergame étant sous contrôle de Venise depuis 1428, l'influence vénitienne y est majeure, surtout au 16^e siècle et avec la présence d'artistes tel que Lorenzo Lotto. Inversement, les peintres bergamasques à Venise reçurent moins d'attention, comme ce fut le cas de Bernardino Licinio (Tsoumis 2010 : 5). Souvent exclu des études sur les arts de Venise et la Vénétie, Licinio fut dernièrement inclus dans des expositions dédiées à la peinture vénitienne, afin d'exposer des artistes ayant évolué dans l'ombre des grands peintres (Tsoumis 2010 : 3, 4).

Conclusion du chapitre

L'aspect didactique des images, qui enseignent par le regard, permet à l'Église d'illustrer les traités sur le mariage et la famille, à travers la multiplication des représentations de la Sainte Famille. Développé dans le but d'inspirer, ce modèle familial demeure toutefois paradoxal : la notion de paternité est complexe et ne permet pas de refléter pleinement les conceptions patriarcales de la société. En effet, dans cet idéal, la présence de l'homme est éclipsée par celle de la femme, une vision que l'on retrouve notamment dans les portraits vénitiens des familles du 16^e siècle. Nous avons pu le voir à travers diverses analyses d'œuvres et constater les moyens plastiques et compositionnels mis en œuvre pour signifier l'importance incarnée par la figure féminine. Qu'elle soit visuellement centrée au cœur des compositions ou dans un espace partagé avec la figure masculine, c'est grâce à des jeux de lumière et de couleurs, grâce à des gestes et des positions, que l'artiste parvient à mettre de l'avant la femme.

Derrière l'idée des épouses vivant recluses et en marge de la société, le sexe féminin possède à Venise une réelle importance au sein de sa famille, ce dont témoigne la production picturale. La figure féminine est physiquement et plastiquement valorisée par les artistes, apparaissant ainsi dominante dans la production artistique de l'époque, ainsi que l'évoque Tsoumis.

En ce qui concerne la question de l'invisibilité artistique soulevée par Goffen, cela peut parfaitement s'appliquer à l'œuvre de Titien, mais ne saurait constituer une caractéristique de l'art vénitien. Toutefois, nous considérons que les arguments de Tsoumis et de Goffen sont

chacun à nuancer et qu'il est essentiel de dépasser la simple affirmation selon laquelle que la femme domine l'iconographie tant religieuse que profane. Cette idée correspond à un aspect de la société, mais il semble réducteur de s'y arrêter. Nous désirons dévoiler une autre facette de la société, qui ébranlerait l'assurance de la position féminine et qui sera l'objet de notre troisième chapitre.

3 L'ambiguïté de la représentation féminine

In social discourses, fictive and otherwise, a female body was alien, controlled and fantasized, confined and displayed. The fundamental ambiguity of femininity is also evident in Renaissance portraiture (Simons 1995 : 277).

Le 16^e siècle fait état d'une importante promotion de la femme dans la société vénitienne, vantant les qualités féminines dans les traités et véhiculant une image maternelle à travers la production artistique. Trônant au cœur des compositions, l'épouse et mère capte toute l'attention, aussi bien par sa position centrée que par des jeux plastiques plus subtils, telles que la couleur et la lumière. En observant les compositions picturales, nous avons pu conclure à la centralité artistique de la femme dans l'art vénitien. Or, une image profane n'est pas moins symbolique qu'une œuvre à sujet allégorique (Daumas 2000 : 87) et peut s'avérer être le support d'une réflexion bien plus profonde. Le portrait est une représentation d'après le réel mais dans son *Libro dell'arte*, l'artiste toscan Cennino Cennini considère que la peinture est un « art d'imagination qui "permet de trouver des choses qu'on a point vu, en leur donnant l'apparence d'éléments naturels et les fixer avec la main, en faisant croire que ce qui n'est pas existe" » (Pommier 1998 : 39).

Pour renverser le point de vue adopté au premier chapitre, nous allons démontrer que la promotion de la femme s'avère être davantage une stratégie de contrôle du sexe féminin, dissimulée derrière une mise à l'honneur et mise en place par les hommes. Le sexe féminin était au cœur des préoccupations de la Renaissance, aussi bien littéraires que picturales, notamment grâce aux concepts de beauté et d'idéal. La femme domine la scène artistique de manière générale à la Renaissance et devient le support de nombreuses représentations allégoriques, divines ou bien idéales. Mais au-delà du sujet, qu'advient-il de l'identité de la personne représentée ? Dans un premier temps, nous allons nous intéresser à cette façon

d'encadrer le comportement féminin à travers les textes et les images, entraînant une déperdition de l'identité du modèle. Nous considérerons ensuite cet aspect dans le contexte vénitien du 16^e siècle. Notre objectif est de démontrer que les portraits de famille n'avaient pas pour utilité de promouvoir la figure féminine, mais plutôt une icône de maternité visant à célébrer une identité sociale créée par l'homme. L'homme désindividualise la femme en faisant primer la fonction de mère sur sa propre identité. Finalement, nous verrons que l'utilisation de l'image féminine dans un contexte social et politique n'est pas un fait nouveau. À travers des mécanismes de mythification, la femme est un visage phare de l'imagerie officielle, notamment à travers la figure de la Vierge et la personnification de Venise. Aussi éminente puisse-t-elle être, la figure féminine vient renforcer l'idée d'un contrôle masculin sur l'imagerie de la femme.

Au terme, de ce chapitre nous reviendrons sur les propos de Rona Goffen et de Karine Tsoumis évoqués au début de notre étude, afin d'apporter notre propre conclusion sur la question de l'invisibilité artistique de la vénitienne. S'il apparaît évident que la femme est visible puisqu'elle est centrale dans la conception du monde faite par les hommes du 16^e siècle, sa représentation plastique en dit davantage sur les idées détenues par la société à son égard que sur la condition féminine concrète (Grieco 1991 : 16). La centralité artistique du sexe féminin relève de l'homme, et l'individualité de la femme est effacée afin de ne laisser qu'une représentation significative du sexe féminin.

3.1 Promouvoir pour mieux contrôler

Au 16^e siècle, le regard sur le sexe féminin évolue, surpassant la conception diabolique de la femme, favorisée à la fin du Moyen-âge (Grieco 1991 : 14). La femme devient la bonne ménagère, l'épouse parfaite, et la mère idéale. On lui confie le bien-être de la demeure et l'éducation des enfants. Par son comportement accompli, elle épaulé son mari d'une discrète présence, concourant ainsi à la bonne marche des affaires familiales. Penseurs et humanistes s'attachent à décrire ce rôle, et la femme est sujette à diverses règles, codifications, et conseils avisés. De son esprit à sa beauté en passant par son corps, la femme est louée tout en étant restreinte par l'idéalisation.

3.1.1 Le sexe féminin au cœur des traités

La campagne de promotion de la femme s'effectue entre autre grâce à divers écrits de penseurs et humanistes, tant laïcs et qu'ecclesiastiques. Ces écrits s'avèrent finalement de véritables guide de comportement social destinés à inculquer une certaine conduite à la gent féminine.

Parmi les plus célèbres écrits, le *Livre du Courtisan* de Baldassare Castiglione, publié en 1528 à Venise, connut un succès retentissant dans toute l'Italie et l'Europe. Composé de quatre livres, il s'agit d'un manuel de bonne conduite sous forme de dialogues, destiné à éduquer en tant que parfait courtisan. De manière secondaire, Castiglione discute des femmes et de la féminité dans le troisième livre afin de décrire la parfaite dame de cour, pendant féminin du courtisan. Elles font en effet l'objet d'une discussion - d'un débat même - autour de la question d'une égalité des sexes, opposant la défense des femmes à un camp misogyne

d'hommes pour lesquels la femme est un animal imparfait et de dignité faible voire nulle (Castiglione 1822 : 261). Un idéal féminin est élaboré à travers la joute verbale, et de ses qualités à son caractère en passant par sa tenue vestimentaire, les hommes dressent leur propre portrait de la femme parfaite. Parmi eux, Julien le Magnifique, parle en tant que défenseur de la cause féminine. Il renforce cependant par ses propos l'assujettissement de la femme puisqu'il définit lui aussi, comment la parfaite dame de cour se devait d'être selon lui :

Seguitò il Magnifico : Io adunque, Signora, acciocché si vegga che i comandamenti vostri possono indurmi a provar di far quello ancora ch'io non so fare, dirò di questa Donala eccellente come io la vorrei, e formata ch' io l'averò a modo mio, non potendo poi averne altra, terrolla come mia a guisa di Pigmalione²⁷ (Castiglione 1822 : 278)

Usant d'impératif, « deve » et « non deve »²⁸ (Castiglione 1822 : 281), Julien le Magnifique use ensuite du verbe vouloir, ne laissant plus aucun doute sur le fait qu'il décrit là une femme telle qu'elle devrait être selon lui : « [...]non voglio ch'ella usi questi esercizi virili, così robusti ed asperi, ma voglio che quegli ancora che son convenienti a donna, faccia con riguardo, e con quella molle delicatezza che avemo detto convenirle²⁹ [...] » (Castiglione 1822 : 285). Il se retrouve ainsi dans une position ambiguë, puisqu'il renforce malgré lui le discours misogyne de ses compagnons en décrivant un idéal féminin édifié en fonction du masculin.

²⁷ « Donc, Madame, afin que l'on voie que vos commandements peuvent m'amener à essayer de faire même ce que je ne sais pas faire, je dirais comment je voudrais que cette excellente dame soit, et quand je l'aurai formée à ma manière, ne pouvant ensuite en avoir une autre, je la prendrai comme mienne, à la façon de Pygmalion » (Castiglione 1987 : 234).

²⁸ « Elle doit », « elle ne doit pas » (Castiglione 1987 : 236).

²⁹ « [...] je ne veux pas qu'elle pratique ces exercices virils si vigoureux et rudes, mais je veux aussi que ceux qui conviennent à une femme, elle les fasse avec précaution, et avec cette douce délicatesse que nous avons dit lui convenir [...] » (Castiglione 1987 : 239).

Castiglione est un homme qui, dans son ouvrage, met en scène des personnages principaux essentiellement masculins pour discuter de la femme. Ainsi que le relève ironiquement Valeria Finucci, « the examples of female virtues are better known by men than by women » (Finucci 1992 : 66). Le *Livre du Courtisan* n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, les ouvrages et les traités l'art de paraître et de se comporter étant florissants dans l'Europe du 16^e siècle. Dans le même ordre d'idée, le théologien et pédagogue espagnol Jean Louis Vivès traitera lui aussi de la question de la femme, dans un ouvrage publié en 1523 et intitulé *L'éducation de la femme chrétienne*. Il structure en trois parties la vie de la femme, afin de leur indiquer comment mener une vie conforme à l'idéal chrétien. Vivès se positionne en faveur de l'éducation - sous réserve toutefois³⁰ - de la gente féminine, car comment une femme sotte peut-elle remplir ses devoirs d'épouse, de mère et de maîtresse de famille ? (Vivès 2010 : 18). Les trois étapes essentielles de la vie féminine sont la vie de jeune fille jusqu'au mariage, la vie d'épouse et de mère, puis celle de veuve. Il explique les qualités nécessaires, le comportement à adopter, les responsabilités envers son époux jusqu'à la fréquentation des lieux publics que la femme mariée se doit d'éviter. Il est essentiel pour lui de former dès le plus jeune âge les jeunes filles pour le bien-être de la société qui passe avant tout par le bien-être du couple conjugal.

La volonté de promouvoir l'image de la femme se révèle plutôt une entreprise de contrôle de la femme de la part des hommes. Le comportement féminin est régulé par ces livres de conduite qui proposent l'image d'une femme désirable acceptable (Finucci 1992 :

³⁰ Il ne s'agit pas de les éduquer de la même manière que les hommes, mais de leur fournir suffisamment d'éducation afin qu'elles participent à renforcer les liens familiaux en étant assez éduquées pour partager les difficultés. Vivès préconise l'enseignement de l'entretien domestique et alimentaire, ainsi que quelques notions plus générales de latin, grammaire, histoire de l'Antiquité et de philosophie morale (Vivès 2010 : 19).

49). Ils font certes la promotion de la femme, une promotion qui s'incarne essentiellement dans les sphères familiale et domestique, et qui est orientée vers une personnalité féminine spécifique. À travers l'idée de promouvoir pour mieux contrôler, le 16^e siècle est également celui du triomphe de la vie patriarcale (Grieco 1991 : 15).

Du comportement à la conversation, du caractère approprié à la tenue vestimentaire, rien ne semble laissé au hasard en ce qui concerne les manières d'être et de se comporter. L'apparence de la femme est un point qui sera particulièrement discuté dans les traités, et si Castiglione l'aborde dans son livre, d'autres auteurs en feront le sujet principal de leurs ouvrages : la question de la beauté idéale est primordiale à la Renaissance.

3.1.2 La beauté idéale féminine

Poète et humaniste du 14^e siècle italien, Francesco Petrarca compte parmi les premiers auteurs de la littérature italienne. Sa poésie lyrique amoureuse est inspirée par la femme dont il fait l'éloge, sa muse Laura. Il en compose une image parfaite, de ses qualités à sa beauté. À la Renaissance, l'héritage de la poésie pétrarquée se poursuit et la beauté est définie et théorisée, codifiée et mesurée. L'écrivain toscan Agnolo Firenzuola publie en 1548, un ouvrage sur le même mode que Castiglione, intitulé *Dialogues sur les beautés des dames*. Cette conversation entre un jeune homme et quatre dames de la haute bourgeoisie fait état de la question de la beauté universelle. Faisant déjà l'objet d'une préoccupation littéraire, la beauté féminine devient une question artistique majeure. Elizabeth Cropper évoque la relation d'influence entre les auteurs et les peintres en citant les travaux de l'écrivain toscan Agnolo

Firenzuola et les œuvres du Parmigianino, chacun puisant dans la même tradition et l'esprit pétrarquéen, leur vision de la femme est idéale :

Both Firenzuola and Parmigianino instead drew upon the same vernacular tradition and created ideal types, beautiful monsters composed of every individual perfection (Cropper 1976 : 376).

