



HAL
open science

L'enfance animale : dialogue entre l'enfant et l'animal dans la peinture italienne de la Renaissance (XVe- XVIe)

Chloé Pluchon

► **To cite this version:**

Chloé Pluchon. L'enfance animale : dialogue entre l'enfant et l'animal dans la peinture italienne de la Renaissance (XVe- XVIe). Histoire. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2023. Français. NNT : 2023GRALH026 . tel-04532504

HAL Id: tel-04532504

<https://theses.hal.science/tel-04532504>

Submitted on 4 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

École doctorale : SHPT - Sciences de l'homme, du Politique et du Territoire

Spécialité : Histoire de l'art

Unité de recherche : LARHRA - Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes

L'enfance animale. Dialogue entre l'enfant et l'animal dans la peinture italienne de la Renaissance (XVe- XVIe).

Animal childhood. A dialogue between child and animal in Italian Renaissance painting (15th-16th).

Présentée par :

Chloé PLUCHON

Direction de thèse :

Guillaume CASSEGRAIN
PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes

Directeur de thèse

Rapporteurs :

Valérie BOUDIER
PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université de Lille

Sefy HENDLER
PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Thèse soutenue publiquement le **7 décembre 2023**, devant le jury composé de :

Sefy HENDLER,
PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Président

Guillaume CASSEGRAIN,
PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes

Directeur de thèse

Valérie BOUDIER,
PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université de Lille

Rapporteuse

Francesca ALBERTI,
MAITRESSE DE CONFERENCES, Université de Tours

Examinatrice

Pierre-Olivier DITTMAR,
MAITRE DE CONFERENCES, École des Hautes Études en Sciences Sociales

Examineur

Ilaria TADDEI,
PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes

Examinatrice



THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

École doctorale : SHPT - Sciences de l'Homme, du Politique et du Territoire

Spécialité : Histoire de l'art

Unité de recherche : LARHRA - Laboratoire de Recherche Historique en Rhône-Alpes

L'enfance animale.

Dialogue entre l'enfant et l'animal dans la peinture italienne (XV^e-XVI^e siècles).

Volume 1 : Texte

Présentée par :

Chloé PLUCHON-RIERA

Direction de thèse :

Guillaume CASSEGRAIN

Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes

Rapporteurs :

Sefy HENDLER

Professeur des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Valérie BOUDIER

Professeure des Universités, Université de Lille

Thèse soutenue publiquement le **7 décembre 2023**, devant le jury composé de :

Guillaume CASSEGRAIN

Directeur de thèse

Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes

Sefy HENDLER

Rapporteur et Président du jury

Professeur des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Valérie BOUDIER

Rapporteuse

Professeure des Universités, Université de Lille

Francesca ALBERTI

Examinatrice

Maîtresse de conférence, Université de Tours / Académie de France à Rome – Villa Médicis

Pierre-Olivier DITTMAR

Examineur

Maître de conférence, École des Hautes Études en Sciences Sociales

Ilaria TADDEI

Examinatrice

Professeure des Universités, Université Grenoble Alpes



L'ENFANCE ANIMALE

DIALOGUE ENTRE L'ENFANT ET L'ANIMAL DANS LA PEINTURE ITALIENNE (XV^e-XVI^e SIECLES)

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de thèse, Guillaume Cassegrain, pour avoir encadré cette thèse tant d'un point de vue scientifique, avec toujours cette approche innovante, qu'administratif. Qu'il trouve ici l'expression de ma plus sincère reconnaissance. Je tiens également à le remercier pour les opportunités professionnelles qu'il m'a permis de saisir : la médiation de visites au Musée du Louvre, son soutien dans l'organisation de ma journée d'étude et l'obtention du contrat d'ATER à Grenoble.

Cette thèse aura été marquée par de nombreuses rencontres faites lors de séminaires, journées d'études ou de colloques. Merci aux organisateurs et aux organisatrices de ces événements scientifiques de m'avoir donné l'opportunité de présenter et publier mes travaux. Merci également à toutes les personnes présentes lors de la journée d'étude « L'animal à l'épreuve de l'histoire de l'art », pour leur soutien et pour leurs brillantes interventions. Merci à Fabien Lacouture, pour m'avoir donné accès à sa thèse. Ses travaux sur la représentation de l'enfance dans l'Italie de la Renaissance ont largement nourri mes réflexions. Pour son enthousiasme, son dévouement et pour sa force de proposition qui contribue à faire en sorte que l'histoire de l'art français prenne « son tournant animal », mais aussi et surtout pour son travail de relecture et ses retours critiques, je tiens à remercier chaleureusement Armelle Fémelat.

Parce qu'elles m'ont offert l'opportunité de financer mon travail de recherche et de le mener à bien tout en exerçant un métier passionnant, que Laurence et Cécile des bibliothèques universitaires Droit-Lettres et de l'IAE de Grenoble soient ici remerciées. J'ai une pensée particulière pour les collègues bibliothécaires rencontrés durant ces années et auprès de qui travailler a été un plaisir. L'obtention d'un contrat d'ATER m'a permis d'envisager les derniers mois de la thèse avec sérénité et de partager ma passion pour l'histoire de l'art à travers l'enseignement. Pour cela, merci aux membres du département d'Histoire de l'art de l'Université de Grenoble, Guillaume Cassegrain et Marlen Schneider notamment. Pour son accueil au sein du laboratoire et son soutien financier, je tiens à remercier le LARHRA. Merci à Amélie Nuq, Viviano Giordano et Mathilde Giard pour leur efficacité à toute épreuve et leur gentillesse. Merci également à Lourdemarie Luete de l'école doctorale SHPT pour son aide administrative précieuse durant ces six années.

L'espace doctorants de l'ARSH pourrait résumer à lui seul ces six années de thèse tant il incarne le quotidien de la recherche, ses rencontres, ses joies, mais aussi ses difficultés. Mes

pensées vont aux doctorants avec qui nous avons partagé, durant toutes ces années, cet espace tout comme les hauts et les bas de la recherche : Amalia, Chloé, Emma-Sophie, Jérôme, Hugues et Perrine notamment. Je tiens à remercier tout particulièrement ma collègue historienne de l'art, Marta Battisti, pour m'avoir épaulée et conseillée, toujours avec justesse, tout au long de ce travail. Je lui suis extrêmement reconnaissante.

Je tiens également à remercier Éloïse, Luce, Charlotte, Sophie, Laura, Ophrysiane et à leur témoigner toute ma gratitude. Qu'elles soient présentes depuis toujours ou depuis quelques années, leur enthousiasme et leur soutien ont été la meilleure des motivations durant ces années de thèse. Merci aux ami.e.s de Brest, de Grenoble, et d'ailleurs pour tous les moments partagés ensemble, entre mer et montagne. Et parce qu'ils sont partout entre ces lignes, un grand merci à Luce et Guillaume pour leurs relectures avisées.

Enfin et surtout, merci à mon compagnon, Guillaume. Parce que cette thèse qui me tenait à cœur n'aurait même pas pu commencer sans ton soutien, ni sans la tranquillité d'esprit et le temps que tu m'as donné, ô combien nécessaires à l'aboutissement d'un tel projet, merci mille fois, même si c'est loin d'être suffisant. Ton optimisme sans faille, ta patience, tes nombreuses relectures et tes conseils, toujours justes et pertinents, ont été mes alliés les plus précieux tout au long de cette thèse. Merci d'avoir accepté de passer la majorité de nos vacances en Italie et d'arpenter avec plaisir les couloirs des musées avec moi. Merci de croire en moi.

À ma mère, Anita.

Résumé et mots-clés

Dans l'Italie de la Renaissance, la pensée humaniste, celle d'un Pico della Mirandola ou d'un Marsilio Ficino, a établi une distinction essentielle entre l'homme et l'animal en mettant en valeur les qualités spirituelles et rationnelles propres à l'homme. Il est pourtant étonnant de constater la fréquence avec laquelle, à partir de la seconde moitié du XV^e siècle, les artistes italiens associent le motif de l'*infans* à la figure animale. À l'image des traités de pédagogies contemporains, les représentations de ce dialogue interespèce, ne manquent pas de souligner l'animalité inhérente à la première période de la vie humaine, l'*infantia*. Si les premiers entendent éduquer l'enfant pour l'élever au-dessus de sa condition animale, les secondes s'attachent, elles, à brouiller la frontière claire et rassurante établie par la pensée humaniste entre les deux espèces. Que ce soit par leur proximité physique dans les portraits, leurs interactions ludiques au-devant des épisodes religieux ou centre des scènes de genre, la relation privilégiée entre enfants et animaux permet aux peintres d'instaurer de la *varietas*, d'actualiser leurs œuvres, d'éduquer les spectateurs tout en témoignant de la place octroyée aux enfants et aux animaux dans la société de la renaissance italienne, où ils sont largement associés en tant qu'êtres inférieurs. Par une approche qui croise l'histoire et la théorie de l'art avec l'histoire de l'éducation et les *Animals Studies*, ce travail de recherche vise à démontrer la proximité – tant physique que morale – des enfants et des animaux et la place de plus en plus importante de ces deux figures conjointes, largement reléguées au rang de détails anecdotiques par l'histoire de l'art, dans la peinture italienne du Quattrocento et du Cinquecento.

Mots-clés : Enfants – Animaux – Animalité – Proximité – Jeux - Peinture – Humanisme – Italie – Renaissance

Abstract and key words

In Renaissance Italy, humanist thoughts, such as those of Pico della Mirandola or Marsilio Ficino, established an essential distinction between man and animal, emphasizing the spiritual and rational qualities of human beings. Yet it is astonishing to note the frequency with which, from the second half of the 15th century onwards, Italian artists associated the motif of the *infans* with the animal figure. Like many contemporary pedagogical treatises, the depictions of this inter-species dialogue do not fail to underline the animality inherent in the first period of human life, the *infantia*. While the former aim to educate the child and raise it above its animal condition, the latter seek to blur the clear, reassuring boundary established by humanist thought between the two species. Whether through their physical proximity in portraits, their playful interactions in front of religious episodes or at the center of genre scenes, the privileged relationship between children and animals enabled painters to establish *varietas*, update their works and educate viewers, while at the same time testifying to the place accorded to children and animals in Italian Renaissance society, where they were largely associated as inferior beings. Through an approach that crosses art history and theory with the history of education and Animals Studies, this research work aims to demonstrate the proximity - both physical and moral - of children and animals, and the increasingly important place of these two conjoined figures, largely relegated to the status of anecdotal details by art history, in Italian painting of the Quattrocento and Cinquecento.

Keywords: Children - Animals - Animality - Proximity - Games - Painting - Humanism - Italy – Renaissance

Table des matières

Remerciements	5
Résumé et mots-clés	7
Abstract and key words	9
Table des matières	11
Introduction	17
1. L'enfance animale : un paradoxe humaniste ?	18
2. L'enfance animale : état de l'art.....	21
2.1. <i>L'enfant dans l'art</i>	21
2.2. <i>L'animal dans l'art</i>	30
2.3. <i>Prendre le « tournant animal »</i>	36
2.4. <i>Sur la piste de l'animal : une quête émergente en histoire de l'art</i>	43
2.5. <i>L'apport des études de genre</i>	47
3. Enfants et animaux : des objets d'études similaires ?	49
3.1. <i>Des figures marginales</i>	50
3.2. <i>Le silence des sujets concernés</i>	52
3.3. <i>Parler à leur place</i>	53
4. L'enfance animale : approches méthodologiques	55
4.1. <i>Le choix des termes</i>	55
4.2. <i>Le choix de la méthodologie</i>	58
5. Représentations picturales de l'enfance animale.....	60
5.1. <i>Un corpus nord italien</i>	60
5.2. <i>L'enfance animale : historique, portrait, détail, enjeux</i>	62
PARTIE I L'ENFANCE ANIMALE. HISTORIQUE D'UNE FRONTIERE POREUSE	65
Chapitre 1 – Conceptions croisées de l'enfance animale	66
1. <i>L'infantia, l'âge animal</i>	67

1.1.	<i>De l'infans au puer : les premiers temps de vie humaine</i>	67
1.2.	<i>Celui qui ne parle pas</i>	76
1.3.	<i>La prédominance des sens sur la raison</i>	81
2.	<i>L'âge tendre. L'infant « une poupée de cire » à modeler</i>	86
2.1.	<i>La mollesse du corps enfantin</i>	86
2.2.	<i>Corps animal, âme humaine ?</i>	92
 Chapitre 2 – Penser l'enfant et l'animal en Italie aux XV^e et XVI^e siècles		95
1.	<i>L'animal, l'autre figure de l'homme</i>	96
1.1.	<i>Définir son humanité par l'animalité</i>	96
1.2.	<i>Vers une nouvelle sensibilité animale humaniste ?</i>	107
2.	<i>L'essor de la pédagogie humaniste</i>	118
2.1.	<i>La pédagogie ou l'apprentissage de l'humanité</i>	119
2.2.	<i>L'essor des traités d'éducation chrétienne et citoyenne</i>	128
 PARTIE II L'ENFANCE ANIMALE AU PRISME DU PORTRAIT		147
 Chapitre 3 – Portraits profanes		149
1.	<i>Portraits de famille</i>	150
1.1.	<i>L'animal de compagnie, le « petit dernier » de la famille</i>	151
1.2.	<i>Portraits de fratries</i>	155
2.	<i>L'enfant et son animal de compagnie</i>	160
2.1.	<i>Entre complicité et devoir : l'animal, aide transitionnelle du passage de l'enfance à l'âge adulte</i>	160
2.2.	<i>De la proximité physique à la fusion corporelle</i>	173
 Chapitre 4 – L'enfance animale sacrée		186
1.	<i>Le Christ et l'agneau ou l'enfance animale sacrée</i>	187
1.1.	<i>La Sainte Famille ou la dévotion de l'Enfance Sacrée</i>	187
1.2.	<i>Incarner son destin : quand le Christ devient l'Agneau</i>	194
2.	<i>De l'Enfant aux enfants</i>	201
2.1.	<i>Le Christ et saint Jean-Baptiste, modèles de la petite enfance</i>	202
2.2.	<i>Portraits d'enfants sous les traits de l'Enfant</i>	208

PARTIE III L'ENFANCE ANIMALE AU PRISME DU DETAIL 217

Chapitre 5 – Une autre histoire au sein de l'Histoire 219

1. *Varietas* et ornement 220
 - 1.1. *Varietas* et tumulte..... 220
 - 1.2. Représenter l'*infantia* ou l'absence de diversification picturale 228
2. Actualiser l'Histoire Sacrée : faire entrer le quotidien dans l'Histoire 235
 - 2.1. Une aide pour entrer dans l'image 235
 - 2.2. La diversification de l'enfance animale chez Paolo Véronèse..... 240

Chapitre 6 - Aux marges de la scène, aux marges de l'humanité. Le cadre spatio-temporel de l'enfance animale..... 251

1. Un dialogue de premier plan 253
 - 1.1. *Les côtés* 255
 - 1.2. *Le centre*..... 261
 - 1.3. *Une séparation corporelle et matérielle* 280
2. De l'animal sauvage à l'homme civilisé : la « gradation » de l'enfance animale.... 288
 - 2.1. *La gradation temporelle*..... 289
 - 2.2. *La mise à nu de l'enfance animale*..... 293
 - 2.3. *Agir en bête* 300

PARTIE IV EN-JEU PEDAGOGIQUES DE L'ENFANCE ANIMALE..... 315

Chapitre 7 – La pédagogie ludique de l'*infantia*..... 318

1. Le droit aux jeux..... 319
 - 1.1. *Le jeu comme outil pédagogique*..... 319
 - 1.2. *Les « jeux sacrés » de Giovanni Dominici*..... 323
2. *Mens sana in corpore sano* : jeux sportifs ludiques dans la pédagogie humaniste 329
 - 2.1. *Pour une éducation complète* 329
 - 2.2. *La Casa Giocosa de Vittorino da Feltre à Mantoue*..... 335

Chapitre 8 – Le jeu figuré ou la pédagogie ludique.....	340
1. Jeux et jouets de l'enfance.....	342
1.1. Représentations picturales des jeux enfantins.....	342
1.2. L'animal, un jouet comme les autres ?.....	347
2. Jeux d'enfants, desseins d'adultes.....	351
2.1. L'apprentissage d'un métier	351
2.2. L'apprentissage d'un genre.....	357
3. <i>Serio ludere</i> ou le jeu comme leçon picturale	363
3.1. Les contre-exemples visuels	363
3.2. Vers une régression bestiale : le jeu à sens unique.....	371
3.3. Des amusements enfantins pour un public averti ?.....	381
Conclusion	393
1. Un dialogue interespèce	393
2. Une ouverture vers le vivant	398
2.1. Vers un autre cadre spatio-temporel.....	398
2.2. Placer l'animal au cœur de la recherche en histoire de l'art.....	401
2.3. Interroger notre « crise au vivant » par le biais de l'histoire de l'art.....	402
Index des noms propres	405
Bibliographie.....	407
Sources.....	407
Bibliographie	411
Ressources Numériques.....	472

Introduction

Assis sur une chaise rehaussée d'un épais coussin en velours, le jeune Aby Warburg (1866-1929) alors âgé de trois ans repose nonchalamment ses bottines sur le dos d'un *lagotto romagnolo* aux poils blancs, chien dont la race est originaire d'Italie, lui-même couché sur coussin rond (**Fig. 1**). Le chien, vraisemblablement familier de la présence du jeune Aby à ses côtés, ne proteste pas contre ce geste et se laisse faire. Contrairement à l'enfant, il regarde en direction du photographe, malgré ses yeux largement recouverts de poils. C'est du moins ce que la torsion de sa tête laisser deviner. Quant à Aby Warburg, il regarde vers la droite tout en arborant un air sérieux et concentré. Il tient fermement entre ses deux mains une canne qu'il repose sur ses jambes. L'instrument semble davantage destiné à l'éducation canine qu'être une aide dans son apprentissage de la marche. Tout comme la canne, le chien est désormais au repos, couché à l'horizontale aux pieds de son maître. Ce dernier s'assure d'ailleurs avec ses pieds posés sur son dos qu'il restera couché durant le temps de pose. Si la hiérarchie exprimée au sein de cette photographie est des plus écrasante et peut mettre mal à l'aise le lecteur contemporain par sa froideur et la volonté de domination de l'être humain sur l'animal, certaines similarités entre le jeune Aby et son animal de compagnie viennent quelque peu adoucir la portée de l'image. Ainsi, les visages ronds des deux êtres, leurs cheveux et poils ébouriffés ou encore les chaussettes blanches d'Aby Warburg qui font écho aux pattes blanches du romagnol, mais surtout au bandage qui entoure sa patte avant gauche, blessée.

Aussi étonnant que puisse paraître la mention liminaire d'une photographie du XIX^e siècle pour introduire une thèse en histoire de l'art moderne, elle pourtant l'avantage de créer une continuité dans la mesure où elle apparaît comme la prolongation sur un nouveau médium, la photographie, des portraits d'enfants peints avec leurs animaux de compagnie qui sont de plus en plus nombreux à partir du XVI^e siècle dans la péninsule italienne notamment. Cette photographie témoigne de la forte tradition qui imprègne les portraits d'enfants depuis cette époque. Le jeune historien de l'art allemand, dont les travaux marqueront par la suite notre discipline, se retrouve ainsi, malgré lui, mis en scène dans une photographie représentative tant des codes de l'époque que de ceux des portraits de la Renaissance. On y retrouve tous les codes de ces œuvres comme la présence d'un rideau venant habiller le fond de la toile, ou celle d'un guéridon occupant une partie de l'espace et bien sûr, celle d'un animal de compagnie dont la relation avec l'enfant portraituré est tangible, bien qu'inégale comme le souligne les pieds de l'enfant posés sur le dos de l'animal, signes de l'emprise d'un maître sur son animal domestique. En effet, cette photographie résume à elle seule la domination naturelle – même inconsciente - de l'homme dès son plus jeune âge sur le reste du monde animal.

Il semblerait que cette domination du vivant tire notamment son origine dans la Genèse (1:26)¹, qui octroie à l'homme le rôle de maître de la nature :

« Dieu dit : « Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance. Qu'il soit le maître des poissons de la mer, des oiseaux du ciel, des bestiaux, de toutes les bêtes sauvages, et de toutes les bestioles qui vont et viennent sur la terre. »

Adam est ainsi en charge de nommer les animaux un par un (Gn 2:19). Un geste fortement symbolique puisqu'il s'agit là du premier acte de langage de l'homme envers les animaux rappelle Jean-Marie Fritz². En parlant à leur place, Adam a asservi les animaux au bon vouloir de l'homme et fait de ces derniers des êtres inférieurs aux hommes³. On décèle pourtant dans l'Ecclésiaste (Ec 3 :19) la volonté de nuancer quelque peu cette relation hégémonique en rappelant que « le sort des fils d'Adam et celui de la bête sont un seul et même sort » et que « l'homme n'a rien de plus que la bête » puisque « tout est vanité » et que tous deux retourneront à la poussière.

1. L'enfance animale : un paradoxe humaniste ?

Dans l'Italie de la Renaissance, le rapport qu'entretient l'homme avec le reste du monde vivant, et notamment la place qu'il accorde au monde animal, est des plus ambigus, car l'être humain a fortement tendance à oublier qu'il est un animal au même titre que les autres puisqu'il est un être vivant animé du souffle de la vie, *animalis*⁴. C'est de ce terme latin, dont dérive également *anima*, que provient le mot « animal ». Il désigne le souffle de vie partagé par les animaux, en opposition aux végétaux, également appelé l'âme⁵. Ainsi l'homme, s'oppose davantage aux végétaux qu'« aux autres animaux »⁶ comme Aristote les nomme afin de les distinguer de l'être humain. Aristote a d'ailleurs bien conscience de ce qui rapproche l'homme de l'animal, mais aussi de ce qui le différencie. La principale rupture s'opérant au niveau du *logos*, faisant de l'homme le seul animal raisonnable pour le philosophe⁷. Si au Moyen Âge on

¹ Tous les passages cités de l'Ancien ou du Nouveau Testament proviennent du site internet de l'Association Épiscopale Liturgique pour les Pays Francophones (AELF) : <https://www.aelf.org>.

² Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge, Le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000, p. 180.

³ Éric Baratay, « Le christianisme et l'animal, une histoire difficile », *Ecozona, European Journal of Literature, Culture and Environment*, 2011, vol. 2, n° 2, p. 121.

⁴ « Disons donc, en guise de point de départ à l'examen, que l'animé se distingue de l'inanimé par le fait qu'il est en vie. », Aristote, « De l'âme », *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2014., livre II, 413 a.

⁵ *Ibid.*

⁶ Aristote, « La Poétique », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre I, 1448b. ; Jean-Louis Labarrière, « Aristote penseur de la différence entre l'homme et l'animal », *Anthropozoologica*, 2001, n° 33-34, p. 107.

⁷ Aristote, « Les Politiques », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre I, 1253a.

oppose davantage « l'homme » à la « bête », le terme « animal » étant peu utilisé, ce dernier va peu à peu s'imposer à la Renaissance pour qualifier les animaux les plus nobles et les plus grands, tels que les mammifères et les oiseaux. Le mot « animal » s'immisce ainsi peu à peu dans le langage courant pour qualifier les « animaux autre que l'homme », « comme un antonyme qui en vient à désigner précisément ce qui n'est pas humain »⁸. L'animal désigne donc par négation ce qui n'est pas un homme.

Si au IV^e siècle saint Augustin et saint Thomas d'Aquin établissent une véritable première distinction entre l'homme et l'animal, notamment en défendant l'immortalité de l'âme humaine, cette volonté de dissocier l'être humain du reste du monde vivant, de s'en extraire, va notamment s'accroître dès le XIV^e siècle avec le développement de la pensée humaniste. Cette dernière, celle de Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) ou de Marsilio Ficino (1433-1499), va établir une distinction essentielle entre l'animal et l'homme en mettant en valeur les qualités spirituelles et rationnelles propres à ce dernier. Pico della Mirandola s'attache ainsi à faire reconnaître la supériorité de l'être humain en plaçant ce dernier au-dessus des autres animaux dans son échelle des vivants⁹. Les penseurs humanistes vont ainsi largement établir le fondement de la raison moderne en se basant sur ce dualisme entre l'humain et l'animal, et de fait entre la culture et la nature dont ils se considèrent en dehors : « *Nous* serions, alors, la culture humaine parce qu'*ils* seraient la nature animale »¹⁰ pourrait-on résumer avec les mots de Kouatar Harchi. Comme le rappelle l'historienne des sciences Carolyn Merchant dans son ouvrage *La mort de la nature* en 1980, entre le XVI^e et le XVII^e siècle s'opère un renversement absolu du rapport de l'humain à la nature¹¹. Durant cette période, « l'homme occidental s'est arrogé le droit de séparer radicalement l'humanité de l'animalité, en accordant à l'une tout ce qu'il retirait à l'autre », constate Élisabeth de Fontenay¹². Ainsi, la supériorité de l'homme prônée par la culture humaniste confère-t-elle au reste des animaux, mais aussi aux végétaux, un statut inférieur comme le rappelle Peter Singer dans son ouvrage fondateur pour les études animales, *Animal Liberation*¹³.

⁸ Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *Éthique animale*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 12.

⁹ Giovanni Pico Della mirandola, *Oeuvres philosophiques*, traduit par Olivier Boulnois et traduit par Giuseppe Tognon, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

¹⁰ Kaoutar Harchi, « Les animaux avec nous, nous avec les animaux », *Ballast* [en ligne], 22 mai 2022. URL : <https://www.revue-ballast.fr/les-animaux-avec-nous-nous-avec-les-animaux/> (Consulté le 03/04/2023).

¹¹ Carolyn Merchant, *La mort de la nature. Les femmes, l'écologie et la révolution scientifique* (1980), traduit par Margot Lauwers, Marseille, Éditions Wildproject, 2021.

¹² Élisabeth de Fontenay, « Un abécédaire », in Jean Birnbaum, *Qui sont les animaux ?*, Paris, Gallimard, 2010, p. 27-46, 29.

¹³ Peter Singer, *Animal Liberation*, New York, New Yorks Reviews, 1975, p. 198-200.

Cette dichotomie amène ainsi les humanistes de la Renaissance à s'interroger sur leurs spécificités humaines et pour se faire, ils n'ont pas pu faire l'économie d'une réflexion conjointe sur l'animal, ses similarités et ses dissemblances – qu'elles soient physiques ou morales - avec l'homme. Comme le rappelle Éric Baratay, l'homme ne peut s'empêcher de regarder à travers l'animal pour mieux se connaître¹⁴. Ce dernier occupe ainsi une place importante dans les débats intellectuels de la Renaissance¹⁵, l'humanisme ne pouvant se définir sans imaginer par opposition un certain « animalisme »¹⁶. La peinture de cette période n'échappe pas à ce dialogue si intime entre l'homme – et notamment l'enfant - et la bête. À l'instar des traités de pédagogies contemporains¹⁷ qui considèrent les plus jeunes comme des êtres trop proches de l'animal qu'il convient d'éduquer afin de les élever au-dessus de leur condition bestiale, une partie des représentations d'enfants et d'animaux figurés donnent à voir cette proximité embarrassante entre les deux êtres. Il est ainsi pertinent de questionner ces représentations qui viennent mettre en évidence la frontière poreuse qui sépare l'homme, et particulièrement l'enfant, du reste du monde animal, venant réexaminer la place de ce dernier parmi les êtres vivants et donc remettre en cause les thèses portées par les penseurs humanistes. Partant de ce constat, notre thèse se propose de démontrer l'existence de dialogues « interespèces » dans la peinture italienne septentrionale de la première modernité, allant de la seconde moitié du XV^e siècle à la fin du XVI^e siècle, et de questionner les motivations, qu'elles soient artistiques ou pédagogiques, des peintres à mettre en exergue la perméabilité qu'instaure ce dialogue entre l'enfant et l'animal.

Il est en effet étonnant de constater la fréquence avec laquelle, à partir de la seconde moitié du XV^e siècle, les artistes italiens associent le motif de l'enfant à celui de la figure animale, un dialogue interespèce que nous désignons dans cette étude par le terme d'« enfance animale ». On trouve les prémisses de cette enfance animale dans plusieurs décors de Toscane et du Latium dès cette période. Une représentation qui se développera ensuite plus largement dans la peinture du nord de la péninsule italienne durant tout le XVI^e siècle, région dans laquelle les peintres

¹⁴ É. Baratay, « Le christianisme et l'animal, une histoire difficile », *Op. Cit.*, p. 124.

¹⁵ Erica Fudge, *Renaissance beasts: of Animals, humans, and other wonderful creatures*, Urbana, University of Illinois Press, 2004, p. 3.

¹⁶ L'animalisme est un courant éthique se basant sur l'éthologie qui considère que les animaux sont des êtres sensibles, au même titre que l'être humain, et s'attache donc à défendre leurs droits. Ce courant a notamment été promu par l'ouvrage du philosophe australien Peter Singer, *Animal Liberation*, publié pour la première fois en 1975 (New York, HarperCollins Publishers).

¹⁷ Ceux de Giovanni Dominici, *Regola del governo di cura familiare dal Beato Giovanni Dominici Fiorentino (1400-05)*, Florence, Presso Angiolo Gabinei Libraio, 1860 ; Giovanni di Pagolo Morelli, *Ricordi (1393-1421)*, Florence, Le Monnier, 1969 ; Matteo Palmieri, *Vita Civile (1437-1440)*, Florence, G. C. Sansoni, 1982 ; Pier Paolo Vergerio, « De Ingenuis moribus ac liberalibus liber (Milan, Filippo da Lavagna, 1474) » dans *Humanist Educational Treatises*, traduit par Craig Kallendorf, Londres ; Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. ; Leon Battista Alberti, *De la famille (1434)*, traduit par Maxime Castro, Paris, Les Belles Lettres, 2013 ; Érasme, *La Civilité puérile (1530)*, traduit par Alcide Bonneau, Paris, Ramsay, 1977. notamment.

seront de plus en plus nombreux à représenter ces dialogues interespèces. Ils commencent par façonner l'enfance animale une seconde représentation dans la représentation, avant d'en faire les véritables sujets de leurs peintures. L'importante présence de l'enfant et de l'animal comme un duo tantôt complice, tantôt ennemis, n'a pourtant pas été soulignée dans la littérature artistique¹⁸. Or, ils sont « là, bien là »¹⁹, et comme pour l'escargot au premier plan de l'*Annonciation* de Francesco del Cossa analysé par Daniel Arasse en 2005, il y a nécessairement une raison qui justifie leur existence. Il nous semble donc légitime de nous interroger sur la présence, pas si anecdotique qu'il n'y apparaît, de ces figures au vu de leur récurrence artistique, mais aussi du contexte intellectuel – particulièrement le développement de la pédagogie humaniste - dans lequel elles émergent. De plus, dans la mesure où ces figures ne sont pas simplement juxtaposées l'une à côté de l'autre à la manière d'une nature morte, mais bien engagées dans un dialogue, une analyse « complète et fouillée »²⁰ de leurs rapports s'avère nécessaire. Nous nous proposons donc avec cette étude de faire l'examen de la figuration des relations entre l'enfant et l'animal dans la peinture italienne de la Renaissance. Nous avons pour ambition d'offrir au lecteur une nouvelle clé de lecture – autre que symbolique - de ces figures, et de l'éclairer quant à leur présence récurrente, à leurs rôles et aux enjeux qui y sont liés.

La présentation des plus importantes recherches consacrées à l'enfant et l'animal à la Renaissance, particulièrement dans les arts, introduira la manière dont notre hypothèse non seulement les mêle, mais surtout les complète, notamment en prenant le parti de joindre à ces études celles en lien avec la pédagogie humaniste et les études animales. Elle nous permettra également de présenter notre approche méthodologique, d'introduire notre corpus et enfin de présenter le plan qui guidera cette enquête.

2. L'enfance animale : état de l'art

2.1. L'enfant dans l'art

Longtemps délaissée des chercheurs, la « redécouverte » de l'enfant en tant que sujet digne d'intérêt s'est, comme souvent, opérée grâce aux historiens dont quelques-uns s'emparent à

¹⁸ Nous n'avons jusqu'ici trouvé aucune mention de ce duo dans la littérature artistique consacrée à la peinture italienne de la première modernité.

¹⁹ Daniel Arasse, *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, Denoël, 2005, p. 32.

²⁰ Nous répondons ainsi à la requête formulée par Fabien Lacouture pour qui une « analyse des rapports entre enfants et animaux dans la peinture demanderait une étude complète et fouillée ». F. Lacouture, « Le droit au jeu dans la peinture vénitienne au XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 144.

partir des années 1970 de ce « grand absent de l’histoire »²¹. Il faut en effet attendre 1973 pour que la revue des *Annales de démographie historique* consacre un numéro au thème « Enfants et sociétés ». À travers les quatre grandes temporalités, les travaux d’historiens se succèdent et laissent la part belle à l’histoire de l’enfance. Christiane Klapisch-Zuber, historienne de la famille et de l’histoire sociale, rédige l’introduction²² de la section « Moyen Âge ». Elle se demande : « L’enfant est-il le grand malaimé de la société médiévale ? »²³. Selon Christiane Klapisch-Zuber, ce délaissement serait en partie dû à la difficulté de définir clairement l’enfance²⁴. Pour remédier à ce manque d’études, elle signe à la suite de son introduction un article sur « L’enfance en Toscane au début du XV^e siècle »²⁵. L’étude du premier *catasto*²⁶ florentin de 1427-1430 démontre ainsi que plus du tiers de la population florentine de l’époque est composé d’enfants de moins de 15 ans²⁷. L’auteure cherche alors à comprendre qui sont ces enfants et comment ils sont définis et pourquoi une aussi grande partie de la population d’une ville est aussi mal connue. L’absence d’intérêt ou de considération de l’enfance n’a pas non plus échappé aux autres auteurs présents dans ce numéro consacré aux « Enfants et sociétés » des *Annales*. Ainsi, Pierre Riché²⁸ résume rapidement les connaissances des historiens concernant l’enfant du haut Moyen Âge. Jean Batany²⁹ déplore lui le peu d’intérêt des moralistes du Moyen Âge concernant l’enfant, quant à Jean-Noël Biraben³⁰, il constate qu’il n’existe aucune pratique de la médecine spécifique à l’enfance durant le Moyen Âge. Françoise

²¹ Danièle Alexandre-Bidon et Monique Closson, *L’enfant à l’ombre des cathédrales*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 7.

²² Christiane Klapisch-Zuber, « Introduction : Attitudes devant l’enfant », *Annales de démographie historique*, 1973, n° 1, p. 63-67.

²³ *Ibid.*, p. 65.

²⁴ « On le tire jusque vers, ou même après, la trentaine, et l’on y distingue mal entre les nourrissons, les adolescents et les hommes faits... » *Ibid.*, p. 64.

²⁵ Christiane Klapisch-Zuber, « L’enfance en Toscane au début du XV^e siècle », *Annales de démographie historique*, 1973, n° 1, p. 99-122.

²⁶ « Le *catasto* est un document dans lequel sont enregistrés dans un but fiscal les contribuables des villes et des campagnes du territoire gouverné par la commune de Florence, leurs biens, tous les membres de leur maisonnée. Cet ensemble documentaire est le premier d’une série de descriptions analogues qui se prolonge jusqu’à la fin du xve siècle. Le premier *catasto* commencé en 1427 et achevé à l’été 1430 occupe plus de 300 volumes, dont la plupart sont conservés à l’Archivio di Stato de Florence et une petite partie, concernant surtout Pise et son contado, à l’Archivio di Stato de Pise. » Définition tirée de l’article de Christiane Klapisch-Zuber, Béatrice Marin et Nicolas Veysset, « Le *catasto* florentin de 1427-1430 : présentation générale de l’enquête et du code », in *L’Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/acrh/7458> (consulté le 05 janvier 2021)

²⁷ C. Klapisch-Zuber, « L’enfance en Toscane au début du XV^e siècle », *Op. Cit.*, p. 102-103.

²⁸ Pierre Riché, « L’enfant dans le haut Moyen Age », *Annales de démographie historique*, 1973, n° 1, p. 95-98.

²⁹ Jean Batany, « Regards sur l’enfance dans la littérature moralisante », *Annales de démographie historique*, 1973, vol. 1973, n° 1, p. 123-127.

³⁰ Jean-Noël Biraben, « La médecine et l’enfant au Moyen Âge », *Annales de démographie historique*, 1973, n° 1, p. 73-75.

Piponnier³¹ se retrouve, elle, face à un triste constat : peu d'objets de l'enfance - notamment les jouets - nous sont parvenus à cause de leur fragilité causée par la pauvreté de leurs matériaux (terre cuite, bois), et parmi ceux ayant survécu peu sont étudiés, car bien souvent jugé sans intérêt. Un seul article, celui de François Garnier intitulé « L'iconographie de l'enfant au Moyen Âge »³², s'intéresse à la représentation de l'enfant durant le Moyen Âge, et aucune étude ne prend la Renaissance pour cadre spatio-temporel.

À ces premiers travaux, il faut ajouter ceux de Danièle Alexandre-Bidon, Pierre Riché et Didier Lett qui, seuls ou à plusieurs, ont tenté de combler l'absence de l'enfant en tant que sujet historique dans leurs travaux, durant une grande partie de leur carrière³³. Cette nouvelle génération d'historiens qui défend une façon originale de faire de l'histoire, favorisée par le développement de l'intersection entre l'histoire et le social va permettre l'étude de l'enfance, tout comme celles de nombreuses autres minorités comme les femmes, les paysans, les immigrés, les animaux, etc., d'un point de vue historique³⁴, et consolider les bases d'un nouveau champ de recherches fragilisé dès sa naissance, quelques années plus tôt par l'ouvrage de Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (1960)³⁵. Le texte, incontournable pour les chercheurs s'intéressant à l'histoire de l'enfance a pour mérite d'être

³¹ Françoise Piponnier, « Les objets de l'enfance », *Annales de démographie historique*, 1973, vol. 1973, n° 1, p. 69-71.

³² François Garnier, « L'iconographie de l'enfant au Moyen Âge », *Annales de démographie historique*, 1973, vol. 1973, n° 1, p. 135-136.

³³ D. Alexandre-Bidon et M. Closson, *L'enfant à l'ombre des cathédrales*, *Op. Cit.* ; Danièle Alexandre-Bidon, « Le vêtement de la prime enfance à la fin du Moyen Âge : Usages, façons, doctrines », *Ethnologie française*, 1986, vol. 16, n° 3, p. 249-260 ; Danièle Alexandre-Bidon, « A tavola ! Les rudiments de l'éducation des enfants italiens à la fin du Moyen Âge et au XVIe siècle », *Chroniques Italiennes*, 1990, n° 2-3, p. 7-34 ; Danièle Alexandre-Bidon, « Grandeur et renaissance du sentiment de l'enfance au Moyen Âge », *Histoire de l'éducation*, 1991, n° 50, p. 39-64 ; Pierre Riché et Danièle Alexandre-Bidon, *L'enfance au Moyen Âge*, Paris, Seuil ; Bibliothèque nationale de France, 1994 ; Danièle Alexandre-Bidon et Didier Lett, *Les Enfants au Moyen Âge (Ve-XVe siècles)*, Paris, Hachette, 1997 ; Danièle Alexandre-Bidon, « Une foi en deux ou trois dimensions ? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1998, vol. 53, n° 6, p. 1155-1190 ; Danièle Alexandre-Bidon et Marie-Thérèse Lorcin, *Systèmes éducatifs et cultures dans l'Occident médiéval (XIIIe - XVe siècle)*, Paris, Ophrys, 1998. ; Isabelle Chabot, Jérôme Hayez et Didier Lett (eds.), *La famille, les femmes et le quotidien (XIVe - XVIIIe siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006 ; Didier Lett, « L'histoire des frères et sœurs », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2011, n° 34, p. 182-202 ; Didier Lett, « Masculinités et féminités des enfants dans les fratries et les sorories à la fin du Moyen Âge », *Mélanges de l'École Française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 2011, vol. 123, n° 2, p. 315-329 ; Didier Lett, « Les frères et sœurs, "parents pauvres" de la parenté », *Médiévales*, 2008, n° 54, p. 5-12 ; Didier Lett, « L'éducation et les conceptions pédagogiques au Moyen Âge », *Recherches et Prévisions*, 1999, n° 57-58, p. 85-89 ; Didier Lett, *L'enfant des miracles. Enfance et société au Moyen Âge (XIIIe-XIIIe siècles)*, Paris, Aubier, 1997 ; Didier Lett, « Le corps de la jeune fille. Regards de clercs sur l'adolescente aux XIIIe-XIVe siècles », *Clio*, 1996, n° 4, p. 51-73 ; Didier Lett, « L'enfance : Ætas infirm, Ætas infima », *Médiévales*, 1988, n° 15, p. 85-95. ; Pierre Riché, *Être un enfant au Moyen Âge - Anthologie de textes consacrés à la vie de l'enfant du Ve au XVe siècle*, Paris, Éditions Fabert, 2010 ; Pierre Riché, « Sources pédagogiques et traités d'éducation », *Actes de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 1981, vol. 12, n° 1, p. 15-29 ; P. Riché, « L'enfant dans le haut Moyen Âge », *Op. Cit.*

³⁴ Barbara A. Hanawalt, « Medievalists and the Study of Childhood », *Speculum*, 2002, vol. 77, n° 2, p. 440.

³⁵ Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1975.

un des premiers à faire de « l'enfant » un objet d'étude historique, ouvrant ainsi un vaste champ de recherche pour plusieurs générations de chercheurs (notamment historiens) autour de l'enfant et de la famille, dont il restera pendant une dizaine d'années la référence en la matière. Dans cet ouvrage, l'auteur développe notamment l'idée que dans la société Française, il n'y a pas d'égards particuliers envers l'enfant de plus de sept ans qui est considéré comme un adulte et qu'avant cet âge, l'enfant importe peu, ne compte pas, car il est jugé trop fragile³⁶. Si l'ouvrage de Philippe Ariès bénéficie encore aujourd'hui d'une certaine notoriété, c'est en grande partie à cause du débat qu'il a suscité parmi les historiens. C'est notamment le paragraphe abordant la question du « sentiment de l'enfance », c'est-à-dire la reconnaissance et la conscience de la part des adultes de la spécificité de l'enfant, qui selon l'auteur serait inexistant au Moyen Âge, qui a fait l'objet de vives critiques. Le voici :

« Dans la société médiévale, que nous prenons pour point de départ, le sentiment de l'enfance n'existait pas ; cela ne signifie pas que les enfants étaient négligés, abandonnés ou méprisés. Le sentiment de l'enfance ne se confond pas avec l'affection des enfants : il correspond à une conscience de la particularité enfantine, cette particularité qui distingue essentiellement l'enfant de l'adulte, même jeune. Cette conscience n'existait pas. C'est pourquoi, dès que l'enfant pouvait vivre sans la sollicitude constante de sa mère, de sa nourrice ou de sa remueuse, il appartenait à la société des adultes et ne s'en distinguait plus. »³⁷

Nombre d'historiens médiévistes ont rejeté les conclusions émises ici par Philippe Ariès et ont cherché à démontrer qu'un tel sentiment a bel et bien existé au Moyen Âge. Ainsi, dans les années qui suivirent la sortie de *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, on note une forte croissance d'articles et d'ouvrages s'intéressant à l'histoire de l'enfance. Bien que tous soulignent l'importance du travail effectué par Philippe Ariès, notamment le fait d'avoir historicisé l'enfant, créant ainsi une nouvelle discipline, beaucoup ne partagent pas ses conclusions³⁸. Si dans sa réédition en 1973, l'auteur reconnaît en partie sa méprise³⁹, le paragraphe précédemment cité va cristalliser les critiques et fournir aux historiens le point de

³⁶ « Ce sentiment d'indifférence à l'égard d'une enfance trop fragile » *Ibid.*, p. 125.

³⁷ *Ibid.*, p. 177.

³⁸ Lawrence Stone par exemple, a vivement critiqué l'ouvrage de Philippe Ariès dont elle déclare que le livre « is now recognized to be badly flawed in both its methodology and its conclusions », Lawrence Stone, « The Massacre of the Innocents », *New York Review of Books*, 1974, vol. XXI, n°18, p. 28. Comme le résume Egle Becchi et Julia Dominique, « Peu ou prou, tous les historiens qui écrivent aujourd'hui sur l'histoire de l'enfance sont contraints - qu'ils le critiquent ou qu'ils suivent ses conclusions - de faire référence à cet ouvrage pionnier qui annexait un nouveau territoire - il faudrait mieux dire un nouveau sujet - à l'histoire. », Robert Fossier (ed.), *La petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne, (Actes des XVIes Journées Internationales d'Histoire de l'Abbaye de Flaran, Septembre 1994)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

³⁹ P. Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Op. Cit., p. 3.

départ idéal pour leurs travaux, contredisant cette absence de « sentiment de l'enfance » au Moyen Âge, quitte à l'inverse à en voir un peu partout⁴⁰.

En 1974, Lloyd DeMause, fondateur de la psychohistoire⁴¹, édite un premier ouvrage collectif consacré à l'histoire de l'enfance dans lequel un chapitre écrit par James Bruce Ross est consacré à l'enfant de moyenne classe dans l'Italie urbaine de la Renaissance⁴². Tout comme Christiane Klapisch-Zuber, il s'intéresse aux enfants florentins et le justifie très simplement : les documents concernant cette ville sont plus riches et plus accessibles que ceux d'autres villes⁴³. C'est sans doute cette raison qui a poussé Christiane Klapisch-Zuber à continuer quelques années plus tard son étude du catasto florentin commencé en 1973 pour en faire un livre⁴⁴. Les années 1990 marquent le véritable essor de la recherche liée à l'enfance. Shulamith Shahar publie cette année-là une étude magistrale et de synthèse, *Childhood in the Middle Ages*⁴⁵, venant clore le débat apporté par le livre d'Ariès. Cette année, paraît une autre synthèse, italienne cette fois : *Il bambino medievale. Educazione ed infanzia nel Medioevo*. En 1991, un congrès intitulé *Éducation, apprentissages, initiation au Moyen Âge*⁴⁶ rassemble historiens et chercheurs en littérature. En 1991, un numéro spécial de *l'Histoire de l'éducation* intitulé « Éducatives médiévales. L'enfance, l'école, l'Église en Occident (VI^e-XV^e siècles) » paraît. On y retrouve les travaux des historiens familiers de cette thématique, Pierre Riché, Danièle Alexandre-Bidon, etc. Ces mêmes chercheurs qui publieront six ans plus tard les actes d'une journée d'étude internationale consacrée encore une fois à la petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne⁴⁷. Les chercheurs italiens ne sont pas non plus en reste. Ainsi, en 1990

⁴⁰ « [...] À partir des années 1980, pourtant, les historiens de la littérature, examinant leurs sources et y retrouvant ce sentiment de l'enfance trop chichement dispensé par Ariès, en déduisaient que les textes littéraires étaient en avance sur leur temps. En réalité, il n'en était rien : les œuvres littéraires rendaient simplement compte, à leur manière modeste, de ce que lorsque l'on parlait d'enfant, on y mettait du sentiment. », D. Alexandre-Bidon, « Grandeur et renaissance du sentiment de l'enfance au Moyen Âge », *Op. Cit.*, p. 39.

⁴¹ La psychohistoire est l'utilisation des acquis de la psychanalyse au service de la compréhension du passé. Lloyd DeMause en est l'un de ses principaux représentants. Voir Lloyd DeMause, *Les fondations de la psychohistoire*, traduit par Sean Wilder et Jean-Maurice Bizière, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

⁴² James Bruce Ross, « The Middle-Class Child in Urban Italy, Fourteenth to Early Sixteenth Century » dans Lloyd DeMause (ed.), *The history of childhood*, New York, Psychohistory Press, 1974, p. 183-228.

⁴³ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁴ Christiane Klapisch-Zuber et David Herlihy, *Les Toscans et leurs familles : une étude du catasto florentin de 1427*, Paris, Presses de la Fondation nationales des sciences politiques ; Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1978. La ville de Londres fut également l'objet d'une étude, voir : Barbara A. Hanawalt, *Growing up in medieval London, the experience of childhood in history*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 1993.

⁴⁵ Shulamith Shahar, *Childhood in the Middle Ages*, Londres, Routledge, 1990.

⁴⁶ Pierre-André Sigal, « L'histoire de l'enfant au Moyen Âge : une recherche en plein essor », *Histoire de l'éducation*, 1999, vol. 81, n° 1, p. 5-6. ; Nicholas Orme, *Medieval Children*, New Heaven ; Londres, Yale University Press, 2001.

⁴⁷ *La petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne*, XVI^e Journées internationales d'histoire de l'abbaye de Flaran, Études réunies par R. Fossier, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

Angela Giallongo publie-t-elle un ouvrage de synthèse, *Il bambino medievale*⁴⁸ qui aborde autant l'enfance que l'éducation au Moyen Âge. L'année suivante, Anna Benvenuti Papi et Elena Giannarelli s'intéressent cette fois à l'image de l'enfant saint dans leur étude intitulée *Bambini santi*⁴⁹. Les travaux concernant les XV^e et XVI^e siècles, et notamment en Italie, arriveront peu après ceux réalisés par les médiévistes⁵⁰, sous l'impulsion de Christiane Klapisch-Zuber. La fin des années 1990 marque ainsi le début des travaux sur l'enfant et l'enfance durant la première modernité comme l'importante synthèse d'Egle Becchi et de Julia Dominique, *Histoire de l'enfance en Occident. Tome 1 – De l'Antiquité au XVIIe siècle* traduite en 1998⁵¹. On doit également mentionner les textes d'Ottavia Niccoli⁵² ou de Louis Haas⁵³. Mais c'est véritablement au début des années 2000 qu'ils vont se faire plus nombreux. Dès 2001, l'historienne Ilaria Taddei consacre ouvrages et articles aux jeunes de la ville de Florence⁵⁴. La même année, Colin Heywood publie un ouvrage plus généraliste, *A History of Childhood: children and childhood in th West Medieva to Modern Times*⁵⁵. Puis, l'important livre édité par Konrad Eisenbichler, *The premodern Teenager. Youth in Society (1150-1650)*⁵⁶ paru en 2002 va notamment établir une base importante toujours d'actualité. Au fil du temps, les ouvrages vont se concentrer plus particulièrement sur la première modernité comme l'étude d'Erica Fudge, « Learning to laugh: children and being human in early modern thought »

⁴⁸ Angela Giallongo, *Il bambino medievale : Educazione e infanzia nel Medioevo*, Bari, Éd. Dedalo, 1990.

⁴⁹ Anna Benvenuti Papi et Elena Giannarelli, *Bambini santi. Rappresentazioni dell'infanzia e modelli hagiografici*, Turin, Rosenberg et Sellier, 1991.

⁵⁰ Deux synthèses des études médiévistes concernant l'enfant ont été proposées par : Véronique Dasen et al., « Enfances. Bilan d'une décennie de recherche », *Annales de Démographie Historique*, 2001, vol. 102, n° 2, p. 17-25 et 73-85. ; B.A. Hanawalt, « Medievalists and the Study of Childhood », *Op. Cit.*

⁵¹ Egle Becchi et Julia Dominique (eds.), *Histoire de l'enfance en Occident. Tome 1 : De l'Antiquité au XVIIe siècle*, traduit par Jean-Pierre Bardos, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

⁵² Ottavia Niccoli, *Il seme delle violenza : putti, fanciulli e Mammoli nell'Italia tra Cinque e Seicento*, Rome, Laterza, 1995. ; Ottavia Niccoli (ed.), *Infanzie : funzioni di un gruppo liminale dal mondo classico all'Età moderna*, Florence, Ponte alle grazie, 1993.

⁵³ Louis Haas, *The Renaissance Man and His Children. Childbirth and Early Childhood in Florence, 1300-1600*, Londres, MacMillan, 1998.

⁵⁴ Ilaria Taddei, « Jouer dans la cité des humanistes. Les confréries de jeunesse à Florence au XV^e siècle », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 2016 2015, n° 21-22, p. 126-134 ; Ilaria Taddei, « La notion d'âge dans la Florence des XIV^e et XV^e siècles », *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge*, 2006, vol. 118, n° 1, p. 149-159 ; Ilaria Taddei, « Puerizia, Adolescenza and Giovinezza: Images and Conceptions of Youth in Florentine Society During the Renaissance » dans Konrad Eisenbichler (ed.), *The Premodern Teenager. Youth in Society 1150-1650*, Toronto, Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2002, p. 15-26 ; Ilaria Taddei, *Fanciulli et Giovanni. Crescere, a Firenze nel Rinascimento*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2001 ; Ilaria Taddei, « L'encadrement des jeunes à Florence au XV^e siècle », *Société Française d'Histoire Urbaine*, 2001, vol. 1, n° 3, p. 119-132.

⁵⁵ Colin Heywood, *A history of childhood : children and childhood in the West from medieval to modern times*, Cambridge, Polity, 2001. Cette même année paraît également une importante synthèse pour la période médiévale : N. Orme, *Medieval Children*, *Op. Cit.*

⁵⁶ Konrad Eisenbichler (ed.), *The Premodern Teenager. Youth in Society (1150-1650)*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2002.

(2003)⁵⁷ ou celle désormais incontournable de Hugh Cunningham, *Children and Childhood in Western Society since 1500* (2005)⁵⁸. À leur suite, viendront s'ajouter celles de David Kennedy, *Changing Conceptions of the Child from the Renaissance to Post-Modernity. A Philosophie of Childhood* (2006)⁵⁹, de Sandra Cavallo et Silvia Evangelisti, *A Cultural History of Childhood and Family in the Early Modern Age* (2010)⁶⁰ ou encore celui de Colin Heywood, *Childhood in Modern Europe* (2018)⁶¹.

Le livre de Philippe Ariès aura également eu pour mérite d'ouvrir les yeux de nombreux chercheurs, historiens comme historiens de l'art qui, soudainement, semblent observer les images avec un regard nouveau et reconnaître les enfants comme tels, et non plus comme des adultes miniatures, ou des clones de leurs parents⁶². Il leur a surtout permis de constater que oui, l'enfant est présent dans les arts, contrairement à ce qu'ont affirmé Danièle Alexandre-Bidon et Pierre Riché⁶³. Un constat sans fondement et d'autant plus étonnant qui est établi par une historienne qui dans son ouvrage *L'enfant à l'ombre des cathédrales*⁶⁴, utilise abondamment l'iconographie – malgré quelques libertés et raccourcis –, ce qui constitue d'ailleurs en soi une nouveauté⁶⁵. L'absence décrétée de l'enfant dans les arts par les chercheurs ne résulterait-elle pas d'une méconnaissance du sujet : ne sait-on pas reconnaître les enfants dans l'art médiéval ? Ils sont pourtant largement présents dans les marges des manuscrits des livres d'heures dès le XIII^e siècle et nombre de portraits gravés leur sont consacrés dès le XIV^e siècle⁶⁶.

⁵⁷ Erica Fudge, « Learning to laugh: children and being human in early modern thought », *Textual Practice*, 2003, vol. 17, n° 2, p. 277-294.

⁵⁸ Hugh Cunningham, *Children and Childhood in Western Society Since 1500*, Londres ; New York, Harlow ; Longman, 2005.

⁵⁹ David Kennedy, *Changing Conceptions of the Child from the Renaissance to Post-Modernity. A Philosophie of Childhood*, Lewiston ; Queenston ; Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2006.

⁶⁰ Sandra Cavallo et Silvia Evangelisti (eds.), *A Cultural History of Childhood and Family in the Early Modern Age*, Oxford ; New York, Berg, 2010.

⁶¹ Colin Heywood, *Childhood in Modern Europe*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2018.

⁶² Voir par exemple : Anita Schorsch, *Images of Childhood: An Illustrated Social History*, New York, Mayflower Books, 1979 ; D. Alexandre-Bidon et M. Closson, *L'enfant à l'ombre des cathédrales*, *Op. Cit.* ; Jan Baptist Bedaux et Rudolf E. O. Ekkart, *Pride and Joy. Children's portraits in the Netherlands (1500-1700)*, Ghent, Amsterdam, Ludion Press, 2001.

⁶³ « L'enfant n'est pas en tant que tel un personnage de la vie médiévale et l'adolescence est réduite à peu de chose... L'enfant proprement dit est absent de la littérature et des arts », Pierre Riché et Danièle Alexandre-Bidon, « L'enfant au Moyen Âge état de la question », in R. Fossier (ed.), *La petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne, (Actes des XV^{es} Journée Internationales d'Histoire de l'Abbaye de Flaran, Septembre 1994)*, *Op. Cit.*, p. 7.

⁶⁴ D. Alexandre-Bidon et M. Closson, *L'enfant à l'ombre des cathédrales*, *Op. Cit.*, p. 7.

⁶⁵ P.-A. Sigal, « L'histoire de l'enfant au Moyen Âge », *Op. Cit.*, p. 5.

⁶⁶ Pierre Riché et Danièle Alexandre-Bidon, « L'enfant au Moyen Âge état de la question », in R. Fossier (ed.), *La petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne, (Actes des XV^{es} Journée Internationales d'Histoire de l'Abbaye de Flaran, Septembre 1994)*, *Op. Cit.*, p. 7-28, 27.

Malgré les travaux de tous ces historiens, les historiens de l'art vont tarder à s'emparer du sujet, que ce soit par manque de connaissance ou d'intérêt. Anna Lia Franchetti est l'une des premières à proposer en 1991 une synthèse autour de « L'enfance dans l'art : présences et absences »⁶⁷, mais son analyse se focalise sur la littérature française du XVII^e siècle. Il faudra attendre 1997 pour qu'une étude soit entièrement consacrée à l'iconographie des enfants. Dans son article, Marie-France Morel rappelle les précautions à prendre quand on analyse des images représentant des enfants et note les erreurs commises par les historiens, dont Philippe Ariès qui « tire argument de l'absence d'enfants ordinaires dans l'art médiéval classique pour affirmer qu'ils n'ont pas de place dans la société. [...] A contrario, Ariès croit pouvoir conclure « à un large mouvement d'intérêt en faveur de l'enfance » aux XVI^e et aux XVII^e siècles, à cause de l'abondance des *putti* dans l'art [...] »⁶⁸. Il est toutefois juste de dire que les représentations vont se faire plus nombreuses à partir du XV^e siècle, et que de périphérie inanimée, les enfants vont devenir des centres. Ainsi, des enfants peints par Giotto entre 1304 et 1306 dans la chapelle des Scrovegni qui sont parmi les premiers à intégrer l'espace pictural de la *storia* aux *Deux enfants embêtant un chat* par Annibale Carracci en 1588-90, une véritable évolution – tant par le nombre que par la qualité - dans la représentation de l'enfant s'est opérée.

Il est donc étonnant de constater que le sujet a tardé à intéresser les historiens de l'art. C'est à l'approche des années 2000 que l'on constate un développement des études consacrées à ce sujet. Suite à l'article de Marie-France Morel, paraissent les ouvrages d'Anne Higonnet, *Pictures of Innocence : The History and Crisis of Ideal Childhood* (1998)⁶⁹ et d'Emmanuel Pernoud, *L'enfant dans la peinture* (2001) co-dirigé avec Nadeije Laneyrie-Dagen⁷⁰. Le titre sera d'ailleurs emprunté l'année suivante par Marie-Christine Autin Graz qui écrit à nouveau sur le thème de *L'enfant dans la peinture* (2002)⁷¹, mais ne se sert des portraits d'enfants que comme de « mignonnes » illustrations afin d'appuyer ses théories. Désireux d'approfondir son premier texte, Emmanuel Pernoud publie six ans plus tard *L'enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme* (2007)⁷². Matthew Knox Averett s'intéresse par la suite à la représentation et à l'histoire de l'enfant du début de la période moderne dans un livre qu'il édite sous le titre *The*

⁶⁷ Anna Lia Franchetti, « L'enfant dans l'art : présences et absences », *Littératures classiques*, 1991, n° 14, p. 21-32.

⁶⁸ Marie-France Morel, « Images et représentations figurées du petit enfant : pour une problématique renouvelée de l'histoire de l'enfance (XV^e-XIX^e siècle) », *Mélanges de l'École Française de Rome - Italie et Méditerranée*, 1997, vol. 109, n° 1, p. 467.

⁶⁹ Anne Higonnet, *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, Londres, Thames and Hudson, 1998.

⁷⁰ Sébastien Allard, Nadeije Laneyrie-Dagen et Emmanuel Pernoud, *L'Enfant dans la peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2001.

⁷¹ Marie-Christine Autin Graz, *L'enfant dans la peinture*, Milan, Skira, 2002.

⁷² Emmanuel Pernoud, *L'Enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme.*, Paris, Hazan, 2007.

*Early Modern child in Art and History*⁷³. Malgré ces quelques études, la représentation de l'enfant dans l'art moderne est un champ de recherche laissé encore largement vide que Fabien Lacouture se charge depuis quelques années de combler. Tout d'abord avec sa thèse *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIV^e – XVI^e siècles*, soutenue en 2017⁷⁴ puis avec les nombreux articles qui en découlent⁷⁵. Ses travaux sont les plus récents à s'intéresser à la représentation de l'enfant de manière générale dans l'art italien de la Renaissance, qui intègrent les « multiples conventions sociales et attentes pédagogiques »⁷⁶ auxquelles les enfants restent soumis à travers leurs représentations.

Du côté des musées aussi le thème peine à susciter de l'intérêt. Seules deux expositions ont été consacrées aux représentations artistiques d'enfants : « *Pride and Joy. Children's portraits in the Netherlands* » au Frans Halsmuseum de Haarlem (7 octobre - 31 décembre 2000) puis au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers (21 janvier - 22 avril 2001) cette dernière ayant regroupé pas moins de quatre-vingt-cinq portraits d'enfants majoritairement exécutés dans le pays pendant au temps de la Réforme protestante⁷⁷. L'exposition de Haarlem et d'Anvers se concentrait particulièrement sur trois thématiques associées à l'enfance : l'éducation, les jouets et l'habillement. Plus récemment, l'exposition *Il sogno della vita che verrà: la ritrattistica infantile dal 1500 a oggi*, qui s'est tenue au Castel Tirolo dans le Tyrol italien (4 juin au 22 novembre 2015)⁷⁸ puis l'exposition « *Enfants de la Renaissance* » au Château de Blois (18 mai – 1^{er} septembre 2019)⁷⁹. Dans ce dernier cas de figure, ce sont cette

⁷³ Matthew Knox Averett (ed.), *The Early Modern child in Art and History*, Londres, Pickering & Chatto, 2015.

⁷⁴ Fabien Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIV^e - XVI^e siècles*, Thèse en Histoire de l'art, sous la direction de Nadejda Laneyrie-Dagen, Université Paris 1 - Sorbonne, Paris, 2017.

⁷⁵ Fabien Lacouture, « Mens sana in corpore sano La place du sport et des exercices physiques dans l'éducation des enfants à la Renaissance », *Italies*, 2019, n° 23, p. 19-34 ; Fabien Lacouture, « Genre et fratrie dans les portraits de famille vénitiens du XVI^e siècle » dans Fabrice Boudjaaba, Christine Dousset-Seiden et Sylvie Mouysset (eds.), *Frères et sœurs du Moyen Âge à nos jours, (Actes du colloque international de l'Université de Toulouse II - Le Mirail du 22 au 23 mars 2012)*, Bern, Peter Lang, 2016, p. 469-487 ; Fabien Lacouture, « “You will be a man my son” : Signs of masculinity and virility in Italian Renaissance paintings of boys » dans *The Early Modern Child in Art and History*, Londres, Routledge, 2015, p. 99-116 ; F. Lacouture, « Le droit au jeu dans la peinture vénitienne au XVI^e siècle », *Op. Cit.* ; Fabien Lacouture, « Espace urbain et espace domestique : la représentation des femmes dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 2012, n° 36, p. 235-256 ; Fabien Lacouture, « Le thème de l'adoration par la Vierge du Christ endormi entre 1450 et 1500 en Italie du Nord (Venise) » dans Véronique Dalmasso (ed.), *Façons d'endormis : le sommeil entre inspiration et création, (Actes de la journée d'étude du 10 mai 2012 à l'Université Jules Verne, Picardie)*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2012, p. 19-30.

⁷⁶ F. Lacouture, « Le droit au jeu dans la peinture vénitienne au XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 134.

⁷⁷ Voir le catalogue de l'exposition : J.B. Bedaux et R.E.O. Ekkart, *Pride and Joy. Children's portraits in the Netherlands (1500-1700)*, *Op. Cit.*

⁷⁸ Roberto Pancheri, « L'età favolosa. Ritratti di bambini nella pittura dell'Italia settentrionale dal Cinquecento al Settecento » dans Leo Andergassen (ed.), *Il sogno della vita che verrà: la ritrattistica infantile dal 1500 a oggi*, cat. expo., (Castel Tirolo, du 4 juillet au 22 novembre 2015), Schloss Tirolo, Athesia Verlag, 2015, p. 66-77.

⁷⁹ Voir le catalogue de l'exposition : François Lafabrié et Caroline Zum Kolk, *Enfants de la Renaissance*, cat. expo., (Château royal de Blois, du 18 mai au 1^{er} septembre 2019), Paris ; Blois, In Fine ; Château royale de Blois, 2019.

fois les liens entre l'histoire du château, lieu de naissance de nombreuses têtes couronnées, et l'évolution de l'éducation depuis le Moyen Âge qui ont guidé les spectateurs au sein d'œuvres allant des tableaux aux objets de la vie quotidienne.

2.2. L'animal dans l'art

Comme pour l'enfant, ce sont les médiévistes qui se sont les premiers intéressés à la représentation des animaux dans l'art, notamment à travers l'étude des bestiaires, ces livres entre la fable et la morale dans lesquels les animaux sont à la fois présents au sein de l'histoire écrite tout comme dans les illustrations les accompagnant. Les animaux y sont étudiés et compilés dans une logique purement symbolique. Les bestiaires médiévaux ont notamment été étudiés par Michel Pastoureau⁸⁰. Son approche mêlant histoire de l'art et histoire culturelle a notamment pour ambition de dépasser la pure étude symbolique, et d'y ajouter une dimension sociale importante. Son travail a été une source d'inspiration importante pour les historiens de l'art moderne s'intéressant à la représentation des animaux, à l'instar de Mirella Levi d'Ancona qui adopte le format de l'encyclopédie dans son ouvrage *Lo Zoo del Rinascimento*. L'ouvrage relève davantage du catalogue un peu simpliste et ne fait que lister les animaux les plus couramment représentés tout en énumérant, à partir de sources religieuses et classiques notamment, leurs diverses significations symboliques. Pour chaque animal symbolique, un exemple de peinture est donné. Si l'ouvrage est loin d'être exhaustif dans sa liste des animaux représentés et de leurs significations symboliques, il permet toutefois à celui ou celle qui s'intéresse à la représentation des animaux dans l'art de se rendre compte de la diversité des animaux figurés et de la forte récurrence de certains. Les historiens de l'art, médiévistes comme modernistes, sont désormais de moins en moins nombreux à étudier les figures animales d'un point de vue purement symbolique, même si à l'instar de Nadeije-Laneyrie-Dagen et de Simona Cohen, certains ne semblent pas prêts à voir dans les figures animales autre chose que des symboles⁸¹. Un des mérites de tels ouvrages est toutefois d'attirer l'œil du spectateur sur ces figures non pas oubliées, mais ignorées des historiens de l'art et sans doute aussi des spectateurs.

⁸⁰ Voir notamment Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011.

⁸¹ Ainsi, Simona Cohen déclare chercher partout une résonance symbolique dans la présence de figures animales dans l'art dès son introduction : « *It is my aim to demonstrate that Renaissance artists, particularly in Italy, perpetuated the symbolic contexts of ancient and medieval animal symbolism, and to illustrate how this was disguised under the veil of genre, religious or mythological narrative and, so-called, scientific naturalism.* », Simona Cohen, *Animals as disguised symbols in Renaissance art*, Boston, Brill, 2008, p. XXXIII. Voir également Simona Cohen, « *Ars simia naturae: The Animal as Mediator and Alter Ego of the Artist in the Renaissance* », *Explorations in Renaissance Culture*, 2017, vol. 43, n° 2, p. 203. Et Nadeije Laneyrie-Dagen, *Animaux cachés, Animaux secrets*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2016.

S'il est vrai, comme le précise Arnaud Zucker, que « les figures animales offrent l'avantage considérable de suggérer, par analogie, non pas des idées, mais les caractères, les comportements et les désirs humains »⁸², il serait malgré cela, réducteur de ne voir les figures animales qu'à travers ce prisme. Nombreux de chercheurs pensent au contraire, qu'elles permettent l'analyse de comportements humains, et qu'elles sont surtout « prétexte à études sans être véritablement objet d'étude, et encore moins sujet »⁸³ et sont désireux d'inverser cette tendance. Dès les années 1970, plusieurs ouvrages ont fait des figures animales leur objet d'étude. À commencer par Kenneth Clark qui rédige une étude très généraliste sur la place des animaux dans l'art à la demande l'International Wild Life Fund en 1976, et qui confesse lui-même commencer par penser que ce sujet n'en était pas un, avant de finalement changer d'avis et de se rendre compte du champ de recherche qui s'ouvre à lui⁸⁴. L'ouvrage n'est cependant pas entièrement consacré aux animaux, mais aux relations que ces derniers entretiennent avec les hommes de la préhistoire à nos jours comme le précise le titre, témoignant du fait que Kenneth Clark ne pense pas véritablement les animaux comme un sujet à part entière et que leur étude n'est intéressante qu'à travers leurs liens avec les hommes. Il est en effet difficile pour nombre d'historiens de l'art de s'empêcher d'intellectualiser l'animal, embarrassés de voir tous ces animaux sans savoir qu'en faire, ni comment interpréter leur présence. Comment les comprendre autrement que comme des symboles qui parlent de l'homme ? Comment échapper à la lourde tradition de la lecture iconographique d'œuvre proposée par Erwin Panofsky⁸⁵ et largement humaniste ? Les animaux peints ne sont-ils nécessairement que des attributs de l'homme⁸⁶ ou bien des figures de son altérité⁸⁷ ? N'ont-ils pas également été peints pour elles-mêmes, en tant qu'elles-mêmes ? On ne peut en effet nier que « l'histoire artistique des animaux

⁸² Arnaud Zucker, « Morale du Physiologos : le symbolisme animal dans le christianisme ancien (IIe-Ve s.) », *Rursus* [En ligne], 2007, n° 2, p. 7.

⁸³ Éric Baratay, *Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 19.

⁸⁴ « Je pensai tout d'abord que ce sujet n'en était pas un, mais, à la réflexion, je me rendis compte que personne n'avait encore prêté attention aux rapports entre les animaux et les hommes, qui sont pourtant dignes du plus grand intérêt. »⁸⁴ [...] l'animal est bel et bien un sujet. », Kenneth Clark, *Les animaux et les hommes : leurs relations à travers l'art occidental de la préhistoire à nos jours*, traduit par Michel Deuil et traduit par David Léger, Paris, Tallandier, 1977, p. 9.

⁸⁵ Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduit par Claude Herbet et traduit par Bernard Teyssedre, Paris, Gallimard, 1967.

⁸⁶ « L'animal considéré comme adjuvant de l'histoire fait pendant à l'animal pensé comme attribut de l'homme. », P. Dubus, « Art et animalité dans le *Trattato dell'arte della pittura* de Gian Paolo Lomazzo », *Op. Cit.*, p. 11.

⁸⁷ « Au commencement, la représentation de l'animal sur les parois des grottes fit naître, en plus de l'art, le premier motif de l'altérité. Peindre l'animalité fut le geste par lequel l'homme s'en sépara, à la fois par son invention technique et par le divorce qu'il actait. L'homme s'opposa à l'animal pour le dominer, au moyen d'une arme qui lui offrit d'en forger tant d'autres : la main. Au fil des siècles, l'humain assoit son autorité sur la Nature, trouve dans la religion qu'il crée la légitimité de cette mainmise ; il étend sa domination sur tous les êtres qui peuplent la terre, divisant le vivant et l'inanimé en catégories, allant jusqu'à scinder sa propre espèce en races. », Jonathan Palumbo, *Après la nuit animale*, Paris, Marest Éditeur, 2018, p. 18.

apparaît [...] comme une histoire essentiellement façonnée par l'humanité, où le devenir des bêtes sert avant tout à chanter les louanges du génie humain »⁸⁸.

Si les figures animales et leurs représentations sont l'objet de statuts variés, souvent contradictoires et paradoxaux, loin d'être le reflet du vécu de ces dernières⁸⁹, les ouvrages qui leur sont consacrés se frayent ces dernières années une place de plus en plus importante sur les étagères des bibliothèques universitaires et des librairies favorisés par la prise de conscience collective autour de la maltraitance animale et de la crise écologique que nous traversons. Si l'homme trouve toujours dans la grande diversité des animaux un moyen détourné pour parler de lui, il peut également être représenté pour lui-même – c'est par exemple dans le cas de l'art animalier ou des illustrations naturalistes -, et être considéré comme sujet, l'un n'empêchant en rien l'autre comme le rappelle Benjamin Arbel :

« Mais il est important de rappeler que l'art de la Renaissance est tout simplement inondé d'animaux de toutes sortes. Certes, beaucoup d'entre eux ont une fonction symbolique et/ou allégorique, comme leurs prédécesseurs médiévaux, mais dans beaucoup d'autres cas, et parfois dans les mêmes, ils reflètent une nouvelle sensibilité et une nouvelle volonté d'exprimer les liens d'affection entre les êtres humains et les autres animaux. Dans l'art de la Renaissance, les animaux ne fonctionnent pas seulement comme des symboles et des allégories, mais apparaissent aussi comme de véritables êtres vivants aux côtés de leurs compagnons humains et parfois même de manière indépendante. »⁹⁰

Portés par les travaux de leurs collègues historiens, de plus en plus d'historiens de l'art moderne, d'abord états-uniens puis anglo-saxons et désormais européens, placent ainsi désormais les animaux au centre de leurs études, bien qu'ils restent une minorité au sein de leur discipline. C'est notamment le cas de l'historienne de l'art Valérie Boudier, dont la thèse et les nombreuses études consacrées aux peintures de genre du nord de l'Italie, celles réalisées par

⁸⁸ Ce passage est tiré de l'appel à communication pour la 11^{ème} édition du Festival d'Histoire de l'Art de Fontainebleau, dont le thème en 2022 était l'« Animal ». Voir : <https://www.festivaldelhistoiredelart.fr/appele-a-communication-lanimal-theme-annuel-du-fha22/>

⁸⁹ « Admiré, adoré, idolâtré voire déifié ; craint, pisté, traqué, chassé, sacrifié, consommé ; domestiqué, élevé, dressé ; observé, étudié, classé, catalogué, collectionné et représenté ; aimé, libéré, protégé. L'Animal – et sa figuration artistique – est l'objet de statuts variés, souvent contradictoires et paradoxaux, parce que loin d'être le reflet du vécu des « bêtes ». Ce passage est tiré de l'appel à communication pour la 11^{ème} édition du Festival d'Histoire de l'Art de Fontainebleau, dont le thème en 2022 était l'« Animal ». Voir : <https://www.festivaldelhistoiredelart.fr/appele-a-communication-lanimal-theme-annuel-du-fha22/>

⁹⁰ « *But it is important to remember that Renaissance art is simply flooded with animals of all sorts. Truly, many of these have a symbolic and/or allegorical function, as do their medieval predecessors, but in many other cases, and sometimes even in the very same ones, they reflect a new sensitivity and a new readiness to express bonds of affection between human beings and other animals. In Renaissance art animals not only function as symbols and allegories but also appear as real living beings alongside their human companions and sometimes even independently.* », Benjamin Arbel, « The Renaissance transformation of animal meaning from Petrarch to Montaigne » dans Linda Kalof et Georgina M. Montgomery (eds.), *Making Animal Meaning*, East Lansing, Michigan State University Press, 2011, p. 66.

Vincenzo Campi, Bartolomeo Passerotti et Annibale Carracci notamment, accordent une place aussi importante aux hommes qu'aux animaux présents dans ces toiles⁹¹. Toute personne s'intéressant à la question de représentation animale dans la peinture italienne de la Renaissance ne peut qu'être reconnaissante du considérable travail et des avancées apportées par l'historienne de l'art. L'animalité des personnages de Campi, Passerotti ou de Carracci trouve un écho dans les études questionnant les différentes formes de l'animalité dans l'art. On peut notamment citer la thèse de l'historien Pierre-Olivier Dittmar, « Naissance de la bestialité : une anthropologie du rapport animal dans les années 1300 », qui concerne certes la période médiévale, mais dont les réflexions peuvent apporter beaucoup aux modernistes. Ainsi, la question de l'animalité a fait l'objet de plusieurs numéros spéciaux de revues à l'image du numéro 40 de la *Revue d'Esthétique* dont le thème, « Animalités », porte la marque du pluriel dans la mesure où « qui s'intéresse à l'animalité rencontre la multiplicité »⁹². Elle tient également une place importante dans les recherches de l'historien de l'art Guillaume Cassegrain⁹³. Concernant la représentation des animaux de façon générale à l'époque moderne, on peut notamment citer le récent ouvrage de Sarah R. Cohen, *Picturing Animals in Early Modern Europe : Art and Soul* (2021) qui traite autant la représentation naturaliste des animaux que le débat sur l'âme animale et à la présence des animaux dans les cours européennes.

Outre la question de l'animalité, les études consacrées aux représentations des animaux de la première modernité sont également plus nombreuses depuis les années 2010. Numéros spéciaux de revues académiques⁹⁴, ouvrages généralistes⁹⁵ ou encore catalogues

⁹¹ Valérie Boudier, « Lorsque le morcellement animal structure l'espace de la représentation », *Anthropology of food* [En ligne], 2019, n° S13, p. 1-13 ; Valérie Boudier, « Rire de la mauvaise humeur avec Bartolomeo Passerotti » dans Francesca Alberti et Diane Bodart (eds.), *Rire en images à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2019, p. 67-84 ; Valérie Boudier, « Représenter volailles et volaillères dans la peinture italienne du Cinquecento: Analogies physiques et associations alimentaires dans les tableaux de Campi et Passerotti », *Revue d'ethnoécologie* [En ligne], 2017, n° 12 ; Valérie Boudier, « Le cuisinier gourmand au XVI^e siècle, lecture iconographique » dans Karine Karila-Cohen et Florent Quellier (eds.), *Le corps gourmand. D'Héraclès à Alexandre le Bienheureux*, Rennes ; Tours, Presses Universitaires de Rennes ; Presses Universitaires de Tours, 2012, p. 221-247 ; Valérie Boudier, *La cuisine du peintre : scène de genre et Nourriture au Cinquecento*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010 ; Valérie Boudier, « Appropriation et représentation des animaux du Nouveau Monde chez deux artistes nord italiens de la fin du XVI^e siècle. Le cas du dindon », *Food & History*, 2009, vol. 7, n° 1, p. 79-102. Sur les mêmes sujets, il nous faut également citer les importantes études de

⁹² Il s'agit de la première phrase de la présentation du numéro, signée par Pascale Dubus, Françoise Armengaud et Maryvonne Saison, p. 5.

⁹³ Guillaume Cassegrain, « La nudité animale. Identités renaissantes » dans Émilie Sérís (ed.), *Le nu dans la littérature de la Renaissance*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2022, p. 123-129 ; Guillaume Cassegrain, « L'origine animale. A propos de la "Création des animaux de Paolo Uccello" » dans Sefy Hendler, Florian Métral et Philippe Morel (eds.), *La Renaissance des origines*, Brepols, Turnhout, 2018, p. 137-147.

⁹⁴ Nous pensons notamment ici au numéro 67 de la revue *Animals of Science* dont le thème était « The representation of animals in the early modern period », paru en 2010.

⁹⁵ S. Cohen, *Animals as disguised symbols in Renaissance art*, op. cit. ; Bruce Boehrer (ed.), *A cultural history of Animals in the Renaissance*, Oxford ; New York, Berg, 2007.

d'expositions⁹⁶ et d'articles⁹⁷ se consacrent ainsi depuis un peu plus d'une décennie à la représentation animale durant l'époque moderne. Les recherches se font également de plus en plus spécifiques, se consacrant à des animaux particuliers parmi lesquels le cheval, chien, le singe et le chat trouvent une place de premier ordre, les autres animaux n'étant que très peu convoqués dans des études spécifiquement relatives à leur espèce. Une des études pionnières dans le genre a été réalisée par Horst Woldemar Janson. Son ouvrage *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*⁹⁸, prend pour étude les singes et les examine à travers la zoologie, la médecine, la philosophie, la littérature ou encore les arts visuels. L'ouvrage paru en 1952 demeure incontournable. Il s'agit d'une des premières monographies consacrées à un animal en histoire de l'art pour la période médiévale et Renaissance. Janson y expose notamment l'origine du concept d'*ars simia naturae*. Celle-ci, propre aux singes va ouvrir la voie à d'autres études monographiques. Concernant les chiens, nous pouvons citer les études de John F. Moffitt, de Jan Bialostocki, de Simona Cohen, de Bowron Edgar Peters, de Laura Deborah Gelfand ou plus récemment de Sefy Hendler⁹⁹. Quant aux chats l'ouvrage *Le Chat et la palette. Le chat dans la peinture occidentale du XV^e au XX^e siècle*, fait office de catalogue plus généraliste, s'adressant à un lectorat de passionnés non académique tandis que l'étude de Michel Hochmann s'intéresse, elle, aux dans les tableaux comiques de la Renaissance¹⁰⁰. Dans sa thèse en histoire de l'art consacrée au « Portrait équestre italien de la fin du Moyen Âge au début de la Renaissance », Armelle Fémelat consacre une part importante de ses recherches à l'équidé, mais aussi désormais aux chiens qu'elle développe dans plusieurs publications¹⁰¹.

Parmi les exemples monographiques les plus récents dédiés à une seule espèce animale, il nous faut mentionner le numéro 218 (2022-24) de la *Revue de l'art* consacrée aux oiseaux, espèce qui ne s'était pas vue consacrée d'étude en histoire de l'art depuis l'ouvrage d'Herbert

⁹⁶ Davide Dotti (ed.), *Gli animali nell'arte: dal Rinascimento a Ceruti*, cat. expo., (Palazzo Martinengo Cesaresco, Brescia, Italie, du 19 janvier au 9 juin 2019), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019.

⁹⁷ Simona Cohen, « Animal Imagery in Renaissance Art », *Renaissance Quarterly*, 2014, vol. 67, n° 1, p. 164-180.

⁹⁸ Horst Woldemar Janson, *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, Warburg Institute, University of London, 1952.

⁹⁹ J.F. Moffitt, « The uninvited Dinner-Guest : Why a barking dog at Tintoretto Last Supper ? », *Op. Cit.* ; J. Bialostocki, « I Cani di Paolo Veronese », *Op. Cit.* ; Edgar Peters Bowron et al. (eds.), *Best in show: the dog in art from the Renaissance to today*, cat. expo., (Bruce Museum, Greenwich, du 13 mai au 27 août 2006), New Haven ; Houston, Yale University Press ; In association with The Museum of Fine Arts ; Bruce Museum, 2006 ; S. Cohen, « Dogs in the religious paintings of Tintoretto », *Op. Cit.* ; L.D. Gelfand (ed.), *Our dogs, our selves*, *Op. Cit.* ; Sefy Hendler, « Cellini's Dog », *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 2023, vol. 26, n° 1.

¹⁰⁰ Michel Hochmann, « Des bizarreries de chat et d'autres fantaisies » : le chat dans les tableaux comiques de la Renaissance » dans *Rire en images à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2019, p. 134-155.

¹⁰¹ Armelle Fémelat, « Des cheveux réels et un cheval idéal : naturalisme et idéalisation des chevaux des portraits équestres italiens des Trecento et Quattrocento », *In Situ : Revue des patrimoines* [En ligne], 2015, n° 27 ; Armelle Fémelat, « Rubino, El Serpentinon, Viola, and the others. Renaissance portraits of dogs and horses at the court of the Gonzages » dans Mark Hengerer et Nadir Weber (eds.), *Animals and courts. Europe, c. 1200-1800*, Berlin, De Gruyter, 2020, p. 194-218.

Friedmann, *The symbolic goldfinch : its history and significance in European devotional art*, paru en 1946¹⁰². Marie-Pauline Martine, justifie le choix de ce sujet fait par le comité de rédaction dans son éditorial :

« Activées, voir précipitées par l'actualité, et notamment le déclin constaté de la biodiversité, les réflexions sur la présence animale dans l'art, comme motif ou matériau, dépassent aujourd'hui le cadre de l'analyse iconographique et symbolique. Nouvel « autre », figure d'altérité, l'animal a acquis le statut d'être sensible, à la fois *sujet et acteur* de l'histoire des arts, contribuant à renouveler la question du rapport de l'homme à la nature, des humains aux non-humains. »¹⁰³

On peut également mentionner la tenue dans le monde universitaire de plusieurs thèses en cours¹⁰⁴ dans lesquelles la figure animale trouve une place centrale. Mais aussi de plusieurs colloques et journées d'étude à l'image de celui organisé par Armelle Fémelat et Cécile Beuzelin, « Animal et portrait à Renaissance. De bestiae dignitate » (Paris et Écouen, 16-17 mai 2022), lors duquel les liens entre bêtes et hommes à l'époque moderne ont été interrogés au prisme du portrait. Nous avons nous même organisé à l'Université Grenoble Alpes le 22 octobre 2022 une journée d'étude, « L'animal à l'épreuve de l'histoire de l'art », qui se voulait un lieu d'expérimentation de nouvelles méthodologies pour étudier la figure animale dans l'art moderne.

Mais l'intérêt pour les figures animales ne se cantonne pas, loin de là, au monde de la recherche comme le prouve le succès du festival d'histoire de l'art de Fontainebleau dont l'édition 2022 avait pour thème « L'animal », mais aussi les expositions consacrées à la représentation d'animaux ou bien aux artistes qui les ont mis au premier plan. Ces dernières années, les expositions faisant la part belle aux animaux ont également été nombreuses¹⁰⁵. Parmi les plus récentes, on peut notamment citer l'exposition « Les animaux du roi » ayant eu lieu au Musée du château de Versailles, mais aussi l'ouverture en 2023 de deux expositions à Londres. La première, « Animals. Art, Science & Sounds », se tient à la British Library Galleries (21 avril – 28 août 2023) et a pour ambition de présenter les différentes façons dont les hommes ont documenté (enregistrements sonores, manuscrits, œuvres d'art) les animaux au

¹⁰² Herbert Friedmann, *The symbolic goldfinch: its history and significance in European devotional art*, Washington, Pantheon Books, 1946.

¹⁰³ Marie-Pauline Martin, « Éditorial », *Revue de l'art*, 2023, n° 218, p. 5.

¹⁰⁴ Parmi les thèses en cours, on peut citer celles d'Oriane Poret, *La quête du modèle animal chez Rosa Bonheur (1822-1899). Voyage, réseaux, collectes*, de Charline Bessière, *Romolo Ferrucci del Tadda, sculpteur animalier à Florence à la fin du XVI^e siècle* mais aussi d'Hélène Jagger, *La belle et la bête. L'hybridité femme-animal dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle)*.

¹⁰⁵ « Beauté animale », Paris, Grand Palais (21 mars – 16 juillet 2012) ; « Gli animali nell'arte : dal Rinascimento a Ceruti », Palazzo Martinengo Cesaresco, Brescia (19 janvier - 9 juin 2019) ;

cours de 2000 dernières années. La diversité des supports présentés la rend particulièrement intéressante. La seconde, « Portraits of Dogs : From Gainsborough to Hockney », programmée à la Wallace Collection (du 29 mars au 15 octobre 2023) présente une cinquantaine de portraits de chiens peints, dessinés, sculptés et même taxidermisés au fil des siècles¹⁰⁶.

Si l'animal reste « une des voies d'exploration de notre propre identité »¹⁰⁷, notamment durant la Renaissance qui n'est autre qu'une période d'affirmation de l'individualité humaine, il semble également pertinent de se pencher sur les individualités animales en se penchant sur leurs représentations. Nous rejoignons Armelle Fémelat qui voit dans le fait d'envisager la Renaissance et ses créations par le prisme animal, un nouveau champ des possibles, à condition toutefois que les historiens de l'art opèrent leur « tournant animal »¹⁰⁸, ce changement de paradigme venant remettre en question « la place qui ébranle la place ontologique à part, incontestable, de l'être humain. »¹⁰⁹

2.3. Prendre le « tournant animal »

Ces dernières années en France, et plus largement en Occident, la cause animale est devenue un véritable sujet de société. Ses défenseurs n'en finissent plus de dénoncer les souffrances que les hommes font subir au reste des animaux. À travers cette dénonciation de la souffrance animale, c'est plus largement le rapport homme-animal qui est remis en question et dénoncé. Durant des siècles, « l'animal-machine » de Descartes et de son disciple Malebranche¹¹⁰ a

¹⁰⁶ S'il s'agit de la première exposition majeure consacrée aux portraits de chiens, on peut toutefois regretter que l'accent soit mis sur le chien comme animal de compagnie de l'homme, et non sur sa représentation en tant qu'être à part entière.

¹⁰⁷ N. Laneyrie-Dagen, *Animaux cachés, Animaux secrets, Op. Cit.*, p. 11.

¹⁰⁸ Armelle Fémelat, *Les Gonzaga, précurseurs du portrait animal à la Renaissance* [Conférence] dans le cadre du séminaire « Iconographie animale : questions de méthodes et d'historiographie », 14 février 2022.

¹⁰⁹ Émilie Dardenne, *Introduction aux études animales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020, p. 18.

¹¹⁰ « Et je m'étais particulièrement arrêté à faire voir que, s'il y avait de telles machines, qui eussent des organes et la figure d'un singe, ou de quelque autre animal sans raison, nous n'aurions aucun moyen pour reconnaître qu'elles ne seraient pas en tout de même nature que ces animaux [...]. », René Descartes, *Discours de la méthode (1637)*, Paris, Flammarion, 2016, p. 92. Concernant l'influence de la pensée de Descartes en Italie, voir : Claudio Manzoni, *I cartesiani italiani (1660-1760)*, Udine, La Nuova base, 1984 ; Louis Berthé de Besaucèle, *Les cartésiens d'Italie : recherches sur l'influence de la philosophie de Descartes dans l'évolution de la pensée italienne aux xvii e et xviii e siècles*, Paris, A. Picard, 1920. Concernant « l'animal-machine » chez Descartes, voir : T. Gontier, « Les animaux-machines chez Descartes », *Op. Cit.* ; T. Gontier, *De l'homme à l'animal. Montaigne et Descartes ou les paradoxes de la philosophie moderne sur la nature des animaux, Op. Cit.* Malebranche : « [...] dans les animaux il n'y a ni intelligence ni âme, comme on l'entend ordinairement. Ils mangent sans plaisir, ils crient sans douleur, ils croissent sans le savoir : ils ne désirent rien, ils ne craignent rien, ils ne connaissent rien : et s'ils agissent d'une manière qui marque intelligence, c'est que Dieu les ayant faits pour les conserver, il a formé leurs corps de telle façon, qu'ils évitent machinalement et sans crainte, tout ce qui est capable de les détruire. », Malebranche, *De la recherche de la vérité, suivi des Éclaircissements*, Paris, Gallimard, 1979, vol.1, livre VI, 2ème partie, chap. VII, p. 717. Concernant l'animal-machine chez Malebranche, voir notamment : Pauline Phemister, « Malebranche, Leibniz et la question des animaux » dans Marine Bedon et Jacques-Louis

conforté l'homme à aliéner ces autres êtres vivants regroupés sous le nom générique d'« animal »¹¹¹, en faisant de ce dernier un objet à son service (outil, nourriture, divertissement, etc.). En réduisant à un seul et unique concept d'« animal »¹¹² tous les animaux présents sur terre, dans les mers et dans les airs, « l'homme », une notion tout aussi problématique tant elle recouvre diverses cultures et personnalités, a délibérément choisi de masquer leurs diversités pour mieux se placer au-dessus de ces êtres dénués tantôt de la parole, du deuil, de la religion, du rire, etc. Une supériorité qui depuis toujours est remise en question par quelques penseurs, quelques philosophes minoritaires¹¹³. Or, depuis les années 1970 outre-Atlantique¹¹⁴ et outre-Manche et depuis le début des années 2000 en France, les réflexions autour de « la question animale » sont devenues de plus en plus importantes, engendrant la création d'un nouveau champ disciplinaire : les *Animals Studies*.

Les « Études Animales » également appelées « études animalistes » ont pour objet d'étude les animaux en eux-mêmes, interroge leur existence, mais aussi leurs relations avec les êtres humains¹¹⁵ :

« En interrogeant simplement leur existence, dans le monde humain et la culture humaine, en nommant ce champ d'études, en lui donnant une existence scientifique, et en définissant un cadre pour l'analyse des relations que nous entretenons avec les animaux, les études animales font émerger et rendent visibles lesdites relations. En ce sens, elles sont le pendant académique d'un mouvement politique, associatif, social,

Lantoine (eds.), *L'homme et la brute au XVIIe siècle: Une éthique animale à l'âge classique ?*, Lyon, ENS Éditions, 2022, p.

¹¹¹ « L'animal » est une notion problématique comme le souligne Peter Singer puisqu'elle entend rassembler tous les êtres vivants à l'exception de l'homme. Peter Singer et Louise Rousselle, *La libération animale*, Paris, Payot & Rivages, 2012, p. 392-393.

¹¹² Depuis Aristote, l'être humain a cherché à se distinguer du reste des espèces animales qui ne posséderait ni raison et ni âme et qu'il a regroupé sous le terme d'« animaux », tout en s'y excluant, niant de fait appartenir à ce groupe d'êtres vivants car se pensant supérieur. Nous aborderons plus en détail ce point dans le chapitre 1 de la Partie I. Concernant la question de l'exception humaine et la création du concept d'« animal » voir notamment : B. Arbel, « The Renaissance transformation of animal meaning from Petrarch to Montaigne », *Op. Cit.* ; Thierry Gontier, *La question de l'animal. Les origines du débat moderne*, Paris, Hermann Éditeurs, 2011. ; Kenneth Gouwens, « Human Exceptionalism » dans John Jeffries Martin (ed.), *The Renaissance World*, New York, Routledge, 2007, p. 415-434. ; J.-L. Labarrière, « Aristote penseur de la différence entre l'homme et l'animal », *Op. Cit.*

¹¹³ Parmi les plus connus, on peut notamment citer Peter Singer, *Animal Liberation. A New Ethics for Our Treatment of Animals*, New York, Harper Collins, 1975. ; Élisabeth De Fontenay, *Le silence des bêtes. La Philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998. ; Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2003. ; Georges Chapouthier, « Le statut philosophique de l'animal : ni homme, ni objet », *Le carnet psy*, 2019, vol. 139, n° 8, p. 23-25.

¹¹⁴ Pour une synthèse des travaux liés aux *Animal Studies* aux États-Unis, voir notamment : Nicolas Delon, « Études animales : un aperçu transatlantique », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 2015, n° 15.

¹¹⁵ É. Dardenne, *Introduction aux études animales*, *Op. Cit.*, p. 10.

qui appelle de ses vœux une meilleure prise en compte de notre responsabilité collective envers les animaux [...]. »¹¹⁶

Ce « tournant animal » que viennent synthétiser des ouvrages comme *The Oxford Handbook of Animal Studies* dirigé par Linda Kalof (2017)¹¹⁷, *The Handbook of Historical Animal Studies* dirigé par Mieke Roscher, André Krebber et Brett Mizelle (2021)¹¹⁸ ou l'*Introduction aux études animales* d'Émilie Dardenne (2020)¹¹⁹ et son dernier ouvrage, *Considérer les animaux. Une approche zoinclusive* (2023)¹²⁰, se caractérise notamment par son interdisciplinarité. En effet, les *Animals Studies* touchent autant au droit, à la philosophie, à la géographie, aux sciences et technologies, aux études médicales, aux arts visuels, aux études littéraires, à l'histoire, à la sociologie, qu'à la biologie ou encore à l'histoire de l'art. De très nombreuses disciplines universitaires sont concernées par ces questions sur et autour des animaux. Les sciences et l'agriculture vont ainsi se pencher ainsi sur le traitement réservé aux animaux, tandis que les études visuelles et littéraires s'attachent à étudier leurs représentations, mais aussi celles de leurs relations avec les êtres humains, un point qui intéresse particulièrement les philosophes et les anthropologues. Peu importe leur discipline de rattachement, les chercheurs apparentés aux *Animal Studies* ont à cœur de mieux comprendre et de déconstruire les traitements et la place réservée aux animaux, ainsi que leurs relations avec les êtres humains, en les plaçant au cœur des leurs études. Et plus que de s'accorder sur une théorie commune, la vocation d'un champ d'études aussi vaste et composite, est de sans cesse remettre en question les frontières qui séparent l'animal humain du reste des animaux¹²¹, de s'interroger sur les notions et concepts d'« animalité », de « nature », de « civilisation », d'« humain », de « primitif », etc.

Le développement de l'éthologie, l'étude scientifique du comportement des espèces animales¹²² et l'émergence de ces « Études Animales » ont notamment été favorisées par le drame écologique en cours depuis plusieurs décennies désormais, et par cette période de « crise de nos relations au vivant »¹²³. Ainsi, l'arrivée de la pensée écologique et des premières lois

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 11-12.

¹¹⁷ Linda Kalof (ed.), *The Oxford Handbook of Animal Studies*, New York, Oxford University Press, 2017.

¹¹⁸ Mieke Roscher, André Krebber et Brett Mizelle (eds.), *Handbook of Historical Animal Studies*, Berlin, De Gruyter, 2021.

¹¹⁹ ; É. Dardenne, *Introduction aux études animales*, *Op. Cit.* On peut également mentionner l'article de N. Delon, « Études animales : un aperçu transatlantique », *Op. Cit.*

¹²⁰ Émilie Dardenne, *Considérer les animaux. Une approche zoinclusive*, Paris, Presses Universitaires de France, 2023.

¹²¹ N. Delon, « Études animales : un aperçu transatlantique », *Op. Cit.*, p. 15.

¹²² Dominique Lestel, *Les origines animales de la culture*, Paris, Flammarion, 2001.

¹²³ Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 11. ; Voir l'introduction de Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020.

écologiques dans les années 1970 marquent également le lancement des études animales. En 1984 paraît le livre précurseur de Robert Delort, *Les animaux ont une histoire*¹²⁴. L'auteur se veut force de proposition pour étudier les animaux, et tente de les considérer pour eux-mêmes et de tenter de s'écarter d'un certain anthropocentrisme qui, parce que l'histoire des animaux n'est qu'écrite que par les hommes, reste cependant inéluctable. S'il propose finalement davantage une histoire humaine des animaux, il appelle toutefois à réaliser une zoologie historique. La même année, la revue française *Anthropologica*, est créée. La France est donc dans les années 1980 à la pointe de la recherche dans ce domaine, largement dominé par les Anglo-saxons depuis. Un nouveau pic d'études aura lieu dans les années 1990-1996, avant de diminuer à nouveau. Mais ces dernières années, leur nombre repart à la hausse, favorisé par une prise de conscience collective plus importante et qui s'est accélérée ces dernières années :

« Ce qui est « actuel » en effet n'est pas la question des rapports entre l'animal et l'humain, qui ne date pas d'hier, ni sa gravité : la souffrance infligée par l'homme à l'animal a toujours existé. Si celle-ci s'est indéniablement aggravée, de par l'accélération des processus d'industrialisation et le dérailage mondial des pratiques hygiénistes, cela ne suffit pas à expliquer la montée en puissance de la protestation éthique qui s'exprime à ce sujet sous nos latitudes. La nouveauté tient plutôt à ce que cette tonalité grave soit devenue dominante, faisant converger plusieurs savoirs et propos en un récit qui trame l'épistémè occidentale contemporaine. »¹²⁵

Cet éveil à la condition animale a notamment amené des chercheurs issus de champs disciplinaires variés à s'emparer de l'animal non-humain comme d'un sujet que la philosophie traditionnelle occidentale a « échoué à prendre en compte »¹²⁶.

Dans les sciences dites humaines, les premiers à entreprendre ce tournant à partir des années 2000 sont les philosophes et les historiens. Parmi les premiers d'entre eux, Theodor W. Adorno¹²⁷, Élisabeth de Fontenay¹²⁸, Jacques Derrida¹²⁹, Giorgio Agamben¹³⁰ et Thierry

¹²⁴ Robert Delort, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

¹²⁵ Catherine Coquio, « L'humour ou la gravité : l'animal, mythe épistémologique et attitude littéraire » dans Catherine Coquio, Lucie Campos et Georges Engélibert (eds.), *La question animale : Entre science, littérature et philosophie.*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 275.

¹²⁶ Valérie Bienvenue, « Questions de regards. L'art de Rosa Bonheur au prisme des études animales » dans Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai (eds.), *Rosa Bonheur*, Paris, Flammarion, 2022, p. 127.

¹²⁷ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la Raison (1944)*, traduit par Éliane Kaufholz-Messmer, Paris, Gallimard, 1974.

¹²⁸ É. De Fontenay, *Le silence des bêtes. La Philosophie à l'épreuve de l'animalité*, op. cit. ; Élisabeth De Fontenay, « L'homme et l'animal : anthropocentrisme, altérité et abaissement de l'animal », *Pouvoirs*, 2009, vol. 4, n° 131, p. 19-27.

¹²⁹ J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, op. cit.

¹³⁰ Giorgio Agamben, *L'aperto: l'uomo e l'animale*, Turin, Bollati Boringhieri, 2002.

Gontier¹³¹ dont les travaux constituent aujourd'hui une base importante pour qui s'intéresse à la question animale. Parmi les historiens, Éric Baratay occupe une place importante en France. Il propose notamment de sortir de la représentation pyramidale du monde qui place l'homme tout en haut, pour aller vers une image de ce dernier sous forme arbre phylogénétique, c'est-à-dire sous forme d'arbre, de buisson retraçant l'évolution génétique des êtres vivants et leurs ancêtres communs¹³². Un schéma, déjà présent dans la pensée du naturaliste Buffon (1707-1788), qui dans son *Histoire Naturelle générale et particulière* composée de trente-six volumes publiés entre 1749 et 1789, explique en quoi la « machine animale » ressemble parfaitement à l'homme dans son cœur, mais diffère de ce dernier par ses extrémités¹³³. Une image des liens entre les êtres vivants qui invite à repenser l'exceptionnalisme humain, croyance selon laquelle « l'espèce humaine occupe, par essence, une place spéciale parmi les espèces du monde »¹³⁴, et à adopter un nouveau point de vue désanthropocentré. Un changement de paradigme que tente d'opérer l'historien Éric Baratay dans ses ouvrages *Le point de vue animal, une autre version de l'histoire* et *Biographies animales, des vies retrouvées* par exemple¹³⁵. Partisan d'une eth(n)ologie historique, c'est-à-dire du regroupement des trois disciplines suivantes : l'ethnologie, l'éthologie et l'histoire, il s'attache à écrire l'histoire des animaux de leurs points de vue.

Si l'historien est l'une des principales figures en France à avoir opéré son « tournant animal », les chercheurs sont bien plus nombreux dans les pays anglo-saxons à s'intéresser aux animaux d'un point de vue historique. Parmi eux, l'historienne Erica Fudge étudie par exemple à l'histoire des bêtes dans l'Angleterre de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle. Elle fut l'une des premières et est l'une des principales chercheuses à tenter de sortir d'une histoire anthropocentrée. Dans son livre *Brutal Reasoning: Animals, Rationality, and Humanity in*

¹³¹ T. Gontier, « Les animaux-machines chez Descartes », *Op. Cit.*; T. Gontier, *De l'homme à l'animal. Montaigne et Descartes ou les paradoxes de la philosophie moderne sur la nature des animaux*, *op. cit.* ; T. Gontier, *La question de l'animal. Les origines du débat moderne*, *op. cit.*

¹³² Voir l'explication du schéma sur le : <https://planet-terre.ens-lyon.fr/ressource/Img492-2015-04-06.xml>

¹³³ « De plus, si nous y faisons attention, nous verrons que les plus grandes différences sont aux extrémités, et que c'est par ces extrémités que le corps de l'homme diffère le plus du corps de l'animal. [...] En prenant donc le cœur pour centre dans la machine animale, je vois que l'homme ressemble parfaitement aux animaux par l'économie de cette partie et des autres qui en sont voisines ; mais plus on s'éloigne de ce centre, plus les différences deviennent considérables, et c'est aux extrémités qu'elles sont le plus grandes ; et lorsque dans ce centre même il se trouve quelque différence, l'animal est alors infiniment plus différent de l'homme ; il est, pour ainsi dire, d'une autre nature, et n'a rien de commun avec les espèces d'animaux que nous considérons. », Georges Louis Leclerc Buffon, *Les quadrupèdes : animaux domestiques et animaux sauvages en France ; précédés du Discours sur la nature des animaux (1753)*, Paris, Bar-le-Duc, 1877, p. 6.

¹³⁴ É. Dardenne, *Introduction aux études animales*, *Op. Cit.*, p. 10.

¹³⁵ É. Baratay, *Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire*, *Op. Cit.* ; Éric Baratay, *Biographies animales, des vies retrouvées*, Paris, Seuil, 2017.

*Early Modern England*¹³⁶, elle invite à considérer l'animal pour ce qu'il est : un animal, et non un symbole ou quelque chose d'autre au service de l'homme. Elle soulève notamment la question (dans son chapitre 2) de savoir comment et quand « humain » dans le sens biologique devient « humain » dans le sens social et culturel du terme. Une autre chercheuse incontournable est la sociologue Linda Kalof qui, depuis 2010, a publié d'importantes études en lien avec les *Animals Studies*¹³⁷. Ses travaux portent principalement sur les relations entre les animaux et les êtres humains¹³⁸. Toujours aux États-Unis, la professeure en littérature comparée à l'université de Berkeley Juliana Schiesari mêle, elle, études animales, études du genre et études littéraires dans ses recherches. Elle s'est ainsi intéressée aux relations entre la domestication des animaux et le genre dans l'Italie de la Renaissance¹³⁹.

Depuis les années 2010, les études s'intéressant aux animaux à la Renaissance, notamment dans la peinture italienne, se font de plus en plus nombreuses. Ainsi, Erica Fudge publie-t-elle en 2012 un chapitre intitulé « Renaissance Animal Thing »¹⁴⁰. Puis en 2017, sort un numéro spécial de la revue *Renaissance Studies* au titre généraliste : *Animal Renaissance*, qui consacre six études en plus d'une introduction aux animaux de la Renaissance, et notamment en Italie¹⁴¹.

¹³⁶ Erica Fudge, *Brutal Reasoning: Animals, Rationality, and Humanity in Early Modern England*, Ithaca, Cornell University Press, 2006. Des questions qu'elle avait déjà amorcée dans ses ouvrages précédents : Erica Fudge, Ruth Gilbert et Susan Wiseman (eds.), *At the Borders of the Human*, London, Palgrave Macmillan, 1999 ; Erica Fudge, *Animal*, Londres, Reaktion Books, 2002 ; E. Fudge, « Learning to laugh: children and being human in early modern thought », *Op. Cit.* ; E. Fudge, *Renaissance beasts: of Animals, humans, and other wonderful creatures*, *Op. Cit.*

¹³⁷ Linda Kalof est également à l'origine de la création d'un diplôme universitaire dédié aux *Animals Studies* à l'Université du Michigan. On trouve sur le site de ce cursus, un article de l'autrice adressé aux étudiants sur la façon d'apprendre les « Études Animales », ainsi qu'une importante bibliographie sur le sujet. Voir Linda Kalof, « Teaching about Animals », *Teaching Sociology*, 2020, vol. 48, n° 2, p. 129-139. Ainsi qu'une importante bibliographie sur les *Animals Studies* : Linda Kalof, « Animal Studies: A Bibliography », *Human Ecology Review*, 2004, vol. 11, n° 1, p. 75-99.

Les articles sont disponibles sur le site : <https://animalstudies.msu.edu/bibliography.php>.

¹³⁸ Linda Kalof, « Animal Imagery in the Discourse of Climate Change », *International Journal of Sociology*, 2014, vol. 44, n° 1, p. 10-33 ; Linda Kalof, *Looking at Animals in Human History*, Londres, Reaktion Books, 2007 ; Linda Kalof et William Bynum (eds.), *A Cultural History of the Human Body in the Renaissance*, Londres ; New York, Bloomsbury Academic, 2010 ; Linda Kalof et Georgina M. Montgomery (eds.), *Making animal meaning*, East Lansing, Michigan State University Press, 2011.

¹³⁹ Juliana Schiesari, *Beasts and Beauties. Animals, Gender and Domestication in the Italian Renaissance*, Toronto, University of Toronto Press, 2010 ; Juliana Schiesari, « Pedagogy and the Art of Dressage in the Italian Renaissance » dans Pia Francesca Cuneo (ed.), *Animals and Early Modern Identity*, Londres ; New York, Routledge, 2017, p. 375-389.

¹⁴⁰ Erica Fudge, « Renaissance Animal Thing » dans *Gorgeous Beasts. Animal Bodies in Historical Perspective*, University Park, Pennsylvania State University press, 2012, p. 41-56.

¹⁴¹ Stephen Bowd et Sarah Cockram, « Introduction - The animal in Renaissance Italy », *Renaissance Studies*, 2017, vol. 31, n° 2, p. 183-200 ; Benjamin Arbel, « The beginnings of comparative anatomy and Renaissance reflections on the human-animal divide », *Renaissance Studies*, 2017, vol. 31, n° 2, p. 201-222 ; Cecilia Muratori, « Real animals in ideal cities: the place and use of animals in Renaissance utopian literature », *Renaissance Studies*, 2017, vol. 31, n° 2, p. 223-239 ; Patricia Lurati, « 'To dust the pelisse': the erotic side of fur in Italian Renaissance art », *Renaissance Studies*, 2017, vol. 31, n° 2, p. 240-260 ; Frances Gage, « Human and animal in the Renaissance eye », *Renaissance Studies*, 2017, vol. 31, n° 2, p. 261-276 ; Sarah Cockram et Andrew Wells, *Interspecies Interactions. Animals and Humans between the Middle Ages and Modernity*, Londres ; New York, Routledge,

La question de l'animal est traitée à travers différentes thématiques allant de l'anatomie comparée à l'aspect érotique de la fourrure en passant par la possession d'animaux exotiques dans les cours italiennes. Malgré leurs sujets variés, tous proposent de nouvelles analyses, favorisées par l'intégration des *Animals Studies*. L'ensemble des auteurs prônent une meilleure prise en compte de l'animal et de sa condition, ce qui à l'échelle de l'humanité est relativement récent rappelle Benjamin Arbel, précisant que jusqu'à la moitié du XV^e siècle, il est rare « de trouver des écrits ou d'autres manifestations exprimant des sentiments affectifs à l'égard des animaux ou de l'empathie pour les animaux en tant que tels »¹⁴². L'objectif de ce numéro spécial est d'établir un dialogue « entre les études sur les animaux et les études sur la Renaissance »¹⁴³ en tentant de répondre à la question posée par Benjamin Arbel : « Les animaux ont-ils eu une Renaissance ? »¹⁴⁴. La réponse à cette interrogation centrale varie bien sûr en fonction des animaux convoqués : pour ceux ayant une utilité pour l'homme (nourricière, fonctionnelle, etc.) et étant donc exploité ou tués, la réponse est évidemment négative. On peut dire que seuls quelques animaux à la condition privilégiée – le chien de Pétrarque ou du Duc d'Urbino, les chats d'Isabelle d'Este, etc. – ont « eu une Renaissance » dans la mesure où ils ont vu leur statut s'élever¹⁴⁵.

Les *Animals Studies* visent à adoucir cette vision dualiste de l'animal, « ce double mouvement d'attraction/répulsion, d'amitié/peur, de protection/exploitation, [qui] apparaît dans la zootechnie, dans le folklore, dans la chasse, voire même dans les pratiques et dans les discours de ceux qui, aujourd'hui, se proposent comme les hérauts de la cause animale »¹⁴⁶. Elles amènent également les chercheurs à s'interroger sur les concepts d'« humanité » et d'« animalité »¹⁴⁷ et les relations qui les lient. Sarah Cockram et Andrew Well déclarent ainsi que « les animaux ne sont pas seulement "bons à penser [avec]" comme un moyen de nous comprendre nous-mêmes, mais aussi comme moyen de comprendre les animaux

2018. ; Monica Azzolini, « Talking of animals: whales, ambergris, and the circulation of knowledge in seventeenth-century Rome », 2017, vol. 31, n° 2, p. 297-318.

¹⁴² « Before the mid-fourteenth century it is also rare to find writings or other manifestations expressing emotional feelings toward animals or empathy with animals for their own sake. », B. Arbel, « The Renaissance transformation of animal meaning from Petrarch to Montaigne », *Op. Cit.*, p. 63.

¹⁴³ S. Bowd et S. Cockram, « Introduction - The animal in Renaissance Italy », *Op. Cit.*, p. 186.

¹⁴⁴ B. Arbel, « The Renaissance transformation of animal meaning from Petrarch to Montaigne », *Op. Cit.*, p. 76.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹⁴⁶ Sergio Dalla Bernardina, « Rhétoriques de l'animalité », *La Ricerca Folklorica*, 2003, n° 48, p. 26.

¹⁴⁷ Ces objets d'études ont notamment fait l'objet de numéros spéciaux de plusieurs revues comme par exemple, le n°28 (2009) de la *Revue lignes*, ayant pour thème « Humanité / Animalité », le n°27 (2009) de la revue *Sociétés et Représentations*, ayant pour thème « Figures animales » ou encore le n°23-24 (2009) de la revue *Le Portique*, qui fait de « L'animalité » le thème central de cette publication.

et les relations qu'ils entretiennent avec les humains et que nous entretenons avec eux »¹⁴⁸, même si cette étude des relations, et cette histoire n'est écrite et analysée que de manière unilatérale¹⁴⁹. La volonté de se mettre à la place des animaux est une tentation et un exercice que les chercheurs sont rares à entreprendre. Ces dernières années, le philosophe Baptiste Morizot, qui s'intéresse aux relations entre l'humain et le vivant et pour se faire, s'est essayé à l'exercice et est allé directement pister et étudier la faune sauvage sur le terrain. Enquêtes qu'il relate dans ses livres *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant* (2016), *Sur la piste animale* (2018) ou encore *Manières d'être vivants* (2020), tous publiés dans la collection « Mondes sauvages » de la maison d'édition Actes Sud. Cette collection, créée pour « repenser notre relation à la nature » est la preuve d'un intérêt pour le vivant dans le monde universitaire et au-delà.

2.4. Sur la piste de l'animal : une quête émergente en histoire de l'art

Les historiens de l'art restent cependant encore très largement réfractaires à prendre leur « tournant animal ». Si en France, l'ouvrage de Martial Guédron et Laurent Baridon, *Homme – Animal : histoire d'un face à face*¹⁵⁰, est l'un des premiers à entamer ce tournant, force est de constater qu'au sein de la cette collection « Mondes sauvages », l'ouvrage d'Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant* paru en 2021 est le seul à mêler histoire de l'art et naturalisme. Elle rappelle que nombreux sont les historiens de l'art à ne pas voir le vivant comme un sujet d'étude : « s'intéresser aux fleurs et aux animaux, c'est bon pour les enfants ou pour les doux rêveurs, mais ce n'est pas un sujet sérieux, un sujet digne »¹⁵¹. Pourtant, si l'histoire de l'art ne peut pas à proprement parler proposer une zoologie historique artistique, elle peut toutefois proposer une histoire culturelle des animaux et de leurs représentations. Une tâche qui demande toutefois aux chercheurs – et particulièrement aux historiens de l'art moderne italien¹⁵² –, de parvenir à voir dans l'animal un véritable sujet, à voir autre chose que

¹⁴⁸ « *Animals are not only 'good to think [with]' as a way to understand ourselves but as way to understand animals and the relationships they have with humans and us with them.* », S. Cockram et A. Wells, *Interspecies Interactions. Animals and Humans between the Middle Ages and Modernity*, Op. Cit., p. 4.

¹⁴⁹ Sarah Cockram, « Interspecies understanding: exotic animals and their handlers at the Italian Renaissance court », *Renaissance Studies*, 2017, vol. 31, n° 2, p. 5.

¹⁵⁰ Laurent Baridon et Martial Guédron, *Homme animal : histoires d'un face à face*, cat. expo., (Strasbourg, Musée archéologique, Galerie Heitz, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Musée d'Art moderne et contemporain, du 7 avril 2004 au 4 juillet 2004), Strasbourg ; Paris, Musée de Strasbourg ; Adam Biro, 2004.

¹⁵¹ E. Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Op. Cit., p. 74.

¹⁵² Comme l'explique Estelle Zhong Mengual : « Cette manière de privilégier ce que « ça » pourrait signifier symboliquement sur ce qui est représenté n'est pas le propre de toute l'histoire de l'art, mais le propre d'un héritage très puissant au sein de cette pratique : celle des études italiennes habituées aux « images albertiennes », c'est-à-

des symboles au service de l'homme. L'ouvrage novateur revendique la volonté d'aller dans le sens d'une histoire environnementale de l'art dans laquelle nous, historiens de l'art, accorderions un véritable regard au vivant figuré. Dans son introduction, Estelle Zhong Mengual se demande « Que signifie voir le vivant ? Et que signifierait alors ne pas le voir, au-delà du sens premier du mot, au-delà de la déficience visuelle ? »¹⁵³. Jusqu'ici, l'histoire de l'art a considéré le vivant uniquement comme une autre façon de parler du monde humain, à l'image des animaux qui dans les tableaux constituent par exemple des symboles chrétiens ou relatifs à la nature humaine. En résulte « comme une absence du vivant dans l'histoire de l'art, en tant qu'il est majoritairement interprété comme signifiant pour un signifié proprement humain »¹⁵⁴. On pourrait penser que cette omniprésence animale dans les peintures est représentative d'un intérêt envers les bêtes, mais c'est au contraire une manière de ne pas les voir pour ce qu'ils sont, de les enfouir « sous des significations culturelles, c'est ne pas se rendre disponible à toutes les autres invites que ces vivants pourraient manifester »¹⁵⁵. Estelle Zhong Mengual voit dans le fait de mêler l'histoire naturelle à l'histoire de l'art, un remède aux habitudes prises par notre discipline envers le monde vivant, et particulièrement animal, et ses interprétations¹⁵⁶. Mêler ces deux disciplines, c'est se forcer à adopter un nouveau regard sur le vivant, à le *voir* véritablement, « non pas du monde social et des rapports de force qui le constituent, mais à l'endroit du monde vivant », c'est « prendre conscience de notre regard majoritaire sur lui, mais aussi des subversions de celui-ci auxquelles nous invitent les artistes »¹⁵⁷. Cette alliance des deux disciplines, du *savoir* et de la *sensibilité*, est pour l'auteur nécessaire si l'on veut « renouveler notre manière de voir et ainsi de concevoir et de parler du monde vivant »¹⁵⁸ et de mieux le comprendre¹⁵⁹. Pour que l'histoire de l'art puisse embrasser pleinement son « tournant animal », il lui faut aller puiser ailleurs, dans les autres disciplines, les ressources pour explorer et révéler la « complexité du vivant, et de nos relations à lui », pour la « *percevoir* et la *formuler* »¹⁶⁰. Encore faut-il que les historiens de l'art soient, comme Estelle Zhong Mengual, prêts à renverser leur attention, à opérer leur *Agency Turn*¹⁶¹, c'est-à-dire à considérer ce qu'ils

dire à des images narratives, dont la densité affective et sémantique repose sur une intertextualité forte avec des références artistiques, bibliques, historiques, littéraires. », *Ibid.*, p. 139.

¹⁵³ E. Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, *Op. Cit.*, p. 10.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁹ B. Morizot, *Manières d'être vivant*, *Op. Cit.*, p. 139- 147 (épilogue).

¹⁶⁰ E. Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, *Op. Cit.*, p. 39.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 35.

estiment habituellement volontiers comme des figures secondaires appartenant aux décors, comme des sujets dignes d'intérêt.

Un regard nouveau que Clélia Nau s'est par exemple efforcée de porter sur les feuillages dans la peinture, mais aussi la photographie et le cinéma¹⁶². Un domaine qui à l'instar de la peinture ne considère que peu les animaux pour eux-mêmes. Ainsi, pour le scénariste Jonathan Palumbo, la mort des animaux n'est qu'un moyen d'annoncer la mort des personnages humains¹⁶³ : « sur l'écran, un animal meurt, et c'est un homme qu'on voit à sa place »¹⁶⁴. Les historiens de l'art font peu à peu cet effort de regarder à nouveau les œuvres en adoptant un point de vue plus naturaliste. En témoigne l'exposition « Les choses – Une histoire de la nature morte », conçue par Laurence Bertrand Dorléac qui a eu lieu au musée Louvre du 12 octobre 2022 au 23 janvier 2023 et qui fait suite à son ouvrage *Pour en finir avec la nature morte*¹⁶⁵. Dès son entrée dans l'exposition, le spectateur était invité à reconsidérer ce qu'il croit connaître et savoir des « choses » :

« Ces choses nous font ainsi réfléchir à l'état de notre monde où tout se tient : objets, animaux et humains. Leurs représentations posent la question de la frontière de plus en plus floue, entre ce qui est chose et ce qui ne l'est pas, entre le vivant et le non-vivant. Elles parlent d'abondance et de rareté, de matérialité et de croyance. »¹⁶⁶

Les animaux sont ces « choses » que les historiens de l'art ont trop longtemps enfermées dans un rôle symbolique, préférant se concentrer sur ce dernier que sur l'aspect naturaliste des représentations animales. Nous avons désormais à cœur, à la suite d'Estel Zhong Mengual, d'inverser cette tendance, et de chercher à voir les animaux pour ce qu'ils sont et non plus comme des « motifs d'arrière-plan accessoires »¹⁶⁷. Nous voulons nous détacher de l'injonction à voir dans les animaux des figures utiles à la *storia*, comme désignées comme telles par Giovanni Paolo Lomazzo dans son *Tratatto* (1584)¹⁶⁸.

¹⁶² Clélia Nau, *Feuillages. L'Art et les puissances du végétal*, Paris, Hazan, 2021.

¹⁶³ Diane Guirard de Camproger a soutenu le 21 juin 2022 une thèse de doctorat en Langue et Littératures Françaises intitulée « Chevaux de papier : représentations de la figure équine en littérature, de l'entre-deux guerres à l'époque contemporaine » sous la direction de Marie-Hélène Boblet. Elle y analyse notamment la place du cheval en tant que substitut de l'homme dans la littérature du XX^e siècle.

¹⁶⁴ J. Palumbo, *Après la nuit animale*, *Op. Cit.*, p. 24. Cet essai est tiré de son mémoire d'étude à la FÉMIS.

¹⁶⁵ Laurence Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte*, Paris, Gallimard, 2020.

¹⁶⁶ Il s'agit d'un extrait du premier texte affiché à l'entrée de l'exposition que nous avons recopié.

¹⁶⁷ « Incidental background motifs », Edgar Peter Bowron, « An Artist's Best Friend : Dogs in Renaissance and Baroque Painting and Sculpture », in E.P. Bowron et al. (eds.), *Best in show*, *Op. Cit.*, p. 1-39, 9.

¹⁶⁸ Pour le théoricien des arts, la présence d'animaux au sein de toute représentation picturale doit en effet être justifiée : « *Solo auuertirò che quando si rappresenta alcuna cosa con animali, bisogna dipingerli in quell'attitudine che significa ; che con questa maniera si uerranno à mostrare in uno animale dipinto in diuersi atti & effetti molte cose* », Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milan, Paolo Gottardo Pontico, 1584, livre VI, chap 57, p. 462. Cité par P. Dubus, « Art et animalité dans le Trattato dell'arte della pittura de Gian Paolo Lomazzo », *Op. Cit.*, p. 11.

Il n'en reste pas moins qu'entre la théorie et la pratique artistique, on ne peut que se joindre à Pascale Dubus et constater un véritable écart¹⁶⁹. Et c'est bien pour cela que les historiens de l'art ont tout intérêt à s'emparer de ces figures animales et de ne pas se cantonner au seul apport symbolique qui, s'il est indéniable, ne forme qu'un prisme d'étude parmi d'autres. Ces représentations naturalistes animalières sont d'ailleurs à l'origine d'un lieu commun dans la littérature artistique de la Renaissance. À l'image de la *Vie* de Giotto dans laquelle Vasari décrit l'éclosion précoce du talent du jeune berger et artiste dessinant les animaux qu'il est chargé de surveiller dans un pré, et dont le dessin se révèle d'une très grande qualité pour son âge¹⁷⁰. Ce qui se confirme par la suite lorsque le jeune Giotto, travaillant désormais dans l'atelier de Cimabue, parvient à tromper son maître en peignant une mouche des plus réaliste que ce dernier tenta de chasser¹⁷¹. Vasari convoque donc à deux reprises la représentation d'animaux par Giotto afin de vanter le talent du jeune artiste dont la représentation naturaliste si bien exécutée qu'il est parvenu à berner l'œil de l'observateur attentif, indiquant alors que la formation de l'élève est achevée puisqu'il a dépassé son maître. Comme le rappelle Ernst Kris et Otto Kurz, si les anecdotes de ce type sont innombrables, le motif est identique dans toutes les variantes : il s'agit d'un animal pris pour modèle dans son élément naturel¹⁷². Dans ces histoires, les animaux constituent donc les premières figures que les artistes parviennent à maîtriser parfaitement. Ce sont des sujets à la fois faciles à figurer et pouvant être dessinés par des enfants, mais également relativement complexes pour permettre de révéler le génie de l'artiste. La vivacité des animaux est d'ailleurs un point auquel Giorgio Vasari accorde une grande importance et qu'il ne manque pas de souligner, comme dans son commentaire à propos de *La Fuite en Égypte* de Titien réalisée pour la chapelle d'Andrea Lorendano à San Marcuola : « Dans la forêt, il plaça de nombreux animaux peints d'après nature avec une telle vérité qu'ils semblent vivants »¹⁷³. Le fait que les animaux aient l'air vivants est d'ailleurs la seule chose qui importe à Vasari, et la

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ « À dix ans, Giotto faisait preuve, dans ses réactions enfantines, d'une vivacité et d'une rapidité d'esprit extraordinaires, qui le faisaient aimer de son père et de tous ceux qui le connaissaient au village et dans les environs. Bondone lui faisait garder quelques moutons qu'il menait paître tantôt dans un pâturage, tantôt dans un autre, et là, par inclination naturelle, il passait son temps à dessiner sur les pierres, sur la terre ou le sable ce qu'il avait sous les yeux ou ce que lui inspirait son imagination. Un jour qu'il se rendait pour affaires de Florence à Vespignano, Cimabue trouva Giotto ; tout en faisant paître son troupeau, l'enfant dessinait une brebis d'après nature sur une pierre plate et polie, à l'aide d'une pierre légèrement pointue, sans autre maître que la nature. Cimabue s'arrêta émerveillé et lui demanda s'il voulait venir avec lui ; l'enfant répondit qu'il irait volontiers si son père y consentait. », Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1989, vol. 2, p. 102.

¹⁷¹ « On rapporte que Giotto, dans sa jeunesse, peignit un jour d'une manière si frappante une mouche sur le nez d'une figure commencée par Cimabue que ce maître, en se remettant à son travail, essaya plusieurs fois de la chasser avec la main avant de s'apercevoir de sa méprise. », *Ibid.*, p. 2, p. 120.

¹⁷² Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1989, vol. 2, p. 120.

¹⁷³ G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, op. cit., p. 10, p. 21.

seule chose qu'il écrit à leur propos. La littérature artistique peut ainsi s'avérer être une autre porte d'entrée dans les *Animal Studies* pour les historiens de l'art.

Peu à peu, les historiens de l'art commencent à prendre en compte cette réalité animale dans les œuvres qui constituent leurs objets d'études, et à s'imprégner de cette nouvelle sensibilité émergente. Les dernières années ont ainsi été riches, et les publications et événements scientifiques nombreux, pour qui s'intéresse aux représentations artistiques des animaux, et ceux désireux d'appréhender sous un nouveau jour le vivant. Le carnet hypothèses « Animots » mis en place lors d'un projet ANR permet de le constater. Ce carnet de Zoopoétique au croisement des sciences humaines et des sciences du vivant tenu par Anne Simon, directrice de recherche au CNRS, propose une veille scientifique sur l'actualité – qu'elle soit littéraire, artistique ou scientifique – sur l'animalité et les interactions entre les vivants et le monde¹⁷⁴, et est représentatif de l'émergence du croisement entre les études animales et l'histoire de l'art actuellement en train de s'opérer dans le monde universitaire français.

2.5. L'apport des études de genre

Les questions soulevées par les *Animals Studies* trouvent un écho tout particulier dans celles engendrées par les *Gender Studies*¹⁷⁵, et plus particulièrement au sein de ces dernières dans le mouvement écoféministe¹⁷⁶. Les points communs entre ces deux champs de recherche émergents sont nombreux¹⁷⁷, les principaux étant de nous aider à repenser l'humain et de prendre pour objet d'étude des sujets invisibilisés – femmes, enfants, animaux – afin d'attirer la lumière sur eux et sur leur place et le traitement qui leur est accordé dans cette société patriarcale. Un constat que résume parfaitement Jonathan Palumbo :

¹⁷⁴ <https://animots.hypotheses.org>

¹⁷⁵ Voir notamment le numéro 22 de la *Revue Clio – Femmes, Genre, Histoire* paru en 2022 ayant pour thématique « L'animalité » et l'étude de Dominik Ohrem, « Feminist Intersectionality Studies » dans Mieke Roscher, André Krebber et Mizelle Brett (eds.), *Handbook of Historical Animal Studies*, Oldenbourg, De Gruyter, 2021, p. 341-356.

¹⁷⁶ Le concept d'écoféminisme est proposé par Françoise d'Eaubonne (1920-2005) pour la première fois en 1974 dans son essai *Le féminisme ou la mort*, Paris, Pierre Horay. Contraction des mots « écologie » et « féminisme », l'écoféminisme considère que les violences qui s'exercent sur les femmes et sur le vivant ne sont qu'une seule et même violence. Ce mouvement entend dénoncer les oppressions communes, notamment la domination patriarcale, faites aux femmes et à la planète. Concernant le concept d'écoféminisme, voir notamment la synthèse de Catherine Larrère, *L'écoféminisme*, Paris, La Découverte, 2023. ; Voir également Alice J. Hovorka, « Feminism and Animals: Exploring Interspecies Relations Through Intersectionality, Performativity and Standpoint », *Gender, Place & Culture*, 2015, n° 1, p. 1-19. et Carol J. Adams et Lori Gruen, *Ecofeminism : Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*, New York, Bloomsbury, 2014.

¹⁷⁷ Un second point commun entre ces deux champs de recherche est l'approche favorable des chercheurs pour l'amélioration des conditions des femmes et/ou des animaux. Ainsi, à l'exigence scientifique vient bien souvent s'ajouter la volonté de justice, d'égalité. Un point commun également partagé par les études postcoloniales. É. Dardenne, *Introduction aux études animales*, *Op. Cit.*, p. 10.

« Tout comme l'absence des femmes de l'Histoire officielle résulte de leur dévalorisation dans les sociétés patriarcales, l'invisibilité des animaux serait le symptôme d'une incapacité à reconnaître dans la forme d'altérité qu'ils incarnent une composante essentielle du monde et de l'humanité. »¹⁷⁸

Tout comme les *Animals Studies* s'engagent à relire ou réécrire l'histoire en adoptant le point de vue des animaux, les *Gender Studies* ont à cœur de faire la même chose pour les femmes et donc de rendre visibles ces êtres et de leur donner la place que ces sujets méritent au sein de l'Histoire officielle. Comme le rappelle l'américain Howard Zinn dans son *Histoire populaire des États-Unis* (1980), qui met en lumière les classes populaires, une catégorie sociale peu mise en avant, « tant que les lapins n'auront pas d'historiens, l'histoire sera racontée par les chasseurs »¹⁷⁹.

La dévalorisation des animaux comme celle des femmes est au cœur de leur « silenciation »¹⁸⁰. Si ce destin a bien longtemps été le leur, leurs paroles sont désormais en train d'émerger, leur silence est en train d'être brisé. Pour les animaux ce sont les chercheurs se revendiquant des *Animals Studies* et les militants antispécistes qui s'en chargent – les animaux ne pouvant le faire eux-mêmes -, quant aux femmes, elles se chargent elles-mêmes de prendre la parole, encouragées et soutenues par les mouvements féministes. Les luttes animales trouvent également un écho dans celles antiracistes comme le constate la sociologue Kaoutar Harchi, penseuse féministe et antiraciste. À l'occasion d'une série « Luttes animales, luttes sociales » dans la revue *Ballast*, elle écrit :

« Si nous refusons alors ce monde d'hommes et de femmes, de Blancs et de non Blancs, de bourgeois et de prolétaires, comment ne pas rejeter, dans le même mouvement, ce monde d'humains et d'animaux ? Plus encore, si nous réfutons la domination de genre, de classe, de race, comment continuer à admettre la domination d'espèce ? [...] Comment nous rêver libres si les animaux, eux, ne le sont pas ? »¹⁸¹

Cette intersectionnalité des luttes et la pluridisciplinarité qui en découle ouvrent aux historiens de l'art une multitude de disciplines et de mouvement dans lesquels aller piocher pour mieux comprendre et étudier les représentations animales notamment. Nous prôtons ici une volontaire intersectionnalité dans le but de croiser sous le même prisme deux sujets habituellement traités séparément, et donc, tributaires de deux histoires critiques distinctes. Au lieu d'enfermer chaque figure, nous souhaitons les réunir, les étudier ensemble, ce qui nous permettra d'en apprendre

¹⁷⁸ J. Palumbo, *Après la nuit animale*, *Op. Cit.*, p. 22.

¹⁷⁹ Howard Zinn, *Une histoire populaire des États-Unis d'Amérique de 1492 à nos jours*, Marseille ; Montréal, Agone ; Lux, 2003.

¹⁸⁰ Lauren Bastide, *Futur.es - Comment le féminisme peut sauver le monde*, Paris, Allary Éditions, 2022, p. 256.

¹⁸¹ K. Harchi, « Les animaux avec nous, nous avec les animaux », *Op. Cit.*

davantage sur l'une comme sur l'autre et de repenser ces identités qui semblent fixées, mais sont en fait mobiles. Les *Gender Studies* et les *Animals Studies* apportent ici une nouvelle clé de lecture nous permettant de dépasser la normalisation des identités : car l'enfant et l'animal sont des identités construites socialement à l'intérieur d'une culture donnée. Tout comme la « différence instituée entre les femmes et les hommes ne procède par conséquent pas d'un fait biologique, mais d'une construction sociale et culturelle historiquement déterminée »¹⁸², il en va de même pour la différence entre l'enfant, l'animal et l'homme. Toutes sont le fruit de constructions sociales qu'il faut décortiquer.

La présente thèse se propose, en prenant appui sur ces travaux issus des *Animals Studies* principalement, mais aussi des *Gender Studies*, de les prolonger en analysant la place de l'enfant et de l'animal dans la peinture italienne de la Renaissance afin d'interroger et repenser les identités de ces figures et l'opposition systématique qu'il semble y avoir à la Renaissance entre la culture et la nature. Tout comme l'intersectionnalité des *Gender Studies* entend étudier les différentes formes de dominations et de discriminations subies par les femmes en les prenant ensemble et non séparément, nous allons dans ce travail de recherche étudier d'un seul et même tenant les problématiques liées à l'enfant et celles relatives à l'animal.

Étudier la place et la représentation des enfants et des animaux à l'époque moderne peut aider à mieux comprendre les relations actuelles entre les hommes et ces derniers, et permet notamment de remettre en question le « caractère naturel de ces relations contemporaines »¹⁸³. Étudier la place des figures délaissées par la grande Histoire permet ainsi de mieux comprendre nos relations présentes et les nombreux débats qui en découlent.

3. Enfants et animaux : des objets d'études similaires ?

Outre le fait qu'enfants et animaux soient tous deux des sujets de recherches relativement récents pour l'histoire de l'art, plusieurs autres points communs rapprochent ces deux types de figures.

¹⁸² Marie-Joseph Bertini, « Un mode original d'appropriation des Cultural Studies. Les études de Genre appliquées aux Sciences de l'information et de la communication. Concepts, théories, méthodes et enjeux », *MEI - Médiation et information*, 2007, n° 24-25, p. 118.

¹⁸³ « The study of the early modern period has much to offer to the understanding of human-animal relations in the present because it unsettles the naturalness of those contemporary relations. », E. Fudge, *Renaissance beasts: of Animals, humans, and other wonderful creatures*, *Op. Cit.*, p. 10. ; *Ibid.*, p. 9.

3.1. Des figures marginales

Ce sont tout d'abord deux catégories de figures que les historiens de l'art ont peu l'habitude de véritablement *voir* dans la peinture italienne de la Renaissance, et quand leur regard se porte dessus, ils ont largement tendance à les classer immédiatement du côté du décor ou du symbole, autrement dit à ne pas les voir pour des êtres à part entière, sauf dans le cas des portraits. Comme le préconise Estelle Zhong Mengual, il nous faut apprendre à voir ces figures, à les considérer pour elles-mêmes et non comme des figures accessoires, ce qui, de par leur vision très largement anthropocentrée, requiert un véritable effort. Pour véritablement *voir* ces figures, il nous faut apprendre à regarder dans les marges, à déplacer notre regard sur les côtés, en dehors du centre qu'enfants et animaux n'occuperont qu'à partir du XVI^e siècle. Il nous faut également prendre le temps, car leur présence ne s'offre pas nécessairement au premier coup d'œil, enfants et animaux étant bien souvent dissimulés parmi de nombreux personnages adultes de plus grandes tailles qu'eux. Ainsi, il n'est pas rare de découvrir la présence d'un enfant ou d'un animal au sein d'un tableau que l'on pense connaître, notre regard n'étant pas habitué à chercher ces figures. En tant qu'historienne de l'art, il est important de porter un regard attentif à des éléments qui ont peu, voire pas été commentés jusque-là :

« Savoir que la perception du monde vivant que nous avons dépend de nos pratiques, et ainsi de la gamme des invites qui nous sont ouvertes ou refermées par ces pratiques est une excellente nouvelle dans la conjoncture qui est la nôtre – pour ceux qui constatent aujourd'hui les limites de notre œil à l'égard du vivant. Car cela signifie que voir le monde vivant s'*apprend*. »¹⁸⁴

Il nous faut veiller à scruter les moindres recoins des œuvres avec attention et à être prête à voir ces figures. C'est pourtant l'occasion de porter un nouveau regard sur des œuvres déjà largement étudiées par ailleurs, mais pratiquement toujours à travers le prisme de l'homme adulte civilisé que la pensée humaniste a placé au centre de la société. Nous proposons donc au cours de ce travail de décentrer notre regard, d'opérer un renversement hiérarchique que l'étude de ces soi-disant « détails » qui n'en sont pas¹⁸⁵. Car comme l'a souligné Daniel Arasse dans son ouvrage consacré à quelques détails de la peinture occidentale moderne, la présence de ces figures relevant du détail au sein d'une image est le fruit d'un « savoir-juger » du peintre qui

¹⁸⁴ E. Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, *Op. Cit.*, p. 15.

¹⁸⁵ Comme le résume Lucas Giossi : « investit de sa signification accidentelle le noyau identitaire de la composition [le détail] impose une réorganisation du tout qui, dès lors, se fait autre. Efficience tropique donc, le détail transforme, altère, déplace ». Lucas Giossi, « Varietas, Curiositas, Vanitas : l'épistémologie détaillante à l'épreuve de son étiolement », *A contrario*, 2014, vol. 1, n° 20, p. 23.

lui permet « de choisir, dans l'ensemble des possibilités que lui ouvre son savoir-faire, les détails qui méritent d'être retenus dans la *storia* du tableau »¹⁸⁶.

Et dans la mesure où le détail n'est « possible et pensable que relativement à l'ensemble dans lequel il s'inscrit et se dissimule », ce dernier nous renseignera également sur la norme à laquelle il s'oppose, soit ici la société humaniste. En tant que « détails », enfants et animaux déjouent les rapports de dépendance, car ils sont par définition dépourvus d'autonomie. Étudier ces dialogues interespèces, c'est à la fois étudier la marge et la norme, car ces derniers, s'ils font partie de la société, ils n'y occupent que rarement une place de premier plan, sauf dans les cours italiennes. À l'image de la *storia* où ils font bien souvent partie du *decorum*. Il ne faut pas pour autant se contenter d'étudier ces figures « selon une simple logique d'enrichissement de la composition »¹⁸⁷. Leur présence a été voulue, jugée utile – quelle qu'en soit la raison – par le peintre, il convient donc de considérer et d'étudier ces figures au même titre que les autres.

Et puisqu'enfants et animaux s'inclinent bien souvent devant l'être humain adulte, jouant « un rôle subalterne dans la *storia* : tantôt moyen expressif, tantôt véhicule allégorique [...] »¹⁸⁸, il est d'autant plus intéressant de les étudier ensemble plutôt que séparément. Ce qui n'a encore jamais été fait : c'est un nouveau champ que nous proposons de défricher avec toute l'excitation et les dangers que cela comporte. Dans la mesure où l'enfant et l'animal sont deux sujets chacun tributaire de leurs propres traditions critiques, et que l'une délaisse très largement l'autre, il est dès lors nécessaire d'aller piocher dans les deux sujets afin d'en faire la synthèse. C'est ce que se sont proposées de faire les historiennes Sophie Coussemacker et Mathilde Dalbion en organisant le 5 février 2019 à l'Université Bordeaux Montaigne une journée d'étude intitulée : « L'enfant et l'animal. Du protecteur au prédateur ». Si les interventions en histoire de l'art étaient minoritaires¹⁸⁹, il ne fait aucun doute que ces figures, telles des *puncta*¹⁹⁰, ne resteront plus longtemps invisibles aux yeux des historiens de l'art, car une fois que l'on s'y intéresse, elles s'offrent partout au regard. Leur omniprésence ne peut être ignorée plus longtemps et nous

¹⁸⁶ Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 178.

¹⁸⁷ F. Lacouture, « Le droit au jeu dans la peinture vénitienne au XVIe siècle », *Op. Cit.*, p. 134.

¹⁸⁸ P. Dubus, « Art et animalité dans le Trattato dell'arte della pittura de Gian Paolo Lomazzo », *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁸⁹ Notre communication, « Amical ou cruel ? La représentation du jeu entre enfants et animaux dans la peinture italienne de la Renaissance », était la seule avec celle de Sarah Crépieux Duytsche, « L'animal familier dans le portrait d'enfant au siècle des Lumières : entre précepteur et métaphore du danger », à étudier enfants et animaux dans les arts.

¹⁹⁰ Pour reprendre la célèbre expression de Roland Barthes dans *La chambre claire*, parlant du détail qui « le pointe » dans la photographie. Voir Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

espérons parvenir à convaincre de l'intérêt d'étudier ces figures qui ne sont pas que des adultes miniatures ou bien des symboles reflétant les vices et vertus de l'homme.

3.2. Le silence des sujets concernés

Outre le silence des historiens de l'art à l'égard de l'enfant et de l'animal, il nous faut également soulever le silence qui entoure les deux figures concernées. En effet, ces derniers ne peuvent raconter leur propre histoire, du moins pas avec des mots et de la façon dont nous, les humains adultes, avons pris l'habitude de le faire : ce ne sont pas des animaux autobiographiques¹⁹¹. Les enfants comme les animaux sont donc condamnés à être racontés par d'autres qu'eux, à ce qu'on parle à leur place¹⁹². Ils sont liés par leur silence¹⁹³. Leur histoire est écrite par des hommes et femmes adultes, et ces mêmes personnes étudient leurs représentations. Tout comme l'animal, l'enfant « est l'objet de discours qui ne sont jamais les siens »¹⁹⁴. Le terme « objet » utilisé par Hélène Cazes est parfaitement révélateur du rapport que les chercheurs ont établis avec les enfants et les animaux artistiques : ils les étudient comme des objets et non comme des sujets puisqu'ils sont incapables d'écrire leur propre histoire. Si leur histoire, faute de documents, de matériaux illustrant leur subjectivité, nous convainc qu'il est particulièrement intéressant d'étudier ensemble ces deux catégories d'êtres, une question majeure se pose toutefois : comment écrire l'histoire de figures silencieuses ?

Sarah Cockram et Stephen Bowd dans leur introduction du numéro spécial de la revue *Renaissance Studies* consacré à l'animal à l'époque moderne, résument les deux manières qui s'offrent aux chercheurs pour étudier les animaux, ce qui vaut également pour les enfants, et leurs limites :

« Les historiens doivent-ils se concentrer sur les animaux en tant que symboles et miroirs de l'humanité, ou l'expérience vécue des animaux doit-elle être une priorité dans nos recherches ? La première approche est clairement anthropocentrique, mais

¹⁹¹ « Le « Je pense » qui doit accompagner toutes les représentations, c'est cette autoréférence comme condition de la pensée, comme la pensée même ; et voilà le propre de l'homme, voilà ce dont l'animal serait privé. », la pensée de Derrida qui concerne dans ce passage l'animal, vaut également pour l'enfant il nous semble. J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, *Op. Cit.*, p. 132.

¹⁹² Rares sont les exemples d'autobiographies d'enfants à l'époque médiévale tout comme à l'époque moderne. Sur ce point voir notamment : Didier Lechat, « Enfance et autobiographie au Moyen Âge : sur quelques récits de vocation de Guibert de Nogent à Christine de Pizan » dans Anne Chevalier et Carole Dornier (eds.), *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 15-28.

¹⁹³ Le silence des animaux a notamment été souligné par É. De Fontenay, *Le silence des bêtes. La Philosophie à l'épreuve de l'animalité*, *Op. Cit.*, quant à celui des enfants, et particulièrement des petites filles, il fait l'objet d'une étude par Joan Gibson, « Educating for Silence: Renaissance Women and the Language Arts », *Hypatia*, 1989, vol. 4, n° 1, p. 9-27.

¹⁹⁴ Hélène Cazes, *Histoires d'enfants*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. XIII.

la seconde soulève un problème encore plus épineux : devons-nous accepter qu'il existe un fossé entre nous et les animaux non humains qui nous empêche d'écrire l'histoire des animaux en tant que tels et nous oblige, en raison de nos sources et de notre perception, à écrire uniquement l'histoire des relations entre l'homme et l'animal ? [...] À leur tour, ces problèmes soulèvent des questions sur les méthodologies et les approches ; l'animal dans nos sources peut être bien visible ou se cacher dans les marges. »¹⁹⁵

Puisque ces deux figures ne peuvent pas raconter leur propre histoire avec leurs mots, elles doivent, comme l'art, trouver leur propre langage. Mais comment écrire l'histoire des animaux et des enfants avec notre langage d'être humain adulte, éduqué ? « Comment plaider la cause animale, sinon en donnant la parole aux animaux eux-mêmes »¹⁹⁶ ? Mais est-on seulement en mesure d'entendre ce qu'ils ont à nous dire ?

3.3. Parler à leur place

Depuis Adam qui dans la Genèse nomme les animaux puisqu'ils ne peuvent se nommer eux-mêmes, faute de pouvoir parler en langage humain, de *se* dire, par eux-mêmes, pour eux-mêmes, et donc incapables d'écrire leur propre histoire, des humains se sont octroyés le droit de parler à leur place. Si durant des siècles la question de *comment* parler à la place des animaux ne s'est pas posée, cette interrogation méthodologique émerge de plus en plus chez les chercheurs proches des *Animals Studies*, soucieux de mieux prendre en compte le point de vue animal. Cette question devient vite embarrassante, car on est rapidement obligée de se rendre à l'évidence : mettre *nos* mots sur une histoire qui n'est pas la nôtre présente d'emblée un biais anthropocentré. Pousser plus loin la réflexion revient nécessairement à sortir des sentiers battus et à faire appel à un langage plus imaginaire et autre que notre langage formel, qui bien structuré ne semble pas correspondre à celui d'un bambin ou d'un chien. Il faut toutefois faire attention à ne pas tomber dans l'affect, à ne pas s'attendrir trop vite devant ces figures et à rester subjectif, et ne pas transposer ses connaissances et ses sentiments « contemporains » au risque de

¹⁹⁵ « *Should historians focus on animals as symbols, and as mirrors for humanity, or should the lived experience of animals be a priority in our research? The former approach is clearly anthropocentric but the latter produces an even thornier problem: do we need to accept that a gulf exists between ourselves and non-human animals that means that we cannot write the history of animals in and of themselves, and are forced by our sources and perception solely to write the history of human-animal relations? [...] In turn, these problems raise questions about methodologies and approaches; the animal in our sources may be plain to see, or hiding in the margins.* », S. Bowd et S. Cockram, « Introduction - The animal in Renaissance Italy », *Op. Cit.*, p. 185.

¹⁹⁶ Nicolas Correard, « Les fictions animales de la Renaissance : de la prosopopée à l'expérience de pensée » dans Gisèle Séginger (ed.), *Animalhumanité Expérimentation et fiction : l'animalité au coeur du vivant, (Actes du colloque de l'ENVA, Paris, le 1er et 2 décembre 2016)*, Champs sur Marne, LISAA éditeur, 2018, p. 118.

surinterpréter, comme certains écrits de grands historiens et historiens de l'art qui nous semblent de ce point pêcher par trop de certitudes et de projections¹⁹⁷.

Comment faire entendre leurs voix ? Peu de chercheurs se sont véritablement prêtés à cet exercice, certes périlleux. On peut mentionner la proposition d'Armelle Fémelat lors de la journée d'étude « L'animal à l'épreuve de l'histoire de l'art ». Lors de son intervention, l'historienne de l'art a donné la parole à plusieurs chiens dont Rubino, le chien du Marquis de Mantoue Ludovico Gonzaga III peint dans la *Camera Picta* du Palazzo Ducale de Mantoue. C'est à la première personne qu'elle a retracé sa vie, que quelques lettres écrites par son propriétaire lui ont permis d'étayer. Une méthode qui trouve justement dans l'existence ou l'absence d'archives sa principale limite, mais qui a le mérite d'attirer le regard sur ce chien et de l'individualiser : ce n'est pas *un* chien, mais Rubino. Une autre proposition a été faite par Guillaume Cassegrain dans son étude « L'origine animale. À propos de la *Création des Animaux* de Paolo Uccello »¹⁹⁸. L'historien de l'art met les passages consacrés aux animaux en italique. Lors de la lecture du texte, on peut ainsi apercevoir d'un seul coup d'œil les passages dédiés aux hommes de ceux consacrés aux animaux. Ce changement de style dans l'écriture qu'on pourrait imaginer couplé à un changement de police peut se révéler être une piste plus facilement acceptable par le milieu académique. L'ouvrage d'Éric Baratay, *Cultures félines (XVIIIe-XXIe siècle). Les chats créent leur histoire*, dont le style alterne entre italique et capitales, en est la preuve¹⁹⁹. Mais là encore, la tentative se retrouve vite confrontée à ses propres limites, car modifier le style d'un paragraphe ne changera rien au fait que ce même paragraphe aura été écrit par un homme, et avec un style qui lui est propre. Peut-être faudrait-il aller plus loin, et imaginer en plus du changement de style, un changement de rythme propre à chaque animal, un aboiement ou un bégaiement, des ruptures dans les phrases, etc. Bien que le champ soit vierge et que tout soit imaginable, cela reviendrait toujours au final à tenter de retranscrire leur langage avec nos mots. Une limite de la méthodologie qui rend difficile d'intégrer ce genre de tentative dans le monde académique, notamment dans l'exercice normé de la thèse, et qui trouve par ailleurs parfaitement sa place dans la littérature. On peut notamment mentionner *L'autobiogriffures du chat Murr d'Hoffmann* de Sarah Kofman²⁰⁰ ou

¹⁹⁷ M.-F. Morel, « Images et représentations figurées du petit enfant : pour une problématique renouvelée de l'histoire de l'enfance (XVe-XIXe siècle) », *Op. Cit.*, p. 473. ; P. Riché et D. Alexandre-Bidon, *L'enfance au Moyen âge, op. cit.* ;

¹⁹⁸ G. Cassegrain, « L'origine animale. A propos de la "Création des animaux de Paolo Uccello" », *Op. Cit.*

¹⁹⁹ En plus d'alterner entre italiques et capitales, l'auteur et créer une langue humano-féline apte à évoquer le comportement des chats. Éric Baratay, *Cultures félines (XVIIIe-XXIe siècle). Les chats créent leur histoire*, Paris, Seuil, 2021.

²⁰⁰ Sarah Kofman, *Autobiogriffures du chat Murr d'Hoffmann*, Paris, Galilée, 1984.

encore l'approche proposée par Alain Damasio dans son roman *Les Furtifs*²⁰¹, est particulièrement novatrice tant en ce qui concerne l'animal que l'enfant. Ainsi, quand le personnage de Tishka s'exprime, un être mi-enfant, mi-animal, son langage diffère amplement de celui des autres personnages adultes, il est bien plus difficile à saisir, ce sont véritablement les mots d'un enfant animalisé qui sortent de sa bouche, ou du moins l'idée que l'on peut s'en faire. Pour marquer visuellement cette dissemblance, non seulement le style, le rythme, et le vocabulaire sont différents, mais aussi la mise en page.

Doit-on alors adopter « une humanité animale ou animalité humaine », se demande Vincent Lecomte²⁰² ? Parler à la place des animaux et des enfants, ne revient-il pas à faire parler une marionnette dans laquelle nous glisserions notre conscience, notre subjectivité, « comme une main animant une figurine inerte aux fonctions projectives évidentes »²⁰³ ? Car même si notre volonté de leur donner la parole, d'écrire leur histoire est noble, notre pensée, fruit d'un conditionnement plus ou moins conscient, biaise irrémédiablement nos propositions. Comme l'écrit Émilie Dardenne, « il peut être difficile de percevoir à quel point nous intégrons l'exceptionnalisme humain en tant que système, et à quel point nous le mettons en œuvre quotidiennement »²⁰⁴. Ainsi, réussir à voir et à étudier l'animal et l'enfant non plus comme des objets, mais comme des êtres sensibles, nous semble être l'étape la plus importante et la plus urgente²⁰⁵. Puisque leur donner la parole est une tâche complexe, voyons dans l'étude de ces deux êtres l'opportunité de questionner nos relations aux vivants et à l'humanité.

4. L'enfance animale : approches méthodologiques

4.1. Le choix des termes

Lorsque l'on s'intéresse aux enfants et aux animaux, le choix des termes pour désigner ces êtres se pose rapidement. Lesquels convient-il d'utiliser ? Faut-il se contenter de termes génériques ayant l'avantage d'envelopper un large nombre d'individus d'une même espèce ? Les mots « enfant » et « animal » que nous utiliserons tout au long de ce travail, s'ils sont des plus communs, ont toutefois le mérite d'être simples à utiliser et d'englober toute une panoplie

²⁰¹ Alain Damasio, *Les furtifs*, Clamart, La Volte, 2019.

²⁰² Vincent Lecomte, *L'art contemporain à l'épreuve de l'animal*, Paris, L'Harmattan, 2021, p. 54.

²⁰³ *Ibid.*, p. 56.

²⁰⁴ É. Dardenne, *Introduction aux études animales*, *Op. Cit.*, p. 14, 15, 16.

²⁰⁵ Georges Chapoutier, « À la vie, à la mort : les liens entre l'homme et l'animal », *Études sur la mort*, 2014, n° 145, p. 23. ; *Ibid.*, p. 39.

d'individus en seul terme. Le recours à ces termes génériques, il faut le concéder, se fait également faute de mieux. Sinon « enfant » et « animal » que pourrait-on utiliser ? Si on connaît dans certains cas les identités des êtres représentés, comme celles des enfants provenant des milieux princiers, permettant ainsi de les identifier par leur prénom, la majorité d'entre eux reste anonyme et on ne peut venir préciser leur individualité qu'en accolant à leurs espèces quelques adjectifs autour relatifs à leur morphologie (commentaire relatif au sexe, à la taille, à la couleur des cheveux ou des poils, etc.). Les synonymes, pour l'un comme pour l'autre, sont par ailleurs très limités si l'on reste du côté d'un vocabulaire courant ou soutenu (mais plus nombreux dans le registre familial). Ainsi, outre le terme d'enfant qui dérive du latin *infans*, littéralement celui qui ne parle pas, on peut également utiliser le terme de *bambino*, le *bambino* ou la *bambina* étant utilisé à partir du XVI^e siècle en Italie comme sous la plume de L'Arétin décrivant le portrait de la *bambina* Clarissa Strozzi réalisé par Titien²⁰⁶, bien que sa connotation paraisse plus légère et frôle la condescendance des adultes envers les plus jeunes. Ce terme, tout comme ceux de *fanciulli*, *adolescente*, *giovane*, *garzone*, ou *ragazzo* sont pourtant bien moins courant que celui de *fanciullo*, qui est le terme générique vernaculaire associé au premier âge de la vie humaine (soit jusqu'à l'âge de sept ans), l'*infanzia*, depuis Isidore de Séville²⁰⁷. Faute de mieux, une grande partie de la population peut donc être qualifiée d'enfants.

La situation est similaire pour l'« animal » dont seul le terme de « bête » fait office de synonyme, les autres n'étant que des adjectifs renvoyant à un comportement dit « animal » de l'homme (brute, grossier, charnel, stupide, etc.). Le terme générique d'« animal » est encore moins convaincant que celui d'« enfant » dans la mesure où il sert à désigner un nombre bien plus important d'êtres appartenant non pas à une seule espèce, mais à des millions d'espèces différentes, dont l'humain, même si ce dernier a (trop) souvent tendance à oublier qu'il appartient lui aussi à la grande catégorie du monde animal et que l'humanité n'est qu'une sous-catégorie des mammifères, elle-même une sous-catégorie de la catégorie « animal ». Cette absence de pluralité a notamment été soulevée par le philosophe Jacques Derrida, pour qui utiliser un mot au singulier pour désigner tant de diversité ne fait tout simplement pas sens. Pour Derrida, utiliser ce terme revient à adopter « une vision simpliste et réductrice de la

²⁰⁶ « *Io ho visto, compre, da voi ritratta la bambin adel signor Roberto Strozzi [...]* », Pietro Aretino, *Lettere sull'Arte - I (1526-1542)*, Milan, Edizioni del Milione, 1957, vol. 3/1, p. 217. Voir également Battaglia, *Grande Dizionario*, II, s. v. « bambino ».

²⁰⁷ Ilaria Taddei, « Puerizia, Adolescenza and Giovinezza: Images and Conceptions of Youth in Florentine Society During the Renaissance », in K. Eisenbichler (ed.), *The Premodern Teenager. Youth in Society (1150-1650)*, Op. Cit., p. 15-26, 26. ; D. Lett, *L'enfant des miracles. Enfance et société au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècles)*, Op. Cit., p. 44. ; Jean-Michel Mehl, « Les jeux de l'enfance au Moyen Âge », in Robert Fossier (éd.), *La petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne, (Actes des XVIes Journée Internationales d'Histoire de l'Abbaye de Flaran, Septembre 1994)*, Op. Cit., p. 39-58, 48. ; Christiane Klapisch-Zuber, *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*, traduit par Lydia G. Cochrane, Chicago ; London, The University of Chicago Press, 1985, p. 96.

complexité des vies animales »²⁰⁸ et à nier l'unicité de chaque espèce en l'englobant dans une catégorie qui, tant elle est vaste, n'a plus aucune valeur scientifique (rappelons ici que les chevaux au même titre que les huîtres ou des chenilles appartiennent tous, malgré leurs importantes différences, à la catégorie des animaux). Le philosophe propose donc de remplacer le terme d'« animal » par celui d'« animot », un mot valise pouvant à lui seul évoquer les multiples facettes des êtres vivants, des êtres animés (c'est-à-dire ayant une âme). Un néologisme qui donne « à entendre le pluriel d'animaux dans le singulier [...] »²⁰⁹, rappelant à chaque fois qu'il est prononcé la multiplicité des êtres qu'il recouvre et « qu'il ne s'agit que d'un mot, d'un concept »²¹⁰.