Dans la troisième préface de ses *Vies*, Vasari définit la théorie de la beauté en terme de proportion, de règle et d'ordre, qui se révèle grâce à la symétrie et l'harmonie des formes de la représentation (Girolamy Cheney 1998 : 180).

Le concept de beauté idéale rejoint les portraits féminins individuels. Aucun portrait mâle non identifié ne fut considéré comme une belle représentation faite pour elle-même (Cropper 1986 :178). Artistiquement, la beauté se traduit par des éléments visuels et des qualités esthétiques : unité visuelle, douceur et clair-obscur, de beaux atours, détaillés et aux couleurs plaisantes (Girolamy Cheney 1998 : 182, 183). Selon Pétrarque, les yeux baissés, la passivité apparente et le manque de subjectivité sont des éléments de la beauté et qui font de la femme un sujet fait pour être regardé (Yavneh 1993 : 141). Bien qu'il s'agisse ici de portraits individuels, ces caractéristiques peuvent s'appliquer à quelques-unes des figures féminines qui composent notre corpus. Dans le *Portrait d'Arrigo Licinio et sa famille* (**Figure 16**), de Licinio, Agnese Licinio détourne effectivement le regard, tout comme Livia da Porto dans le portrait pendant de Véronèse (**Figure 13**). Leur attitude est davantage passive que leurs époux, l'esprit ailleurs et le regard détourné. Les couleurs et les jeux de lumières sont une autre différence avec les personnages masculins, ainsi que nous l'avons relevé dans le chapitre précédent. Agréables et harmonieuses, elles rehaussent la richesse des toilettes ce qui est particulièrement flagrant dans le Portrait de famille de Fasolo, et l'épouse de Giovanni della Volta dans le portrait de Lotto. Dans nos analyses de ces tableaux, nous avons évoqué la

lumière qui baigne la figure féminine, faisant jouer des reflets dans le tissu de sa robe. Nous pouvons donc voir que certaines qualités de la beauté idéale s'appliquent aux figures féminines des portraits de famille. En ce qui concerne les Sainte Famille, l'élément que nous pouvons noter est l'attitude impersonnelle de la Vierge renforcée par son immuabilité constante. Toujours figurée dans une étreinte avec son fils, les variantes de sa position sont assez minimales. Son visage est lui aussi le plus souvent inexpressif, et nous avons déjà mentionné le fait que l'attitude de la Vierge contraste avec l'activité physique de Joseph qui, lui, est souvent représenté en mouvement. Les hommes sont des êtres d'action, leur regard confrontent toujours celui du spectateur, à la différence de la femme qui parfois détourne le regard. À la Renaissance, les gestes énergétiques et agressifs sont considérés comme masculins, tandis qu'une position calme et réservée est féminine (Goffen 1999 : 747). Dans *Le Livre du Courtisan*, Castiglione met d'ailleurs en garde les femmes contre les mouvements trop vigoureux, jugés inappropriés pour les femmes (Goffen 1999 : 748). Dans les compositions picturales, certains sujets féminins regardent parfois directement le spectateur, mais le regard conflictuel était toutefois davantage caractéristique des hommes (Sheard 1998 : 47).

Par ailleurs, les qualités esthétiques caractéristiques de la notion de beauté idéale permettent de véhiculer un type féminin que l'on retrouve de manière similaire d'une composition à une autre et, qui plus est, est dépourvu de subjectivité (Yavneh 1993 : 141).

Distinction between the representation of beauty and the beauty represented are often elided, and, as a result, peculiar problems of identity and efficacy are attached to the interpretation of female portraiture (Cropper 1986 : 176).

Ainsi que le souligne Cropper, la codification de la beauté, de la longueur du cou à la forme de la bouche en passant par la teinte de la chevelure, entraîne une perte d'identité du sujet, même lorsqu'il s'agit de personnalités connues. C'est le cas notamment d'un portrait d'Isabelle

d'Este (**Figure 18**), que nous allons aborder ci-dessous. Les qualités, telles que la beauté ou la justice, sont majoritairement illustrées par des femmes, dans des représentations idéalisées et non des portraits (Eldhom 1992 : 160). Les femmes sont les modèles parfaits, étant considérées comme possédant moins d'individualité et de personnalité que les hommes (Eldhom 1992 : 160).

Nous allons à présent nous intéresser plus particulièrement à cette question de l'identité, et comment nous pouvons appliquer cette idée de désindividualisation aux femmes des portraits de famille qui constituent notre corpus.

3.1.3 La question de l'identité

Au sujet de la figure féminine, il existe un conflit entre la représentation de la beauté et la beauté représentée (Cropper 1986: 176). Dans un essai, Elizabeth Cropper fait mention de portraits de femmes non identifiées mais dans lesquels la beauté joue un rôle primordial :

Many portraits of unknown beautiful women are now characterized as representations of ideal beauty in which the question of identity is immaterial. No unidentified male portrait, on the other hand, is ever said to be a beautiful representation made for its own sake (Cropper 1986: 178).

Elle relève notamment une différence entre les représentations féminines et masculines lorsqu'elle mentionne que la question de l'identité dans les portraits de femmes est sans importance. La tendance à considérer les femmes de manière symbolique ou allégorique se développe particulièrement aux 15^e et 16^e siècles, grâce à la conception abstraite de la beauté et la prolifération des portraits de belles femmes (West 2004 : 148). Cette façon de figurer les femmes dans des rôles aussi bien historiques, mythiques et religieux, peut être interprétée

comme une manière de dénier aux femmes le caractère et le rôle public accordé si souvent aux hommes dans leurs portraits (West 2004 : 148), ainsi que l'évoque Felicity Edholm :

Behind many portraits . . . is an assumption of a biography, a known or knowable story, for men in particular a story of potential when young and achievement when middle-aged. Women's lives and faces cannot tell the same story . . . in terms of representation, it is beauty—or if not that, due modesty and gracefulness—when young, and the loss of beauty when old (Eldhom 1992 : 159, 160).

Un des plus fameux exemples pour illustrer ce problème est le portrait d'Isabelle d'Este (**Figure 18**), réalisé par Titien en 1534 et aujourd'hui conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Si l'on ne sait pas qu'il s'agissait d'Isabelle d'Este, il est impossible de la reconnaître (Cropper 1986 : 176). Dépeinte en buste, elle est vêtue d'une riche toilette de tissus soyeux et de fourrure, parée de boucles d'oreilles en perles et d'une coiffure sophistiquée. Cropper la compare notamment avec un portrait d'une femme inconnue du Parmigianino qui est vêtue de manière similaire dans un portrait intitulé *Antea* (**Figure 19**), conservé à la Galerie Nazionale di Capodimonte, à Naples. Les deux beautés féminines sont analogues et seule la survivance des documents permettent d'identifier le sujet du portrait de Titien comme étant Isabelle d'Este (1986 : 176). La représentation d'une personnalité n'implique ainsi pas nécessairement la représentation d'une individualité. Si au fil des siècles l'identité du sujet se perd, l'œuvre perdurera en tant que représentation d'une beauté féminine.

Divers attributs permettent à la représentation de refléter la vie du portraituré, telles que sa position sociale ou sa profession par exemple. Mais le pouvoir et la classe sociale ne sont pas les uniques intérêts d'un portrait, qui se définit également par le genre. Une femme est rarement figurée pour son identité propre mais plutôt par sa relation avec un homme, par lequel elle est identifiée, que ce soit son père, son époux, son fils ou bien son amant (Eldhom 1992 : 159). Les visages des hommes et ceux des femmes ne racontent pas la même histoire.

Si les portraits masculins évoquent une vie, du potentiel de la jeunesse à la réussite de l'âge mûr, le visage féminin suggère quant à lui le dessein classique du mariage et des enfants ; autrement dit la suppression de son identité dans la relation avec un tiers masculin. (Eldhom 1992 : 159, 160). De la reine à la maîtresse et de la religion à la mythologie, la féminité est omniprésente dans l'art de la Renaissance, fascinant artistes et auteurs de l'époque. Le corps féminin devient un signifiant, un motif porteur de sens qui se décline au fil des sujets.

Dans le cas des portraits de famille, l'identité des personnes dépeintes est le plus souvent connue, et même si elle se perd, le but de l'œuvre demeure la représentation de la famille. La figure féminine s'insère dans cet ensemble et la question de la beauté ne rentre pas en compte en ce qui la concerne : elle n'est pas représentée pour cela, mais en tant que membre d'une famille. L'analyse des œuvres composant notre corpus nous permet de mettre en lumière un élément : valorisée dans l'espace physique et plastique, la femme est toujours à proximité de ses enfants. Tous entourent Agnese Licinio et Zuanna Cuccina par exemple, tandis que l'Enfant Jésus est constamment dans les bras de la Vierge. Mais étant donné que la visibilité accrue de la figure féminine ne correspond pas nécessairement à une identité précise, l'emphase sur l'aspect maternel dans les portraits de famille nous amène à nous questionner sur l'identité de ces femmes. Ce pourrait-il qu'au-delà de la présence figurée, la mère de famille soit désindividualisée à travers le concept de maternité ?



Figure 18. Titien, *Portrait d'Isabelle d'Este*, 1534, Huile sur toile, Kunsthistorisches Museum, Vienne.



Figure 19. Parmigianino, *Antea*, 1535-1537, Huile sur toile, Museo e gallerie nazionali di Capodimonte, Naples.

3.2 « Daughters of Eve » (King 1991) : la maternité comme définition de la femme

Dans l'esprit de promotion de la cellule familiale et conjugale du 16^e siècle, la figure de la mère ressort particulièrement dans la définition du sexe féminin. En effet, dans un contexte où la préservation de la famille est primordiale, la femme de la Renaissance italienne est principalement destinée au mariage, ou bien au couvent : la maternité doit ainsi pour la plupart occuper et définir la majorité de leur vie (King 1991 : 2). Si le corps féminin fait l'attention de codifications particulière, celui de la mère est tout autant étudié par le sexe opposé, comme pour répondre à un besoin de contrôler ce qu'il ne maîtrise pas.

3.2.1 Promotion de la fonction maternelle

Considérée comme une déviation de la nature par Aristote, dont l'influence était toujours présente au 16^e siècle (Labalme 2010 : 82), la femme demeure perçue comme un être diabolique au Moyen-âge. Dans sa lettre à Timothée, Saint Paul argue que l'homme et la femme sont égaux au Ciel, mais non sur Terre :

Il faut que les femmes reçoivent l'instruction en silence, avec une entière soumission. Je ne permets pas à la femme d'enseigner ou de prendre autorité sur l'homme ; elle doit garder le silence. En effet, Adam a été créé le premier, et Ève ensuite. Et ce n'est pas Adam qui s'est laissé tromper, mais c'est la femme qui, cédant à la tromperie, a désobéi à l'ordre de Dieu. Cependant la femme sera sauvée en ayant des enfants, à condition qu'elle demeure dans la foi, l'amour et la sainteté, avec modestie (Timothy 2.11-15)³¹.

Tout comme dans les traités laïcs et ecclésiastiques de la Renaissance, les hommes statuent sur l'état de la femme, qui se voit dictée une conduite bien précise. Dans cet extrait, Saint Paul

³¹ Selon le site de l'Alliance Biblique Française, <http://lire.la-bible.net/>.

mentionne que la maternité est ce qui sauve la femme, la rachetant de son pêché tout en la marquant éternellement, puisqu'elle enfantera dans la douleur. Être mère devient son devoir, sa principale fonction et son salut. Au cœur de la promotion du mariage et de la famille, la mère est célébrée et la maternité devient la cible d'une glorification iconographique. De l'attention envers ses enfants à l'allaitement, le comportement de la mère évolue à travers les compositions de la Vierge Marie qui devient un modèle pour les femmes, ainsi que nous l'avons vu, mais aussi à travers l'allégorie de la Charité.

Tributaire d'une promotion générale de la femme-mère à la Renaissance, la vertu théologique de la Charité évolue au début du 16^e siècle italien pour être représentée par une femme entourée d'enfants (Grieco 1991 : 189). En 1571, l'artiste français Pierre Woëriot réalise une série d'estampes destinée à paraître dans l'ouvrage *Emblemes ou devises chrestiennes* de Georgette de Montenay, publié la même année. Parmi elles, l'allégorie de la Charité (**Figure 20**) qui est figurée sous les traits d'une femme assise pressant deux enfants contre elle et entourée de trois autres. Au-dessus, une banderole porte l'inscription *Non e fastidiosa*, que l'on pourrait traduire par *Ce n'est pas pénible*, message qui pourrait s'appliquer au fait d'être mère. Cette vision de la femme-mère qui trouve satisfaction dans la maternité correspond au discours de l'époque véhiculé par les traités, laïcs, médicaux comme religieux, qui prônent les devoirs et les bienfaits de la maternité. La Charité est nourricière, donnant le sein au plus jeune. Les rondeurs de son corps évoquent l'abondance tandis que l'empressement des enfants autour d'elle atteste d'une relation affective. L'estampe est un exemple de maternité féconde et d'enfance joyeuse. L'allaitement ou les liens affectifs entre la mère et ses enfants sont des éléments particulièrement mis de l'avant dans les traités et se reflètent dans des illustrations comme celle de Woëriot. La célébration de la maternité

participe à la volonté de louer l'unité familiale, conception dans laquelle les qualités de la mère et épouse idéale sont exaltées.



Figure 20. Pierre Woeiriot, *Non est fastidiosa*, 1571, Estampe, Georgette de Montenay, *Emblemes ou devises chrestiennes*, Bibliothèque nationale de France, Paris.

La fonction maternelle peut être considérée comme un rôle qui serait incarné par la femme dans les représentations familiales. De l'importance accordée à la femme au 16^e siècle à son rôle dans les jeux d'alliances, tout est lié à sa capacité à être mère. Elle est l'instrument de la continuité familiale et c'est pour cette raison qu'il est considéré avantageux que le premier-né soit une fille et que la figure féminine soit valorisée dans les portraits de famille. À Venise, l'appartenance à une lignée patricienne est essentielle pour la femme et ses descendants. Il s'agit cependant d'un statut qui intervient dans une stratégie maritale et qui concerne l'avenir des enfants, car si le titre de patricien pouvait se vendre, il ne se transmettait

pas par voie féminine (Bellavitis 2010 : 686) : la femme est de lignée patricienne sans pour autant en avoir le titre. Ce dernier est accordé aux fils. Compte tenu du fait que la mère est l'intermédiaire entre deux générations patriciennes, entre les porteurs masculins du titre précédent et les suivants, le portrait se veut révélateur du statut et des attentes sociales de la femme, et la figuration de la mère rejoint les conceptions de beauté idéale et d'allégorie. Positions, gestes ou attitudes, les artistes construisent leurs compositions. Les enfants deviennent des attributs qui participent à élever le statut de la femme aux côtés de laquelle ils sont représentés, afin de signifier toute la majesté de sa maternité.

Reportons notre attention sur la figure d'Agnese Licinio du *Portrait d'Arrigo Licinio et sa famille* (**Figure 16**). Le dernier né est dans ses bras et les enfants sont disposés autour d'elle, témoignant de son abondante fertilité grâce à laquelle la descendance du nom est assurée. Ode à la femme, mais surtout hommage à la mère qui est responsable de la vie et du succès des dynasties familiales. Agnese Licinio est représentée ici en tant que mère, et non en tant que personnalité individuelle. Par la promiscuité des personnages, Licinio parvient à signifier l'importance du lien qui unit les membres d'une même famille, qui unit les enfants à leurs parents et plus particulièrement à leur mère. Un contact physique relie chaque enfant, qu'ils se touchent directement comme la fillette qui pose une main sur le nourrisson, représentant ainsi l'ultime lien avec le dernier né, ou bien que, par juxtaposition, ils apparaissent liés sans aucun espace vide entre eux. En retrait, le père semble entourer symboliquement d'une main sur l'épaule d'un de ses fils l'ensemble de sa progéniture. Positionné dans l'angle supérieur gauche, le visage du père est toutefois situé plus haut que les autres ce qui lui permet d'avoir malgré tout une certaine supériorité sur l'ensemble de sa famille : bien que dépassé par l'imposante posture maternelle, son visage se démarque, barbu,

bruni et marqué par l'âge. *Paterfamilias*, il ne représente point le sujet principal de l'œuvre dont la primauté est accordée à son épouse, la mère et symbole des futures générations de la famille Licinio.

Fasolo insiste également sur cette importance de la maternité dans le *Portrait de famille* (**Figure 15**), importance qu'il fait valoir par l'attitude des personnages représentés. Dans notre analyse, nous avons relevé le fait que le fils est situé aux côtés de sa mère, dont la main droite lui entoure la tête tandis que l'autre est déposée sur son ventre. Si le positionnement de ses deux mains pourrait sembler tout à fait anodin, nous pourrions cependant y lire une façon d'insister sur le fait que cet héritier mâle est le résultat de sa gestation. L'enfant est en quelque sorte la prolongation de son propre corps. Le père de famille se tient lui aussi dans une attitude fière tout en demeurant passablement effacé dans l'ombre, au contraire de la mère bénéficiant de toute l'intensité lumineuse et d'une tenue aux reflets chatoyants. L'attitude du fils est, elle aussi, riche de significations. Levant le regard vers sa mère, une main sur la poitrine, il semble empli de reconnaissance et de dévotion envers celle qui l'a mis au monde. Le geste de se découvrir la tête est également un signe de respect et il apparaît ainsi conscient de l'importance représentée par sa mère, une dévotion que l'on pourrait rapprocher de la piété religieuse dont il est fait preuve envers la Vierge Marie.

Un détail supplémentaire vient renforcer l'idée selon laquelle l'artiste désirait insister sur la maternité. Si l'emphase est expliquée par la position d'Agnese Licinio évoquant la Vierge et la vertu de la Charité par les nombreux enfants l'entourant, Véronèse et Fasolo ajoutent un attribut supplémentaire à la mère de famille. Il s'agit de la fourrure de martre ou de belette - les différentes espèces étant substituables à la Renaissance - apparaissant fréquemment dans les œuvres des 15^e et 16^e siècles (Musacchio 2001 : 172, 176). D'abord

considéré comme attrape-puces destinés à éloigner la vermine du corps, l'absence de sources textuelles le confirmant et la fréquente inclusion de la fourrure de martre dans les peintures remet en question cette affirmation (Musacchio 2001 : 176). Si l'emphase est mise sur la famille à la Renaissance, les risques de la maternité demeurent bel et bien présents dans les esprits. Cette conscience du danger se reflète dans les items divers utilisés comme charme pour favoriser les chances. Dans cette optique, les martres et les belettes devinrent des talismans pour les femmes enceintes. Dans le portrait pendant de Livia Thiene, la fourrure est en évidence au premier plan, sur son bras droit. Les vêtements amples permettent de penser qu'elle serait effectivement enceinte, suspicion renforcée par les attributs à connotation qu'elle porte. Une tête de martre ou de belette en bijoux est également attachée à sa ceinture - une véritable pièce d'orfèvrerie qu'il était d'usage d'offrir en cadeau de mariage - afin de maintenir la fourrure en place (Musacchio 2001 : 183). Un exemplaire quasiment identique à celui du portrait se trouve d'ailleurs dans les collections du Walters Art Museum de Baltimore. De manière différente, dans le *Portrait de famille* (**Figure 15**) de Fasolo, une fourrure similaire est posée sur l'épaule gauche de la mère. N'étant pas particulièrement harmonisée avec la tenue, son ajout peut être davantage symbolique qu'esthétique, soulignant une grossesse actuelle ou future.

La vocation maternelle et tout ce que celle-ci implique fait l'objet d'une promotion dans les écrits et les œuvres du 16^e siècle. Dans les portraits de famille, le rôle de la mère ne manque pas d'être renforcé par la présence d'enfants ou d'attributs référents à la fertilité et la maternité. Primant sur l'identité même de la femme, le rôle de mère s'accorde avec une théorie concernant le corps féminin qui est réduit à un simple réceptacle de la vie.

3.2.2 Théorie du vase

Dans la mise en scène habituelle des relations entre l'homme et la femme [...] si l'homme domine la femme - vérité jamais remise en cause - il existe à cela toutes sortes de raisons : il est inévitable de contrôler le corps féminin dans sa reproduction, puisque ce bienfait de la nature peut à tout instant se convertir en menace (Farge 1982 : 30).

Effectivement, ainsi que le souligne Arlette Farge l'importance du lignage maternelle correspond à la conservation de la lignée et le ventre féminin, « objet d'honneur et de suspicion » (1982 : 30), devient dans le même temps la raison du contrôle de la femme. Stérile, fécond, adultère : les enjeux dont le corps féminin est responsable sont bien trop importants et il devient, pour cette raison, un corps social.

Les fonctions biologiques féminines sont valorisées à travers l'imagerie, des représentations picturales aux estampes, des portraits aux allégories. Si la promotion est enthousiaste en ce qui concerne la maternité, elle vise aussi à renforcer l'encadrement de la femme, selon ses devoirs familiaux comme biologiques (Grieco 1991 : 208). Mais, la valorisation de l'identité biologique ne signifie pas nécessairement la promotion de la femme, idée qu'Évelyne Berriot Salvadore relève dans sa thèse portant sur l'image de la femme dans la médecine (Grieco 1991 : 208). Si la revalorisation du sexe féminin est passée par la reconnaissance de son anatomie spécifique, cela conduisit également à une représentation plus réductrice, comme le souligne Berriot Salvadore : « la femme ne serait plus qu'un vase pour la fécondation et disparaîtrait en tant qu'être particulier pour devenir un simple instrument de la génération » (Berriot Salvadore 1979 : 143). Cette analogie entre la femme et le vase remonte aux écrits aristotéliens dans lesquels est débattu le rôle de la femme, actif ou passif dans la conception. Cette analogie est ensuite reprise dans les traités médicaux de la Renaissance.

Paracelse par exemple, médecin et théologien suisse du 16^e siècle, énonce dans un de ses traités cette théorie de la femme-vase pour justifier la création même de la femme :

Sachez donc qu'il est généralement connu que ce vase qui conçoit (*condit*) protège et enferme l'enfant, est communément désigné sous le nom de matrice, bien que la femme soit celle-ci tout entière ; et il est juste que la semence, à cause de laquelle la femme a été formée, garde principalement ce nom. Car, c'est à cause de ce vase que la femme a été constituée, et non pour la nécessité d'aucun autre membre ou partie (Traité sur la matrice, Œuvre complète).

De ce point de vue, le rôle de la femme dans la conception est passif, réduit à celui de réceptacle. Si l'aspect biologique est célébré, le champ d'action de la femme est néanmoins considérablement restreint. Le vase est d'ailleurs très présent dans l'iconographie de l'Annonciation. Symbole marial évoquant l'Incarnation, il est souvent situé entre Marie et l'Ange Gabriel, et peut être représenté sous la forme de fiole ou de flacon transparent, ouvert ou fermé. Dans une *Annonciation* de Fra Filippo Lippi (**Figure 21**), datée de 1445 et située dans l'église de San Lorenzo, le réceptacle fermé apparaît en évidence au premier plan. Sa transparence permet de voir qu'il est à moitié plein, ce qui, avec le bouchon, symbolise la conception de Marie malgré sa virginité.

Le discours célébrant la maternité est ambigu et il en résulte une image grandissante et réductrice du corps féminin. Simple réceptacle selon la théorie du vase, la femme-mère est également la femme « totale » selon Grieco (1991 : 192). Elle possède une identité physique égale à celle des hommes et est capable d'exclure la figure masculine (Grieco 1991 : 192). Cette idée rejoint la valorisation plastique que nous avons mise en évidence tout au long de notre étude. Pas sa carrure, sa position physique ou bien par des jeux de lumières et de couleurs, la figure féminine profane comme religieuse s'impose sur la figure masculine. Conformément au propos de Grieco, la femme dont l'image prime sur celle de l'homme ne peut être qu'une femme-mère, ce qu'atteste l'analyse que nous avons fait de ces figures

féminines. Valorisée, la femme demeure toutefois tributaire de ses fonctions biologiques puisque représentée avec ses enfants (Grieco 1991 : 192).



Figure 21. Fra Filippo Lippi, *Annonciation*, 1445, bois, 175 x 183 cm, Église de San Lorenzo, Florence.

Contrôler l'image du corps féminin revient à en contrôler le rôle social. Que ce soit textuellement ou visuellement, le corps féminin fait l'objet d'une propagande dans le but de diffuser un certain point de vue qui entre dans une stratégie de renforcement du patriarcat. Par ailleurs, l'image de la femme sert à glorifier la famille, et indirectement le patriarcat et la société vénitienne tenue par les hommes. La maternité sous-entend les idées de fertilité et de prospérité qui peuvent s'appliquer aussi bien à la famille qu'à la République. Si cette manipulation du corps féminin par l'homme n'est pas inédite à l'époque de la Renaissance ainsi que nous l'avons vu, elle ne l'est pas non plus au cœur de la société vénitienne.

3.3 Utilisation de l'image de la femme

Par la notion de beauté idéale ou la vocation maternelle, la femme semble régulièrement dépouillée de son identité propre. Voyons à présent comment cela peut s'insérer, à Venise, dans une sorte de tradition d'utilisation de la figure féminine : à travers des mécanismes de mythification, la femme est couramment incluse dans une imagerie rayonnante à l'échelle politique et sociale.

3.3.1 Mécanisme de mythification

Les images possèdent une aura qui agit comme une émanation de significations, destinées à un public partageant les mêmes valeurs (Rosand 2001 : 5). Venise possède une identité féminine plurielle, comprise par les citoyens unis par un même sentiment d'appartenance. Cette identité assoit la légitimité de la République par l'appropriation de représentations mythiques comme religieuses. La notion de mythe est inhérente à Venise, dont l'origine, la légitimité et même la situation géographique participent amplement : née au cœur d'un lagon, Venise est indépendante, riche et stable. Par la suite, les figures symboliques choisies par la République concordent avec la volonté de diffuser une image particulière : l'appropriation de Saint Marc comme saint patron permet au lion de devenir l'attribut de Venise, symbole le plus ancien et universel (Brown 2005 : 80). Riche de signification, le lion n'est cependant pas l'unique figure de Venise et au 14^e siècle, l'iconographie civique se concentre sur des femmes (Malpezzi, Price, 2003 : 86), car lorsqu'elle est pensée en terme de personne, la Sérénissime relève généralement du symbolisme féminin.