Qu'est-ce qu'un animal ? Ou plutôt *qui* est l'animal²¹¹ ? Une question ontologique à laquelle l'homme a répondu par l'opposition : « tout le reste des êtres vivants, sauf moi », plaçant une barrière invisible entre lui et cet « immense groupe », l'Animal en général²¹². Or, pour Derrida, il n'y a pas de frontière indivisible et nette entre l'humain et l'animal : la frontière est au contraire mouvante et dynamique, jamais fixée définitivement, elle n'est ni simple ni linéaire, mais complexe et plurielle²¹³. Avec ce terme générique d'« animal », l'humain entretient un flou volontaire lui permettant de se distinguer, de se placer en dehors de cette masse, de se construire en dehors de celle-ci et d'ainsi penser qu'il appartient à la seule espèce capable d'agentivité²¹⁴.

Si l'« animot » a bien du mal à supplanter l'« animal », on peut toutefois faire l'effort de parler de « figures animales » ou de « condition animale » plutôt que d'animaux. Un autre effort possible consiste à nommer avec précision les différentes espèces que nous allons rencontrer, quand elles sont reconnaissables. Un geste minimal qui permet aux êtres vivants d'être vus en tant qu'espèce distincte et de ne pas les « stigmatiser instantanément comme symboles »²¹⁵. Car comme le résumé Estelle Zhong Mengual, « ne pas les nommer avec précision, c'est une

²⁰⁸ É. Dardenne, *Introduction aux études animales*, *Op. Cit.*, p. 17.

²⁰⁹ J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, *Op. Cit.*, p. 73.

²¹⁰ « *Ecce animot*. Ni une espèce, ni un genre, ni un individu, c'est une irréductible multiplicité vivante de mortels, et plutôt qu'un double clone ou un mot-valise, une sorte d'hybride monstrueux, une chimère attendant d'être mise à mort par son Bellérophon. », *Op. Cit.*, p. 65. ; Pierre-Olivier Dittmar, « Le devenir sans l'animal », *Images Re-vues* [En ligne], 2009, n° 6, paragr. 4.

²¹¹ J. Palumbo, *Après la nuit animale*, *Op. Cit.*, p. 18.

²¹² « Mais malgré, à travers et par-delà tous leurs dissentiments, toujours les philosophes, tous les philosophes ont jugé que cette limite était une et indivisible ; et que de l'autre côté de cette limite il y avait un immense groupe, un seul ensemble fondamentalement homogène qu'on avait le droit, le droit théorique ou philosophique, de distinguer ou d'opposer, à savoir celui de l'Animal en général, de l'Animal au singulier général. Tout le règne animal à l'exception de l'homme. », J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, *Op. Cit.*, p. 64-65.

²¹³ *Ibid.*, p. 133.

²¹⁴ É. Dardenne, *Introduction aux études animales*, *Op. Cit.*, p. 14, 15, 16 et 17.

²¹⁵ A. Zucker, « Morale du Physiologos », *Op. Cit.*, p. 3, § 3.

manière de ne pas les voir, « c'est leur retirer leurs qualités distinctes, ou, mieux dit, leur « manière d'être vivants »²¹⁶»²¹⁷. Cet effort, nous nous engageons à le faire tout au long de ce travail, afin notamment de contrebalancer avec l'usage du terme « animal » générique auquel nous aurons par ailleurs largement recouru, faute de mieux.

4.2. Le choix de la méthodologie

Puisque l'exercice de la thèse ne se prête pas, par sa force académique, à s'engager dans une tentative d'analyse des œuvres d'un point de vue zoocentré, c'est-à-dire centré sur l'animal, il s'agira ici d'aborder les disciplines constitutives des sciences humaines et sociales depuis une perspective anthropocentrée élargie, en étudiant les interactions entre humains et animaux au sein des œuvres. Et puisque l'enfant et l'animal sont des champs de recherche qui s'étendent bien au-delà de l'histoire de l'art, et même bien au-delà des sciences humaines, il nous faut ouvrir notre champ de vision pour les étudier et comprendre la façon dont philosophes, historiens, sociologues ou médecins, naturalistes et pédagogues les appréhendent. Pour les étudier à travers leurs représentations, il faut donc s'ouvrir à tous ces domaines.

Ensemble, ces différentes approches méthodologiques permettent de réévaluer les liens entre l'homme et la nature, entre l'homme et d'autres espèces animales au sein de la société humaniste ainsi que dans ses représentations, mais aussi et surtout de décentrer notre regard de l'homme de la Renaissance « en tant que concept et en tant qu'incarnation unique du pouvoir, en tant qu'être historiquement romanesque et transcendant »²¹⁸. Décentrer notre regard, c'est aussi et enfin « prendre les animaux au sérieux » clame Erica Fudge dans son ouvrage *Brutal Reasoning: Animals, Rationality, and Humanity in Early Modern England*²¹⁹. Une marginalisation des animaux qui, comme l'explique l'historienne, est elle-même révélatrice de notre rapport au monde et à la nature, et nous donne l'opportunité de réfléchir à notre façon « de nous conceptualiser et de conceptualiser le monde qui nous entoure »²²⁰. Ainsi, s'il nous faut aller piocher dans les autres sciences académiques des clés pour étudier ces sujets délaissés et dominés par d'autres, c'est parce que l'histoire de l'art n'a pas encore développé de

²¹⁶ En référence au titre de l'ouvrage de B. Morizot, *Manières d'être vivant*, *Op. Cit.*

²¹⁷ E. Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, *Op. Cit.*, p. 79.

²¹⁸ « *Viewing this historical period through the lens of the animal/human nexus also decenters Renaissance Man as a concept and as the sole embodiment of power and as an historically romanticized and transcendent being.* », J. Schiesari, « *Pedagogy and the Art of Dressage in the Italian Renaissance* », *Op. Cit.*, p. 376.

²¹⁹ « *Taking animals seriously* », E. Fudge, *Brutal Reasoning: Animals, Rationality, and Humanity in Early Modern England*, *Op. Cit.*, p. 4.

²²⁰ « *It obliterates a way of thinking that raises questions about the nature of the animal and the human, that offers us another inheritance, another way of conceptualizing both ourselves and the world around us.* », *Ibid.*

méthodologie propre à leur étude. Si cela représente avant tout un manque²²¹, cela veut également dire que tout reste à créer. C'est donc un champ spécifique de recherche en quête de méthodologie qui s'offre aux chercheurs. À nous, historiens de l'art, d'inventer une méthodologie à la croisée des *Animals Studies*, de l'histoire de l'enfance et de l'histoire de l'art afin d'apporter un nouveau regard sur ces deux êtres et leurs représentations. Peut-être faut-il comme le philosophe Baptiste Morizot, qui s'intéresse aux relations entre l'homme et le vivant, nous mettre à pister les animaux pour véritablement nous mettre à leur place²²² ? Le pistage est la forme la plus aboutie de la relation de sujet à sujet, non anthropomorphisée, qu'a pu expérimenter le philosophe.

Pour conclure cet aperçu méthodologique, nous voudrions rappeler qu'il s'agit d'une thèse d'histoire de l'art et non d'une thèse d'histoire ou d'anthropologie : nos objets d'étude sont les œuvres d'art et les représentations qu'elles proposent, et c'est sur elles que nous nous appuyons pour établir un discours sur la représentation de l'enfance. Notre objectif n'est pas ici de déduire une histoire de l'enfance ou une histoire des animaux à partir des œuvres, mais à l'inverse de nous servir de l'histoire de l'enfance et des animaux pour mieux comprendre ce que les œuvres nous donnent à voir, et y observer ou non une concordance entre les textes et ces dernières. Car il ne faut pas perdre de vue le fait que si les œuvres proposent des représentations de l'enfant et de l'enfance, elles doivent toujours être confrontées aux sources écrites, ces dernières pouvant venir « préciser, compléter ou contredire »²²³ les images. Nous proposons donc, non pas comme Philippe Ariès et d'autres après lui l'ont fait de prendre pour preuve les images produites pour réaliser une histoire de l'enfance, mais de nous servir de l'histoire de l'enfance pour analyser ces images et mieux comprendre leur représentation. L'image est notre point de départ et non l'inverse. Nous nous proposons ainsi d'apporter une clé supplémentaire de lecture dénuée de tout sentiment personnel moderne à des œuvres²²⁴. De plus, les représentations d'enfants et d'animaux, dans la mesure où elles sont le fruit d'un discours et d'un système de

²²¹ Comme le constate Armelle Fémelat, les outils méthodologiques pour étudier les représentations animales, manquent pour l'instant aux historiens de l'art. Armelle Fémelat, *Les Gonzaga, précurseurs du portrait animal à la Renaissance* [Conférence] dans le cadre du séminaire « Iconographie animale : questions de méthodes et d'historiographie », 14 février 2022.

²²² Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Paris, Babel, 2018.

²²³ M.-F. Morel, « Images et représentations figurées du petit enfant : pour une problématique renouvelée de l'histoire de l'enfance (XVe-XIXe siècle) », *Op. Cit.*, p. 468.

²²⁴ Contrairement à Émile Mâle qui voit dans les jeux de mains du Christ et de la Vierge « d'aimables enfantillages », Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, A. Colin, 1949, p. 138 ou encore l'erreur de Pierre Riché et Danièle Alexandre-Bidon dans leur livre *L'enfance au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1994, voient dans de nombreuses images sacrées de l'amour maternel entre une mère et un enfant ordinaire.

pensée qui ne sont pas les leur, doivent être étudiées avec précautions car comme le rappelle Fabien Lacouture, ils « ne sont donc pas des miroirs de vérité. »²²⁵

5. Représentations picturales de l'enfance animale

5.1. Un corpus nord italien

Cette étude envisage donc de partir à la recherche de l'enfant et de l'animal, de ces « détails » de la grande histoire de la peinture italienne de la Renaissance à travers un vaste corpus d'œuvres, pour la plupart très célèbres. Le choix de la peinture, élargie à celui des fresques, des peintures murales et des dessins, s'est imposé pour des raisons à la fois pratiques et théoriques. D'une part, le répertoire des figurations de l'enfance animale s'est révélé plus riche et plus complet en peinture - les sujets pouvant être dissimulés au sein d'une œuvre parmi d'autres personnages - qu'en sculpture où les deux figures sont rarement figurées ensemble. D'autre part, le médium de la peinture se prête particulièrement à l'analyse de l'enfance animale, que ce soit par les sujets qu'elle permet de figurer allant du portrait à la scène de genre, mais aussi par les techniques qui lui sont propres comme le *sfumato*, permettant de brouiller visuellement la frontière entre les deux êtres.

Concernant le choix du cadre spatio-temporel de notre étude, le nord de la péninsule italienne de la seconde moitié du XV^e siècle à la fin du XVI^e siècle s'est imposé naturellement. En effet, notre corpus débute avec l'apparition du motif de l'enfance animale dans quelques décors exécutés en Toscane et dans le Latium dans la seconde moitié du XV^e et se termine par les scènes de genre des peintres bolonais qui font de l'enfant et de l'animal les seuls sujets de leurs œuvres à la fin du XVI^e siècle. Nous avons donc fait le choix de situer notre corpus d'œuvres entre l'émergence de ce motif dès le milieu du Quattrocento²²⁶ jusqu'à son établissement en tant que motif « courant » tout au long du siècle suivant, période durant laquelle les figures de l'enfant et de l'animal se développent séparément, mais aussi conjointement. Si les œuvres les plus anciennes de notre corpus proviennent de Toscane et du Latium, c'est majoritairement dans le Nord de la péninsule italienne, et particulièrement le Nord-Est (les États Pontificaux et la République de Venise) que les œuvres représentant ces dialogues interspèces sont les plus

²²⁵ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVE - XVIe siècles*, op. cit., p. 22.

²²⁶ Il est à noter que les premiers bustes sculptés d'enfants, souvent représentés sous les traits de saint Jean-Baptiste, apparaissent également au milieu du XV^e siècle en Toscane, à Florence plus précisément. Ils ont cependant disparu relativement rapidement, avec la chute de la République de Florence. Concernant ces bustes, voir Arnold Victor Coonin, « Portrait Busts of Children in Quattrocento Florence », *Metropolitan Museum Journal*, 1995, vol. 30, p. 61-71.

nombreuses, notamment dans des villes comme Venise, mais aussi Bologne, Mantoue, Padoue, Ferrare et Crémone. Bien que possédant des identités différentes, on constate entre ces villes de l' « Italie communale »²²⁷ une certaine homogénéité des représentations de l'enfance animale, rendant davantage possible son étude, sans toutefois tomber dans un discours générique.

Si notre corpus ne prétend pas être exhaustif, sa richesse réside notamment dans la variété des genres picturaux représentés, allant de la peinture religieuse à la peinture mythologique en passant par le portrait et la scène de genre. Le principal critère ayant guidé la constitution de ce corpus a été la présence d'un lien visible entre un enfant et un animal au sein d'une même peinture, à une exception près²²⁸. La présence d'un dialogue, sinon d'une relation entre les deux êtres, le plus souvent matérialisé par un contact physique permet notamment d'établir non seulement des rapprochements, mais aussi des confrontations entre les deux êtres.

Si reconnaître la présence d'un animal au sein d'une œuvre pose rarement de difficultés, celle d'un enfant peut être davantage problématique pour deux raisons. La première étant de définir avec précision ce que nous englobons sous le terme d'« enfant » pour ce travail. Ainsi, nous avons décidé d'étudier tous les jeunes êtres humains reconnaissables en autres par leurs traits juvéniles et leur taille, plus petite que celle des adultes, qu'il s'agisse d'enfants de nobles familles italiennes, d'anonymes voir même dans de rares cas de *putti*²²⁹. La seconde raison est relative à l'âge. Dans la mesure où se pose la question de la fin de l'enfance, nous avons choisi de délimiter cette période de la vie humaine telle qu'elle est établie chez Isidore de Séville notamment sous les termes d'*infantia* et de *pueritia*, soit « petite enfance » et « enfance » : c'est-à-dire allant de la naissance à sept ans environ²³⁰. L'approximation est malheureusement ici inévitable dans la mesure où il est relativement compliqué de juger avec précision de l'âge des sujets représentés.

²²⁷ Jean-Louis Gaulin, « Le temps des communes » dans Jean Boutier, Sandro Landi et Jean-Claude Waquet (eds.), *Le temps des Italies XIIIe - XIXe siècle*, Paris ; Humensis, Passés composés ; École Française de Rome, 2023, p. 237-253.

²²⁸ Seuls les deux portraits réalisés par Titien, celui de Frédéric II Gonzague (1529) et celui d'Alfonso d'Avalos en armure (vers 1533), que nous étudions ensemble, ne présentent pas enfant et animal peint au sein d'une même œuvre. Pourtant, au vu de l'importante similitude entre l'enfant et l'animal, il nous a semblé nécessaire de les inclure à notre corpus.

²²⁹ Nous avons pris le parti d'écarter les *putti ailés* de notre étude dans la mesure où ces figures n'ont que peu à voir avec les enfants. De plus, nous considérons que de par leur importante présence dans l'art italien de la première modernité, les *putti* et leurs rapports avec les animaux mériteraient une étude en soi. Cependant, il nous a semblé impossible de ne pas prendre en considération quelques représentations de *putti* non ailés interagissant avec des animaux, afin de ne serait-ce qu'effleurer, la représentation de leurs liens. Concernant les *putti*, nous renvoyons le lecteur aux travaux de Charles Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011 ; Bertrand Prévost, « La danse des putti », 2004, vol. 683, n° 4, p. 269-279 ; Bertrand Prévost, « Le rire des putti. Multiplicité, vibration, pointe » ; Bertrand Prévost, « Des putti et de leurs guirlandes. Points, noeuds, monde » dans Ralph Dekonink, Caroline Heering et Michel Lefftz (eds.), *Questions d'ornements. XVe-XVIIIe siècles*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 144-154.

²³⁰ Nous aurons dans notre première partie l'occasion de constater que cette catégorisation est reproduite dans la littérature de la Renaissance, et notamment dans les traités de pédagogies.

Nous avons également pris le parti de diviser notre corpus selon trois principaux thèmes iconographiques composant chacun une partie de ce travail : les portraits, les scènes où enfants et animaux sont présents sans être les sujets principaux, et enfin le cas plus précis des scènes de jeu.

5.2. L'enfance animale : historique, portrait, détail, enjeux.

Afin de mieux comprendre les enjeux liés à la représentation de l'enfance animale, il nous a semblé nécessaire de commencer cette étude en explicitant en quoi l'*infantia* est un âge que l'on peut qualifier « d'animal ». Pour ce faire, nous nous appuyons sur des textes allant de l'Antiquité à la Renaissance nous permettant de démontrer que l'enfant est largement perçu comme un être à mi-chemin entre l'homme et l'animal. Comme le résume Erica Fudge : « l'enfance définit l'humanité et révèle la proximité de l'humanité avec l'animal »²³¹. Ce statut « entre deux » rapproche ainsi l'enfant dangereusement de la bête, notamment durant les premières années de sa vie, quand il ne sait pas encore parler et lorsqu'il est encore davantage dominé par ses sens que par sa raison. Afin de modeler le corps et l'esprit de cet être et d'en faire un homme civilisé, soit de l'élever au-dessus de son état primaire bestial, les pédagogues humanistes vont accorder à l'enfant une importance nouvelle qui se traduit non seulement par leur émergence au sein des arts, mais aussi par le nombre de documents qui leur sont consacrés (civils comme religieux)²³², dont un grand nombre de traités pédagogiques en partie fondés sur la redécouverte de ceux des philosophes antiques. Ces pédagogues se sont attachés à élaborer une éducation idéale avec pour objectif de former les lettrés de demain, sur qui repose la réussite et le succès de la société humaniste²³³, tout en tentant d'impliquer les parents dans l'éducation de leur progéniture²³⁴.

Partant de ce constat, nous nous attacherons dans un second temps à démontrer que « peindre l'enfance, c'est la fabriquer »²³⁵ pour reprendre la formule d'Emmanuel Pernoud, c'est évoquer dès le plus jeune âge le futur adulte que l'enfant est amené à devenir. Une intention explicite dans le cas du portrait. Qu'il s'agisse d'enfants de nobles familles, portraiturets seul ou avec

²³¹ « *Childhood both defines humanity and reveals humanity's closeness to the animal.* », Erica Fudge, « Calling Creatures by their True Names : Bacon, the New Science and the Beast in Man », in E. Fudge, R. Gilbert et S. Wiseman (eds.), *At the Borders of the Human*, *Op. Cit.*, p. 92.

²³² I. Taddei, *Fanciulli et Giovanni. Crescere, a Firenze nel Rinascimento*, *Op. Cit.*, p. 72.

²³³ Eugenio Garin, *L'Éducation de l'homme moderne. La pédagogie de la Renaissance (1400-1600)*, traduit par Jacqueline Humbert, Paris, Fayard, 1968, p. 123.

²³⁴ E. Becchi et J. Dominique (eds.), *Histoire de l'enfance en Occident. Tome 1 : De l'Antiquité au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 176.

²³⁵ Emmanuel Pernoud, « Le fifre et l'infante », in S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L'Enfant dans la peinture*, *op. cit.*, p. 23-26, 24.

leurs frères et sœurs, ou encore du Christ et de saint Jean-Baptiste, les portraits d'enfants accompagnés d'animaux relaient des modèles éducatifs tant civils que religieux. Dans ces derniers, les différents animaux figurés aux côtés des enfants jouent un rôle important dans la mesure où ils en sont des partenaires privilégiés et qu'ils vont les accompagner durant l'apprentissage de leur humanité et avec qui ils partagent un véritable lien affectif que les peintres retranscrivent selon les cas avec une certaine retenue ou davantage de sensibilité. Ensemble, ils incarnent des modèles témoignant de la grandeur de leur famille dont les plus jeunes spectateurs sont invités à s'inspirer. C'est également le cas des portraits de l'Enfant Jésus et de saint Jean-Baptiste accompagnés d'un agneau, qui incarnent des modèles de tendresse et de vertu théologique.

Outre dans les portraits, enfants et animaux sont également figurés au sein d'œuvres dont ils ne sont pas les sujets, et dans lesquelles ils ne sont même pas en lien avec la *storia*. Leur présence est toutefois bénéfique à plus d'un titre : elle amène une certaine *varietas* à l'œuvre, et surtout, en tant que figures contemporaines, enfants et animaux facilitent la projection mentale du spectateur au sein de l'image. Leur présence au sein d'épisodes religieux permet ainsi de les actualiser, d'ancrer l'histoire sacrée dans le réel, notamment grâce au cadre spatio-temporel réservé à l'enfance animale. En étant placés au premier plan de l'œuvre, enfants et animaux assurent le rôle d'intermédiaire entre l'espace réel et l'espace pictural, mais aussi entre le monde terrestre et céleste. Les peintres, dont Paolo Véronèse, façonnent l'enfance animale telle une représentation dans la représentation. Leur présence au-devant de la composition permet également d'instaurer une temporalité croissante au sein de l'épisode représenté où le futur s'invite au premier plan tandis que le passé est relégué à l'arrière-plan. Cette progression dans la composition de l'œuvre est également interne au détail de l'enfance animale lui-même, qui rend manifeste la frontière poreuse entre l'enfant et la bête et traduit l'idée d'une gradation animale, c'est-à-dire la figuration du « devenir-homme » et la tentative de délaissement de l'état animal de l'enfant.

Enfin, dans le sillage de ces réflexions, nous nous pencherons sur le cas particulier du jeu, une des activités principales de l'enfance. Ce dernier constitue d'ailleurs un moyen d'expression privilégié entre l'enfant et l'animal dans leurs représentations picturales. L'activité ludique est prônée par les pédagogues humanistes pour ses bénéfices éducatifs puisqu'elle permet aux enfants de commencer leur apprentissage sans même s'en rendre compte dès leur plus jeune âge, mais également de compléter leur éducation par le biais de l'exercice physique ou des jeux religieux. Au sein de ces amusements, l'animal tient une place de premier plan, tantôt comme partenaire de jeu, tantôt comme jouet vivant : il accompagne l'enfant dans l'apprentissage de son futur métier ou vient compléter la panoplie des marqueurs sociaux exigés

par son genre. Ces scènes de jeux permettent également de divertir les spectateurs tout en les éduquant grâce au principe du *serio ludere*. Elles sont aussi parfois l'occasion pour les peintres de souligner la bestialité inhérente à l'enfant et qui se révèle notamment au cours du jeu, et d'ainsi représenter la régression bestiale de l'enfant qui peut avoir lieu lorsqu'il joue.

Si les œuvres convoquant enfants et animaux sont nombreuses dans la peinture italienne de la Renaissance, les études qui leur sont consacrées sont pourtant rares. Plus exceptionnelles encore sont celles prenant le parti d'étudier conjointement ces figures au prisme de la pédagogie proposée par la pensée humaniste, qu'elles viennent pourtant éclairer à bien des égards, tantôt s'y accordant, tantôt la réfutant. Notre ambition au fil de la thèse est donc de dépasser le rôle symbolique dans lequel ces figures, et notamment l'animal, ont largement été enfermées par les iconographes, et d'offrir aux images convoquées une nouvelle attention, dans l'espoir de dégager les multiples enjeux liés à la figuration de l'enfance animale en pleine expansion de la pensée humaniste.

PARTIE I

L'ENFANCE ANIMALE. HISTORIQUE D'UNE FRONTIÈRE POREUSE

L'*infantia*, la première période de la vie humaine est de l'Antiquité à la Renaissance celle qui aussi la plus *animale*. Les philosophes grecs ne manquent pas, nous le verrons, de mettre en parallèle le nouveau-né et la bête et de souligner leurs caractéristiques communes. L'absence de paroles articulées chez l'enfant contribue ainsi largement à le considérer comme un être pas encore totalement humain. En s'exprimant par des cris, ce dernier s'apparente au reste des animaux non humains que les hommes pensent non doués de langage. L'enfant n'a donc durant sa première partie de la vie pas encore acquis ce *propre de l'homme* qui vient le démarquer des autres êtres vivants, tout comme l'intellect. Or, durant les premières années de sa vie, l'être humain est régi par ses sens. Il n'agit pas par raison, mais bien par envie, pas désir. Cette impossibilité à se contrôler, cette prédominance des sens sur la raison vient à nouveau assimiler l'*infans* à un animal non-humain. Afin de contrer cette part animale et l'empêcher de se développer chez l'homme en devenir, le corps de l'enfant – contrairement à son âme qui est bien celle d'un être humain - doit être modelé en celui d'un homme durant son plus jeune âge, pendant qu'il est encore « mou ».

Les humanistes italiens du Quattrocento et du Cinquecento perpétueront les réflexions amorcées par les philosophes grecs à travers leurs écrits. Dans ces derniers, les animaux non-humains sont convoqués pour permettre à l'homme de mieux se définir et notamment de se définir en opposition au reste des êtres vivants. Cette quête de l'autodéfinition voit paradoxalement le jour en même temps que l'émergence d'une nouvelle sensibilité animale : textes et représentations célèbrent l'amour de certains hommes envers quelques animaux. En même temps, la volonté de sortir l'enfant de sa condition animale se poursuit avec l'essor de la pédagogie humaniste. Nombre de traités détaillent l'apprentissage d'une humanité chez l'enfant et s'appuient notamment sur la figure animale pour en faire un contre-modèle. En dédiant leurs traités à de nobles enfants ou parents, les pédagogues humanistes visent à former des modèles d'éducation, mais surtout à sortir l'enfant de sa condition animale primaire pour en faire un être civilisé. La pédagogie se veut l'outil le plus sûr pour élever l'enfant au-dessus des autres êtres vivants.

Chapitre 1 – Conceptions croisées de l'enfance animale

« *Aetas infime, aetas infirma* »²³⁶

« Quelles sont les qualités que le nourrisson partage avec l'adulte qui nous permettraient de le considérer comme un être humain ? »²³⁷ : c'est la question que se pose Erica Fudge dans son étude consacrée au devenir humain de l'enfant dans la pensée moderne. Cette interrogation soulève un point primordial de la vision de l'enfance dans la première modernité : l'absence de caractéristiques communes entre le nourrisson et l'adulte. En effet, durant la première partie de sa vie, l'humain ne se différencie que très peu du reste des mammifères. Son langage ne consiste encore qu'en des cris et non en un discours argumenté, quant à ses actions, elles sont dictées par ses pulsions internes et non par sa raison. Un point qui le rapproche particulièrement du monde animal.

L'anecdote du concours de peinture entre Zeuxis et Parrhasius rapportée par Pline l'Ancien dans son *Histoire Naturelle*²³⁸ est connue de tous les historiens de l'art pour la question de la *mimésis* qu'elle aborde. Elle est toutefois moins souvent convoquée pour la différence qu'elle établit entre les sens et l'intellect. Les sens sont convoqués chez Pline avec ces oiseaux qui tentent d'attraper du raisin pour le manger, ne comprenant pas qu'il s'agit d'une peinture. Quant à l'intellect, il se réfère au mauvais jugement de Zeuxis qui ne comprend pas immédiatement qu'il est en train d'admirer le rideau peint par Parrhasius. Au jugement sensitif, associé aux oiseaux et donc plus généralement aux animaux (autres qu'humains), Pline oppose le jugement intellectuel humain²³⁹. Déjà chez Pline, le jugement par les sens relève de l'animal, en opposition au jugement par l'intellect réservé aux hommes. Selon Jérémie Koering, « pour Pline, celui qui s'en tient au seul jugement sensitif s'expose au risque d'être trompé, comme un animal devant une peinture. Alors que celui qui fait appel à son intelligence, à sa faculté de raisonner, se libère des illusions »²⁴⁰. Le jugement sensitif est donc considéré comme inférieur au jugement intellectuel, faisant de l'animal un être inférieur à l'être humain. Réfléchir, agir, se laisser guider par ses sens, c'est donc se gouverner par l'animal en soi conclu l'auteur des *Iconophages*. Jugé de même facture, régi par ses sens en dépit d'un intellect encore non développé, l'enfant est donc largement rapproché de la figure animale par des auteurs comme

²³⁶ En référence au titre de l'article de D. Lett, « L'enfance : *Ætas infirm, Ætas infima* », *Op. Cit.*

²³⁷ E. Fudge, « Learning to laugh: children and being human in early modern thought », *Op. Cit.*, p. 278.

²³⁸ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, traduit par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, liv. XXXV, 65-66.

²³⁹ Jérémie Koering, *Les Iconophages. Une histoire de l'ingestion des images*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 202-203.

²⁴⁰ *Ibid.* ; Emmanuelle Hénin, François Lecercle et Lise Wajeman (eds.), *La théorie subreptice : les anecdotes dans la théorie de l'art, XVIe - XVIIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 122-123.

Aristote, Platon, Saint Augustin et Érasme. On retrouve ainsi à de nombreuses reprises des analogies entre l'enfant et l'animal dans leurs écrits, soulignant notamment le manque voire l'absence de raison, qui tel un animal, ne parvient pas à se contrôler et agit sous l'impulsion de ses sens.

Cette situation n'est toutefois pas immuable puisque l'enfant possède, selon nombre de penseurs sur lesquels nous reviendrons, une âme depuis sa naissance, contrairement au reste du monde animal. Quant au corps et à l'esprit de l'*infans*, ils lui offrent la possibilité d'apprendre, d'évoluer, et ainsi de sortir de l'animalité dans la mesure où ils sont parfaitement modulables. Cette souplesse physique et psychique qui va permettre à l'homme adulte de façonner cet humain en devenir telle de la cire molle, car l'« âge tendre » n'est pas destiné à le rester.

1. L'*infantia*, l'âge animal

1.1. De l'*infans* au *puer* : les premiers temps de vie humaine

Tirant son origine du latin *infans* (enfant), l'*infantia* désigne de l'Antiquité à la Renaissance la première partie de la vie de l'homme que nous appelons de nos jours plus couramment la petite enfance²⁴¹. La *pueritia*, seconde étape du cours de la vie humaine, désigne quant à elle ce que nous nommons plus largement l'enfance. Si l'*infantia* débute toujours à la naissance, l'âge de fin diffère selon les différentes divisions du temps de la vie humaine qui sont proposées. Elle est ainsi souvent morcelée en trois (enfance, maturité, vieillesse)²⁴² ou quatre (enfance, adolescence, maturité, vieillesse) grandes étapes, comme c'est encore le cas de nos jours. La vie d'un humain peut également se diviser, comme nous allons le voir chez saint Augustin en six étapes, ou bien comme chez Isidore de Séville en sept périodes distinctes.

Le choix d'une division en trois, quatre, six ou sept parties diffère selon les périodes, mais surtout selon les penseurs. Durant le Moyen-Âge, le schéma en quatre étapes était certainement le plus répandu, notamment parce qu'il associait les quatre parties de la vie de l'homme aux quatre éléments, aux quatre humeurs, aux quatre saisons et aux quatre points cardinaux. Krisin

²⁴¹ De nos jours en France, pour les services publics, est qualifiée de petite enfance la période allant de la naissance à six ans. Ainsi, le code de l'action sociale (Articles L214-2) et des familles précise que les services d'accueil de la petite enfance concernent les enfants de moins de six ans. Quant au milieu médical et donc aux services de pédiatrie, la petite enfance suit le nouveau-né et le nourrisson et va de deux ans à quatre ans.

²⁴² Le panneau *Les trois âges de l'homme*, (v. 1500) peint par Giorgione, et aujourd'hui conservé au palais Pitti de Florence est un exemple de cette représentation des trois âges de l'homme. Au centre un enfant lit ce qui semble être une partition de musique. Il est entouré d'un adulte qui pointe de son index la feuille et d'un vieillard qui se tourne vers le spectateur. Concernant ce tableau, voir par exemple Augusto Gentili, « Giorgione », *Giorgione*, 1999, n° 148, p. 20-21.

B. Aavitsland, dans son livre consacré aux décors de l'abbatiale cistercienne de Tre Fontane à Rome, explique que « les théologiens médiévaux ont également incorporé les quatre lettres du nom de Dieu (Deus) et celles d'Adam, de sorte que le modèle analogique est devenu un rappel de l'idée que l'homme est créé à l'image de Dieu. »²⁴³.

Saint Augustin (354-430) préfère, lui, différencier les grandes étapes du cours de la vie humaine en se basant sur une analogie non pas cosmologique, mais historique²⁴⁴. En rapprochant la vie de l'homme au récit de la Genèse et donc de la création du monde, saint Augustin obtient un découpage en six grandes étapes²⁴⁵ qui correspondent selon lui aux six jours de la Création du monde²⁴⁶. Ainsi, la petite enfance (*infantia*) correspond à la création de la lumière (premier jour de la genèse), la puberté (*pueritia*) à la création du firmament, l'adolescence (*adolescentia*) est, elle, mise en lien avec la séparation de la terre et des eaux. Quant à la jeunesse (*juventus*), elle se rapporte à la création des étoiles, tandis que la maturité ou *gravitas* est associée à la création des animaux. Enfin, la vieillesse (*senectus*) concorde avec la création du premier homme, Adam. « Telle est la vie de l'homme qui vit du corps et s'attache aux choses temporelles »²⁴⁷ résume saint Augustin. Bien qu'il ne soit pas le premier à exposer cette théorie, il est celui qui lui a donné le plus de visibilité avec son ouvrage, *Sur la Genèse contre les Manichéens*, publié inachevé vers 388-390²⁴⁸.

La petite enfance (*infantia*) chez saint Augustin se caractérise par « les soins du corps et par la nourriture »²⁴⁹. Cette dépendance de l'enfant ne pouvant s'occuper seul de lui, est à l'origine du regard sévère de saint Augustin sur cette période de la vie. De plus, il accable l'enfant dès

²⁴³ Kristin B. Aavitsland, *Imagining the Human Condition in Medieval Rome. The Cistercian fresco cycle at Abbazia delle Tre Fontane*, Farnham ; Burlington, Ashgate, 2012, p. 221.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 223.

²⁴⁵ Auxquelles il faut ajouter la mort, septième état du cours de la vie humaine. On retrouve cette division en six étapes à laquelle s'ajoute la mort dans une « Roue de la fortune / Roule de la Vie » illustrée dans un manuscrit conservé à la bibliothèque Casanatense de Rome, ms 1404, fol 4v. La période de l'*infantia* est incarnée, dans un des sept médaillons tenus par une allégorie de la fortune aux yeux bandés, par un nourrisson dans son berceau tandis que la *pueritia* est figurée sous les traits d'un jeune garçon apprenant à marcher à l'aide d'un bâton au bout duquel se trouve un animal sculpté difficilement identifiable. Concernant d'autres exemples de « Roue de la vie », voir *Ibid.*, p. 220-237.

²⁴⁶ Cette analogie entre les différentes étapes de la vie humaine et la création du monde est notamment développée dans son traité consacré à la Genèse, voir Saint Augustin, *Sur la Genèse contre les Manichéens. Sur la genèse au sens littéral, livre inachevé / De Genesi contra manicheos, De Genesi ad litteram imperfectus liber*, traduit par Pierre Monat, Paris, Institut d'études Augustiniennes, 2005, liv. I, chap. XXIII, paragraphes 35 à 41.

²⁴⁷ Étienne Gilson, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, Paris, J. Vrin, 2003, p. 223. ; Éric Deschavanne et Pierre-Henri Tavoillot, *Philosophie des âges de la vie. Pourquoi grandir ? Pourquoi vieillir ?*, Paris, Pluriel, 2007, p. 117.

²⁴⁸ Elisabeth Sears, *The Ages of Man, Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 55.

²⁴⁹ É. Deschavanne et P.-H. Tavoillot, *Philosophie des âges de la vie. Pourquoi grandir ? Pourquoi vieillir ?*, Op. Cit., p. 117.

sa naissance du poids du péché originel²⁵⁰ puisque comme tout homme, il descend d'Adam, le premier à avoir péché. Le poids du péché qui repose sur l'enfant n'est pas dû aux fautes qu'il aurait pu commettre, mais en raison de sa condition mortelle provoquée par la faute d'Adam. Comme Augustin l'écrit dans ses *Confessions*, aucun être, pas même un nourrisson ne naît pur : « Qui va me rappeler le péché de mon enfance, car personne n'est pur devant vous, pas même le petit enfant qui n'a vécu sur terre qu'un jour. »²⁵¹ La seule chose qui apparaît pure et innocente chez l'enfant aux yeux de saint Augustin est « la faiblesse de ses organes »²⁵², ôtant définitivement tout aspect positif à l'enfance.

La vision pessimiste de l'enfance chez Saint Augustin se base notamment sur un rapprochement entre l'enfant et l'animal. Pour le théologien, l'enfant n'est qu'« un infirme qui ne sait que pleurer et vagir » pour réclamer à manger, « [et] qui marche à la façon des quadrupèdes »²⁵³. C'est sans doute à cause de la grande influence de la pensée augustinienne que « l'homme médiéval répugne à représenter l'enfant « à quatre pattes » ou rampant, à la manière d'un animal »²⁵⁴. La représentation de l'enfant – ou de l'homme plus généralement – invite en effet à un rapprochement visuel entre ce dernier et les quadrupèdes, renvoyant à l'homme l'image de sa nature primaire animale. Une image qui évoque les « échelles des êtres » ou *scala naturae*²⁵⁵ dans lesquelles ils sont représentés selon un classement croissant allant du monde minéral à Dieu, figure de perfection comme illustré dans le *Retorica cristiana* (1579) du missionnaire franciscain espagnol Diego Valadés (ou Didacus Valdes). Une échelle des vivants que l'on retrouve aussi dans la pensée de Pico della Mirandola²⁵⁶. L'humain y figure après Dieu et les anges, mais avant les animaux, eux-mêmes classés en sous-catégorie, la plus élevée étant les quadrupèdes. L'humain est donc plus près des animaux se déplaçant à quatre pattes que de Dieu. Un rapprochement qu'il lui est difficile d'admettre.

²⁵⁰ Une conception qui changera définitivement au XVII^e siècle chez des penseurs comme Jean-Jacques Rousseau pour qui l'enfant naît innocent. Voir par exemple Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance de ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971, p. 18.

²⁵¹ Saint Augustin, *Confessions. Livres I-VIII*, traduit par Pierre De Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1961, vol.1, liv. I, chap. VII, p. 10.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Pierre Riché et Danièle Alexandre-Bidon, « L'enfant au Moyen Âge état de la question », in R. Fossier (ed.), *La petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne, (Actes des XVI^es Journée Internationales d'Histoire de l'Abbaye de Flaran, Septembre 1994)*, Op. Cit., p. 10.

²⁵⁴ Voir D. Alexandre-Bidon et M. Closson, p. 187-188 ; D. Lett, *L'enfant des miracles. Enfance et société au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Op. Cit., p. 92. ; D. Alexandre-Bidon et M. Closson, *L'enfant à l'ombre des cathédrales*, Op. Cit., p. 187-188.

²⁵⁵ Voir l'ouvrage de A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Beings* (1936), Cambridge, Harvard University Press, 1964.

²⁵⁶ Au début de son *Discours sur la dignité de l'homme*, Giovanni Pico della Mirandola établit l'échelle des vivants suivante : en première position vient Dieu, puis les anges, les hommes, les animaux et enfin les plantes. G.P. Della mirandola, *Oeuvres philosophiques*, Op. Cit., p. 3-71.

C'est lorsqu'il marche à quatre pattes, en poussant des cris incompréhensibles pour les oreilles d'un adulte que la nature animale de l'enfant se révèle. C'est ce qu'exprime très clairement le passage suivant issu d'un traité médical rédigé par Bernard de Gordon, médecin français de la seconde moitié du XIII^e siècle exerçant à Montpellier : « L'âge de l'enfance n'est pas un âge de bonheur, puisqu'il possède la stupidité des enfants, et ne se soucie de rien sauf des plaisirs, et donc il vit, pour ainsi dire, une vie bestiale... »²⁵⁷. On retrouve encore cette idée au XVII^e siècle, cette fois sous la plume de l'évêque Jacques-Bénigne Bossuet, pour qui « l'enfance est la vie d'une bête »²⁵⁸. Ces deux passages soulignent parfaitement la proximité existentielle des deux êtres qui n'agissent que sous l'impulsion de leur corps, de leurs envies et non de la raison.

C'est en effet avant tout par son corps que l'enfant s'apparente aux bêtes²⁵⁹. L'incapacité à se déplacer sur deux pieds et l'incapacité à parler dès sa naissance contribue donc largement à rapprocher l'enfant de la bête et à en faire un être « ambivalent »²⁶⁰ et « faible »²⁶¹. En se déplaçant à quatre pattes, l'enfant évoque inmanquablement les autres mammifères qui peuplent la terre. Ce qui n'étonne pas Aristote pour qui l'enfant comme les quadrupèdes ont la partie inférieure de leurs corps davantage développée, contrairement à l'homme adulte chez qui c'est la partie supérieure du corps qui est la plus développée²⁶². Pour Jean Trinquier, il s'agit d'une « hiérarchisation du monde animé »²⁶³ qui « va de pair avec une hiérarchisation des états de l'homme »²⁶⁴, l'enfance étant inférieure à l'âge adulte. Pierre Riché et Danièle Alexandre-Bidon, deux grands spécialistes de l'histoire médiévale de l'enfance rapportent dans leur ouvrage consacré à ce sujet²⁶⁵ les dires de Guillaume de saint Thierry. Le moine du XII^e siècle souligne la triste proximité de l'enfant et de l'animal de par leur utilisation des quatre membres pour se déplacer :

²⁵⁷ « Patitur igitur quod aetas pueritiae non est aetas felicitatis, cum habet stoliditatem infantilem, et non aduertat nisi ad delectationes, et ideo viuunt quasi vita bestiali. », *Regimen sanitatis*, in *Lilium mediciane*, (Lyons, 1574), 830 cité par Mary Dzon, « Boys will be boys: the Physiology of Childhood and the Apocryphal Christ Child in the Later Middle Ages », *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 2011, vol. 42, n° 1, p. 192.

²⁵⁸ Cf. Bossuet, *Méditations sur la brièveté de la vie*, *Œuvres*, t. VIII, p. 180. Cf. Berulle, cité J. Gélis, *Entrer dans la vie*, Paris, 1978, p. 28.

²⁵⁹ Jean-Pierre van Elslande, *L'Âge des enfants : XVIe-XVIIe siècles*, Genève, Droz, 2019, p. 37.

²⁶⁰ F. Lafabrie et C. Zum Kolk, *Enfants de la Renaissance*, cat. expo., (*Château royal de Blois, du 18 mai au 1er septembre 2019*), *Op. Cit.*, p. 38.

²⁶¹ Voir D. Lett, « L'enfance : Aetas infirm, Aetas infima », *Op. Cit.*

²⁶² Aristote, « Partie des animaux », *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2014, livre IV, 686b.

²⁶³ Jean Trinquier, *Les animaux, caricatures de l'homme ? : Le cas exemplaire du singe*, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01629641>, 2017, (consulté le 29 août 2018).

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ P. Riché et D. Alexandre-Bidon, *L'enfance au Moyen âge*, *Op. Cit.*, p. 22.

« Alors que la nature apporte une protection aux êtres vivants, elle se mue pour l'homme en une triste marâtre, elle le jette sur la terre pour le faire aussitôt pleurer et vagir alors qu'aucun animal n'a connu de larmes... [...] De quelque soin qu'on entoure sa naissance, un fils de roi ou d'empereur n'a pas sort différent. Il vit pieds et mains liés, pauvre animal gémissant, inaugurant sa vie par des tourments. L'heure est venue pour l'enfant de faire usage de ses mains, c'est pour marcher à la façon des quadrupèdes. »²⁶⁶

L'enfant peut commencer à prétendre s'émanciper de sa condition animale lorsqu'il commence à marcher sur ses deux pieds et à se servir de ses mains.

L'apprentissage de la marche sur deux pieds est si caractéristique de la petite enfance qu'il permet à lui seul d'illustrer ce premier âge de l'existence dans ce que l'on nomme « les roues de la vie ». Ces dernières, souvent illustrées en pendant des « roues des sens », illustrent les six grandes étapes du cours de la vie humaine proposées par saint Augustin. Elles se présentent sous la forme d'une roue au centre de laquelle est parfois figurée une jeune femme aux cheveux longs et aux yeux bandés : l'allégorie de la fortune²⁶⁷. Ces roues sont composées de six ou sept branches – la mort étant parfois incluse - au bout desquelles se trouvent représentées dans de petits cercles chacune des six ou sept étapes de la vie. On retrouve ces schémas tout au long du Moyen Âge, majoritairement dans des manuscrits sous forme d'enluminures. Deux beaux exemples de « roue de la fortune » et « roue de la vie » évoquant l'idée de *memento mori* nous sont offerts dans un manuscrit conservé à la bibliothèque Casanatense de Rome (**Fig. 2**). Dans le coin inférieur gauche sont illustrés l'*infantia* et la *pueritia*. La première étape représente un nouveau-né dans son berceau tandis que la seconde donne à voir un enfant nu apprenant à marcher à l'aide d'un bâton placé entre ses jambes dont la tête est sculptée en forme d'animal (chien ou loup). Sa marche n'est vraisemblablement pas encore maîtrisée puisqu'il s'accroche à la roue afin de ne pas tomber. On remarquera également qu'afin de ne pas perdre son bâton l'aidant à marcher, celui-ci est attaché par une ficelle que le garçon passe autour de lui. L'apprentissage de la marche comme activité représentative de l'*infantia* est à nouveau souligné dans un second folio du même manuscrit illustrant cette fois une « roue de la vie » (**Fig. 3**). Dans le cercle inférieur est figuré un jeune garçon apprenant à marcher à l'aide non plus d'un bâton, mais d'un objet proche de nos déambulateurs actuels²⁶⁸. L'objet en bois équipé de roues permet à l'enfant d'apprendre à se déplacer sur ses deux pieds tout en gardant son buste droit

²⁶⁶ Guillaume de saint Thierry, *Physica, Patrologie Latine*, 180, 715.

²⁶⁷ L'appellation « Roue de la fortune » remplace ainsi parfois celui de « Roue de la vie » car c'est la fortune qui décide de l'âge de la mort d'un homme.

²⁶⁸ Un objet que l'on retrouve dans un tableau du Maître d'Okoličnega (Slovénie), *La sainte parenté*, 1510, 150 x 121 cm, National Museum of Slovenia, Ljubljana.

grâce à la barre placée à mi-hauteur. À ce déambulateur est attaché par une ficelle reliée à sa patte un oiseau qui tente tout de même de voler. À l'instar de l'enfant, l'animal se déplace du mieux qu'il peut puisqu'il est entravé dans ses mouvements, que ce soit par un manque de maîtrise des gestes ou bien par manque de liberté. La représentation des « roues de la vie » n'est pas réservée aux miniatures enluminées et se retrouve parfois figurée à une échelle beaucoup plus grande. La fresque de l'abbaye cistercienne de Tre Fontane à Rome offre un des rares exemples de peinture murale conservé en Italie donnant à voir une « roue de la vie » (**Fig. 4**). Elle figure parmi un ensemble de fresques découvertes en 1965²⁶⁹ à l'extérieur du mur oriental d'un dortoir. Les étapes de la vie de l'homme – de la naissance à la vieillesse - y sont représentées dans des médaillons disposés en cercle autour d'un médaillon central où se trouve figurée la mort sous les traits d'un vieil homme dans son lit de mort. Autour de cette ultime étape de la vie gravitent plusieurs autres personnages incarnant les différents âges de l'homme. En bas à gauche, deux garçons de petite taille vêtus d'une longue tunique caractéristique de la petite enfance et du fait qu'ils ne soient pas encore propres, placent leurs mains sur les épaules ou bien sur le visage de l'autre. Sont-ils en train de s'enlacer, chacun plaçant ses bras autour de la nuque de l'autre, comme le suggère Kristin B. Aavistlan qui y voit une possible accolade ? La détérioration de la fresque rend difficile d'affirmer avec certitude l'activité qui occupe ces deux jeunes gens²⁷⁰, tout comme celle qui occupe l'enfant dans le médaillon suivant. Celui-ci, blond et vêtu d'une tunique blanche, semble également avoir un long bâton entre ses jambes l'aidant à maintenir son équilibre précaire. Malheureusement pour nous, la seule chose dont nous pouvons être assurés est du jeune âge de ces trois bambins que leur petite taille et leurs tuniques laissent deviner. Kristin B. Aavistland, dans son ouvrage consacré aux fresques de l'abbaye de Tre Fontane, propose de voir dans ce premier médaillon soit la période de l'*infantia* si ce sont bien des enfants qui se bagarrent, soit la période de l'*adolescencia* si ce sont des figures qui s'enlacent ou bien s'embrassent²⁷¹, l'adolescence étant en effet couramment représentée par un jeune couple. L'auteure admet elle-même que si c'est bien l'*adolescencia* qui est figurée dans ce médaillon, cela perturbe alors l'ordre de lecture du reste de la roue, qui n'a dès lors plus rien de chronologique puisque l'adolescence se retrouverait entre la *senectus* et la *pueritia*. Il nous apparaît peu probable que dans une « roue de la vie » comme celle-ci, les différentes étapes de la vie d'un homme ne se lisent pas dans un ordre chronologique. D'autant plus que le reste des médaillons suit bien la croissance d'un homme (de gauche à droite) passant

²⁶⁹ Les fresques découvertes ont été étudiées dans l'ouvrage de K.B. Aavitsland, *Imagining the Human Condition in Medieval Rome. The Cistercian fresco cycle at Abbazia delle Tre Fontane*, Op. Cit.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 220-221.

²⁷¹ *Ibid.*

de l'apprentissage de la marche lors de la *pueritia* à l'apprentissage scolaire (qui selon nous relève de l'*adolescentia*). Puis viennent les différentes étapes de la vie d'un homme adulte. Ces dernières sont reconnaissables par la barbe que porte dans les trois cas la figure masculine et par le voûtement de son dos de plus en plus prononcé au fil des trois médaillons qui lui sont dédiés.

La vision négative de l'enfance de saint Augustin perdurera longtemps chez de nombreux théologiens et philosophes, et même chez des poètes comme Dante Alighieri (1265-1321). La vision de Dante quant à ce premier âge est si pessimiste qu'il l'omet complètement et fait de l'*adolescentia* le premier âge de la vie²⁷². Il occulte ainsi l'*infantia* et la *pueritia* en tant que parties autonomes et les regroupe au sein d'un tout : l'*adolescentia*. Il place ainsi sous un même ensemble les nourrissons et les pré-pubères. Christiane Klapisch-Zuber précise que pour le l'écrivain florentin « l'adolescence commence réellement à 8 ans, mais [il] ne donne aucun nom particulier à l'enfance-*pueritia* qui suit immédiatement le premier âge »²⁷³. Dante, en ne mentionnant pas spécifiquement l'*infantia* et la *pueritia*, gomme ces deux premières étapes de la vie humaine et perpétue l'héritage de saint Augustin en leur donnant une image négative, indigne d'intérêt. Il semble que l'homme ne présente un quelconque attrait qu'à partir de l'*adolescentia*, âge à partir duquel l'enfant devient un homme ou une femme devient capable de maîtriser son corps et son intellect.

Saint Augustin prône une segmentation de la vie en six étapes auxquelles il ajoute une septième étape : la mort. Un morcellement de la vie humaine en sept temps qui était déjà prôné par le Pape Grégoire le Grand (vers 540-604)²⁷⁴ et Isidore de Séville (vers 560-636). Ce dernier propose de séquencer la vie de l'homme en six périodes : l'*infantia* allant de la naissance à l'âge de sept, puis la *pueritia* entre sept et quatorze ans, vient ensuite l'*adolescentia* (de quatorze à vingt et un an)²⁷⁵, la *juventus* (de vingt et un ou vingt-huit ans à trente-cinq ans), la *virilitas* (de trente-cinq à cinquante-cinq/soixante ans) et la *senectus* (au-delà de cinquante-cinq/soixante

²⁷² « Pour revenir à notre propos, je dis que la vie humaine se divise en quatre âges. Le premier s'appelle l'Adolescence, c'est-à-dire "accroissement de vie", le second la Jeunesse, c'est-à-dire « l'âge qui peut aider (juvare) », c'est-à-dire donner sa perfection, et par conséquent cela implique qu'il possède une perfection, - car nul ne peut donner que ce qu'il a - ; le troisième s'appelle Vieillesse ; le quatrième Décrépiteude, comme il est dit plus haut. / Sur le premier, personne n'hésite, mais tous les sages sont d'accord pour dire qu'il dure jusqu'à vingt-cinq ans ; et comme jusqu'à ce moment-là notre âme tend à faire croître et à embellir le corps, ce qui implique de nombreuses et grandes transmutations dans la personne, la partie rationnelle de cette âme ne peut pas parfaitement exercer son office qui est de discerner. Et c'est pourquoi la Loi exige qu'avant cet âge l'homme ne puisse exécuter certains actes sans un curateur adulte. » [...] Mais comme l'adolescence considérée comme il a été dit ne commence pas au début de la vie, mais vers l'âge de huit ans [...], Dante Alighieri, *Le Banquet (Il Convivio)*, traduit par Philippe Guibertau, Paris, Les Belles Lettres, 1968, liv. IV, chap. 24, 1, p. 410.

²⁷³ C. Klapisch-Zuber, « L'enfance en Toscane au début du XVe siècle », *Op. Cit.*, p. 100-101.

²⁷⁴ Grégoire le Grand, *Moralia*, XI, 46.

²⁷⁵ P. Riché, *Être un enfant au Moyen Âge - Anthologie de textes consacrés à la vie de l'enfant du Ve au XVe siècle*, *Op. Cit.*, p. 11.

ans). Enfin, une septième étape, *senies* (au-delà de soixante ans) est souvent rajoutée afin d'obtenir une correspondance symbolique avec le chiffre sept ²⁷⁶. Parfois appelé « décrépitude », c'est une période à mi-chemin entre la vie et la mort. Il est à noter que bien qu'à première vue nettes et précises, « les frontières séparant ces différentes classes d'âges [restent] à la fois souples et hésitantes »²⁷⁷. Leur division du cours de la vie de l'homme est certainement celle la plus couramment répandue. Elle est déjà présente chez Hippocrate chez qui la vie de l'homme, à l'image du monde qui se divise en sept groupes, se morcelle également en sept « saisons »²⁷⁸. Cette théorie sera reprise et diffusée jusqu'au VII^e siècle où elle sera à nouveau propagée par l'évêque Isidore de Séville dans ses *Étymologies*²⁷⁹ :

« Il existe six degrés de vie : l'enfance, l'adolescence, la jeunesse, la maturité et la vieillesse. Le premier âge, l'enfance, est celui de l'enfant qui vient au monde, et dure sept ans. Le deuxième âge est l'enfance (*pueritia*), c'est-à-dire l'âge pur qui n'est pas encore apte à la procréation ; il s'étend jusqu'à l'âge de quatorze ans. La troisième, l'adolescence, est l'âge déjà développé pour concevoir, et s'étend jusqu'à l'âge de vingt-huit ans. Le quatrième, la jeunesse, est l'âge le plus robuste de tous, et se termine à l'âge de cinquante ans. Le cinquième est l'âge de l'ancienneté, de la maturité, et consiste dans le déclin de la jeunesse vers la vieillesse : ce n'est pas encore la vieillesse et ce n'est plus la jeunesse ; c'est l'âge de l'ancienneté, qu'en grec on appelle *πρεσβυτης* : car " vieux " en grec n'est pas *πρεσβυτης* mais *Υερων*. Cet âge commence à cinquante ans et se termine à soixante-dix ans. Le sixième âge est la vieillesse, et n'a pas de limite de temps : après les cinq âges mentionnés, tout ce qui reste de la vie est attribué à la vieillesse. Or la décrépitude est la partie finale de la vieillesse, appelée *senium* car elle constitue la fin du sixième âge. Ainsi, les philosophes ont réparti la vie humaine en ces six segments, dans lesquels elle évolue, court et atteint sa fin, c'est-à-dire la mort. Passons maintenant brièvement en revue les degrés de vie que nous avons énumérés et mettons en évidence leur étymologie par rapport à l'homme. »²⁸⁰

²⁷⁶ Michel Pastoureau, « Les emblèmes de la jeunesse, Attributs et mises en scène des jeunes dans l'image médiévale », in Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (eds.), *Histoire des jeunes en Occident. T. 1: De l' Antiquité à l' époque moderne*, traduit par Jean-Pierre Bardos, Paris, Éd. du Seuil, 1996, p. 255-275, 256.

²⁷⁷ Michel Pastoureau, « Les emblèmes de la jeunesse, Attributs et mises en scène des jeunes dans l'image médiévale », in G. Levi et J.-C. Schmitt (eds.), *Histoire des jeunes en Occident. T. 1, Op. Cit.*, p. 255-275, 256.

²⁷⁸ Voir Hippocrate de Cos, *Œuvres complètes*, Paris, J. B. Baillièrre, 1839, vol. XIII/. p.386 ; Kesley L. West, « The cosmology of "Hippocrates", De Hebdomadibus », *The Classical Quarterly*, 1971, vol. 21, n° 2, p. 365-388. ; Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité. Tome 1 Le monde grec*, Paris, Seuil, 1948, p. 148. ; E. Sears, *The Ages of Man, Medieval Interpretations of the Life Cycle, Op. Cit.*, p. 40.

²⁷⁹ Isidore De Séville, *Etymologiae*, traduit par Jean-Yves Guillaumin, Paris, Les Belles Lettres, 2010, liv. XI, 2, 1-8, p. 107-111.

²⁸⁰ « *I gradi della vita sono sei : infanzia, fanciullezza, adolescenza, giovinezza, maturità e vecchiaia. La prima età, l'infanzia, è quella del bambino che viene alla luce, e si protrae per sette anni. La seconda età è la fanciullezza (pueritia), cioè l'età pura e non ancora adatta alla procreazione ; essa si estende fino ai quattordici anni. La terza, l'adolescenza, è l'età già sviluppata per concepire, e si protrae fino ai ventotto anni. La quarta, la giovinezza, è l'età fra tutte più robusta, e termina coi qinquant'anni. La quinta è l'età di chi è già avanti cogli anni (senior), la maturità, e consiste nel declino della giovinezza verso la vecchiaia : non è ancora vecchiaia e*

L'influence de la pensée de l'évêque sévillan se retrouvera tout au long du Moyen Âge comme chez Aldebrandin de Sienna²⁸¹ (avant 1256-1296-99), médecin de la maison de Savoie au XIII^e siècle, qui la mentionne dans son traité consacré au *Régime du corps*²⁸². La division de la vie humaine en sept temps se retrouve également chez les humanistes de la Renaissance. Notamment dans le *Trattato della Vita Civile* paru en 1430 de Matteo Palmieri (1406-1475) ou partage également en sept périodes allant de « l'enfance (de la naissance à sept ans)²⁸³ - à la vieillesse²⁸⁴.

Selon Ilaria Taddei, la division théorique basée sur le chiffre sept - chiffre parfait par excellence²⁸⁵ - était prédominante dans la culture médiévale, friande de la symbolique des chiffres, tout comme dans celle de la Renaissance²⁸⁶. Pour l'historienne, la haute portée symbolique et « la valeur mystique extraordinaire » de ce chiffre y sont pour beaucoup dans le découpage des étapes de la vie de l'homme. Ce chiffre évoque à la fois les sept parties du corps humain, les sept jours de la semaine, les sept heures canoniques du jour, les sept péchés capitaux, mais aussi les sept planètes ou encore les sept métaux, etc²⁸⁷.

Les fresques réalisées par Guariento di Arpo (1338-1368) sont un bel exemple de division théorique de la vie humaine en sept temps et associés aux sept planètes. Réalisées dans les

*non è già più giovinezza ; è l'età di chi è avanti cogli anni, che in greco si dice πρεσβυτης : infatti 'vecchio' in greco non si dice πρεσβυτης ma γερων. Questa età inizia a cinquant'anni e termina a settanta. La sesta età è la vecchiaia, e non ha alcun limite di tempo : dopo le cinque età menzionate, tutto ciò che resta della vita si ascrive alla vecchiaia. Comunque la decrepitezza è la parte finale della vecchiaia, detta senium perché costituisce la fine della sesta età. Dunque filosofi hanno distribuito la vita umana in questi sei segmenti, nei quali essa si evolve, corre e giunge alla sua fine, cioè alla morte. Passiamo ora in rassegna brevemente i gradi della vita che abbiamo elencato ed evidenziamo la loro etimologia a proposito dell'uomo. / Gradus aetatis sex sunt : infantia, pueritia, adolescentia, iuventus, grauitas, atque senectus. Prima aetas infantia est pueri nascentis ad lucem, quae porrigitur in septem annis. Secunda aetas pueritia, id est pura et necdum ad generandum apta, tendens usque ad quartum decimum annum. Tertia adulescentia ad gignendum adulta, quae porrigitur usque ad uiginti octo annos. Quarta iuventus, firmissima aetatum omnium finiens in quinquagesimo anno. Quinta aetas senioris, id est gratuita, quae est declinatio a iuuentute in senectutem, nondum senectus se diam nondum iuventus, quia senioris aetas est, quem Graeci presbitem uocant : nam senex apud Graecos non presbiter sed geron dicitur. Quae aetas a quinquagesimo anno incipiens septuagesimo terminatur. Sexta aetas senectus, quae nullo annorum tempore finitur, sed post quinque illas aetates quantumcumque uitae est senectuti deputatur. Senium autem pars est ultima senectutis, dicta quod sit terminus sextae aetatis. In his igitur sex spatiis philosophi uitam descripserunt humanam, in quibus mutator et currit et ad mortis terminum peruenit. Pergamus ergo breuiter per praedictos gradus aetatum, ethimologias eorum in homine demonstrantes. », *Ibid.**

²⁸¹ Cécile Terreaux-Scotto, « L'éducation du prince dans le Tractatus de liberorum educatione », *Cahiers d'études italiennes*, 2011, n° 13, p. 108.

²⁸² Aldebrandin de Sienna, *Le Régime du corps*, éd. L. Landouzy et R. Pépin, Paris, 1911, p. 79. Le texte fut rédigé en français puis traduit en italien en 1310 par le notaire Zucchero Benvicenni. Voir L. Landouzy, R. Pépin, *Le régime du corps de maître Aldebrandin de Sienna*, Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 79.

²⁸³ « l'infantia (dalla nascita ai sette anni) », M. Palmieri, *Vita Civile (1437-1440)*, *op. cit.*, p. 28.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Le chiffre sept évoque dans la religion chrétienne l'idée de perfection : il évoque tant les sept jours de la création (Gn 2 :2) ainsi que les sept planètes.

²⁸⁶ Ilaria Taddei, *Fanciulli e Giovani. Crescere a Firenze nel Rinascimento*, Olschki, Florence, 2001, p. 26.

²⁸⁷ Michel Pastoureau, « Les emblèmes de la jeunesse, Attributs et mises en scène des jeunes dans l'image médiévale », in G. Levi et J.-C. Schmitt (eds.), *Histoire des jeunes en Occident. T. 1, Op. Cit.*, p. 255-275, 256.

années 1360, les fresques ornent la chapelle principale de l'église des Eremitani de Padoue. La division symbolique des différents âges de l'homme se retrouve dans le décor en grisaille imitant le marbre réalisé autour des épisodes de la vie de saint Augustin. La première scène en bas à gauche représente la Lune entourée deux enfants (**Fig. 5**). À gauche est figuré un petit garçon « chevauchant un cheval-bâton qu'il stimule avec un fouet »²⁸⁸. À droite de la lune, une petite fille tenant dans un repli de sa robe une poupée, « tout en tirant de la main droite, avec une longue ficelle, un jouet à deux roues »²⁸⁹. Le pavement du transept droit de la cathédrale de Sienne réalisé par Antonio Federighi (1420-1483) en 1475 illustre également les sept âges de la vie humaine. L'*infantia* y est représentée sous les traits d'un jeune garçon enfourchant un bâton au bout duquel se trouve un moulin à vent (**Fig. 6**). Dans les deux exemples, l'enfance est évoquée par l'activité ludique, qui caractérise tant le jeune âge²⁹⁰.

Il apparaît donc que cette division des âges de l'homme en sept temps est davantage le résultat d'une volonté symbolique qu'une réalité naturelle basée sur l'observation du corps. Comme l'écrit Pierre Riché, ces auteurs « envisagent bien plus la croissance morale ou spirituelle que le développement physique »²⁹¹. En effet, le passage de l'*infantia* à la *pueritia* est notamment marqué par l'apprentissage du langage lié au développement de l'intellect et non au développement de la taille par exemple.

1.2. Celui qui ne parle pas

Le rapprochement entre l'enfant et l'animal s'établit par ailleurs par un manquement chez le premier qui tend à le rapprocher du second et fait de lui un être inachevé : l'absence de parole, de discours raisonné. En effet, l'*infans* est celui qui ne peut pas parler car il n'en a pas encore la capacité physique. Selon Aristote, le fait de rire, qui n'est autre que la première forme de langage chez l'homme, n'est pas physiquement possible avant ses quarante jours, ses muscles n'étant pas encore capables de provoquer les convulsions nécessaires pour rire. Or, puisque pour le philosophe grec « l'homme est le seul animal capable de rire »²⁹², si l'on se conforme à sa pensée, l'enfant de moins de quarante jours n'est donc pas un humain, mais un « simple

²⁸⁸ Michel Manson, *Jouets de toujours*, Paris, Fayard, 2001, p. 36. ; Michel Manson, « Le cheval bâton de l'Antiquité à la Renaissance. Mutations du regard sur l'enfance et ses jouets » dans Véronique Dasen et Marco Vespa (eds.), *Toys as cultural artefacts in ancient Greece, Etruria, and Rome*, Drémil-Lafage, Margoil, 2022, p. 203.

²⁸⁹ M. Manson, *Jouets de toujours*, *Op. Cit.*, p. 36.

²⁹⁰ Nous développons l'importance du jeu et ses représentations durant l'enfance dans la Partie IV.

²⁹¹ P. Riché, *Être un enfant au Moyen Âge - Anthologie de textes consacrés à la vie de l'enfant du Ve au XVe siècle*, *Op. Cit.*, p. 11.

²⁹² Aristote, « Les parties des animaux », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, livre III, 673a.

animal »²⁹³. L'apprentissage du rire vient donc former une première étape dans l'acquisition de son humanité par l'enfant, qui va se poursuivre avec la maîtrise du langage. Une action qui ne pourra se faire qu'une fois que ses dents seront formées, permettant l'articulation du langage comme le précise Isidore de Séville²⁹⁴.

Ce dernier fait d'ailleurs un rapprochement entre l'*infans* et le verbe *fari* (parler)²⁹⁵ : « L'enfant, c'est l'homme du premier âge. Il est appelé enfant parce qu'il ne peut encore rien dire (*fari*) »²⁹⁶. C'est d'ailleurs de cette incapacité physique que l'*infans* – celui qui ne parle pas – tire son nom. Reprenant les propos d'Isidore de Séville, Barthélémy l'Anglais, dans son *Livre des Propriétés des choses*, nous dit que :

« Le premier âge, c'est l'enfant qui plante ses dents, et commence cet âge quand l'enfant est né et dure jusqu'à sept ans et en cet âge ce qui est né est appelé enfant, qui vaut autant à dire comme non parlant, pour ce qu'en cet âge, il ne peut pas bien parler, ni parfaitement former ses paroles, car il n'a pas encore ses dents bien ordonnées ni affermiées, comme le dit Isidore. »²⁹⁷

Cette vision de l'enfance basée sur l'absence du langage se retrouve à nouveau chez Matteo Palmieri dans son *Trattato della Vita Civile* paru vers 1530, qui définit cette première période de la vie comme étant la période « avant que l'enfant [ne] parle »²⁹⁸. Un manquement chez l'enfant qui est dû à son absence de dents à la naissance, ce qui l'empêche de formuler correctement des mots et donc de faire acte de langage. La petite enfance se qualifie donc largement par le reproche qui lui est adressé, à savoir son incapacité à articuler et prononcer des paroles cohérentes, alors même que son inaptitude est physique et involontaire.

²⁹³ E. Fudge, « Learning to laugh: children and being human in early modern thought », *Op. Cit.*, p. 284.

²⁹⁴ « L'uomo nella prima età della vita si chiama infante ; e si chiama 'infante' perché non sa ancora dire (*fari*), cioè non è in grado di parlare : infatti, dal momento che non sono ancora completamente formati i denti, risulta imperfetta l'articolazione del linguaggio / *Infans dicitur homo primae aetatis ; dictus autem infans quia adhuc fari nescit, id est loqui non potest : nondum enim bene ordinatis dentibus minus est sermonis expressio.* », I. De Séville, *Etymologiae, Op. Cit.*, p. XI, 2, 9, p. 110-111.

²⁹⁵ P. Riché, *Être un enfant au Moyen Âge - Anthologie de textes consacrés à la vie de l'enfant du Ve au XVe siècle, Op. Cit.*, p. 10.

²⁹⁶ « L'uomo nella prima età della vita si chiama infante ; e si chiama 'infante' perché non sa ancora dire (*fari*), cioè non è in grado di parlare : infatti, dal momento che non sono ancora completamente formati i denti, risulta imperfetta l'articolazione del linguaggio / *Infans dicitur homo primae aetatis ; dictus autem infans quia adhuc fari nescit, id est loqui non potest : nondum enim bene ordinatis dentibus minus est sermonis expressio.* », I. De Séville, *Etymologiae, Op. Cit.*, p. XI, 2, 9, p. 110-111.

²⁹⁷ Barthélémy l'Anglais, *Livre des Propriétés des Choses*, Livre VI, 1 (1372), trad. Jean Corbechon et Bernard Ribémont, Stock, Paris, 1999, cité par P. Riché, *Être un enfant au Moyen Âge - Anthologie de textes consacrés à la vie de l'enfant du Ve au XVe siècle, Op. Cit.*, p. 11.

²⁹⁸ « La vita umana variamente si divide [...] la prima chiamano infanzia, cioè innanzi che il fanciullo parli », M. Palmieri, *Vita Civile, Op. Cit.*, p. 28.

L'*infans* n'en est pas pour autant muet puisqu'il pousse des cris²⁹⁹- parfois stridents³⁰⁰ - et il balbutie comme l'a noté Giannozzo Manetti dans son traité *Sur la valeur et l'excellence de l'homme* :

« En fait, les bébés ne commencent à babiller que lorsqu'ils ont des dents, et lorsque les personnes âgées perdent leurs dents, elles babillent tellement qu'elles semblent revenir à l'enfance »³⁰¹.

Son langage est cependant jugé de moindre valeur puisqu'il n'est pas compréhensible aux oreilles de l'homme adulte³⁰². Ce dernier voit d'ailleurs dans cet être une certaine proximité avec de nombreux animaux qui non seulement se déplacent à quatre pattes comme l'enfant, et adoptent un langage difficilement décryptable pour l'homme civilisé, basé sur des sons et des cris. Cette façon de communiquer différencie l'enfant de l'adulte et rend floue la frontière entre l'animalité et l'humanité. En effet, pour le philosophe grec l'humain est un animal doué de langage. L'incapacité de l'*infans* à parler, à articuler « de la voix par la langue »³⁰³ rend donc son humanité incomplète et le laisse au même rang que tous les autres animaux étant donné que la nature a doté du langage les seuls humains selon le philosophe³⁰⁴. Dans son *Histoire des animaux*, au chapitre consacré à la voix et au son, Aristote précise bien que « voix et son sont deux choses différentes et [que] le langage en est une troisième »³⁰⁵, associant de fait l'*infans* au reste des animaux puisque n'étant capable que d'émettre des sons durant la première partie de sa vie.

Cependant, Aristote, Isidore de Séville ou saint Augustin savent que la période de la vie durant laquelle l'enfant ne parle pas ne dure qu'un temps. Saint Augustin cela est presque regrettable. En effet, il juge positif le manque de moyens de l'enfant – notamment son manque d'élocution – qui l'empêche de « trop se révolter contre Dieu »³⁰⁶. Il a toutefois bien conscience

²⁹⁹ Pour Aristote, « les vocalises et les gémissements des enfants » sont utiles à leur croissance. Aussi, il déconseille de leur interdire de s'exprimer librement, car il voit dans cette expression une « exercice pour le corps » due à la force du souffle que nécessite « ces efforts de voix ». Aristote, « Les Politiques », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre VII, 1336a.

³⁰⁰ Dans une lettre adressée au cardinal Giovanni Colonna, Pétrarque, qui parle de son chien offert par le cardinal, raconte comment l'animal « imite de ses aboiements stridents le chant des enfants », voir Pétrarque, *Séjour à Vauchuse*, traduit par Colette Lazam, Paris, Payot & Rivages, 2009, p. 87.

³⁰¹ Giannozzo Manetti, *On Human Worth and Excellence*, traduit par Brian P. Copenhaver, Cambridge ; Londres, Harvard University Press, 2018, liv. I, p. 29, §21. Notre traduction.

³⁰² P. Riché, *Être un enfant au Moyen Âge - Anthologie de textes consacrés à la vie de l'enfant du Ve au XVe siècle, Op. Cit.*

³⁰³ Aristote, « Histoire des Animaux », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre IV, 535a.

³⁰⁴ Aristote, « La Génération des Animaux », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre V, 786b.

³⁰⁵ Aristote, « Histoire des Animaux », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre IV, 535a.

³⁰⁶ Michel Manson, « Le droit de jouer pour les enfants grecs et romains », *Recueils de la société Jean Bodin pour l'histoire comparative des institutions*, 1975, vol. 39, n° 5, p. 144.

que l'apprentissage du langage forme ainsi une étape importante dans la vie de l'enfant à en juger par la manière dont il relate cette phase de développement du langage dans ses *Confessions* :

« N'est-il pas vrai que, m'acheminant vers le point où je suis, j'ai passé de la première enfance à la seconde ? Ou n'est-ce pas plutôt la seconde elle-même qui est venue en moi, prenant la place de la première ? [...] Je n'étais déjà plus le bébé qui ne parle point, mais l'enfant doué de parole. De cela je me souviens ; et comment j'avais appris à parler, c'est plus tard que je m'en suis rendu compte. Ce ne fut pas le fruit d'un enseignement donné par les grandes personnes, qui m'auraient fourni les mots, selon un ordre méthodique, comme elles devaient le faire peu après l'alphabet ; non, je m'instruisais moi-même, grâce à l'intelligence que vous m'avez donnée, ô mon Dieu, quand je voulais produire au-dehors les sentiments de mon âme par des gémissements, des cris divers, une gesticulation variée, afin qu'on obéît à mes volontés [...] C'est de cette façon que je communiquais les signes, interprètes de mes volontés, à ceux au milieu desquels je vivais, et que [...] j'entraï plus avant dans les agitations orageuses de la société humaine. »³⁰⁷

En acquérant la capacité de langage, l'enfant franchit une étape supplémentaire vers son humanité pour saint Augustin et s'éloigne ainsi de sa condition primaire. L'apprentissage du langage marque donc chez saint Augustin une période charnière de changement, mais aussi le passage d'une première période de l'enfance à la seconde, soit de l'*infantia* à la *pueritia*. C'est donc par la parole que la pleine humanité s'acquiert.

Pour Érasme, l'apprentissage et la maîtrise de la parole forment la première des instructions que doit recevoir l'enfant. Pour ce faire, il doit être aidé par sa mère, son père et sa nourrice³⁰⁸. C'est seulement lorsqu'il sera en capacités de parler qu'il s'humanisera³⁰⁹. Pourtant, la mauvaise maîtrise de la parole, soit la mauvaise maîtrise de l'humanité, n'empêche pas ce dernier de retomber dans une certaine animalité à en croire Érasme. Dans son *Traité de civilité puérile* paru en 1530, ce dernier se livre à de nombreuses analogies entre les sons provenant de la bouche d'un enfant et ceux sortant de la gueule d'une bête :

« Il y en a qui en riant semblent hennir, c'est indécent. Nous en dirons autant de ceux qui rient en ouvrant horriblement la bouche, en se plissant les joues et en découvrant toute la mâchoire : c'est le rire d'un chien ou le rire sardonique. »³¹⁰

³⁰⁷ Saint Augustin, *Confessions. Livres I-VIII, Op. Cit.*, p. I, chap. VII, p. 11-12.

³⁰⁸ « Et pour ce que la première instruction des enfants est qu'ils apprennent à parler franchement, entendiblement et correctement, jadis les nourrices et les pères et les mères y aident grandement. », Érasme, *De pueris, « De l'éducation des enfants »*, *Op. Cit.*, p. 60.

³⁰⁹ D. Lett, *L'enfant des miracles. Enfance et société au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècles)*, *Op. Cit.*, p. 103.

³¹⁰ Érasme, *La Civilité puérile (1530)*, *op. cit.*, p. 64.

La comparaison entre les sons sortant de la bouche d'un enfant et le monde animal se retrouvera encore au XIX^e siècle sous la plume de Baudelaire qui, « faisant parler Delacroix [...] dira que l'enfant est un monstre, que l'enfance est « animalement dangereuse comme le singe »³¹¹ et que le rire des enfants est « quelque chose d'analogue au balancement de queue des chiens ou au ronron des chats »³¹². L'incapacité de l'enfant à parler correctement dès sa naissance et sa tendance par la suite à émettre des sons proches des cris d'animaux, le rapproche donc inévitablement de l'animal qui lui non plus n'est pas doué de langage – du moins de langage humain – lorsqu'il vient au monde³¹³.

Le moine dominicain Giovanni Dominici (vers 1360 – 1419) souligne à juste titre dans sa *Regola* rédigée entre 1400 et 1405 que « chaque animal a l'usage de sa voix par nature sauf l'homme, qui ne sait parler à moins qu'on lui enseigne »³¹⁴. Selon lui, si l'homme est doué de paroles ce n'est pas pour exprimer des choses naturelles comme des besoins corporels, mais bien pour parler de choses surnaturelles, spirituelles, pour s'adresser à Dieu et le remercier. Aussi conseille-t-il à la veuve Bartolomea degli Alberti pour qui il a rédigé cet ouvrage pédagogique, de commencer par apprendre les mots « Jésus », « Je vous salue Marie » ou encore « Notre Père qui êtes aux cieux » à son enfant afin que son âme soit nourrie avec le lait maternel et le Saint Nom, « bien qu'elle ne sente pas encore le fruit de cette nourriture spirituelle »³¹⁵. À peine l'enfant commence-t-il à parler qu'on lui ordonne déjà de parler avec mesure, de choisir ses mots avec précaution, sinon de se taire. Il est paradoxal de constater qu'on reproche à l'enfant son incapacité à parler naturellement dès sa naissance, mais qu'aussitôt l'acte de langage maîtrisé, on le réduit à nouveau au silence. L'initiation à la parole doit donc se faire dans le silence : « Le devoir de l'élève est d'écouter pour apprendre » dit Érasme³¹⁶.

Le langage se développe pour Isidore de Séville et ses suiveurs en même temps que la raison durant la *pueritia*. Cet âge marque un tournant puisqu'il est celui à partir duquel l'enfant est capable de formuler de véritables mots, de véritables phrases. L'apprentissage du langage

³¹¹ Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 767.

³¹² Baudelaire, *De l'essence du rire* dans *Œuvres complètes*, t. II, II, p. 534. ; E. Pernoud, *L'Enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme.*, *op. cit.*, p. 96.

³¹³ Emmanuel Gouabault et Claudine Burton-Jeangros, « L'ambivalence des relations humain-animal: Une analyse socio-anthropologique du monde contemporain », *Sociologie et sociétés*, 2010, vol. 42, n° 1, p. 302.

³¹⁴ « Every animal has the use of its voice by nature except man, who does not know how to speak unless he is taught. », Arthur Basil Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, Washington D.C., s.n., 1927, p. 46.