Les personnifications de la Sérénissime sont à l'image de leur pendant masculin : de puissantes figures féminines qui ne sont autres que la Vierge Marie, dont la pureté, la chasteté et la virginité inviolée sont des traits seyant à la Sérénissime ; la Vénus anadyomène car comme elle, Venise a jaillit des eaux lagunaires de l'Adriatique ; et enfin la Justice, une vertu à laquelle la ville est souvent identifiée. Il s'agit d'une triple identité, à laquelle la ville est souvent fusionnée. Car si la personnification d'une ville sous des traits anthropomorphiques féminins est un fait courant, la particularité de Venise réside dans le niveau d'appropriation : plus que n'importe quelle autre entité politique, la République vénitienne façonne une identité sociale et politique visuelle. Prenons par exemple la figure de la Vierge qui occupe ainsi une place préminente dans la vie sociale, politique et culturelle de Venise, à la fois sainte patronne et figure personnifiée de la ville. Les représentations artistiques sont le témoin de cette assimilation iconographique tandis que les sources textuelles rapportent la confusion engendrée par la ressemblance. Nous pouvons citer par exemple le voyageur britannique Thomas Coryat, qui relata dans ses écrits une description des décorations du palais ducal de Venise qu'il lui fut donné de contempler lors d'un Grand Tour qu'il réalisa en 1608. Il y mentionne une figure féminine couronnée et située dans les nuages, figure qu'il associe immédiatement à la Vierge Marie (Rosand 2001 : 41). Réalisé par le Tintoret en 1584, ce canevas central du palais ducal dépeint en réalité le *Triomphe de Venise* (**Figure 22**). L'erreur d'interprétation du voyageur est tout à fait légitime cependant, car en représentant une femme trônant dans le ciel, couronnée par un être ailé et entourée d'adorateurs, l'artiste reprend ici un langage iconographique particulier qu'un spectateur chrétien associerait immédiatement avec un genre d'image qui lui est familier : le couronnement et l'assomption de la Vierge. L'imagerie politique vient ici se confondre avec l'imagerie religieuse. La Vierge Marie occupe

un statut significatif dans l'identité même de la ville au point de prêter sa personne et même son histoire, puisque la fondation mythique de Venise est basée sur l'idée d'une naissance miraculeuse le 25 mars, jour de l'Annonciation. La cité a symboliquement vu le jour de l'annonce de la venue du Christ à Marie, autrement dit le jour où elle apprit sa maternité. Nous pouvons alors questionner la place centrale de la Vierge dans l'iconographie sacrée : est-elle représentée pour elle-même ou bien sa raison d'être sert-elle un objectif plus large ?



Figure 22. Tintoret, *Triomphe de Venise*, 1584, Huile sur toile, Palais ducal, Venise.

Les icônes féminines sont proéminentes dans l'iconographie politique et sociale de Venise et cette triple identité prend place au cœur de la vie publique, commerciale et politique de Venise (Rosenthal 1993 : 109). Affiché dans un discours, le corps féminin est utilisé telle une campagne de publicité servant les intérêts de la République (Rosenthal 1993 : 109), désindividualisé au point de représenter une femme pour plusieurs identités.

Dans le premier chapitre, nous avons fait mention de la restriction des femmes dans l'espace public et illustré ce fait avec la *Procession sur la place Saint Marc* (**Figure 2**) de Bellini. En de certaines occasions, le gouvernement temporisait les règles, autorisant les femmes à déambuler, somptueusement parées (Labalme 2010 : 134). Cette tolérance et exhibition d'extravagance féminine renforçait finalement la fierté patriarcale et le panache politique de la ville (Labalme 2010 : 134). Dans ce contexte, la femme vénitienne constitue elle aussi un intérêt particulier au regard du gouvernement qui l'utilise à ses propres fins.

3.3.2 De sa personne à sa représentation, la femme est définie par l'homme

Qu'elle soit une épouse, une mère ou bien une nonne, au cœur de la famille comme au sein de la société, la femme est définie par un engagement envers l'homme (Simons 1988 : 12). Cela concerne l'univers séculier comme religieux aussi bien sur le plan de la société que de l'espace pictural : qu'il s'agisse de la mère profane ou de la Vierge Marie, toutes présentent un lien avec un homme qui surpasse leur représentation.

Représenter une femme-mère, de la même manière que représenter une femme pour sa beauté, permet à l'homme de contrôler la femme. Premièrement diffusées dans le but

d'instaurer un modèle, les Sainte Famille véhiculèrent une figure féminine proéminente et inspirante pour les femmes. Or, l'Enfant Jésus constitue-t-il l'attribut de la Vierge ou inversement ? Lorsque l'on analyse la Vierge Marie, l'Enfant Jésus y est immanquablement rattaché et, ensemble, ils forment une perpétuelle étreinte. Il est judicieux de se questionner sur la relation de force entre les deux figures, car si Marie apparaît proéminente, elle n'est présente que pour servir son fils. Le mystère de l'Incarnation met l'accent sur la divinité de l'Enfant Jésus, une divinité qui n'a nullement besoin d'être démontrée (Steinberg 1987 : 27). Au contraire, l'humanité du Christ restait à prouver et à proclamer, ce qui devint l'objectif principal des scènes de la Nativité, de l'Adoration, de la Sainte Famille ou de la Vierge à l'Enfant (Steinberg 1987 : 28). Pour montrer que le Christ était un vrai homme, il était nécessaire de savoir qu'il avait une parenté humaine (Bossy 1985 : 8). C'est pour cette raison que la Sainte Famille comprenait originellement la Vierge et sa mère, la parenté humaine attestant de l'humanité du Christ. Le corps féminin est encore une fois un moyen de véhiculer une idée servant la figure masculine, et la Vierge occupe la position stratégique désirée par l'homme dans le discours religieux. Dans les compositions picturales, une analyse plus simple peut être réalisée. Souvent représentée assise, la Vierge sert elle-même de trône sur lequel prend place l'Enfant Jésus. Il est assis sur la personne qui assoit son humanité, la Vierge constitue pour lui un attribut significatif. Bien qu'il s'agisse d'une confrontation maternelle, la position de la Vierge est révélatrice de son rôle passif : positionnant l'Enfant Jésus en hauteur pour le présenter à la famille Cuccina, elle montre également son sexe de sa main gauche (Steinberg 1987 : 100). Elle protège et révèle dans le même temps le symbole de l'humanité de son fils (Steinberg 1987 : 95).

La diffusion de la Vierge comme modèle relève d'une volonté masculine et est bien maîtrisée : l'identification de la femme à la Vierge est minimisée afin d'empêcher toute prise de pouvoir puisque la Vierge est en position dominante, son corps étant un abri et une source d'alimentation de Jésus (Miles 1986 : 205). Par conséquent, les femmes devaient imiter la conduite exemplaire de Marie au service de son enfant - de sexe masculin - et non son pouvoir découlant de sa position. La société patriarcale s'attachait à conserver les femmes à leur place (Miles 1986 : 205), les hommes édictant les idéaux, de leurs représentations à leurs impacts.

Si la Vierge sert l'homme à travers l'Enfant Jésus, la mère de famille profane est elle au service des hommes de sa famille et de la société vénitienne, comme le souligne Lot :

Her face was an index of the face of her husband, father, and family. It is not so much that a face is a mask that somehow hides a 'true' self, but a 'likeness' that has been imposed upon the body to obfuscate the absence of an autonomous 'true' self beneath it (Loh 2009 : 350).

La représentation de la femme est un indice du visage de son mari, son père et sa famille. La mère de famille dépeinte dans les portraits groupés du 16^e siècle vénitiens, qu'ils soient séculiers ou sacrés, concerne davantage la situation dynastique de la famille dirigée par le patriarche et les autres membres masculins que sa propre personne. Elle est un indice de fertilité et donc de prospérité, mise à l'honneur pour sa capacité à enfanter et de ce fait à poursuivre la lignée. Les portraits de famille étaient stratégiquement disposés dans une pièce semi-publique. Accessible à tout étranger à la famille, les invités pouvaient ainsi contempler ce gage de félicité véhiculé par cette ode à la maternité. Dans ce contexte, le corps féminin constitue un moyen et non une fin en soi, qui renforce la position de la femme en tant qu'objet du regard masculin (Simons 1988 : 8). Pour quelle raison peindre une femme si ce n'est comme un objet dans un discours masculin ?

L'accès à la visibilité et la glorification de la femme au 16^e siècle est principalement dû à son pouvoir économique accru et à un changement d'attitude des hommes envers le mariage et la famille (Lacouture 2012 : 253). Toutefois, l'objectif de cette image féminine idéale est la perpétuation d'une société patriarcale (Lacouture 2012 : 253). Fonctionnant aussi bien à l'échelle politique et sociale à travers les personnifications féminine, ou au cœur de la famille par la femme-mère, la représentation de la femme est restreinte à un certain cadre défini par l'homme. Signifiant la pureté ou l'équité de la République, la fécondité et la prospérité d'une femme, un comportement et une beauté idéale, la femme est mise en scène par les hommes qui l'entourent. La représentation de la femme correspond aux perspectives sociales que l'on attend d'elle, autrement dit enfanter les héritiers.

3.3.3 Du point de vue des femmes

Il serait réducteur de débattre sur la place de la femme en ne se basant que sur leurs représentations au sein des portraits de famille, c'est pourquoi il est important de questionner les limites d'une représentation féminine promue par les hommes (Rosenthal 1993 : 109). À cet effet, quel est l'impact de savoir le sexe de la personne à l'origine d'une image, artiste comme commanditaire ? (Sheriff 2004 : 157). Depuis le début de cette étude, notre point de vue sur la figure féminine a été encadré par des sources picturales comme textuelles réalisées par des esprits masculins. Pourtant, des voix féminines se sont fait entendre dans la Venise du

16^e siècle. Parmi elles, citons Modesta da Pozzo et Lucrezia Marinella, deux autrices qui contribuèrent au développement du féminisme porté par les femmes³².

Fille d'un avocat, Modesta da Pozzo fut éduquée au couvent durant ses jeunes années. Se révélant particulièrement douée pour les études, elle poursuivit son instruction auprès de son grand-père lorsque ses parents disparaissent. En âge de se marier, elle suit une amie dans la demeure de l'époux de celle-ci, Nicolo Doglioni. Auteur notable, il l'encourage et publie ses écrits sous le pseudonyme de Moderata Fonte, un patronage qui lui fut crucial. Modesta da Pozzo épouse quelques temps plus tard un avocat financier, et n'abandonne pas ses travaux littéraires en dépit de ses quatre grossesses et de ses devoirs domestiques. Son ouvrage *Il merito delle donne ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini* présente une vision de la femme différente que celle de Baldassare Castiglione, puisqu'elle ne se cantonne pas à des rôles mineurs (Labalme 2010 : 91). Il est rédigé sous la forme d'un dialogue échangé entre sept femmes appartenant à l'aristocratie vénitienne, mais d'âges et de statuts civils différents (Klapisch-Zuber 2003 : 2). Au cœur d'un jardin, elles récusent les hommes jusqu'à finir par critiquer la société elle-même. Révélant chacune un caractère différent, elles ne partagent pas toutes le même avis. Modesta da Pozzo réalise en quelque sorte une personnalité féminine éclatée dans ces sept protagonistes, afin de composer un débat habile et cultivé (Klapisch-Zuber 2003 : 3). Avec cet ouvrage, elle s'inscrit dans le mouvement de la Querelle des femmes, nom donné à la polémique concernant la place de la femme dans la société qui dura de la fin du Moyen-âge au début du 20^e siècle. Originaire de

³² Jusqu'au 16^e siècle, les premiers féministes de l'histoire européenne étaient presque tous des hommes (Labalme 2010 : 81).

France, il s'étend ensuite à l'Europe, relayé par de nombreux écrits d'hommes comme de femmes.

La seconde féministe, Lucrezia Marinella, est fille de docteur. Lui-même auteur de traités médicaux sur les femmes, son père encourage ses intérêts intellectuels et elle bénéficie d'une bonne éducation. À la différence de Modesta da Pozzo, Marinella s'inscrit dans la tradition des traités sur le comportement, tel que celui de Jean Louis Vivès. Cependant, hostile au sexe masculin, elle prend la défense du sexe féminin et en prône la supériorité, dans un traité au ton plus polémique que Modesta da Pozzo. *La nobiltà et l'eccellenza delle donne, co' difetti et mancamenti de gli uomini* est publié pour la première en 1600. Elle confronte les auteurs de traités sur les femmes en les attaquant ouvertement, dès la page titre de son ouvrage (Malpezzi Price, Ristaino 2008 : 109) :

Nella prima si manifesta la nobiltà delle donne co'forti ragioni, & infiniti essempli, & non solo si distrugge l'opinione del Boccacio, d'amendue i Tassi, dello Sperone, di Monsig. Du Namur, & del Passi, ma d'Aristotile il grande anchora.

Nella secondi si conferma co' vere ragioni, & co' varii essempli da innumerabili Historici antichi, e moderni tratti, che diffetti de gli huomini trapassano di gran lunga que' delle donne (Marinella 1601 : page de titre)³³.

En décomposant les modèles créés par les hommes, elle redéfinit la femme, tout en tempérant parallèlement sa position en faisant ponctuellement des commentaires universels sur les hommes et les femmes (Malpezzi Price, Ristaino 2008 : 106). De cette manière, elle parvient à imposer son discours sans attirer trop d'attention sur ses personnages féminins (Malpezzi

³³ « Dans la première partie, la noblesse des femmes est démontrée avec l'aide d'innombrables exemples puissants et réfléchis. Non seulement l'avis de Boccaccio est réfuté, ainsi que celui de Tasso, Speroni, et ceux de Monseigneur Namu et Passi, mais aussi celui du grand Aristote. Dans la seconde partie, il est prouvé par un vrai raisonnement et l'utilisation de divers exemples tirés d'innombrables textes anciens et modernes, que les défauts des hommes surpassent de loin ceux des femmes ».

Price, Ristaino 2008 : 106). Son animosité étant dirigée vers les hommes et non l'institution maritale, elle se marie tardivement et continue ses activités littéraires. Plus tard, elle publie un recueil de conseils dans lequel elle exhorte les femmes à demeurer à la maison et à éviter toute source d'éducation. Un étrange revirement d'esprit qu'elle soutient avec des citations de ces mêmes auteurs contre lesquels elle a débattu dans *La nobiltà et l'eccellenza delle donne, co' difetti et mancamenti de gli uomini*. Que ce soit la conséquence d'une consternation générale face à la société, ou bien une autre manière d'instruire les femmes dans un monde qui rejette l'instruction féminine, la raison de ce changement de discours demeure encore incertaine (Blanchfield 2014 : 134, 135).

Féministes, ces autrices suivent toutefois, contraintes ou non, un chemin traditionnel pour les femmes entre le couvent ou le mariage. Elles sont issues de familles aisées, ce qui leur permet l'accès à une éducation dont ne bénéficient pas toutes les femmes. Il est intéressant de constater que leur indépendance est toujours accompagnée d'une présence masculine, le plus souvent paternelle. Succès et liberté d'écriture dépendent d'un homme et leur parcours aurait probablement été différent sans cette bienveillance masculine. C'est effectivement la conclusion à laquelle Christa Grössinger parvient dans son ouvrage *Picturing Women in late Medieval and Renaissance art* :

When looking back over the representations discussed, women, apart from their role as donatrix, are rarely seen alone, without male company; from the time of the Creation, Adam needed Eve, and woman existed in relationship to man (1997: 147).

Elle évoque également le besoin que l'homme a de la femme, soulignant que dès la Création, Adam avait besoin d'Ève. Un besoin que les hommes contrôlent rapidement en maîtrisant le corps féminin, par l'étude, la codification et l'encadrement qu'ils élaborent à travers des préceptes et des traités. Hommes et femmes n'existent qu'en relation l'un avec l'autre. Ainsi,

même lorsqu'elles développent un chemin plus indépendant, les femmes évoluent par rapport à des hommes. Il est également intéressant de considérer l'inverse, et certaines études ont par exemple été consacrées à la présence des femmes derrière les hommes de pouvoir.

Filles, épouses et mères, elles se sont battues pour faire entendre leur voix et faire reconnaître les aptitudes féminines. Cependant, la célébrité de certaines femmes n'indique pas leur degré d'émancipation, ni celui du sexe tout entier : il convient de distinguer le parcours de certaines femmes d'exceptions des conditions réelles dans lesquelles vivent la majorité des femmes (Grieco 1991 : 15). Leurs écrits offrent certes un autre regard sur la condition féminine, mais à l'inverse ne peut-on pas questionner cette écriture autant que celle produite par les hommes ? Quant à la raison de ce féminisme ardent à Venise, elle réside peut-être dans la réclusion de l'élite féminine, considérée comme une marchandise précieuse et passive pour les familles (Labalme 2010 : 104). Cet effacement contraste avec les privilèges des femmes étrangères à Venise, leur prestige et leur liberté de vivre plus publiquement dont ne bénéficie pas l'élite féminine vénitienne (Labalme 2010 : 105). Quoiqu'il en soit, bien qu'elles stigmatisent un état sociétal dans lequel les femmes sont mises en retrait, ces voix dissidentes s'engagèrent dans un combat fait pour perdurer. Nous pouvons encore une fois constater que si la femme peut sortir des carcans qui lui sont imposés, elle demeure toute de même assujettie à une figure masculine.

Conclusion du chapitre

À la Renaissance, le corps féminin et la notion de maternité font l'objet d'une attention accrue. Mais que ce soit par des traités ou des représentations, les idées véhiculées sont le produit de l'homme. Si d'apparence le sexe féminin est au cœur de tous les débats, la représentation de la mère dans les portraits de famille relève d'une signification idéale qu'il convient d'interpréter en fonction de l'univers dans laquelle elle est produite. L'image d'une femme partage, avec les valeurs culturelles de son époque, une signification idéalisée (Simons 1988 : 15). Véhiculées par la pensée masculine, les représentations familiales expriment la subordination de la femme sous couvert d'une valorisation. L'utilisation de la maternité pour glorifier la femme permet en même temps de restreindre les perspectives féminines. Créée pour enfanter, la femme excelle dans la maternité qui l'auréole d'une perfection à laquelle les hommes ne pourront jamais accéder. En mettant l'accent sur cet aspect, l'homme évacue ainsi toutes autres objectifs auxquelles pourraient vouloir prétendre les femmes, telles que l'éducation ou la carrière. Si la femme n'a de valeur que pour ses fonctions biologiques, il convient néanmoins de les célébrer : sans cela, le cycle de la vie n'existe pas. C'est précisément ce qu'il se passe au 16^e siècle vénitien et notamment à travers les portraits de famille, aussi bien religieux que profanes.

L'emphase apparente sur le matriarcat dissimule en réalité une emphase sur un système patriarcal. Bernardino Licinio par exemple attire l'attention sur Arrigo et son fils qui encadre Agnese par leur position physique, comme pour contrebalancer sa position centrale (Tsoumis 2010 : 198). Dans le coin supérieur droit de l'œuvre, l'artiste a inscrit la phrase "Exprimit Hic

Fratrem Tota Cum Gente Lycinus/ Et Vitam His Forma Prorogat Arte Sibi”³⁴. Cette inscription met de l’avant la fraternité l’unissant à Arrigo, ce qui peut être perçu comme un rappel du concept de *fraterna* et démontre l’importance des liens familiaux. Demeuré célibataire, Licinio célèbre la fécondité de sa belle-sœur qui ne concerne pas uniquement la famille de son frère, et impose sa présence dans la transmission familiale. Si les femmes vénitiennes jouissent de droits plus avantageux que dans les autres villes italiennes, elles restent étroitement subordonnées à l’homme. Un fait que la production picturale des portraits de familles révèle subtilement.

La main mise de l’homme sur l’image de la femme est symptomatique d’une ville au caractère féminin. La situation lagunaire de Venise en fait un lieu propice à l’humidité et la rend ainsi physiologiquement et métaphoriquement liée aux femmes, dont la constitution est considérée plus humide que les hommes (Sohm 1995 : 785). Cité pure et inviolée puisqu’elle est longtemps demeurée non conquise, Venise est soumise au pouvoir des hommes qui la façonnent. Derrière la domination de l’homme sur la nature et sur la ville c’est la supériorité de l’homme sur la femme qui est effective. Cette République s’incarne dans le visage de femmes fortes et puissantes, de la Vierge aux matrones, mais dont la force de représentation est contrôlée et gérée par l’homme. Par ailleurs, c’est à leur avantage que la diffusion de la figure de la mère de famille profite puisque l’image de la cité entière rayonne à travers la fécondité prospère de ses familles.

³⁴ Ici Licinio a dépeint son frère et toute sa famille et ainsi prolonge leur vie avec leur image, pour lui-même avec son art.

Conclusion

À travers l'étude d'un corpus de portraits de famille, relevant aussi bien du domaine religieux que séculier, nous avons souhaité analyser la dynamique des sexes dans la société de la Venise du 16^e siècle. Si, en 1874, le journaliste et écrivain parisien Charles Yriarte constatait la pénurie d'information sur le rôle de la vénitienne du 16^e siècle (1883 : 42), divers travaux sont venus palier à ce manque dans l'histoire des femmes à la Renaissance dans la seconde moitié du 20^e siècle. Christiane Klapisch-Zuber, David Herlihy et Stanley Chojnacki, pour ne citer que quelques noms, font partis de ces chercheurs qui se sont intéressés à Venise au 16^e siècle. Ces travaux nous ont permis de contextualiser les œuvres analysées dans le corpus et apporter ainsi un nouvel éclairage sur le statut et la fonction de la figure féminine dans la peinture. Lors de nos recherches, nous avons pu relever deux avis contradictoires. Pour Rona Goffen, les femmes de la haute société vénitienne semblent avoir accepté leur invisibilité dans l'art vénitien (1997 : 60). Pour Karine Tsoumis, l'argument est contestable, la femme étant irréfutablement présente dans les compositions. Le gouvernement étant composé de plusieurs familles dirigeantes, la famille est une notion clé de la société vénitienne. En conséquence, les représentations familiales sont courantes dans la production artistique et ces compositions donnent raison à Tsoumis, puisque la femme y occupe une place prépondérante.

Notre but était de savoir quels intérêts servait cette position avantageuse de la femme : les siens, ou bien ceux des hommes. Autrement dit, représenter ainsi la femme était-ce une manière de tempérer le patriarcat ambiant, ou bien de le renforcer ?

Un premier chapitre nous a permis de cerner le fonctionnement familial de l'élite vénitienne et d'y déterminer la place du sexe féminin au sein d'une société hautement

patriarcale. Nous y avons mentionné des particularités, telle que la législation des dots et des héritages, qui distinguent la situation de la vénitienne au sein de sa famille de celle des femmes des autres provinces italiennes. Le 16^e siècle est une époque fertile en ce qui concerne la famille puisque celle-ci fait l'objet d'une reconsidération de la part des autorités civiles et ecclésiastiques. L'accent est mis sur les liens familiaux et l'amour conjugal, une nouvelle vision diffusée par la production textuelle et picturale du moment. L'imbrication des univers politique, social et religieux de Venise n'est pas sans influence sur le rapport des citoyens au sacré. Ainsi, la population est attentive à l'élaboration d'une imagerie familiale religieuse à travers le sujet de la Sainte Famille, comme en témoigne le développement des portraits familiaux dans la société vénitienne. Le sujet religieux met incontestablement l'accent sur la figure de Marie, et la femme se retrouve au cœur de la promotion conjugale et familiale. Ses qualités et sa position sont louées au bénéfice de la famille et, par extension, de celui de la République elle-même.

En dépeignant des Sainte Famille et des portraits de familles, les artistes se positionnent dans la mouvance de l'époque qui accorde une place centrale à la figure féminine. Dans la *Présentation de la Vierge à la famille Cuccina* (**Figure 8**) Véronèse met en image cette insistance sur la femme par la confrontation maternelle entre la Vierge et Zuanna Cuccina qui domine sa famille à l'instar des membres masculins. Fort de ce premier exemple, nous avons élargi notre corpus dans un second chapitre afin de mettre en évidence ce focus sur la figure féminine dans la production picturale vénitienne. Nous avons rapproché le développement du sujet de la Sainte Famille et la place qu'y occupent l'homme et la femme des représentations de familles profanes. L'analyse de portraits pendants et de portraits familiaux réalisés par différents artistes nous amène à conclure sur le matriarcat visuel de l'art

vénitien : que ce soit physiquement ou plastiquement, la figure féminine occupe l'espace du champ compositionnel et attire l'attention du spectateur. À ce stade de notre argumentation, il semble évident que la femme est mise à l'honneur dans l'art vénitien du 16^e siècle, à l'image de la valorisation de Marie dans les Sainte Famille. À ses côtés, l'homme et chef de famille est effacé, n'atténuant en rien l'accent mis sur sa compagne.

Nous nous sommes alors interrogés sur cette position névralgique en nous demandant dans quelle mesure bénéficiait-elle à la femme, et si cette prééminence dans l'art vénitien reflétait son rôle dans la société. Dans un troisième et dernier chapitre, nous avons réorienté notre approche en proposant de situer cette valorisation féminine dans une stratégie masculine récurrente à la Renaissance. À cette époque, les femmes sont louées pour leur beauté et des qualités que les hommes leurs allouent. Les artistes et les poètes ne tarissent pas d'éloge sur le sexe féminin, du moment que celui-ci se complait à être tel qu'ils le désirent. La notion de beauté idéale enflamme les auteurs et les artistes, et le comportement des femmes, de leur attitude aux courbes de leurs corps, fait l'objet de discussions. Parallèlement, un autre aspect féminin est sujet aux louanges dans la campagne de promotion familiale : celui de la maternité. Que ce soit par des traités religieux ou médicaux, accompagnés par une imagerie prônant la fonction de mère, la maternité se voit elle aussi discutée et normalisée. Les œuvres qui composent notre corpus nous révèlent également que les artistes ont parfois représenté la femme spécifiquement dans son rôle de mère par des attributs significatifs qui s'ajoutent à la présence des enfants. La maternité, et plus spécifiquement la grossesse, sont des états qui échappent à l'homme, celui-ci n'étant pas biologiquement concerné. Du besoin de contrôler ce que l'on ne maîtrise pas découle sûrement l'attention poussée de l'homme pour les fonctions biologiques de la femme. Que ce soit par la beauté ou bien par la maternité, l'homme exerce

un contrôle sur le corps féminin et il en résulte une perte d'identité de la femme. La réglementation de la beauté engendre une dépersonnalisation du modèle dont l'identité demeure présente grâce au titre - quand celui-ci parvient jusqu'à nous - et aux sources existantes sur l'œuvre. L'analogie du corps de la femme avec un vase réduit celle-ci à la fonction d'un simple réceptacle.

Dans quelle mesure cela concerne-t-il la représentation de la femme dans les portraits familiaux vénitiens ? Dans le contexte vénitien, l'utilisation d'une imagerie féminine est courante grâce notamment aux mécanismes de mythification de la cité. Venise est femme, personnifiée par plusieurs figures féminines vertueuses qui servent à glorifier la République. Leurs qualités se retrouvent associées à la ville, diffusant un message politique et civique au monde extérieur. Plus intimement, bien qu'elle bénéficie d'une situation plus enviable qu'ailleurs, les libertés de mouvements de la vénitienne sont néanmoins restreintes. Encadrée dans un univers masculin, sa vie se définit par un engagement envers un homme, père, mari ou fils. De la même manière que l'image de Venise sert la République, nous pouvons constater que l'image de la femme dans les portraits familiaux sert les intérêts de la famille menée par les hommes. S'interroger sur l'éminente position de la femme comme une résistance au patriarcat nous amène à considérer les limites d'une telle question. Les commanditaires et artistes masculins des portraits de famille étant essentiellement masculins, la place de la femme répond à une volonté masculine et non féminine. Il ne s'agissait pas de voix féminines s'élevant à travers une production masculine, artistique comme littéraire. Désireux de véhiculer un message, les hommes maximisent l'impact sur l'esprit féminin grâce à des œuvres modèles, telles que les Sainte Famille dont l'image de Marie est exemplaire. L'idée est

de former une épouse parfaite qui répond en tout point aux critères voulus, mais surtout une mère dont la fertilité permettra le succès et la longévité de la famille.