³¹⁵ « Let the beginning of the use of speech in your babies be to say, "Jesus", "Hail Mary", "Thanks be to God", "Our Father who art in heaven", "blessed be God", and similar praises of God and of His saints; and with the first corporal milk begin to feed the soul with the Holy Name, although it does not yet feel the fruit of this spiritual food. », *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

permet ainsi à l'enfant de s'éloigner de sa nature primaire et de commencer à embrasser pleinement son humanité. Pour Enea Silvio Piccolomini (1405-1464), « le langage est la faculté la plus élevée de l'homme, une faculté qui le distingue des bêtes : la dignité de l'homme est inséparable de sa capacité à s'exprimer. »³¹⁷. Francesco Barbaro (1390-1454), humaniste et pédagogue vénitien rejoint également cette idée. Dans son traité *De re uxoria* publié de façon posthume à Paris en 1513, il affirme que le langage de l'enfant est le véritable signe de sa civilité et donc de son humanité³¹⁸. Le philosophe Marsilio Ficino (1433-1499) va même plus loin, car pour lui « l'usage de la parole et de l'écriture particulièrement propre à l'homme indique une certaine divinité de l'esprit présente en nous et dont les animaux sont dépourvus. Ainsi, sans la parole, nous vivrions comme des bêtes et des hommes muets. La parole nous est donc accordée pour une certaine tâche plus excellente, à savoir celle d'interprète de l'esprit, de héraut et de messenger infini de découvertes infinies. »³¹⁹ Sans possibilité de s'exprimer clairement, l'enfant est donc un animal comme les autres.

1.3. La prédominance des sens sur la raison

L'incapacité de l'enfant à parler durant l'*infantia*, à émettre des sons compréhensibles et encore moins un discours articulé est perçue comme étant étroitement liée à son manque de raison. Un second manque qui contribue à le rapprocher encore davantage de l'animal dans la mesure où Sénèque³²⁰ et Aristote³²¹ refusent de croire en la possible existence du *ratio* chez des animaux non-humains³²². Thomas d'Aquin reprendra également cette position dans sa *Somme contre les Gentils*, position couramment partagée au Moyen Âge. Pour saint Thomas d'Aquin, les bêtes ne sont pas immortelles, car « on ne trouve pas dans les âmes des bêtes d'opérations supérieures à celle de la partie sensitive : elles n'ont ni intellection ni

³¹⁷ C. Terreaux-Scotto, « L'éducation du prince dans le Tractatus de liberorum educatione », *Op. Cit.*, p. 119.

³¹⁸ Eugenio Garin, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Florence, Giuntine-Sansoni, 1958, p. 142 ; Christian Bec, *Les Marchands écrivains, affaires et humanisme à Florence, 1375-1434*, Paris ; La Haye, Mouton, 1967, p. 298.

³¹⁹ Marsilio Ficino, *Théologie Platonicienne de l'immortalité des âmes*, traduit par Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 227-228.

³²⁰ Sénèque, *Entretiens*, Lettres à Lucilius, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 124, 20.

³²¹ Aristote, dans son *Éthique à Nicomaque*, écrit que l'intelligence « semble par ailleurs avoir aussi pour caractères d'être autosuffisante, d'être un loisir et d'être inusable à la mesure humaine. [...] Dans ces conditions, voilà donc l'activité qui devrait être le bonheur achevé de l'homme [...] ». Aristote, « Éthique à Nicomaque », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, p. X, chap. VII, p. 2216. ; Jean-Louis Labarrière, « Raison humaine et intelligence animale dans la philosophie grecque », *Terrain*, 2000, n° 34, p. 107-122.

³²² Jean-François Lhermitte, « Comportement animal et conduite humaine : la distinction aristotélicienne et sa remise en cause » dans Judith Förstel et Martine Plouvier (eds.), *L'animal : un objet d'étude* [En ligne], s.l., Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2020, p. 8.

raisonnement »³²³. La pensée néoplatonicienne reprendra ce schéma de l'enfant contrôlé par ses émotions et ses sentiments, faisant à nouveau de l'enfant un être comparable « à un animal irrationnel »³²⁴. En 1601, Thomas D. Wright dans son ouvrage *The Passions of the Minde*, qualifie l'enfant de bête sauvage qui n'agit que par pur plaisir des sens³²⁵. L'analogie devient dès lors un affront. En tant qu'humain en devenir, être comparé à l'animal c'est être insulté, car « l'adjectif, qui a une nette connotation péjorative, désigne en nous la dimension physique, matérielle, sensuelle ou charnelle, par opposition au spirituel »³²⁶.

L'absence de raison, de *ratio*, est également remarquée chez l'enfant par des théologiens comme le docteur de l'église Gilles de Rome (1247-1316), pour qui « jusqu'à l'âge de sept ans, l'enfant est perçu comme un être inaccompli, totalement dénué de raison »³²⁷. En effet, il écrit dans son *Livre du Gouvernement des Princes*, rédigé par le fils de Philippe II, le futur Philippe le Bel, que « l'enfant n'est pas un homme parfait, car il n'a pas parfaitement l'usage de la raison »³²⁸. La nuance apportée ici par Gilles de Rome est particulièrement intéressante dans la mesure où elle admet l'existence, imparfaite certes, de la raison chez l'être humain dès sa naissance. Il laisse également sous-entendre que cette intelligence est amenée à évoluer au cours de la vie de l'homme, idée que l'on retrouvait déjà dans *Les Politiques* d'Aristote pour qui « l'enfant la possède, mais imparfaite »³²⁹. Ce sont là deux points fondamentaux qui le distinguent de l'animal qui ne possède aucun *ratio*, pas même imparfait selon Aristote et Sénèque comme nous l'avons vu. Or, Erica Fudge souligne dans son article « Learning to laugh : children and being human in early modern thought » que si l'on définit l'homme comme étant un animal rationnel, doué d'intellect, de mémoire et de jugement, le nourrisson ne correspond alors pas à la définition qui est donnée de l'homme³³⁰.

Gilles de Rome justifie la déficience de l'intellect chez l'enfant par son chaos corporel interne. Pour le docteur de l'église, « le corps [de l'enfant], en colère désordonnée, est trop

³²³ Saint Thomas d'Aquin, *Somme contre les Gentils*, traduit par R Bernier, traduit par M Corvez et traduit par M.-J. Gerlaud, Paris, Éditions du Cerf, Paris, liv. II, chap. 82, § 1-2.

³²⁴ Eyjólfur Kjalar Emilsson, « Children and childhood in Neoplatonism », in Reidar Aasgaard, Cornelia Horn et Oana Maria Cojocaru (eds.), *Childhood in History - Perceptions of Children in the Ancient and Medieval Worlds*, London, Routledge, 2018, p. 142-156, 154-155.

³²⁵ Thomas Wright, *The Passions of the Minde*, Londres, 1601, p. 312. cité par E. Fudge, « Learning to laugh: children and being human in early modern thought », *Op. Cit.*, p. 279.

³²⁶ J.-B. Jeangène Vilmer, *Éthique animale*, *Op. Cit.*, p. 12.

³²⁷ Noëlle-Laetitia Perret, « La place du jeu dans l'éducation du prince d'après Gilles de Rome et son traducteur Guillaume (XIII^e - XIV^e siècle) », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 2016 2015, n° 21-22, p. 111.

³²⁸ Gilles de Rome, *De Regimine principum*, vers 1279, p. 172. Le livre à l'origine rédigé en latin fut traduit dès 1282 en français sous le nom de *Livre du bon Gouvernement des Princes*.

³²⁹ Aristote, « Les Politiques », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, livre I, 1260 a.

³³⁰ E. Fudge, « Learning to laugh: children and being human in early modern thought », *Op. Cit.*, p. 278.

excité et trop échauffé »³³¹ pour pouvoir user de la raison. Le fonctionnement interne du petit enfant, que l'on pense alors réglé selon la théorie des humeurs, le rapproche de l'animal dans son essence. La théorie des humeurs associe quatre des grandes périodes de la vie d'un homme aux quatre humeurs qui régulent le corps humain : sang, colère, bile et phlegme. Ces humeurs étant elles-mêmes associés aux quatre éléments : l'air, le feu, la terre et l'eau, représentant eux-mêmes les quatre saisons d'une année³³². À l'enfance on attribue généralement une prédominance de sang et une certaine chaleur³³³. Pour Gilles de Rome le corps de l'enfant est « trop échauffé »³³⁴. Quant à Giovanni Dominici, il pense que le sang des enfants « bouillonne »³³⁵. À ce titre, l'enfant comme l'animal obéit à ses sens et non à sa raison, il fonctionne par envies, par pulsions, au même titre que l'animal. Pour Plutarque, leur quête est celle des plaisirs :

« Il faut dire qu'il y a trois genres de vie : celui de l'action, celui de la spéculation et celui de la jouissance. L'homme qui s'abandonne, asservi aux plaisirs, est de nature animale et grossière ; l'homme d'action, sans la philosophie, est dans l'inculture et le désordre ; quant aux contemplatifs, s'il ne réussit pas dans l'action, il est inutile. »³³⁶

Une idée également défendue par Aristote, pour qui l'intempérance de l'enfant est à mettre en lien avec sa vie appétitive, c'est-à-dire une vie axée autour de la recherche du plaisir³³⁷. Si cette vie appétitive convient aux bêtes, elle condamne toutefois l'enfant à l'intempérance durant un temps. Une situation qui ne peut s'éterniser pour Aristote. Il faut donc éduquer l'enfant afin que sa raison se développe et que ses sens cessent de prendre indéfiniment le dessus, contrairement aux bêtes qui mènent elles une vie mue par l'appétence durant toute leur

³³¹ Gilles de Rome, *De Regimine principum*, vers 1285, p. 168-169.

³³² S. Cavallo et S. Evangelisti (eds.), *A Cultural History of Childhood and Family in the Early Modern Age*, *Op. Cit.*, p. 115.

³³³ Isidore de Séville reprend au livre XX de ses *Étymologies* un principe déjà énoncé par Galien : « Les médecins, d'ailleurs, ainsi que ceux qui ont écrit sur la nature du corps humain, et principalement Galien, dans ses livres intitulés *De l'hygiène*, disent que le corps des enfants et des jeunes gens, ainsi que celui des hommes et des femmes d'âges adultes, bouillonne d'une chaleur innée, et que les aliments susceptibles d'augmenter cette chaleur sont nuisibles à ces âges ; qu'il est avantageux à leur santé de prendre froide toute espèce de nourriture [...] », I. De Séville, *Etymologiae*, *Op. Cit.*, p. 34.

³³⁴ Gilles de Rome, *De Regimine principum*, vers 1285, p. 168-169.

³³⁵ A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, *Op. Cit.*, p. 145.

³³⁶ Plutarque, *Oeuvres morales. De l'éducation des enfants. Comment lire les poètes*, traduit par Jean Sirinelli et traduit par André Philippon, Paris, Les belles lettres, 1987, p. 49.

³³⁷ « Or telle est principalement la nature de l'appétit et de l'enfant, car la vie des petits enfants aussi est une vie appétitive et c'est surtout chez eux que se révèle l'aspiration à l'agréable. », Aristote, « Éthique à Nicomaque », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, livre III, 1119b. ; Louise Rodrigue, « L'enfance selon Aristote », *Revue des Études Grecques*, 2017, vol. 130, n° 2, p. 377.

existence. Tout est une question d'équilibre que l'homme doit chercher à atteindre pour ne pas tomber dans l'excès ou le défaut, ce qui caractérise de nombreux animaux³³⁸.

Cette recherche du plaisir s'oppose donc à la raison, sans quoi l'homme perd ce qui lui est propre, ce qui fait de lui un être vivant supérieurs aux autres animaux. Communément admis depuis Aristote, la raison est ce qui rend l'être humain si particulier. Or, l'enfant ne semble pas faire appel à sa raison à en croire le médecin français Bernard de Gordon (vers 1258 - vers 1320) pour qui :

« en effet, il y a un âge où l'être humain mène une vie voluptueuse, c'est l'âge de l'enfance qui dure jusqu'à quatorze ans environ... Les enfants sont adonnés au plaisir, à la nourriture et à la boisson, au sommeil, aux jeux et aux plaisanteries.... Il est donc clair qu'il [l'enfant] n'emploie pas ou peu de raison, puisqu'il n'a pas atteint l'âge de discernement... »³³⁹.

Si le médecin français établit l'absence de raison chez l'enfant durant une période particulièrement longue d'environ quatorze années, Aristote est lui moins pessimiste et constate un développement de la raison dès le plus jeune âge qui grâce aux instructeurs, ne fait que se développer d'année en année³⁴⁰. Toutefois avant sept ans, l'enfant reste largement décrit comme étant privé d'intellect et dominé par les sens, ce qui l'associe encore davantage aux animaux non humains dont les sens sont plus développés que chez l'homme³⁴¹. Pline l'Ancien, dans le livre X de son *Histoire Naturelle*, et Saint Augustin, dans la *Cité de Dieu*, citent l'exemple des aigles et des vautours à la vue perçante ou des chiens à l'odorat subtil³⁴². Une supériorité qui n'est en aucun cas dérangement à admettre pour l'homme, puisque les sens sont liés au corps et non à la raison, que l'animal ne posséderait pas. De plus, les capacités sensorielles supérieures de l'animal se font généralement au détriment des autres sens, à l'image de la taupe qui

³³⁸ « L'écart le plus important de l'homme à l'animal selon cette tradition repose sur la notion de *temperantia*. L'homme est en effet un être parfaitement équilibré, ne serait-ce que sur un plan humoral ; l'animal, au contraire, se caractérise toujours par l'excès ou par le défaut. », J.-M. Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge, Le versant épistémologique*, *Op. Cit.*, p. 158.

³³⁹ « *Est enim aetas, in qua viuunt homines vita voluptuosa, et est aetas pueritiae, quae se extendit vsque ad annos quatuordecim vel circa... Pueri enim sunt dati deliciis, et cibis et potibus, et somno, et ludis, et iocis... Patet igitur quod modica aut nulla vitur ratione, cum non dum sit in annis discretionis...* », *Regimen sanitatis*, in *Lilium medicane*, (Lyons, 1574), 830.

³⁴⁰ Aristote associe l'immaturité de l'enfance à son inexpérience. Voir Aristote, « Éthique à Eudème », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, p. II, chap. 8, 1224 a.

³⁴¹ *Ibid.*, p. III, 1111b.

³⁴² Voir Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, livre X, §191 et Augustin, *Cité de Dieu*, VIII, 15, 1, (BA, 34, p. 282) ; même idée dans le *Libero arbitrio*, I, 18, (BA, 6, p. 226).

compense sa cécité par une ouïe très fine³⁴³. En agissant selon ses sens, l'enfant tend à se comporter comme un animal, et s'écarte ainsi de la conduite humaine³⁴⁴.

S'il n'est pas doté de la raison, l'homme agit comme un enfant selon Dante : « le plus grand nombre des hommes vivent selon la sensibilité et non selon la raison, comme les enfants [...] Ils agissent à la façon des enfants, sans faire usage de la raison »³⁴⁵. Quant à l'enfant, il reste une bête parmi les autres comme l'écrit Leon Battista Alberti (1404-1472) dans son *Livre de la famille* rédigé en 1434. Dans ce dialogue domestique, Lorenzo Alberti est sur son lit de mort attend son frère afin de pouvoir lui confier l'éducation de ses trois fils : Battista, Lionardo et Adovardo. S'en suit une discussion sur l'art d'élever et d'éduquer ses enfants, et notamment sur le rôle du père envers ses enfants. Leonardo y évoque notamment la difficulté des « animaux poussés par la nature [...] » à « se contenir », soulignant par-là l'agissement par les sens chez les animaux et que selon lui, heureusement, les hommes ne partagent pas puisqu'ils sont doués de raison et jugement³⁴⁶. Il poursuit sa pensée et précise que c'est bien la raison qui permet de distinguer l'homme des autres animaux :

« Et quel homme mériteraient donc d'être placé avant les bêtes brutes et basses, voire d'en être séparé, s'il n'y avait pas en lui cette éminence de l'âme, cette lueur d'entendement, grâce auxquelles il perçoit et discerne ce qu'est l'honnêteté, pour suivre ensuite par la raison ce qui est louable, pour fuir tout blâme, et de même, selon que sa raison le guide, pour aimer la vertu, haïr le vice, et s'exhorter à acquérir renommée et faveur par de bonnes actions, et ainsi pour se réfréner et se contenir dans tout appétit lascif par la raison, sans laquelle nul ne pourra être appelé autrement que déraisonnable ? Enlève à l'homme l'usage et la norme de la raison, et il ne lui restera que ses seuls membres pour le distinguer des autres animaux sauvages et tout à fait inutiles. »³⁴⁷

Cette quête du propre de l'homme, dans laquelle la raison tient une place particulière, fut notamment parodiée par Plutarque dans un dialogue fictionnel intitulé *Gryllos*³⁴⁸, diffusé à la Renaissance sous le titre « *Quod bruta ratione utantur* » (« Que les bêtes usent de la raison »). Le dialogue « met en scène de manière comique l'impuissance de l'homme à prouver sa supériorité face à l'animal. »³⁴⁹

³⁴³ J.-M. Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge, Le versant épistémologique*, *Op. Cit.*, p. 159.

³⁴⁴ Concernant la nuance entre « comportement animal » et « conduite humaine », voir J.-F. Lhermitte, « Comportement animal et conduite humaine », *Op. Cit.*

³⁴⁵ D. Alighieri, *Le Banquet (Il Convivio)*, *Op. Cit.*, p. I, chap. IV, 3 et 5, p. 61-62.

³⁴⁶ L.B. Alberti, *De la famille (1434)*, *op. cit.*, p. 108.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 109.

³⁴⁸ Plutarque, *De l'intelligence des animaux. Suivi de Gryllos*, Paris, Arléa, 1998.

³⁴⁹ N. Correard, « Les fictions animales de la Renaissance : de la prosopopée à l'expérience de pensée », *Op. Cit.*, p. 95.

Telle que l'a formulé Matteo Palmieri dans son *Trattato della Vita Civile*, l'enfance est un âge auquel il manque deux choses : le langage, mais surtout la raison³⁵⁰. C'est pour lui par le manque de ces deux caractéristiques humaines fondamentales que l'*infantia* se traduit et qui de facto, fait de l'enfant de moins de sept ans un citoyen à part. Il est parfois même « assimilé au fou³⁵¹ qui, comme lui, agit sans réfléchir et à la femme qui, tout aussi instable et fragile, a également besoin d'une autorité »³⁵². Platon dans ses *Lois* déjà qualifiait l'enfant d'être indiscipliné et de « bête rusée, astucieuse, la plus insolente de toutes »³⁵³. Dans un ouvrage en hommage au philosophe Henri Joly (1927-1988), spécialiste de la philosophie antique et de Platon, le pédagogue Éric Debarbieux consacre une étude à la sauvagerie chez l'enfant dans les dialogues Platoniciens³⁵⁴. Il y souligne notamment la vision platonicienne de l'enfant-bête, « mais pas n'importe quelle bête, [...] la bête sauvage, non encore domestiquée, voire le monstre, en termes injurieux. [...] . Bref, nous retrouvons dans l'enfant une composante essentielle de la marginalité qui crée la folie : n'étant pas totalement homme, il est toujours bête. »³⁵⁵ Pour Éric Debarbieux, cette sauvagerie, amenant à la folie chez l'enfant, ne le place pas d'office hors de l'humanité mais à sa marge. Il est à la marge de l'humanité et de l'animalité, ce qui entraîne un glissement possible du mauvais côté à savoir un « danger de bestialisation »³⁵⁶, d'où le rôle primordial assigné à l'éducation, on pourrait même dire à domestication, au dressage, chez Platon.

2. L'âge tendre. L'*infant* « une poupée de cire » à modeler

2.1. La mollesse du corps enfantin

C'est notamment parce qu'il manque à l'enfant ces spécificités humaines – le langage et la raison - qu'il est perçu comme un être vulnérable. Durant les premières années de la vie, il apparaît comme un être fragile qu'il faut protéger et surtout qu'il faut modeler, façonner, afin

³⁵⁰ I. Taddei, *Fanciulli et Giovanni. Crescere, a Firenze nel Rinascimento*, Op. Cit., p. 66.

³⁵¹ « Fou » dans le sens juridique du terme, soit une personne irresponsable de ses actes.

³⁵² I. Taddei, *Fanciulli et Giovanni. Crescere, a Firenze nel Rinascimento*, Op. Cit., p. 66.

³⁵³ Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes*, traduit par Auguste Diès, Paris, Les belles lettres, 1994, livre VII, 808d ; É. Deschavanne et P.-H. Tavoillot, *Philosophie des âges de la vie. Pourquoi grandir ? Pourquoi vieillir ?*, Op. Cit., p. 334 ; F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles*, Op. Cit., p. 231.

³⁵⁴ Éric Debarbieux, « L'enfant, le cru, le philosophe. Orthopédie et sauvagerie dans les dialogues platoniciens », *Recherches sur la philosophie et le langage*, 1990, n° 12, p. 145-161.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 146.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 157, note 10.

d'en faire un humain civilisé. Face à sa malléabilité, on craint que l'enfant ne risque d'assimiler de mauvaises habitudes ou de s'imprégner de défauts. L'image de l'enfant telle une éponge absorbante est très régulièrement évoquée, jusqu'à aujourd'hui. Il revient par exemple pour Paolo da Certaldo (1320-1370), de ne pas prendre à légère le choix d'une nourrice, car en allaitant l'enfant, elle pourrait altérer sa croissance, et ainsi accroître le risque qu'il développe des vices et des défauts³⁵⁷. Le marchand, écrivain et pédagogue craint notamment qu'une nourrice n'ayant pas assez de lait donne à boire du lait de chèvre, de brebis ou d'un âne au nourrisson ce qui le rendrait stupide³⁵⁸. Ce qui reviendrait à dire « que les enfants nourris au lait de brebis ou d'ânesse deviennent de vraies bêtes »³⁵⁹. Les propos quelque peu crédules de Paolo da Certaldo traduisent pour Christian Bec une véritable peur durant cette le XIV^e siècle, celle de voir se rapprocher l'homme de la bête, et être ainsi dénué de raison³⁶⁰. Une peur que l'on retrouve également chez Leon Battista Alberti, pour qui « une nourrice malhonnête et dissolue pourra nuire bien davantage aux mœurs de l'enfant, [et] l'incliner vers les vices et remplir son tempérament de passions furieuses et bestiales [...] »³⁶¹. Les deux humanistes, un lait de mauvaise qualité risque de façonner l'enfant en un être relevant davantage de la bête que de l'homme civilisé.

L'enfance est une phase de la vie cruciale pour Aristote, une période fondatrice pour le reste de la vie d'un homme ou d'une femme. Il convient donc de ne pas la négliger car de mauvaises fondations seront impossibles à rattraper plus tard³⁶². Pour le philosophe grec, l'enfance est un investissement pour l'avenir. Ainsi, selon lui, en formant correctement la jeunesse et en prenant soin, on forme de futurs bons citoyens, de futurs bons hommes et femmes. Hallvard J. Fossheim, dans son étude consacrée aux enfants et à l'enfance chez Aristote, indique à juste titre que les enfants forment un groupe d'individus particulier pour le penseur grec. Il les appréhende comme des êtres sans caractère³⁶³, ce qui « signifie [...] qu'ils

³⁵⁷ Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi e buoni proverbi e buoni ammaestramenti*, vers 1360, p. 233.

³⁵⁸ Paolo da Certaldo, *Libro*, p. 234. ; James Bruce Ross, « The Middle-Class Child in Urban Italy, Fourteenth to Early Sixteenth Century », in Lloyd DeMause (ed.), *The history of Childhood*, New York, Psychohistory Press, 1974, p. 183-228, 187.

³⁵⁹ « *Abi molto guardia ... di darlo a maglia che abbia abondanza di latte, a ciò che la detta baglia per neciesità di latte nogli desse a bere latte di chapra o di pechora o d'asina e d'altra bestia, ché 'l fanciullo che si nodriscie a latte di bestia non à ragione perfetta chome quello ch'è nodrito a latte di femina, anzi sempre pare ne la sua vista balordo e vano e non chon chonpiuta ragione* », Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi*, Florence, Le Monnier, 1945, p. CLX.

³⁶⁰ C. Bec, *Les Marchands écrivains, affaires et humanisme à Florence, 1375-1434*, op. cit., p. 287.

³⁶¹ Leon Battista Alberti, *De la famille (1434)*, traduit par Maxime Castro, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 43-44.

³⁶² Hallvard J. Fossheim, « Aristotle on children and childhood », in R. Aasgaard, C. Horn et O.M. Cojocararu (eds.), *Childhood in History - Perceptions of Children in the Ancient and Medieval Worlds*, Op. Cit., p. 37-55, 39.

³⁶³ Pour Aristote, on trouve déjà chez l'enfant des traces de son caractère futur, il n'est simplement pas encore développé : « On trouve chez la plupart des autres animaux eux-mêmes, des traces des états psychiques qui, chez les hommes, offrent des différences plus évidentes. Pour les qualités de l'esprit il y a des ressemblances avec

fonctionnent plus directement selon des bases établies par la nature plutôt que selon des bases médiatisées par le caractère. »³⁶⁴. Ce qui revient à nouveau à dire que les enfants répondent à leurs sens et non selon leur raison ou leur intellect³⁶⁵, tels des animaux ou des fous³⁶⁶. C'est un parallèle qu'il établit d'ailleurs très clairement dans le livre II de son *Éthique à Eudème* : « L'enfant et la bête sont par rapport à l'homme dans le même rapport que le méchant et l'insensé par rapport à l'homme mesuré et à l'homme sage. Or les plaisirs de ces derniers sont conformes à leurs états, ce sont les plaisirs bons et beaux. »³⁶⁷

Mais à la différence de la bête ou du fou, le sort de l'enfant n'est pas scellé, et son état peut être amélioré. Aristote et saint Augustin, bien qu'ils ne portent pas en haute estime l'enfance, se forcent à voir dans cette période de la vie des points positifs. Aristote reconnaît par exemple que tout n'est pas perdu puisque l'enfant reste un être éduicable. Grâce à l'apprentissage, il va « s'améliorer » et tendre vers davantage d'humanité. L'expression de la frontière poreuse entre l'enfant et l'animal se retrouve d'ailleurs dans le vocabulaire employé par Platon. Dans son article « Le $\pi\alpha\tilde{\iota}\varsigma$ du Livre VII des Lois de Platon : une nouvelle pédagogie de l'enfance », Djibril Agne nous apprend que le philosophe « emploie de $\tau\rho\acute{o}\phi\eta$ pour traduire 'élevage' ou 'formation' » durant l'*infantia*³⁶⁸, rendant explicite le parallèle entre l'éducation de l'enfant et le dressage, voir le domptage de l'animal.

En gardant en tête cette analogie, on peut être tenté de lire dans cette *Lettre de saint Jacques apôtre* (3.7) une obligation au dressage de l'animal et de l'enfant :

« Toute espèce de bêtes sauvages et d'oiseaux, de reptiles et d'animaux marins peut être domptée et, de fait, toutes furent domptées par l'espèce humaine ».

Tout être humain doit ainsi être éduqué. Et c'est à l'homme adulte qu'incombe ce rôle. Il doit modeler, façonner l'enfant afin de faire de lui un homme civilisé et un citoyen exemplaire. Pour Platon c'est d'ailleurs dans cette possibilité de modelage que réside la seule vertu de

l'homme qu'on retrouve chez beaucoup d'animaux, et qui rappellent les similitudes dont nous avons parlé à propos des parties du corps [...] ; chez les enfants, en effet, il est possible de voir comme les traces et les germes de leurs dispositions futures, et l'âme ne diffère pour ainsi dire nullement de l'âme des bêtes durant cette période. », voir Aristote, « Histoire des animaux », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre VIII, 588b. ; Arnaud Zucker, « La sémiologie animale dans les traités de physiognomie antique » dans Annetta Alexandridis, Markus Wild et Lorenz Winkler-Horaček (eds.), *Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung*, Wiesbaden, Reichert, 2008, p. 176.

³⁶⁴ Hallvard J. Fossheim, « Aristotle on children and childhood », in R. Aasgaard, C. Horn et O.M. Cojocaru (eds.), *Childhood in History - Perceptions of Children in the Ancient and Medieval Worlds, Op. Cit.*, p. 37-55, 39.

³⁶⁵ Chez Aristote, l'intelligence, la science et la connaissance sont des caractéristiques propres à l'homme. Voir Hallvard J. Fossheim, « Aristotle on children and childhood », in *Ibid.*

³⁶⁶ Voir Aristote, « Les Politiques », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre I, 1260a.

³⁶⁷ Aristote, « Éthique à Eudème », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre VII, 1236a.

³⁶⁸ Djibril Agne, « Le $\pi\alpha\tilde{\iota}\varsigma$ du Livre VII des Lois de Platon : une nouvelle pédagogie de l'enfance », *Troika. Parcours antiques*, 2007, vol. 1, p. 206.

l'enfance, mais pour pouvoir porter ses fruits elle doit commencer le plus tôt possible, avant même la naissance l'enfant, alors qu'il n'est encore qu'un embryon dans le ventre de sa mère. Platon invite ainsi la femme à modeler « son nouveau-né comme une cire tant qu'il est tendre. »³⁶⁹. Il est particulièrement important de commencer tôt ce travail de modelage, car pour Platon, « de tous les animaux, c'est l'enfant qui est le plus difficile à manier ; par l'excellence même de cette source de raison qui est en lui, non encore disciplinée, c'est une bête rusée, astucieuse, la plus insolente de toutes. Aussi doit-on le lier de multiples brides [...] »³⁷⁰. Façonner l'enfant, c'est gommer sa bestialité, c'est achever et parfaire cet être incomplet, venu au monde dans un état brut³⁷¹. Si Érasme est lui plus nuancé, il reconnaît bien volontiers qu'il est plus difficile d'apprendre à un âge avancé³⁷².

Afin de modeler le corps trop tendre de l'enfant, il faut commencer par l'emballer, dès la naissance et « jusqu'à l'âge de deux ans »³⁷³ préconise Platon à la nouvelle mère. En enroulant le corps mou de l'enfant, on peut ainsi le sculpter selon l'image d'un homme. Le modelage de l'enfant renvoie ainsi au contexte philosophique épistémologique de *tabula rasa* (table rase), selon lequel nos expériences se gravent sur esprit humain immaculé à notre naissance³⁷⁴.

C'est donc par le modelage de son corps et de son esprit que l'enfant deviendra homme. L'image d'un corps mou, souvent comparé à de la cire, revient sans cesse³⁷⁵. Le corps de l'enfant doit être façonné, par ses parents notamment. Elle serait pour Éric Deschavanne et Pierre-Henri Tavoillot la conséquence de la théorie des humeurs diffusé par Hippocrate, entre autres : « L'enfant est conçu comme un mélange informe d'eau et de feu que seuls le

³⁶⁹ Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre VII, 789c. ; D. Kennedy, *Changing Conceptions of the Child from the Renaissance to Post-Modernity. A Philosophie of Childhood, Op. Cit.*, p. 20. ; D. Agne, « Le παῖς du Livre VII des Lois de Platon : une nouvelle pédagogie de l'enfance », *Op. Cit.*, p. 206.

³⁷⁰ Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre VII, 808d ; É. Deschavanne et P.-H. Tavoillot, *Philosophie des âges de la vie. Pourquoi grandir ? Pourquoi vieillir ?*, *Op. Cit.*, p. 334 ; F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles*, *Op. Cit.*, p. 231.

³⁷¹ Pour Aristote, l'animalité est le caractère général et brut de l'homme, qui « accompagne tous les êtres individuels » (*De generatione animalium* 768a 10–5), explique A. Zucker, « La sémiologie animale dans les traités de physiognomie antique », *Op. Cit.*, p. 175.

³⁷² « Sénèque dit qu'il n'y a nul âge où il soit trop tard pour apprendre. Si cela est vrai, je n'en sais rien. Pour le moins, l'âge quand il est jà grand et avancé est dur pour apprendre d'aucunes choses. Il est certain que nul âge est si récent et si jeune qui ne soit apte à être instruit principalement es choses auxquelles nature a fait et disposé l'homme. », Érasme, *De pueris, « De l'éducation des enfants »*, *Op. Cit.*, p. 59.

³⁷³ Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre VII, 789c.

³⁷⁴ Voir le chapitre I, « De la *tabula rasa* à la théorie de l'évolution », de Jacques Vaclair, *Psychologie comparée. Cognition, communication et langage*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2016, p. 11. ; É. Deschavanne et P.-H. Tavoillot, *Philosophie des âges de la vie. Pourquoi grandir ? Pourquoi vieillir ?*, *Op. Cit.*, p. 335.

³⁷⁵ On retrouve cette image chez Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre VII, 789c. , chez A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children, op. cit.*, p. 37. ou encore chez Érasme, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, traduit par Jean-Claude Margolin, Genève, Droz, 1966, p. 390-391.

refroidissement et le dessèchement pourront permettre de fixer dans une forme. »³⁷⁶ Cette forme sera donnée chez le nouveau-né par le maillot, nom donné à l'ensemble formé de bandes de langes et qui « a pour but d'immobiliser le nourrisson en lui permettant une croissance parfaite, les membres tenus bien droits »³⁷⁷. L'objectif de ce vêtement ou plutôt de cette seconde peau étant bien sûr de corriger la posture fœtale de l'enfant qui le rapproche trop de l'animal. Pour se distinguer de ce dernier, l'enfant doit étendre ses jambes afin, dans un futur proche, d'être capable de se déplacer sur ses jambes et non sur plus sur ses quatre membres. Le poète italien Francesco da Barberino (1264-1348) dans son *Reggimento e costumi di donna* composé entre 1318 et 1320, conseille ainsi aux nourrices d'emmailloter aux mieux les nouveau-nés. Il insiste notamment sur la nécessité de tendre leurs jambes afin qu'elles se développent bien droites³⁷⁸. Ce conseil sera également repris au début du XIV^e siècle en France chez le médecin Bernard de Gordon, au folio 55 recto de son traité *Regimen sanitatis*. Il y recommande aux nourrices « d'étendre les cuisses et les jambes » des enfants avant de les emmailloter³⁷⁹. Une position droite et rigide que préconise également quatre siècles plus tard le chirurgien français François Mauriceau (1637-1709), spécialiste des accouchements : « Ses bras et ses jambes seront enveloppés de la couche et étendus en droite ligne »³⁸⁰. Pour le chirurgien, l'enfant « doit être ainsi emmailloté, afin de donner à son petit corps la figure droite, qui est la plus décente et la plus convenable à l'homme, et pour l'accoutumer à se tenir sur ses deux pieds ; car sans cela, il marcherait peut-être à quatre pattes, comme la plupart des autres animaux. »³⁸¹ Il faudra attendre Montaigne pour voir contester contre cette pratique³⁸².

François Lafabrié et Caroline Zum Kolk, dans le catalogue de l'exposition dédiée aux *Enfants de la Renaissance*, résumant parfaitement l'enjeu fondamental lié au modelage du corps de l'*infans* :

³⁷⁶ É. Deschavanne et P.-H. Tavoillot, *Philosophie des âges de la vie. Pourquoi grandir ? Pourquoi vieillir ?*, Op. Cit., p. 335.

³⁷⁷ F. Lafabrié et C. Zum Kolk, *Enfants de la Renaissance*, cat. expo., (Château royal de Blois, du 18 mai au 1er septembre 2019), Op. Cit., p. 66.

³⁷⁸ « *Cosi per quest'o [per] modo / Come ciera porrai lui trasformare. / Ma pensa ben, che in cio non usi forza : / Suavemente, e spesso, / Si chelli sia diletto, e non sen gravi [...]* / Ristrigni i gran calcagni, / Tira le prime dita, / Innalza il dosso del pie' come puoi. », Francesco Barberino, *Opere volgari. Del reggimento e costumi di donna*, Bologne, Presso Gaetano Romagnoli, 1875, vol. 2/2, p. 310-311.

³⁷⁹ Cité par Luke Demaitre, « The idea of childhood and child care in medical writings of the Middle Ages », *Psychohist*, 1977, n° 4, p. 472.

³⁸⁰ François Mauriceau, *Traité des maladies des femmes grosses et de celles qui sont nouvellement accouchées*, Paris, 1682, p. 383.

³⁸¹ François Mauriceau, *Traité des maladies des femmes grosses et de celles qui sont nouvellement accouchées*, Paris, 1682, p. 383.

³⁸² F. Lafabrié et C. Zum Kolk, *Enfants de la Renaissance*, cat. expo., (Château royal de Blois, du 18 mai au 1er septembre 2019), Op. Cit., p. 66.

« Les principes de prime éducation (allaitement, emmaillotement, bouillies, apprentissage de la marche et de la parole) ont pour fonction de s'assurer qu'il grandira bien comme un homme et non pas comme l'animal en position fœtal qu'il semble être dans les premiers jours. Les divers apprentissages ont pour fonction de canaliser ses cris et ses colères pour l'amener peu à peu à se civiliser en devenant un être raisonnable. »³⁸³

Pour devenir humain, le corps de l'enfant doit être modelé, taillé, façonné, telle une sculpture. Et grâce à l'emmaillotage l'enfant sera physiquement un être plus parfait, plus proche de l'homme : « l'emmaillotage enveloppe l'enfant pour le faire ressembler le plus tôt possible à un homme vertical, afin qu'il ne soit pas assimilé à un animal »³⁸⁴. Pourtant, les premiers pas de l'enfant se font à quatre pattes, tel un animal. On pourrait donc penser que l'emmaillotage ne sert à rien puisque quand l'enfant en est libéré, il retrouve aussitôt sa nature « animale ». Il y a néanmoins une transition qui s'opère dans l'apprentissage de la marche entre son animalité et son humanité. L'emmaillotage est caractéristique du désir de contrôle du corps du nourrisson. C'est en se rapprochant de l'âge adulte et en délaissant sa nature primaire – « qui lorsqu'il vient au monde, est à peine différent de l'animal »³⁸⁵ - que l'enfant se rapprochera de la perfection. Une idée qui fait écho à la première Lettre de saint Paul apôtre aux Corinthiens (13, 11) : « Quand j'étais petit enfant, je parlais comme un enfant, je pensais comme un enfant, je raisonnais comme un enfant. Maintenant que je suis un homme, j'ai dépassé ce qui était propre à l'enfant »³⁸⁶.

Sur l'échelle des espèces animales qui coïncide évidemment avec l'échelle de la perfection, l'enfant se situe donc entre les quadrupèdes placés en haut de leur groupe et l'homme. Cette échelle des êtres vivants est pour Aristote continue, comme il l'explique dans son *Histoire des animaux* au livre VIII, chapitre I : « Ainsi la nature passe petit à petit des êtres inanimés aux animaux [...]. Par ailleurs, le passage des plantes aux animaux est continu »³⁸⁷. Malgré cette apparente continuité entre les êtres, Aristote instaure une coupure entre l'homme et le reste des animaux basée sur le *logos*, faculté indispensable pour se situer en haut de l'échelle et donc se

³⁸³ *Ibid.*, p. 51.

³⁸⁴ Bernadette Moussy, *Les Pédagogues dans l'histoire. Entre invention et continuité*, Lyon, Chronique sociale, 2016, p. 39.

³⁸⁵ Paul Janet, *La Famille : leçons de philosophie morale*, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1856, p. 128 cité par S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L'enfant dans la peinture*, *Op. Cit.*, p. 39.

³⁸⁶ Toutes les citations tirées de l'Ancien ou du Nouveau Testament sont issues du site internet de l'« Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones » (<https://www.aelf.org/bible>)

³⁸⁷ Aristote, « Histoire des animaux », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, livre VII, 588b.

rapprocher de la perfection qu'est l'être humain³⁸⁸, mais aussi sur le fait de posséder ou non une âme.

2.2. Corps animal, âme humaine ?

Si le corps de l'enfant n'est pas parfait à sa naissance, ce n'est pas le cas de son âme. Celle-ci ne nécessite à priori aucune intercession de l'homme et est acceptée telle quelle est, bien qu'elle soit parfois proche de celle d'autres animaux. Ainsi, l'âme chez Aristote, au sens de souffle de vie³⁸⁹, de caractère propre à un individu, peut être plus ou moins commune à un homme et un animal. « En effet, les uns diffèrent de l'être humain par le plus et le moins, de même pour l'être humain par rapport à beaucoup d'animaux (car certains de ces traits se manifestent plus chez l'humain, certains autres plus chez les autres animaux), alors que d'autres en diffèrent selon l'analogie. »³⁹⁰ La proximité de l'âme humaine avec celle des autres animaux est particulièrement importante chez l'enfant comme le souligne Aristote dans le premier chapitre de son livre VIII de l'*Histoire des animaux* :

« Cela est particulièrement clair quand on regarde l'âge de l'enfance : chez les enfants il est possible de voir comme des traces et des semences des états à venir ultérieurement, mais leur âme ne diffère pour ainsi dire en rien de l'âme des bêtes durant cette période, de sorte qu'il n'y a rien d'illogique à ce que certains traits soient les mêmes chez les autres animaux, que d'autres soient voisins et que d'autres soient analogues. »³⁹¹

La parenté de l'enfant avec l'animal est donc notable jusqu'à l'âme. Platon poursuit cette idée et rend inséparable le genre humain du genre animal. Dans *Phèdre* il raconte comment les âmes, après mille ans peuvent choisir leur deuxième vie et « à partir de là, l'âme d'un homme peut aussi aller s'implanter dans le corps d'une bête, et inversement celui qui fut un jour un homme peut de bête redevenir un homme. »³⁹².

À la Renaissance, le problème de l'âme des bêtes est à nouveau à l'ordre du jour, mais les avis diffèrent. Parmi les Aristotéliens de l'école de Padoue on trouve Pietro Pomponazzi (1462-1525) et son *De immortalitate animale* (1515). Pour ce dernier, « les hommes et les bêtes n'ont pas la même essence animale, parce que leurs âmes ne sont pas de la même façon des

³⁸⁸ J.-F. Lhermitte, « Comportement animal et conduite humaine », *Op. Cit.*, p. 3.

³⁸⁹ Voir Aristote, « De l'âme », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre II.

³⁹⁰ Aristote, « Histoire des animaux », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre VIII, 588a.

³⁹¹ *Ibid.*, livre VIII, 588 b.

³⁹² Platon, « Phèdre », *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2011, 249b.

actes du corps physique et organique »³⁹³. Pietro Pomponazzi soutient en effet qu'il existe une hiérarchie entre les différentes âmes – celles des hommes et celles des autres animaux - dans la mesure où l'âme humaine est rationnelle et donc immortelle, contrairement à celle sensible et mortelle des animaux. Pour lui l'immortalité de l'âme humaine est ce qui rend l'existence humaine supportable, sans quoi elle serait terrible à l'en croire :

« Ce n'est pas sans raison que beaucoup ont dit que si l'âme humaine est mortelle, la condition humaine est pire que celle de toutes les autres bêtes ; car son corps est également soumis à toutes les infirmités, et l'esprit est tourmenté par une continuelle inquiétude. »³⁹⁴

Cette hiérarchie des âmes se retrouve également chez Matteo Palmieri pour qui l'homme « par les pouvoirs de l'esprit » se situe au-dessus de tous les animaux³⁹⁵.

La nature intermédiaire de l'homme et celle des bêtes prennent par contre une toute autre signification auprès des philosophes dits « naturalistes »³⁹⁶ de la Renaissance italienne : Bernardino Telesio (1509-1588), Giordano Bruno (1548-1600) et Tommaso Campanella (1568-1639). Bernardino Telesio est originaire de Cosenza en Calabre. Le philosophe y a d'ailleurs fondé son propre lieu de partage des connaissances : *L'Accademia Cosentina*. Outre son académie, il partage ses positions en philosophie naturelle dans son *De rerum natura iuxta propria principia*, publié une première fois en 1565, puis augmenté considérablement à deux reprises³⁹⁷. Il y expose aux livres VII et VIII sa pensée sur les différentes âmes que possède selon lui l'homme et qui sont au nombre de deux. L'une, divine et immortelle est propre à l'homme (*l'anima a Deo immisa*) et la seconde (le *spiritus*), corporelle et mortelle est commune aux hommes, aux animaux et aux plantes puisqu'elle se base sur les sensations qu'émettent les choses extérieures sur soi³⁹⁸. Si pour Bernardino Telesio, l'homme partage une de ses âmes

³⁹³ Pietro Pomponazzi, *De immortalitate animale*, 1515, livre IX cité par Erminio Carprotti, « L'âme des bêtes dans la pensée occidentale depuis l'Antiquité jusqu'au Siècle des Lumières » dans Alain Couret et Frédéric Ogé (eds.), *Histoire et animal, (Semaine internationale de l'animal, Toulouse, 1987)*, Toulouse, Presses de l'Institut d'études politiques de Toulouse, 1989, vol.2, p. 231-232.

³⁹⁴ Pietro Pomponazzi, *De immortalitate animale*, 1515, livre IX cité par *Ibid.*, p. 233.

³⁹⁵ « Per le forze dell'animo siamo sopra ogni animale terreno » écrit-il avant d'avouer juste après que « per le forze del corpo da molti siamo vinti », M. Palmieri, *Vita Civile, Op. Cit.*, p. 87.

³⁹⁶ Leurs intérêts se portent sur la philosophie naturelle et la cosmologie principalement. Paul Oskar Kristeller, *Huit philosophes de la Renaissance Italienne*, traduit par Anne Denis, Genève, Droz, 1975, p. 94.

³⁹⁷ La première édition de 1565 ne compte que deux livres tandis que la troisième en compte neuf en 1586. La seconde édition de 1570 n'est qu'une version remaniée et légèrement agrémentée de la première édition.

³⁹⁸ La question de l'âme est particulièrement développée dans les livres VII et VIII. P.O. Kristeller, *Huit philosophes de la Renaissance Italienne, Op. Cit.*, p. 98-99. Voir également Miguel Ángel Granada, « "Spiritus" and "anima a Deo immisa" in Telesio » dans Pietro Daniel Omodeo (ed.), *Bernardino Telesio dans the Natural Sciences in the Renaissance*, Leiden ; Boston, Brill, 2019, p. 33-50.

avec le reste des êtres vivants, il n'en reste pas moins supérieur puisqu'il est le seul à posséder une âme immortelle.

Ainsi la doctrine du napolitain Bruno est-elle que toutes les choses – qu'il s'agisse d'une plante ou d'un animal – ont une âme, même les plus petites³⁹⁹. Une position parmi d'autres qu'il défend notamment dans *De la causa, principio, e Uno* (1584) et dans son dialogue de son *Cabala del Cavallo Pegaseo* de Giordano Bruno, le personnage de Sebasto pose la question de la différence de l'âme entre les bêtes et l'homme⁴⁰⁰. Voici ce qu'Onorio lui répond :

« Celle [l'âme] de l'homme est la même, en essence spécifique et générique, que celle des mouches, huîtres de mer et arbres, et de toute chose qui se trouve animée : comme il n'y a pas de corps qui n'ait plus ou moins vivement et parfaitement communication d'esprit en soi-même. »⁴⁰¹

Une position qui lui vaudra d'être accusé d'hérésie et pour laquelle il subira un procès de plus de sept années⁴⁰².

Pour Tommaso Campanella (*Epilogo Magno*) aussi, « tout le monde est doté d'une âme, ou, mieux encore, il y a une seule âme qui embrasse tout »⁴⁰³. Pour les philosophes « naturalistes » de la Renaissance, l'examen des âmes importe ainsi davantage que celui de leurs enveloppes corporelles.

³⁹⁹ « Comme Dieu se définit par son Unité immuable, l'Âme universelle se définit d'abord par son *omniprésence* et par son *intériorité*. En ce monde « mobile », champ de notre expérience, elle est partout et elle est au-dedans de tout. [...] Dans les astres comme dans les pierres, dans les plantes, dans les animaux et aussi, comme il va de soi, dans l'homme – en tout et au plus profond de tout – réside ce principe vivificateur, partout identique à lui-même, mais assumant divers aspects et nommé de divers noms suivant la conscience que chacun des êtres qu'il anime est capable de prendre de lui. », Paul-Henri Michel, *La cosmologie de Giordano Bruno*, Paris, Hermann Éditeurs, 1962, p. 115-121., voir également le chapitre 2 de la partie III « À la recherche de l'Un : l'âme, la connaissance et l'action » dans Hélène Védrine, *La conception de la nature chez Giordano Bruno*, Paris, J. Vrin, 1967, p. 299-322. ; Giordano Bruno, *De la causa, principio, et Uno (1584)*, Turin, Einaudi, 1973 ; Giordano Bruno, *Cause, principe et unité*, traduit par Émile Namer, Paris, Librairie Félix Alcan, 1930.

⁴⁰⁰ « Dunque, costantemente vuoi che non sia altro in sustanza l'anima de l'uomo e quella de le bestie ? / Tu veux donc constamment que l'âme de l'homme et celle des bêtes ne soient pas différentes en substance ? », Giordano Bruno, *Cabala del Cavallo Pegaseo (1585)*, Naples, National Library of Naples, 1864, p. 39.

⁴⁰¹ « *Quella de l'uomo è medesima in essenza specifica e generica con quella de le mosche, ostreche marine e piante, e di qualsivoglia cosa che si trove animata o abbia anima: come non è corpo che non abbia o più o meno vivace- e perfettamente comunicazione di spirito in se stesso* », E. Carprotti, « L'âme des bêtes dans la pensée occidentale depuis l'Antiquité jusqu'au Siècle des Lumières », *Op. Cit.*, p. 233-234 ; G. Bruno, *Cabala del Cavallo Pegaseo (1585)*, *Op. Cit.*, p. 39.

⁴⁰² Il est arrêté à Venise le 23 mai 1592 et mis au bucher le 17 février 1600 à Rome, sur le *Campo dei Fiori* sur ordre du pape Clément VIII.

⁴⁰³ E. Carprotti, « L'âme des bêtes dans la pensée occidentale depuis l'Antiquité jusqu'au Siècle des Lumières », *Op. Cit.*, p. 234.

Chapitre 2 – Penser l'enfant et l'animal en Italie aux XV^e et XVI^e siècles

S'il y a bien une période de la vie de l'être humain durant laquelle ce dernier est proche du reste du monde animal – du moins des autres mammifères - c'est durant sa petite enfance. Puisqu'il ne se projette pas (encore) dans le regard d'autrui, l'enfant vit pleinement son « animalité » et ne se définit pas en opposition à celle-ci, contrairement à l'être humain adulte.

Si depuis longtemps les humains cherchent à se démarquer du reste du monde vivant, le développement de la pensée humaniste en Italie au XV^e siècle va largement amplifier cette quête d'autodéfinition. Ce courant de pensée place l'homme au centre du monde et en fait son maître sur terre, à la faveur des nombreux savoirs qu'il mobilise. L'homme de la Renaissance est ainsi persuadé – comme certains de nos contemporains – qu'il est un animal qui possède quelque chose *en plus*. Ce qui lui permet de se détacher du large groupe des êtres vivants et de se placer au-dessus d'eux, ainsi donc que de cet état animal. « En ayant quelque chose de plus que les autres animaux, l'homme serait devenu *autre* qu'eux » écrit le philosophe Pierre Guenancia⁴⁰⁴. Les penseurs humanistes, dans leur quête d'autodéfinition, convoquent néanmoins sans cesse l'animal pour démontrer leur primauté sur ce dernier. La première phrase de l'introduction du *Traité des animaux* d'Étienne Bonnot de Condillac résume parfaitement ce paradoxe : « Il serait peu curieux de savoir ce que sont les bêtes si ce n'était un moyen de connaître mieux ce que nous sommes »⁴⁰⁵. L'animal n'est en réalité convoqué par la pensée humaniste que parce que « sa nature est susceptible d'éclairer celle de l'homme, en distinguant en l'homme ce qui est proprement humain de ce qui lui est commun avec l'animal »⁴⁰⁶. C'est une manière de se questionner sur son identité, mais surtout de se rassurer sur sa place singulière dans le monde.

Cette revendication hégémonique n'empêche cependant pas le développement d'une sensibilité artistique dans laquelle la figure animale se voit accorder une place de choix. À travers des lettres, des poèmes, des dessins ou des peintures, on discerne une affection et un intérêt envers les animaux de plus en plus présent et assumé. L'infériorité de l'animal vis-à-vis de l'humain ne l'empêche pas de considérer celui-ci comme un compagnon de vie ou digne d'intérêt scientifique, artistique, etc.

Ce nouvel attachement aux animaux se développe en parallèle de l'essor de la pédagogie humaniste. Cette dernière, grâce notamment au développement de nombreux traités

⁴⁰⁴ Pierre Guenancia, « Quelques doutes sur la différence entre l'homme et l'animal » dans Valérie Camos et al. (eds.), *Homme et animal, la question des frontières*, Versailles, Éditions Quæ, 2009, p. 55.

⁴⁰⁵ Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des animaux* (1755), Paris, Vrin, 2004, première phrase de l'introduction.

⁴⁰⁶ Jean-Baptiste Jeangène Vilmer (ed.), *Philosophie animale : différence, responsabilité et communauté*, traduit par Hichame-Stéphane Afeissa, Paris, J. Vrin, 2010, p. 19.

pédagogiques diffusés grâce au développement de l'imprimerie, vise à former les hommes en devenir. Des hommes au service de la cité et de Dieu, libérés de toute animalité. L'enfant, n'ayant pas encore conscience qu'on attend de lui qu'il dompte ses sens et son comportement, ou encore son animalité, doit être éduqué. Il va ainsi lui falloir dompter ce qui l'apparente à l'animal grâce à des règles de civilité édictées par les penseurs humanistes et les théologiens qu'ils énoncent dans leurs traités. Les nombreux traités d'éducation qui voient le jour durant la Renaissance tentent ainsi de diriger l'enfant vers le droit chemin et invite – pour ne pas dire ordonne - l'humain à dépasser la tentation de l'animalité en aspirant à l'humanité, ou autrement dit à la civilité.

1. L'animal, l'autre figure de l'homme

1.1. Définir son humanité par l'animalité

« S'il n'existait point d'animaux la nature de l'homme serait encore plus incompréhensible. »

Georges Louis Leclerc de Buffon, *Discours sur la nature des animaux*, 1753

Dans son ouvrage, *Animal, mon prochain*, Florence Burgat qualifie l'homme de dualiste, oscillant entre « une tentation (l'animalité) et une tentative (l'humanité) »⁴⁰⁷. Depuis toujours l'humain cherche en effet à échapper à sa condition primaire afin de pouvoir s'élever au-dessus du reste du monde vivant et acquérir ainsi une place privilégiée. Ce qui revient à dire que « l'homme est le seul animal qui ne soit pas un animal »⁴⁰⁸ comme le résume Jean-Baptiste Jeangène Vilmer. Mais où commence et où s'arrête l'humanité ? L'exclusivité de sa prédominance sur le monde vivant ne suffit pourtant que peu à rassurer l'humain, qui « est tellement peu sûr de savoir vraiment ce qu'il est qu'il presse l'animal de le lui "dire" et cherche dans cette altérité de quoi déduire sa propre identité. »⁴⁰⁹. La conscience de son existence ne semble pas satisfaire entièrement l'humain. L'humain n'est jamais sûr d'être humain. Il tente seulement de se construire face à un contre-modèle, l'animalité, qu'il a lui-même créé et conceptualisé. Et c'est parce que l'humain formalise cette pensée, la réinterroge sans cesse et surtout parce qu'il y croit profondément qu'il existe à ses yeux une différence entre lui et les autres animaux. Il refuse de voir que cette distinction ne repose pas sur des données

⁴⁰⁷ Florence Burgat, *Animal, mon prochain*, Paris, O. Jacob, 1997, p. 162.

⁴⁰⁸ J.-B. Jeangène Vilmer (ed.), *Philosophie animale : différence, responsabilité et communauté*, *Op. Cit.*, p. 56.

⁴⁰⁹ P. Guenancia, « Quelques doutes sur la différence entre l'homme et l'animal », *Op. Cit.*, p. 56.

effectives⁴¹⁰. Il est vrai que « si l'écart était clair et assignable à quelque chose de précis, point ne serait besoin d'y revenir constamment »⁴¹¹. Sans l'animal, l'humain semble donc incapable de se définir, faute de miroir dans lequel il peut s'observer⁴¹². Voilà sa méthode pour affirmer et protéger sa place privilégiée au centre du monde⁴¹³.

Si l'être humain met autant de passion dans cette quête d'autodéfinition c'est parce que contrairement à l'animal qui dès sa naissance reçoit d'une identité qu'il revêt aussitôt, les hommes ne naissent pas hommes. Un paradoxe déjà mis en avant chez Érasme dans son ouvrage consacré à l'éducation des enfants⁴¹⁴. De ce fait, l'homme a le luxe de pouvoir composer et façonner sa propre idée, « de déterminer sa nature ». Cette liberté fondamentale lui est permise parce qu'il a conscience de sa propre identité, de sa subjectivité⁴¹⁵. Cette conscience de soi va lui permettre de déterminer sa nature et de la concevoir comme il l'entend⁴¹⁶, mais surtout va former le principal argument en faveur de la supériorité de l'homme sur le reste des animaux. Car comme l'écrit le sociologue Bruno Latour, sans 'nature' la 'culture' n'a pas de sens, n'est plus identifiable⁴¹⁷, et « sans sauvagerie à conquérir », il n'y a « plus d'humanité à faire progresser »⁴¹⁸.

La réaffirmation de la suprématie de l'homme est au centre de la pensée humaniste, qui, naviguant entre philosophie antique païenne et philosophie religieuse, questionne la nature humaine et le monde qui l'entoure. Les réflexions portées par les penseurs humanistes sur la place de l'homme au centre du monde, comme les autres avant eux, sont surtout un moyen de « garder à bonne distance des partenaires dont la proximité, à terme, peut se révéler embarrassante »⁴¹⁹ pour l'homme. La péninsule italienne des XV^e et XVI^e siècles va ainsi être le berceau de nombre de traités humanistes vantant l'excellence et la perfection de l'homme, cherchant à se convaincre et à prouver sa nature quasi divine, à mi-chemin entre le monde animal terrestre et le monde divin céleste. Giannozzo Manetti, Bartolomeo Facio, Marsilio Ficino et Giovanni Pico della Mirandola comptent parmi les plus célèbres penseurs humanistes

⁴¹⁰ F. Burgat, *Animal, mon prochain*, *Op. Cit.*, p. 167.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² G. Chapoutier, « À la vie, à la mort : les liens entre l'homme et l'animal », *Op. Cit.*, p. 40.

⁴¹³ P. Guenancia, « Quelques doutes sur la différence entre l'homme et l'animal », *Op. Cit.*, p. 55.

⁴¹⁴ Érasme, *De pueris*, « *De l'éducation des enfants* », *Op. Cit.*, p. 41.

⁴¹⁵ P. Guenancia, « Quelques doutes sur la différence entre l'homme et l'animal », *Op. Cit.*, p. 60. ; Louise Million, « Le tremblement de la figure analogique chez Rabelais. Entre la bête et l'homme. », *Images Re-vues* [En ligne], 2009, n° 6, paragr. 27.

⁴¹⁶ L. Million, « Le tremblement de la figure analogique chez Rabelais. Entre la bête et l'homme. », *Op. Cit.*, p. 27.

⁴¹⁷ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 2006, p. 63-64.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ S. Dalla Bernardina, « Rhétoriques de l'animalité », *Op. Cit.*, p. 20.

de Renaissance qui ont contribué à diffuser par leurs écrits l'idée de suprématie de la vie humaine, et qui ont animé le débat humaniste sur la dignité humaine commencé à l'époque de Pétrarque⁴²⁰.

Antonio da Barga (vers 1390–1452)⁴²¹, moine Olivétain et abbé du monastère de San Miniato à Florence, est l'auteur du *Libellus de dignitate et de excellentia humanae vitae*. Cet ouvrage fut envoyé à Bartolomeo Facio (vers 1400-1457) sous forme de projet et accompagné d'une lettre dans laquelle l'abbé explique qu'il a tenté de raconter ce que personne n'avait dit sur ce sujet – ignorant la contribution de Pétrarque - et demande à son élève son opinion sur son texte et ses éventuelles corrections⁴²². Même s'il ignore l'apport de Pétrarque en la matière, Antonio da Barga a le mérite d'être le premier à résumer les discussions médiévales sur cette question⁴²³. L'influence du texte d'Antonio da Barga se ressent dans le pamphlet théologique de Bartolomeo Facio (vers 1400-1457), *De excellentia ac praestantia hominis (De l'excellence et de la prééminence de l'homme)*, qu'il achève vers 1452-1453. Dans la dédicace qu'il adresse au pape Nicolas V (1447-1455), Bartolomeo Facio confesse reprendre les travaux non aboutis d'Innocent III concernant la question de la dignité de l'homme et espère se montrer digne du nouveau Pontife avec un tel sujet⁴²⁴. L'élève de l'humaniste Guarino da Verona ou Guarino Veronese (1374-1460), s'inspire du texte d'Antonio da Barga dont il reprend le schéma argumentatif et les principaux arguments, même s'il laisse parfois volontairement de côté quelques arguments⁴²⁵. Bartolomeo Facio avait toutefois déjà amorcé la question de la dignité humaine dans son ouvrage achevé deux ans plus tôt, *De humanae vitae felicitate*⁴²⁶. Dans son article consacré à *De excellentia ac praestantia hominis*, Felicia Toscano résume le développement de la pensée de Bartolomeo Facio dans son *De excellentia...* et relève les

⁴²⁰ Voir notamment le chapitre de Pétrarque consacré à la question du *contemptus mundi* et de la *dignitas hominis*, Pétrarque, *De remediis utriusque fortunae*, livre II, chap. 93.

⁴²¹ Concernant la vie d'Antonio da Barga, voir Raoul Manselli, *Dizionario biografico degli Italiani*, Rome, Craia, 1961, vol. 3/, p. 538-539.

⁴²² La lettre fut rééditée par Mazzini, « *Appunti e notizie per servire alla bio-bibliografia di Bartolomeo Facio* », *Giornale Storico e Letterario della Liguria*, 1903, n° 4, p. 428-430. ; Voir également Felicia Toscano, « *Il De excellentia ac praestantia hominis di Bartolomeo Facio : fra fonti patristiche, modelli classici, schemi retorici* », *Mélanges de l'École Française de Rome - Moyen Âge* [En ligne], 2016, vol. 128, n° 1, n. 7.

⁴²³ F. Toscano, « *Il De excellentia ac praestantia hominis di Bartolomeo Facio : fra fonti patristiche, modelli classici, schemi retorici* », *Op. Cit.*, p. 10.

⁴²⁴ Charles B. Schmitt et Quentin Skinner (eds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 306 ; F. Toscano, « *Il De excellentia ac praestantia hominis di Bartolomeo Facio : fra fonti patristiche, modelli classici, schemi retorici* », *Op. Cit.*, p. 3.

⁴²⁵ F. Toscano, « *Il De excellentia ac praestantia hominis di Bartolomeo Facio : fra fonti patristiche, modelli classici, schemi retorici* », *Op. Cit.*, p. 17. ; voir également le chapitre consacré à Antonio da Barga et Bartolomeo Facio chez Charles Trinkaus, *In Our Image Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, Notre Dame, Indiana, Notre Dame University Press, 1995, vol. 2/1, p. 200-230.

⁴²⁶ F. Toscano, « *Il De excellentia ac praestantia hominis di Bartolomeo Facio : fra fonti patristiche, modelli classici, schemi retorici* », *Op. Cit.*, p. 4-5.

arguments permettant à ce dernier d'affirmer la supériorité de l'homme sur les autres créatures⁴²⁷. La suprématie humaine réside ainsi selon Facio dans le fait que l'homme possède une nature divine – puisqu'il a été conçu à l'image de Dieu -, et immortelle de par son âme. De plus, en s'appuyant sur la Genèse et saint Augustin, il affirme que l'homme a été créé par Dieu pour commander les autres créatures, ce qui le rend de facto au-dessus d'elles. La supériorité physique de l'homme est pour Bartolomeo Facio due à sa capacité à raisonner⁴²⁸ :

« C'est ainsi que le Dieu Très-Haut a voulu que la Trinité soit présente à la création de celui qui a été créé par lui à l'image et à la similitude de la Trinité, et certainement cela a été dit par Dieu pour exprimer un dessein de la plus haute délibération, puisqu'il voulait faire de l'homme l'animal suprême et le prince et seigneur de tous les êtres terrestres. Car il a voulu et ordonné qu'il soit au-dessus de tous les animaux. [...] lorsque Dieu décida de faire l'homme comme le plus beau de tous les animaux, il lui donna une stature corporelle bien différente de la figure et de la forme des autres animaux, une stature capable de raison et de parole qui convenait à la noblesse et à l'origine de l'âme »⁴²⁹

Pour Bartolomeo Facio l'homme est donc « l'animal suprême », celui qui peut commander les autres créatures puisqu'il est physiquement différent, mais surtout parce qu'il est doué de raison et de parole. La pensée humaniste établit ainsi une séparation entre le monde humain et le monde animal fondée sur, entre autres, l'existence de l'esprit, propre à l'être humain⁴³⁰. En se déclarant être supérieur, parce que doué de raison et d'esprit, l'homme place ainsi inévitablement les autres êtres vivants sous sa coupe et les considère inférieurs à lui.

Parmi les pionniers à enrichir le débat de la dignité humaine il faut citer Giannozzo Manetti (1396-1459). Il a notamment contribué au développement de la nouvelle conception de l'homme à la Renaissance grâce à son traité *De dignitate et excellentia hominis*. Divisé en quatre livres, l'ouvrage fut publié pour la première fois en 1532. Giannozzo Manetti n'était pas, contrairement à Pétrarque et aux autres auteurs que nous aborderons ensuite, un lettré à proprement parlé. Issu d'une riche famille ayant fait fortune grâce à la banque et au commerce

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴²⁸ Voir *Ibid.*

⁴²⁹ « *Voluit itaque summus Deus Trinitatem interesse in eius creatione qui ad imagine mac similitudinem Trinitatis ab eo crearetur, aut certe ad summe deliberationis vim exprimendam a Deo dictum est, cum esset surpreum animal et omnium terrestrium principem dominumque facturus. Voluit enim ac iussit hunc preesse cunctis animalibus... Permagnum profecto imperium. Id vero homini imperium datum est ut intelligat tanta in se opificis sui beneficia vita et factis pensanda esse, recognoscendum auctorem promptissime atque impigerrime parendum, virtutem capescendam, decus et dignitatem spectandam nec committendum ut eum a qo tantam potestatem acceperit re aut [Ms autem] cognitione quapiam offendat.* », Bartholomeo Facio, *De hominis excellentia ad Nicolaum Quintum*, Bibliothèque Vaticane, Cod. Urb. lat. 227, ff. 156v-7r cité par C. Trinkaus, *In Our Image Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, *Op. Cit.*, p. 221.

⁴³⁰ Jean-Pierre Sylvestre, « Humanité et animalité dans la pensée humaniste » dans Valérie Camos et al. (eds.), *Homme et animal, la question des frontières*, Versailles, Éditions Quæ, 2009, p. 85.

de tissus, il fait carrière en tant qu'homme politique et diplomate. Il n'appartient pas aux ordres, mais à l'élite Florentine. C'est d'ailleurs en tant que diplomate qu'il est envoyé à la cour d'Alfonso d'Aragon à Naples en 1452. Et c'est à la demande du roi de Sicile qu'il rédige une réponse à ceux qui défendent le caractère misérable de la condition humaine, comme le pape Innocent III. Ce dernier voit dans la vie humaine une succession de misères qui prendront fin uniquement lors de la mort, lorsque l'homme sera secouru par Dieu⁴³¹. En se basant sur des arguments philosophiques et religieux, Giannozzo Manetti défend ainsi l'idée bien plus optimiste que la vie humaine est digne, contrairement à ce que laisse penser Innocent III dans son *De Miseria humanae condicionis (De la misère de la condition humaine) (Fin XII^e siècle)*. Il énumère ainsi les plaisirs résultant des sens externes comme la vue, l'écoute, l'odorat, le goût et le toucher, sans qu'il y voie un quelconque rabaissement avec les autres animaux. Au contraire, pour lui « tous les sens humains surpassent de loin les sens des animaux »⁴³². Les yeux de l'homme lui permettent par exemple de juger l'art, la beauté et les couleurs. L'ouïe, le toucher et l'odorat permettent d'apprécier la musique, ou encore de juger les odeurs d'un plat par exemple. Il voit dans le corps humain un corps intelligent, capable de nombreuses choses. Le fait qu'il attribue cette intelligence au corps et non à l'âme est quelque chose de nouveau⁴³³. Pour Giannozzo Manetti, le fait que l'homme soit doué de raison lui permet de mieux ressentir les plaisirs tout au long de sa vie⁴³⁴. La meilleure réception des plaisirs est également due, selon le florentin, à la position bipède de l'homme. Puisqu'il marche sur deux pieds, sa tête est donc située en hauteur et il regarde vers le ciel contrairement aux autres animaux :

« Puisque Dieu a décidé de faire l'homme seul, de tous les animaux, pour le ciel et tous les autres pour la terre, il l'a fait se tenir droit et l'a mis sur deux pieds pour regarder les cieux - pour regarder ces mêmes lieux d'où il venait. Comme les autres n'avaient aucune espérance d'immortalité, il les fit se pencher vers la terre pour nourrir et servir le ventre, leur corps entier étant couché sur le sol. Ce n'est donc que pour l'homme que la raison, une posture élevée et un regard partagé avec Dieu le Père - et très semblable à lui - témoignent de son créateur et de son origine. »⁴³⁵

⁴³¹ Lothaire de Ségni, pape Innocent III, *De miseria humane conditionis*, vers 1290-1300 ; Margaret L. King (ed.), *Renaissance Humanism. An Anthology of Sources*, Indianapolis ; Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 2014, p. 44.

⁴³² G. Manetti, « De dignitate et excellentia hominis » 1450, traduit par Brian Copenhaver, *On Human Worth and Excellence, Op. Cit.*, p. I, p. 19, §10.

⁴³³ M.L. King (ed.), *Renaissance Humanism. An Anthology of Sources, Op. Cit.*, p. 45.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁴³⁵ « Since God determined to make man alone, of all the animals, for heaven and all the rest for earth, he stood him up straight and put him on two feet to gaze at the heavens – to look on those same places whence he came. Since the others had no expectation of immortality, he bent them down toward the earth to feed and serve the belly, their bodies lying on the ground. », G. Manetti, « De dignitate et excellentia hominis » 1450, traduit par Brian Copenhaver, *On Human Worth and Excellence, Op. Cit.*, p. I, p. 23, §14. Notre traduction.

Dans le second livre du *De dignitate et excellentia hominis*, consacré plus spécifiquement à la question de l'âme humaine, Giannozzo Manetti écrit que l'âme humaine est selon lui ce qui permet à l'homme de surpasser les autres animaux : « Dieu a donc créé l'homme à son image et à sa ressemblance. Et oui, Dieu a créé une âme pour que l'homme surpasse et maîtrise tous les autres animaux, le dotant de la raison et de l'immortalité, de l'intelligence, de la mémoire et de la volonté. »⁴³⁶ puis il poursuit un peu plus loin :

« Mais lorsque Dieu a fait les autres animaux mortels (l'homme seul a été créé immortel), lorsqu'il a aussi distingué de cette manière les éléments créés pour l'usage et l'avantage des êtres vivants, il a effectivement fait des créatures distinctes dans ce but : parce qu'elles se distinguaient les unes des autres par leur nature différente, il a voulu qu'elles soient connues à part des autres, qu'elles soient dotées d'un tempérament plus fin et qu'elles soient élevées un peu plus haut, loin des conceptions terrestres »⁴³⁷

Pour Giannozzo Manetti, l'homme est un animal à qui Dieu a octroyé des dons supplémentaires tels que la raison et l'âme immortelle : « l'homme est l'animal avec des caractéristiques supplémentaires décrites ci-dessus, étant en partie mortel, tout en existant dans cette vie temporelle, mais en partie immortel, quand il ressuscite d'entre les morts »⁴³⁸. Bien qu'il convienne que l'homme est un animal – différent et supérieur, mais un animal quand même - il n'est cependant pas acceptable ni agréable pour lui qu'un homme ait une apparence bestiale et il va même jusqu'à dire « que n'importe qui préférerait mourir plutôt que d'être changé en une forme bestiale » même si cet homme bestial a un esprit humain⁴³⁹. Être un homme et avoir l'allure d'une bête relève donc pour Giannozzo Manetti de l'inconcevable.

La défense de la perfection de l'être humain et de la dignité de sa vie se retrouve également chez Marsilio Ficino (1433-1499). Ce dernier, à l'image de nombreux humanistes, navigue entre l'étude des humanités et sa dévotion chrétienne. Il juge également l'homme supérieur au reste des animaux, mais ses propos sont davantage nuancés que ceux de Giannozzo Manetti. Ainsi, pour Marsilio Ficino chaque animal, l'homme y compris, possède « un jugement

⁴³⁶ « *So God made man in his image and likeness. And yes, God created a soul for man to surpass and master all other animals, equipping it with reason and immortality, with intelligence and memory and will.* », *Ibid.*, p. II, p. 85, §19. Notre traduction.

⁴³⁷ « *God made the rest of the animals mortal (man alone he created immortal), when he also distinguished in this way among elements created for the use and advantage of living things, he actually made creatures distinct for this purpose: that once they were distinguished from one another by means of their different natures, he wanted them to known apart from the others that he equipped with a fine temperament and raised a bit higher, away from earthly designs.* », *Ibid.*, p. II, p. 87, § 21. Notre traduction.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. III, p. 119, §3.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. III, p. 137, §19.

déterminé par la nature »⁴⁴⁰, soit une caractéristique qui lui est propre. L'humaniste donne l'exemple de l'araignée qui par impulsion naturelle tisse des toiles, des abeilles qui construisent des ruches ou encore de la brebis qui sait instinctivement que le loup est un danger pour elle, mais ne peut pour autant se résoudre à y échapper. Cet instinct naturel, propre à chaque espèce, est présent dès la naissance chez chacune d'elle. Aucune araignée n'apprend à tisser une toile dans sa jeunesse contrairement à l'homme. Malgré une certaine prédisposition naturelle à la naissance, l'être humain doit sans cesse apprendre et modifier ses actions pour s'améliorer⁴⁴¹. Pour Marsilio Ficino, l'homme n'a donc pas un jugement naturel très développé au début de sa vie, mais à force d'apprentissage, il finit par dépasser le reste des animaux en développant sa raison notamment. Il gagne ainsi en perfection : « mais l'homme seul abonde tellement en perfection qu'il se gouverne d'abord lui-même, ce que ne font pas les bêtes, puis gouverne sa famille, administre l'État, dirige les peuples et commande le monde entier »⁴⁴². En faisant de la raison un facteur éminent chez l'homme, Marsilio Ficino rejoint Giannozzo Manetti, bien que son argumentation en faveur de la raison soit plus nuancée comme le prouve cet extrait tiré de son *De Christiana religione* publié à Florence en 1568 :

« En outre, si l'homme, comme le confirment de nombreux arguments, est le plus parfait de tous les animaux, il est le plus parfait principalement en raison de cette composante et de cette capacité qui lui est propre [et qui] n'est nullement commune aux autres animaux. Il ne s'agit en effet que de la religion ; car certains animaux plus rusés semblent avoir aussi des traces d'une certaine raison [mais aucun d'eux n'a] de jugement en matière de religion. »⁴⁴³

La distinction entre l'être humain et le reste du monde animal s'opère donc au niveau de la religion chez Marsilio Ficino, à laquelle l'homme peut accéder grâce à la raison, même s'il semble déceler des traces « d'une certaine raison » chez certains animaux (il ne précise pas lesquels). Ces derniers n'ont pour lui pas accès à la religion, ce qui les rend de fait, inférieurs,

⁴⁴⁰ « *Bruta videmus iudicium habere natura determinatum.* », Marsilio Ficino, *Opera omnia*, Bâle, 1576, vol. 2/, vol. I, p. 477-478. Amos Edelheit, *Ficino, Pico and Savonarola. The Evolution of Humanist Theology 1461/2-1498*, Leiden ; Boston, Brill, 2008, p. 156.

⁴⁴¹ « *Naturali enim extimatione iudicat ovis lupum sibi perniciosum atque fugit. Necque potest non fugere impellente natura. Naturali instinctu hirundines ad nidum conficiendum, apes ad alvearia, ad telas Araneae. Ideo omnes eiusdem specie animantes, eodem modo sua fabricant semper. Unam tamen et ab initio naturam habent. Non igitur natura trahuntur ad agendum, sed ipsi consilio suo alias aliter seipsos agunt.* », M. Ficino, *Opera omnia, Op. Cit.*, p. I, p. 477-478. A. Edelheit, *Ficino, Pico and Savonarola. The Evolution of Humanist Theology 1461/2-1498, Op. Cit.*, p. 156.

⁴⁴² M. Ficino, *Théologie Platonicienne de l'immortalité des âmes, Op. Cit.*, p. 225-226.

⁴⁴³ « *Praetera, si homo, ut multis rationibus confirmatur, est animalium perfectissimus, per eam praecipue partem facultatemque perfectissimus est, quam habet ipse propriam, caeteris animantibus nullo modo communem. Haec vero sola religio est. Nam et rationis cuiusdam vestigia quaedam sagaciores bestiae videntur habere.* », Marsilio Ficino, *Opera Omnia...*, vol. 1, pp. 473-474, cité par A. Edelheit, *Ficino, Pico and Savonarola. The Evolution of Humanist Theology 1461/2-1498, Op. Cit.*, p. 150. Notre traduction.

et permet surtout d'établir une différence entre l'homme et la bête⁴⁴⁴. Marsilio Ficino va même plus loin et déclare que la religion est ce qui permet d'épargner à l'homme une vie misérable. Car sans religion la vie de ce dernier serait vide, ce qui rabaisserait l'homme en dessous de tous les autres animaux, en témoignent ces deux passages de son *De Christiana religione* :

« Si la religion était vide, l'homme serait à son tour, à cause d'elle, le plus imparfait de tous les [animaux], puisque, à cause d'elle, l'homme serait le [animal] le plus bête et le plus misérable »⁴⁴⁵

ou encore

« Si donc la religion (comme nous l'avons dit) est vide, il n'y a pas d'animal plus bête et plus misérable que l'homme ; et ainsi, à cause de la religion, l'homme serait le [animal] le plus imparfait de tous, et pourtant, en vertu de celle-ci, il a un peu plus tôt paru plus parfait que tous les [animaux] »⁴⁴⁶

La perfection de l'homme tient donc dans le fait qu'il puisse accéder, de par sa raison, à la religion chrétienne, ce qui lui permet également d'avoir une âme immortelle. Cette dernière lui offre ainsi la possibilité d'une vie après la mort du corps, ce qui permet à l'homme de se distinguer encore une fois du reste du monde animal : « Puisque l'homme, à cause de l'agitation de son âme, de la faiblesse de son corps et de son besoin de tout, vit sur terre une vie plus dure que les bêtes ; si l'on attribuait à l'homme exactement la même fin de vie qu'aux autres animaux, il n'y aurait pas d'animal plus misérable que lui »⁴⁴⁷. Une fois encore, on retrouve donc cette échelle des êtres appelée « l'ordre admirable du monde » par Marsilio Ficino⁴⁴⁸, en haut de laquelle se retrouve Dieu suivi de l'homme, du reste des animaux et enfin du monde minéral. La suprématie de l'homme ne lui ôte pas pour autant toute part d'animalité, car comme il le dit « si l'homme est unique en nous, les bêtes sont nombreuses »⁴⁴⁹. Ficin, en se basant sur un principe déjà énoncé par Platon, perçoit des particularités animales chez l'homme. Les émotions et les passions que peut ressentir ce dernier s'illustrent ainsi par des « images-types de la vie

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁴⁵ Marsilio Ficino, *De Christiana religione...*, p. 2 : « *Si religio esset inanis, per eam rursus homo omnium esset imperfectissimus, quoniam per eam dementissimus esset, atque miserrimus.* », cité par *Ibid.*, p. 222. Notre traduction.

⁴⁴⁶ Marsilio Ficino, *De Christiana religione...*, p. 2 : « *Si ergo religio, (ut diximus) vana est, nullum est animal dementius et infelicius homine, esset igitur ob religionem homo imperfectissimus omnium, per eam tamen paulo ante omnibus perfectior apparebat* », cité par *Ibid.* Notre traduction.

⁴⁴⁷ Marsilio Ficino, *Theologica platonica...*, vol. 1, p. 14 : « *Cum genus humanum propter inquietudinem animi imbecillitatemque corporis et rerum omnium indigentiam duriores quam bestiae vitam agat in terris, si vivendi natura illi eundem penitus atque ceteris animantibus tribuisset, nullum animal esset infelicius homine* », cité par *Ibid.* ; M. Ficino, *Théologie Platonicienne de l'immortalité des âmes, Op. Cit.*, p. 225. Notre traduction.