La femme à Venise possède cette aura particulière que l'on ne lui retrouve pas ailleurs en raison de sa fonction de mère. Il est considéré primordiale, dans la Sérénissime, d'avoir une fille parmi ses enfants afin d'assurer la continuité de la lignée avant toute chose. Nous pouvons y voir là une raison pour la glorification dont bénéficie la mère et qui trouve notamment écho dans les campagnes de promotions maternelles du 16^e siècle. Et puisque cela s'inscrit dans une pratique courante d'utilisation de l'image féminine, il s'agit d'un renforcement du patriarcat. Dépouillée de sa propre identité, la femme qui trône au centre des compositions est un support mis en place par l'homme afin de véhiculer les idées de fécondité, de prospérité et de longévité de la famille, et par extension de la République elle-même.

Après être parvenu à la conclusion que la production artistique comme littéraire est non seulement masculine, mais aussi le reflet de la société dans laquelle la femme possède une place particulière selon la volonté des hommes, il nous apparaissait important d'aborder la question des femmes d'un autre point de vue. La Renaissance italienne produisit également de puissantes femmes qui surent s'imposer dans un monde d'homme. Autrices, artistes, politiciennes, parmi les figures les plus connues sont Catherine de Médicis, Isabelle d'Este, Artemisia Gentileschi ou bien Sofonisba Anguissola. Étudier la place de la femme de son point de vue constituerait un pendant intéressant à notre étude, et si nous ne pouvons nous y attarder longuement, nous ne voulions pas pour autant délaisser complètement cette présence féminine. Notre choix s'est porté sur deux autrices considérées féministes du 16^e siècle vénitien : Modesta da Pozzo et Lucrezia Marinella. Leurs histoires nous a permis de constater

une liberté d'expression reconnue par leurs pairs, leurs écrits ayant été pour la plupart publiés. Mais cette liberté relative était malgré tout liée à la présence d'un homme dont la bienveillance participa grandement à cette évolution féminine qui sort de l'ordinaire pour l'époque.

Nous avons voulu proposer une nouvelle vision de la figure féminine peu étudiée dans le contexte des représentations familiales, exposer une place de la femme en lien avec les univers sacré et profane. Ceci ne constitue cependant qu'une pierre à l'édifice de la compréhension générale de cette thématique, et nous pourrions aller plus loin dans la réflexion grâce à la notion d'identité, qui se révèle un outil de questionnement de la figure féminine applicable à différents aspects, dont la beauté idéale ou la maternité ne sont que deux exemples. L'identité féminine recèle encore de nombreuses figures dans l'ombre, et nous ne pouvons qu'en mentionner quelques-unes ici.

Dans un contexte social plus large, il serait possible d'étudier la question de la femme en dépassant la limite de la réalité des classes sociales que nous avons dû prendre en compte. Les femmes du *popolo* vénitien constituent aujourd'hui un champ de recherche fécond et présentent une nouvelle image de la vie féminine qui contraste avec l'idée de femme-objet, passive et restreinte, qui ressort notamment des études sur la classe patricienne³⁵. Les femmes artistes ou les femmes mécènes alimentent également de nombreuses recherches³⁶ mais

³⁵ Sur le sujet, voir Monica CHOJNACKA (2001). *Working Women of Early Modern Venice*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

³⁶ En ce qui concerne les femmes artistes et mécènes de la Renaissance italienne, voir Cynthia LAWRENCE (ed.) (1997). *Women in Art in Early Modern Europe: Patrons, collectors and connoisseurs*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press. Paola TINAGLI (1997). *Women in Italian Renaissance. Art: Gender, Representation and Identity*, Manchester: University Press. Evelyn WELCH (2000). «Women as Patrons and Clients in the Courts of

quelques-unes se démarquent par leur approche novatrice, se concentrant sur l'accès à l'art des femmes anonymes. Elles ouvrent ainsi une nouvelle voie de réflexion quant au patronage féminin, qui dépasse les personnalités féminines largement étudiées que représentent Isabelle d'Este ou Catherine de Médicis³⁷. La notion de genre et les rapports entre homme et femme sont des questions encore ouvertes aujourd'hui, que l'on peut étudier sous une multitude d'axes possibles et notamment au sein des ateliers d'artistes. Le plus souvent abordé du point de vue du maître et de ses élèves, dans certains cas l'élève n'est autre que la fille de l'artiste. Une telle relation invite à creuser la question du développement de la carrière artistique au regard de ce lien père-fille, mais aussi homme-femme.

La notion de l'identité questionne des faits établis et pourrait se décliner pour faire vivre d'autres questionnements, d'autres problématiques. Il existe encore bien d'autres femmes aux rôles et statuts si différents mais qui peinent encore à trouver une place en tant qu'être dans l'iconographie, autant de sujets à exploiter concernant l'étude de la place de la femme.

Quattrocento Italy», Letizia PANIZZA (ed.), *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, Oxford: Legenda, p.18-34. Sheryl E. REISS et David G. WILKINS (eds) (2001). *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville: Truman State University Press. Rachel D. MASTERS (2013). *The Portraiture of Women During the Italian Renaissance*, Thèse de doctorat, Hattiesburg: The University of Southern Mississippi.

³⁷ Catherine E. KING (1998). *Renaissance women patrons: wives and widows in Italy*, Manchester; New York: Manchester university press.

Bibliographie

ABOUDRAR, Bruno Nassim (2014). « La Sixtine revisitée », *Critique*, [En ligne], N° 810, p. 933-948, www.cairn.info/revue-critique-2014-11-page-933.htm. Consulté le 24 avril 2015.

AMBROSINI, Francesca (2000). «Toward a Social History of Women in Venice», John Jeffries Martin, Dennis Romano, *Venice Reconsidered*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. 420-453.

ARIÈS, Philippe (1975). *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris : Éditions du Seuil.

ASHLEY, Kathleen M. et Pamela SHEINGORN (1990). *Interpreting Cultural Symbols: Saint Anne in Late Medieval Society*, Athens: University of Georgia Press.

ATKINSON, Clarissa W. (1985). «"Your Servant, My Mother": The Figure of Saint Monica in the Ideology of Christian Motherhood», Clarissa W. Atkinson et coll., *Immaculate & Powerful: the Female in Sacred Image and Social Reality*, Boston: Beacon Press, chap. 7, p. 139-172.

BARBARO, Francesco (1513). *De re uxoria*, [En ligne], ark:/12148/bpt6k131550f.

BASCHET, Jérôme (2000). *Le sein du père : Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris : Gallimard.

BAYER, Andrea, METROPOLITAN MUSEUM OF ART et MUSEUM KIMBELL ART (2008). *Art and love in Renaissance Italy*, New York; New Haven: Metropolitan Museum of Art; Yale University Press.

BELLAVITIS, Anna (1998). « Dot et richesse des femmes à Venise au 16^e siècle », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], N° 7, <http://clio.revues.org/346>. Consulté le 27 décembre 2015.

BELLAVITIS, Anna (2008). *Famille, genre, transmission à Venise au 16^e siècle*, Rome : École française de Rome.

BELLAVITIS, Anna (2010). « Famille et Hiérarchies Sociales à Venise au 17^e siècle », *Dix-septième siècle*, [En ligne], N° 249, p. 675-687, <http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2010-4-page-675.htm>. Consulté le 25 octobre 2014.

BELLAVITIS, Anna (2013). « Mariage, témoins et contrats dans les milieux populaires vénitiens à l'époque moderne », Anna Bellavitis et coll., *Construire les liens de famille dans l'Europe moderne*, Mont-Saint-Aignan : Publication Univ Rouen Havre, p. 35-48.

BELLAVITIS, Anna (2013). « Family and Society », Eric Dursteler, *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, Leiden: Brill, p. 319-352.

BERRIOT-SALVADORE, Evelyne (1979). *Images de la femme dans la médecine du 16^e et du début du 18^e siècle : Relations avec la pensée juridique, morale et théologique*, Thèse de doctorat, Montpellier : Université Paul Valéry.

BLANCHFIELD, Lyn (2014). « Exhortations to Women and to Others if They Please », *Medieval Feminist Forum*, [En ligne], vol. 50, N° 1, p. 133-135, <http://ir.uiowa.edu/mff/vol50/iss1/9>. Consulté le 17 août 2016.

BORGEAUD, Philippe (1994). « Le couple sacré/profane. Genèse et fortune d'un concept "opérateur" en histoire des religions », *Revue de l'histoire des religions*, [En ligne], n. 4, p. 387-418, http://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1994_num_211_4_1385. Consulté le 19 octobre 2015.

BOSSY, John (1985). *Christianity in the West, 1400-1700*, New York: Oxford University Press.

BRILLIANT, Virginia et coll. (2012). *Paolo Veronese: a Master and his Workshop in Renaissance Venice*, London: Scala.

BROWN, Patricia Fortini (2004). *Private lives in Renaissance Venice: Art, Architecture, and the Family*, New Haven: Yale University Press

BROWN, Patricia Fortini (2005). *Art and life in Renaissance Venice*, New Haven, London: Yale University Press.

CABANTOUS, Alain (2002). *Entre fêtes et clochers. Profane et sacré dans l'Europe moderne 17^e - 18^e siècle*, Paris : Fayard.

CARERI, Giovanni (2013). *La torpeur des Ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris : Éditions de l'EHESS.

CASA, Isabella Palumbo Fossati (2012). *Intérieurs vénitiens à la Renaissance. Maisons, société et culture*, Paris : Michel de Maule.

CASTIGLIONE, Baldassare (1822). *Il libro del cortegiano*, Milano : Giovanni Silvestri.

CASTIGLIONE, Caroline (2007). «Mothers and Children», John Jeffries Martin (ed.), *The Renaissance World*, New York: Routledge, chap. 19, p. 381-197.

CENNINI, Cennino (1859). *Libro dell'arte*, Firenze : Felice le Monnier.

CERTALDO, Paolo da (1986). *Libri di buoni costumi*, Milano : Rusconi.

CHABOT, Isabelle (1998). « La loi du lignage. Notes sur le système successoral florentin (14^e/15^e-17^e siècle) », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], <http://clio.revues.org/344>. Consulté le 27 décembre 2015.

CHAMBERS, David, Brian S. PULLAN et Jennifer FLETCHER (2001). *Venice: a Documentary History, 1450-1630*, Toronto: University of Toronto Press.

CHOJNACKA, Monica Elena (1994). *City of women: Gender, Family, and Community in Venice, 1540-1630*, Thèse de doctorat, Stanford: Stanford University.

CHOJNACKI, Stanley (1974). «Patrician Women in Early Renaissance Venice». *Studies in the Renaissance*, [En ligne], vol. 21, p. 176-203, <http://www.jstor.org/stable/2857154>. Consulté le 4 septembre 2016.

CHOJNACKI, Stanley (1993). « La grande famille des nobles », Philippe Braunstein, *Venise 1500*, Paris : Autrement. p. 178-199.

CHOJNACKI, Stanley (1998). «Daughters and Oligarchs: Gender and the Early Renaissance State», Judith C. Brown, Robert C. Davis (ed.), *Gender and Society in Renaissance Italy*, New York: Longman, p. 63-86.

CHOJNACKI, Stanley (2002). «"The Most Serious Duty": Motherhood, Gender, and Patrician Culture in Renaissance Venice», Paula Findley (ed.), *The Italian Renaissance*, Malden: Blackwell, chap.7, p. 173-191.

CHORPENNING, Joseph F. et Barbara VON BARGHAHN (1996). *The Holy Family as Prototype of the Civilization of Love: Images from the Viceregal Americas*, Philadelphia: Saint Joseph's University Press.

CHORPENNING, Joseph F. (1997). «The Enigma of St Joseph in Poussin's Holy Family on the Steps», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, [En ligne], vol. 60, p. 276-281, <http://www.jstor.org/stable/751239>. Consulté le 22 novembre 2014.

CHORPENNING, Joseph F. et Barbara VON BARGHAHN (1998). *The Holy Family in Art and Devotion*, Philadelphia: Saint Joseph's University Press.

COCKE, Richard (1990). «Wit and Humour in the Work of Paolo Veronese», *Artibus et Historiae*, [En ligne], vol. 11, N° 21, p. 125-145, <http://www.jstor.org/stable/1483387>. Consulté le 3 mai 2015.

COCKE, Richard et VERONESE (2001). *Paolo Veronese: Piety and Display in an Age of Religious Reform*, Aldershot: Hants, Burlington: Ashgate.

CONNAISSANCE DES ARTS (1965), « Recherches pour identifier un Véronèse », février, N° 156, p. 30-35.

CONWAY, Robyne K. (2012). «Women in Renaissance Italy and Women's Opportunities for Making a Life of their Own», *Academia*, [En ligne], https://www.academia.edu/5490471/The_Place_of_Women_in_Renaissance_Italy_and_Womens_Opportunities_for_Making_a_Life_of_their_Own. Consulté le 23 novembre 2014.

COOPER, Donal (2006). «Devotion», Marta Ajmar Wollheim et Flora Dennis, *At Home in Renaissance Italy*, London: V & A, chap. 14, p. 190-202.