⁴⁴⁸ P.O. Kristeller, *Huit philosophes de la Renaissance Italienne, Op. Cit.*, p. 47. ; André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1996, p. 65.

⁴⁴⁹ A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art, op. cit.*, p. 104.

animale »⁴⁵⁰ qui viennent composer différents aspects de l'âme et qui « sont produites par une autre nature, une *artificiosa natura*, où il faut voir l'expansion cosmique de l'âme »⁴⁵¹.

Parmi les fervents défenseurs de la dignité de la vie humaine, Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) tient une place particulière. Il est celui qui a porté la question de la dignité humaine à son plus haut niveau de réflexion. Au cours de sa courte vie il rencontra notamment Marsilio Ficino à Florence. Vers la fin de 1486, il avait composé ses 900 thèses, célèbre recueil de pensées, qu'il allait défendre lors d'un débat public à Rome l'année suivante⁴⁵². Quelques-unes de ses thèses explicitent clairement la place qu'il accorde aux animaux dans l'échelle des êtres vivants. Ainsi, dans ses « Conclusions selon la doctrine des philosophes et théologiens latins Albert le Grand, Thomas d'Equin, Henri de Gand, Jean [Duns] Scot, Gilles de Rome et François de Meyronnes » dans lesquelles il propose « *Seize conclusions selon Albert le Grand* », la deuxième thèse explicite sa position quant à la proximité que peut avoir l'homme avec l'animal : « « L'homme est un animal » : cette proposition est vraie, pour tous les individus corrompus de l'espèce humaine »⁴⁵³. La comparaison de l'homme avec l'animal est donc des plus péjorative pour Pico della Mirandola puisqu'elle se réfère à des individus mauvais et donc indignes d'appartenir à l'espèce humaine. L'humaniste oppose ainsi l'humanité à l'animalité, et dans cette autre thèse, la rationalité à l'irrationalité : « Par « chien », Zoroastre n'entend rien d'autre que la partie irrationnelle de l'âme et ce qui s'y rapporte [...] »⁴⁵⁴.

Plus que ses 900 thèses, c'est son plaidoyer pour la dignité de la vie humaine qui a considérablement marqué la pensée humaniste de la Renaissance⁴⁵⁵. Largement publié sous le titre *d'Oratio De Hominis dignitate*, le titre original n'était pourtant qu'*Oratio* et englobait le plus justement totalité de son discours, *De Hominis dignitate* ne concernant que la première partie de son texte. L'extension du titre témoigne toutefois de la puissance de ce passage et révèle l'importance de sa pensée au sein du mouvement humaniste sur ce sujet que l'on a souhaité mettre en avant en l'incluant dans le titre. Écrit en 1486 et publié dix ans plus tard, son *Oratio De Hominis dignitate* est une sorte de préambule, un « discours inaugural »⁴⁵⁶ à la *disputatio* des 900 thèses qu'il projetait de soutenir à Rome avant qu'elle ne soit interdite par

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² P.O. Kristeller, *Huit philosophes de la Renaissance Italienne*, op. cit., p. 59.

⁴⁵³ Giovanni Pico Della Mirandola, *900 conclusions philosophiques, cabalistiques et théologiques*, Paris, Éditions Allia, 1999, p. 21.

⁴⁵⁴ Thèse n° 10 des « Quinze conclusions selon mon opinion personnelle sur le sens des sentences de Zoroastre et de ses commentateurs chaldéens », *Ibid.*, p. 194.

⁴⁵⁵ Voir le texte traduit dans Ernst Cassirer, Paul Oskar Kristeller et John Herman Randall (eds.), *The Renaissance Philosophy of Man*, Chicago, The University of Chicago Press, 1948, p. 223-256.

⁴⁵⁶ Giovanni Pico Della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*, s.l., 1496. ; Giovanni Pico Della Mirandola, *De la dignité de l'homme*, traduit par Yves Hersant, Combas, Éditions de l'Éclat, 2005, p. IX (préface).

le pape⁴⁵⁷. La première partie de son ouvrage fait donc l'éloge de la dignité de l'homme et se sa place, si spéciale selon Pico della Mirandola, au sein de l'univers⁴⁵⁸. Pourtant, « ce qui importe au jeune Pico, ce n'est pas d'insérer l'homme [...] dans un réseau de similitudes ; c'est de repérer sa différence, et de l'affirmer radicale »⁴⁵⁹. En effet, Pico della Mirandola commence son discours en reconnaissant les arguments des penseurs avant lui, qui célèbrent l'homme en disant de lui qu'il est un « intermédiaire entre les créatures », qu'il est « souverain des inférieurs » notamment de par « l'acuité de ses sens », la « perspicacité de sa raison » ou la « lumière de son intelligence »⁴⁶⁰, mais pour lui ce ne sont pas là les « arguments fondamentaux »⁴⁶¹ de la dignité humaine :

« Finalement, j'ai cru comprendre pourquoi l'homme est le mieux loti des êtres animés, digne par conséquent de toute admiration, et quelle est enfin de compte cette noble condition qui lui est échue dans l'ordre de l'univers, où non seulement les bêtes pourraient l'envier, mais les astres, ainsi que les esprits de l'au-delà. [...] Il prit donc l'homme, cette œuvre indistinctement imagée, et l'ayant placé au milieu du monde, il lui adressa la parole en ces termes : "Si nous ne t'avons donné, Adam, ni une place déterminée, ni un aspect qui te soit propre, ni aucun don particulier, c'est afin que la place, l'aspect, les dons que toi-même aurais souhaités, tu les aies et les possèdes selon ton vœu, à ton idée. Pour les autres, leur nature définie est tenue en bride par des lois que nous avons prescrites : toi, aucune restriction ne te bride, c'est ton propre jugement, auquel je t'ai confié, qui te permettra de définir ta nature. Si nous ne t'avons fait ni céleste, ni terrestre, ni mortel, ni immortel, c'est afin que, doté pour ainsi dire du pouvoir arbitral et honorifique de te modeler et de te façonner toi-même, tu te donnes la forme qui aurait eu ta préférence. Tu pourras dégénérer en formes inférieures, qui sont bestiales ; tu pourras, par décision de ton esprit, te régénérer en formes supérieures, qui sont divines." »⁴⁶²

L'homme est l'artisan de sa propre destinée : « par le plus fécond des paradoxes, c'est sur l'absence de nature humaine que se fonde l'humanisme mirandolien »⁴⁶³. Puisque selon Pico della Mirandola, l'homme est maître de sa propre destinée, il peut donc choisir de devenir une bête, car « ce n'est pas le cuir qui fait les bêtes de somme, mais leur âme bestiale et sensible »⁴⁶⁴. Puisque pour lui, un être qui est l'esclave de ses sens est une bête, l'homme qui est contrôlé par

⁴⁵⁷ P.O. Kristeller, *Huit philosophes de la Renaissance Italienne*, *Op. Cit.*, p. 67.

⁴⁵⁸ G.P. Della Mirandola, *De la dignité de l'homme*, *Op. Cit.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. XXI (préface).

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 7 et 9.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. XXII (préface).

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

ces derniers est également une bête. C'est un statut qu'il choisit et dont il peut se détacher, en usant de la raison notamment. L'homme n'est donc pas nécessairement, pas d'emblée, supérieur aux autres animaux. C'est une chose qu'il doit acquérir en choisissant judicieusement sa voie.

Amorcé par Antonio da Barga et Bartolomeo Facio, le vif débat sur la dignité humaine atteindra son paroxysme avec les traités de Giannozzo Manetti et celui de Pico della Mirandola avec lesquels « l'anthropocentrisme humaniste réaffirme le primat que l'Église, de son côté, avait déjà bien consolidé »⁴⁶⁵. Malgré une volonté première de vanter les mérites de la dignité de la vie humaine, on ne peut que constater l'omniprésence du parallèle qui est fait entre l'homme et l'animal. La pensée humaniste, aussi sûre de la place centrale de l'homme au sein de l'univers qu'elle apparaisse, continue d'avoir besoin de l'animal pour se distinguer et définir la spécificité de l'homme. Pour clore cette sous-partie dédiée à la quête de l'autodéfinition chez les penseurs humanistes, nous pouvons reprendre les propos eux-mêmes conclusifs du neurobiologiste et philosophe Georges Chapouthier. Ce dernier s'est largement intéressé au rapport entre humanité et animalité termine son article sur « L'animalité » par ces mots :

« L'humanité n'existe que par l'animalité. Dans un modèle d'évolution matérialiste de l'univers, qui est celui de la science, l'animalité a donc une place qui nous concerne au plus haut point, puisqu'elle est fondamentalement la matrice même de notre être. »⁴⁶⁶

L'homme se construit en négatif de l'animal, même si c'est en réalité un peu plus complexe comme l'explique Frances Gage :

« Les premiers auteurs modernes, cependant, ne considéraient pas la diversité des animaux non humains comme un simple miroir de la diversité humaine, mais se tournaient vers le monde animal pour y trouver des indices sur les causes de la diversité humaine et pour naturaliser leurs affirmations sur ces causes. »⁴⁶⁷

En tout état de cause, la figure animale occupe durant cette période de recentrement sur l'homme, une large place dans les questionnements humains, mais aussi dans leurs expressions artistiques, qu'elles soient littéraires ou artistiques.

⁴⁶⁵ S. Dalla Bernardina, « Rhétoriques de l'animalité », *Op. Cit.*, p. 15.

⁴⁶⁶ Georges Chapouthier, « L'animalité », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2004, n° 129, p. 304.

⁴⁶⁷ « *Early modern writers, however, did not regard non-human animal variety as simply a mirror of human diversity but turned to the animal world for clues to the causes of human diversity and in order to naturalize their claims about its causes.* », F. Gage, « Human and animal in the Renaissance eye », *Op. Cit.*, p. 264.

1.2. Vers une nouvelle sensibilité animale humaniste ?

Mais ce n'est pas parce qu'il s'octroie une position pour ainsi dire transcendante que l'homme humaniste dénigre totalement l'animal. Dans son étude « The Renaissance transformation of animal meaning from Petrarch to Montaigne », Benjamin Arbel constate « qu'une nouvelle façon de considérer les animaux a commencé à se développer »⁴⁶⁸ dès l'époque de Pétrarque. Pour l'auteur, ce changement se perçoit d'abord dans les écrits produits par les humanistes : traités consacrés aux animaux, lettres, poèmes, épitaphes, etc. Tous ces textes accordent une place de plus en plus importante aux êtres vivants et à leur relation avec l'homme. Benjamin Arbel constate également que ces nombreux écrits, en dépit de leur diversité, ont en commun plusieurs points. Notamment « une plus grande estime des animaux en tant qu'individus, une appréciation croissante de leurs capacités mentales et, par conséquent, une plus grande attention portée aux préoccupations morales concernant les animaux »⁴⁶⁹. Grâce à la littérature d'abord, puis aux arts visuels, une nouvelle sensibilité de l'homme envers l'animal se dégage, ou du moins s'affiche plus ostensiblement.

La Renaissance marque un véritable « tournant animal » par la place, de plus en plus notable qu'elle accorde à l'animal dans ses créations, littéraires tout d'abord. La littérature de la Renaissance riche de la redécouverte des textes anciens d'Aristote, de Plutarque ou de Pline consacrés à l'animal accorde une place nouvelle aux animaux. Elle laisse notamment place à une plus importante individualisation de la figure animale : des textes sont consacrés à des individus, notamment des chiens, que leur maître souhaite célébrer. Ce premier bouleversement va automatiquement entraîner un autre : l'apparition des émotions. En effet, « avant le milieu du XIV^e siècle, il est [...] rare de trouver des écrits [...] exprimant des sentiments émotionnels à l'égard des animaux ou de l'empathie pour les animaux en tant que tels. »⁴⁷⁰. L'apparition des émotions se voit facilitée par l'individualisation de l'animal qui permet ainsi le récit d'une relation privilégiée entre un homme et une bête.

Pétrarque est l'une des premières grandes figures à faire mentionner plusieurs animaux dans ses correspondances et à consacrer des textes à des animaux particuliers. On retrouve ainsi mention d'animaux à plusieurs reprises dans les écrits du poète florentin⁴⁷¹. Comme par

⁴⁶⁸ B. Arbel, « The Renaissance transformation of animal meaning from Petrarch to Montaigne », *Op. Cit.*, p. 60.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁷¹ Concernant les lettres de Pétrarque, nous nous sommes consultés les ouvrages suivants : Jean-Edme Paccard, *Pétrarque solitaire, ou les épanchements du cœur ; Lettres familières et secrètes de Pétrarque, précédées d'un Discours apologétique sur la vie de cet Homme célèbre*, Paris, Bechet, 1816, vol. 2/1 ; Pétrarque, *Séjour à Vauchuse, Op. Cit.* ; Elaine Fantham (trad.), *Francesco Petrarca selected letters*, Cambridge ; Londres, Harvard University Press, 2017, vol.1. Pour ce qui est de l'étude de la présence animale dans la correspondance de Pétrarque, voir par exemple : B. Arbel, « The Renaissance transformation of animal meaning from Petrarch to

exemple dans une lettre écrite durant l'été ou l'automne 1338 qu'il écrit depuis sa maison du Vaucluse et qu'il adresse à Giacomo Colonna. Il y explique au cardinal les raisons qui l'ont poussé à se retirer et à vivre seul, ou presque : « J'ai pour régisseur un simple serviteur et pour toute compagnie, moi-même et mon chien, un animal fidèle [...] »⁴⁷². Afin d'égayer sa vie solitaire bien que volontaire à Fontaine-sur-Vaucluse, le cardinal Giovanni Colonna avait donné à Pétrarque un « compagnon et une source de confort »⁴⁷³ qui n'était autre qu'un chien de race espagnole que le cardinal avait lui-même reçu du roi d'Espagne. En 1347, Pétrarque écrit au cardinal afin de lui raconter en détail la bonne acclimatation de l'animal à son nouveau foyer. Il explique que malgré le fait que l'animal soit passé du luxe d'une cour royale à la richesse d'une cour princière, puis à la sobriété de la vie solitaire et campagnarde de Pétrarque, l'animal s'est très bien adapté à cette absence de raffinement et apprécie désormais les prés et la rivière qui entourent son nouveau foyer. Pétrarque précise même que l'animal, auparavant en mauvaise santé, est désormais des plus toniques et assure un rôle de protecteur, aboyant contre ceux qui viendraient le perturber dans sa retraite. « Puisque lui et lui seul est mon protecteur, Et mon compagnon de tous les instants » écrit-il⁴⁷⁴.

De par leur longueur et du fait que Pétrarque témoigne ouvertement de l'affection qu'il a envers son fidèle compagnon, ces quelques lignes révèlent un sentiment novateur. Peu de textes de la même époque manifestent un attachement de l'homme envers l'animal aussi clairement, qui plus est à l'égard d'un animal individualisé. Bien que nous ayons peu d'informations – si ce n'est qu'il s'agit d'un grand chien blanc de race espagnole –, le fait que le poète fasse de son animal le personnage principal de cette lettre en vers, révèle la place importante que ce dernier occupait dans sa vie. Il semble que le chien - rien ne permet d'affirmer s'il s'agit du même chien ou bien d'un autre - soit mentionné à deux reprises supplémentaires dans des lettres écrites de la main de Pétrarque, une deuxième fois en 1352 et une troisième en 1353. Depuis le village de Sorgue où Pétrarque passe l'été 1352, il adresse une lettre à Francesco Nelli (qu'il nomme Francesco des Saints-Apôtres) dans laquelle il lui fait part des choix qui ont motivé sa vie

Montaigne », *Op. Cit.*, p. 66. ; Patrik Reuterswärd, « The dog in the humanist's study », *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 1981, vol. 50, n° 2, p. 54-55.

⁴⁷² Pétrarque, *Séjour à Vaucluse*, *Op. Cit.*, p. 33.

⁴⁷³ Walker-Meikle, *Medieval Pets*, Woodbridge, The Boydell Press, 2012, p. 39.

⁴⁷⁴ « Je vis dans la liberté maintenant, / Puisque lui et lui seul est mon protecteur, / Et mon compagnon de tous les instants. La nuit, / Quand je suis fatigué des travaux de la journée, / Je cherche mon lit et ferme les yeux pour dormir, / Il garde ma maison, et si je dors trop longtemps. / Il gémit, me disant que le soleil s'est levé, / Et gratte à ma porte. Quand je sors / Il me salue joyeusement et court devant moi. / Vers des lieux souvent visités, et tourne / Il se retourne de temps en temps pour voir / Si je le suis ; et puis, quand je m'allonge / Sur le bord verdoyant du ruisseau / Et là, je recommence ma tâche habituelle, / Il part de ce côté et de l'autre, essaie tous les chemins, / Et puis il s'allonge, blanc sur le sol herbeux, / Me tournant le dos, le visage tourné vers les autres. / Qui peuvent passer par là... », Pétrarque, *Séjour à Vaucluse*, *op. cit.*, p. 85.

tranquille et paisible dans le Vaucluse où il affirme vivre « avec un chien et seulement deux servants »⁴⁷⁵. L'ouvrage de Jean-Edme Paccard, *Pétrarque solitaire...*, proposant la traduction de plusieurs lettres du Florentin, fait mention d'un passage très similaire : « Tout mon domestique consiste en un chien et un valet »⁴⁷⁶. Ces deux passages témoignent très nettement de la volonté de Pétrarque de se couper du reste du monde et se rattachent à la notion de solitude⁴⁷⁷.

Dans son étude consacrée à la fréquente représentation de chiens dans les *studiolos* des humanistes, Patrik Reuterswärd, nous apprend que Pétrarque a destiné une autre lettre, datée de 1351, à son voisin de Fontaine de Vaucluse, Matteo Longo, parti en laissant son chien derrière lui⁴⁷⁸. L'auteur remarque que l'affection si éloquente que porte Pétrarque aux chiens, rend naturel le fait de le représenter accompagné d'un animal à ses côtés. La fresque représentant *Pétrarque à son cabinet de travail (Fig. 7)*, située dans la *Sala dei Giganti*, qui était à l'origine une des salles de réception du Palazzo dei Carraresi à Padoue, en est un parfait exemple. Les fresques de la salle réalisées par Altichiero da Zavio et Jacopo Avanzi en 1379, dont il ne reste de la décoration d'origine que le portrait de Pétrarque⁴⁷⁹, représentaient à l'origine plusieurs hommes illustres mentionnés dans l'ouvrage de Pétrarque, *De viris illustribus*. L'homme de lettre est représenté en train d'étudier à son bureau près d'une fenêtre à travers laquelle on aperçoit au loin un paysage composé d'imposantes montagnes. À ses pieds, un petit chien noir dort, recroquevillé sur lui-même. Il serait tentant de voir dans ce compagnon d'études un des chiens mentionnés par Pétrarque dans ses lettres, mais cela paraît hautement improbable. Patrik Reuterswärd remarque avec justesse que bien qu'aucune description ne soit faite du chien mentionné dans la lettre de 1338, celle de 1347 précise que l'animal est grand et blanc, soit l'exact opposé du chien, petit et aux poils noirs, qui est représenté ici. En figurant cet animal assoupi aux pieds du poète florentin, il est très peu probable qu'Altichiero da Zavio ait souhaité mettre en avant l'affection des canidés de Pétrarque. La présence de l'animal semble davantage à chercher du côté de la symbolique. Au XIV^e siècle, on a encore largement recours à la figure

⁴⁷⁵ E. Fantham (trad.), *Francesco Petrarca selected letters*, *Op. Cit.*, p. 133, § 12. ; P. Reuterswärd, « The dog in the humanist's study », *Op. Cit.*, p. 54. ; Pétrarque, *Séjour à Vaucluse*, *Op. Cit.*, p. 103.

⁴⁷⁶ J.-E. Paccard, *Pétrarque solitaire, ou les épanchements du cœur ; Lettres familières et secrètes de Pétrarque, précédées d'un Discours apologétique sur la vie de cet Homme célèbre*, *Op. Cit.*, p. 97-98. Il n'est pas précisé à qui était adressée la lettre, ni quand elle fut écrite. Seul le titre donné à la lettre « Pétrarque racontant quelque merveille de sa fontaine », nous donne un indice concernant l'endroit où elle a pu être écrite. En parlant de « sa fontaine », l'auteur fait certainement référence à Fontaine-sur-Vaucluse, que Pétrarque appelait Fontaine ou Vaucluse et où il vécut une partie de sa vie.

⁴⁷⁷ Walker-Meikle, *Medieval Pets*, *Op. Cit.*, p. 40.

⁴⁷⁸ P. Reuterswärd, « The dog in the humanist's study », *Op. Cit.*, p. 54.

⁴⁷⁹ Due à la mauvaise conservation des fresques, le cycle de décors fut renouvelé dans un même but de célébration d'hommes illustres, mais les noms choisis ne furent pas tous les mêmes. C'est le capitaine de Padoue, Girolamo Corner qui commanda cette nouvelle décoration entre 1539 et 1541. Voir : <https://www.unipd.it/salagiganti>

du chien pour évoquer des idées comme la vertu théologale de la foi, la fidélité ou encore la sagacité et la persévérance que requièrent le travail scientifique⁴⁸⁰. Dans son article, Patrik Reuterswård démontre que la présence d'un chien dormant dans un *studiolo* pendant que son maître y travaille appartient à une riche tradition iconographique en plein développement au cours du XIV^e siècle, et vise à célébrer ces hommes illustres persévérant dans leurs études⁴⁸¹. L'animal comme compagnon d'études renvoie également à l'iconographie de saint Jérôme, souvent représenté à son bureau avec un lion à ses côtés. Placer un animal aux pieds de Pétrarque, c'est avant tout faire de lui un humaniste, un homme d'étude.

Par ailleurs, sa retraite solitaire dans le Vaucluse avec pour seul compagnon un chien a souvent valu à Pétrarque d'être l'auteur d'une courte épithaphe latine dédiée à un chien nommé Zobot⁴⁸². L'attribution de ces quelques lignes au poète florentin est désormais remise en cause, notamment du fait qu'il n'y ait aucune mention d'un chien nommé Zobot dans la correspondance de Pétrarque⁴⁸³. Si selon Angelo Piacentini l'épithaphe n'est pas de la main de Pétrarque, elle semble toutefois avoir servi de modèle à de nombreux poètes de la Renaissance et aux propriétaires d'animaux souhaitant commémorer leurs animaux⁴⁸⁴. En témoignant publiquement par écrit de l'affection qu'il éprouve pour ses animaux de compagnie, le poète florentin a largement contribué à normaliser les élans affectifs adressés à des animaux dans l'Italie de la Renaissance.

L'émergence de ces manifestations affectueuses d'hommes envers leurs animaux de compagnie se démocratisa jusque dans les cours, comme celle des Gonzaga à Mantoue, qui à travers les arts visuels⁴⁸⁵ et la littérature, ont ostensiblement affiché leurs sentiments envers

⁴⁸⁰ P. Reuterswård, « The dog in the humanist's study », *Op. Cit.*, p. 55.

⁴⁸¹ Voir P. Reuterswård, « The dog in the humanist's study », *Op. Cit.*

⁴⁸² « *Care Zobot, tibi parva domus, breve corpus habebas / Et tumulus brevis est, et breve carmen habe.* » L'épithaphe est citée par Walker-Meikle, *Medieval Pets, Op. Cit.*, p. 96. ; J.-B. Trapp, « Petrarchan Places. An Essay in the Iconography of Commemoration », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2006, vol. 69, p. 43.

⁴⁸³ Ulisse Aldrovandi, déjà, semblait émettre des doutes quant à l'attribution de cette épithaphe à Pétrarque puisqu'il la mentionne comme « épithaphe romaine » dans son *De quadrupedibus digitatis viviparis*, Bologne, 1537, p. 525. Voir Angelo Piacentini, « L'épithaphe per il cane Zobot attribuito a Petrarca », *Studi petrarcheschi*, 2010, n° 23, p. 189-212.

⁴⁸⁴ Voir *Ibid.* ; Fabian Jonietz, « Animal Deaths, Commemoration, and Afterlives at the Gonzaga Court and Beyond » dans Mark Hengerer et Nadir Weber (eds.), *Animals and Courts : Europe, c. 1200-1800*, Oldenbourg, De Gruyter, 2020, p. 376. Voir également J.-B. Trapp, « Petrarch's Inkstand and His Cat » dans Renzo S. Crivelli et Luigi Sampietro (eds.), *Il passaggere italiano. Saggi sulle letture di lingua inglese in onore di Sergio Rossi*, Rome, Bulzoni Editore, 1994, p. 23-40. ; Achim Aurnhammer, *Petrarchas Katze. Die Geschichte des k tzwischen Petrarkismus, Heidelberg, Manutius, 2005* et Jan Papy, « Lipsius and His Dogs: Humanist Tradition, Iconography and Rubens's Four Philosophers », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1999, vol. 62, pp. 167-198. De nombreuses oraisons funéraires et épithaphe de la Renaissance adressés à des chiens sont recensés dans Cristiano Spila, *Cani di pietra: L'epicedio canino nella poesia del Rinascimento*, traduit par Maria Gabriella Critelli, Rome, Quiritta, 2002.

⁴⁸⁵ On pense ici bien sûr à la Camera degli Sposi de Mantegna ou à la Sala dei Cavalli de Giulio Romano. Dans le cadre du séminaire « Iconographie animale : questions de méthodes et d'historiographie », Armelle Fémelat est 110

leurs chiens, leurs chevaux ou leurs chats⁴⁸⁶. La correspondance entre Ludovico II Gonzaga et sa femme Barbara de Brandebourg permet en 1458 de relever une des « premières références à la représentation réelle d'un chien »⁴⁸⁷. On sait grâce à l'historien Rodolfo Signorini que le chien de Ludovico II Gonzaga s'appelait Rubino⁴⁸⁸, qu'il est mort de maladie et qu'il fut enterré dans un cercueil à un emplacement que son maître pouvait apercevoir depuis la fenêtre de sa chambre⁴⁸⁹. On peut également mentionner l'exemple d'Isabella d'Este, qui fait venir en 1511 à la cour de Mantoue plusieurs poètes afin de composer des épitaphes en mémoire de sa chienne Aura. Ces éloges funéraires sont conservés aux archives d'état de Mantoue dans un manuscrit de vingt-sept folios⁴⁹⁰. La richesse des archives de la famille Gonzaga, qu'Isabella d'Este (1474-1539) intégra par son mariage avec Francesco II Gonzaga (1466-1519), nous donne un bel aperçu des animaux qu'on pouvait posséder au sein d'une cour prestigieuse et des sentiments qu'on pouvait éprouver pour ces derniers. On sait ainsi qu'Isabella d'Este possédait plusieurs chiens et chats, qu'elle affectionnait beaucoup et qui, à en croire le poète Mantouan

intervenue le 14 février 2022 à l'École Nationale Supérieure et a proposé une communication intitulée « Les Gonzaga, précurseurs du portrait animal à la Renaissance » dans laquelle elle se concentre sur le rôle précurseur de cette famille dans les représentations animales de la Renaissance de par les nombreuses représentations des chiens et chevaux de la famille dans les arts visuels. Voir également Armelle Fémelat, « Rubino, El Serpentino, Viola, and the Others : Renaissance Portraits of Dogs and Horses at the Court of the Gonzagas » dans Mark Hengerer et Nadir Weber (eds.), *Animals and Courts: Europe, c. 1200-1800*, Oldenbourg, De Gruyter, 2020, p. ; Giancarlo Malacarne, *Le cacce del principe. L'ars venandi nella terra dei Gonzaga*, Modène, Il Bulino edizione d'arte, 1998, p. 21-56.

⁴⁸⁶ Concernant les animaux présents à la cour des Gonzaga voir par exemple les deux études de Clinio Cottafavi : Clinio Cottafavi, « Cani e gatti alla corte dei Gonzaga », *Il Ceppo. Quaderno di vita fascista e di cultura*, 1934, n° 1, p. 8-11 ; Clinio Cottafavi, « Palazzo Ducale di Mantova: Cortile dei cani o dei giarelli », *Bollettino d'arte*, 1933 1932, vol. 26, n° 3, p. 139-143. et celle de Sarah Cockram, « Sleeve Cat and Lap dog. Affection, Aesthetics, and Proximity to Companion Animals in Renaissance Mantua » dans Sarah Cockram et Andrew Wells (eds.), *Interspecies Interactions. Animals and Humans between the Middle Ages and Modernity*, Londres, Routledge, 2018, p. 34-65.

⁴⁸⁷ F. Jonietz, « Animal Deaths, Commemoration, and Afterlives at the Gonzaga Court and Beyond », *Op. Cit.*, p. 365.

⁴⁸⁸ Concernant le chien du Marquis, Rubino, voir Rodolfo Signorini, « A dog named Rubino », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1978, n° 41, p. 317-320.

⁴⁸⁹ F. Jonietz, « Animal Deaths, Commemoration, and Afterlives at the Gonzaga Court and Beyond », *Op. Cit.*, p. 367. ; L'épithèque latine adressée à un chien "Rubinus", mentionnée par Ulisse Aldrovandi dans son *De Quadrupedibus digitatis viviparis libri tres*, Bologne, Bartolomeo Ambrosini, 1637, p. 524-525, semble être celle destinée au chien du Marquis Ludovico II Gonzaga, Runio. Un dessin anonyme, *Monument pour un chien*, réalisé à la plume et l'encre brune et aujourd'hui conservé à Staatsbibliothek de Berlin, représente un monument funéraire pour un chien nommé Rubinus, même s'il peut probable qu'il s'agisse de chien du Marquis car l'emplacement du monument indiqué sur la tombe indique le Campo de Fiori à Rome. Une lettre datée du 7 août 1447 de Barbara Gonzaga adressée à son époux Ludovico nous apprend le décès de « deux de ses fidèles serviteurs », à savoir Guido de' Nerli et son chien Rubino : « Vostra Signoria in questo di ha perdutti dui suoi boni servitori, cadauno in lo grado suo », ASMN, A.G., B.2099, c.441, lettre citée par Rodolfo Signorini, *Opvs hoc tenvue. La Camera dipinta di Andrea Mantegna. Lettura storica iconografica iconologica*, Parme, Artegrafica Silva, 1985, p. 293 et note 302.

⁴⁹⁰ Archives d'état de Mantoue, Archives Gonzaga, Série Autographe, Cassata n°10, Dossier n°356, à l'intérieur d'un dossier intitulé 'Toesie manuscritti di diversi autori', n°1360-1385, 1-35. Le manuscrit a été traduit et retranscrit par Kathleen Walker-Meikle dans sa thèse de doctorat disponible en ligne : Kathleen F. Walker-Meikle, *Late Medieval Pet Keeping: Gender, Status and Emotions*, University College London, s.l., 2007, p. 206-249.

Mateo Bandello (1484-1561), suivait la marquise partout au point d'annoncer sa présence : « On entendait le bruit de petits chiens qui aboyaient, signe que Madame [Isabella] allait entrer »⁴⁹¹. Grâce à sa correspondance, on sait également que le Marquis de Mantoue recherchait des chats pour faire fuir les rats présents dans sa chambre, et qu'elle était notamment à la recherche de chats importés de Syrie⁴⁹². Des chats dont le devoir officiel était de faire fuir les rongeurs, mais envers qui l'affection était réelle puisque lors du décès d'un chat prénommé Martino en 1510, le tuteur d'Isabella, Mario Equicola (1479-1525), fut chargé de prononcer un sermon lors de son enterrement⁴⁹³, auquel les chiens de famille assistèrent (Aura, le chien d'Isabella, et Ribolin, le chien de Federico, le fils d'Isabella et de Francesco)⁴⁹⁴. Le secrétaire Battista Scalona fut également chargé de composer trois épitaphes pour Martino⁴⁹⁵. La marquise était particulièrement proche de sa chienne bichon Aura, comme en témoigne une lettre de son secrétaire adressée à son fils afin de lui faire part du malheur qui a touché la famille le 30 août 1511. L'évènement tragique est raconté avec précision : Aura et un autre chien de la marquise, Mamia, se battaient pour obtenir les faveurs d'un troisième chien. Leur course les a menés au sommet d'un haut rocher duquel Aura tomba et mourut sur le coup. Ce qui dévasta Isabella d'Este, comme son secrétaire Gian Giacomo Calandra (1488-1543) l'écrit : « Il n'est pas possible de parler du chagrin de Madame, il est si grand. Quiconque connaît l'amour qu'elle portait au chien peut l'imaginer, et c'était bien mérité, car Aura était le plus beau et le plus agréable des petits chiens qui ait jamais existé »⁴⁹⁶. Afin de reconforter la marquise suite à cette

⁴⁹¹ « *Si sentirono i cagnoletti abbaiare ; segno che madama era venuta fuori.* », Matteo Bandello, *Novelle (1554)*, Turin, Utet, 1974, p. 282.

⁴⁹² En 1496, Isabella d'Este demande par lettre à Antonio Salimbeni de lui trouver trois ou quatre chats syriens : « *Antonio, vogliamo che tu uedi de ritrovare tri quatro gatti che gli ne sia de maschio et femina cioe de quelli listati che vengano de Levante da pigliare ratti Et ce li m andi perche non a lassano uiuere in casa...* », ASMN, AG b. 2993, Livre 5, n. 42 (Copialettere Particolari d'Isabella d'Este n°7 : 27 aprile – 29 agosto 1496). La lettre est citée par K.F. Walker-Meikle, *Late Medieval Pet Keeping: Gender, Status and Emotions, Op. Cit.*, p. 171, note 402.

⁴⁹³ Le terme d'enterrement est ici à nuancer. Comme le rappelle Fabian Jonietz, même si de nombreux textes consacrés aux animaux défunts ont circulés, « ils ne fournissent aucune preuve réelle de pratiques sépulcrales ou commémoratives à la suite de la mort d'un animal », voir F. Jonietz, « Animal Deaths, Commemoration, and Afterlives at the Gonzaga Court and Beyond », *Op. Cit.*, p. 372.

⁴⁹⁴ Voir K.F. Walker-Meikle, *Late Medieval Pet Keeping: Gender, Status and Emotions, Op. Cit.*, p. 176.

⁴⁹⁵ F. Jonietz, « Animal Deaths, Commemoration, and Afterlives at the Gonzaga Court and Beyond », *Op. Cit.*, p. 367.

⁴⁹⁶ ASDM, AG, b. 2482 n. 115 and 116 [Excerpt]: [30 A ugust 1511]: « *L'Ilustrissimo signore mio Ho heri laltro accadeti qui una grande disgratia: che essendo andata la Ilustrissima madam a uostra madre a casa di Bagni per uistare la moglie del Conte Bacarino da Canossa paiolata: et uolendose parttire sua Excellentia Aura et la Mamia cagnoline de sua signoria se appizonno insieme per essere stata grande inimicia tra loro per amore del cane de Alfonso et ritrouandose su un poggiolo in capo de la scala alto da terra forsi uintidua braza la pouea bella Aura cadde da esso poggiolo su la salicata de la corte, et subito morite. Con tanto dolore de Madama che non se potria dire : lo puote ben imaginare ogniuno che sa lo amore che la le portaua: et quanto m eritamente per essere stata la pui bella et pui piacuole cagnolina che fosse mai. Sua signoria fu ueduta piangere quella sera a tauola : et mai la non ne parla che la non sospira, La Isabella piageua com e se le fosse mortu sua madre et non se puo anchora ben consolare. Non posso gia negare che anche io non habbi giettata qualeche lachrima. Madama subito fece dare una cassetta de piom bo : et ui lha fatta ponere entro: et credo la tenira cosi fin che la se possi mettere in* »

perte, plusieurs élégies lui sont envoyées, souvent spontanément, par des poètes ou hommes de lettres⁴⁹⁷. Bien que ces élans émotionnels adressés à Isabella d'Este puissent nous paraître aujourd'hui exagérés, ils étaient très sérieux⁴⁹⁸. L'animal y est loué pour sa fidélité, son obéissance et sa beauté entre autres qualités et vertus. Ces exemples sont autant d'expressions du sentiment animal qui se développe à la Renaissance et lui permet d'acquérir une place plus centrale dans la littérature de l'époque, même si marginale puisqu'il s'agit bien souvent de lettres ou d'épithames comme nous venons de le voir.

Il importe toutefois de ne pas se laisser séduire aveuglément par ces déclarations sentimentales. En effet, il ne faut pas perdre de vue qu'à la Renaissance, l'animal n'est bien souvent qu'un biais détourné pour parler de l'homme. L'éloge épique de Cesare Borgia écrite par Ercole Strozzi nous le rappelle. Le poète Ercole Strozzi (1474-1508) rédige en vers hexamétrique une apologie funéraire épique du duc de Valentinois, destiné à Lucretia Borgia, sa jeune sœur. L'ouvrage inspira une autre apologie consacrée cette fois au chien offert par Cesare Borgia au poète Antonio Tebaldo (1463-1537). Béatrice Charlet-Mesdjian et Dominique Voisin qui ont réalisé une étude sur cet éloge funèbre nous disent qu'en lieu et place des habituels discours mélancoliques ou satiriques, le poète bouleverse la tradition des éloges funéraires. Il propose une « véritable épopée [...] miniature » en deux-cent-quinze vers, « précédées d'un catalogue des chiens héroïques, mythologiques et historiques, et suivies de l'évocation de la vie du défunt après la mort »⁴⁹⁹. Aussi le véritable héros de ce discours n'est pas Borgeton, mais bien Cesare Borgia dont les vertus semblent avoir découlé sur l'animal⁵⁰⁰. Les qualités d'un animal finissent toujours par être rattachées à celles d'un homme. Ce qui rejoint l'analyse de Fabian Jonietz pour qui nombre des animaux commémorés sont « purement fictifs et utilisés de manière métaphorique ou allégorique »⁵⁰¹. Il ne faut pas perdre de vue que

*una bella sepoltura alia casa noua de ungoria che sua Excelentia fa fare de la quale hoggi sua signoria ua a mettere de sua mano la prima pietra a xx hore per calculo astrologico. Fra tanto se attendera a fare acrsi et Epit. Per la nobile Aura. Il uostro Zaphyro ha perduto una gentil com pagna. Signore la notte seguente il giom o infelice de la crudel morte de Aura fu un m alissim o tem po qui... », lettre citée par K.F. Walker-Meikle, *Late Medieval Pet Keeping: Gender, Status and Emotions*, Op. Cit., p. 178-179, note 421. ; F. Jonietz, « Animal Deaths, Commemoration, and Afterlives at the Gonzaga Court and Beyond », Op. Cit., p. 367.*

⁴⁹⁷ K.F. Walker-Meikle, *Late Medieval Pet Keeping: Gender, Status and Emotions*, Op. Cit., p. 180-181.

⁴⁹⁸ Plusieurs d'entre eux nous sont parvenus, bien que dispersés dans les archives de plusieurs cités italiennes et ont été rassemblés et retranscrits dans la thèse de Kathleen Walker-Meikle. *Ibid.*, p. 206-259.

⁴⁹⁹ Béatrice Charlet-Mesdjian et Dominique Voisin, « Non tamen indignum Borgaei dicere laudes/ Caesaris... (T. Strozzi, Serm. 1, 120-1): L'éloge épique de César Borgia dans l'œuvre d'Ercole Strozzi (Ferrare 1474 ?-1508): Venatio (1498 TPQ- 1505 TAQ), Borgeti canis epicedium, Caesaris Borgiae ducis epicedium.. », *SCRIPTA. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 2017, vol. 9, n° 9, p. 255.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ F. Jonietz, « Animal Deaths, Commemoration, and Afterlives at the Gonzaga Court and Beyond », Op. Cit., p. 372.

parler de l'animal revient presque toujours, même en creux, à parler de l'homme⁵⁰². Quand on vante les mérites d'un animal, c'est bien souvent une façon détournée d'exalter son propriétaire.

L'exaltation littéraire animale peut aussi donner lieu à des éloges plus singulières comme celle qu'adresse Leon Battista Alberti (1404-1472) en 1441 à une mouche, s'inspirant de l'œuvre de Lucien⁵⁰³. Faire l'éloge de la mouche, c'est « dénoncer en riant la vanité de l'acte littéraire lui-même »⁵⁰⁴ écrit André Chastel. Le même auteur réalise quelques années plus tard une seconde oraison consacrée cette fois à son chien⁵⁰⁵, qu'il juge digne d'être félicité. Après avoir retracé l'arbre généalogique de son animal, il énumère quelques bonnes actions accomplies par ce dernier et vante ses qualités et vertus tout en le comparant à de célèbres chiens mythologiques ou antiques et en célébrant sa beauté. Ainsi, qu'ils soient mélancoliques, joviaux ou satiriques, nombres de textes de la Renaissance – qu'il s'agisse de lettres, d'éloges funéraires ou de textes - accordant une place importante à l'animal se servent bien souvent de ce dernier pour exalter ou se moquer de certains hommes et femmes. L'animal vient se refléter sur l'homme de façon positive comme négative, mais sa position est généralement claire : il n'est convoqué que parce qu'il entretient un certain rapport avec l'être humain.

L'animal est depuis la préhistoire une source d'inspiration pour les artistes qui le dessinent, le peignent et le sculptent de façon récurrente, à toutes les périodes et dans toutes les régions du monde. Plus qu'une incarnation de la nature, l'animal s'est largement imposé dans l'art dans la mesure où l'homme le considère comme « bon à penser symboliquement »⁵⁰⁶. Un goût pour la symbolique qui s'est notamment développé au Moyen Âge dont le bestiaire, porté par la morale chrétienne, utilise la figure animale comme métaphores et comparaisons « en se fondant principalement sur des conceptions fondamentales de la bestialité humaine »⁵⁰⁷. L'homme a fait de l'animal l'incarnation de concepts moraux qu'il lui est difficile de représenter autrement.

⁵⁰² « Ainsi, le *De animalibus* d'Aristote est également un *De homine* » écrit J.-M. Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge, Le versant épistémologique*, Op. Cit., p. 157-158.

⁵⁰³ F. Jonietz, « Animal Deaths, Commemoration, and Afterlives at the Gonzaga Court and Beyond », Op. Cit., p. 380.

⁵⁰⁴ André Chastel, *Musca depicta*, traduit par Carole Aghion et traduit par Anne Carion, Milan, Italie, F. M. Ricci, 1994, p. 24.

⁵⁰⁵ Voir Leon Battista Alberti, *Il Cane*, trad. du latin à l'Italien par Piero di Marco Parenti Fiorentino, Ancona, Tipografia di Aureli G., 1847 et l'étude de Cecil Grayson, ed. And trans., « Il canis di Leon Battista Alberti », in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Florence, Leo Olschki, 1983, pp. 193-204 et L. Kalof et G.M. Montgomery (eds.), *Making animal meaning*, Op. Cit., p. 67. ; Craig A. Gibson, « Gibson, Craig A. In Praise of Dogs: An Encomium Theme from Classical Greece to Renaissance Italy », in L.D. Gelfand (ed.), *Our dogs, our selves*, Op. Cit., p. 19-40. Voir également, Michel Paoli, « *Canis* et *Musca* : portraits d'animaux et autoportraits d'Alberti », Actes du Colloque *Animal et Portrait à la Renaissance. De Bestiae Dignitate*, Paris et Écouen, 16-17 mai 2022, [à paraître].

⁵⁰⁶ Nous empruntons ici cette formule au titre de l'article de Dan Sperber, « Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bon à penser symboliquement ? », *L'Homme*, 1975, vol. 15, n° 2, p. 5-34.

⁵⁰⁷ S. Cohen, « *Ars simia naturae* », Op. Cit., p. 202.

Le recours à la personnification à travers l'animal des vices et des vertus permet à l'homme d'exprimer extérieurement ce qu'il est intérieurement. L'animal n'est ici qu'un moyen d'expression utilisé comme symbole et rarement pour son individualité. Si l'on représente l'animal, c'est au final pour mieux parler de l'homme et pour opposer ce dernier à la bête « soumise, imparfaite et impure »⁵⁰⁸.

Bien que la représentation naturaliste des différentes espèces animales ne domine pas dans l'art médiéval, elle existe bel et bien et l'on retrouve ce type de représentations dans des manuscrits, à l'image de celui de Barthélémy l'Anglais⁵⁰⁹. Dans son *Livre des propriétés des choses*, rédigé à Paris en 1416, le folio 254v. (**Fig. 8**) représente vingt-sept animaux - allant du lion au cerf en passant par l'éléphant -, chacun situé dans sa propre case. Au centre de la planche, un lévrier blanc assis se voit attribuer une case de plus grande taille. Tous les animaux figurés sont des quadrupèdes. Leur représentation vient introduire le chapitre dix-huit de l'ouvrage, dédié justement à cette catégorie. Malgré la présence de quelques animaux fantastiques – licorne, sirène et dragon -, l'intérêt naturaliste est ici évident et passe notamment par la représentation de certains détails, permettant de reconnaître immédiatement chacune des espèces figurées.

Cet attrait pour la représentation naturaliste va notamment se développer à travers l'histoire naturelle, désormais discipline à part entière, et ainsi donner au monde vivant une raison - autre que symbolique - d'être représenté. Pour Sarah Cockram et Stephen Bowd, la naissance de l'histoire naturelle au XVI^e siècle n'est pas une coïncidence, mais est véritablement le résultat direct du débat concernant le propre de l'humanité⁵¹⁰. En effet, connaître davantage le monde animal et végétal dans sa plus grande diversité, peut permettre à l'être humain de mieux comprendre ses spécificités et donc de mieux se connaître. Une connaissance qui se traduira par « une véritable explosion de livres consacrés à la description et au catalogage de toutes les espèces d'animaux et de plantes »⁵¹¹. L'italien Ulisse Aldrovandi (1522-1605) et le suisse Conrad Gessner (1516-1565) vont largement participer à la diffusion de l'histoire naturelle et à contribuer à développer un intérêt naturaliste pour les différentes espèces animales, largement illustrées dans leurs ouvrages respectifs. L'*Historiæ Animalium*, l'immense encyclopédie consacrée aux différentes espèces animales de Conrad Gessner est rédigée entre 1551 et 1558

⁵⁰⁸ Laure Joyeux, *Les animalités de l'art : modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle*, Arts et histoire de l'art, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Bordeaux, 2013, p. 35.

⁵⁰⁹ Barthélémy l'Anglais, *Livre des propriétés des choses*, Paris, 1416, folio 254v., Reims, Bibliothèque municipale, ms. 993.

⁵¹⁰ S. Bowd et S. Cockram, « Introduction - The animal in Renaissance Italy », *Op. Cit.*, p. 187.

⁵¹¹ *Ibid.*

et en partie publiée à titre posthume⁵¹², tout comme la majeure partie de l'œuvre d'Ulisse Aldrovandi⁵¹³. En effet, seuls ses ouvrages d'ornithologie furent publiés de son vivant et ceux concernant les quadrupèdes et autres animaux (poissons, serpents, monstres) furent tous publiés après sa mort, faute d'éditeur. La majeure partie des chapitres consacrés à une espèce animale sont précédés d'un dessin sommaire, mais naturaliste. L'influence de ces illustrations et de l'important cabinet de curiosité se ressentira chez les peintres de la Renaissance comme Bartolomeo Passerotti (1529-1592), ami du naturaliste, et Vincenzo Campi (1530-1591), qui auront à cœur de représenter dans leur grande diversité volailles, gibiers, poissons et autres crustacés, faisant dans leurs toiles l'étalage de la grande richesse et diversité du monde animal, qu'ils représentent toujours avec une grande justesse et d'une manière qui rappelle fortement les classifications scientifiques des naturalistes⁵¹⁴. Ainsi, c'est grâce à l'importante collection du naturaliste bolonais que son ami Bartolomeo Passerotti put observer diverses espèces rares, à l'image du poisson-globe qui figure à côté du visage de la vieille femme dans son tableau *Les vendeurs de poissons*⁵¹⁵.

La question de la représentation de l'animal, de plus en plus importante, finit même par gagner les traités de théories artistiques, à l'instar du *Trattato dell'arte della pittura* de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) rédigé en 1584. C'est d'ailleurs par une comparaison des plus insolites qu'il entame son *Traité*. Il y évoque l'idée que la peinture et la sculpture sont comme l'homme et le cheval puisque bien que relevant des arts visuels, ce sont des disciplines distinctes tout comme l'homme et l'animal sont des êtres animaux [*essere animali*], mais d'espèces différentes⁵¹⁶.

⁵¹² Année de parution des différents tomes composant *l'Historiæ Animalium* de Conrad Gessner : 1551 : Livre I (sur les quadrupèdes vivipares), 1554 : Livre II (sur les quadrupèdes ovipares), 1555 : Livre III (sur la nature des oiseaux) et 1558 : Livre IIII (sur la nature des poissons et des animaux aquatiques).

⁵¹³ Giuseppe Olmi et Paolo Prodi, « Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la cultura a Bologna nel secondo Cinquecento » dans Pinacoteca Nazionale, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali et Museo civico archeologico (eds.), *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, cat. expo., (Bologne, Pinacoteca nazionale e accademia de Belle Arti, Museo civic archeologico, du 10 septembre au 10 novembre 1986 ; New York, National Gallery of Art, du 19 décembre 1986 au 16 février 1987 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, du 26 mars au 24 mai 1987), Bologne ; Washington ; New York, Pinacoteca Nazionale : Nuova alfa editoriale ; National Gallery of Art ; The Metropolitan Museum of Art, 1986, p. 213-235.

⁵¹⁴ V. Boudier, *La cuisine du peintre : scène de genre et Nourriture au Cinquecento*, op. cit., p. 254.

⁵¹⁵ Bartolomeo Passerotti, *Les vendeurs de poissons*, c. 1580, huile sur toile, 112 x 152 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

⁵¹⁶ Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1584, p. 7 : « *Et se ben potesse parere ad alcuno che non questa regola, si uerrebbe anco à conchiudere che l'uomo per esempio fosse un cauallo, poiche tutti doi conuengono in un terzo, cioe in essere animali ; ilche è falcissimo percioche conuengono solamente in questa parte che tutti doi sono animali, mà diuersi in specie, & cosi si potesse dire de la pittura, & scoltura [...]* » ; P. Dubus, « Art et animalité dans le Trattato dell'arte della pittura de Gian Paolo Lomazzo », *Op. Cit.*, p. 9.

La façon dont Lomazzo aborde la question de la représentation animale est très représentative de la vision de ce dernier au Cinquecento, tiraillée entre quête naturaliste et pensée symbolique. Dans son étude consacrée à l'art et l'animalité dans le *Trattato* Giovanni Paolo Lomazzo, Pascale Dubus nous apprend qu'« à la différence des traités antérieurs dans lesquels la figuration animalière est brièvement évoquée, Lomazzo réserve à cette question quatre volumineux chapitres »⁵¹⁷. Le trattatiste consacre même « un long développement aux mouvements du cheval » dans son livre II, « dont la précision naturaliste est vertigineuse »⁵¹⁸. Une description naturaliste qui contraste avec le chapitre suivant consacré « aux animaux en général »⁵¹⁹ et relève davantage du bestiaire, listant les différentes significations octroyées aux animaux, que du traité artistique naturaliste novateur. Il réserve la présence animale à la numismatique et à l'emblème, où les significations des animaux sont mises en avant. Giovanni Paolo Lomazzo n'est cependant pas entièrement favorable à la présence animale dans la peinture. Cette dernière doit selon lui être porteuse de sens pour être figurée : « je ferai une seule recommandation quand on représente une scène avec des animaux : il faut les peindre dans des postures qui fassent sens ; de cette façon, on montrera beaucoup de choses à travers les différentes positions & actions d'un animal peint »⁵²⁰. Selon Giovanni Paolo Lomazzo, l'animal seul n'est donc pas digne d'intérêt.

L'animal ne restera pas cantonné aux études d'après nature, dans lesquelles Pisanello excellait particulièrement, et aux dessins d'atelier, mais investira murs, panneaux et toiles peints dès le XVI^e siècle en tant que sujet propre. Nous pouvons ici citer deux exemples célèbres : les chevaux peints à fresque de Giulio Romano dans la salle homonyme du Palazzo Te à Mantoue réalisé vers 1526 et le double portrait de chiens de chasse réalisé par Jacopo Bassano (1515-1592) dans le dernier quart du XVI^e siècle⁵²¹. Figurés avec une justesse des plus réalistes et très certainement d'après nature, ces portraits d'animaux individualisés auront une influence significative sur les peintres de leur temps qui incluront de plus en plus d'animaux au sein de leurs compositions. Tel Tintoret dans son tableau figurant *Le Christ lavant les pieds de ses disciples*⁵²² dans lequel on retrouve l'un des braques du double portrait de Jacopo Bassano au centre de la toile, figuré à l'identique, telle la reprise d'une signature. Selon Armelle Fémelat,

⁵¹⁷ Ces chapitres se trouvent dans les livres II et VI, qui sont respectivement consacrés au mouvement et à la pratique de la peinture. *Ibid.*, p. 10.

⁵¹⁸ Voir Gian Paolo Lomazzo, *Trattato*, livre II, chap. 19 : « Di alcuni moti di cavalli », p. 175-177. Et *Ibid.*

⁵¹⁹ Gian Paolo Lomazzo, *Trattato*, livre II, chap. 20 : « Dei moti de gl'animali in generale », p. 177-180.

⁵²⁰ P. Dubus, « Art et animalité dans le Trattato dell'arte della pittura de Gian Paolo Lomazzo », *Op. Cit.*, p. 11.

⁵²¹ Jacopo Bassano, *Deux chiens de chasse liés à une souche*, dernier quart du XVI^e siècle, huile sur toile, 61 x 80 cm, Paris, Musée du Louvre.

⁵²² Jacopo Tintoretto, *Le Christ lavant les pieds de ses disciples*, c. 1547, huile sur toile, 210 x 533 cm, Madrid, Museo del Prado.

qui s'est intéressée au portrait animal dans sa thèse⁵²³, une chambre d'audience du Palazzo San Sebastiano de Mantoue était décorée de portraits *al naturale* de chiens appartenant à Gianfrancesco I. Ces décorations n'existent plus cependant, mais sont rapportées par de brèves mentions qui évoquent la nouveauté de ces décors représentant des chiens aux traits individualisés et figurés sans la présence de leur maître⁵²⁴, preuves de l'émancipation artistique de la figure animale à la Renaissance, qui peu à peu est libéré de la présence humaine au sein de ses représentations et devient un sujet autonome et jugé digne d'intérêt pour les peintres et les commanditaires qui souhaitent de plus en plus souvent voir leurs animaux domestiques s'afficher sur leurs murs, signes de richesse extérieure et intérieure.

2. L'essor de la pédagogie humaniste

L'intérêt scientifique et artistique envers les animaux non humains s'accroît tout au long de la Renaissance s'inscrivant paradoxalement de pair avec le développement de la pensée humaniste. Celle d'un Giovanni Pico della Mirandola par exemple, pour qui nous l'avons vu, il revient à l'homme de choisir entre une nature bestiale ou divine⁵²⁵. C'est à l'homme, en libre conscience, de choisir et de modeler sa nature - choix qu'il est le seul à posséder puisque la nature des autres êtres animés « est tenue en bride par des lois » prescrites par l'homme⁵²⁶. L'homme pense l'animal selon ses besoins, notamment en termes de pédagogie. Le pédagogue humaniste voit dans l'animal une figure, un contre-modèle, qui peut contribuer à faire de l'enfant un être meilleur en lui donnant à voir ce qu'il risque de rester ou de redevenir sans éducation, sans autodiscipline. À lui donc, de choisir entre animalité et civilité, entre abaissement ou élévation de sa nature. Et c'est bien cet « éveil culturel » qui fait la particularité de la Renaissance, période d'« affirmation renouvelée de l'homme, des valeurs humaines »⁵²⁷ auxquelles s'opposent celles animales qu'il convient de dompter, de dresser. Le terme

⁵²³ Armelle Fémelat, *Le portrait équestre italien de la fin du Moyen Age au début de la Renaissance*, Histoire de l'art, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours, 2010.

⁵²⁴ A. Fémelat, « Rubino, El Serpentino, Viola, and the Others : Renaissance Portraits of Dogs and Horses at the Court of the Gonzagas », *Op. Cit.*, p. 213 ; G. Malacarne, *Le cacce del principe. L'ars venandi nella terra dei Gonzaga*, *Op. Cit.*, p. 35.

⁵²⁵ G.P. Della Mirandola, *De la dignité de l'homme*, *Op. Cit.*, p. 9.

⁵²⁶ « Il prit donc l'homme, cette œuvre indistinctement imagée, et l'ayant placé au milieu du monde, il lui adressa la parole en ces termes : « Si nous ne t'avons donné, Adam, ni une place déterminée, ni un aspect qui te soit propre, ni aucun don particulier, c'est afin que la place, l'aspect, les dons que toi-même aurais souhaités, tu les ais et les possèdes selon ton vœu, à ton idée. Pour les autres, leur nature définie est tenue en bride par des lois que nous avons prescrites : toi, aucune restriction ne te bride, c'est ton propre jugement, auquel je t'ai confié, qui te permettra de définir ta nature. », *Ibid.*, p. 7 et 9.

⁵²⁷ Eugenio Garin, *L'Homme de la Renaissance*, Paris, Seuil, 1990, p. 8.

« humaniste » renvoie à « la connaissance de la façon de vivre en tant que membre cultivé et éduqué de la société »⁵²⁸ et que les *studia humanitatis* étaient parfois également appelées *humaniores literae*, soit « lettres qui rendent moralement meilleur ou plus humain »⁵²⁹.

Un choix qui doit notamment se faire durant l'enfance, « l'âge tendre » qui est largement perçu comme une période de la vie humaine particulièrement tiraillée entre animalité et humanité dans la conception humaniste. Une période durant laquelle l'enfant pourra être façonné⁵³⁰, placé sur le « droit chemin » de la connaissance et de la civilité, soit celui de l'humanisme. L'éducation va donc jouer un rôle primordial à la Renaissance en permettant d'« assurer le passage de cet état de quasi-inhumanité à l'être pleinement homme »⁵³¹. Bien que pour Éric Debarbieux, « la définition même de l'enfance n'est pas un problème éducatif : elle est un problème clef d'anthropologie philosophique qui détermine la coupure inaugurale de l'humanisme entre la raison et son autre, une folie native qui bestialise l'enfant »⁵³². De par sa position liminale, l'enfant est un être à risque. Aussi, il faut au moyen de l'éducation le rendre plus humain. Ce qui consiste à civiliser son état primaire de « nature ». L'enfant, en tant que potentiel futur homme civilisé et cultivé intéresse les humanistes de la Renaissance en tant qu'incarnation de « l'infinie vertu de la culture »⁵³³. Un rêve qui passe donc par la construction d'un « projet éducatif »⁵³⁴ qui va contribuer au développement de l'éducation et du métier de pédagogue ainsi qu'à l'édition de nombreux traités pédagogiques.

2.1. La pédagogie ou l'apprentissage de l'humanité

« *Homines non nascuntur sed finguntur /
On ne naît pas homme, on le devient* »
Érasme de Rotterdam

Cette célèbre formule d'Érasme prononcée dans son *Traité de Civilité Puérile* paru en 1519 pourrait être la maxime des pédagogues de la Renaissance, car dans leur conception, c'est

⁵²⁸ B. Arbel, « The Renaissance transformation of animal meaning from Petrarch to Montaigne », *Op. Cit.*, p. 60. ; John F. D'Amicon, *Renaissance Humanism in Papal Rome (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983), p.124.*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1983, p. 124.

⁵²⁹ B. Arbel, « The Renaissance transformation of animal meaning from Petrarch to Montaigne », *Op. Cit.*, p. 61.

⁵³⁰ À l'image de Platon qui, dans ses *Lois*, livre VII, 789c, dit qu'il revient à la femme de modeler son nouveau « comme une cire tant qu'il est tendre », Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre VII, p. 789c.

⁵³¹ É. Debarbieux, « L'enfant, le cru, le philosophe. Orthopédie et sauvagerie dans les dialogues platoniciens », *Op. Cit.*, p. 145.

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ Hélène Védrine, « La Renaissance et l'enfant, cherchez l'humaniste », *Raison présente*, 1981, n° 59, p. 83.

⁵³⁴ J.-P. van Elslande, *L'âge des enfants, Op. Cit.*, p. 28.

seulement en se détachant de sa nature primaire bestiale que l'être humain devient à proprement parler un homme. Contrairement aux autres êtres vivants, l'être humain doit apprendre à devenir un homme. Sa nature n'est pas innée comme elle l'est chez le mouton ou le serpent qui dès leur venue au monde savent instinctivement se comporter selon les codes propres à leur espèce. De créature inachevée, il doit devenir un être supérieur. Conjurant l'animalité devient ainsi « la base du projet éducatif »⁵³⁵ et l'éducation de la jeunesse devient dès lors « le point d'orgue de la formation du citoyen »⁵³⁶ puisqu'elle permet de préparer non seulement l'avenir de l'enfant, mais « celui de la société tout entière »⁵³⁷.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, durant l'apprentissage de son humanité l'homme a largement recours à la figure animale pour s'éduquer, se comprendre, s'identifier et se réaliser en tant qu'humain⁵³⁸. Aristote déjà était convaincu que les animaux pouvaient autant apprendre d'autres animaux – y compris l'homme – que l'homme des animaux⁵³⁹. À la définition qu'il donne au mot « Anthropomorphisme » dans son *Dictionnaire du comportement animal*, David McFarland écrit que « bien que l'homme soit très prompt à associer un comportement animal à un comportement humain, il est très réticent quand il s'agit d'admettre que sa propre conduite ressemble à celle d'un animal »⁵⁴⁰.

C'est dans la littérature que l'animal pédagogique a acquis une place de premier ordre, notamment grâce aux fables et aux bestiaires – livre des bêtes - dans lesquels il est autant érigé en modèle de vertu qu'en contre-exemple dont il ne faut pas reproduire le comportement. Les bestiaires sont des ouvrages rédigés en prose ou en vers qui se servent de la description d'animaux réels comme imaginaires et les interprètent « symboliquement pour en tirer un enseignement moral ou religieux »⁵⁴¹. Apparues vers le début du XII^e siècle⁵⁴², ces compilations d'animaux ont une réelle visée didactique. Les hommes et femmes à qui sont adressés ces ouvrages (ils sont rarement à la portée des plus jeunes) sont ainsi invités à retirer quelques leçons de morales de leur lecture, à s'emparer des qualités associées aux animaux et surtout à

⁵³⁵ Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1995, p. 126-127.

⁵³⁶ Théa Picquet, « L'éducation de l'enfant et la Renaissance italienne. Une éducation au service de la Cité ? », *Italies*, 2018, vol. 22, n° 2, p. 35.

⁵³⁷ J.-P. van Elslande, *L'âge des enfants*, *Op. Cit.*, p. 37.

⁵³⁸ Jan Masschelein, « Éducation et humanisme ? », *Le Télémaque*, 2002, vol. 1, n° 21, p. 42.

⁵³⁹ « Certains animaux ont en même temps part à une certaine capacité d'apprendre et d'enseigner, les leçons venant pour les uns de leurs congénères, pour les autres des êtres humains, à savoir tous ceux qui ont la capacité d'entendre, non seulement d'entendre les sons, mais aussi de percevoir les différences entre les signes. », §

⁵⁴⁰ À propos du mot « Anthropomorphisme » in David McFarland, *Dictionnaire du comportement animal*, Paris, R. Laffont, 1990, p. 63.

⁵⁴¹ Jean-Paul Ronecker, *Le Symbolisme animal : mythes, croyances, légendes, archétypes, folklore, imaginaire...*, Paris, Dangles, 1994, p. 13.

⁵⁴² *Ibid.*

éviter leurs nombreux défauts mis en évidence. C'est Ésope (fin du VII^e – début du VI^e siècle av. J.-C.) qui le premier avec ses *Fables* fait parler les animaux – loup et agneau, tortue et lièvre ou encore corbeau et renard – pour inculquer quelques leçons de morales aux humains et qui inspireront de nombreux auteurs après lui dont Jean de la Fontaine au XVII^e siècle⁵⁴³.

Le plus ancien et le plus célèbre des bestiaires est le *Physiologus* (du grec *Physiologos* Φυσιολόγος, en français le *Physiologue*, soit le naturaliste), un ouvrage rédigé en grec probablement à Alexandrie au II^e siècle puis traduit en latin au IV^e siècle. Le bestiaire chrétien – il puise ses exemples dans la Bible – décrit quarante-huit animaux⁵⁴⁴. Chaque animal fait l'objet d'un chapitre dans lequel est décrite sa « nature », soit une de ses spécificités ou bien une conduite particulière. De cette dernière découle une leçon de théologie et dont la visée finale est toujours la même : faire du lecteur un meilleur chrétien faisant le bien et évitant le mal. Les animaux sauvages et souvent exotiques n'intéressent son auteur (inconnu) non pas par leur dimension zoologique, contrairement à ce que le titre de l'ouvrage pourrait laisser croire, mais bien spirituelle et didactique. En effet, les animaux sont sélectionnés afin de pouvoir servir d'exemple au chrétien en incarnant une vertu ou un vice, à l'image du perroquet dont le talent mimétique – contrairement à celui du singe jugé négatif – peut lui permettre de prier et ainsi de servir Dieu⁵⁴⁵. Pour Arnaud Zucker cela revient « à donner aux animaux une double portée et une double valeur : celle de pédagogue, et celle de preuve de la vérité chrétienne »⁵⁴⁶. Robert Delort y voit quant à lui une triple portée réelle, allégorique et morale⁵⁴⁷. Le *Physiologus* est donc un bestiaire dans lequel « se produit [...] une remarquable superposition, sans fusion

⁵⁴³ L'*Aesopus moralisatus*, a été publié à Vérone en 1479. Aesopus, *Fables*, traduit par Émile Chambry, Paris, Belles Lettres, 2012. ; K. Clark, M. Deuil et D. Léger, *Les animaux et les hommes : leurs relations à travers l'art occidental de la préhistoire à nos jours*, Op. Cit., p. 21.

⁵⁴⁴ Élisabeth Pinto-Mathieu, « Animaux sacrés, animaux sataniques : quelques exemples issus du Bestiaire de Pierre de Beauvais » dans Frédérique Le Nan et Isabelle Trivisani-Moreau (eds.), *Bestiaires : Mélange en l'honneur d'Arlette Bouloumié*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 29. ; L. Kalof, *Looking at Animals in Human History*, Op. Cit., p. 46. ; Arnaud Zucker (ed.), *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, traduit par Arnaud Zucker, Grenoble, J. Millon, 2004. ; Ron Baxter, *Bestiaries and their uses in the Middle Ages*, Stoud, Sutton Publishing, 1998, p. 28-82. et Florence McCulloch, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2017, p. 15-24.

⁵⁴⁵ « Saint Basile a dit : « Imite, homme, la voix des apôtres qui glorifient Dieu, et glorifie-le-toi aussi, en imitant le mode de vie vertueux des justes, afin d'être jugé digne d'avoir accès à leurs lumineuses résidences ». [...] Le perroquet représente l'envers positif du singe : alors que le second imite de façon caricaturale et odieuse les actes des hommes, le premier reproduit fidèlement et sans faiblesse les paroles humaines. Son talent mimétique, exprimé par l'emploi triplé du verbe imiter, apparaît uniquement au service de la foi, principalement sous la forme de la prière et de la charité. », A. Zucker (ed.), *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, Op. Cit., p. 308-309. Linda Kalof souligne également l'utilisation importante des animaux pour délivrer des messages liés à bonne conduite sexuelle du chrétien : « l'autocastration des animaux était présentée comme un acte chrétien de célibat, les éléphants, qui ne s'accouplent qu'une fois dans leur vie, étaient considérés comme vertueux, les poissons étaient loués pour avoir évité les relations sexuelles avec des étrangers qui n'étaient pas de leur espèce, les ânes et les chevaux croisés avaient des habitudes sexuelles néfastes et l'asexualité de l'abeille permettait un mode de vie communautaire et vertueux. », voir L. Kalof, *Looking at Animals in Human History*, Op. Cit., p. 46.

⁵⁴⁶ A. Zucker (ed.), *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, Op. Cit., p. 11.

⁵⁴⁷ R. Delort, *Les animaux ont une histoire*, Op. Cit., p. 82.

évidente, entre les détails souvent hérités de la science antique, païenne, et l'interprétation chrétienne qui [...] reprend et [...] donne un sens [aux animaux] »⁵⁴⁸. Les nombreuses traductions et copies du « bestiaire des bestiaires »⁵⁴⁹ pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Arnaud Zucker, sont autant de témoins de l'influence considérable de cet ouvrage notamment durant le Moyen Âge.

Outre le *Physiologos*, on peut également mentionner parmi les bestiaires importants l'ouvrage du XIV^e siècle *Fior di virtù (La fleur de vertu)* resté populaire durant toute la Renaissance. Ce recueil de textes rédigé en dialecte italien est découpé en trente-cinq chapitres, chacun dédié à un animal et au vice ou à la vertu qui lui est associé. À nouveau, l'animal est utilisé à des fins didactiques et moralisatrices⁵⁵⁰. Un schéma que l'on retrouve également dans le *Bestiario toscano* ou *Libellus de natura animalium*. L'ouvrage rédigé en dialecte toscan ou vénitien probablement dans le nord de l'Italie vers la fin du XIII^e ou au XIV^e siècle⁵⁵¹ est une adaptation du *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival, texte en prose rédigé vers 1245. Ces adaptations et ces copies indiquent le goût que portent les lecteurs à ces bestiaires, et témoignent de leur universalité qu'ils doivent à l'utilisation de la figure animale pour parler de l'homme. Il est étonnant de constater une nouvelle fois que l'homme s'identifie parfois mieux dans les autres espèces animales que dans la sienne.

L'animal se prête en effet parfaitement à la didactique, car il permet de faire voir et d'explicitier des concepts immatériels. L'enfant peut notamment apprendre beaucoup du monde animal dans la mesure où les animaux assurent un rôle de médiateur entre lui et la nature : « l'enfant devant l'animal peut prendre conscience de la nature dont il fait partie, ou commencer à se détacher d'elle » écrit Marie-José Chombart de Lauwe⁵⁵². L'institution de l'animal comme modèle ou contre-modèle sert particulièrement l'éducation de l'enfant qui forme avec lui – nous entendons ici l'animal domestique et non sauvage - un partenaire pédagogique. L'enfant est éduqué tandis que l'animal est dressé⁵⁵³. Il est important de souligner ici la différence entre l'animal sauvage et l'animal domestique. Ce dernier est plus proche des enfants, car comme eux il subit une forme de « dressage ». Les animaux domestiques, au même titre que les enfants sont félicités en fonction de leur progrès ou grondés s'ils font des bêtises.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ A. Zucker (ed.), *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, *Op. Cit.*

⁵⁵⁰ Patricia Fortini Brown, « Children and Education in the House », in Flora Dennis et Élisabeth Miller (eds.), *At home in Renaissance Italy*, cat. expo., (*Victoria & Albert Museum, du 5 octobre 2006 au 7 janvier 2007*), Londres, V&A Publications, 2006, p. 136-143, 141.

⁵⁵¹ P. Navone, « Introduzione al Libellus de natura animali », in *Le proprietà degli animali*, Carrera & Navone, Genova, 1983, p. 169-187. ; S. Cohen, *Animals as disguised symbols in Renaissance art*, *Op. Cit.*, p. 6.

⁵⁵² M.-J. Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance de ses représentations à son mythe*, *Op. Cit.*, p. 271.

⁵⁵³ Marie Cegarra, *L'animal inventé : ethnographie d'un bestiaire familial*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 26.

Le lien pédagogique qui lie l'enfant et l'animal se retrouve dans les textes et notamment dans les traités d'éducation, mais aussi en images⁵⁵⁴, où les portraits d'enfants accompagnés d'animaux agissent en modèles et éduquent le jeune spectateur. Les animaux peints aux côtés d'enfants choisis pour les vertus qu'ils incarnent sont érigés en véritables symboles de pédagogie à l'image du chien, animal parfaitement « dressable »⁵⁵⁵.

L'homme est donc « le fruit d'un travail de formation (*homines non nascuntur sed finguntur*) ; et c'est la raison qui doit guider l'éducateur (*ratio facit hominem*) »⁵⁵⁶ aussi appelé pédagogue. Composée de *pais* (enfant) et d'*agâgê* (direction, conduite) le terme de pédagogue venant du grec *paidagogos* signifie conduire l'enfant, le mettre dans la bonne direction. D'abord utilisé dans son sens littéral, le terme de pédagogue se confond ensuite avec celui d'éducateur⁵⁵⁷ et déjà chez Platon *paidagôgia* est compris au sens d'éducation⁵⁵⁸. L'éducateur déjà chez Platon possède un rôle primordial pour l'enfant : « ni brebis, en effet, ni aucun autre bétail ne sauraient vivre sans bergers ; pas davantage les enfants sans pédagogues ou les esclaves sans maîtres »⁵⁵⁹. Puisque son rôle est essentiel, sa sélection relève du plus grand soin. Dans son *Traité sur l'éducation des enfants*, Plutarque insiste longuement sur le choix du pédagogue qui accompagnera l'enfant durant son éducation. Un mauvais choix pouvant avoir des conséquences néfastes sur l'enfant⁵⁶⁰. Pour illustrer son propos, Plutarque donne l'exemple de Lycurge, législateur de Sparte qui donna une éducation différente à deux chiens issus d'une même mère. L'un fut dressé pour la chasse et la course, tandis que l'autre se complâit dans la nourriture et l'oisiveté. Plutarque explique ensuite que le premier est devenu un chasseur et le second un glouton. Ainsi, pour l'auteur « rien ne mène plus sûrement à la vertu que l'éducation,

⁵⁵⁴ Voir Parties III et IV.

⁵⁵⁵ Ida Boelema, Frans Hals Museum et Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (eds.), *Portraits d'enfants aux XVIIe et XVIIIe siècles: exposition ... Frans Halsmuseum, Haarlem, 7 octobre - 31 décembre 2000 ; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers, 21 janvier - 22 avril 2001*, Gent, Ludion, 2000, p. 16. ; F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles*, *Op. Cit.*, p. 181.

⁵⁵⁶ Eugenio Garin, « L'image de l'enfant dans les traités de pédagogie du XVe siècle », in E. Becchi et J. Dominique (eds.), *Histoire de l'enfance en Occident. Tome 1 : De l'Antiquité au XVIIIe siècle*, *Op. Cit.*, p. 247-271, 251.

⁵⁵⁷ Dans l'Antiquité grecque, le terme de pédagogue était à prendre au sens premier du terme puisque sa fonction « était de conduire l'enfant à l'école et de le ramener. C'était un esclave qui était chargé de veiller sur la tenue de l'élève et de le garder des mauvaises rencontres. En même temps qu'il porte son bagage, il est chargé de lui faire répéter la leçon sur le trajet de l'école [...] », B. Moussy, *Les pédagogues dans l'histoire. Entre invention et continuité*, *Op. Cit.*, p. 17.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, Livre VII, 808d.

⁵⁶⁰ « Mais quand ils atteignent l'âge d'être placés sous l'autorité des pédagogues, c'est le moment d'apporter le plus grand soin à la désignation de ceux-ci afin de ne pas livrer par mégarde les enfants à des esclaves barbares ou qui changent continuellement de maître [...] », Plutarque, *Oeuvres morales. T. 1, Pt. 1*, *Op. Cit.*, p. 40.

l'exercice et l'habitude »⁵⁶¹. La nature du chien tout comme celle de l'enfant peut ainsi être disciplinée, dressée par l'éducation à condition que celle-ci soit irréprochable.

Pour le philosophe, le pédagogue doit avant tout être un modèle, un être exemplaire de bonne éducation pour les enfants dont il a la charge :

« Et j'en arrive maintenant à formuler la recommandation la plus importante, la recommandation essentielle : il faut rechercher pour les enfants des maîtres qui soient irréprochables dans leurs vies, inattaquables dans leurs mœurs, supérieurs par leur expérience. La source et la racine des vertus de l'homme de bien, c'est de trouver une éducation conforme aux bons usages. »⁵⁶²

Si le rôle du pédagogue est si important, c'est parce que l'apprentissage de son humanité se fait en observant d'autres êtres humains. « L'homme doit singer l'homme pour devenir un homme »,⁵⁶³ écrit Jean-Baptiste Jeangène Vilmer dans son ouvrage sur la philosophie animale. À l'instar du perroquet, c'est en répétant encore et encore ce qu'il voit et ce qu'il entend que l'enfant deviendra un homme ou une femme : « l'imitation précède la compréhension »⁵⁶⁴. C'est à force de répétition et d'assimilation que « l'homme finit par être lui-même »⁵⁶⁵. Assigner un mauvais précepteur, s'est risquer la prise de mauvaises habitudes dès le plus jeune âge et gâcher un futur citoyen. Le peu de raison présent chez l'enfant – ce qui nous l'avons dit contribue à le rapprocher de l'animal – « peut se corriger par l'éducation »⁵⁶⁶. Il faut cependant commencer cette éducation le plus tôt possible comme le précise le grammairien milanais Bellino Bissolo du XIII^e siècle au chapitre IV de son *Livre des lois morales (Liber legum moralium)* : « c'est tout petit que l'animal apprend à supporter le mors, c'est petit que l'on apprend à supporter le joug »⁵⁶⁷. Une pensée qui rassemble la grande majorité des pédagogues

⁵⁶¹ « Lycurgue, le législateur de Lacédémone, prit deux chiots de la même portée et les éleva de manière dissemblable : il rendit l'un gourmand et vorace, l'autre apte à suivre une piste et à chasser. Puis, un jour que les Lacédémoniens étaient rassemblés : « C'est un facteur déterminant pour atteindre la vertu, ô Lacédémoniens », dit-il, « que les habitudes, la formation, les leçons reçues, les principes de conduite d'une vie, et je vais sur le champ vous le rendre parfaitement sensible. » Ayant alors fait venir les deux chiens, il les lâcha après avoir disposé à leur portée et devant eux un plat de nourriture et un lièvre. L'un s'élança sur le lièvre, l'autre bondit sur le plat. Comme les Lacédémoniens n'arrivaient pas encore à saisir la signification qu'avait à ses yeux cette exhibition de chiens et à quoi elle tendait, « Ils ont tous les deux les mêmes parents », dit-il, « mais une éducation différente a fait de l'un un gourmand, de l'autre un chasseur ». », *Ibid.*, p. 38.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 40.

⁵⁶³ J.-B. Jeangène Vilmer (ed.), *Philosophie animale : différence, responsabilité et communauté*, *Op. Cit.*, p. 62.

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ Christiane Klapisch-Zuber, « L'enfant, la mémoire et la mort dans l'Italie des XIV^e et XV^e siècle », in E. Becchi et J. Dominique (eds.), *Histoire de l'enfance en Occident. Tome 1 : De l'Antiquité au XVII^e siècle*, *Op. Cit.*, p. 215-247, 236.

⁵⁶⁷ Bellino Bissolo, *Liber legum moralium*, s.d., éditions V. Licitra, *Studi medievali*, 1965, p. 433, traduit et cité par Patrick McGilligan (ed.), *Former, enseigner, éduquer dans l'occident médiéval (1100 - 1450) ; textes et documents*, Paris, SEDES, 1999, vol. 2/1, p. 120.

humanistes comme Fra Sabba Castiglione (1480-1554) qui pense qu'il revient aux parents de commencer le plus tôt possible l'éducation de leurs enfants à la maison, pendant que l'enfant est encore « une cire molle »⁵⁶⁸. La crainte première de Sabba Castiglione est notamment la prise de mauvaises habitudes durant l'enfance qui seraient difficiles voire impossibles à changer par la suite⁵⁶⁹.

Si l'âge moyen pour débiter l'apprentissage de la lecture en Italie varie entre quatre ans et demi et six ans⁵⁷⁰, l'éducation – dans son sens le plus large - doit commencer le plus tôt possible. Pour Quintilien, il n'existe tout simplement pas de période sans instruction, car celle-ci doit commencer dès le berceau⁵⁷¹. Il faut entreprendre la formation pédagogique de l'enfant avant qu'il ne soit plus modelable, à l'image des chevaux qui pour Plutarque, s'ils ne sont pas domptés durant leur jeunesse restent indomptables et sauvages toute leur vie⁵⁷². Cette comparaison entre l'éducation de l'enfant et le dressage des chevaux se retrouve à nouveau chez l'humaniste et pédagogue italien Pier Paolo Vergerio (c. 1369-1444), dans son traité de 1402 consacré à l'éducation, *Le caractère et les études dignes d'un jeune homme libre (De Ingenius Moribus e Liberalibus Adulescentiae Studiis Liber)* :

« Le corps doit donc être entraîné dès son plus jeune âge au service militaire, et l'esprit doit être formé à l'endurance. Comme nous le faisons avec les chevaux, nous devrions conduire les jeunes gens par la main dans l'arène, afin qu'ils s'habituent à supporter facilement le soleil et le travail dans la poussière et la sueur »⁵⁷³.

⁵⁶⁸ Sabba Castiglione, *Ricordi over ammaestramenti di Monsignor Saba da Castiglione cavalier Gierosolimitano, ne quali con prudenti, e christiani discorsi si ragiona di tute le materie honorate, che si ricercano a un vero gentil'huomo*, Venise, 1554, f° 65r. cité par Margaret A. Morse, « Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian 'casa' », *Renaissance Studies*, 2007, vol. 21, n° 2, p. 180.

⁵⁶⁹ « *Otherwise, the youth will become like a hard metal, set in their habits and difficult - if not impossible - to persuade* », S. Castiglione, *Ricordi over ammaestramenti di Monsignor Saba da Castiglione cavalier Gierosolimitano, ne quali con prudenti, e christiani discorsi si ragiona di tute le materie honorate, che si ricercano a un vero gentil'huomo*, *Op. Cit.*, p. 65r. cité par M.A. Morse, « Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian 'casa' », *Op. Cit.*, p. 180.

⁵⁷⁰ D. Alexandre-Bidon, « A tavola ! Les rudiments de l'éducation des enfants italiens à la fin du Moyen Âge et au XVIe siècle », *Op. Cit.*, p. 26.

⁵⁷¹ « [...] partant, pour ainsi dire, du berceau même de l'éloquence, et passant par toutes les connaissances qui peuvent rendre quelque service à un futur orateur, je vais me hâter de le conduire jusqu'au couronnement de cette formation. », Quintilien, *Institution oratoire*, traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975, liv. I, p. 50-51. « Voilà des instructions modestes, alors que nous avons proclamé vouloir former un orateur ; mais les études aussi ont leur première enfance, et si la formation des corps promis bientôt à la plus belle robustesse commence avec l'allaitement et le berceau, celui qui est destiné à devenir très éloquent a été pendant un temps un bébé vagissant [...] », *Ibid.*, p. I, chap. 1, p. 61.

⁵⁷² « Quelle est la nature chétive qui ne fasse de très sensibles progrès vers la vigueur à force d'entraînement et de combat ? Quels chevaux, après un bon dressage, ne sont-ils pas devenus dociles à leurs cavaliers ? Lesquels, restés sans dressage, n'en sont pas sortis rétifs et ombrageux ? », Plutarque, *Oeuvres morales. T. 1, Pt. 1, Op. Cit.*, p. 37.

⁵⁷³ « *Exercendum est igitur ab ipsa infantia corpus ad militiam et animus ad patientiam formandus ac, veluti equi solent, manu deducendus est in stadium, ut per pulverem ac sudorem ferre facile solem laboremque assuescat.* », Pier Paolo Vergerio, « *De Ingenius moribus ac liberalibus liber* (Milan, Filippo da Lavagna, 1474) » dans *Humanist Educational Treatises*, traduit par Craig Kallendorf, Londres ; Cambridge, Harvard University Press,

Ce parallèle entre l'éducation des enfants et le dressage des chevaux a été formidablement souligné par la professeure de littérature italienne comparée, Jualiana Schiesari, qui a consacré une étude à ce sujet intitulée « Pedagogy and the Art of Dressage in the Italian Renaissance »⁵⁷⁴. Elle y explique notamment que « le rôle des animaux dans la formation de l'identité souligne un lien crucial entre l'esprit et le corps qui est caractéristique des traités éducatifs humanistes, mais que l'on retrouve également dans les traités traitant des chevaux et de l'art du dressage »⁵⁷⁵.

Comme l'a formulé Pierre-Olivier Dittmar, il y a un « grand partage entre nature/culture, animé/inanimé, le propre de l'homme et le sale de la bête, etc. »⁵⁷⁶. L'éducation et la pédagogie vont permettre à l'homme de devenir un homme, de s'élever au-dessus de sa condition animale. Ne pas éduquer sa progéniture, c'est risquer d'avoir une bête à la place d'un enfant comme le souligne Érasme à propos de l'éducation de son enfant : « si tu y chômes, tu as une bête ; si tu y veilles, par manière de parler, tu as un dieu »⁵⁷⁷. Car comme l'écrit Jean-Pierre van Elslande :

« L'enfant est un matériau brut qu'il faut travailler en fonction d'un programme éducatif soigneusement élaboré dont les différentes facettes, étroitement corrélées, concernent aussi bien les dispositions intellectuelles et morales que l'art de s'exprimer et le maintien physique »⁵⁷⁸.

Emprunté au latin *educatio* le substantif 'éducation' signifie 'action d'élever (des animaux, des plantes)' et 'éducation, instruction, formation de l'esprit', de *educatum*, supin de *educare*⁵⁷⁹. En résumé, éduquer c'est mettre en œuvre « des moyens propres à former et à développer un être humain »⁵⁸⁰ et donc de dompter l'animalité inhérente à chaque homme⁵⁸¹ après un temps

2002, p. 68, § 56. ; J. Schiesari, « Pedagogy and the Art of Dressage in the Italian Renaissance », *Op. Cit.*, p. 378. Notre traduction.

⁵⁷⁴ J. Schiesari, « Pedagogy and the Art of Dressage in the Italian Renaissance », *Op. Cit.*.

⁵⁷⁵ « Finally, the role of animals in identity formation underscores a crucial connection of mind to body that is characteristic of humanist educational treatises but also can be seen in treatises that deal with horses and the art of dressage. », *Ibid.*, p. 376. Notre traduction. Plus tard, chez les Jésuites, c'est le chien qui sera introduit dans les livres de pédagogies et deviendra l'emblème de l'éducation de l'enfant. Nadeije Laneyrie-Dagen, « Enfant réel ou adulte en devenir ? La Renaissance et l'époque classique », in S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L'enfant dans la peinture*, *Op. Cit.*, p. 79-192, 152.

⁵⁷⁶ P.-O. Dittmar, « Le devenir sans l'animal », *Op. Cit.*, p. 2.

⁵⁷⁷ De telles formules émaillent le *De pueris statim ac liberaliter instituendis* que l'éditeur Froben publie à Bâle en 1529 et qui connaît de nombreuses rééditions tout au long du XVI^e siècle, dans toutes les langues de l'Europe. Érasme, *De pueris*, « De l'éducation des enfants », *Op. Cit.*, p. 43.

⁵⁷⁸ J.-P. van Elslande, *L'âge des enfants*, *Op. Cit.*, p. 28.

⁵⁷⁹ T. Picquet, « L'éducation de l'enfant et la Renaissance italienne. Une éducation au service de la Cité ? », *Op. Cit.*, p. 35.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ « Il s'agit donc de se (re)trouver soi-même comme homme. Cette recherche passe par la culture générale, la Bildung qui permet à l'homme de devenir vraiment homme, donc lui-même, en se libérant de toute forme de tutelle et en transformant l'état où il se trouve, l'état pas encore totalement humain, donc inhumain, l'état animal où l'homme est déterminé et n'a pas encore de forme propre et ne sait pas encore parler et penser par soi-même (où il est encore mineur – unmündig). Dans cette Bildung l'homme par la raison et par la culture devient soi-même, 126

– entre la naissance et sept ans, avant que la véritable éducation ne commence – durant laquelle elle est plus ou moins tolérée. Avec l'éducation, l'enfant va être peu à peu extrait de « l'état de nature pour l'amener petit à petit vers la société. [...] »⁵⁸² : de sauvage, l'enfant va devenir civilisé⁵⁸³.

Il n'est cependant nullement nécessaire d'être pédagogue de métier pour aborder la question de la pédagogie. C'est par exemple le cas du marchand florentin Giovanni di Pagolo Morelli (1371-1444), membre de la corporation de la laine qui rédige entre 1393 et 1421 ses *Ricordi*. Ce livre de famille destiné à ses descendants⁵⁸⁴ dresse le portrait de la famille Morelli et plus particulièrement de Giovanni lui-même et de son fils aîné Alberto, décédé à l'âge de dix ans⁵⁸⁵. Si pour Morelli « l'éducation consiste surtout à former le marchand idéal »⁵⁸⁶ il permet de surcroît de s'extirper de sa condition bestiale et de se sentir homme. « Il faut [...] se montrer courtois en toute circonstance pour être considéré comme un homme et non une bête »⁵⁸⁷ écrit-il. Ou encore : « tu n'apprécieras pas autant la richesse, les enfants, et toutes les positions les plus élevées et prééminentes, que la science et le sentiment que tu éprouveras de te sentir homme et non pas animal »⁵⁸⁸. Ainsi, pour Giovanni di Pagolo Morelli l'éducation passe par l'étude des grands hommes, perfectionnés par les *humanités*⁵⁸⁹. Le terme d'*humanités* fut démocratisé par le chancelier de la République de Florence Coluccio Salutati (1331-1406) qui

mais il faut bien comprendre ce que cela veut dire. », J. Masschelein, « Éducation et humanisme ? », *Op. Cit.*, p. 42-43.

⁵⁸² B. Moussy, *Les pédagogues dans l'histoire. Entre invention et continuité*, *Op. Cit.*, p. 39.

⁵⁸³ « Par où l'on voit que l'opposition entre ces deux images n'est qu'apparente. À la fois excès et défaut, ange et démon, l'enfant doit être remis dans l'ordre de la mesure. C'est le rôle de l'éducation. L'excès fournit l'énergie nécessaire et l'innocence assure un terrain propice. C'est la double nature innocente et sauvage de l'enfant qui rend l'éducation à la fois possible et nécessaire. », É. Deschavanne et P.-H. Tavoillot, *Philosophie des âges de la vie. Pourquoi grandir ? Pourquoi vieillir ?*, *Op. Cit.*, p. 336.

⁵⁸⁴ Bien que Giovanni di Pagolo Morelli ne soit pas encore père (son fils Alberto ne naît qu'en 1396) lorsqu'il rédige ses *Ricordi*, il écrit déjà que le but de son ouvrage est d'instruire ses enfants ou bien ses descendants : « *ammaestrare i nostri figliuoli o veramente nostri discendenti* », G. di P. Morelli, *Ricordi (1393-1421)*, *op. cit.*, p. 105 ; Cécile Terreaux-Scotto, « Les enfants dans les Ricordi de Giovanni Morelli, de la réalité à l'idéal », *Italies*, 2018, vol. 22, n° 2, paragr. 3. ; Giovanni di Pagolo Morelli, *Ricordi. Nuova edizione e introduzione storica*, Florence, Firenze University Press, 2019, p. 102.

⁵⁸⁵ C. Terreaux-Scotto, « Les enfants dans les Ricordi de Giovanni Morelli, de la réalité à l'idéal », *Op. Cit.*, p. 13.

⁵⁸⁶ T. Picquet, « L'éducation de l'enfant et la Renaissance italienne. Une éducation au service de la Cité ? », *Op. Cit.*, p. 43. ; Voir le chapitre II « Affaires et société : la pédagogie marchande » de la seconde Partie de l'ouvrage de C. Bec, *Les marchands écrivains, affaires et humanisme à Florence, 1375-1434*, *Op. Cit.*, p. 279-300.

⁵⁸⁷ « *Fa d'essere cortese sopra a tutto [...] che tu non fussi riputato una bestia.* », G. di Pagolo Morelli, *Ricordi. Nuova edizione e introduzione storica*, *Op. Cit.*, p. 222. Notre traduction.

⁵⁸⁸ « *Tu non arai tanto a chapitale richeza, figliuoli, istato, o alchuna grande o onorevole preminenza, quante tu arai la scienza e riputarti uomo e non animale.* », *Ibid.*, p. 226. ; G. Di P. Morelli, *Ricordi*, p. 271-273. Notre traduction. ; C. Bec, *Les marchands écrivains, affaires et humanisme à Florence, 1375-1434*, *Op. Cit.*, p. 293.

⁵⁸⁹ Elisabeth Crouzet-Pavan, *Renaissances italiennes*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 54. ; Benjamin G. Kohl, « The changing concept of the studia humanitatis in the early Renaissance », *The Society for Renaissance Studies*, 1992, vol. 6, n° 2, p. 185.

l'employa le 30 septembre 1369 pour la première fois en Occident depuis l'Antiquité dans une lettre adressée à Ugolino Orsini⁵⁹⁰.

L'intérêt porté par les marchands résulte davantage du désir de voir sa progéniture prospérer la réussite professionnelle familiale que du pur intérêt pédagogique. Assurez une bonne formation à ses enfants, c'est alors mettre toutes les chances de son côté pour voir prospérer dans le temps son commerce « car les succès scolaires préfigurent la réussite professionnelle et, par conséquent, la continuité de celle de la lignée familiale »⁵⁹¹.

2.2. L'essor des traités d'éducation chrétienne et citoyenne

Si Platon accorde quelques lignes à l'éducation de l'enfant dans ses *Lois*, notamment au livre VII, c'est véritablement Plutarque avec son traité *De l'éducation des enfants* qui influencera considérablement la pensée humaniste de l'éducation. Le traité, de par son thème cher à l'humanisme, connaîtra un nombre important de traductions latines à la Renaissance. À Florence, Guarino Veronese (1374-1460) est le premier à le traduire en latin sous le titre de *De liberis* en 1410 (la traduction sera publiée en 1471). Le texte grec sera par la suite publié à Venise en 1509⁵⁹². L'ouvrage suit l'ordre chronologique d'une vie humaine. Plutarque commence par la naissance, puis la petite enfance, le début de l'éducation par un maître, le choix du maître, la jeunesse et enfin le mariage. La finalité du traité est simple : éduquer. Plutarque donne des clés d'éducation pour faire d'enfants nés libres de bons citoyens, de bonnes personnes. Plus qu'un traité voulant « justifier philosophiquement l'éducation », l'ouvrage met en avant l'éducation « comme un investissement trop souvent négligé et pourtant exceptionnellement fructueux »⁵⁹³, que l'auteur antique compare notamment avec l'agriculture dans deux passages :

« Pour l'agriculture, il faut d'abord que la terre soit bonne, ensuite que le cultivateur soit compétent, et puis que les semences soient de qualité. De la même

⁵⁹⁰ « *Omnium consmsu divinarum humanarumque rerum volumina. quasi Pamassus biceps pariter continens, utriusque sophie non sophistico, non ventoso sensu, sed vere realitatis solidam existentiam attingebat. et denique omnia humanitatis studia longa exercitatione complexus ad univasas vite pana et sibi et meris consdebat.* », Francesco Novati (ed.), *Epistolario di Coluccio Salutati*, Rome, Istituto Storico Italiano, 1891, vol. 4/, liv. I, 106. Concernant Coluccio Salutati voir également Teresa De Robertis, Giuliano Tanturli et Stefano Zamponi (eds.), *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, Florence, Mandragora, 2008 ; F. Novati (ed.), *Epistolario di Coluccio Salutati, Op. Cit.* ; Berthold Ullman, « The Humanism of Coluccio Salutati », *Medievo e umanesimo*, 1963, n° 4, p. 53-70.

⁵⁹¹ D. Alexandre-Bidon, « A tavola ! Les rudiments de l'éducation des enfants italiens à la fin du Moyen Âge et au XVIe siècle », *Op. Cit.*, p. 28.

⁵⁹² Plutarque, *Oeuvres morales. T. 1, Pt. 1, Op. Cit.*, p. 3-4.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 11.

manière, la nature ressemble à la terre, l'éducateur à l'agriculteur, les règles et les préceptes inculqués à la semence. »⁵⁹⁴

Puis,

« À l'instar des cultivateurs qui placent des échelas auprès des plants, les maîtres fidèles à l'usage inculquent aux jeunes gens des principes et des conseils judicieux afin que leurs caractères poussent droit. »⁵⁹⁵

Ce lien entre éducation et nature se retrouvera plus tard chez Battista Guarino (1434-1503) dans son *De ordine docendi et studendi* (1459) selon lequel : « il y a certains animaux qui se nourrissent de la fleur, comme les abeilles ; certains qui se nourrissent des branches, comme les chèvres ; et certains qui se nourrissent des racines, comme les cochons. Que l'élève prenne pour modèles ceux qui consomment toutes ces choses »⁵⁹⁶.

Influencés par l'ouvrage de Plutarque, mais aussi par les écrits de Platon, Cicéron ou encore Quintilien, nombres d'humanistes du Quattrocento et du Cinquecento deviennent pédagogues. Certains comme Enea Silvio Piccolomini - futur pape Pie II – (1405-1464), ne le sont que le temps d'un traité. Cependant, tous ont à cœur de conseiller aux parents d'éduquer convenablement leurs enfants afin que ceux-ci développent la meilleure version d'eux-mêmes et deviennent de parfaits courtisans, ces derniers incarnant alors la version idéale de l'homme des *Quattrocento et Cinquecento*⁵⁹⁷.

Opposé au modèle de l'« humanité libre »⁵⁹⁸ proposé par Coluccio Salutati, un autre florentin, Giovanni Dominici (1356/60-1419) aspire à une éducation chrétienne stricte et austère basée sur la discipline et la soumission de l'homme envers Dieu. Né de parents humbles à Florence qui n'ont pas pu lui offrir une éducation avancée, il se voit plusieurs fois refuser ses demandes d'entrée dans l'ordre dominicain ne maîtrisant pas bien la grammaire et ayant un

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁹⁶ « *There are certain animals that feed on the flower, like bees; certain ones on the branches, like goats; and certain ones on the roots, like pigs. Let the student take as his models those who consume all these things.* », Battista Guarino, « On the Curriculum of Teaching and Studying », in Craig Kallendorf (ed.), *Humanist educational treatises*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 261-309, 299. Notre traduction.

⁵⁹⁷ Dans son livre consacré à l'humaniste pédagogue Vittorino da Feltre, William Harrison Woodward rappelle précisément qu'« il ne faut pas oublier que l'éducation des premiers humanistes était, dans un de ses aspects, un développement de la formation courtoise et militaire de la jeunesse caractéristique du siècle précédent. L'idéal de l'éducation humaniste n'était pas le produit de la ville libre, ni de l'université, mais de la cour. Venise, Florence, Padoue ont toutes des écoles qui, dans les premières décennies du XVe siècle, sont imprégnées de l'esprit humaniste. », William Harrison Woodward, *Vittorino da Feltre and other humanist educators: essays and versions. An introduction to the history of classical education*, Cambridge, Cambridge University Press, 1897, p. 244.

⁵⁹⁸ E. Garin, *L'éducation de l'homme moderne. La pédagogie de la Renaissance (1400-1600)*, Op. Cit., p. 84.

problème d'élocution⁵⁹⁹. Il finit néanmoins par être admis dans l'ordre en 1374 où il est dit de lui qu'il devient finalement l'un des hommes les plus érudits de son époque, maîtrisant théologie, philosophie, droit canonique et mathématiques et que son défaut d'élocution fut miraculeusement guéri par l'intercession de sainte Catherine⁶⁰⁰. L'histoire de Giovanni Dominici est en soit une leçon de morale et d'éducation : en partant de rien, mais à force de persévérance et de travail on peut devenir un grand homme. Il incarne la preuve vivante que l'éducation permet de faire ressortir le meilleur de chacun, qu'importe son origine sociale⁶⁰¹.

Sa pensée pédagogique basée en grande partie sur la religion est exposée dans sa *Règle du bon gouvernement de la famille (Regola del Governo di Cura Familiare)* (1405). L'ouvrage fut rédigé afin d'apporter conseils et soutien éducatif à Bartolomea degli Obizzi, la veuve du patricien florentin Antonio Alberti, désormais seule en charge de l'éducation de ses enfants. Divisé en un prologue et quatre parties, le texte aborde dans l'ordre les questions de la gouvernance de l'âme avec ses facultés, le corps et ses sens, les biens terrestres et enfin dans une quatrième partie, l'éducation des enfants. Cette dernière traite de l'éducation à l'égard de Dieu, de ses parents, de soi-même et de l'État. L'ouvrage promulgue de nombreuses règles à respecter au sein du foyer, le lieu de l'éducation par excellence pour Giovanni Dominici. En cela le dominicain se démarque des autres pédagogues du XV^e et XVI^e siècles qui aspirent eux à une éducation humaniste et citoyenne au sein de la cité, hors du foyer et de sa mauvaise influence⁶⁰². Si pour Giovanni Dominici l'éducation doit se faire à la maison, c'est parce que c'est là que les parents habitent. Ils doivent donc être en charge de l'éducation de leurs enfants, et ne pas confier cette tâche à un individu étranger à la famille : « [Dieu] a voulu que les parents soient leurs directeurs pendant les années d'enfance, et qu'ensuite ils restent sous leur propre direction »⁶⁰³. En faisant de l'éducation une tâche parentale, Giovanni Dominici s'inscrit dans un courant de pensée qui voit dans la figure paternelle l'unique responsable de l'éducation de

⁵⁹⁹ A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children, Op. Cit.*, p. 16. ; *Ibid.*

⁶⁰⁰ A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children, Op. Cit.*, p. 16. ; *Ibid.*, p. 18.

⁶⁰¹ C'est notamment par l'universalité de son approche que Giovanni Dominici se distingue. Quand la plupart des humanistes proposent un modèle pédagogique atteignable uniquement par une minorité aisée, celui de Giovanni Dominici est abordable par toutes les classes sociales : « *His methods and principles are characterised by moderation and common sense and are designed to promote the spiritual and temporal welfare of youth by teaching them to act the part of reasonable men with contentment and security in every walk of life without, at the same time, jeopardising their eternal happiness.* », A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children, Op. Cit.*, p. 30.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 26. L'importance du foyer dans l'éducation des enfants se retrouvera à nouveau dans le traité *De regimine rectoris*, rédigé au début du XIV^e siècle à Venise par le frère Paolino Minorita. M.A. Morse, « *Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian 'casa'* », *Op. Cit.*, p. 179.

⁶⁰³ A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children, Op. Cit.*, p. 33.

ses enfants. Il conseille donc aux parents d'enseigner « d'abord avec l'exemple d'eux-mêmes »⁶⁰⁴. Il convient ainsi aux parents « de s'habiller de manière à montrer l'exemple et la voie »⁶⁰⁵. Giovanni Dominici invite également les parents à être des exemples d'humilité et déconseille chez les enfants le port de l'or, de l'argent, des bijoux, de médaillons ou de vêtements de trop raffinés. Le frère dominicain va même jusqu'à préconiser le port de vêtements de couleurs modestes à ne pas changer trop souvent⁶⁰⁶. Il s'agit également, passé l'âge de trois ans, de séparer les filles et les garçons : ils ne doivent plus passer autant de temps ensemble durant la journée ni partager le même lit la nuit. Cela dans le but de privilégier la qualité d'éducation des garçons, qui grandiront mieux ainsi, séparé du genre féminin⁶⁰⁷.

L'éducation au regard de Dieu est le cœur de la pensée pédagogique du frère dominicain. L'enfant doit se tourner dès « le jour où il[s] ouvre[nt] les yeux »⁶⁰⁸ - vers la religion, au centre de son apprentissage, pendant qu'il est encore « comme une cire molle qui prend l'empreinte qu'on lui imprime »⁶⁰⁹. Mais puisque le nourrisson dans son berceau n'est pas encore en mesure de recevoir des leçons, Giovanni Dominici propose une nouvelle façon de faire entrer l'éducation religieuse dans la vie des nouveau-nés, en attendant qu'ils puissent parler et prier⁶¹⁰. Il promulgue une règle primordiale pour sa pensée pédagogique et pour laquelle il est encore aujourd'hui célèbre :

« La première règle est d'avoir à la maison des images d'enfants saints ou de jeunes vierges, dans lesquelles votre enfant, encore emmaillotté, pourra se complaire et ainsi se réjouir d'actes et de signes agréables à l'enfance. Et ce que je dis des images s'applique aussi aux statues. Il est bon d'avoir la Vierge Marie avec l'Enfant dans les

⁶⁰⁴ C. Terreaux-Scotto, « L'éducation du prince dans le Tractatus de liberorum educatione », *Op. Cit.*, p. 113. ; *Ibid.* L'éducation des enfants par les parents, notamment le père, ne remplace pas celle donnée par les précepteurs mais la complète à la maison.

⁶⁰⁵ G. Dominici, *Regola del governo di cura familiare dal Beato Giovanni Dominici Fiorentino (1400-05)*, *op. cit.*, p. 131-132. ; A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, *Op. Cit.*, p. 34.

⁶⁰⁶ « Però tutto quello gli può superfluamente dilettere, come ariento, oro, pietre preziose, ricamature, intagli, stampe e altri travisati lascia stare; colori onesti, tagli debiti, non con troppe mutazioni [...] », G. Dominici, *Regola del governo di cura familiare dal Beato Giovanni Dominici Fiorentino*, *Op. Cit.*, p. 136-137.

⁶⁰⁷ A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, *Op. Cit.*, p. 41.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁰⁹ G. Dominici, *Regola del governo di cura familiare dal Beato Giovanni Dominici Fiorentino*, *Op. Cit.*, p. 131-132. ; A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, *Op. Cit.*, p. 34. Le *topos* de l'enfant comme une « cire molle » est très répandu depuis l'Antiquité. On le retrouve notamment chez Plutarque qui parle de « jeunesse malléable » et « d'âmes encore tendres » dans son traité sur l'éducation des enfants, voir Plutarque, *Oeuvres morales. T. 1, Pt. 1*, *Op. Cit.*, p. 36-39. Ce *topos* sera également repris chez Érasme, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, *op. cit.*, p. 384-385.

⁶¹⁰ « Par conséquent, les premiers mots que l'enfant apprend à prononcer doivent être ses prières. », A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, *Op. Cit.*, p. 29.

bras, avec un petit oiseau ou une pomme dans sa main. [...]. Que l'enfant se voie ainsi reflété dans le Saint Baptiste vêtu d'une peau de chameau, un petit enfant qui entre dans le désert, joue avec les bords, suce les fleurs de miel et dort à même le sol. Il ne sera pas mauvais qu'il voie Jésus et le Baptiste, Jésus et le petit évangéliste représentés ensemble ; les Innocents massacrés, afin qu'il apprenne la crainte des armes et des hommes armés. Il est donc souhaitable d'élever les petites filles dans la contemplation des onze mille Vierges qui discutent, prient et souffrent. [...] Que vos enfants se reflètent dans ce premier miroir lorsqu'ils ouvrent les yeux, dans le second lorsqu'ils apprennent à parler et dans le troisième, lorsqu'ils savent lire. »⁶¹¹

Ces tableaux doivent donner à voir aux enfants des modèles auxquels se référer et qui les guideront sur le droit chemin. Cette idée sera reprise par le cardinal Silvio Antoniano, dans son traité sur l'éducation des chrétiens nommé *Tre Libri dell'educatione cristiana dei figliouli* et publié à Vérone en 1584. Il y incite les pères à accrocher peintures sacrées ou gravures à l'intérieur de la maison « afin d'éveiller le respect et la dévotion de ceux qui y vivaient et de faire comprendre aux visiteurs que c'était une maison chrétienne »⁶¹².

Conscient de l'exigence de son programme et de la difficulté que les parents pourraient avoir à l'appliquer, Giovanni Dominici rétorque que l'amour de Dieu doit être plus fort et qu'il suffira à motiver les parents pour éduquer dans l'amour et la crainte de Dieu leurs enfants⁶¹³.

La forte valeur religieuse du traité du frère dominicain Giovanni Dominici fait figure d'exception parmi les nombreux traités pédagogiques de la Renaissance. Bien qu'ils abordent

⁶¹¹ « *The first regulation is to have pictures of saintly children or young virgins in the home, in which your child, still in swaddling clothes, may take delight and thereby may be gladdened by acts and signs pleasing to childhood. And what I say of pictures applies also to statues. It is well to have the Virgin Mary with the Child in arms, with a little bird or apple in His hand. [...]. So let the child see himself mirrored in the Holy Baptist clothed in camel's skin, a little child who enters the desert, plays with the bords, sucks the honeyed flowers and sleeps on the ground. It will not be amiss if he should see Jesus and the Baptist, Jesus and the boy Evangelist pictured together ; the slaughtered Innocents, so that he may learn the fear of weapons and of armed men. Thus it is desirable to bring up little girls in the contemplation of the eleven thousand Virgins as they discourse, pray and suffer. [...]. For this reason you should know that representations of the angels and saints are permitted and intended for the instruction of the unlearned. [...]. In this first mirror let your children be reflected as they open their eyes ; in the second as they learn to speak and in the third, when they are able to read. » , G. Dominici, *Regola del governo di cura familiare dal Beato Giovanni Dominici Fiorentino*, Op. Cit., p. 131-132. Notre traduction. ; A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, Op. Cit., p. 34. Il précise ensuite que ces tableaux ne doivent pas être ornés de décorations en or ou argent car l'enfant risquerait de pas comprendre à qui ou quoi il faut réellement faire honneur. Il pourrait alors idolâtrer l'or au lieu des personnages figurés. « *I advise you if you have paintings made in the house for this purpose to refrain from having gold and silver decorations so as not to make them idolators rather than Christians; since, seeing that more candles are lighted, more heads uncovered and more reverences made before the gilded figures and those adorned with precious stones than before those blackened with age, they may only understand that honour is being given to the gold and jewels, and not to the figures or, more properly, to the personages represented by the same. » , Ibid., p. 35. ; G. Dominici, *Regola del governo di cura familiare dal Beato Giovanni Dominici Fiorentino*, Op. Cit., p. 133.**

⁶¹² M.A. Morse, « Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian "casa" », Op. Cit., p. 158.

⁶¹³ A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, Op. Cit., p. 43-44.

également la question de la religion, cette dernière n'y occupe pas une place de premier rang. Plus qu'un bon chrétien, les auteurs de ces ouvrages veulent faire des enfants de bons citoyens. Ils prônent non seulement une éducation spirituelle, humaniste, mais aussi sportive⁶¹⁴. Le corps et l'esprit de l'enfant doivent être mis au service de la cité et son éducation doit permettre d'en faire un futur citoyen. À l'instar de Giovanni Pico della Mirandola, les humanistes pédagogues du XV^e siècle pensent l'homme « comme le libre constructeur de soi-même et de toute sa destinée »⁶¹⁵. Et plus qu'à un métier ou bien à une charge, c'est à l'humanité qu'ils veulent former. Ils souhaitent apprendre à l'homme à en devenir un, ils ambitionnent l'abandon de l'animalité et aspirent à la civilité. Leur projet est culturel et éducatif.

Tous ont conscience que l'enfance est un « âge décisif et délicat où se fonde l'homme de demain »⁶¹⁶ et que celui-ci est perfectible. Ils vont donc tenter avec leurs traités d'aiguiller aux mieux les parents dans l'éducation de leur progéniture. Le *topos* de l'enfant qu'il faut modeler persiste encore largement. On ne modèle cependant pas tous les enfants de la même façon. Pour que l'éducation fonctionne et soit performante, il s'agit de prendre en compte les goûts et capacités de chacun plutôt qu'avoir recours à la contrainte physique pour forcer l'enfant à rentrer dans un moule qui ne lui conviendrait pas. L'éducation consiste dès lors moins à former l'enfant aujourd'hui « qu'à préparer qui il sera demain »⁶¹⁷. Il s'agit de donner à la nouvelle génération les outils nécessaires pour qu'elle puisse prendre en main sa propre éducation et donc son propre destin. Chose qui devint notamment possible chez les élites grâce à la multiplication des traités d'éducation et des lieux réservés à cette fin⁶¹⁸.

Vittorino da Feltre (1378-1446) a largement contribué à créer l'école humaniste. Fils du notaire Bruto dei Rambaldoni et de Munda (selon Prendilacqua⁶¹⁹) ou Lucia (selon Platina⁶²⁰). Mécontent de l'enseignement médiocre qu'il reçoit dans sa jeunesse, il quitte Feltre en 1396 et part à Padoue se former aux lettres, à la didactique, aux mathématiques et à la philosophie puis au grec avec différents maîtres dont Guarino Veronese⁶²¹. En 1406, il devient *magister artium*,

⁶¹⁴ Nous y reviendrons plus longuement dans la Partie IV, chapitre 7, 2.

⁶¹⁵ E. Garin, *L'éducation de l'homme moderne. La pédagogie de la Renaissance (1400-1600)*, Op. Cit., p. 86.

⁶¹⁶ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIV^e - XVI^e siècles*, Op. Cit., p. 36.

⁶¹⁷ H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité. Tome 1 Le monde grec*, Op. Cit., p. 299. ; E. Becchi et J. Dominique (eds.), *Histoire de l'enfance en Occident. Tome 1 : De l'Antiquité au XVII^e siècle*, Op. Cit., p. 181-182.

⁶¹⁸ Jean Houssaye, *Premiers pédagogues : de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, ESF Éditeur, 2002, p. 218.

⁶¹⁹ Francesco Prendilacqua, *Intorno alla vita di Vittorino da Feltre*, Como, Carlo Franchi, 1871, p. 582.

⁶²⁰ J. Houssaye, *Premiers pédagogues : de l'Antiquité à la Renaissance*, Op. Cit., p. 225 ; Bartolomeo Platina, *Vita di Vittorino da Feltre*, Padoue, Editoria Liviana, 1948, p. 40, note 6. ; *Ibid.*, p. 6.

⁶²¹ Anatole Morlet, « Victorin de Feltre et La Maison Joyeuse ou un lycée Modèle au XV^e siècle en Italie », *Recueil des publications de la Société havraise d'études diverses*, 1877, n° 44, p. 458. ; Luisa Rotondi Secchi Tarugi (ed.), *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'umanesimo*, (Actes de la 2nde convention internationale, Chianciano et Montepulciano, Juillet 1990), Milan, Angelo Guerini e Associati, 1992, p. 193.

mais il n'arbore pas l'anneau et la ceinture dorée - insignes de la fonction universitaire -, affirmant que « la connaissance s'acquiert par l'ornement de l'esprit et non de la personne »⁶²². Après plusieurs pérégrinations entre Venise et Feltre, il est appelé à Milan par le duc Filippo Maria Visconti pour y fonder une école. Au bout d'un an à peine il démissionne de ses fonctions et retourne à Venise, « aigri par l'insolence et la grossièreté, ainsi que par le libertinage de ces étudiants »⁶²³. En 1423, à la demande Gian Francesco Gonzaga (1395-144) il fonde à Mantoue une autre école. Il décline la proposition une première fois puis fini par l'accepter, à la condition « que vous [Gian Francesco Gonzaga] ne me demandiez rien qui puisse être indigne de l'un de nous ; et je continuerai mes services jusqu'au moment où votre vie s'imposera à mon respect »⁶²⁴. Il accepte, car il a espoir non pas d'éduquer qu'un seul prince, mais d'éduquer à travers lui, « indirectement, tout aussi bien, la ville et l'État placés sous la tutelle de ce prince »⁶²⁵. Le marquis de Mantoue laisse donc sous l'entière responsabilité de Vittorino de Feltre l'éducation de ses fils et lui prête même une de ses résidences afin d'en faire un lieu entièrement dédié à l'éducation : la Casa Giocosa ou Ca'Zoiosa, à laquelle il se consacrera jusqu'à sa mort en 1447. Avec ce lieu, c'est une triple frontière qui s'installe. Tout d'abord une frontière d'autorité, car l'éducation du Prince se fait par un tiers. Puis une frontière spatiale, car le lieu de l'apprentissage est un lieu différent du foyer. Enfin, c'est une séparation temporelle qui s'établit puisque l'éducation se fait sur des horaires précis. La Ca'Zoiosa est donc la création d'un véritable espace-temps consacré à la pédagogie permettant aux élèves d'étudier dans les meilleures conditions.

Si Vittorino da Feltre était déjà reconnu en son temps et l'est toujours aujourd'hui, c'est qu'il aborde l'enseignement des enfants avec une nouvelle approche⁶²⁶. Il enseigne à des élèves de classes sociales différentes, les familles les plus aisées finançant l'apprentissage d'élèves défavorisés⁶²⁷. Qu'importe leur origine et leur niveau scolaire, Vittorino accepte tout élève

⁶²² R. Signorini, « Suggestivo dietetico vittoriniano », in *Vittorino da Feltre e la sua scuola: umanesimo, pedagogia, arti*, a cura di N. Giannetto, Olschkie, Firenze, 1981, p. 136. ; A. Morlet, « Victorin de Feltre et La Maison Joyeuse ou un lycée Modèle au XVe siècle en Italie », *Op. Cit.*, p. 457.

⁶²³ L. Rotondi Secchi Tarugi (ed.), *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'umanesimo, (Attes de la 2nde convention internationale, Chianciano et Montepulciano, Juillet 1990)*, *Op. Cit.*, p. 194.

⁶²⁴ B. Platina, *Vita di Vittorino da Feltre*, *Op. Cit.*, p. 10. ; N. Sammartano, *Op. Cit.*, p. 132, C. Rosmini, *Op. Cit.*, p. 38. ; L. Rotondi Secchi Tarugi (ed.), *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'umanesimo, (Attes de la 2nde convention internationale, Chianciano et Montepulciano, Juillet 1990)*, *Op. Cit.*, p. 194. ; A. Morlet, « Victorin de Feltre et La Maison Joyeuse ou un lycée Modèle au XVe siècle en Italie », *Op. Cit.*, p. 460. ; J. Houssaye, *Premiers pédagogues : de l'Antiquité à la Renaissance*, *Op. Cit.*, p. 226.p. 226-227.

⁶²⁵ E. Garin, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, *Op. Cit.*, p. 539.

⁶²⁶ Anja-Silvia Goeing, *Summus mathematicus et omnis humanitatis pater: the vitae of vittorino da feltre and the spirit of humanism*, New York, Springer, 2013, p. 5 ; Enrico Paglia, « La casa giocosa di Vittorino da Feltre », *Archivio Storico Lombardo*, 1884, n° 11, p. 150-158.

⁶²⁷ A. Morlet, « Victorin de Feltre et La Maison Joyeuse ou un lycée Modèle au XVe siècle en Italie », *Op. Cit.*, p. 459. ; A. Gambaro, *Op. Cit.*, p. 24.

désireux d'apprendre, même les filles, situation alors inédite⁶²⁸. Chaque élève fait par ailleurs l'objet d'une attention particulière des nombreux professeurs venant enseigner au sein de la Ca'Zoiosa, ces derniers prenant en compte les dispositions de chacun. Vittorino da Feltre instaure concrètement pour la première fois dans l'éducation la notion d'individualisation. Il est persuadé que chacun possède un talent particulier et doit pouvoir s'exercer selon son tempérament et selon ses compétences particulières⁶²⁹. L'apprentissage des élèves est également basé sur l'autonomie : « il s'agissait en effet de représenter non tant un modèle idéal dans l'exercice du quotidien du métier de vivre, qu'un témoignage concret de recherche confiante, sereine, *joyeuse* (précisément), concernant la possibilité d'améliorer sa propre humanité et, par contrecoup, celle d'autrui »⁶³⁰. Dans son école, Vittorino da Feltre transforme « la "pédagogie idéale" du traité en une expérience didactique concrète »⁶³¹, il passe de la théorie des traités à la pratique. Pour faciliter l'apprentissage des élèves, Vittorino da Feltre propose une méthode pédagogique en partie basée sur le jeu afin de faciliter l'apprentissage de l'alphabet et des chiffres notamment⁶³². L'idée d'une instruction ludique est déjà présente chez Quintilien qui préconisait en son temps l'usage de tablette d'ivoire sur lesquelles les lettres de l'alphabet étaient sculptées⁶³³, avait été délaissée depuis le philosophe antique. Le maître propose également un enseignement des plus complets à ses élèves : en plus des humanités classiques, les arts libéraux (dessin, danse et la musique) et l'éducation physique⁶³⁴ sont également inculqués aux élèves. En cela, Vittorino da Feltre innove par rapport à celui qui lui enseigna le grec, Guarino Veronese⁶³⁵, qui prônait lui une étude des *humanités* plus traditionnelle⁶³⁶. Vittorino da Feltre fait partie de cette seconde génération d'humanistes ayant une vision plus complète de l'éducation touchant aux humanités comme aux arts et au corps.

⁶²⁸ Michele Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, Venise, Marsilio Editori, 2016, p. 135.

⁶²⁹ « *Ed essento queste, come sapete, diverse, all'uno va meglio una cosa, e ad altri un'altra ; e a ciascun temperamento un diverso tipo di occupazione.* », Francisci Prendilacuae Dialogus, 1ère éd. L. Morelli, Padoue, 1774, cité par E. Garin, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, *Op. Cit.*, p. 661.

⁶³⁰ J. Houssaye, *Premiers pédagogues : de l'Antiquité à la Renaissance*, *Op. Cit.*, p. 233.

⁶³¹ M. Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, *Op. Cit.*, p. 143.

⁶³² Jean Giraud, « Victorin de Feltre (1378-1447?) », *Paedagogica Historica*, 1971, XI, n° 2, p. 378.

⁶³³ A. Morlet, « Victorin de Feltre et La Maison Joyeuse ou un lycée Modèle au XVe siècle en Italie », *Op. Cit.*, p. 465.

⁶³⁴ Nous reviendrons plus longuement sur la part importante qu'a l'éducation physique dans la pédagogie de Vittorino da Feltre dans la Partie II, chapitre III, 1.1.1.

⁶³⁵ Sabbadini, 1981, pp. 3-4.

⁶³⁶ À la demande du marquis Niccolò d'Este, Guarino Veronese quitte Vérone pour Ferrare où il devient le précepteur de Leonello d'Este. Bien qu'il y enseigne les humanités classiques et les beaux-arts, Guarino Veronese, l'éducation physique ne fait pas partie de son programme pédagogique contrairement à Vittorino da Feltre. Sur Guarino Veronese à Ferrare voir Francesco Tateo, *Guarino Veronese e l'Umanesimo a Ferrara*, in *Storia di Ferrara*, Librit, 1994, vol. vii, pp. 15-27. ; Pistilli, 2002, p. 362. ; Sabbadini, 1981, p. 103. ; M. Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, *Op. Cit.*, p. 162-163. ; E. Crouzet-Pavan, *Renaissances italiennes*, *Op. Cit.*, p. 162-163.

Les nombreuses personnalités ayant fréquenté son école permettent de témoigner du prestige et du succès de la Ca'Zoiosa. On peut notamment citer : les enfants de Gian Francesco Gonzaga (Ludovico, Carlo, G. Lucido, Cecilia, Alessandro, Margherita, Francesco) et ceux de Federico da Montefeltro, certainement le personnage le plus illustre ayant fréquenté cette école et que les biographes du maître ne manquent pas de citer⁶³⁷. Outre ses élèves, le travail de Vittorino da Feltre nous est connu par quelques écrits. De sa main, il ne subsiste qu'un seul traité, *De Orthographia*⁶³⁸ et quelques lettres en latin adressées à des amis (dont cinq à Paola Malatesta (1393-1449), la femme de Gian Francesco Gonzaga, concernant l'éducation du jeune prince Ludovico)⁶³⁹. Les écrits les plus importants nous permettant de mieux comprendre la pensée pédagogique de Vittorino da Feltre et ses influences en matière de pédagogie⁶⁴⁰ - il possédait notamment l'ouvrage de Pier Paolo Vergerio, dont il s'inspira dans son enseignement - sont deux biographies. La plus importante et détaillée est celle de son ancien élève Francesco Prendilacqua (1422-1499), *De Vita Victorini Feltrensis dialogus*, rédigée entre 1466 et 1470. Dédiée au duc d'Urbino Federico de Montefeltro (un de ses anciens camarades à l'école), la biographie est présentée sous la forme d'un dialogue entre « trois anciens élèves du maître qui, le jour de l'anniversaire de sa mort, se réunissent pour lui rendre hommage »⁶⁴¹. L'autre principal biographe du maître est Bartolomeo Sacchi dit Platina⁶⁴². Bien que ce dernier ne fût pas directement l'élève de Vittorino da Feltre, il bénéficia de ses enseignements à travers ceux d'Ognibene da Lonigo qui fut lui, l'élève de Feltre et à qui il succédera d'ailleurs en 1453 et jusqu'en 1457 à la tête de la Casa Gioisa⁶⁴³. Platina raconte la vie et la pensée pédagogique de son maître indirectement dans son *Commentariolus de vita Victorini Feltrensis*⁶⁴⁴. Outre ces lettres et ces biographies, seule une médaille en bronze réalisée par Pisanello témoigne des

⁶³⁷ M. Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, Op. Cit., p. 126. ; L. Rotondi Secchi Tarugi (ed.), *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'umanesimo*, (Actes de la 2nde convention internationale, Chianciano et Montepulciano, Juillet 1990), Op. Cit., p. 203.

⁶³⁸ L'ouvrage nous est parvenu grâce à un manuscrit rassemblant plusieurs textes et conservé à la Biblioteca Universitaria de Padoue, ms 1291, f. 135v-155v.

⁶³⁹ B. Platina, *Vita di Vittorino da Feltre*, Op. Cit., p. 50, note 81. ; *Ibid.*, p. 36. ; M. Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, Op. Cit., p. 124.

⁶⁴⁰ Concernant les influences pédagogiques de Vittorino da Feltre, voir notamment L. Rotondi Secchi Tarugi (ed.), *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'umanesimo*, (Actes de la 2nde convention internationale, Chianciano et Montepulciano, Juillet 1990), Op. Cit., p. 193. ; Concernant les biographies de Vittorino da Feltre, voir notamment : M. Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, Op. Cit., p. 143. ; A.-S. Goeing, *Summus mathematicus et omnis humanitatis pater*, Op. Cit., p. 14. ; *Ibid.*, p. 10. ; M. Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, Op. Cit., p. 39.

⁶⁴¹ E. Garin, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Op. Cit., p. 552-667.

⁶⁴² Platina ne fut pas un élève direct de Vittorino da Feltre, mais l'élève d'Ognibene da Lonigo, qui fut lui l'élève du maître de Mantoue et contribua à diffuser et perpétuer sa pensée pédagogique. B. Platina, *Vita di Vittorino da Feltre*, Op. Cit., p. X.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. VII.

⁶⁴⁴ B. Platina, *Vita di Vittorino da Feltre*, a cura di G. Biasuz, Ed. Antenore, Padova, 1948.

talents de pédagogue de Vittorino da Feltre comme l'indique l'inscription gravée : « *Victorinus Feltrensis, summus mathematicus et omnis Universitatis pater* »⁶⁴⁵.

Parmi les pédagogues humanistes ayant véritablement formulé de leur vivant leur pensée pédagogique grâce à des traités, on peut notamment mentionner Francesco Barbaro (1390-1454) et son traité *De Re Uxoriam* (1415, imprimé pour la première fois à Venise en 1548⁶⁴⁶). Mais aussi Leonardo Bruni (1369/70-1444) et son *De Studiis et Litteris*, rédigé sous forme de lettre. Il s'agit d'un des premiers, sinon du premier traité d'éducation adressé à une jeune fille, en l'occurrence Baptista di Montefeltro⁶⁴⁷. Il faut également mentionner Pier Paolo Vergerio (1370-1440), une des grandes figures de l'humanisme pédagogique du XV^e siècle, né à Capodistria en 1370, dont l'œuvre nous est parvenue. Pédagogue au service de la cour de Carrese⁶⁴⁸, il rédige vers 1400-1402 en latin le *De Ingeniis Moribus et Liberalibus studiis Adulescentiae*⁶⁴⁹, qui tire son origine du milieu culturel padouan⁶⁵⁰. Il est souvent considéré comme le premier véritable traité de pédagogie de la Renaissance, et très certainement le plus influent⁶⁵¹. En témoigne les plus de trois cents copies manuscrites du traité réalisées au XV^e siècle et les quarante éditions imprimées répertoriées⁶⁵². Comme de nombreux autres pédagogues avant lui, Pier Paolo Vergerio soutient l'importance de commencer tôt à éduquer l'enfant, pendant qu'il est encore malléable :

« C'est dans la jeunesse [...] qu'il faut jeter les bases d'une bonne vie, et l'esprit doit être formé à la vertu pendant qu'il est jeune et influençable, car il conservera toute sa vie les impressions qu'il reçoit maintenant. »⁶⁵³

⁶⁴⁵ Pisanello, *Portrait de Vittorino da Feltre*, 1446-47, médaille en bronze, 6,5 cm de diamètre, New York, The Metropolitan Museum of Art.

⁶⁴⁶ Sur l'impression du manuscrit du *De Re Uxoriam*, voir Deborah Howard, *Venice disputed: Marc'Antonio Barbaro and Venetian architecture, 1550-1600*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2011

⁶⁴⁷ « The tractate of Lionardo Bruni d'Arezzo, *De studiis et Literis* », in W. Harrison Woodward, *Vittorino da Feltre and other humaniste educators : essays and versions. An introduction to the history of classical education*, *Op. Cit.*, p. 120.

⁶⁴⁸ M. Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, *Op. Cit.*, p. 28.

⁶⁴⁹ P.P. Vergerio, « *De Ingeniis moribus ac liberalibus liber* (Milan, Filippo da Lavagna, 1474) », *Op. Cit.*

⁶⁵⁰ M. Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, *Op. Cit.*, p. 83.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 33. ; Voir le chapitre sur Paolo Vergerio in C. Kallendorf (ed.), *Humanist educational treatises*, *Op. Cit.* ; E. Garin, *L'éducation de l'homme moderne. La pédagogie de la Renaissance (1400-1600)*, *Op. Cit.*, p. 119.

⁶⁵² M. Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, *Op. Cit.*, p. 39.

⁶⁵³ Voir le chapitre sur Paolo Vergerio in C. Kallendorf (ed.), *Humanist educational treatises*, *Op. Cit.*

Dans son traité, il prône une éducation libérale basée sur l'apprentissage des humanités, des arts libéraux « qui conviennent le mieux à un homme libre »⁶⁵⁴ et de l'exercice physique⁶⁵⁵. Étudier les arts libéraux revient pour Pier Paolo Vergerio à assurer son avenir :

« En effet, les parents ne peuvent offrir à leurs enfants aucune ressource plus durable, aucune protection plus sûre dans la vie que l'enseignement des arts honorables et des disciplines libérales. Avec une telle dotation, les enfants peuvent généralement surmonter et distinguer les origines familiales obscures et les terres humbles. »⁶⁵⁶

Vergerio ignore – naïvement ou volontairement – la réalité sociale de son époque, qui réserve une telle éducation à quelques poignées d'enfants issus de nobles familles et qui ne permet qu'à de rares exceptions ce que nous appelons aujourd'hui les « transfuges » de classe. Il est effet illusoire de penser que tous les enfants, aient pu bénéficier d'une telle éducation. Enea Silvio Piccolomini (1405-1464) est lui plus réaliste et sait que pour que sa pédagogie touche un grand nombre d'enfants, elle doit être diffusée par une figure importante. Ainsi, il dédie son traité épistolaire *De Liberiorum Educatione* (1450) au jeune Ladislas, duc d'Autriche et héritier de la couronne de Bohême et de Hongrie et l'invite à se comporter en exemple, afin de servir de modèle aux autres enfants⁶⁵⁷. On comprend dès les premières lignes de sa lettre que Ladislas n'est qu'un intermédiaire entre l'auteur et les enfants – en général – qu'il souhaite éduquer. Ainsi, quand dans les premières pages de son épître du *Tractatus de Liberiorum Educatione* Enea Silvio Piccolomini rappelle que l'éducation d'un enfant doit être entreprise au plus tôt, « dès le début de l'enfance »⁶⁵⁸, car « il est important de prendre des habitudes à l'âge tendre »⁶⁵⁹, on comprend que ce conseil ne concerne pas Ladislas puisque ce dernier est alors âgé d'une dizaine d'années, mais bien le reste des enfants.

⁶⁵⁴ Pier Paolo Vergerio, « The character and studies befitting a free-born youth dedicated to Ubertino Da Carrara », in *Ibid.*, p. 2-91, 3. ; E. Garin, *L'éducation de l'homme moderne. La pédagogie de la Renaissance (1400-1600)*, *Op. Cit.*, p. 117.

⁶⁵⁵ Ces deux occupations permettent notamment de détourner l'attention des jeunes de la luxure et autres intempérances. Pier Paolo Vergerio, « The character and studies befitting a free-born youth dedicated to Ubertino Da Carrara », in C. Kallendorf (ed.), *Humanist educational treatises*, *Op. Cit.*, p. 2-91, 21.

⁶⁵⁶ Pier Paolo Vergerio, « The character and studies befitting a free-born youth dedicated to Ubertino Da Carrara », in *Ibid.*, p. 2-91, 4.

⁶⁵⁷ « The treatise of Aeneas Sylvius Piccolomini, Afterwards Pius II, De Liberiorum Educatione. Written for Ladislas, King of Bohemia and Hungary, 1450 », in W. Harrison Woodward, *Vittorino da Feltre and other humaniste educators : essays and versions. An introduction to the history of classical education*, *Op. Cit.*, p. 134. ; C. Terreaux-Scotto, « L'éducation du prince dans le Tractatus de liberorum educatione », *Op. Cit.*

⁶⁵⁸ « [...] *ab infantia et primis* », *Tractatus*, p. 204 cité par C. Terreaux-Scotto, « L'éducation du prince dans le Tractatus de liberorum educatione », *Op. Cit.*, p. 106.

⁶⁵⁹ « *Multum est in teneris consuescere* », *Tractatus*, p. 230 cité par C. Terreaux-Scotto, « L'éducation du prince dans le Tractatus de liberorum educatione », *Op. Cit.*

Piccolomini n'est pas le seul à adresser à un seul enfant son traité en espérant en toucher de nombreux autres. Pier Paolo Vergerio dédicace ainsi son *De ingenuis moribus* (1402-03) à Ubertino da Carrara, fils de Francesco Novello. Giovanni Battista Guarini dédie son *De ordine docendo Ac studenti* (1459) au jeune brescien Maffeo Gambara. Quant à Érasme de Rotterdam il adresse son traité *De pueris statim ac liberaliter educandis* « au très noble Henri de Bourgogne, fils d'Aldophe, prince de Veere, jeune enfant de grande espérance »⁶⁶⁰, il déclare que ce n'est pas ce dernier qu'il souhaite éduquer et que ses conseils ne le concernent pas. Cependant, il a bien conscience que :

« [...] les enfants recevront plus volontiers ces préceptes dédiés à un enfant d'un rang élevé et d'un grand avenir. Ce ne serait pas un médiocre encouragement pour eux de voir les fils des princes nourris, dès leur jeunesse, des mêmes études qu'eux et exercés dans la même lice »⁶⁶¹.

Bien qu'ils soient adressés à un seul individu, ces traités visent plus largement à façonner « l'éducation de l'homme moderne »⁶⁶². En dédiant leurs traités à un enfant important, ces pédagogues « placent au centre du discours non pas l'homme dans l'abstrait, mais le prince et la scène courtoise qui l'entoure »⁶⁶³. Ils espèrent ainsi voir ce dernier devenir un exemple de vertu, un modèle capable transmettre l'exemple aux autres enfants. Ainsi, leurs conseils ne sont-ils jamais véritablement adressés à un enfant, mais *aux enfants* de manière générale. Ceux qui sont amenés à devenir de futurs humanistes et par conséquent doivent apprendre dès leur plus jeune âge à se détacher de leur nature primaire animale et à se comporter en un homme civilisé.

Outre ces jeunes princes, les parents sont également considérés comme des modèles au service de l'éducation de leurs enfants. Ce sont eux qui par leur bon comportement doivent donner l'exemple à leurs enfants. C'est également à eux de les instruire – dans la foi, les bonnes manières et le savoir - ou bien de déléguer cette charge à quelqu'un d'autre. Bien sûr, pour que les parents puissent instruire leurs enfants, il est nécessaire qu'eux-mêmes aient été instruits par leurs propres géniteurs. De fait, l'éducation est alors réservée aux classes sociales les plus hautes et aux seuls garçons (du moins pour ce qui concerne les études en dehors du foyer)⁶⁶⁴.

⁶⁶⁰ Érasme, *La civilité puérile* (1530), *Op. Cit.*, p. 9.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁶² Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage d'Eugenio Garin, E. Garin, *L'éducation de l'homme moderne. La pédagogie de la Renaissance (1400-1600)*, *Op. Cit.*

⁶⁶³ M. Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, *Op. Cit.*, p. 31.

⁶⁶⁴ « Les collèges, réservés aux seuls garçons, sont une toute autre entreprise : il s'agit d'« instituer » les *pueri* ou les adolescents qui arrivent à l'école après avoir passé leur enfance à jouer et à observer librement. Depuis la fin du Moyen Âge, les « pédagogues » italiens, dans la lignée de Vergerio, Maffei, Palmieri, etc., poursuivent en l'enrichissant la lignée médiévale des traités *De l'éducation du prince* ; mais on oublie de noter que ces Italiens parlent très généralement de *liberi* (« les enfants par rapport aux parents »), et non de *pueri* : ils préfèrent parler des facultés physiques et intellectuelles de l'enfant selon les conditions et la destinée que lui offre sa famille. Ils

Ainsi, pour Vittorino da Feltre, il est important que les enfants puissent prendre exemple sur des hommes plus âgés vivants, sur des adultes qu'ils côtoient tous les jours. C'est pourquoi ces hommes plus âgés ne doivent pas oublier « de vivre de manière à ce que leurs actions soient un modèle digne d'intérêt pour les jeunes qui attendent de nous des conseils et des exemples »⁶⁶⁵. Ils se doivent également d'être des « modèle[s] constants de gravité et de discrétion, mais surtout en présence de leurs cadets, car les jeunes sont enclins à faire des erreurs, et s'ils ne sont pas retenus par l'exemple et l'autorité de leurs aînés, ils glisseront toujours facilement vers une conduite plus mauvaise »⁶⁶⁶. C'est sur ces modèles que les enfants vont pouvoir se reposer et c'est d'eux qu'ils vont devoir s'inspirer :

« En effet, de même qu'on attache des piquets aux jeunes pousses d'arbres pour éviter qu'elles ne se renversent sous leur propre poids ou sous l'effet du vent, de même les jeunes gens doivent compter sur les compagnons de ceux dont ils peuvent apprendre les conseils, dont la conscience peut les retenir, et à l'imitation desquels ils peuvent s'améliorer. »⁶⁶⁷

Pour Vergerio, le succès de l'éducation d'un enfant réside dans l'imitation d'un modèle - capacité dont on sait l'enfant pourvu à l'image d'un perroquet ou d'un singe⁶⁶⁸. L'apprentissage de l'enfant a plus de chance d'être fructueux s'il peut se référer quotidiennement à une « personne de haute moralité [à] un miroir vivant... » écrit-il⁶⁶⁹. Donner à voir des exemples de moralité⁶⁷⁰ et de vertu aux plus jeunes permet d'éviter qu'ils ne se conduisent « comme des

sollicitent père et mère dans l'éducation de leur enfant pour qu'ils lui transmettent leurs propres qualités. *Liberi joue avec liberalis* (libérale, noble) et *liber* (le livre), et les « pédagogues » italiens cherchent avant tout à retrouver l'esprit de l'Antiquité. Ils sont proches des prélats, des ambassadeurs et de ces autres personnages remarquables qui forment l'essentiel des gouverneurs et des précepteurs dans les cours royales ou aristocratiques : des maîtres savants, observateurs dévoués et exigeants des enfants. », F. Lafabrie et C. Zum Kolck, *Enfants de la Renaissance*, cat. expo., (*Château royal de Blois, du 18 mai au 1er septembre 2019*), *Op. Cit.*, p. 60.

⁶⁶⁵ Pier Paolo Vergerio, « 'De Ingenuis Moribus' : an English Version », in W. Harrison Woodward, *Vittorino da Feltre and other humaniste educators : essays and versions. An introduction to the history of classical education*, *Op. Cit.*, p. 98.

⁶⁶⁶ Pier Paolo Vergerio, « The character and studies befitting a free-born youth dedicated to Ubertino Da Carrara », in C. Kallendorf (ed.), *Humanist educational treatises*, *Op. Cit.*, p. 2-91, 15. C'est une idée que l'on retrouve également chez Enea Silvio Piccolomi : « Dans le choix de vos compagnons, veillez à ne rechercher que la société de ceux dont l'exemple est digne de votre imitation. C'est en effet une question qui concerne de près votre bien-être futur. Nous sommes tous, surtout dans notre jeunesse, en danger de céder à l'influence du mauvais exemple. ». Notre traduction. « The treatise of Aeneas Sylvius Piccolomini, Afterwards Pius II, De Liberiorum Educatione. Written for Ladislas, King of Bohemia and Hungary, 1450 », in W. Harrison Woodward, *Vittorino da Feltre and other humaniste educators : essays and versions. An introduction to the history of classical education*, *Op. Cit.*, p. 142.

⁶⁶⁷ Pier Paolo Vergerio, « The character and studies befitting a free-born youth dedicated to Ubertino Da Carrara », in C. Kallendorf (ed.), *Humanist educational treatises*, *Op. Cit.*, p. 2-91, 23.

⁶⁶⁸ Érasme, *De pueris*, « *De l'éducation des enfants* », *Op. Cit.*, p. 47, 59 et 61.

⁶⁶⁹ Pier Paolo Vergerio, « The character and studies befitting a free-born youth dedicated to Ubertino Da Carrara », in C. Kallendorf (ed.), *Humanist educational treatises*, *Op. Cit.*, p. 2-91, 13.

⁶⁷⁰ Plus que la connaissance intellectuelle, la question de la moralité de l'être humain se voit accorder une part importante dans la majeure partie des traités comme celui de Maffeo Vegio (1407-1458), un poète, dramaturge et légiste né à Lodi qui développe dans les six livres de son *Educatione liberorum clarisque eorum moribus* les

bêtes ou des fous »⁶⁷¹ comme l'indique la légende d'une miniature illustrant une main tenant un fouet dans le *Liber Jesus*⁶⁷² du jeune Massimiliano Sforza, auquel cas il faudrait les corriger.

Le père est bien souvent placé en tête des modèles que l'enfant doit chercher à imiter comme chez Leon Battista Alberti (1404-1472) qui écrit entre 1433 et 1437⁶⁷³ ses quatre *Libri della Famiglia* et pour qui le père a une place centrale dans l'éducation de son enfant :

« À qui incombe la charge de leur donner de bonnes mœurs ? Au père. À qui incombe le fait de leur faire apprendre lettres et vertu ? Au père. À qui incombe le fardeau démesuré de leur faire acquérir tel et tel savoir, tel art, telle science ? Au père, encore, tu le sais bien. »⁶⁷⁴

L'ouvrage se présente sous la forme d'un dialogue entre le père mourant, Lorenzo Alberti, attendant l'arrivée de son frère Riccardo afin de lui confier ses fils et d'être assuré qu'il les guidera pour qu'ils deviennent des hommes bons et vertueux. Les fils en question sont Lionardo, Giannozzo et Adovardo Alberti⁶⁷⁵. L'ouvrage se veut être un « testament spirituel »⁶⁷⁶, notamment concernant la question de l'éducation des enfants qui fait l'objet du premier livre, et qui revient en priorité au père. L'éducation des enfants doit d'ailleurs être la priorité du père, et passer avant son état ou sa marchandise. Adovardo reconnaît toutefois que si le père est trop occupé par ses affaires, il peut confier l'éducation de ses enfants à une personne tierce qu'il revient toutefois de choisir avec soin⁶⁷⁷, car « on dit qu'il [l'enfant] en est de l'intelligence comme d'un vase : s'il arrive qu'on y mette en premier une mauvaise liqueur, ensuite il en

principes d'une formation morale plutôt qu'intellectuelle. J. Giraud, « Victorin de Feltre (1378-1447?) », *Op. Cit.*, p. 371.

⁶⁷¹ « *Questa fu fatta per noi ragazzi E anchor per quei che son bestiali e pazzi* ». E. Becchi et J. Dominique (eds.), *Histoire de l'enfance en Occident. Tome 1 : De l'Antiquité au XVIIe siècle*, *Op. Cit.*, p. 189. ; F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles*, *Op. Cit.*, p. 303.

⁶⁷² Miniature de Giovan Pietro da Birago, *Libri per una educazione rinascimentale. Grammatica del Donato e Liber Jesus*, Milan, p. 12.

⁶⁷³ « Ils ont été composés en deux phases : à Rome en 1433-1434, pour les trois premiers livres ; dans les années 1436-1437 pour le quatrième livre, en un lieu incertain. », T. Picquet, « L'éducation de l'enfant et la Renaissance italienne. Une éducation au service de la Cité ? », *Op. Cit.*, p. 37.

⁶⁷⁴ L.B. Alberti, *De la famille*, *Op. Cit.*, p. 47.

⁶⁷⁵ Selon Théa Picquet, « le premier représente la culture humaniste ; le second est le *pater familias*, fort de son expérience et de sa sagesse, [...] ; le troisième sert d'intermédiaire entre les valeurs de la culture et l'expérience. J. Giraud, « Victorin de Feltre (1378-1447?) », *Op. Cit.*, p. 370. ; Juliann Vitullo, « Fashioning Fatherhood: Leon Battista Alberti's Art of Parenting », in Albrecht Classen (ed.), *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance - The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, Berlin ; New York, Walter de Gruyter, 2005, p. 341-354, 341.

⁶⁷⁶ T. Picquet, « L'éducation de l'enfant et la Renaissance italienne. Une éducation au service de la Cité ? », *Op. Cit.*, p. 37.

⁶⁷⁷ « Lionardo - Et dis-moi, Adovardo, qu'est-ce qui doit davantage importer à un père : sa boutique, son état, sa marchandise, ou le bien et le salut de son fils ? Adovardo - Avant tout donc, il faut s'occuper de ses enfants, et ensuite des choses utiles et profitables. [...] Et si les pères ne sont pas aptes eux-mêmes, ou trop occupés par d'autres affaires plus importantes (s'il en est une plus importante que de s'occuper de ses enfants), qu'ils disposent alors d'une personne dont leurs enfants puissent apprendre à dire et faire bien et prudemment les choses louables. », L.B. Alberti, *De la famille*, *Op. Cit.*, p. 61, 62 et 64.

garde à jamais la saveur »⁶⁷⁸. C'est pourquoi les auteurs étudiés comme les fréquentations des enfants doivent être surveillées afin d'éviter tout risque de « pollution » de leurs esprits. Alberti reprend ici un *topos* que Piccolomini⁶⁷⁹ avait lui-même repris d'Horace⁶⁸⁰ selon lequel l'enfant, à l'image d'un vase, garderait longtemps le parfum du premier liquide dont il aurait été rempli. Pour éviter cela, le père doit éduquer à chaque instant de sa vie l'enfant : il doit veiller à ses fréquentations, corriger son comportement si nécessaire, le conseiller⁶⁸¹. Une tâche tout aussi fatigante que gratifiante pour le père, puisqu'il peut en tirer grand bénéfice :

« [...] il est par nature chez les pères, je ne sais comment, une plus grande nécessité, un certain appétit d'avoir et d'élever des enfants, et ensuite, de prendre plaisir à voir en eux la reproduction de leur propre image ainsi que la ressemblance avec eux-mêmes : ils fondent sur eux tous leurs espoirs, puis attendent d'en avoir, dans la vieillesse, comme un rempart solide et un soutien sûr pour leur âge désormais épuisé et faible. »⁶⁸²

Les pères ont tout à gagner à bien éduquer la jeunesse, et ils « ne peuvent trouver de plus belle façon d'acquérir, d'accroître et de conserver autorité et dignité qu'en prenant soin de la jeunesse, en la tirant vers la vertu, en la rendant chaque jour plus savante et plus distinguée »⁶⁸³.

Véritable « témoignage vivant de la vie quotidienne de la classe bourgeoise de son époque »⁶⁸⁴ les *Libri della famiglia* diffèrent des autres traités d'éducation. Ils sont bien plus personnels et laissent davantage de place aux sentiments comme en témoigne cette phrase de Lionardo :

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁷⁹ *Tractatus*, p. 266 : « [...] *quo semel est imbuta recens servabit odorem testa diu.* » cité par C. Terreaux-Scotto, « L'éducation du prince dans le *Tractatus de liberorum educatione* », *Op. Cit.*, p. 108-109.

⁶⁸⁰ « [...] le vase conserve longtemps le parfum de la première liqueur dont il a été rempli. », Horace, *Épîtres*, F. Villeneuve (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1955, I, 2, 69-70.

⁶⁸¹ « Le père de famille n'a pas pour seule tâche dans la maison de remplir, comme on dit, le grenier et le berceau, mais il doit bien davantage veiller et faire attention à tout, observer et contrôler toute compagnie, examiner tous les comportements, à la maison et au-dehors ; pour chaque membre de la famille, il doit corriger et amender tout usage qui ne serait pas bon par des paroles de raison plutôt que par des paroles de courroux ; il doit user de l'autorité plutôt que de l'empire, montrer que, quand cela est opportun, il conseille plus qu'il n'ordonne ; il doit aussi être sévère, inflexible et intraitable quand il le faut vraiment, et avoir toujours à l'esprit le bien, la quiétude et la tranquillité de sa famille tout entière, presque comme un astre vers lequel tourner tout son entendement et toute sa réflexion afin de bien guider toute sa famille avec vertu et louange ; il doit savoir naviguer avec la brise, avec cette vague de la faveur populaire et du crédit de ses concitoyens, jusqu'au port de l'honneur, de la considération et de l'autorité, et là savoir dans les tempêtes - telles ces bourrasques et ces misérables naufrages que subit injustement notre famille depuis déjà vingt-deux ans -, se consacrer à gouverner l'esprit des jeunes, ne pas les laisser souffrir qu'ils restent à terre s'ils sont tombés, et ne jamais leur permettre de tenter quelque entreprise téméraire et folle, soit pour se venger, soit pour suivre quelque opinion juvénile et légère ; et dans la tranquillité et la bonace de la fortune, et plus encore pendant les périodes de tempête, il ne doit jamais quitter le gouvernail de la raison [...] », L.B. Alberti, *De la famille*, *Op. Cit.*, p. 20.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 35.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁸⁴ T. Picquet, « L'éducation de l'enfant et la Renaissance italienne. Une éducation au service de la Cité ? », *Op. Cit.*, p. 37.

« Nous avons donc dit une des deux choses que j'ai proposé de dire. L'autre est qu'il faut noter l'heure, le jour, le mois et l'année, et aussi le lieu de naissance de l'enfant : qu'on les inscrive aussitôt dans nos commentaires domestiques et dans nos livres secrets, pour les conserver parmi les choses précieuses. »⁶⁸⁵

En dehors de la péninsule italienne, un auteur mérite d'être cité pour son influence considérable en matière de pédagogie dès le XV^e siècle : il s'agit d'Érasme de Rotterdam (vers 1466-1536). En 1529, il publie son principal traité d'éducation *De pueris statim ac liberaliter instituendis, libellus et novus et elegans* parfois connu sous le nom de *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis* (*Déclamation contenant la manière de bien instruite les enfants dès leur commencement*) et couramment appelé *De Pueris*. L'ouvrage est un traité d'éducation au sens large d'*institutio* : il aborde tout « ce qui permet d'instituer l'homme dans l'enfant »⁶⁸⁶.

En 1530, Érasme rédigera à nouveau un texte ayant trait à l'éducation et particulièrement à la bienséance, sujet dont il sera le premier à consacrer un ouvrage à part entière : *De l'éducation puérile* (*De pueris statim ac liberaliter educandis*) qu'il dédie nous l'avons vu au jeune Henri de Bourgogne. Ce nouveau traité aborde l'éducation de l'enfant en lui inculquant les bonnes manières dans toutes les situations de sa vie sociale et intime. Érasme conseille l'enfant sur le comportement civilisé qu'il doit adopter à l'église et à table, sur la façon dont il doit s'habiller et se tenir pour toujours être décent. Car pour Érasme, c'est en apprenant à maîtriser son corps et ses gestes qu'on se civilise et que l'homme devient plus humain, et l'enfant plus adulte, en bref, qu'il acquiert son humanité⁶⁸⁷. On ne naît pas homme, on le devient, affirme l'auteur⁶⁸⁸ dont la maxime reste aujourd'hui très célèbre. Pour Érasme, savoir se tenir correctement, savoir résister à ses pulsions c'est se comporter en être humain et donc être civilisé, en honnête homme⁶⁸⁹.

La frontière entre éducation et dressage semble parfois très mince, tant qu'il a recours à la figure animale pour illustrer les mauvais comportements de certains enfants⁶⁹⁰. Ainsi, il est selon lui « ridicule de faire passer sa voix par le nez ; c'est bon pour les joueurs de cornemuse

⁶⁸⁵ L.B. Alberti, *De la famille*, Op. Cit., p. 138.

⁶⁸⁶ Bernard Jolibert, *De Pueris* « *De l'éducation des enfants* », Paris, Éditions Klincksieck, 1990, p. 7.

⁶⁸⁷ Marie Barral-Baron, « Érasme et l'art du geste : l'élaboration des règles de civilité à la Renaissance », *Europa Moderna. Revue d'histoire et d'iconologie*, 2015, n° 5, p. 6.

⁶⁸⁸ Érasme, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, Op. Cit., p. 388-389.

⁶⁸⁹ M. Barral-Baron, « Érasme et l'art du geste : l'élaboration des règles de civilité à la Renaissance », Op. Cit., p. 10.

⁶⁹⁰ Franz Bierlaire, « Colloque scolaires et civilités puériles au XVI^e siècle », in E. Becchi et J. Dominique (eds.), *Histoire de l'enfance en Occident. Tome 1 : De l'Antiquité au XVII^e siècle*, op. cit., p. 271-303, 291. ; Franz Bierlaire, « Érasme et le monde animal » dans *Contributions à l'histoire des connaissances zoologiques (Actes de la journée d'étude, Université de Liège, 17 mars 1990)*, Liège, Université de Liège, 1991, p. 74.

et les éléphants »⁶⁹¹, ou de rire bruyamment et en ouvrant la bouche au risque de paraître hennir ou rire comme un chien⁶⁹², de « porter des habits bariolés et de toutes sortes de couleurs, c'est vouloir ressembler aux baladins et aux singes »⁶⁹³ ou encore de boire « avec le bruit que font les chevaux en s'abreuvant »⁶⁹⁴. Le corps du jeune enfant doit être dressé, à l'image de l'animal de compagnie qu'on dresse pour qu'il se comporte bien en société. La maîtrise du corps est l'un des enjeux majeurs de l'éducation des jeunes enfants pour Érasme, qui comme de nombreux autres auteurs avant lui pense qu'il faut modeler l'enfant tant qu'il est encore jeune et malléable et que son « esprit [est] encore tendre »⁶⁹⁵. Déjà dans son *De Pueris*, Érasme développe l'idée que si l'éducation d'un enfant est négligée, il restera une bête :

« Quand la nature te donne un fils elle ne te baille pas autre chose qu'une masse de chair lourde et sans proliture. C'est à toi affaire de disposer en bonne forme et bailler bon pli à la matière obéissante. Si tu chômes, tu as une bête ; si tu y veilles, par manière de parler, tu as un dieu »⁶⁹⁶.

Pour Érasme, rien ne distingue - physiquement et mentalement – l'enfant de l'ourson dont la mère doit façonner à coups de langue la boule de poils informe à qui elle a donné naissance, tout comme la mère doit former l'esprit et le corps de sa progéniture⁶⁹⁷. Sans ce travail de « mise en forme » de leur progéniture, les parents risquent de se retrouver avec une bête en lieu et place de ce qu'Érasme appelle un « Dieu »⁶⁹⁸. Érasme constate que l'enfant a en effet besoin d'aide pour atteindre le potentiel de son humanité puisque l'homme, à sa naissance « ne sait manger, marcher, ni parler s'il n'est enseigné »⁶⁹⁹ contrairement au reste du monde animal qui par instinct sait comment se comporter, comment survivre. Heureusement pour l'homme, « à la place de tous ces attributs, elle [la nature] l'a gratifié d'un esprit doué de savoir, parce qu'en lui

⁶⁹¹ Érasme, *La civilité puérile (1530)*, *Op. Cit.*, p. 62.

⁶⁹² « Il y en a qui en riant semblent hennir, c'est indécent. Nous en dirons autant de ceux qui rient en ouvrant horriblement la bouche, en se plissant les joues et en découvrant toute la mâchoire : c'est le rire d'un chien ou le rire sardonique. », *Ibid.*, p. 64.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁹⁶ B. Jolibert, *De Pueris « De l'éducation des enfants »*, *Op. Cit.*, p. 43.

⁶⁹⁷ « On dit que les ourses rendent une masse de chair sans forme et sans façon, laquelle en la léchant longuement elles embellissent et polissent. Mais nul faon d'ourse est si mal façonné que l'homme est rude d'esprit quand il vient sur terre. », Érasme, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, *Op. Cit.*, p. 390-391. ; B. Jolibert, *De Pueris « De l'éducation des enfants »*, *Op. Cit.*, p. 42-43.

⁶⁹⁸ « C'est à toi affaire de disposer en bonne forme et bailler bon pli à la matière obéissante. Si tu y chômes tu as une bête ; si tu y veilles, par manière de parler, tu as un dieu. », Érasme, *De pueris, « De l'éducation des enfants »*, *Op. Cit.*, p. 43.

⁶⁹⁹ B. Jolibert, *De Pueris « De l'éducation des enfants »*, *Op. Cit.*, p. 38.

seul il les contiendrait tous, à condition d'être exercé »⁷⁰⁰. C'est donc par la maîtrise de sa raison, de son esprit que l'homme pourra atteindre sa pleine humanité.

Érasme tout comme les autres humanistes pédagogues propose dans ses traités un modèle éducatif exemplaire allant de pair avec une société humaniste idéale. Matteo Palmieri (1404-1475) dans son *Della Vita Civile*, rédigé vers 1430 et publié en 1439 mêle ainsi la question de l'éducation à celle de la justice, de la guerre, du mariage ou de la citoyenneté⁷⁰¹. L'éducation fait partie d'un ensemble permettant de tendre vers une société humaniste parfaite dans laquelle le prince se hisse tout en haut de l'échelle sociale. Ce dernier constitue le modèle ultime pour les jeunes garçons à qui ces traités sont adressés. Quant aux jeunes filles, l'archétype auquel elles doivent s'efforcer de ressembler est bien plus accessible puisqu'il s'agit de leur mère. Les traités dédiés aux jeunes filles et aux femmes sont bien moins nombreux, leur éducation ne nécessitant pas d'acquérir de compétences particulières, mais seulement d'être chastes et pieuses.

Un des premiers textes consacrés à l'éducation des jeunes filles fut rédigé par Michele Savonarola (1384-1468). Travaillant à la cour de Ferrare, le médecin rédige en langue vernaculaire dans la première moitié du XV^e siècle son *De regimine pregnantium*, un manuel de gynécologie et de pédiatrie adressé aux femmes de la ville. Le physicien ferrarais y traite de la santé des femmes, mais aussi des enfants. Dans la troisième partie de son traité consacré au régime des enfants, il souligne l'importance du rôle paternel dans l'éducation des enfants, comme si bonne éducation et bonne santé étaient liées. Pour Michele Savonarola, grandir moralement et grandir physiquement vont de pair⁷⁰². C'est au théologien et philosophe espagnol Juan Luis Vives (1492-1450) que l'on doit un des premiers traités entièrement dédiés à l'éducation des jeunes filles. Pour l'auteur, les femmes ne participant pas aux affaires publiques, il n'est donc pas nécessaire de les éduquer autant que les garçons et pas sur les mêmes sujets⁷⁰³. Elles n'ont ainsi pas besoin de se voir enseigner la logique ou la rhétorique puisqu'elles ne seront que rarement amenées à parler en public⁷⁰⁴. Son texte sera largement plagié par l'italien

⁷⁰⁰ Érasme, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, *Op. Cit.*, p. 384-385 ; B. Jolibert, *De Pueris « De l'éducation des enfants »*, *Op. Cit.*, p. 38.

⁷⁰¹ J. Giraud, « Victorin de Feltre (1378-1447?) », *Op. Cit.*, p. 371.