COWAN, Alexander (2013). «Marriage and the Patriciate», Alexander Cowan, *Marriage, Manners and Mobility in Early Modern Venice*, [En ligne], Aldershot, Burlington: Ashgate, chap. 8, p. 151-167, <http://lib.myilibrary.com/ProductDetail.aspx?id=120841>. Consulté le 20 janvier 2016.

CROPPER, Elizabeth (1976). «On Beautiful Women: Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style», *The Art Bulletin*, N° 58, p. 374-394.

CROPPER, Elizabeth (1986). «The Beauty of Women: Problems in the Rethoric of Renaissance Portraiture», Margaret W. Ferguson et coll., *Rewriting the Renaissance: the Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago: University of Chicago Press, chap. 10, p. 175-190.

CROUZET-PAVAN, Élisabeth (1997). *Venise, une invention de la ville : 13^e-15^e siècles*, Seyssel : Champ Vallon.

CROUZET-PAVAN, Élisabeth (1999). *Venise triomphante : les horizons d'un mythe*, Paris : Albin Michel.

CURRIE, Elizabeth, (2006). *Inside the Renaissance House*, London: V & A.

DAUMAS, Maurice (2000). *Images et sociétés dans l'Europe moderne (15^e-18^e siècles)*, Paris : Armand Colin.

DAVIS, Robert C. (1998). «The geography of Gender in the Renaissance», Judith C. Brown, Robert C. Davis (ed.), *Gender and Society in Renaissance Italy*, New York: Longman, p. 19-38.

DELUMEAU, Jean et Daniel ROCHE (2000). *Histoire des pères et de la paternité*, Paris : Larousse.

DERMANGE, François (2006). «L'État et la famille : les liaisons dangereuses », *Études théologiques et religieuses*, [En ligne], N° 4, p. 485-502, www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2006-4-page-485.htm. Consulté le 24 avril 2015.

DIEFENDORF, Barbara B. (1987). «Family Culture, Renaissance Culture», *Renaissance Quarterly*, [En ligne], vol. 40, N° 4, p. 661-681, <http://www.jstor.org/stable/2862447>. Consulté le 22 novembre 2014.

DUBUS, Pascale (1998). « Édouard POMMIER, Théories du portrait. De la Renaissance aux lumières, Paris, Gallimard, 1998, 508 p. 120 ill. NB, 290 F. », *Études photographiques*, [En ligne], <http://etudesphotographiques.revues.org/173>. Consulté le 17 février 2015.

DUNCAN, Carol (1973). « Happy Mothers and Other New Ideas in French Art », *The Art Bulletin*, [En ligne], vol. 55, N° 4, p. 570-583, <http://www.jstor.org/stable/3049164>. Consulté le 2 mars 2015.

DURKHEIM, Émile (1968). *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris : Presses Universitaires de France.

ELDHOM, Felicity (1992). «Beyond the Mirror: Women's Self Portraits», Frances Bonner, *Imagining Women: Cultural Representations and Gender*, Cambridge: Polity Press in association with the Open University, p. 159-172.

ELIADE, Mircea (1987). *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard.

ELKINS, James et Robert WILLIAMS (2008). *Renaissance Theory*, New York: Routledge.

FARGE, Arlette (1982). *Le Miroir des femmes*, Paris : Montalba.

FERENTE, Serena (2012). «Women and the State», Andrea Gamberini et Isabella Lazzarini (ed.), *The Italian Renaissance State*, chap. 17, p. 345-36.

FINDLEN, Paula (2002). *The Italian Renaissance: the Essential Readings*, Malden: Blackwell.

FINLAY, Robert (1980). *Politics in Renaissance Venice*, London: Ernest Benn.

FINUCCI, Valeria (1992). *The Lady Vanishes: Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto*, Stanford: Stanford University Press.

FIRENZUOLA, Agnolo, Konrad EISENBICHLER et Jacqueline MURRAY (1992). *On the Beauty of Women*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

FONTANA, Alessandro et Jean-Louis FOURNEL (1997). « Le "Meilleur gouvernement" : de la constitution d'un mythe à la "terreur de l'avenir", Alessandro Fontana et Georges Saro, *Venise 1297-1797. La république des castors*, Fontenay-aux-Roses : ENS Éditions, p. 13-36.

GARTON, John (2008). *Grace and Grandeur: The Portraiture of Paolo Veronese*, Londres Harvey Miller.

GIROLAMY-CHENEY, Liana de (1998). «Vasari's Interpretation of Female Beauty», Francis Ames-Lewis et Mary Rogers, *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Aldershot: Ashgate, p. 179-190.

GOFFEN, Rona (1986). «The Cult of the Madonna in Venice», *Piety and Patronage in Renaissance Venice: Bellini, Titian, and the Franciscans*, New Haven: Yale University Press, chap. 5, p. 138-154.

GOFFEN, Rona (1997). *Titian's Women*, New Haven: Yale University Press.

GOFFEN, Rona (1999). «Mary's Motherhood According to Leonardo and Michelangelo», *Artibus et Historiae*, [En ligne], vol. 20, N° 40, p. 35-69, <http://www.jstor.org/stable/1483664>. Consulté le 29 novembre 2014.

GOFFEN, Rona (1999). «Lotto's Lucretia», *Renaissance Quarterly*, [En ligne] vol. 52, N° 3, p. 742-781, <http://www.jstor.org/stable/2901917>. Consulté le 8 août 2016.

GOODY, Jack (1985). *L'évolution de la famille et du mariage en Europe*, Paris : Armand Colin.

GOODY, Jack (2001). *La famille en Europe*, Paris : Éditions du Seuil.

GRIECO, Sara F. Matthews (1991). *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au 16^e siècle*, Paris : Flammarion.

GRIECO, Sara F. Matthews (1999). «Models of Female Sanctity in Renaissance and Counter-Reformation Italy», Lucetta Scaraffia et Gabriella Zarri (ed.), *Women and Faith: Catholic Religious Life in Italy from Late Antiquity to the Present*, Cambridge, London: Harvard University Press, chap. 9. p. 159-175.

GRIECO, Sara F. Matthews (2000). «Persuasive Pictures: Didactic Prints and the Construction of the Social Identity of Women in Sixteenth-Century», Panizza (ed.), *Culture, Society and Women in Renaissance Italy*, Oxford: Legenda, chap. 17, p. 285-314.

GRÖSSINGER, Christa (1997). *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, New York: Manchester University Press.

GRUBB, James S. (1994). «Memory and Identity: Why Venetians Didn't Keep Ricordanze», *Renaissance Studies*, vol. 8, N° 4, p. 375-387.

GRUBB, James S. (2009). «Introduction», James S. Grubb (ed.), *Family memoirs from Venice*, Rome: Viella, p. xi-xxix.

HAHN, Cynthia (1986). «"Joseph Will Perfect, Mary Enlighten and Jesus Save Thee": The Holy Family as Marriage Model in the Mérode Triptych», *The Art Bulletin*, [En ligne], vol. 68, N° 1, p. 54-66, <http://www.jstor.org/stable/3050863>.

HERLIHY, David et Christine KLAPISCH-ZUBER (1978). *Les Toscans et leurs famille : une étude du "catasto" florentin de 1427*, Paris : Fondation nationale des sciences politiques, École des hautes études en sciences sociales.

HERLIHY, David (1983). «The Making of the Medieval Family: Symmetry, Structure, and Sentiment», *Journal of Family History*, [En ligne], vol. 8, N° 2, <http://jfh.sagepub.com/content/8/2/116>. Consulté le 23 novembre 2014.

HUGHES, Diane Owen (1986). «Representing the Family: Portraits and Purposes in Early Modern Italy», *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. 17, N° 1, p. 7-38, <http://www.jstor.org/stable/204123>. Consulté le 22 novembre 2014.

HUMFREY, Peter (2011). «The Portrait in Fifteenth-Century Venice», Keith Christiansen (ed.), *The Renaissance Portrait: from Donatello to Bellini*, New York; New Haven: Metropolitan Museum of Art, p. 48-63.

HUSE, Norbert et Wolfgang WOLTERS (1990). *The Art of Renaissance Venice: Architecture, Sculpture, and Painting, 1460-1590*, Chicago: University of Chicago Press.

KALS, Ronda (2004). «Holy Households: Art and Devotion in Renaissance Venice», Ronda Kals et Keith Christiansen, *Giovanni Bellini and the Art of Devotion*, Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, chap. 2, p. 59-90.

KELLY-DAGOL, Joan (1977). «Did Women Have a Renaissance?», Renate Bridenthal et Claudia Koonz, *Becoming Visible, Women in European History*, Boston: Houghton Mifflin Co., chap. 7, p. 21-47.

KELSO, Ruth (1956). *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana: University of Illinois Press.

KING, Margaret .L. (1991). *Women of the Renaissance*: University of Chicago Press.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane (1985). *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago: University of Chicago Press.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane (2003). « Moderata FONTE [Modesta Pozzo], *Le Mérite des femmes* », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], N° 18, <http://clio.revues.org/630>. Consulté le 16 août 2016.

KLAPISCH-ZUBER, C. et coll. (2006). *La famille, les femmes et le quotidien (14^e-18^e siècle) : textes offerts à Christiane Klapisch-Zuber*, Paris : Publications de la Sorbonne.

KOSCHORKE, Albrecht (2003). *The Holy Family and Its Legacy: Religious Imagination from the Gospels to Star Wars*, New York: Columbia University Press.

KRISTEVA, Julia (1980). «Motherhood According to Giovanni Bellini», *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press., p. 237-270.

LABALME, Patricia.H (2010). *Saints, Women and Humanists in Renaissance Venice*, Farnham: Ashgate.

LACOUTURE, Fabien (2012). « Espace urbain et espace domestique : la représentation des femmes dans la peinture vénitienne du 16^e siècle », *Clio*, [En ligne], N° 36, p. 235-257, <http://www.cairn.info/revue-clio-femmes-genre-histoire-2012-2-page-235.htm>. Consulté le 1er février 2015.

LACOUTURE, Fabien (2012). *Genre et fratrie dans les portraits de famille vénitiens du 16^e siècle*, *Colloque Frères et sœur du Moyen-âge jusqu'à nos jours*, [En ligne], 23 mars, http://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/genre_et_fratrie_dans_les_portraits_de_famille_venitiens_du_xvie_siecle_fabien_lacouture.10357.

LAMB, Susan (2009). «Gender and Tourism», Susan Lamb *Bringing Travel Home to England: Tourism, Gender, and Imaginative Literature in the Eighteenth Century*, Newark: University of Delaware Press, chap. 1, p. 41-87.

LANE, Frederic C. (1966). *Venice and History*, Baltimore: The Johns Hopkins Press.

LANEYRIE-DAGEN, Nadège (2011). « Enfant réel ou adulte en devenir ? », Sébastien Allard et coll., *L'enfant dans la peinture*, Paris : Citadelles & Mazenod, chap. 2, p. 79-192.

LESAGE, Claire (2001). « Femmes de lettres à Venise aux 16^e et 17^e siècles : Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Arcangela Tarabotti », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, [En ligne], n. 13, <http://clio.revues.org/138>. Consulté le 21 juin 2016.

LETT, Didier (2000). *Famille et parenté dans l'Occident médiéval 5^e-15^e siècle*, Paris : Hachette.

LOECHEL, André (1992). *Le mythe de Venise : texte et image à Venise aux 15^e et 16^e siècles*, Grenoble : Université de Grenoble II.

LOH, Maria H. (2009). «Renaissance Faciality», *Oxford Art Journal*, [En ligne], vol. 32, N° 3, p. 341-363. <http://oaj.oxfordjournals.org/>. Consulté le 12 septembre 2015.

LONGÈRE, Jean et coll. (2005). *Marie et la Sainte Famille : communications présentées à la 62^e session de la Société française d'études mariales*, Actes du colloque, Paris : Médiaspaul.

MACLEAN, Ian (1980). *The Renaissance Notion of Woman: a Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, New York: Cambridge University Press.

MÂLE, Émile (1995). *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris : Armand Colin.

MALPEZZI PRICE, Paola (2003). *Moderata Fonte, Women and Life in Sixteenth-Century Venice*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

MALPEZZI PRICE, Paola et Christine RISTAINO (2008). « La nobiltà et eccellenza delle donne and the New Public Women », Paola Malpezzi Price et Christine Ristaino, *Lucrezia Marinella and the "querelle Des Femmes" in Seventeenth-century Italy*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press p. 105-119.

MARINELLA, Lucrezia (1601). *La nobiltà et l'eccellenza delle donne, co' difetti et mancamenti de gli uomini*, Venise : Giovanni Battista Ciotti.

« MARINELLI, Lucrezia » (2007). *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, [http://www.treccani.it/enciclopedia/lucrezia-marinelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lucrezia-marinelli_(Dizionario-Biografico)/). Consulté le 18 août 2016.

MARINI, Remigio et Sylvie BÉGUIN (1970). *Tout l'œuvre peint de Véronèse*, Paris : Flammarion.

MARTIN, John Jeffries et Dennis ROMANO (2000). *Venice Reconsidered: the History and Civilization of an Italian City-State, 1297-1797*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

MARTINES, Lauro (1998). « Séduction, espace familial et autorité dans la Renaissance italienne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, [En ligne], N° 2, p. 255-290, http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1998_num_53_2_279664. Consulté le 15 octobre 2015.

MASTERS, Rachel D. (2013). *The Portraiture of Women During the Italian Renaissance*, Thèse de doctorat, Hattiesburg: The University of Southern Mississippi.

MCIVER, Katherine A. (2001). «Matrons as Patrons: Power and Influence in the Courts of Northern Italy in the Renaissance», *Artibus et Historiae*, vol. 22, N° 43, p. 75-89, <http://www.jstor.org/stable/1483654>. Consulté le 23 novembre 2014.

MCIVER, Katherine A. (2008). «Daddy's Little Girl: Patrilineal Anxiety in Two Portraits of a Renaissance Daughter», Andrea Pearson (ed.), *Women and Portraits in Early Modern Europe. Gender, Agency, Identity*, Aldershot, Burlington: Ashgate, chap. 5, p. 85-106.

MILES, Margaret R. (1986). «The Virgin's One Bare Breast: Female Nudity and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture», Susan Rubin Suleiman, *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, p. 193-208.

MOLMENTI, Pompeo G. (1880). *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, Turin : Roux e Favale.

MORSE, Margaret A. (2007). «Creating Sacred Space: the Religious Visual Culture of the Renaissance Venetian Casa», *Renaissance Studies*, vol. 21, N° 2, p. 151-184.

MUIR, Edward (1979). «Images of Power: Art and Pageantry in Renaissance Venice», *The American Historical Review*, [En ligne], vol. 84, N° 1, p. 16-52, <http://www.jstor.org/stable/1855658>. Consulté le 26 mai 2016.

MUIR, Edward (1981). *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton: Princeton University Press.

MUSACCHIO, Jacqueline Marie (2001). «Weasels and pregnancy in Renaissance Italy», *Renaissance Studies*, vol. 15, N° 2, p. 172-187.

NOVA, Alessandro (1987). « La pittura nei territori di Bergamo e Brescia nel Cinquecento », Giuliano Briganti, *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, [En ligne], p. 105-124, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/252>. Consulté le 15 juin 2016.

OZMENT, Steven E. (1983). *When Fathers Ruled: Family Life in Reformation Europe*, Cambridge: Harvard University Press.

OZMENT, Steven (2001), *Ancestor. The Loving Family in Old Europe*, London: Harvard University Press.

PALMIERI, Matteo (1982). *Vita Civile*, Firenze : Gino Belloni.

PANOFSKY, Erwin (1995). *Essais d'iconologie*, Paris : Gallimard.

PARACELSE [s.d]. *Traité sur la Matrice, Œuvre complète*, Bibliothèque numérique alchimique du merveilleux, [En ligne], <http://librairiedumerveilleux.org/bnam/IMG/pdf/matrice.pdf>.

PAYAN, Paul (1997). « Pour retrouver un père...La promotion du culte de saint Joseph au temps de Gerson », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, [En ligne], N° 4, p. 2-13, <http://crm.revues.org/959>. Consulté le 31 janvier 2015.

PAYAN, Paul (2000). « Ridicule ? L'image ambiguë de saint Joseph à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, [En ligne], N° 39, p. 96-111, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/medi_0751-2708_2000_num_19_39_1497. Consulté le 31 janvier 2015.

PAYAN, Paul (2006). *Joseph : Une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris : Éditions Aubier.

PAYEN, Evelyne (1991). « L'instrumentalisation du dialogue dans la *Vita Civile* de Matteo Palmieri », *Chroniques italiennes*, N° 27, p. 89-112.

PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2011). « La ville en tant que corps : métaphores corporelles de l'espace urbain », *TRANS-*, [En ligne], N° 11, <http://trans.revues.org/454>. Consulté le 02 janvier 2016.

PIAT, Florence (2013). « Annick Lavaure, L'image de Joseph au Moyen Âge », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, [En ligne], <http://crm.revues.org/13213>. Consulté le 15 janvier 2015.

PIGNATTI, Terisio et Filippo PEDROCCO (1995). *Veronese*, Tome 1 et 2, Milano : Electa.

PLUMAUZILLE Clyde (2014). « Éliane Viennot (dir.), « Revisiter la "Querelle des femmes". Discours sur l'égalité-inégalité des sexes, de 1750 aux lendemains de la Révolution, avec la collaboration de Nicole Pellegrin », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], N° 40, <http://clio.revues.org/12239>. Consulté le 20 août 2016.

POMMIER, Édouard (1998). *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris : Gallimard.

POUNCEY, Philip (1939). «The Miraculous Cross in Titian's "Vendramin Family"», *Journal of the Warburg Institute*, [En ligne], vol. 2, N° 3, p. 191-193, <http://www.jstor.org/stable/750096>. Consulté le 21 avril 2016.

POZZI, Giovanni (1979). « Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione », *Lettere Italiane*, N° 1.

PRIEVER, Andreas (2000). *Paolo Caliari, Called Veronese: 1528-1588*, Cologne: Könemann.

RAINES, Dorit (2006). *L'invention du mythe aristocratique : l'image de soi du patriciat vénitien au temps de la Sérénissime*, Venezia : Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.

RAINES, Dorit (2013). « Entre rameau et branche. Deux modèles du comportement familial du patriciat vénitien », Anna Bellavitis et coll., *Construire les liens de famille dans l'Europe moderne*, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, p. 125-152.

RÉAU, Louis (1957). *Iconographie de l'art chrétien*, tome second, Paris : Presses Universitaires de France.

RICCI, Maria Teresa (2003). « Les traités d' "économique " en Italie aux 16^e et 17^e siècles : une forme d'institutio nobilis », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, [En ligne], N° 56, p. 77-91, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhren_0181-6799_2003_num_56_1_2551. Consulté le 5 avril 2015.

ROGERS, Mary (1988). «The Decorum of Women's Beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the Representation of Women in Sixteenth-Century Painting», *Renaissance Studies*, [En ligne], vol. 2, N° 1, p. 47-88, <http://www.jstor.org/stable/24409910>. Consulté le 20 mai 2016.

ROGERS, Mary (1993). «An ideal wife at the Villa Maser: Veronese, the Barbaros and Renaissance Theorists of Marriage», *Renaissance Studies*, [En ligne], vol. 7, N° 4, p. 379-397, <http://www.jstor.org/stable/24411888>. Consulté le 23 novembre 2014.

ROMANO, Davis (1989). «Gender and the Urban Geography of Renaissance Venice», *Journal of Social History*, [En ligne], vol. 23, N° 2, <http://www.jstor.org/stable/3787884>. Consulté le 26 février 2015.

ROMANO, Dennis (1996). *Housecraft and Statecraft. Domestic Service in Renaissance Venice, 1400-1600*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.

ROSAND, David (1973). «Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese», *The Art Bulletin*, [En ligne], vol. 55, N° 2, p. 217-239, <http://www.jstor.org/stable/3049096>. Consulté le 3 mai 2015.

ROSAND, David (1984). «Venetia Figurata: The Iconography of a Myth», Michelangelo Muraro et David Rosand, *Interpretazioni Veneziane: studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia : Arsenale Editrice, p. 177-196.

ROSAND, David (1993). *Peindre à Venise au 16^e siècle. Titien, Véronèse, Tintoret*. Paris : Flammarion.

ROSAND, David (2001). *Myths of Venice. The Figuration of a State*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

ROSENTHAL, Margaret F. (1992). *The Honest Courtesan*, Chicago: The University of Chicago Press.

ROSENTHAL, Margaret F. (1993). «Venetian Women Writers and Their Discontents», Grantham Turner, *Sexuality and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, chap. 5, p. 107-132.

RUBIN, Patricia (2011). «Understanding Renaissance Portraiture», Keith Christiansen (ed.), *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini*, New York; New Haven: Metropolitan Museum of Art; Distributed by Yale University Press, p. 2-25.

SCHMITT Jean-Claude (1992). «La notion de sacré et son application à l'histoire du christianisme médiéval », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, [En ligne], N° 9, <http://ccrh.revues.org/2798>. Consulté le 23 mars 2016.

SCHMITTER, Monika (2011). «The *Quadro da Portego* in Sixteenth-Century Venetian Art», *Renaissance Quarterly*, vol. 64, N° 3, p. 693-751, <http://www.jstor.org/stable/10.1086/662848>. Consulté le 14 septembre 2015.

SCOTT, Joan W. (1986). «Gender: A Useful Category of Historical Analysis», *The American Historical Review*, [En ligne], vol. 91, N° 5, <http://www.jstor.org/stable/1864376>. Consulté le 12 septembre 2015.

SESTAN, Ernesto (1972). «La famiglia nella società del Quattrocento», *Convegno internazionale indetto nel V ventenario di Leon Battista Alberti*, Roma : Accademia Nazionale dei Lincei, p. 235-258.

SHEARD, Wendy Stedman (1999). «Portraits», David Brown, Peter Humfrey et Mauro Lucco, *Lorenzo Lotto, Rediscovered Master of the Renaissance*, Washington: National Gallery of Art.

SHERIFF, Mary D. (2004). «How Images Got Their Gender: Masculinity and Femininity in the Visual Arts», Teresa A. Meade and Merry E. Wiesner-Hanks (ed.), *A Companion to Gender History*, Malden: Blackwell Pub, p. 146-169.

SHERILL, Tawny (2006). «Fleas, Fur, and Fashion: Zibellini as Luxury Accessories of the Renaissance», Robin Netherton et Gale R. Owen-Crocker, *Medieval clothing and textiles*, Volume 2, Woodbridge: The Boydell Press, p. 121-150.

SIGNORI, Gabriela (2010). «Religion civique – Patriotisme urbain. Concepts au banc d'essai », *Histoire urbaine*, N° 27, p. 9-20, <http://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2010-1-page-9.htm>. Consulté le 10 décembre 2015.

SIMONS, Patricia (1988). «Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture», *History Workshop*, [En ligne], N° 25, p. 4-30, <http://www.jstor.org/stable/4288817>. Consulté le 12 septembre 2015.

SIMONS, Patricia (1995). «Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women», Alison Brown, *Language and Images of Renaissance Italy*, Oxford: Clarendon Press, chap. 11, p. 263-312.

SKIPPON, Philip (1746). «An Account of a Journey Made thro' the Low-Countries, Germany, Italy and France», Philip Skippon, *Voyages*, vol. 6, London: A. Churchill and J. Churchill, p. 375-749.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉTUDES MARIALES et Jean LONGÈRE (2003). *Marie dans les récits apocryphes chrétiens*, Actes du colloque, Paris : Médiapaul.

SOHM, Philip (1995). «Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia», *Renaissance Quarterly*, [En ligne], vol. 48, N° 4, p. 759-808, <http://www.jstor.org/stable/2863424>. Consulté le 18 novembre 2015.

STEINBERG, Leo et coll. (1987). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris : Gallimard.

STROCCHIA, Sharon T. (1989). «Remembering the Family: Women, Kin, and Commemorative Masses in Renaissance Florence», *Renaissance Quarterly*, [En ligne], vol. 42, N° 4, p. 635-654, <http://www.jstor.org/stable/2862275>. Consulté le 26 novembre 2014.

TARABOTTI, Arcangela et Letizia PANIZZA (2004). *Paternal Tyranny*, Chicago: University of Chicago Press.

TINAGLI, Paola (1997). *Women in Italian Renaissance. Art: Gender, Representation and Identity*, Manchester: University Press.

TODD, Emmanuel (2015). *L'invention de l'Europe*, Paris : Édition du Seuil.

TOKAZ, John. (2004). «St. Joseph in Italian Renaissance Society and Art: New Directions and Interpretations (review)», *The Catholic Historical Review*, [En ligne], vol. 90, N° 4, p. 781-782, <https://muse.jhu.edu/article/177446>. Consulté le 29 novembre 2014.

TSOUMIS, Karine (2013). *Bernardino Licinio: Portraiture, Kinship and Community in Renaissance Venice*, Thèse de doctorat, Toronto: University of Toronto.

VASARI, Giorgio (1558). *Le vite de più eccellenti ïttori scultori ed architettori*, Florence.

VIALLO-SHONEVELD, Marie (2003). *Le boire et le manger au 16^e siècle : actes du 11^e Colloque du Puy-en-Velay*. Saint Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.

VIVES, Juan Luis (2010). *L'éducation de la femme chrétienne*, Paris : L'Harmattan.

WEDDLE, Sandra (2001). «Women's Place in the Family and the Convent: A Reconsideration of Public and Private in Renaissance Florence», *Journal of Architectural Education*, vol. 55, N° 2, p. 64-72, <http://www.jstor.org/stable/1425607>. Consulté le 23 novembre 2014.

WEST, Shearer (2004). «Gender and portraiture», Shearer West, *Portraiture*, New York: Oxford University Press, chap. 6, p. 145-161.

WHEATON, Robert (1987). «Images of kinship», *Journal of Family History*, [En ligne], vol. 12, N° 4, <http://jfh.sagepub.com/>. Consulté le 18 novembre 2015.

WILSON, Carolyn C. (2001). *St. Joseph in Italian Renaissance Society and Art: New Directions and Interpretations*, Philadelphia: Saint Joseph's University Press.

WOODALL, Dena Marie (2008). *Sharing Space: Double Portraiture in Renaissance Italy*, Thèse de philosophie, Cleveland: Case Western Reserve University.

WOODS-MARSDEN, Joanna (1987). «"Ritratto al Naturale": Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits», *Art Journal*, vol. 46, N° 3, p. 209-216, <http://www.jstor.org/stable/777034>. Consulté le 28 janvier 2015.

WOODS-MARSDEN, Joanna (2013). «The Meaning of the European Painted Portrait, 1400-1650», *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, [En ligne], <http://onlinelibrary.wiley.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/book/10.1002/9781118391488>. Consulté le 28 janvier 2015.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2015). *Le sacré*, Paris : Presses Universitaires de France.

YAVNEH, Naomi (1993). «The Ambiguity of Beauty in Tasso and Petrarch», James Grantham Turner, *Sexuality and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, chap. 6, p. 133-157.

YRIARTE Charles (1883). *La vie d'un patricien au 16^e siècle*, [En ligne], <https://archive.org/details/laviedunpatricie00yria>. Consulté le 15 juin 2016.