⁷⁰² F. Lafabrie et C. Zum Kolk, *Enfants de la Renaissance*, cat. expo., (*Château royal de Blois, du 18 mai au 1er septembre 2019*), *Op. Cit.*, p. 60.

⁷⁰³ Juan Luis Vivès, *De institutione feminae christianae*, 1523. Voir J. Gibson, « Educating for Silence: Renaissance Women and the Language Arts », *Op. Cit.*, p. 12. ; Watson, *Vives and the Renaissance education of women*, New York, Edward Arnold, 1912, p. 54-55. ; Maria Teresa Ricci, « Le Dialogo della bella creanza delle donne (1539) d'Alessandro Piccolomini et le Dialogo dell'istituzione delle donne (1545) de Lodovico Dolce » dans Emmanuel Buron, Philippe Guérin et Claire Lesage (eds.), *Les États du dialogue à l'âge de l'humanisme*, s.l., Presses universitaires François-Rabelais, 2015, p. 421.

⁷⁰⁴ J. Gibson, « Educating for Silence: Renaissance Women and the Language Arts », *Op. Cit.*, p. 12.

Ludovico Dolce (1508-1568) dans son *Dialogo dell'istituzione delle donne* (1545). Il y admet à son tour que les filles n'ont pas besoin d'apprendre autant que les garçons puisqu'elles n'ont pas à gérer une république, mais seulement elle-même, leurs enfants et leur foyer⁷⁰⁵. Ludovico Dolce leur recommande toutefois la lecture d'ouvrages religieux pour parfaire leur éducation qui largement tournée vers la religion⁷⁰⁶. Certaines femmes haut-placées reçoivent toutefois une éducation plus poussée, notamment celles à la tête des grandes cours italiennes à l'image de Battista di Montefeltro (1384-1448) qui reçut une éducation humaniste poussée. Elle entretenait notamment une correspondance avec les plus grands savants de son époque, dont Leonardo Bruni (1369/70-1444) qui lui adresse dans une lettre intitulée « *De Studiis et litteris* » et écrite en 1424 un programme d'étude pour les femmes⁷⁰⁷.

En offrant à leur progéniture une éducation de qualité, les parents forment leurs enfants à devenir des citoyens et des hommes et des femmes de cours lettrés, civilisés. Si les vertus de cette bonne éducation bénéficient bien évidemment aux enfants eux-mêmes, l'image qu'ils renvoient au reste du monde profite également aux parents. Les vertus de leur descendance étant le reflet direct des leurs. Afin de rendre manifeste cette éducation humaniste aux yeux du plus grand nombre, les parents engagent les plus grands artistes de leur temps pour capturer l'effigie des plus jeunes membres de la famille et surtout leur réussite en tant que parent. Car comme le dit si justement Emmanuel Pernoud : « [...] on ne commande pas l'effigie de son enfant à un peintre sans souhaiter y voir, et le faire voir au monde, l'excellence de son action sur le modèle »⁷⁰⁸. L'enfant y est présenté – ou plutôt exhibé – comme un modèle d'éducation que viennent souligner la présence d'animaux de petite taille à ses côtés, eux aussi apprivoisés. Ces portraits se veulent la preuve que la nature humaine peut être améliorée grâce à la mise en pratique des conseils prodigués par ces traités⁷⁰⁹.

⁷⁰⁵ « *Nella Donna non si ricerca o profonda eloquentia, o sottile ingegno, o esquisita prudentia, o arte di vivere, o amministrazione di Repubblica, o Giustitia, o altro, fuori che la Castità* », Helena Sanson (ed.), *Lodovico Dolce - Dialogo della istituzione delle donne, secondo li tre stati che cadono nella vita umana*, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2015, p. 23. Voir également F. Dennis et É. Miller (eds.), *At home in Renaissance Italy*, cat. expo., (Victoria & Albert Museum, du 5 octobre 2006 au 7 janvier 2007), *Op. Cit.*, p. 142.

⁷⁰⁶ « À la question de Dorothea concernant les livres à conseiller à la jeune fille, Flaminio répond : l'Ancien et le Nouveau Testament, Platon, Sénèque et tous ceux qui apprennent les bonnes moeurs. », M.T. Ricci, « Le Dialogo della bella creanza delle donne (1539) d'Alessandro Piccolomini et le Dialogo dell'istituzione delle donne (1545) de Lodovico Dolce », *Op. Cit.*, p. 422.

⁷⁰⁷ Sur l'éducation des femmes au début de la Renaissance italienne, voir Maria Ludovica Lenzi, *Donne et madonne, L'educazione femminile nel primo Rinascimento italiano*, Torino, Loescher, 1982. ; M. Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, *Op. Cit.*, p. 54. En 1580, Michel Montaigne adresse son traité sur l'institution à Madame Diane de Foix, Comtesse de Gurson. Montaigne, *Essais*, Livre premier, chapitre XXVI.

⁷⁰⁸ E. Pernoud, *L'enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme.*, *Op. Cit.*, p. 13.

⁷⁰⁹ « La symbolique utilisée répercute dans le portrait d'enfant le système conceptuel des traités d'éducation en vigueur où l'éducation se donne comme l'art (*ars*) d'améliorer la nature, au moyen d'une pratique (*exercitatio*) constante. », E. Pernoud, *L'enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme.*, *Op. Cit.*, p. 13. ; Jan Baptist Bedaux

PARTIE II

L'ENFANCE ANIMALE AU PRISME DU PORTRAIT

Les portraits sont pour les peintres ce que sont les traités d'éducation pour les pédagogues : une manière de perfectionner l'individu pour mieux le glorifier. Parmi le genre du portrait, si caractéristique de l'art de Renaissance et qui vise largement la glorification du sujet représenté, le sous-genre du portrait d'enfant n'échappe pas à cette convention. Puisque le « portrait d'enfant est toujours, d'une façon ou d'une autre, le portrait de ses parents »⁷¹⁰, les portraits de jeunes filles et garçons donnent à voir des enfants modèles. Ce sont certes les modèles du peintre, mais ce sont surtout les enfants modèles des parents ayant commandité leurs effigies. C'est d'ailleurs ce modèle que les peintres sont chargés de représenter « plutôt que de s'en aller chercher l'enfant 'tel qu'en lui-même' »⁷¹¹. Si l'évocation de l'enfance animale, d'un dialogue, d'un lien tangible entre ces deux espèces, ne semble pas avoir sa place dans les portraits d'enfants, car elle risquerait de nuire à l'image des sujets représentés, elle y est cependant bien présente. Évoquée dans de nombreux tableaux d'enfants de nobles familles italiennes, de marchands plus modestes ou encore dans ceux représentant le Christ et saint Jean-Baptiste enfants, l'enfance animale se devine de façon plus ou moins évidente et subtile selon la condition sociale des sujets et selon leur appartenance au monde terrestre ou bien céleste.

Dans ce chapitre, nous nous attacherons à déceler les traces de cette enfance animale dans cette catégorie du sous-genre du portrait d'enfant que sont les portraits d'enfants figurés avec des animaux. Si les enfants et leurs animaux de compagnie sont largement présentés comme des modèles d'éducation et de dressage vantant la victoire de la culture sur la nature, nous verrons que ce genre d'œuvre vient toutefois mettre en exergue les similarités de l'enfant et de l'animal représentés côte à côte. Qu'il s'agisse du fils d'une noble famille italienne tenant un chardonneret, d'un garçon enlaçant un chien, du Christ enlaçant l'agneau, l'enfance animale se révèle à travers le portrait. Des portraits qui se veulent à la fois l'incarnation d'un destin – sacré ou profane - et la démonstration d'une relation privilégiée entre l'enfant et l'animal qui se démarque au sein de la famille nucléaire. De cette dernière découle une promiscuité physique

& Rudi Ekkart, *Pride and Joy, Children's Portraits in the Netherlands 1500-1700*, Amsterdam, Ludion Press Ghent, New York, Abrams, 2000, p. 9.

⁷¹⁰ E. Pernoud, *L'enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme.*, *Op. Cit.*, p. 13.

⁷¹¹ E. Pernoud, *L'enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme.*, *Op. Cit.*, p. 13.

qui frôle parfois la fusion corporelle entre l'enfant et l'animal, ainsi qu'une promiscuité morale basée sur l'exemplarité.

Chapitre 3 – Portraits profanes

Tout au long du XVI^e siècle, le nombre de portraits de famille – dans lesquels les animaux et particulièrement les chiens trouvent largement leur place – ne cesse de croître. On peut diviser ces portraits de famille en plusieurs catégories. On trouve tout d’abord ceux représentant la famille au sens large : parents et enfants, parfois accompagnés de leur animal de compagnie. Par ailleurs, certains portraits ne représentent que des enfants ensemble, nous parlons alors de portraits de fratries. Enfin, certains portraits ne donnent à voir que deux personnages : un enfant et un animal. Dans ce chapitre, nous analyserons quelques tableaux appartenant à ces deux dernières catégories. Nous nous intéresserons dans un premier temps aux portraits de fratries et à la place qu’y tient l’animal de compagnie. Si Vittore Carpaccio, Pisanello, Jacopo Bassano ou encore Paolo Véronèse sont parmi les plus grands portraitistes animaliers de la Renaissance italienne, Titien, Sofonisba Anguissola et Paolo Véronèse sont à notre sens les peintres ayant porté à son paroxysme les portraits d’enfants dans lesquels les animaux ont une place des plus centrales. La présence des chiens dans ces portraits – puisque les animaux figurés dans ces portraits sont très largement des chiens – est révélatrice de la volonté des nobles familles italiennes d’exposer « ostensiblement »⁷¹² leur descendance et leurs animaux de compagnie comme des « objets » de fierté, mais aussi comme des membres faisant intégralement partie de la maisonnée. La représentation presque systématique de chiens dans les portraits de familles est révélatrice de la position de plus en plus importante des animaux de compagnie au sein des grandes familles italiennes. Une présence affective que l’art du portrait vient souligner, figurant l’animal comme le « petit dernier » de la famille portraiturée.

Puis notre intérêt se portera sur les portraits « individuels », ne représentant qu’un enfant accompagné d’un animal. Nous verrons que bien ces derniers ne figurent que deux individus, ils sont en réalité une évocation de la famille dans son sens le plus large. Nous insisterons notamment sur le rôle et les devoirs familiaux de l’enfant suggérés dans ces portraits, que la présence d’un animal de compagnie vient souligner. Outre leur rôle de symbole, nous verrons comment les chiens servent notamment de compagnons de transition à l’enfant dans la mesure où ils se rattachent autant à l’enfance qu’à la maturité.

Dans une seconde partie, nous nous pencherons sur la proximité physique et morale des enfants et des animaux portraiturés ensemble, chacune faisant l’objet d’une sous-partie. Nous nous demanderons notamment si les peintres cherchent à provoquer une lecture

⁷¹² Edgar Peter Bowron, « An Artist’s Best Friend: Dogs in Renaissance and Baroque Painting and Sculpture », in Edgar Peters Bowron, Peter C. Sutton, Museum of Fine Arts, Houston, et al. (éd.), *Best in show, Op. Cit.*, p. 1-39, 6.

physiognomonique de leurs portraits ou non. Tout au long de ce chapitre, nous aurons à cœur de souligner, malgré les codes inhérents à ce genre d'œuvre, le naturalisme dont font preuve les peintres italiens du XVI^e siècle lorsqu'ils peignent enfants et animaux ensemble, dans des portraits au cadrage plus ou moins serré.

1. Portraits de famille

En Italie à la Renaissance, la famille incarne un « prototype de l'état » puisque « des relations harmonieuses et bien ordonnées en son sein se manifesteraient par des vertus similaires »⁷¹³ à ce dernier. La famille, en tant qu'idéal civique, cherche à se donner à voir, à exprimer sa grandeur et trouve dans le portrait un parfait mode de diffusion de l'image qu'elle veut donner d'elle-même. Ce dernier est autant l'expression publique de ses valeurs qu'une célébration de ses relations familiales⁷¹⁴. La relève familiale est ainsi largement mise en avant par la présence de la descendance dans grand nombre de portraits qui ornent les murs des palais où ils sont parfois exposés dans le *piano nobile*. À titre d'exemple, on peut citer le dyptique de Paolo Véronèse représentant un double portrait de la famille Porto (**Fig. 9A et 9B**)⁷¹⁵ ou celui de son élève Giovanni Antonio Fasolo (**Fig. 10A et 10B**). Enfants et parents sont figurés ensemble selon leur genre, afin de représenter la grandeur de la famille chez qui le visiteur se trouve⁷¹⁶.

Paolo Veronese, tout comme son élève Giovanni Antonio Fasolo (**Fig. 11 et 12**) comptent parmi les peintres dans l'œuvre desquels les portraits de familles occupent une place importante. Ces portraits sont également une part essentielle pour ne pas dire intégrale du travail d'artistes femme comme Lavinia Fontana (1552-1614) (**Fig. 13, 14, 15 et 16**)⁷¹⁷ ou Sofonisba Anguissola

⁷¹³ « *But more than this, the family was itself a prototype of the state, and properly-ordered and harmonious relationships within it would themselves be manifested in similar virtues in the state.* », H. Cunningham, *Children and Childhood in Western Society Since 1500*, *Op. Cit.*, p. 42.

⁷¹⁴ P. Fortini Brown, *La Renaissance à Venise*, *Op. Cit.*, p. 160.

⁷¹⁵ Les deux portraits étaient exposés dans leur Palazzo Porto à Vicenza. Concernant ce double portrait, voir Xavier F. Salomon, « The children in Veronese's portraits of Iseppo and Livia da Porto », *The Burlington Magazine*, 2009, vol. 151, n° 1281, p. 816-818. Et F. Lacouture, « Genre et fratrie dans les portraits de famille vénitiens du XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 476.

⁷¹⁶ Monica Ferrari, « L'éducation du prince par les arts du discours au XV^e siècle : l'oratio comme outil de formation et jeu de regards à la cour de Francesco Sforza », *Histoire de l'éducation*, 2015, n° 143, p. 9-36.

⁷¹⁷ Née le 25 août 1552 à Bologne dans une famille d'artiste – son père était le peintre Prospero Fontana (vers 1508-1597) – elle a laissé 32 œuvres signées et datées derrière elle, ce qui en fait la collection la plus importante d'une femme artiste avant le XVIII^e siècle. Concernant Lavinia Fontana, voir notamment : Maria Teresa Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese « pittrice singolare » (1552-1614)*, Milan ; Rome, Jandi Sapi Editori, 1989 ; Vera Fortunati, *Lavinia Fontana of Bologna (1552-1614)*, *cat. Expo.*, (Washington D. C., The National Museum of Women in the Arts, 5 février - 7 juin 1998), Milan, Electa, 1998 ; Caroline P. Murphy, *Lavinia Fontana. A painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna*, New Heaven ; Londres, Yale University Press, 2003 ; Caroline P. Murphy, « Lavinia Fontana and Female Life Cycle Experience in Late Sixteenth-Century Bologna » dans

(Fig. 17 et 18), qui en tant qu'ainée d'une fratrie de six enfants a largement pris pour modèles ses propres frères et sœurs⁷¹⁸. Leur famille peut en effet être pour les peintres un sujet d'inspiration couplé à une fierté à arborer. En témoigne la gravure du mantouan Ippolito Andreasi (vers 1548-1608) qui s'est représenté entouré de sa femme et de leurs trois enfants dans son atelier (Fig. 19).

Au même titre que les enfants, les nourrices sont présentées comme faisant partie de la famille italienne de la Renaissance comme le soulignent par exemple un tableau et une fresque de Paolo Veronese (Fig. 20 et 21). Mais plus encore, ce sont les animaux qui gagnent au XVI^e siècle leur place, non seulement au sein des familles nobles, mais également au sein des portraits qui leurs sont consacrés.

1.1. L'animal de compagnie, le « petit dernier » de la famille

La présence dans les portraits de ces « accessoires frivoles »⁷¹⁹ comme les nomme le cardinal Gabriele Paleotti transgresse sa vision de ce type d'œuvre qui, selon l'homme d'église, doit « s'en tenir à l'essentiel »⁷²⁰. Leur présence de plus en plus fréquente est pourtant

Geraldine A. Johnson, Sara F. Matthews Grieco et Syracuse University (N.Y.) (eds.), *Picturing women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 111-138 ; Leticia Ruiz Gómez, *A tale of two women painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, cat. expo., (Madrid, Museo Nacional del Prado, du 22 octobre 2019 au 2 février 2020), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

⁷¹⁸ Concernant Sofonisba Anguissola, voir notamment : Micheal W. Cole, *Sofonisba's Lesson. A Renaissance artist and her work*, Princeton, Princeton University Press, 2019 ; Mary D. Garrard, « Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist », *Renaissance Quarterly*, 1994, vol. 47, n° 3, p. 556-622 ; Ilya Sandra Perlingieri, *Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance*, Paris, Liana Levi, 1992 ; Ilya Sandra Perlingieri, « Sofonisba Anguissola's Early Sketches », *Woman's Art Journal*, 1988, vol. 9, n° 2, p. 10-14 ; Daniela Pizzagalli, *La Signora della Pittura. Vita di Sofonisba Anguissola, gentildonna e artista nel Rinascimento*, Milan, Rizzoli, 2003 ; L. Ruiz Gómez, *A tale of two women painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, cat. expo., (Madrid, Museo Nacional del Prado, du 22 octobre 2019 au 2 février 2020), Op. Cit.

⁷¹⁹ Comme les surnomme Édouard Pommier, *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 162. Faisant référence à ce passage du *Discorso* de G. Paleotti : « Diciamo dunque che, nel fare richiesta di questi ritratti, occorrerebbe fare molta attenzione nello scegliere solo quelli che siano comunemente riconosciuti degni di lode e onore. Per i ritratti di persone di alto grado e dignità, i committenti dovrebbero preoccuparsi che venissero eseguiti con il decoro e il rispetto che si conviene alla loro condizione, e non con cagnolini, fiori, ventagli nelle mani, uccellini, pappagalli scimiette, non con abiti sconvenienti – soprattutto nel caso di personalità ecclesiastiche – non in atteggiamenti rilassati o in altre pose che non siano degne di persone così importanti ed esemplari. », Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)*, traduit par Gian Franco Freguglia, Vatican, Liberia Editrice Vaticana, 2002, p. 154. ; « Hence we say that in obtaining portraits, one must use great discretion and choose only those who have been acknowledged worthy of praise and honor by common consensus. Moreover, in portraits of persons of rank and dignity, the patrons [i patroni] must ensure that they are painted [espressi] with the gravity and decorum required by their status, not holding puppies or flowers or weathercock, not accompanied by songbirds or parrots or apes, and not with unseemly dress (especially ecclesiastical persons), not engaged in amusing themselves, and not in any other fashion unworthy of mature and exemplary persons. », Gabriele Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, traduit par William McCuaig, Los Angeles, Getty Research Institute, 2012, p. 206.

⁷²⁰ « Moreover, in portraits of persons of rank and dignity, the patrons [i patroni] must ensure that they are painted [espressi] with the gravity and decorum required by their status, not holding puppies or flowers or a weathercock, not accompanied by songbirds or parrots or apes, and not with unseemly dress (especially ecclesiastical persons), not engaged in amusing themselves, and not in any other fashion unworthy of mature and

révélatrice de leur place au sein des nobles familles italiennes, où les bêtes sont dressées afin de devenir de véritables animaux de compagnie⁷²¹.

L'animal de compagnie se définit comme « tout animal domestiqué ou apprivoisé [et] gardé comme favori ou traité avec indulgence »⁷²² ou comme un « animal nourri et soigné en dehors de toute contrepartie matérielle comparable à celle des animaux de rente »⁷²³. Il envahit les cours italiennes aux XV^e et XVI^e siècles⁷²⁴, mais aussi des *studioli* des humanistes et des hommes d'églises comme le montre le dessin de Lorenzo Lotto représentant *Un ecclésiastique dans son studio avec un chien* (**Fig. 22**). L'animal domestique, en plus de ses fonctions utilitaires courantes (agriculture, chasse, etc.), se voit attribuer un nouveau rôle : celui d'accompagner l'homme dans son quotidien. Il se voit attribuer une nouvelle mission : celle d'être plaisant, agréable. Plus simplement, l'homme attend de l'animal de compagnie qu'il soit présent, toujours à sa disposition au sein de la maison⁷²⁵. Comme l'écrit Jessica Schiesari, sa fonction est « d'être là ». Les « bons animaux de compagnie sont ceux qui restent là [et qui] donnent de l'affection quand on le souhaite et font preuve d'une soumission et d'une dépendance heureuses »⁷²⁶. L'animal doit toujours être prêt à donner, mais aussi à recevoir de

exemplary persons. », G. Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, *Op. Cit.*, p. 206. ; Voir également É. Pommier, *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*, *op. cit.*, p. 162. « *Medieval and Renaissance moralists and theologians appear to have regarded most kinds of physical intimacy between people and animals as morally suspects, and typically condemned the practice of keeping animals exclusively for companionship.* » », Joyce E. Salisbury, *The Beast Within: Animals in the Middle Ages*, Londres et New York, Routledge, 1994, pp.42-59. Et Linda Kalof (ed.), *The Oxford Handbook of Animal Studies*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 82.

⁷²¹ Outre le portrait, il faut mentionner les textes – lettres, épitaphes, panégyrique - dédiés à leurs animaux de compagnie par des propriétaires notoires comme Pétrarque, Isabelle d'Este ou encore Leon Battista Alberti. Voir : Pétrarque, *Séjour à Vaucluse*, *Op. Cit.*, p. 85. ; Archives d'état de Mantoue, Archives Gonzaga, Série Autographe, Cassata n°10, Dossier n°356, à l'intérieur d'un dossier intitulé 'Toesie manuscritti di diversi autori', n°1360-1385, 1-35. Le manuscrit a été traduit et retranscrit par Kathleen Walker-Meikle dans sa thèse de doctorat disponible en ligne : K.F. Walker-Meikle, *Late Medieval Pet Keeping: Gender, Status and Emotions*, *Op. Cit.*, p. 206-249. ; Leon Battista Alberti, *Il cane (XVe siècle)*, traduit par Piero Di Marco Parenti, Ancona, Tipografia di Aurelj G. E. Comp., 1847. ; Michel Paoli, « *Canis et Musca* : portraits d'animaux et autoportraits d'Alberti », Actes du Colloque *Animal et Portrait à la Renaissance. De Bestiae Dignitate*, Paris et Écouen, 16-17 mai 2022, [à paraître]. Voir également : B. Arbel, « The Renaissance transformation of animal meaning from Petrarch to Montaigne », *Op. Cit.*, p. 67. Voir également A. Lytton Sells, *Animals and Poetry in French and English Literature and the Greek Tradition*, Bloomington, Indiana University Press, 1955, p. 3-16.

⁷²² Selon *The Oxford English Dictionary*, cité par Marc Shell, « The Family Pet », *Representations*, 1986, n° 15, p. 122.

⁷²³ Liliane Bodson (ed.), *L'animal de compagnie : ses rôles et leurs motivations au regard de l'histoire*, (*Actes de la Journée d'étude, Université de Liège, 23 mars 1996*), Liège, Université de Liège, 1997, p. 25.

⁷²⁴ Voir à ce propos l'importante étude de Sarah Cockram, « Sleeve cat and lap dog. Affection, aesthetics and proximity to companion animals in Renaissance Mantua », in S. Cockram et A. Wells, *Interspecies Interactions. Animals and Humans between the Middle Ages and Modernity*, *Op. Cit.*, p. 34-65.

⁷²⁵ « La distinction n'est pas nouvelle, puisque Gesner parle déjà de « petits chiens adorés » ou de « chiens inutiles et restant dans les maisons », lesquels existent depuis l'Antiquité : c'était le rôle du chien de Malte. », R. Delort, *Les animaux ont une histoire*, *Op. Cit.*, p. 469.

⁷²⁶ « La fonction de l'animal est d'être là : les bons animaux de compagnie sont ceux qui restent là, donnent de l'affection quand on le souhaite et font preuve d'une soumission et d'une dépendance heureuses ; les mauvais animaux s'enfuient ou se perdent, demandent de l'affection sans la demander, font trop de bruit, dégagent des

la tendresse et à amuser les hommes et les femmes en mal de distraction et de solitude⁷²⁷. L'animal au sein des cours et des nobles familles italiennes passe ainsi à la Renaissance d'un animal-objet pragmatique à un animal-objet d'agrément⁷²⁸. Les petits chiens aussi appelés *lap-dogs*, puisque ce sont des animaux qui viennent s'asseoir sur les genoux des dames, sont (presque) littéralement des accessoires pour ces dernières⁷²⁹. Le bichon frisé, l'épagneul papillon, le King Charles ou encore le carlin sont les chiens les plus représentés aux côtés des femmes qui les arborent tels des accessoires de mode. Ce sont des races de chiens créées par l'homme au Quattrocento, notamment à Bologne, ville réputée pour être un centre d'élevage et de commerce de chiens en Italie à cette époque⁷³⁰.

Les *cane bolognesi* dont les bichons bolonais font partis, sont parmi les plus coûteux et constituent de véritables signes ostentatoires de richesses⁷³¹. Le choix d'un animal de

odeurs, font des dégâts, mordent leurs maîtres ou affichent leur indépendance et leur manque de soumission. / (*The pet's function is to be there : good pets are those that hang around, give affection when desired, and evince a happy submissiveness and dependency ; bad ones run away or get lost, demand unasked-for affection, make too much noise, give off odours, make messes, bite their owners, or otherwise flaunt their independence and lack of submission*) », J. Schiesari, *Beasts and Beauties. Animals, Gender and Domestication in the Italian Renaissance*, *Op. Cit.*, p. 15. Notre traduction.

⁷²⁷ Katherine MacDonogh émet dans l'introduction de son ouvrage l'hypothèse selon laquelle les animaux de compagnie, et notamment les *lap dogs* servent à combler la solitude des femmes de cour, qui s'en occupent comme s'ils s'agissaient « d'enfants de substitution ». Katharine MacDonogh, *Histoire des animaux de cour*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 8. Une hypothèse que rejoint Sarah Cockram : « [...] vivre avec des animaux de compagnie n'était pas seulement une expression de statut et d'identité, mais aussi une question d'esthétique, de plaisir sensoriel et de sentiments humains. / [...] *living with companion animals was not only an expression of status and identity, but also a matter of aesthetics, sensory delight, and human feelings.* », Sarah Cockram, « Sleeve cat and lap dog. Affection, aesthetics and proximity to companion animals in Renaissance Mantua », in S. Cockram et A. Wells, *Interspecies Interactions. Animals and Humans between the Middle Ages and Modernity*, *Op. Cit.*, p. 34-65, 34. Notre traduction.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 52. ; L. Kalof, *Looking at Animals in Human History*, *Op. Cit.*, p. 88. ; Edgar Peter Bowron, « An Artist's Best Friend : Dogs in Renaissance and Baroque Painting and Sculpture », in Edgar Peters Bowron, Peter C. Sutton, Museum of Fine Arts, Houston, et al. (éd.), *Best in show*, *Op. Cit.*, p. 1-39, 14-15. ; Voir également K. MacDonogh, *Histoire des animaux de cour*, *Op. Cit.* ; J. Pieragnoli, *La cour de France et ses animaux. XVIe-XVIIe siècle*, *Op. Cit.*, p. 32-33-34.

⁷²⁹ V. Vanneau, *Le chien. Histoire d'un objet de compagnie*, *op. cit.*, p. 41. ; J. Schiesari, *Beasts and Beauties. Animals, Gender and Domestication in the Italian Renaissance*, *Op. Cit.* ; Juliana Schiesari, « Bitches and Queens » : Pets and Perversion at the Court of France's Henri III », in E. Fudge, *Renaissance beasts: of Animals, humans, and other wonderful creatures*, *Op. Cit.*, p. 37-50. Érasme dans ses *Adages*, parle des chiens de Malte « que beaucoup de bonnes femmes tenaient en plus haute estime que leur propre mari, ces chiens sans autre utilité que la distraction de matrones gâtées et oisives, et qu'à notre époque encore on aime d'une façon étonnante », Érasme, *Opera Omnia*, tome II, : col. 585 A, 798 A-C, 1037 cité par C-F F. Bierlaire, « Érasme et le monde animal », *Op. Cit.*, p. 73.

⁷³⁰ « La vraie sélection commence à la fin du Moyen Âge, quand les hommes, contrevenant aux règles élémentaires de l'élevage, s'avisent de prodiguer des soins appropriés à des chiots trop mal armés pour suivre en milieu naturel. Sculptures, miniatures et peintures abondent désormais en griffons frisés, bichons caressants et paresseux. Ces espèces rentrent dans la petite histoire de France grâce à leur protecteurs royaux, tels Henri III, qui, selon Sully, portait autour du cou un panier rempli de petits chiens, etc. », R. Delort, *Les animaux ont une histoire*, *Op. Cit.*, p. 469. ; J. Schiesari, *Beasts and Beauties. Animals, Gender and Domestication in the Italian Renaissance*, *Op. Cit.*, p. 19. ; *Ibid.*, p. 151.

⁷³¹ Riccardo Carapelli, « Cani bolognesi, principi medicei e alcuni disegni inediti seicenteschi », *Carrobbio*, 1986, n° 12, p. 101-110. ; V. Vanneau, *Le chien. Histoire d'un objet de compagnie*, *Op. Cit.*, p. 167. Daniel Arasse souligne d'ailleurs la présence d'un bichon bolonais blanc au sein du *Miracle de la Croix au Pont du Rialto* de Vittore Carpaccio (1496) : « Parmi ceux-ci, l'un au moins mérite mention : au premier plan, sur une gondole, un

compagnie ne relève donc pas du hasard dans la mesure où il révèle au monde la richesse de son propriétaire, qui peut se permettre d'acquérir un animal parfois très coûteux et de nourrir une bouche supplémentaire « non utile ». Un effet qui est décuplé si, de prime, l'animal de compagnie qu'il possède appartient à une *raza*⁷³² rare, et donc plus chère⁷³³. L'animal de compagnie devient dès lors le reflet des qualités et vertus de son propriétaire. Il est l'extension de l'image de son maître, ce qui apparaît amplement dans les portraits. Ils diffusent et revendiquent une certaine image du propriétaire à travers la présence de son animal de compagnie tout en le rassurant notamment sur son rang « d'être supérieur et indispensable »⁷³⁴. La domestication de l'animal de compagnie traduit ce besoin de domination inhérent à l'homme et témoigne de la « victoire de l'homme sur la nature sauvage »⁷³⁵. Dans sa thèse consacrée à la figure animale dans l'art contemporain et actuel, Laure Joyeux résume parfaitement cette volonté de pouvoir intrinsèque à la nature humaine : « En capturant, élevant, sélectionnant, dressant des animaux, l'homme produit du pouvoir par la domestication, déclinant aussi sa propre nature, celle de vouloir tout dominer et contrôler. »⁷³⁶

Cette extériorisation du pouvoir n'empêche cependant pas qu'une réelle relation se noue entre un chien de compagnie et son propriétaire. À l'image de celle qu'eut Lodovico III Gonzaga avec son braque aux poils roux, Rubino, qu'il confie avoir peur de perdre⁷³⁷. Nous l'avons déjà évoqué⁷³⁸, à sa mort, il fait ériger une sépulture ornée d'une épitaphe visible depuis

petit chien blanc fixe le spectateur. Il est peint avec une telle précision qu'un spécialiste y reconnaît immédiatement la race précise du bichon bolonais ; la remarque serait futile si l'on ne savait par ailleurs que cette race de chien jouit, à la fin du XVe siècle, d'un prestige exceptionnel. Animal favori des princesses et des dames de compagnie, il est aussi un cadeau princier de bienvenue ; Cosme de Médicis en offre huit aux nobles de Bruxelles, et le roi d'Espagne Philippe II, auquel on en offre une paire, y voit un « cadeau royal digne d'un empereur ». La participation de son rendu participe ainsi de ce goût du détail luxueux évoqué plus haut. », D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture, op. cit.*, p. 145.

⁷³² Le terme de *raza* ou *razza* désigne en Italie aux XIV^e et XV^e siècles la sélection humaine dans la reproduction animale.

⁷³³ Les Médicis étaient par exemple connus comme des collectionneurs d'animaux, notamment exotiques. Marilena Mosco et Silvia Meloni Trkulja, *Natura viva in Casa Medici: dipinti di animali dai depositi di Palazzo Pitti con esemplari del Museo zoologico « La Specola »*, cat., expo., [Firenze, Palazzo Pitti, 14 décembre 1985-13 avril 1986], Firenze, Centro Di, 1985, p. 17.

⁷³⁴ L. Joyeux, *Les animalités de l'art : modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle, Op. Cit.*, p. 52-53.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ La lettre est datée du 19 février 1463 et adressée à Barbara de Brandebourg (ASMn, A.G. b. 2888, L. 45, c. 26v), citée par Rodolfo Signorini, *Opus hoc tenue : la Camera Dipinta di Andrea Mantegna : lettura storica, iconografica, iconologica*, Parmes, Artegrafica Silva, 1985, p. 293. et par Armelle Fémelat, *Les Gonzaga, précurseurs du portrait animal à la Renaissance* [Conférence] dans le cadre du séminaire « Iconographie animale : questions de méthodes et d'historiographie », 14 février 2022.

⁷³⁸ Voir Partie I, chap. 2. 1.2.

la *Camera Picta* (**Fig. 23**)⁷³⁹, afin de pouvoir continuer à l'avoir près de lui⁷⁴⁰. L'animal est également présent à l'intérieur de la pièce, sur le mur de la paroi nord⁷⁴¹. Rubino est figuré avec une grande individualité, témoignant de la volonté naturaliste qui anime Andrea Mantegna ainsi que ses contemporains. Pisanello, Carpaccio, Titien ou encore Jacopo Bassano qui peint dans le dernier quart du XVI^e siècle un des premiers portraits animaliers représentant *Deux chiens de chasse* (**Fig. 24**) sont les principaux représentants de cette nouvelle approche naturaliste. On passe ici au portrait non plus *avec* un chien, mais au portrait *de* chien comme l'écrit Estelle Laroche⁷⁴² tant leur présence est forte et figurée avec un grand réalisme. Leurs représentations naturalistes égalent désormais celles des hommes et des femmes adultes comme celles des enfants auprès de qui les chiens ou autres animaux trouvent bien souvent leur place dans les portraits regroupant tous les membres d'une même famille nucléaire. À l'image de la famille Vendramin représentée par Titien au milieu du XVI^e siècle où l'épagneul papillon posé sur les genoux du garçon aux chausses rouge fait figure de benjamin de la famille (**Fig. 25**). Le garçon le protège de ses deux autres frères plus âgés qui semblent très intéressés par l'animal, qui lui ne semble pas décidé à bouger. En plaçant le petit épagneul au plus près du plus jeune des garçons de la famille, Titien en fait un marqueur du garçonnet venant rappeler la proximité de l'enfant avec l'animal dans son jeune âge. Un procédé mis en place dans de nombreux portraits de famille, et plus particulièrement de fratrie.

1.2. Portraits de fratries

Bien qu'ils ne soient pas à prendre pour des vérités historiques, les portraits de fratries sont les seules traces de l'enfance en dehors des inventaires et des traités, et ils forment de ce fait des outils essentiels pour qui s'intéresse à la question de l'enfance à la Renaissance⁷⁴³. Ces

⁷³⁹ Rubino est loin d'être le seul chien figuré dans cette pièce. Nous mentionnant au lecteur l'existence d'un mémoire traitant des chiens dans la *Camera Picta* d'Andrea Mantegna, dont la présence a par ailleurs peu été étudiée : Daniela Merlo, *Les chiens des Gonzaga dans la Camera Picta de Mantegna et le Canis d'Alberti. Une brève histoire de cynophilie et de la cynophobie de l'Antiquité au XVe siècle*, Mémoire, Université catholique de Louvain-la-Neuve, s.l., 1998.

⁷⁴⁰ Ce qu'il explique dans une lettre du 5 août 1567 adressée à Barbara de Brandebourg depuis Borgoforte (ASMn, A.G., b.2099, c.333r, citée par R. Signorini, 1985, *op.cit.*, p. 304).

⁷⁴¹ « *RVBINVS CATVLVS / LONGO ET FIDO AMORE PROBATVS DOMINO / SENIO CONFECTVS SERVATA STIRPE HIC IACEO / HOC ME HONORE SEPVLCHRI/ HERVS DIGNATVS EST* » : épitaphe publiée dans Ulysse Aldrovandi, *De quadrupedibus digitatis viviparis*, livre 3. Bologna, 1645, p. 525, identifiée par R. Signorini, *Opvs hoc tenvue. La Camera dipinta di Andrea Mantegna. Lettura storica iconografica iconologica*, *Op. Cit.*, p. 318-319. Et citée par Armelle Fémelat, *Les Gonzaga, précurseurs du portrait animal à la Renaissance* [Conférence] dans le cadre du séminaire « Iconographie animale : questions de méthodes et d'historiographie », 14 février 2022. Voir également A. Fémelat, « Rubino, El Serpentino, Viola, and the Others : Renaissance Portraits of Dogs and Horses at the Court of the Gonzagas », *Op. Cit.*

⁷⁴² Esther Laroche, « Le portrait de chien » dans Emmanuelle Héran (ed.), *Beauté animale*, cat. expo., (Paris, Grand Palais, du 21 mars au 16 juillet 2012), Paris, Réunion des musées nationaux, 2012, p. 100.

⁷⁴³ Patricia Fortini Brown, *Private Lives in Renaissance Venice : Art, Architecture, and the Family*, New Heaven ; Londres, Yale University Press, 2005, p. 95.

portraits sont d'autant plus importants qu'ils accordent majoritairement une place aux jeunes filles, plus rares dans les portraits individuels⁷⁴⁴. Au même titre que les animaux, les enfants s'insèrent dans les portraits aux côtés de leurs parents au cours du XVI^e siècle et deviennent même l'unique sujet d'un certain nombre d'entre eux dès les années 1540 et se développeront plus largement à la fin du XV^e et au XVII^e siècle. Ces portraits s'ils représentent des individus, sont toutefois destinés à être accrochés aux côtés des portraits également individuels de leurs proches, dans un accrochage de type galerie⁷⁴⁵. Les relations familiales s'affichent donc par portraits interposés. Une telle hiérarchie est aujourd'hui rompue la plupart du temps, la rendant invisible pour les historiens de l'art. Si cela nuit à l'étude du dispositif d'accrochage original, il faut reconnaître que cela a toutefois le mérite de faciliter l'étude du sujet représenté dans son individualité et vient mettre en évidence « les traits qui les caractérisent »⁷⁴⁶.

Il est en revanche plus difficile d'étudier ces portraits comme faisant partie d'un tout, d'une famille au regard de l'absence d'informations concernant leur accrochage. Les parents étaient-ils placés au-dessus des enfants ? Les portraits étaient-ils disposés selon leur genre ? On peut émettre l'hypothèse que oui, puisque l'absence de mixité semble inhérente au genre du portrait. Un dispositif genré que l'on trouve déjà dans les tableaux de dévotion où les commanditaires sont placés à droite (homme) ou à gauche (femmes) des figures saintes selon leur genre, rappelle Fabien Lacouture⁷⁴⁷. Une division des personnages qui « trouve sa source dans les représentations du Jugement Dernier, où les élus étaient à la droite du Christ, et les damnés à sa gauche »⁷⁴⁸ et que l'on retrouve par exemple dans le *Portrait de la famille Pagello* peint par Giovanni Antonio Fasolo (**Fig. 12**).

Cette scission visuelle entre les femmes d'un côté et les hommes de l'autre n'est que la manifestation d'une réalité sociale où les garçons sont invités, souvent dès l'âge de sept ans soit dès leur entrée dans la *pueritia*, à délaisser la sphère féminine. Ces dernières étant susceptibles d'entraver la bonne éducation des garçons, et notamment l'apprentissage de leur virilité. Le dominicain Giovanni Dominici stipule ainsi dans le chapitre III de sa *Regola* consacrée aux soins domestiques que passé l'âge de trois ans, les garçons ne devraient plus dormir avec leurs sœurs ni même passer autant de temps qu'avant durant la journée⁷⁴⁹. Il en arrive à la conclusion

⁷⁴⁴ F. Lacouture, « Genre et fratrie dans les portraits de famille vénitiens du XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 470.

⁷⁴⁵ Nadeije Laneyrie-Dagen, « Enfant réel ou adulte en devenir ? La Renaissance et l'époque classique », in S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L'enfant dans la peinture*, *Op. Cit.*, p. 79-192, 134.

⁷⁴⁶ Nadeije Laneyrie-Dagen, « Enfant réel ou adulte en devenir ? La Renaissance et l'époque classique », in S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L'enfant dans la peinture*, *Op. Cit.*, p. 79-192, 134.

⁷⁴⁷ F. Lacouture, « Genre et fratrie dans les portraits de famille vénitiens du XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 473.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 473, note 13.

⁷⁴⁹ A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, *Op. Cit.*, p. 41.

que « si les garçons et les filles peuvent être élevés séparément, sans s'associer les uns aux autres, ils grandiront mieux »⁷⁵⁰. Cette séparation des genres est également prônée par Leon Battista Alberti dans la mesure où elle permet à l'enfant de se concentrer sur les modèles associés à son propre genre. Ainsi, il invite les jeunes garçons :

« [...] dès le premier jour, à se trouver parmi les hommes, où ils puissent apprendre davantage la vertu que le vice, et développer leur virilité dès leur jeune âge, en les habituant et en les exerçant à des choses aussi magnifiques et grandes que leur âge le permet, les éloigner de toutes les mœurs et de toutes les manières des femmes. »⁷⁵¹

Ce sont aux pères d'enseigner les qualités et vertus dites masculines à leurs fils. Quant à celles dites féminines, c'est aux mères de les faire connaître à leurs filles. Nous aurons l'occasion de l'évoquer par la suite au à travers la question du jeu comme outil pédagogique genré⁷⁵². Les parents sont les principaux modèles de l'enfant, ceux qu'ils doivent chercher à imiter. La figuration des enfants aux côtés de leurs parents – que ce soit au sein d'un même tableau ou bien dans plusieurs tableaux placés côte à côte – permet de prendre acte de « ce mimétisme à la fois physique et social »⁷⁵³ entre un enfant et son parent.

Dans l'Italie du XV^e et XVI^e siècle, les portraits d'enfants, de fratries – avec ou sans parents – visent avant tout à exposer la grandeur de la famille qui se mesure notamment par le nombre de ses enfants et particulièrement par le nombre de garçons. La question de la descendance et de la perpétuation de la lignée est bien évidemment un des enjeux centraux des portraits d'enfants et explique la présence uniquement masculine des enfants dans le portrait de la famille Vendramin de Titien, déjà évoqué plus haut (**Fig. 25**). L'œuvre représente les frères Gabriele et Andrea Vendramin accompagnés de ses sept fils. Les deux frères sont issus d'une riche et ancienne famille, dont il est non seulement crucial de perpétuer le nom, mais aussi au sein de laquelle il revient de transmettre ses biens de génération en génération. C'est probablement dans cette « optique dynastique » qu'a été commandé ce portrait de famille. Gabriele est au XVI^e siècle à Venise un des plus grands collectionneurs d'arts (gravures, marbres, bronzes, pièces de monnaie, peintures, etc.). Son importante collection devrait en toute logique revenir à ses héritiers, mais étant célibataire et sans enfant, il désigne en 1548 dans son testament ses neveux présents dans le portrait comme ses légataires. L'œuvre de Titien, dont la réalisation commence vraisemblablement avant cette date (vers 1540-1542), expose d'ores et déjà Gabriele

⁷⁵⁰ « If the boys and the girls can be raised separately, not associating one with the other, they will grow up better. », Notre traduction. *Ibid.*

⁷⁵¹ L.B. Alberti, *De la famille, Op. Cit.*, p. 56.

⁷⁵² Voir Partie IV chap. 8, 2.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 477.

et ses neveux comme appartenant à une seule et même famille⁷⁵⁴. Il ne faut pas voir dans cet acte un élan d'affection envers les siens, mais bien la représentation d'une union familiale purement politique et matérielle, c'est pourquoi elle exclue d'office les femmes⁷⁵⁵, ce que Titien retranscrit parfaitement. Les membres de la famille sont placés selon leur âge, du plus âgé au plus jeune, et donc selon leur ordre en tant qu'héritier. Les trois derniers de la fratrie, en mauvaise position pour toucher une part de l'héritage, forment un entre-soi placé à l'écart du reste des hommes de la famille, plus âgés. Ils s'amuse autour d'un chien que tient sur ses genoux le plus jeune d'entre eux. Le garçon à la veste brune pose une main sur l'épaule de son frère vêtu de noir qui se retourne vers le spectateur. Lui-même vient à son tour placer sa main sur les genoux du benjamin aux chausses rouges et en partie sur les pattes avant du chien. Ce sont là les seuls signes d'affection présents dans le tableau, et ils sont réservés aux plus jeunes, chez qui ils sont encore tolérés.

Cette timide affection entre les membres d'une même famille est loin d'être une exception dans les portraits de l'époque. Les signes d'attachement sont une préoccupation moindre, loin derrière les enjeux familiaux. On ressent tout de même dans quelques portraits la volonté de certains peintres de créer visuellement du lien entre les différents membres d'une même famille, et ce de manière plus ou moins naturelle. Plus que par la retransmission d'une émotion, « faire famille » passe par le toucher. Dans la majorité des cas, l'artifice consiste à faire se toucher les parents et les enfants entre eux. L'instauration d'un lien tactile vient matérialiser le lien invisible qui les unit. Chaque membre de la famille en touche un autre, parfois par un simple contact physique, le plus souvent en posant ou en donnant sa main à un tiers. Les exemples de tableaux dans lesquels les mains sont mises en avant et viennent souligner le lien de parenté des personnages figurés ne manquent pas. Notamment dans le nord de la péninsule italienne chez des artistes comme Giovanni Antonio Fasolo (**Fig. 11 et 12**) ou de Lavinia Fontana (**Fig. 13, 14, 15 et 16**) qui ont portraituré un certain nombre de familles contemporaines. Les mains y sont à chaque fois omniprésentes et guident le regard du spectateur, passant d'un parent à un enfant, puis d'un frère à sa sœur, et du benjamin ou de la benjamine à l'animal de compagnie familial.

Chez Fasolo comme chez Fontana, les mains des plus jeunes enfants sont tendues en direction d'un petit chien ou bien tiennent une patte de l'animal, comme ils tiennent de l'autre celle d'un de leur parent. Par ce jeu de main, le cercle familial est fermé, réunissant les membres

⁷⁵⁴ Peter Humfrey et Hélène Ladjadj, *Titien*, Paris, Phaidon, 2007, p. 127.

⁷⁵⁵ Fabien Lacouture pose la question : peut-on encore parler de « famille » si les femmes en sont volontairement exclues ? Voir F. Lacouture, « Genre et fratrie dans les portraits de famille vénitiens du XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 472.

les plus jeunes aux plus âgés : le père chez Fasolo (**Fig. 11**), la mère ou la grand-mère chez Fontana (**Fig. 13 et 15**). L'illustration de ce geste est particulièrement admirable dans le *Portrait de famille Maselli* peint par Lavinia Fontana (**Fig. 14**) et aujourd'hui conservé dans une collection privée milanaise. La petite dernière tient de sa main droite l'index de sa mère et de sa main gauche, elle touche avec délicatesse le bout de la patte de l'épagneul nain dont le poil blanc et roux est aux couleurs de la famille. Par ce détail, Lavinia Fontana illustre l'attachement de la petite fille à sa mère et au petit chien, deux figures importantes pour elle. Nous avons l'occasion de le répéter à plusieurs reprises au cours de ce travail, l'animal est bien souvent un marqueur de l'enfance. Ce que confirme l'oiseau posé sur l'épaule de son frère derrière elle – un chardonneret vraisemblablement –, autre animal largement lié au monde de l'enfance⁷⁵⁶.

Tous les exemples convoqués ici rapprochent le plus jeune des enfants de l'animal familial, qu'il s'agisse d'un chat ou de chiens de races naines. Chez Fasolo (**Fig. 11**), un chien blanc (un épagneul sans doute, la race est difficilement identifiable) cherche à attirer l'attention de la benjamine en se dressant sur sa robe de velours pourpre. Trop occupée à poser pour le peintre, elle laisse sa main pendre en direction de l'animal, prête à lui adresser une caresse lorsqu'il parviendra à sa hauteur. Dans le *Portrait de la famille Pagello* (**Fig. 12**), l'épagneul cherche du regard le nouveau-né, quitte à grimper sur son berceau pour l'observer. Sa présence aux côtés des deux plus enfants, placés en groupe au premier plan contrairement au reste de la famille disposée en frise derrière eux, inscrit visiblement ces membres comme à part, en marge des autres de par leur jeune âge ou leur espèce. Chez Lavinia Fontana (**Fig. 13, 14, 15 et 16**), deux épagneuls – l'un blanc et roux, l'autre noir – et un chat se tiennent plus sagement dans les bras du jeune dernier, de la mère ou posé sur une table. Dans chacun des tableaux, les animaux sont placés au début de cette « chaîne familiale », juste avant le ou la benjamin.e. de la famille. Les enfants sont ensuite placés – classés pourrait-on dire – par âge plus que par genre.

Parmi ces exemples, le *Portrait de trois jeunes enfants* peint par Sofonisba Anguissola (**Fig. 26**) fait figure d'exception. Ce n'est pas un portrait de famille, c'est un portrait de sa famille qu'elle réalise ici. Nul besoin donc d'insister sur les liens de sang qui unissent ces adelphe, ils sont pour Sofonisba Anguissola évident. L'artiste ne cherche donc pas, contrairement à Giovanni Antonio Fasolo et Lavinia Fontana, à mettre en avant les sentiments familiaux par le toucher au sein de son œuvre. Au contraire, elle choisit d'insister sur la noblesse de sa propre famille, susciter par le poste de son père Amilcare Anguissola, sénateur de Crémone. Pour cela, elle représente ses frères et sœurs dans une posture hiératique, représentative de leur bonne

⁷⁵⁶ Concernant les liens entre les oiseaux et l'enfance, voir Partie IV, chapitre 8, 1.2.

éducation⁷⁵⁷. Et même s'ils sont spatialement très proches, il n'y a aucun contact physique entre eux. Les deux jeunes filles gardent leurs mains pour elles, soigneusement posées devant elles. Asdrubale accueille quant à lui un minuscule épagneul nain blanc et roux dans ses mains. Un animal qui lui apporte une certaine prestance. Sofonisba Anguissola reprend également ici avec la présence de chien miniature un des codes des portraits familiaux des plus nobles familles italiennes de l'époque. Si ce genre de chien se retrouve davantage dans les portraits de femmes, le jeune âge du garçon justifie sa présence dans ses bras. L'épagneul nain n'enlève rien à la virilité de son propriétaire, bien au contraire. En portant l'animal dans ses bras, le garçon dévoile une braguette blanche qui ressort parfaitement de son pourpoint noir et qui témoigne explicitement de « futures capacités de paterfamilias »⁷⁵⁸.

Si c'est Asdrubale qui tient le chien dans ses bras, c'est aussi et peut-être même surtout parce qu'il est plus jeune que ses deux sœurs qui l'entourent. Chien, oiseau, chat sont associés aux plus jeunes enfants comme des marqueurs de l'*infantia* tandis que les autres plus âgés, déjà entrés dans l'âge de la *pueritia*, se voient associés à des objets plus sérieux comme des livres d'heures pour les filles ou des épées pour les garçons comme chez Fasolo par exemple (**Fig. 11**). La présence de l'animal est notamment plébiscitée par les peintres dans la mesure où elle permet d'apporter vie et émotion au tableau en figurant la jeunesse, tout en évoquant symboliquement les qualités et vertus attendues des adultes qui lui sont associés. Présent et futur se mêlent ainsi avec la figure de l'enfant et de l'animal, une manifestation d'autant plus évidente dans les portraits individuels d'enfants accompagnés d'animaux.

2. L'enfant et son animal de compagnie

2.1. Entre complicité et devoir : l'animal, aide transitionnelle du passage de l'enfance à l'âge adulte

Pour signifier l'enfant tout en suggérant l'adulte et pour représenter le présent tout en évoquant l'avenir, les artistes ont souvent recours à un procédé figuratif simple : placer un animal aux côtés de l'enfant portraituré. Ne pouvant corrompre l'enfant par la perversité de ses

⁷⁵⁷ Si pour Galien l'homme est le « seul parmi les animaux à se tenir droit » et à « se servir correctement de ses mains »⁷⁵⁷, les chiens figurés dans les portraits convoqués ici inviterait presque à penser l'inverse comme le suggère Ilya Sandra Perlingieri. Voir *Galien, Utilité des parties du corps humain*, XIII, 11. Cité par I.S. Perlingieri, *Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance, Op. Cit.*, p. 35.

⁷⁵⁸ Federico Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Turin, Einaudi, 1989, p. 77.

paroles puisque ne parlant pas le même langage que l'homme⁷⁵⁹, l'animal se révèle être un compagnon privilégié de l'enfance. Il trouve donc logiquement sa place auprès d'enfants, et ce jusque dans leurs portraits où il encourage le sujet dans ses futures responsabilités⁷⁶⁰, et ce quel que soit leur genre. Car c'est aussi là un autre avantage de la présence animale au sein du portrait d'enfant : elle fonctionne parfaitement avec les différents genres. Jeunes filles et garçons prennent la pose aux côtés d'un compagnon de jeu et de vie qui se révèle également être l'expression de leurs futures qualités et vertus, en bref de leur personnalité en tant qu'adulte. Les animaux, en fonction de leurs espèces et de leur posture au sein de l'œuvre, anticipent déjà dans ces portraits de jeunes enfants la « distribution sociale des rôles »⁷⁶¹ selon leur genre.

Portraiter un enfant et un animal c'est donc donner à voir le présent pour suggérer le futur. C'est peindre les joies de l'enfance tout en évoquant les responsabilités futures. Comme le résume Emmanuel Pernoud, « présenter l'enfant, c'est se représenter ce qu'il sera, ce qu'il doit devenir »⁷⁶². Une quête durant laquelle l'animal aide l'enfant, à la manière des « objets transitionnels » conceptualisés par le pédiatre britannique Donal W. Winnicott⁷⁶³. Il s'agit d'objets (bien souvent des « doudous ») dont l'enfant se sert pour gagner en autonomie tout en se détachant de sa mère, mais aussi sur lesquels il peut assouvir ses pulsions sans risques.

Un exemple clair de ce processus se trouve dans le *Portrait de Clarissa Strozzi* (**Fig. 27**), réalisé par Titien en 1542. L'artiste vénitien établit avec ce tableau un véritable modèle et ouvre la voie aux portraits d'enfants. Les codes picturaux mis en place par Titien seront repris par tous les artistes à sa suite comme nous aurons l'occasion de le constater un peu plus loin. La véritable prouesse de Titien est de réaliser le portrait d'état d'un enfant en tant qu'enfant⁷⁶⁴.

⁷⁵⁹ « *The first care should be to provide him with good companions so that he may never hear anything that might incline him to perversity.* », A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, *Op. Cit.*, p. 40.

⁷⁶⁰ Le philosophe anglais John Locke (1632-1704) préconise la garde d'animaux de compagnie afin d'encourager les enfants à développer certaines qualités comme l'empathie ou le sens des responsabilités. James A. Serpell, « *The Human-Animal Bond* », in *Ibid.*, p. 81-97, 83.

⁷⁶¹ Emmanuel Pernoud, « *Le fifre et l'infante* », in S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L'enfant dans la peinture*, *Op. Cit.*, p. 23-26, 24.

⁷⁶² Emmanuel Pernoud, « *Le fifre et l'infante* », in S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L'enfant dans la peinture*, *Op. Cit.*, p. 23-26, 24.

⁷⁶³ « Winnicott précise que ce n'est pas l'objet qui est transitionnel, c'est l'utilisation que l'enfant en fait. », Marie-Pierre Blondel, « *Objet transitionnel et autres objets d'addiction* », *Revue française de psychanalyse*, 2004, vol. 68, n° 2, p. 460.

⁷⁶⁴ Luba Freedman l'a parfaitement souligné dans son article consacré au tableau du maître vénitien : « *being a true state portrait, it also presents a child qua child* », Luba Freedman, « *Titian's Portrait of Clarissa Strozzi: The State Portrait of a Child* », *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1989, n° 31, p. 167. Laurel Reed trouve plus juste de parler « *d'enfant qui devient un adulte* » dans la mesure où les références à son apprentissage de femme sont nombreux dans le tableau. Laurel Reed, « *Art, Life, Charm and Titian's Portrait of Clarissa Strozzi* », in *Ibid.*, p. 355-372, 368.

L'intention du maître vénitien n'est pas ici de représenter une adulte miniature⁷⁶⁵, mais bel et bien une enfant pleine de vie et d'entrain. Le dessein de Titien est ici de peindre le portrait d'une jeune enfant accompagnée de son animal de compagnie, de représenter avec justesse le temps de l'enfance. Une représentation débordante de vie que n'a pas manqué de souligner l'Arétin dans une lettre, qualifiant le portrait de vivant : « si l'art prétend que ce portrait n'est pas réel, la nature est prête à jurer qu'il vit »⁷⁶⁶.

Clarissa est née peu de temps après le mariage de ses parents Roberto Strozzi et Maddalena di Pierfrancesco de' Medici en 1539. Originaires de Florence, ceux-ci ont dû s'exiler à Venise suite à un important désaccord avec la famille Médicis. C'est donc dans la Sérénissime qu'est née Clarissa, ville où elle a vécu jusqu'en 1545, fin de l'exil vénitien et date du retour à Florence⁷⁶⁷. En 1542, lorsque Titien réalise ce portrait, très certainement à la demande de ses parents, Clarissa est âgée de deux ans comme le précise l'inscription sur la pierre à l'arrière-plan. Devant ce mur sombre se tient la jeune dernière de la famille Strozzi, lumineuse avec ses boucles d'un blond vénitien et sa robe blanche sur laquelle viennent scintiller de riches bijoux. Figurée debout, elle esquisse un pas vers l'avant comme le laisse deviner son chausson gauche sortant de sous sa robe. Elle penche son buste en direction d'un épagneul papillon nain nommé ainsi à cause de la forme de ses oreilles, sur lequel elle pose une main amicale sur son dos et qu'elle nourrit de l'autre⁷⁶⁸. Leur action est cependant interrompue par un élément extérieur inconnu venant capter l'attention des deux sujets et les stopper en pleine action. L'animal, dont la couleur des poils roux et blancs fait écho aux cheveux et à la tenue de Clarissa, est sagement assis sur ce qui s'apparente à une table en pierre. Cette dernière est en partie recouverte par un large drap de velours pourpre. La portion mise à nue dévoile un décor en frise représentant deux

⁷⁶⁵ Les portraits d'enfants seuls sont rares au Quattrocento, on peut toutefois citer ce portrait dont on ne connaît pas l'auteur figurant un enfant sous les traits d'un adulte miniature, présenté de profil et dans une posture très hiératique dont on ne connaît pas l'auteur : *Portrait d'enfant*, 1465-70, tempera sur peuplier, 39 x 26 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

⁷⁶⁶ « J'ai vu, mon ami, votre portrait de la fillette du seigneur Roberto Strozzi, ce gentilhomme d'une noble gravité. Vous souhaitez mon avis : eh bien ! Je vous le dis, si j'étais peintre, je serais au désespoir ; mais je voulais rendre compte de ce qui m'y jetterait, il faudrait que mon regard participât de la connaissance divine. Il est certain que votre pinceau a réservé ses prodiges pour la qualité du grand âge. Je ne suis pas aveugle en cet art et, je l'affirme sous serment, en conscience, il est aussi impossible d'y croire que difficile de faire une telle œuvre. Elle mérite d'être placée au-dessus de toute peinture jamais faite ou à faire. Si l'art prétend que ce portrait n'est pas réel, la nature est prête à jurer qu'il vit. Je ferais l'éloge du petit chien que caresse l'enfant s'il suffisait de s'exclamer devant l'agilité qui l'anime. Ma conclusion est la stupeur qui m'enlève les mots de la bouche. Venise, 6 juillet 1542. » La lettre, datée du 6 juillet 1542 nous assure donc que le tableau était terminé à cette date. Voir L' Arétino, *Lettres de L'Arétin (1492-1556)*, traduit par André Chastel et traduit par Nadine Blamoutier, Paris, Scala, 1988, p. 416. ; P. Arétino, *Lettere sull'Arte - I (1526-1542)*, *Op. Cit.*, p. 217-218, lettre CXLV.

⁷⁶⁷ L. Freedman, « Titian's Portrait of Clarissa Strozzi: The State Portrait of a Child », *Op. Cit.*, p. 167.

⁷⁶⁸ Beverly Louise Brown met en lien le tableau de Titien avec la *Stèle de Mélisso* conservée au Harvard Museum, datant de c. 340 av. J.-C. : (Fig. 28) Une jeune fille tient dans sa main une poupée, et de l'autre un oiseau dont elle se sert pour attiser la curiosité d'un chien. Il est en effet intéressant de rapprocher les deux œuvres, bien qu'il soit quasi certain que Titien n'ait pas eu connaissance de cette stèle découverte en 1961.

putti en mouvement. En plaçant l'épagneul sur cet élément mobilier, Titien porte l'animal à la hauteur de la fillette⁷⁶⁹. Tous les éléments du tableau sont d'ailleurs rabaissés, comme la fenêtre ouverte sur paysage verdoyant derrière eux, pour être mis au niveau des deux individus de petite taille.

Tout dans le tableau est porté à l'échelle de Clarissa, rendant l'environnement dans lequel elle se trouve adapté à son jeune âge, et à l'apprentissage de la marche corrélé à cette période de la vie. Selon le physicien de Padoue Michele Savonarola (1384-1468), lorsqu'un enfant apprend à marcher, il doit être placé près d'un mur et encouragé à avancer en lui lançant un jouet ou une pomme⁷⁷⁰. Peut-être est-elle en train d'apprendre à marcher en se déplaçant du mur à la table ? Lors de sa riche conférence consacrée au tableau de Titien devenu un article⁷⁷¹, l'historienne de l'art Beverly Louise Brown a mis en parallèle la position du corps de Clarissa avec celle d'une sculpture de Cupidon d'après Lysippe conservée au musée archéologique de Venise (**Fig. 29**)⁷⁷². Si leurs positions sont inversées, on ne peut que constater leur similarité. Dans son étude sur le tableau de Titien, Laurel Reed remarque d'ailleurs que cette posture - les hanches en arrière, la courbure du dos - n'est pas très naturelle. Le maître vénitien peint la jeune Clarissa dans une posture qui rappelle celle de *Figura Serpentina* afin d'accentuer sa spontanéité, mais « prend soin de laisser des traces de cette construction artificielle »⁷⁷³. Un simple détail qui révèle les talents de portraitiste de l'artiste, capable de représenter ses modèles dans une attitude faussement naturelle.

La position de Clarissa est comme interrompue en pleine action, stoppée par un élément perturbateur extérieur qu'avec son épagneul de compagnie, ils ne quittent pas des yeux. Tous deux remplissent ainsi leur fonction de gardiens du foyer domestique, fonction que partagent la

⁷⁶⁹ B.D. Steele fait un rapprochement entre le traité du médecin vénitien Michelangelo Biondo, *De cognitione hominis per aspectum* [1544] et le visage de la jeune Clarissa : « *A treatise on physiognomy (1544) by the Venetian physician Michelangelo Biondo explicates qualities discernable in Clarissa's visage. Particularly important in assessing females is the quality of lips and smile; rosy lips index humoral balance indicating 'good constitution and purest blood'; smiling moderately 'reveals interior joyousness'; a 'precious quality of spirit', the smile 'indicates a sweet and affable soul. Eyes that in form are 'seemly, agreeable, and amiable exhibit kindness (bontà)', while 'sparkling eyes manifest a spirited nature.* », B.D. Steele, « Titian Clarissa Strozzi: The infant as ideal bride », *Op. Cit.*, p. 158.

⁷⁷⁰ Michele Savonarola, *Ad mulieres ferrarienses de regimine pregnantium et noviter natorum usque ad septennium di Michele Savonarola*, Milan, L. Belloni, 1952, p. 159-161. Cité par Beverly Louise Brown, « Sugar and Spice and all Things Nice? Titian's Portrait of Clarice Strozzi », *Artibus et Historiae*, 2019, vol. 40, n° 80, p. 195.

⁷⁷¹ *Sugar and Spice and All Things Nice? Titian's Portrait of Clarice Strozzi* [Conférence en ligne], National Gallery of Art, Washington, 2017 ; B.L. Brown, « Sugar and Spice and all Things Nice? Titian's Portrait of Clarice Strozzi », *Op. Cit.* La conférence a ensuite donné lieu à un article : Beverly Louise Brown, « Sugar and Spice and all Things Nice? Titian's Portrait of Clarice Strozzi », *Artibus et Historiae*, 2019, vol. 40, n° 80, p. 177-214.

⁷⁷² B.L. Brown, « Sugar and Spice and all Things Nice? Titian's Portrait of Clarice Strozzi », *Op. Cit.*, p. 195.

⁷⁷³ Laurel Reed, « Art, Life, Charm and Titian's Portrait of Clarissa Strozzi », in Albrecht Classen (éd.), *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance - The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, *Op. Cit.*, p. 355-372, 365.

femme idéale et le chien de garde selon Leon Battista Alberti⁷⁷⁴. Ainsi, selon ce dernier « la femme, qui reste enfermée à la maison, doit veiller sur les choses en restant à son poste, par des soins diligents et par la vigilance (207-208) »⁷⁷⁵. Car c'est précisément ce qui attend la jeune Clarissa Strozzi : devenir une épouse et une mère veillant sur son foyer. Et ce sont justement ses capacités à remplir ce futur rôle que Titien s'est ici attaché à représenter, sans pour autant négliger ce qui caractérise sa jeunesse. S'il veille à donner à son portrait une certaine fraîcheur et spontanéité, le Vénitien n'en oublie pas pour autant de souligner le rang social de la jeune Clarissa, ainsi que les qualités et les vertus qui lui permettront de le conserver à l'avenir⁷⁷⁶. L'exploit du peintre réside notamment ici dans le fait de jouer sur la dualité de nombreux éléments présents au sein du tableau lui permettant à la fois de représenter l'enfant qu'elle est, tout en suggérant l'adulte qu'elle est amenée à devenir. Il anticipe les prochains rôles d'épouse et de mère de Clarissa, et assure le spectateur de sa capacité à les assumer⁷⁷⁷.

D'office, Titien concède une certaine prestance à la jeune Clarissa en la portraiturant en pied, un format habituellement réservé aux chefs d'état tel Charles Quint dont le peintre avait capturé l'effigie une décennie plus tôt⁷⁷⁸. Ce cadrage est donc d'autant plus audacieux que le sujet n'est encore ici qu'un enfant. Un tel choix relève peut-être d'une volonté de Titien de réaliser un portrait grandeur nature, à la taille de la jeune Clarissa et de l'épagneul nain.

Ce dernier vient rattacher la fillette au *vrai* monde en mettant en avant la relation qui semble les lier tout en formant un indice sur son futur rôle dans la société⁷⁷⁹. L'animal est autant un fidèle compagnon de jeu durant l'enfance qu'un symbole de fécondité et de fidélité maritale pour les femmes⁷⁸⁰. Cette forte connotation symbolique dans les portraits de femmes a amené Peter Humfrey à se demander si ces portraits d'animaux étaient réels, ou bien s'ils étaient des « accessoires expressifs utilisés par le peintre »⁷⁸¹ parce qu'ils étaient à la mode. Il nous semble qu'ici la question n'ai pas lieu d'être posée, tant la complicité entre les deux êtres est tangible

⁷⁷⁴ Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, traduit par Renée Neu Watkins, Columbia, University of South Carolina Press, 1969, p. 207-208. cité par J. Schiesari, *Beasts and Beauties. Animals, Gender and Domestication in the Italian Renaissance*, *Op. Cit.*, p. 55.

⁷⁷⁵ Clarissa et son animal de compagnie sont des êtres à éduquer selon l'idéologie du *pater familias* de Leon Battista Alberti, mais plus largement de son époque. Voir L.B. Alberti, *I libri della famiglia*, *Op. Cit.*, p. 207-208. cité par J. Schiesari, *Beasts and Beauties. Animals, Gender and Domestication in the Italian Renaissance*, *Op. Cit.*, p. 55.

⁷⁷⁶ B.D. Steele, « Titian Clarissa Strozzi: The infant as ideal bride », *Op.Cit.*, p. 155.

⁷⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁷⁸ Titien, *Portrait de Charles Quint avec un chien*, 1532-1533, huile sur toile, 192 x 111 cm, Madrid, Musée du Prado.

⁷⁷⁹ L. Freedman, « Titian's Portrait of Clarissa Strozzi: The State Portrait of a Child », *Op. Cit.*, p. 167.

⁷⁸⁰ Le chien est un symbole de fécondité et de fidélité maritale comme l'a écrit Andrea Alciato dans son *Emblemata* en 1531 (voir « In Fidem Udeoiram »).

⁷⁸¹ P. Humfrey et H. Ladjadj, *Titien*, *Op. Cit.*, p. 132.

et se traduit non seulement par leur proximité physique, mais aussi par leur occupation commune. Cette dernière, caractéristique de l'enfance, consiste en Clarissa donnant à manger un *ciambella* à son animal de compagnie avant d'être interrompue comme l'indique le biscuit dont une partie a été dévorée⁷⁸². Le biscuit rond prend ainsi la forme d'un croissant de lune, rappelant les armes du blason de la famille Strozzi. Le biscuit fait donc allusion à la lignée dont elle est issue et qu'elle entend faire perdurer en tant que mère. Le *ciambella* est d'ailleurs un gâteau étroitement associé à la maternité puisqu'il était traditionnellement apporté aux femmes venant d'accoucher⁷⁸³. Un rôle de future mère pour lequel Clarissa se prépare comme nous l'indique Titien puisqu'elle s'entraîne en s'amusant à nourrir « son futur enfant ».

Afin de pouvoir perpétuer une descendance, Clarissa doit d'abord se marier. Louise Beverly Brown propose de voir dans la forme du biscuit rond et vide en son centre une évocation à une bague, de mariée par exemple. L'association du biscuit avec une bague de fiançailles nous semble quelque peu exagérée, d'autant plus que le rond est brisé par le croc de l'animal. La robe blanche de la fillette évoque elle de façon équivoque la promesse d'un mariage de par sa couleur. Après le rouge, le blanc est à la Renaissance la couleur la plus répandue parmi les robes de mariées⁷⁸⁴ (**Fig. 30**). Sa robe n'est d'ailleurs pas le seul élément de sa tenue évoquant le mariage : sa ceinture et ses bijoux viennent compléter sa toilette de future mariée. La ceinture en or qu'elle porte à la taille se nomme *colana in sbarra* en dialecte vénitien et on la retrouve également sur l'illustration de cette mariée. Au bout de cette dernière se balance une pomme de senteur ou pomander réputée pour guérir l'infertilité et ralentir l'avancée des signes de l'âge. Clarissa porte également autour du cou un collier constitué d'une rangée de perles au bout duquel est attaché un pendentif serti d'un rubis et d'une émeraude. Il s'agit possiblement d'un bijou de famille, transmis par sa grand-mère Clarissa de' Medici, qui l'avait elle-même reçu en cadeau pour son mariage en 1509. Sa parure est complétée par un bracelet de perles et une fine

⁷⁸² On retrouve un enfant agitant un *ciambella* devant un chien dans la foule aux pieds des escalier de *La présentation de la Vierge au Temple de Titien* (**Fig. 161**).

⁷⁸³ Aujourd'hui, ces gâteaux se nomment *Bussolà* (soit « trou » en dialecte vénitien) Buranella (Buranelli). Comme leur nom l'indique, ce sont des spécialités de l'île de Burano. B.L. Brown, « Sugar and Spice and all Things Nice? Titian's Portrait of Clarice Strozzi », *Op. Cit.*, p. 192. Ces biscuits sont d'après *Ibid.*, p. 163., associés « à la charité, à l'éducation et à la formation chrétienne ».

⁷⁸⁴ B.L. Brown, « Sugar and Spice and all Things Nice? Titian's Portrait of Clarice Strozzi », *Op. Cit.*, p. 194. ; Beverly Louise Brown, « Picturing the perfect marriage : "the equilibrium of sense and sensibility in Titian's "Sacred and Profane Love" » dans Andrea Bayer (ed.), *Art and love in Renaissance Italy*, cat. expo., (New York, The Metropolitan Museum of Art, New York, du 11 novembre 2008 au 16 février 2009 ; Fort Worth, the Kimbell Art Museum, du 15 mars au 14 juin 2009), New Haven, Yale University Press, 2008, p. 241. B.L. Brown, « Sugar and Spice and all Things Nice? Titian's Portrait of Clarice Strozzi », *Op. Cit.* ; Beverly Louise Brown, « Picturing the perfect marriage : "the equilibrium of sense and sensibility in Titian's "Sacred and Profane Love" » dans Andrea Bayer (ed.), *Art and love in Renaissance Italy*, cat. expo., (New York, The Metropolitan Museum of Art, New York, du 11 novembre 2008 au 16 février 2009 ; Fort Worth, the Kimbell Art Museum, du 15 mars au 14 juin 2009), New Haven, Yale University Press, 2008, p. 241.

bague avec un diamant qui est davantage adaptée au doigt d'une future mariée qu'à une si jeune enfant⁷⁸⁵.

L'idée de mariage sous-tend celle d'amour à laquelle le corps de Clarissa, dans une position identique à Cupidon, fait lui-même référence. En tant qu'incarnation de l'amour, l'association du corps de Clarissa à celui de Cupidon vient renforcer l'idée de l'union maritale, et rappelle également le rôle tout aussi primordial de l'amour pour garantir le succès d'une union. Une conception de l'amour étayée par la présence d'un couple de cygnes à peine perceptible dans le paysage à l'arrière-plan – réputés pour s'unir pour la vie. Un amour que la jeune Clarissa porte, en attendant son futur époux, à l'épagneul qui l'accompagne durant les plaisirs de l'enfance en tant que compagnon de jeu notamment. La joie associée à la première période de la vie humaine est illustrée sur la frise qui orne le mobilier sur lequel est assis le chien. On y distingue quelques putti s'adonnant vraisemblablement à une danse. Le décor n'est pas sans rappeler la *Cantoria* de Donatello (**Fig. 31**), les *Putti du trône de Saturne* (**Fig. 32**), les dessins de Domenico Campagnola (**Fig. 33**), et de Marcantonio Raimondi (**Fig. 34**) ou encore la frise peinte dans *La naissance de la Vierge* de Domenico Ghirlandaio (**Fig. 35**). À l'image de son portrait de *La Schiavona*⁷⁸⁶, Titien se sert du relief en marbre pour faire écho au caractère joueur du sujet représenté. La danse des putti renvoie ici à la spontanéité et à la jovialité de la jeune Clarissa, mais si l'on prend le mobilier sur lequel est sculptée cette frise dans son ensemble, d'autres périodes de sa vie sont également évoquées. À commencer par son mariage auquel on est tenté de voir une référence dans la forme de cette table ou de ce coffre qui peut faire penser à un *cassone*. Ces coffres de mariage, comme celui présent à l'arrière-plan de *La Vénus d'Urbino* peint en 1538 par Titien⁷⁸⁷, commandés par les maris étaient prétextes à la réalisation de décors en frise. Si l'association de ce coffre avec l'idée du mariage semble logique et pertinente, un détail nous empêche d'adhérer entièrement à cette proposition de Louise Beverly Brown⁷⁸⁸. En effet, ces coffres étaient en bois, or ici il semble être en pierre et orné d'une frise en marbre, ce qui ne correspond pas tout à fait à un *cassone*. Il nous semble qu'il faille voir dans cet élément en pierre un tombeau métaphorique⁷⁸⁹.

⁷⁸⁵ Comme le souligne Marie-Christine Graz, « rares sont les fillettes qui se ceignent d'une guirlande fleurie de pierres précieuses et pensent à s'entourer le cou d'un collier de perles alourdi d'un cabochon de rubis et de saphir ; tout cela pour donner à manger à son chien. », M.-C. Autin Graz, *L'enfant dans la peinture*, *Op. Cit.*, p. 56.

⁷⁸⁶ Titien, *Portrait d'une femme dite La Schiavona*, vers 1510-1512, huile sur toile, 119,4 x 96,5 cm, Londres, National Gallery.

⁷⁸⁷ Titien, *La Vénus d'Urbino*, 1538, huile sur toile, 165,5 x 119,2 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.

⁷⁸⁸ B.L. Brown, « Sugar and Spice and all Things Nice? Titian's Portrait of Clarice Strozzi », *Op. Cit.*, p. 179.

⁷⁸⁹ On peut également mettre en lien ce portrait avec la Stèle de Zosimo, II^{ème} siècle av. J.-C., marbre de Correr, 141 x 74 x 20 cm, Venise, Museo Archeologico de Venezia. Voir Irene Favaretto, Marcella De Paoli et Maria Cristina Dossi (eds.), *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Milan, Electa, 2004, p. 88.

Nous pensons en effet Titien met en place ce tombeau afin de marquer les différentes étapes de la vie de Clarissa. Telle une frise chronologique, le bas-relief sculpté se voit peu à peu dévoilé par le lourd rideau de velours, indiquant dans quelle étape de sa vie la fillette se trouve. Les deux putti ici mis à jour évoquent, nous l'avons dit, les joies de l'enfance, en accord avec l'âge de la jeune fille. Une première période de la vie humaine dans laquelle elle est accompagnée par son fidèle chien et protégée par sa pomander, un objet apotropaïque servant à la protéger de la mort⁷⁹⁰. Par ce rideau posé nonchalamment et qui ne demande qu'à être tiré, Titien entend dévoiler le reste de la vie de Clarissa. Si seule la partie de la frise liée à l'enfance est pour le moment découverte, le reste ne demande qu'à être dévoilé. Titien suggère avec ce rideau que le reste de sa vie est *littéralement* devant elle et elle se dirige vers celle-ci, le pied en avant. L'artiste a d'ailleurs tourné toute sa composition vers la droite, soit vers l'avant. En effet, la partie gauche de l'œuvre présente un mur sombre et uni que l'on peut interpréter comme le moment précédent sa naissance indiquée par l'écriteau⁷⁹¹. Quant à la partie droite, elle est beaucoup plus lumineuse et la présence de l'épagneul et des putti vient témoigner de la vie qui l'anime désormais et tout ce qui l'attend et que le rideau n'attend que de révéler à la manière d'une *parapetasma*. Il s'agit d'une nappe « utilisée dans les reliefs classiques pour envelopper une section particulière de l'histoire représentée et lui donner une unité spatiale et narrative »⁷⁹². L'unité de temps est ici l'enfance, qui est amené à évoluer au fur et à mesure que le rideau dévoilera le reste de la frise jusqu'à la découvrir en entier. Là, elle deviendra un tombeau sur lequel sera représentée toute la vie de Clarissa.

Plus qu'un portrait d'enfant, c'est toute la vie (enfance, maturité et mort) de la jeune fille ainsi que les attentes exigées par son genre (mariage, maternité) qui sont figurées par Titien. Si l'on ne sait rien concernant la commande de ce portrait, il semble juste de considérer qu'il fut réalisé à la demande de ses parents⁷⁹³. Peut-être étaient-ils désireux d'avoir un souvenir de Clarissa à deux ans⁷⁹⁴ ? Peut-être le tableau a-t-il été commandé en vue de négocier un futur mariage, ce qui aurait permis à la famille Strozzi en exil d'améliorer sa situation politique ? La

⁷⁹⁰ Concernant les objets apotropaïques dans ce portrait, voir

⁷⁹¹ Ce qui peut d'ailleurs faire penser à une épitaphe.

⁷⁹² Livio Pestilli, « Michelangelo's Children's Bacchanal: an allegory of the intemperate soul? », *Renaissance Studies*, 2015, vol. 29, n° 3, p. 340. Voir également Phyllis Pray Bober et Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1986, p. 79.

⁷⁹³ Si l'on ne sait rien de la commande de ce portrait, il est intéressant de souligner que la famille Strozzi avait sept filles et que Clarissa semble avoir été la seule à être représentée en 1542. Titien ne s'est donc vraisemblablement pas vu commander tous les portraits des enfants de la famille Strozzi, comme Agnolo Bronzino avait pu le faire pour les Médicis par exemple. Laurel Reed, « Art, Life, Charm and Titian's Portrait of Clarissa Strozzi », in Albrecht Classen (éd.), *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance - The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality, Op. Cit.*, p. 355-372, 357.

⁷⁹⁴ C'est notamment ce que pense Laurel Reed, « Art, Life, Charm and Titian's Portrait of Clarissa Strozzi », in *Ibid.*, p. 355-372, 362.

commande de portraits de jeunes enfants n'était pas rare dans ces cas-là⁷⁹⁵. Tout projet de mariage de la jeune Clarissa a certainement été retardé par l'expulsion de la famille Strozzi de Venise après que Piero et Roberto (son père) ai révélé des secrets d'états vénitiens. Une négociation de mariage dans un tel climat étant impossible, le tableau n'a pas pu servir tout de suite. Clarissa sera finalement promise en mariage à un noble romain, Cristoforo Savelli, avec qui elle se mariera le 8 avril 1557⁷⁹⁶. Le tableau réalisé par Titien va toutefois rapidement s'imposer comme un modèle de portrait d'enfant, combinant « les attentes des commanditaires et la réalité du très jeune âge de la vie »⁷⁹⁷ pour un rendu à la fois intimiste et étatique. Le maître vénitien prouve également avec cette peinture que le jeu – ici entre un enfant et un animal – a sa place dans les portraits « individuels » d'enfants, contrairement à ce qu'affirme Fabien Lacouture dans son article « Le droit au jeu dans la peinture vénitienne au XVI^e siècle »⁷⁹⁸. L'historien de l'art y affirme que seuls les portraits de famille offrent à l'enfant l'espace et la liberté nécessaire pour se divertir, et les portraits individuels, trop codifiés, ne peuvent accueillir ces scènes d'amusement. Le portrait de *Clarissa Strozzi* par Titien nous démontre l'inverse.

L'influence du maître vénitien se retrouve dès la moitié du XVI^e siècle dans plusieurs portraits d'enfants. On peut notamment citer le *Portrait d'Anna Leonora Sanvitale* du maniériste de Parme Girolamo Mazzola Bedoli (1500-1569) (**Fig. 36**). L'artiste emprunte à l'évidence quelques codes picturaux au portrait de Titien tels que le cadrage en pied, la mise à l'échelle des éléments (miroir abaissé pour que l'on puisse voir son dos), la plaque de marbre indiquant la date et l'âge d'Anna Leonora (quatre ans), la présence de sculpture en marbre et surtout d'un petit épagneul. Ce dernier n'est pas aussi sage qu'aux côtés de Clarissa et semble mordre la robe de sa maîtresse qui ne se laisse pas distraire pour autant. L'agitation de l'animal contraste avec la posture hiératique de l'enfant, déjà plongée dans son rôle de femme de cour comme l'indique son reflet dans le miroir qui n'est autre que celui d'une femme adulte⁷⁹⁹.

Une posture solennelle qu'adopte l'infante Catalina Micaela dans son portrait réalisé vers 1573 par Sofonisba Anguissola, alors à la cour d'Espagne pour réaliser les portraits des différents membres de la famille royale (**Fig. 37**)⁸⁰⁰. Seule la présence d'un ouistiti vient rompre

⁷⁹⁵ Patricia Fortini Brown, « Children and Education in the House », in Marta Ajmar-Wolheim, Flora Dennis et Élisabeth Miller (éd.), *At home in Renaissance Italy*, cat. expo., (Victoria & Albert Museum, du 5 octobre 2006 au 7 janvier 2007), *Op. Cit.*, p. 136-143, 137.

⁷⁹⁶ B.L. Brown, « Sugar and Spice and all Things Nice? Titian's Portrait of Clarice Strozzi », *Op. Cit.*, p. 207. ; Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma: Mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Rome, Colombo, 2004, p. 10.

⁷⁹⁷ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIV^e - XVI^e siècles*, *Op. Cit.*, p. 466.

⁷⁹⁸ F. Lacouture, « Le droit au jeu dans la peinture vénitienne au XVI^e siècle », *Op. Cit.*

⁷⁹⁹ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIV^e - XVI^e siècles*, *Op. Cit.*, p. 500.

⁸⁰⁰ L. Ruiz Gómez, *A tale of two women painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, cat. expo., (Madrid, Museo Nacional del Prado, du 22 octobre 2019 au 2 février 2020), *Op. Cit.*, p. 156. Outre Sofonisba Anguissola, 168

avec la rigueur de l'infante figurée sur un fond sombre et uni dans une robe noire qu'une jonquille dans ses cheveux vient adoucir⁸⁰¹. L'animal est si petit qu'il tient dans les mains de sa propriétaire. Sa taille est tout de même entourée d'un bracelet relié à une chaîne que tient la jeune fille dans sa main, au cas où celui-ci tenterait de s'échapper. L'animal n'est d'ailleurs pas le seul à avoir des chaînes autour de lui, l'infante en porte elle-même plusieurs autour de son cou, leur couleur les rend cependant difficilement identifiables sur sa robe à la teinte identique. Sofonisba Anguissola représente ici le singe stoppé net en train de se nourrir, car attiré par un élément extérieur au cadre du tableau, tout comme Clarissa et son épagneul chez Titien.

Le portrait d'*Ippolita Savignani* peint par Lavinia Fontana (**Fig. 38**)⁸⁰² est quant à lui un parfait mélange du portrait de Titien et de celui de Sofonisba Anguissola. L'enfant, âgée de douze mois enlace de son bras droit un petit épagneul porté à sa hauteur grâce à un guéridon. La relation entre les deux semble cependant pour le moins artificielle comparée à celle proposée par Titien et Sofonisba Anguissola comme le laisse deviner le malaise perceptible de la fillette et de l'animal. L'association forcée de l'enfant avec ce petit chien permet à Lavinia Fontana tout comme à Sofonisba Anguissola dans son *Portrait d'une jeune fille qui coud* (**Fig. 39**) d'insister sur le statut et le genre du sujet portraituré. Ce ne sont plus ici des portraits de jeunes filles, mais bel et bien des portraits de futures épouses et mères qu'on présente dès leur plus jeune âge capables d'assumer ces rôles.

Des rôles qui diffèrent bien sûr selon le genre de l'individu portraituré. La relation entre un jeune garçon et son animal de compagnie se révèle ainsi différente de celle d'une jeune fille avec le sien. Les signes d'affection sont ainsi délaissés au profit de gestes étatiques et plus froids entre l'enfant et l'animal comme ceux représentés par Lavinia Fontana dans deux portraits de garçons (il s'agit possiblement du même garçon) accompagné d'un épagneul nain (**Fig. 40 et 41**). Dans les deux tableaux, l'animal est assis sur une table et tend une patte sur ou dans la main du jeune garçon. Le geste, des plus formels, semble évoquer un accord tacite entre les

il nous faut mentionner le peintre espagnol Alonso Sanchez Coello dont plusieurs portraits d'enfants incluent la présence d'animaux de compagnie. Par exemple : Alonso Sanchez Coello, *Portrait de l'Infant Don Diego*, 1577, Huile sur toile, 111x91 cm, collection privée. Concernant ce portrait voir notamment V. Stoichita, *Des corps : anatomies, défenses, fantaisies*, Op. Cit., p. 188. On peut également mentionner le tableau plus tardif de Diego Velazquez, *Portrait du Prince Felipe Prospero*, 1659, Huile sur toile, 128,5 x 99,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Concernant la présence du chien dans ce portrait, voir notamment : Martial, *Epigramme*, I, 109, trad. fr. Par Frédérique Fleck, « L'épigramme I, 109 de Martial : un poème encomiastique ou satirique ? », *Revue de Philologie, de littérature et d'histoires anciennes*, LXXXII, 2008, n°1, p. 97-98. cité par V. Stoichita, *Des corps : anatomies, défenses, fantaisies*, Op. Cit., p. 195-196.

⁸⁰¹ Concernant la présence des ouistiti dans les portraits, voir N. Laneyrie-Dagen, *Animaux cachés, Animaux secrets*, Op. Cit., p. 226-227.

⁸⁰² Lavinia Fontana, *Portrait d'Hyppolita Savignani à douze mois*, 1583, Huile sur toile, 40 x 25 cm, South Queensferry, Hopetoun House. Concernant ce portrait voir : C.P. Murphy, *Lavinia Fontana. A painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna*, Op. Cit., p. 176-177. Et M.T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese « pittrice singolare » (1552-1614)*, Op. Cit., p. 112.

deux parties face au regard témoin du spectateur. Il importe de ne pas négliger la position de ce dernier face au portrait. Le spectateur doit être convaincu par ce qu'il voit, même s'il sait pertinemment qu'il s'agit d'une construction visuelle, l'image doit être probante. Cela est d'autant plus vrai quand le sujet portraituré doit persuader de son autorité et de sa capacité à diriger malgré son jeune âge. Le *Portrait de Massimiliano Stampa* peint par Sofonisba Anguissola en 1557 est un des plus beaux exemples de tableau de portrait d'enfant dans la mesure où il se veut autant persuasif que touchant (Fig. 42)⁸⁰³.

Âgé de tout juste neuf ans comme l'indique l'inscription à l'arrière de la toile⁸⁰⁴, le jeune Massimiliano Stampa est représenté en pied dans un habit sombre lui donnant une certaine sévérité. Son allure et sa prestance se veulent celles d'un adulte⁸⁰⁵, mais on sent le jeune garçon encore timide et hésitant⁸⁰⁶. Ce qui est pour le moins normal puisqu'à tout juste neuf ans le jeune Massimiliano vient d'être investi du titre de troisième marquis de Soncino le 22 juillet 1557 suite au décès de son père, Ermes Stampa (marquis de Soncino de 1543-1557). L'œuvre a très probablement été commandée à Sofonisba Anguissola par la mère du jeune marquis, Isabella Ragoni, afin de marquer l'évènement et surtout de légitimer l'ascension du nouvel homme de pouvoir de la ville de Soncino. Afin de répondre à l'ambition politique du portrait, Sofonisba Anguissola reprend de nombreux éléments des codes picturaux propres aux portraits d'hommes adultes à commencer par la position dans laquelle Massimiliano est représenté. Accoudé à une colonne de marbre, la posture du garçon se veut détendue, mais une certaine raideur se fait tout de même sentir, accentuée par une petite fraise venant entourer tout son cou.

⁸⁰³ Voir I.S. Perlingieri, *Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance, Op. Cit.*, p. 79.

⁸⁰⁴ Jusqu'à une récente restauration du tableau en 1986, on avait émis l'hypothèse que Sofonisba Anguissola avait représenté son jeune frère, Asdrubale, qui en 1557 avait un âge similaire à celui de Massimiliano Stampa. Mais la découverte, lors de la restauration d'une inscription (à l'envers de la toile originale confirme l'identité du modèle : « Max. Sta. Mar. Son. III Cet. An. VIII 1557 », soit Massimiliano Stampa, troisième marquis de Soncino, âgé de neuf ans, 1557. Voir I.S. Perlingieri, *Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance, Op. Cit.*, p. 99 et 101 et RUIZ GOMEZ Leticia, *A tale of two women painters : Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, cat. expo., (Madrid, Museo Nacional del Prado, 22 octobre 2019 - 2 février 2020), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019, p. 120.

⁸⁰⁵ La posture du garçon et la construction du tableau rappelle fortement deux portraits peints par Giovanni Battista Moroni : *Portrait de Gian Ludovico Madruzzo*, 1551-1552, huile sur toile, 199,8 x 116 cm, Chicago, Art Institute of Chicago ; *Portrait de Gian Federico Madruzzo*, c. 1560, huile sur toile, 201,9 x 116,8 cm, Washington DC, National Gallery of Art. Leurs similitudes sont telles que durant de nombreuses années, le *Portrait de Massimiliano Stampa* a faussement été attribué à Giovanni Battista Moroni. Voir *Ibid.*, p. 99 et 101 ; L. Ruiz Gómez, *A tale of two women painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, cat. expo., (Madrid, Museo Nacional del Prado, du 22 octobre 2019 au 2 février 2020), *Op. Cit.*, p. 120. On peut également noter une certaine proximité avec le *Portrait de Prospero Alessandri*, 1560, huile sur toile, 105 x 84 cm, Vienne, Musée Liechtenstein.

⁸⁰⁶ Sa main gauche posée le long de son épée n'est pas aussi autoritaire que les index pointés au sol de Gian Ludovico Madruzzo et Gian Federico Madruzzo, un geste qui « presse » selon Quintilien. Catherine Vermorel, « De la rhétorique au geste : l'actio dans le portrait peint de la Renaissance italienne », *Laboratoire italien* [En ligne], 2020, n° 25, paragr. 18.

La dentelle blanche dépasse d'une tenue entièrement noire⁸⁰⁷, à l'exception des gants blancs. Pour parfaire sa tenue, une ceinture aux dimensions adaptées à Massimiliano entoure sa taille⁸⁰⁸. Sofonisba Anguissola n'oublie bien sûr pas d'ajouter une épée et un chien, symboles courants de virilité et de pouvoir. Malgré la présence de tous ces codes et symboles inspirés des portraits d'adultes qui viennent témoigner du poids et des responsabilités qui reposent désormais sur les épaules du jeune Massimiliano, nouveau marquis de Soncino, le sujet n'est pas pour autant représenté déguisé en adulte et son jeune âge n'est pas gommé. C'est véritablement un enfant de neuf ans qui est portraituré. Sofonisba Anguissola ne cherche pas à cacher le jeune âge du sujet, mais simplement à lui conférer une certaine prestance. On sent ainsi que le jeune Massimiliano Stampa s'efforce de paraître confiant, debout dans un léger contrapposto et accoué à la base de colonne, mais qu'au fond, il est encore bien timide et peu sûr de lui. Sofonisba Anguissola le représente tel un adulte, car c'est ce qu'il est désormais. Si peindre l'enfance revient généralement à évoquer le futur, à projeter l'enfant en tant adulte, le portrait de Sofonisba Anguissola concrétise la transformation d'un enfant en adulte. Par cet événement (la mort du second marquis de Soncino), mais aussi par ce tableau, le jeune Massimiliano devient un homme à qui il incombe dorénavant de nombreuses responsabilités.

Plus qu'un portrait d'enfant ou qu'un portrait du nouveau marquis, c'est un portrait de passation entre un père et son fils, mais aussi entre deux hommes d'état que réalise là Sofonisba Anguissola. La transmission du pouvoir entre le père et son fils est d'ailleurs incarnée par la présence d'un grand épagneul aux pieds du nouveau marquis. Sa posture recroquevillée est très certainement à interpréter comme un signe de deuil : il se tient au côté du nouveau maître, mais pleure encore l'ancien. L'animal apparaît comme un support émotif, un relais émotionnel pour Massimiliano : il pleure et fait son deuil à sa place. Si les questions de bienséances ne sont bien sûr pas étrangères à cette configuration, l'animal endeuillé devient ici un vecteur d'émotions supplémentaires dans la mesure où il provoque une dramatisation des sentiments par sa

⁸⁰⁷ Massimiliano Stampa a quitté la robe de l'enfance pour se vêtir de noir. « Ce goût pour le noir vient de l'Italie du XIVe siècle ; destinée à l'origine à contourner les lois somptuaires, cette mode nouvelle permet d'afficher une tenue austère et vertueuse et de satisfaire ainsi les moralistes. Le noir humble se transforme peu à peu en un noir somptueux réservé aux plus riches. Ainsi, dans l'Italie du XVIe siècle, tout jeune homme bien né se doit de se faire portraiturer en noir. » Voir F. Lafabrie et C. Zum Kolk, *Enfants de la Renaissance*, cat. expo., (Château royal de Blois, du 18 mai au 1er septembre 2019), *Op. Cit.*, p. 205.)

⁸⁰⁸ Contrairement au *Portrait de Ranuccio Farnese* peint par Titien, Sofonisba Anguissola n'a pas « noyé » son sujet sous les symboles du pouvoir comme l'épée qui semble bien trop lourde pour le jeune garçon, comme en témoigne l'attache qui plie sous le poids de l'arme. Titien retranscrit le poids du nouveau pouvoir (Ranuccio vient en 1542 d'être nommé prieur de l'église de San Giovanni dei Cavalieri di Malta) qui pèse littéralement sur Ranuccio âgé de tout juste douze ans.

présence et sa réaction⁸⁰⁹. On peut aussi voir dans le corps au repos de ce chien de chasse l'attente du réveil du pouvoir du jeune marquis « promis à devenir puissant »⁸¹⁰. Le chien rappelle d'ailleurs les armes de la famille Stampa, sur lesquelles on peut voir l'animal tenu en laisse au centre de leur blason (**Fig. 43**)⁸¹¹ et invite Massimiliano à suivre les traces de son père et faire honneur à sa famille.

Trop souvent réduit à des portraits d'« adultes miniatures »⁸¹² au vu du nombre de codes repris des portraits d'adultes, ces tableaux s'attachent également à matérialiser les joies de l'enfance grâce à des traits individualisés, mais aussi grâce à la présence d'animaux. Ces derniers permettent aux peintres de réaliser des portraits d'enfants dans lesquels sont suggérés les adultes qu'ils sont amenés à devenir. Si leur présence reste éminemment symbolique, elle offre une parfaite transition entre deux périodes de la vie humaine, toujours accompagné par leur animal de compagnie.

Si les portraits d'enfants dits « officiels » tendent à gommer « la nature puérile »⁸¹³ de l'enfant afin de projeter une image de lui en tant qu'adulte, ceux débarrassés de leurs prérogatives formelles entendent au contraire la souligner. Les portraits d'enfants et d'animaux non liés à de nobles familles italiennes explorent ainsi avec une retenue moindre la proximité de l'enfant et de l'animal. Comme l'écrit Florent Schmitt dans l'introduction de sa thèse :

« L'intérêt des artistes modernes pour l'enfant va de pair avec un intérêt pour le sauvage : l'enfant apparaît comme la pureté, l'homme sans culture et ses stades de développement sont alors perçus comme des antériorités à la culture de la même manière que les tribus dites primitives représentent pour l'homme occidental le passé. »⁸¹⁴

À l'inverse des traités pédagogiques les peintres prennent un certain plaisir à mettre en exergue la frontière poreuse entre l'enfant et l'animal que le portrait, par son cadrage et son absence de décorum, permet de mettre en évidence. Que ce soit dans les traités ou dans les portraits, le statut des enfants ne relève en rien de l'intérêt naturaliste, mais se veut le reflet

⁸⁰⁹ Je tiens ici à remercier Nicolas Cordon qui, par sa question lors de mon intervention au colloque *Corps et Pouvoirs – Le corps dans l'art politique à l'époque moderne* (Toulouse, 6-8 octobre 2021) m'a permis de développer cette idée.

⁸¹⁰ F. Lafabrié et C. Zum Kolk, *Enfants de la Renaissance*, cat. expo., (Château royal de Blois, du 18 mai au 1er septembre 2019), *Op. Cit.*, p. 205. Ce qui donnera ensuite le portrait de Paolo Veronese, *Jeune homme avec un lévrier*, vers 1570, huile sur toile, 173,7 x 101,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

⁸¹¹ Les armes de la famille Stampa sont mentionnées dans I.S. Perlingieri, *Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance*, *Op. Cit.*, p. 101.

⁸¹² *Ibid.*, p. 134.

⁸¹³ E. Pernoud, *L'enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme.*, *Op. Cit.*, p. 13.

⁸¹⁴ Florent Schmitt, *L'art comme jeu. Pratiques et utopies*, Arts Plastiques, Université de Strasbourg, Strasbourg, 2015, p. 17.

« non de l'âge qu'ils ont mais d'une série de normes qui dépassent cet âge et qui sont édictées par les conceptions morales du temps »⁸¹⁵. Mettre en parallèle, souligner leur proximité tant physique que morale devient donc un jeu pour les peintres de la seconde moitié du XVI^e siècle, qui explorent cette parenté ambiguë en partie basée sur l'amitié de l'enfant avec l'animal. Si l'on se base sur la définition de la bonne amitié chez Aristote⁸¹⁶. Celle-ci ne peut être possible qu'entre des personnes de même rang et de même classe et donc nécessairement entre des individus d'une même espèce, rendant la bonne amitié enfant/animal impossible. Aristote conclut toutefois que d'« autres sortes d'amitié se produisent aussi bien chez les enfants, les bêtes et les méchants »⁸¹⁷.

2.2. De la proximité physique à la fusion corporelle

La proximité physique s'entend de plusieurs façons que nous allons évoquer successivement. La manière la plus singulière d'évoquer la parenté enfant/animal nous est proposée par Titien à travers deux portraits : celui de *Frédéric II Gonzague marquis de Mantoue* (**Fig. 44**) et celui d'*Alfonso d'Avalos, marquis de Vasto, en armure* (**Fig. 45**). Le premier représente le marquis de Mantoue debout dans un cadrage à mi-cuisses. À sa droite un bichon bolonais aux poils blonds tirant sur le roux est assis sur une table pour être porté à la hauteur de Frédéric II Gonzague. Sans quitter le spectateur du regard, ce dernier vient placer sa main ornée de bagues sur le dos de l'animal dans un geste qui semble vouloir calmer l'impatience de ce dernier avec sa patte levée en quête d'attention. Mais son attitude est surtout celle d'un animal soumis à son maître. Une démonstration d'autorité contrastée par le choix original de la race du chien : le bichon bolonais, un chien de salon que l'on retrouve généralement auprès des femmes⁸¹⁸ éloigné des épagneuls ou autres chiens de chasse habituellement placés aux côtés d'hommes de pouvoir⁸¹⁹. L'autorité du marquis aurait presque pu s'en trouver tournée en ridicule si ce n'était pas l'effet recherché. Selon une hypothèse formulée par Diane Bodart et reprise par Armelle Fémelat que nous rejoignons, le choix de l'animal trouverait une explication dans la situation

⁸¹⁵ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIV^e - XV^e siècles*, *Op. Cit.*, p. 447.

⁸¹⁶ Aristote, « Éthique à Eudème », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, livre VII, 1235 b.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. VII, chap. II, p. 2290.

⁸¹⁸ Leur présence est tellement associée au genre féminin qu'ils sont qualifiés de « chiens de dammereaux » ou « de dammerets », voir P. Edwards, « Domesticated Animals in Renaissance Europe », in Bruce Boehrer (ed.), *A cultural history of Animals in the Renaissance*, Oxford ; New York, Berg, 2007, p. 92-93 ; K. MacDonogh, *Histoire des animaux de cour*, *Op. Cit.* ; J. Schiesari, *Beasts and Beauties. Animals, Gender and Domestication in the Italian Renaissance*, *Op. Cit.*, p. 13-31.

⁸¹⁹ P. Humfrey et H. Ladjadj, *Titien*, *Op. Cit.*, p. 92.

maritale du marquis⁸²⁰. En quête d'une épouse, Frédéric II Gonzague ne cherche donc pas ici à faire la démonstration de son autorité, mais bien au contraire de sa sensibilité. Un sentiment qu'il exprime par une caresse portée au *Canis Melitensis Ilirsitus*, un chien particulièrement à la mode auprès des femmes de la noblesse italienne des XV^e et XVI^e siècles qu'a notamment mis en avant Daniel Arasse dans sa célèbre description du tableau de Vittore Carpaccio⁸²¹. En se faisant peindre aux côtés d'un chien populaire auprès des dames, le marquis tente « de rassurer une future promise » en renvoyant une image d'homme tendre et attentionnée, loin de celle de « coureur de jupons » qui lui collait à la peau⁸²². Titien s'attache donc à convaincre de la nouvelle nature du marquis et de son « aptitude au mariage »⁸²³ en mettant en lumière l'animal dont on remarquera au passage les poils clairs d'un réalisme frappant qui ressortent nettement du reste de la toile.

Outre les problèmes sentimentaux de Frédéric II Gonzague, ce qui nous intéresse dans un tel portrait sont les similarités qu'il présente avec celui d'*Alfonso d'Avalos, marquis de Vasto, en armure* (Fig. 45). Présentés dans un cadrage et un format similaires, les deux hommes arborent une posture quasiment identique que seules la direction du regard et la présence d'un enfant viennent différencier. Le marquis de Vasto (1502-1546) n'est lui pas accompagné par un chien, mais par un enfant. Si ce dernier a longtemps été qualifié de page⁸²⁴, l'hypothèse selon laquelle il s'agit du fils d'Alfonso d'Avalos, Francesco Ferrante (1531-1571), est désormais presque totalement acceptée⁸²⁵. Le marquis pose en armure d'apparat, la tête haute et le regard dirigé vers l'horizon. Il se présente en modèle à son fils comme suggéré par Quintilien :

⁸²⁰ Après avoir été promis à Maria Paleologo en 1517, il finit par épouser sa sœur Margherita en 1531 explique Diane Bodart dans son livre consacré à Titien et au Marquis, voir Diane Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Rome, Bulzoni Editore, 1998, p. 52-54.

⁸²¹ « Parmi ceux-ci, l'un au moins mérite mention : au premier plan, sur une gondole, un petit chien blanc fixe le spectateur. Il est peint avec une telle précision qu'un spécialiste y reconnaît immédiatement la race précise du bichon bolonais ; la remarque serait futile si l'on ne savait par ailleurs que cette race de chien jouit, à la fin du XVe siècle, d'un prestige exceptionnel. Animal favori des princesses et des dames de compagnie, il est aussi un cadeau princier de bienvenu ; Cosme de Médicis en offre huit aux notables de Bruxelles, et le roi d'Espagne Philippe II, auquel on en offre une paire, y voit un « cadeau royal digne d'un empereur ». », D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, op. cit., p. 145.

⁸²² Armelle Fémelat, *Les Gonzaga, précurseurs du portrait animal à la Renaissance* [Conférence] dans le cadre du séminaire « Iconographie animale : questions de méthodes et d'historiographie », 14 février 2022.

⁸²³ Sarah Cockram, « Sleeve cat and lap dog. Affection, aesthetics and proximity to companion animals in Renaissance Mantua », in S. Cockram et A. Wells, *Interspecies Interactions. Animals and Humans between the Middle Ages and Modernity*, Op. Cit., p. 34-65, 51.

⁸²⁴ Augusto Gentili, *Titien*, traduit par Anne Guglielmetti, Arles, Actes Sud, 2012, p. 171.

⁸²⁵ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles*, Op. Cit., p. 527. ; S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L'enfant dans la peinture*, Op. Cit., p. 124. ; Gilles Fage, *Le siècle de Titien : l'âge d'or de la peinture à Venise*, cat. expo., (Paris, Grand Palais, du 9 mars au 14 juin 1993), Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 574-576. ; John Shearman, « Titian's Portrait of Giulio Romano », *The Burlington Magazine*, 1965, vol. 107, n° 745, p. 170+172+175+177. ; Wolfgang Braunfels, « Tizians Allocutio des Avalos und Giulio Romano » dans Heinz Ladendorf et Vey Horst (eds.), *Mouseion Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Forster*, Köln, M. DuMont Schauberg, 1960, p. 108.

« Les pères doivent avant tout, en s'abstenant de toute faute et en remplissant tous leurs devoirs, se présenter à leurs enfants comme des exemples éclatants pour que, les yeux fixés sur leur manière de vivre comme sur un miroir, ces enfants se détournent du mal dans leurs actes comme dans leurs propos. »⁸²⁶

Son jeune fils lui tend à bout de bras le dernier élément manquant à son armure : son casque. La position de son petit bras rappelle la patte levée du bichon bolonais dans le portrait précédent. Mais contrairement à l'animal, l'enfant n'est pas mis en avant par Titien. Au contraire, le peintre le représente dans le coin inférieur gauche de la toile et le laisse dans l'ombre. Faut-il comprendre que le bichon importe davantage à son propriétaire que l'enfant à son père ? Au vu du second portrait d'Alfonso d'Avalos réalisé par Titien quelques années plus tard (**Fig. 46**)⁸²⁷, dans lequel Francesco Ferrante figure aux côtés de son père en tant que successeur de chef des armées, il semblerait que la réponse à cette question soit davantage à chercher du côté de l'âge de l'enfant. Âgé de trois ans dans le premier portrait (**Fig. 45**), l'enfant est encore trop jeune pour être mis en avant en tant que futur marquis et chef des armées, ce qu'il deviendra en 1546 à la mort de son père⁸²⁸. Outre les raisons qui ont pu pousser Titien à davantage mettre en avant un animal qu'un enfant, ce qui nous intéresse ici est l'analogie que le peintre établit entre les deux figures. Titien voit-il les jeunes enfants et les animaux comme des figures similaires au point de les peindre de la même façon ? Ou bien cherche-t-il à mettre en avant leur proximité physique en insistant sur leur mimétisme ? Quoiqu'il en soit, à quelques années d'intervalle, le chien devient un enfant et sa patte une main. L'enfant succède à l'animal et prend sa place dans une logique d'interchangeabilité physique⁸²⁹.

La proximité physique entre l'enfant et l'animal peut également être littérale et représenter les deux figures spatialement proches, voir en contact physiquement. Un rapprochement corporel s'avoisinant parfois à une assimilation entre l'enfant et l'animal comme chez Titien (**Fig. 47**) et Paolo Véronèse (**Fig. 48**). Malgré des décors différents – l'intérieur d'un palais et la nature en extérieur –, les deux œuvres présentent de nombreux points communs à commencer par leur sujet. Dans chacune des œuvres, un jeune enfant enlace dans ses bras un

⁸²⁶ Plutarque, *Oeuvres morales. T. 1, Pt. 1, Op. Cit.*, p. 63.

⁸²⁷ Paris Bordone s'est vraisemblablement inspiré des deux œuvres de Titien et en propose une synthèse dans *Portrait d'homme d'armes avec deux pages*, v. 1550, huile sur toile, 116 x 157 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. Un page y présente un casque à un homme en armure dans une position identique à celle du fils d'Alfonso d'Avalos, tandis qu'à l'arrière-plan, les troupes attendent leur chef de guerre.

⁸²⁸ « De fait, Fernando (dit Ferrante) Fernandino (qui mourra en 1571) deviendra commandant de l'armée espagnole en Piémont et en Lombardie et, comme son père, gouverneur de Milan en 1568 », cité par S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L'enfant dans la peinture, Op. Cit.*, p. 124.

⁸²⁹ On retrouve cette interchangeabilité dans quelques tableaux représentant des chats emmaillotés tels des enfants afin de provoquer le rire d'une foule d'adultes. Par exemple : Anonyme italien du XVI^e siècle, *Chat emmailloté*, XVI^e siècle, huile sur toile, 93,5 x 17,5 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts.

animal. Une colombe dodue chez Titien, un petit épagneul chez Véronèse. Les compositions picturales sont également très similaires. Dans chacun des tableaux, les bêtes sont placées sur une cloison en terre ou en marbre venant bloquer l'accès du spectateur aux enfants. Ces barrières sur lesquelles sont situées la colombe et l'épagneul permettent par ailleurs de les hisser au niveau des visages des enfants, mettant en avant leurs caractéristiques communes. Ainsi, dans le tableau réalisé dans l'atelier de Titien vers 1520, la ressemblance physique entre la colombe et l'enfant saute aux yeux. Reposant la partie supérieure de son corps sur un amas de terre recouvert d'herbe, un jeune garçon au visage rond replie ses bras potelés autour d'une colombe blanche tirant sur le gris. Cette dernière arbore également certaines rondeurs qui font écho au visage rondelet et aux bras dodus du garçon⁸³⁰. Le mouvement des ailes de la colombe suggère toutefois que la rondeur de l'oiseau serait davantage causée par la peur d'une altercation entre Vénus et d'Adonis, que par un embonpoint. Car le tableau est vraisemblablement l'étude d'un détail - Cupidon et une colombe donc - que l'on retrouvera vers 1550 dans le tableau *Vénus et Adonis* (**Fig.**)⁸³¹. Lors d'une campagne de restauration en 2007, l'examen radiographique du tableau a permis de montrer que le garçon possédait auparavant une paire d'ailes, l'apparentant ainsi à Cupidon, mais ces dernières ont été repeintes⁸³². Craintive, la colombe gonfle son plumage, réaction à laquelle Cupidon répond par un geste de protection, l'entourant de ses deux bras. Dans un geste plein d'affection, il vient reposer sa joue sur la tête et l'aile de la colombe. L'attitude bienfaitrice du garçon témoigne du lien privilégié qui existe entre eux et qui est renforcé par leurs physiques très similaires. Leurs regards, dirigés vers l'extérieur de la composition, sont dissimulés sous des fronts bombés, comme enfoncés dans leurs visages. Cette

⁸³⁰ On peut noter une forte ressemblance entre ce garçon et celui d'un autre tableau de Titien, *Enfant avec deux chiens*, 1575-1576, huile sur toile, 100 x 117 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen. Les joues rebondies et leurs yeux enfoncés laissent à penser qu'il s'agit du même modèle. Le tableau rappelle par son sujet, un jeune garçon accompagné de deux chiens, celui de Paolo Veronese, *Cupidon avec deux chiens*, 1580-83, huile sur toile, 100 x 134 cm, Munich, Alte Pinakothek. Les deux tableaux semblent des prétextes à la représentation naturalistes de labradors et d'épagneuls comme on a rarement l'occasion d'en trouver à cette époque.

⁸³¹ Tiziano Vecellio, *Vénus et Adonis*, c. 1550, huile sur toile, 106,7 x 133,4 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

⁸³² La radiographie a par ailleurs révélé que sous les différentes couches de peintures se trouve une composition totalement différente copiée d'un original de Titien. Il s'agit du *Paysage à la laitière*, contre-épreuve d'un original de Titien perdu, plume et encre brune, lavis brun, papier ivoire, 372 x 521 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques (inv. 5573 recto). La laitière est notamment visible sur la radiographie aux rayons X et le réflectogramme infrarouge numérique où elle apparaît en bas à droite de l'œuvre, voir Paul Joannides et Jill Dunkerton, « A boy with a Bird in the National Gallery: Two Responses to a Titian Question », *National Gallery Technical Bulletin*, 2007, vol. 28, p. 44, Fig. 4. L'œuvre est de dimensions semblables au *Garçon avec un oiseau*. La restauration de l'œuvre a également permis de retrouver les couleurs d'origine de l'œuvre, caractéristiques de la période des années 1520 chez Titien. Ce qui vient remettre en question l'idée du pastiche réalisée au XVIIe siècle proposée par Cecil Gould et qui était jusqu'ici largement acceptée. Voir Cecil Gould, *The Sixteenth-Century Italian Schools*, Londres, Publications Dept., National Gallery, 1975, p. 298-299. Au vue de la re-découverte des couleurs de l'œuvre, Paul Joannides et Jill Dunkerton, dans leur étude consacrée à la restauration du tableau, proposent d'avancer la date de réalisation de l'œuvre à 1520. Voir P. Joannides et J. Dunkerton, « A boy with a Bird in the National Gallery: Two Responses to a Titian Question », *Op. Cit.*, p. 37, Fig. 2.

caractéristique physique de l'enfant contribue à exacerber son animalité selon Leonardo da Vinci, qui dans son traité *De la peinture*, évoque la question de la physiognomonie et écrit que « ceux qui ont les parties du visage très saillantes ou très enfoncées sont bestiaux et coléreux, dépourvus de raison »⁸³³. Cette similarité physique entre les deux êtres, qui sera amoindrie dans la version de New York, avait certainement pour visée de souligner visuellement la parenté qui lie ces deux attributs de Vénus. Afin de compenser l'absence d'ailes, mais de pouvoir toujours être identifié comme Cupidon, les peintres de l'atelier de Titien ont renforcé la similitude physique entre l'enfant et la colombe, ce qui passe notamment par la représentation d'un visage et d'un corps rondouillet chez les deux êtres.

Chez Paolo Véronèse l'enfant n'est pas aussi animalisé, mais présente tout de même quelques caractéristiques physiques communes avec son animal de compagnie (**Fig. 48**). Le jeune garçon est comme chez Titien figuré à mi-corps et retient l'épagneul contre lui. Dans un élan protecteur, l'enfant vient entourer l'animal de ses bras afin de calmer son agitation perceptible à sa langue tirée et à sa posture, dressé sur ses pattes arrière. Le geste protecteur du garçon rappelle celui du Cupidon de Titien (**Fig. 47**) avec leurs bras pliés à angle droit. Là encore, on ne peut s'empêcher de constater la proximité physique de l'enfant et l'animal, dont les visages se touchent quasiment, soulignant leur forme ovoïdale. Mais ce sont davantage les couleurs analogues des vêtements et des poils qui sont ici notables. Le rouge pourpre du vêtement répond aux taches rousses du chien, tandis que ses poils blancs font écho à la collerette et à la chemise du garçon.

Portés par le développement des scènes de genre et des portraits de famille, les portraits d'enfants et d'animaux connaîtront un important développement à Crémone et Bologne grâce à des peintres comme Vincenzo Campi. En 1998, Mina Gregori présente le tableau *Garçon avec trois volailles dans une corbeille* (**Fig. 49**) comme une œuvre inédite du peintre⁸³⁴. L'œuvre figure un garçon dont on n'aperçoit seulement le visage et le bras droit. Ses cheveux bruns se mêlent au fond sombre de l'œuvre, tout comme le noir de sa modeste tenue. Éclairé par une lumière frontale et vive, son regard est jovial et il arbore un sourire franc qui lui rehausse

⁸³³ Léonard De Vinci, *Traité de la peinture*, traduit par André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 253.

⁸³⁴ D'à peine trois pages, l'étude est davantage consacrée au style de l'artiste crémonais et à son goût pour les scènes de genre qu'à l'étude de l'œuvre inédite de l'artiste, dont la description est des plus succinctes : « *Una tavoletta inedita di Vincenzo Campi con un giovinetto sorridente che mostra una cesta con tre animali da cortile si presta a queste considerazioni: i pennuti in primo piano sono messi a fuoco e realizzati con un accorto, vivificante uso della luce (si noti il rilievo che riceve la cresta del gallo dal contrapporsi alla penombra diffusa sul viso del ragazzo). Attenta, anche se sommaria, è la caratterizzazione del cesto, uno dei numerosi che il Campi ha osservato e descritto in vari formati con puntuali differenze.* », Voir Mina Gregori, « Un inedito di Vincenzo Campi », *Paragone Arte*, 1998, vol. 579, n° 19, p. 44. L'auteure attribue à nouveau l'œuvre à Vincenzo Campi dans un catalogue d'exposition consacré à l'artiste, mais ne nous apprend rien de plus sur l'œuvre en elle-même, voir F. Paliaga *Franco Paliaga et Museo civico Ala Ponzone (eds.), Vincenzo Campi: scene del quotidiano*, cat. expo., (Cremone, musée « Ala Ponzone », du 2 décembre 2000 au 18 mars 2001), Milan, Skira, 2000, p. 164.

les pommettes et laisse découvrir une dentition en parfaite condition. Dans ses bras, il tient un panier en osier dans lequel se trouvent trois volailles dont on ne voit que les têtes : un coq à l'imposante crête, une poule rousse et un canard blanc⁸³⁵. La représentation très réaliste des trois volailles relève sinon du dessin scientifique, du moins de l'étude naturaliste poussée à l'image de celle réalisée par Bartolomeo Passerotti (**Fig. 50**)⁸³⁶. Malgré le sourire⁸³⁷ affiché sur le visage du jeune marchand, ce portrait diffère des autres œuvres grotesques et comiques de Campi. Contrairement à ces scènes de marché qui font explicitement partie de ce que le cardinal Gabriele Paleotti nommait dans son *Discorso* les *pitture ridicole*⁸³⁸, aucun aspect grotesque ne semble ici se dégager de l'œuvre. La présence des volailles dans le panier tenu par le garçon n'a rien d'étonnante quand on sait qu'en Italie au Cinquecento, leur vente est une affaire de femmes et d'enfants⁸³⁹. En bon commerçant, il nous présente ses plus belles volailles. La joie affichée sur son visage témoigne de la fierté qu'il tire de sa marchandise. Il en prend d'ailleurs grand soin et entoure la corbeille de ses bras pour la protéger. Par ce geste, il se transforme en « mère-poule », une figure que l'on retrouve déjà dans des traités dédiés aux gallinacés du XVI^e siècle⁸⁴⁰. En plaçant le visage du jeune marchand si proche de ses volailles et notamment du coq, Vincenzo Campi nous dit qu'il ne fait qu'un avec sa marchandise et donc avec son métier, partie intégrante de sa vie. De plus, son visage parfaitement placé en quinconce avec ceux des volailles traduit la complémentarité de l'enfant et du coq. Cette dernière est notamment rendue visible par une zone d'ombre venant flouter la frontière entre le garçon et le coq, dont les visages de profils paraissent être les deux moitiés d'une même figure.

Mais on ne peut ignorer la symbolique de ces animaux, notamment celle du coq, qui donne quelques clés de lecture supplémentaires au portrait. Le coq est avec la perdrix un oiseau associé à la luxure. Jugé libidineux de par l'apparition précoce de ses testicules, il incarne la

⁸³⁵ Les volailles sont ici bien vivantes contrairement à celles peintes par Alessandro Scalzi dit Il Paduano dans la cage de « l'escalier des fous » (*Narrentreppe*) du château de Trausnitz en Bavière, réalisées à la demande du prince Guillaume (futur Duc Guillaume V de Bavière réalisées entre 1575 et 1579). Dans un coin de la cage d'escalier, plusieurs personnages de la *Commedia dell'Arte* sont figurés grandeur nature dont Zani. Situé sur l'un des paliers, il porte une corbeille, l'anse sur l'épaule, de laquelle dépasse parmi des fruits et légumes deux coqs morts dont les cous pendent en direction du sol.

⁸³⁶ Voir F. Paliaga et Museo civico Ala Ponzzone (eds.), *Vincenzo Campi, Op. Cit.*, p. 207.

⁸³⁷ Concernant l'absence de distinction entre le sourire et le rire à la Renaissance voir notamment Daniel Ménager, *La Renaissance et le rire*, Paris, Presses universitaires de France, 1995 ; Francesca Alberti, *La Peinture facétieuse - Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, Arles, Actes Sud, 2015.

⁸³⁸ G. Paleotti, *Discourse on sacred and profane images, Op. Cit.*

⁸³⁹ A.-M. Nada Patrone, *Il cibo del ricco ed il cibo del povero*, Turin, Centro studi piemontesi, (1981) 1989 cité par V. Boudier, « Représenter volailles et volaillères dans la peinture italienne du Cinquecento », *Op. Cit.*, p. 8. ; V. Boudier, *La cuisine du peintre : scène de genre et Nourriture au Cinquecento, Op. Cit.*, p. 111.

⁸⁴⁰ A. Gallo, *Le Vinti giornate dell'agricoltora et de'piaceri della villa*, Venise, G. Percaccino, 1569, p. 213 cité par V. Boudier, « Représenter volailles et volaillères dans la peinture italienne du Cinquecento », *Op. Cit.*, p. 13.

vigueur sexuelle et la fertilité⁸⁴¹. Associer le garçon au coq, c'est insister sur le passage de la *pueritia* (entre sept et quatorze ans environ) à l'*adolescencia* (de quatorze à vingt-sept ou trente ans)⁸⁴², qui est la période d'éveil sexuel marquant la transition vers la vie adulte⁸⁴³. On trouve également dans la théorie des humeurs une analogie supplémentaire. Le coq est d'une nature chaude et humide⁸⁴⁴, tout comme les enfants, les jeunes et ceux qui sont en bonne santé et à qui le rire « vient plus facilement » puisqu'il est également chaud et humide selon le théologien espagnol Bartolomé de Médina (1527-1581)⁸⁴⁵. Une théorie qui remonte à Hippocrate et Galien⁸⁴⁶ pour qui la chaleur de l'individu, importante au début de son existence, diminue au fur et à mesure de sa vie⁸⁴⁷. Quant au médecin italien Girolamo Fracastoro (1483-1553), il explique que « les enfants [sont] considérés comme les êtres les plus susceptibles de rire à cause de leur facilité à s'émerveiller »⁸⁴⁸. Puisque « c'est le rieur qui, par son rire, détermine le risible »⁸⁴⁹ il semble raisonnable de conclure que le plaisir du jeune marchand est lié à la présentation de sa marchandise au spectateur, sans quoi, si l'objet de son rire n'était pas représenté, il passerait pour un fou, du moins aux yeux d'Érasme⁸⁵⁰. La représentation de paysans avec des poules relève d'ailleurs du *topos* comique à la Renaissance : celui du « tête-poule » avec lequel le vendeur de volailles peut être associé⁸⁵¹. S'il s'agit très majoritairement

⁸⁴¹ Aristote, « Histoire des animaux », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre IX, 614a. ; Michel Pastoureau, « Le coq médiéval: Jalons pour une histoire symbolique », *Revue d'ethnoécologie* [En ligne], 2017, n° 12, paragr. 10. ; V. Boudier, *La cuisine du peintre : scène de genre et Nourriture au Cinquecento, Op. Cit.*, p. 275.

⁸⁴² Nous nous basons ici sur la division des âges de la vie en sept temps établie par Aldebrandin de Sienne vers 1256 et qui est la plus couramment utilisées avec celle en trois temps. Voir Aldebrandin De Sienne, *Le Régime du corps*, Genève, Slatkine, 1911, p. 79., l'auteur y mentionne également les humeurs chaudes et moites liées à l'adolescence.

⁸⁴³ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles, Op. Cit.*, p. 766. voir également M. Rocke, « Gender And Sexual Culture In Renaissance Italy » dans J. C. Brown et R. C. Davis (éd.), *Gender And Society In Renaissance Italy*, Londres/New York, Longman, 1998, p. 168.

⁸⁴⁴ V. V. Boudier, *La cuisine du peintre : scène de genre et Nourriture au Cinquecento, Op. Cit.*, p. 280.

⁸⁴⁵ Michael Andrew Screech et Pierre-Emmanuel Dauzat, *Le rire au pied de la croix : de la Bible à Rabelais*, Paris, Fayard, 2002, p. 217.

⁸⁴⁶ Simon Byl, « L'enfant chez Galien » dans Juan Antonio López Férez (ed.), *Galeno: Obra, pensamiento e influencia*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991, p. 107-117.

⁸⁴⁷ *Ibid.*

⁸⁴⁸ « *Per questo soprattutto i fanciulli, le donnette e il popolo di solito ridono senza difficoltà alcuna.* », Fracastoro Girolamo, *De sympathia et antipathia rerum, Liber I*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2008, chap. 20, v. 115-120. « Le texte de Fracastoro eut un fort écho sur les écrits de l'époque ; il inspira notamment Cesare Ripa lequel, dans son *Iconologia*, explique qu'il faut « peindre le Rire jeune » précise F. Alberti, *La peinture facétieuse - Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret, Op. Cit.*, p. 77. Voir Cesare Ripa, *Iconologia*, Padoue, Tozzi, 1611, fig. « Pazzia ».

⁸⁴⁹ Henri Jeanson, *La Signification humaine du rire*, Paris, Seuil, 1977, p. 69.

⁸⁵⁰ Selon Érasme, « rire seul et sans cause apparente est attribué par ceux qui vous voient à la sottise ou à la folie ». Érasme, *La civilité puérile (1530), Op. Cit.*, p. 64.

⁸⁵¹ Voir par exemple le tableau d'Hendrick Bloemaert, *Paysan avec une poule blanche*, XVII^e siècle, huile sur toile, 75 x 63,5 cm, Collection privée.

Concernant ce *topos* comique, voir par exemple : S. McTighe, « Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580 », *Op. Cit.*, p. 320. ; V. Boudier, « Représenter volailles et volaillères dans la peinture italienne du

d'hommes âgés tournés en ridicule, peut-être faut-il voir ici l'un de ces futurs vieux hommes libidineux qui grâce à son jeune âge échappe encore pour le moment au ridicule⁸⁵².

Le tableau a vraisemblablement eu un certain succès à en juger par le nombre de copies de l'œuvre, attribuées à des membres de son atelier ou bien à des suiveurs de Vincenzo Campi (**Fig. 51 et 52**)⁸⁵³. L'importante diminution de la qualité picturale visible dans ces copies démontre que le sujet de prime abord simple, n'est pas à la portée de n'importe quel peintre et tend à donner raison à Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600). Selon le théoricien milanais, les portraits à force de se vulgariser et de représenter « des personnes qui ne méritent pas qu'on se souvienne d'elles »⁸⁵⁴ produisent des tableaux de médiocre qualité. Et pour cause, peindre un sujet en train de rire n'est pas aussi facile qu'il n'y paraît comme le souligne Leon Battista Alberti dans son traité *Della Pittura* (1435) :

« Qui dont, en dehors de celui qui en a fait l'expérience, pourra croire à quel point il est difficile, lorsque tu veux peindre des visages en train de rire, d'éviter de leur donner un air éploré plutôt que joyeux ? »⁸⁵⁵.

Peindre le rire c'est en effet prendre le risque de donner à voir à l'inverse, des pleurs. De par la déformation du visage qu'elles opèrent, ces émotions sont visuellement proches l'une de l'autre comme le souligne Leonardo da Vinci dans son traité sur la peinture : « Tu ne donneras pas au visage de celui qui pleure les mêmes mouvements qu'à celui qui rit, bien qu'(en réalité) ils se ressemblent souvent [...] »⁸⁵⁶. Pour Leonardo da Vinci, ce sont principalement l'expression des sourcils qui va permettre de distinguer le rire – sourcils ouverts et séparés - des pleurs – sourcils baissés et contractés -⁸⁵⁷. L'absence de doute quant à l'expression figurée ici apporte la preuve de la pleine maîtrise du peintre, capable de réaliser le portrait d'un jeune riant sans lui déformer le visage, et qui plus est sans tomber dans le grotesque ou le ridicule. Le sourire laisse apparaître les dents du garçon, mais rien de plus. Son rire apparaît comme contrôlé ; signe d'intelligence et « de bonne éducation » pour Érasme qui dans son traité *De la*

Cinquecento », *Op. Cit.* ; *Rire en images à la Renaissance, (Actes du colloque international, Paris, 7-10 mars 2012, organisé par le Centre allemand d'Histoire de l'art et le Centre d'histoire de l'art de Renaissance), Op. Cit.*, p. 34.

⁸⁵² « *Canini, grattini e figliol di contadini, sono bellini quando son piccini* / (Les chiots, les chatons et les enfants de paysans sont plus mignons quand ils sont petits) », Giuseppe Giusti, *Raccolta di proverbi toscani*, Florence, Le Monnier, 1871, réédité, Palerme, Edikronos, 1981, p. 347. Cité par S. McTighe, « Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580 », *Op. Cit.*, p. 320. Notre traduction.

⁸⁵³ La première (**Fig. 51**) a été vendue chez Christie's le 6 juin 2012 (62 500\$), la seconde (**Fig. 52**) a été vendue chez Bonhams le 10 avril 2019 (prix estimé entre 3 600 et 5 900\$).

⁸⁵⁴ É. Pommier, *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières, Op. Cit.*, p. 133.

⁸⁵⁵ Leon Battista Alberti, *De la peinture (1435)*, traduit par Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, 1995, p. 177, § 42.

⁸⁵⁶ L. De Vinci, *Traité de la peinture, Op. Cit.*, p. 248.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 250.

civilité puérile (1530) précise que le « visage doit exprimer l'hilarité sans subir de déformation ni marquer un naturel corrompu ». Pour l'humaniste, ce sont les sots qui rient à gorge déployée d'un rire immodéré, « soudain et incontrôlable »⁸⁵⁸ qu'il appelle aussi « le secoueur ». Un rire qui ne convient à « aucun âge » et « encore moins à l'enfance »⁸⁵⁹ puisqu'il fait « encourir le risque de perdre la maîtrise de soi » et de « résurgence animale »⁸⁶⁰. L'enfant doit donc apprendre à dominer son corps⁸⁶¹, à rire avec modération et à faire « l'élagage de sa part animale »⁸⁶².

Si Vincenzo Campi ne tient pas ici compte des règles de civilité qui invitent à rire en dissimulant ses dents⁸⁶³, il modère toutefois le rire du jeune garçon et ne déforme pas son visage afin que son œuvre ne devienne pas grotesque et démontre par là le bon caractère du modèle⁸⁶⁴. Son rire modéré est comme celui préconisé par Dante dans son *Banquet*⁸⁶⁵, c'est-à-dire « sans éclat » et « sans caqueter comme une poule »⁸⁶⁶. Une image qui résonne parfaitement ici et que l'on retrouve à nouveau en 1579 dans le *Traité du ris* du médecin français Laurent Joubert qui compare le rire aux cris d'animaux et notamment à de nombreux oiseaux et volailles⁸⁶⁷. On

⁸⁵⁸ F. Alberti, *La peinture facétieuse - Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, *Op. Cit.*, p. 93.

⁸⁵⁹ Érasme, *La civilité puérile* (1530), *Op. Cit.*, p. 64.

⁸⁶⁰ D. Le Breton, *Rire*, *Op. Cit.*, p. 129. Une « résurgence animale » dans le rire que soulève Érasme dans ce passage de son traité : « Il y en a qui en riant semble hennir, c'est indécent. Nous en dirons autant de ceux qui rient en ouvrant horriblement la bouche, en se plissant les joues et en découvrant toute la mâchoire : c'est le rire d'un chien ou le rire sarcastique. Le visage doit exprimer l'hilarité sans subir de transformation ni marquer un naturel corrompu [...] ». Érasme, *La civilité puérile* (1530), *Op. Cit.*, p. 64.

⁸⁶¹ « *Learning to laugh is learning to give the mind dominion over the body, and this is why a child's laughter is important.* », E. Fudge, « Learning to laugh: children and being human in early modern thought », *Op. Cit.*, p. 289.

⁸⁶² D. Le Breton, *Rire*, *Op. Cit.*, p. 129.

⁸⁶³ F. Alberti et D. Bodart (eds.), *Rire en images à la Renaissance, (Actes du colloque international, Paris, 7-10 mars 2012, organisé par le Centre allemand d'Histoire de l'art et le Centre d'histoire de l'art de Renaissance)*, *Op. Cit.*, p. 34.

⁸⁶⁴ « *Lo riso abunda in la boca de mati, e è converso ; la boc ache facilmente ride significa l'huomo semplice, vano, instabile, presto credente e de grosso ingegno e nutrimento servital e non secreto ; la bocca che ride significa l'huomo instabile, discreto e tenace, de chiaro intelletto, secreto, fidel e fatigoso ; la boca che duramente se move a riso significa l'huomo savio molto de suo seno, sagace, ingegnoso, piacente, tenace, studioso della sua arte, iracundo e supplantagno ; la bocca che tosto ride e ridendo spesso tosse e torze il capo significa l'huomo vano, invidioso, tosto credente e convertibile a tutte cose ; la bocca che riendo se storze per derision d'altri significa l'huomo arrogante, falso, iracundo, busaro, alquanto traditor.* », Michel Scotto, *Del Riso*, in *La physionomia natural*, s.l., s.e., 1555, cap. 76 cité par Nuccio Ordine, *Teoria della Novella e Teoria del Riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2009, p. 17.

⁸⁶⁵ « Que ton rire soit sans éclat, c'est-à-dire sans caqueter comme une poule » ; « Il convient donc à l'homme, s'il veut montrer que son âme se trouve dans une allégresse modérée, de rire modérément, avec une honnête sévérité, et avec peu de mouvements sur le visage [...] ». D. Alighieri, *Le banquet (Il Convivio)*, *Op. Cit.*, p. III, chap. VIII, 11.

⁸⁶⁶ « Il convient donc à l'homme, s'il veut montrer que son âme se trouve dans une allégresse modérée, de rire modérément, avec une honnête sévérité, et avec peu de mouvements sur le visage [...] ». *Ibid.*, p. III, chap. VIII, 12.

⁸⁶⁷ « Il y an ha que vous diriés quand ils riet, que ce sont oyes qui sifflet : & d'autres q ce sont des oysons gromelans. Il y an ha qui rapportet au gemir des pigeons ramiers, ou des tourtoelles an leur viduité : les autres au chat huant, & qui au coq d'Inde, qui au paon. Les autres resonnet un piou piou, à mode de poulets. »,

peut à l'inverse de Joubert voir dans le rire de ce garçon une démonstration de la supériorité de l'homme qui rit face à l'animal qui ne le peut pas. Ainsi l'enfant, dès qu'il peut rire se distingue de l'animal⁸⁶⁸. Peut-être faut-il interpréter le rire de ce jeune vendeur de volailles comme celui de « l'expression de l'idée de supériorité, non plus de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature »⁸⁶⁹ ? Francesca Alberti l'a rappelé dans sa thèse consacrée à la *Peinture Facétieuse*, le rire à la Renaissance « est l'expression d'un mouvement de l'âme pouvant manifester des sentiments aussi différents que la joie, l'allégresse, le plaisir, le dédain ou le mépris ».⁸⁷⁰ Et si à la Renaissance on pense le rire innocent chez le nourrisson, chez l'enfant et particulièrement l'adolescent, le rire est qualifié de sournois, moqueur. À moins qu'il ne faille voir dans ce sourire une évocation du rire pascal.

On peut en effet voir dans le portrait de Campi une version profane du modèle christique du jeune Christ à l'agneau comme celui de Bernardino Luini sur lequel nous reviendrons (**Fig. 53**), instaurant un personnage et des animaux plus familiers des classes sociales les plus modestes⁸⁷¹ ? En effet, le coq, s'il est un animal connu pour sa symbolique lascive, est également un animal important pour la religion chrétienne dans laquelle il incarne l'idée même de résurrection grâce à son chant annonçant le renouveau et la victoire de la lumière sur les ténèbres. Si l'agneau présage du destin sacrificiel qui attend le Christ, celui de Vincenzo Campi évoquerait lui, la promesse de la résurrection. Tels des pendants, ces tableaux proposent de voir la fin et le début d'une nouvelle ère, le présent et le futur, ce qui résume parfaitement la conception des portraits d'enfants puisque peindre un enfant, c'est représenter un futur adulte, c'est figurer le présent pour suggérer l'avenir.

Enfin, ce qui ressort particulièrement des portraits de Titien, Véronèse ou de Campi, c'est le réalisme et l'individualisation des figures représentées, caractéristique du développement de la représentation de plus en plus importante des enfants et des animaux au XVI^e siècle. On assiste ici, notamment chez Campi, à une véritable revendication de l'imitation de la vérité⁸⁷². Il semble

⁸⁶⁸ E. Fudge, « Learning to laugh: children and being human in early modern thought », *Op. Cit.*, p. 279.

⁸⁶⁹ Nelly Feuerhahn, « Le risible et l'enfant », *Romantisme*, 1992, vol. 22, n° 75, p. 535.

⁸⁷⁰ F. Alberti, *La peinture facétieuse - Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, *Op. Cit.*, p. 96.

⁸⁷¹ Dans son étude, Lucia Corrain propose un niveau d'interprétation plus profond et sérieux des tableaux de Campi, notamment dans le cycle réalisé pour le banquier Hans Fugger à Kircheim. Pour l'auteure, l'enfant présent dans les différentes toiles du cycle évoquerait le Christ lui-même. Voir L. Corrain, « Rappresentare il cibo per dire altro. Il ciclo Fugger di Vincenzo Campi », *Op. Cit.*, p. 154. Si l'on en croit les mots de Gabriele Paleotti, « *Wods alone are inadequate because they extend only to speakers of the same language who are within earshot. Some instrument had to be found to overcome those two defects, and it was: the making of profane images of created things like animals, plants, techniques, or the parts of the human body.* ». Ainsi, on peut émettre l'hypothèse qu'en reprenant la composition et les caractéristiques picturales, Vincenzo Campi propose une adaptation profane du tableau de Bernardino Luini. G. Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, *Op. Cit.*, p. 86.

⁸⁷² Vincenzo Campi est décrit par Filippo Baldinucci comme un « buon naturalista, tenendosi sempre all'imitazione del vero », voir Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence, V. Batelli e compagni, 1846, p. 488.

approuver la conception de la peinture du théoricien Ludovico Dolce, pour qui « la tâche du peintre est [...] de représenter au moyen de son art une chose qui soit si semblable aux œuvres de la nature qu'elle paraisse vraie »⁸⁷³. L'une et l'autre figure permettent ainsi aux artistes de faire la démonstration de leur talent, notamment dans un cadre si rapproché, qui insiste particulièrement sur les traits de chacune des figures et leur bonne exécution. Ces portraits d'enfants et d'animaux présentent de nombreuses caractéristiques communes. Tous les tableaux présentent un cadrage à mi-corps plus ou moins serré selon les œuvres. Seule la partie supérieure des corps des enfants ou des animaux est visible, instaurant une véritable proximité physique entre les deux sujets figurés, pressés l'un contre l'autre et obligeant les enfants à plier leurs bras afin de les faire entrer dans le cadre. Ce geste maternel de protection⁸⁷⁴ vient dynamiser la composition et par un mouvement circulaire, guide le regard de l'enfant à l'animal et de l'animal à l'enfant. Ce geste vient également adoucir la rigidité du cadrage et accentue davantage la tendresse qui se dégage de ces portraits, corroborée par la rondeur des visages des bambins. Ce cadrage serré force également l'enfant à hisser l'animal à sa hauteur, transformant le portrait en un « tête à tête » qui vient atténuer la hiérarchie instaurée par la pensée humaniste entre l'être humain et le reste du monde animal. En abrogeant l'échelle des êtres vivants, ces peintures perpétuent la conception de l'enfance animale, qui depuis l'Antiquité avec Aristote⁸⁷⁵ et Platon⁸⁷⁶, voient dans les premiers âges de la vie de nombreuses similitudes négatives entre l'enfant et l'animal. Une proximité que la pensée humaniste et ses nombreux traités de pédagogies ont à cœur de résorber par l'éducation⁸⁷⁷. Pourtant ici, l'assimilation négative de l'enfant et de l'animal semble laisser place à un rapprochement positif et intimiste grâce au cadrage et au fond uni. Ce dernier constitue un « non-lieu » qui, en extrayant les sujets de leur environnement habituel respectif, accentue le rapprochement stylistique entre les œuvres, mais

⁸⁷³ Et pour qui « le peintre qui n'obtient pas cette similitude n'est pas un peintre », car « plus les œuvres ressemblent aux choses naturelles, plus habile est le peintre qui les a exécutées », Ludovico Dolce, *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, traduit par Nathalie Bauer, Paris, Klincksieck, 1996, p. 56.

⁸⁷⁴ On retrouve notamment ce geste de la mère entourant son enfant de son bras dans le tableau de Bartolomeo Passerotti, *Les Vendeuses de poulets et de légumes avec un enfant*, vers 1580, 113 x 95 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

⁸⁷⁵ Aristote, « Les Parties des Animaux », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre IV, 686b. ; Laetitia Monteils-Laeng, « La valeur de l'enfance chez Aristote », *Archives de Philosophie*, 2017, vol. 80, n° 4, p. 659-676 ; L. Rodrigue, « L'enfance selon Aristote », *Op.Cit.*

⁸⁷⁶ Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre VII, 808d. ; D. Agne, « Le *παις* du Livre VII des Lois de Platon : une nouvelle pédagogie de l'enfance », *Op. Cit.* ; É. Debarbieux, « L'enfant, le cru, le philosophe. Orthopédie et sauvagerie dans les dialogues platoniciens », *Op. Cit.* ; Michel Odoul, *L'animal en Nous : de Darwin à Platon : petit traité d'éthnoéthologie pratique*, Paris, Albin Michel, 2011.

⁸⁷⁷ Par exemple, Pier Paolo Vergerio, dans son traité pédagogique dédié à Ubertino da Carrara, fait de nombreuses analogies entre l'enfant et l'animal qui doivent tous les deux être formés et moulés grâce à l'éducation et au dressage. Voir C. C. Kallendorf (ed.), *Humanist educational treatises, Op. Cit.*, p. 69. C'est également le cas chez Érasme où les comparaisons entre l'enfant et l'animal sont omniprésentes dans son traité de *Civilité puérile*. L'animal y est sans cesse présenté comme un contre-modèle dont l'enfant doit se détacher en apprenant les bonnes manières. Voir Érasme, *La civilité puérile (1530), Op. Cit.*

aussi entre les sujets et le spectateur qu'ils soutiennent du regard, instaurant un contact privilégié avec ce dernier. L'arrière-plan bien souvent monochromatique ou minimaliste en termes de *decorum* tend également à rendre flous les contours des figures, soulignant la frontière poreuse qui existe entre l'enfant et l'animal. Cette dernière se matérialise grâce au *sfumato* qui vient brouiller la barrière physique qui existe entre les deux êtres, les réunissant en un seul ou bien grâce à une certaine ressemblance physique. Bien sûr une telle proximité, qui plus est des têtes, renvoie nécessairement à la question de la physiognomonie⁸⁷⁸. Plus qu'un trait de caractère, c'est un destin commun que partagent enfants et animaux, qu'il s'agisse de Jésus et l'Agneau comme nous allons le voir ci-après ou d'un jeune de marchand et de ses volailles.

Par le réalisme quasi scientifique des volailles, Vincenzo Campi démontre avec talent sa « puissance coloristique » et son « avant-garde » dans la représentation des animaux vivants⁸⁷⁹, faisant de lui un « bon naturaliste »⁸⁸⁰. De plus, il s'inscrit ainsi dans la tradition d'abord lombarde avec Leonardo da Vinci puis crémonaise avec Sofonisba Anguissola et Bartolomeo Passerotti de la représentation fidèle des passions de l'âme, notamment celle du rire jugé très difficile à représenter⁸⁸¹, et fait une véritable démonstration de force de son talent.

Un dernier exemple de proximité physique nous est donné par Lavinia Fontana dans son *Portrait d'Antonietta Gonzalez (Fig. 54 et 55)*⁸⁸². Bien plus qu'une question de voisinage corporel, il est ici question de fusion entre l'enfant et l'animal. L'artiste crémonais représente ici Antonietta Gonzalez alors âgée de 8 ou 10 ans, la fille cadette de Pedro Gonzalez premier cas documenté du syndrome d'Ambras. Tous deux sont atteints de cette maladie congénitale qui recouvre de poils l'entièreté du corps et même le visage. Le portrait montre un être hybride, parfaite transition entre l'homme et l'animal. Son corps est celui d'une jeune fille noble en

⁸⁷⁸ M. Maurice Brock, « L'Enfant Jésus et l'agneau dans la peinture toscane du début du XVIe siècle » dans *L'animal et l'homme dans leurs représentations. Ponts et frontières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 77.

⁸⁷⁹ M. Gregori, « Un inedito di Vincenzo Campi », *Op. Cit.*, p. 44.

⁸⁸⁰ *Ibid.*

⁸⁸¹ Leon Battista Alberti le premier souligne dans son traité *De la peinture* qu'il n'est pas aussi aisé qu'il n'y paraît de peindre un sujet riant : « Qui dont, en dehors de celui qui en a fait l'expérience, pourra croire à quel point il est difficile, lorsque tu veux peindre des visages en train de rire, d'éviter de leur donner un air éploré plutôt que joyeux ? », L.B. Alberti, *De la peinture*, *Op. Cit.*, p. 177, § 42.

⁸⁸² Concernant ce portrait voir : M.T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese « pittrice singolare » (1552-1614)*, *Op. Cit.* ; V. Fortunati, *Lavinia Fontana of Bologna (1552-1614), cat. Expo.*, (Washington D. C., *The National Museum of Women in the Arts*, 5 février - 7 juin 1998), *Op. Cit.* ; C.P. Murphy, *Lavinia Fontana. A painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna*, *Op. Cit.* ; C.P. Murphy, « Lavinia Fontana and Female Life Cycle Experience in Late Sixteenth-Century Bologna », *Op. Cit.* ; L. Ruiz Gómez, *A tale of two women painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, cat. expo., (Madrid, *Museo Nacional del Prado*, du 22 octobre 2019 au 2 février 2020), *Op. Cit.* ; Hélène Lebédél-Carbonnel, *Catalogue des peintures du musée du Château de Blois*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2008, p. 50, cat. 11.

tenue de cour⁸⁸³ tandis que son visage relève davantage de la créature poilue que d'une enfant, bien qu'on devine des traits enfantins sous l'épaisse pilosité. Lavinia Fontana peint l'enfant avec noblesse et reprend les codes picturaux associés aux portraits enfantins des cours italiennes. On est loin ici de « l'animal de foire ». Elle adopte une pause mesurée, tenant une lettre à la main⁸⁸⁴, et l'on devine une expression sereine sur sa figure. Pour Érasme, la véritable nature d'un enfant se lit sur son visage et notamment dans le regard⁸⁸⁵. Doit-on en déduire qu'Antonietta Gonzalez a une nature animale ? Ce n'est vraisemblablement pas ce que Lavinia Fontana a souhaité sous-entendre ici. Effectivement, elle représente Antonietta avec un visage calme et un regard « doux, paisible, discret » ce qui pour l'humaniste « ne supprime pas les défauts, mais [...] les cache et les atténue »⁸⁸⁶. Il apparaît en effet qu'avec ce portrait, l'artiste ait cherché à peindre avec dignité la jeune fille, à anoblir son statut de « créature » pour celui d'enfant. Si dans ce tableau l'assimilation de l'enfant et de l'animal n'est pas à proprement parlé un choix de Lavinia Fontana puisqu'Antonietta souffrait d'une maladie, il est tout de même intéressant de souligner que l'artiste ne semble pas avoir exagéré – du moins outre mesure - les traits de l'enfant. Son « animalité » ne semble pas exacerbée. C'est même plutôt l'inverse qui semble ici avoir lieu. Ne pouvant masquer ce qui est manifeste, Lavinia Fontana atténue la pilosité de la jeune fille en la fondant avec le fond noir, rendant imperceptibles les extrémités de ses poils ce qui a pour effet de tempérer leur effet et leur multitude. Le portrait de Lavinia Fontana se démarque des autres portraits d'enfants par son approche « réductrice », cherchant à atténuer l'animalité de l'enfant figuré.

⁸⁸³ Les membres de la famille Gonzalez étaient considérés comme des « merveilles naturelles » autant que comme des animaux. De fait, ils étaient offerts en cadeau.

⁸⁸⁴ L'inscription sur la lettre est la suivante : « *Dall'isole cannare fu condotto al serenissimo Enrico Re ; di Francia Don Pietro uomo selvatico de presente ; si trovapresso il Serenissimo duca di Parma del quale ; fui io Antonietta, et hora mi trovo a presso alla signora ; donna Isabella Pallavicina Signora Marchesa di Soragna* ».

⁸⁸⁵ « Ce n'est pas au hasard, en effet, qu'il a été dit par les anciens sages : *l'âme a son siège dans le regard*. », Érasme, *La civilité puérile (1530)*, *Op. Cit.*, p. 59.

⁸⁸⁶ *Ibid.*

Chapitre 4 – L'enfance animale sacrée

Introduits par les *Saintes Familles*, les portraits du Christ enfant connaissent un important succès au XV^e siècle, notamment pour les émotions que ce genre de tableau intimiste suscite chez le dévot-spectateur. Un sentiment qui est notamment accentué par la relation sensible que partage le Christ, parfois accompagné de saint Jean-Baptiste, avec les animaux qui les accompagnent. À l'inverse de Tobie et de son poisson (seul autre exemple d'enfant cité dans la Bible) dont la relation est purement symbolique, les représentations de l'Enfant Jésus accompagné d'un agneau ou d'un chardonneret retranscrivent l'attachement qu'ils se portent mutuellement, dépassant ainsi la pure fonction symbolique des animaux généralement accolée aux animaux dans la peinture religieuse. Cette relation est largement passée sous silence dans les études consacrées à ces tableaux, les historiens de l'art n'appréciant les animaux figurés aux côtés du Christ que pour leur rôle symbolique⁸⁸⁷.

À qui veut bien regarder à nouveau ces œuvres, leur attachement devient évident. Un rapport qui est notamment établi par la relation sensible et tangible entre le Christ et l'agneau qui se dégage de ces portraits venant souligner la double nature du Christ, à la fois humaine et sacrée. Plus qu'un signe, la bête à laine ne fait qu'un avec le bambin. Une union que les peintres viennent officialiser par la proximité physique des deux êtres. Le Christ fusionne ainsi, presque littéralement, avec l'agneau et donc avec son destin.

Ces portraits en plus d'émouvoir les fidèles, permettent aux enfants d'avoir sous leurs yeux des modèles auxquels se référer et à qui ils peuvent s'identifier. Dans son évangile (10 :14), saint Marc rappelle que le royaume de Dieu est ouvert à tous, et notamment aux enfants :

« On lui présentait des petits enfants pour qu'il les touchât, mais les disciples les rabrouèrent. Ce que voyant Jésus se fâcha et leur dit : Laissez venir à moi les petits enfants, ne les empêchez pas, car c'est à leurs pareils qu'appartient le royaume de Dieu. En vérité je vous le dis, quiconque n'accueille pas le Royaume de Dieu en petit enfant, n'y entre pas. »⁸⁸⁸

Ces derniers sont toutefois invités à prendre exemple sur le Christ et saint Jean-Baptiste, eux-mêmes figurés comme de jeunes enfants dans l'art pictural des XV^e et XVI^e siècles. Les cousins deviennent des exemples de vertu pour tous les enfants qui peuvent s'identifier à ces derniers et les prendre en modèles grâce aux innombrables images qui sont réalisées d'eux. Ces

⁸⁸⁷ Nous entendons ici nous inscrire dans la lignée de l'étude réalisée par Maurice Brock sur la relation du Christ enfant avec l'Agneau. Voir M. Brock, « L'Enfant Jésus et l'agneau dans la peinture toscane du début du XVI^e siècle », *Op.Cit.*

⁸⁸⁸ On trouve un passage similaire dans l'évangile de saint Matthieu : « Si vous ne redevenez pas comme des petits-enfants, vous n'entrerez pas dans le royaume des cieux » (Mt 18, 3).

dernières, disposées à l'intérieur des foyers selon les recommandations du frère dominicain Giovanni Dominici transmettent aux enfants dès leur plus jeune âge une représentation de l'Enfant idéal par excellence.

Cette imitation du Christ vient parfois prendre la forme de portraits d'enfants profanes figurés avec les codes des portraits religieux. Outre des traits similaires, la présence d'animaux tels qu'un agneau ou un chardonneret joue ici un rôle fondamental pour permettre leur identification en tant que « Christ profane ». C'est donc par leur relation avec certains animaux que des enfants de nobles familles, mais parfois aussi anonymes, vont se voir figurer sous des traits proches de ceux du Christ ou de saint Jean-Baptiste.

1. Le Christ et l'agneau ou l'enfance animale sacrée

1.1. La Sainte Famille ou la dévotion de l'Enfance Sacrée

Les tableaux de la Sainte Famille et des Vierges à l'Enfant sont « un des plus vastes fonds de représentations du petit enfant »⁸⁸⁹, et un des premiers dans lequel l'enfance animale se matérialise grâce à la figure de l'Enfant Jésus et des animaux qui lui sont assortis.

Si ces tableaux ne sont bien évidemment en aucun cas représentatifs de la petite enfance profane - il s'agit ici d'images stéréotypées et codifiées -, l'étude de cet immense corpus n'est pas nécessairement ennuyeuse contrairement à ce que pense Marie-France Morel⁸⁹⁰. Elle permet notamment de constater l'humanisation de la représentation de l'Enfant Jésus et de son cousin saint Jean-Baptiste. « L'Enfant Jésus se retourne vers sa mère, il se comporte comme un bébé joueur, rieur, affamé »⁸⁹¹ quand il ne s'amuse pas avec un des animaux qui lui sont généralement associés symboliquement, tel que l'agneau, le chardonneret ou encore le chat. Au même titre que la Vierge, le Christ, saint Jean-Baptiste ainsi que parfois sainte Anne ou plus rarement saint Joseph, ces animaux font partie intégrante des Saintes Familles. Ils parviennent ainsi à s'extraire, par leur proximité physique et le lien tangible figuré entre eux et le Christ ou saint Jean-Baptiste, de leur fonction purement symbolique pour s'incarner en tant que véritables animaux de compagnie faisant partie du cercle familial. La relation entre les enfants sacrés et

⁸⁸⁹ M.-F. Morel, « Images et représentations figurées du petit enfant : pour une problématique renouvelée de l'histoire de l'enfance (XVe-XIXe siècle) », *Op. Cit.*, p. 470.

⁸⁹⁰ « [Les Vierges à l'Enfant] constituent, du Moyen Âge à nos jours, un des plus vastes fonds de représentations du petit enfant : malgré sa richesse, ce fonds est difficile à exploiter, car les attitudes de la mère et de l'Enfant sont très répétitives, stéréotypées, voire ennuyeuses », *Ibid.*

⁸⁹¹ Sandra La Rocca, *De l'Enfant Jésus au Petit Jésus - La dévotion à l'Enfant Jésus dans l'Occident chrétien de la fin du Moyen Âge au milieu du XXe siècle*, Université de Toulouse Le Mirail, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Toulouse, Toulouse, 2000, p. 36.

les animaux profanes place au premier rang la nature humaine du Christ et de sa famille, et relègue au second plan sa nature divine. Dès le début du XV^e siècle, le Christ semble de plus en plus « saisi dans sa vie quotidienne »⁸⁹². Représenté avec un réalisme et une humanité de plus en plus ostensible⁸⁹³, l'Enfant Jésus s'amuse avec son cousin et les animaux qui les accompagnent, formant un groupe de compagnons de jeu.

Dès le XII^e siècle se propage une importante production visuelle illustrant la petite enfance du Christ⁸⁹⁴ sous forme d'images sensibles. Ces images permettent non seulement de matérialiser l'Enfant et sa réalité divine aux hommes, mais aussi de les mouvoir davantage que par la parole, en touchant directement leur sens de la vue⁸⁹⁵. Les images religieuses, et notamment celle du Christ Enfant, forment des intermédiaires entre Dieu et les hommes afin que ces derniers se rapprochent de la divinité⁸⁹⁶. C'est également peu à peu l'humanité de l'Enfant qui est mise en avant de la production visuelle, toscane d'abord, puis italienne ensuite. Au XV^e siècle, le jeune Christ adopte un comportement de plus en plus enfantin et humain sous les pinceaux de Filippino Lippi ou de Leonardo da Vinci. Il est présenté sous les traits d'un enfant joueur souriant à sa mère ou au fidèle vers qui, soit le Christ, soit l'agneau regarde, créant un lien sensible entre les deux êtres. Il n'est pas ici question d'indifférence envers la sacralité du thème, mais plutôt d'une « profanisation » du thème, c'est-à-dire de représenter un sujet sacré à la manière d'un sujet profane, pour le rendre plus accessible et émouvant au spectateur tout en insistant sur l'humanité du Sauveur.

Ce lien, comme le souligne Maurice Brock dans son étude consacrée à « L'Enfant Jésus et l'agneau dans la peinture toscane du début du XVI^e siècle »⁸⁹⁷, fait du spectateur le témoin de l'acceptation du Christ de son destin et du sacrifice qu'il implique. L'agneau sort ainsi de plus en plus fréquemment de sa pure fonction symbolique pour devenir un personnage admoniteur et ainsi embrasser une fonction déictique. *La Pala Santo Spirito* de Lorenzo Lotto (**Fig. 56**) en est

⁸⁹² E. Becchi et J. Dominique (eds.), *Histoire de l'enfance en Occident. Tome 1 : De l'Antiquité au XVIII^e siècle*, *Op. Cit.*, p. 171.

⁸⁹³ I. Taddei, *Fanciulli et Giovanni. Crescere, a Firenze nel Rinascimento*, *Op. Cit.*, p. 72.

⁸⁹⁴ « De fait, le culte de l'Enfant Jésus se répand au XII^e siècle, surtout dans les milieux cisterciens. Bernard de Clairvaux et ses disciples voient le Christ sous une forme enfantine, même au moment de la consécration de l'hostie, c'est un enfant qui apparaît. C'est pour les moines et les clercs l'occasion d'exalter l'enfance, car l'Enfant Jésus a les qualités des petits « dont la faiblesse et la simplicité sont plus fortes et plus sages que celles des hommes », dit Gueric d'Igny », Gueric d'Igné, *Sermons*, t. I, éd. Deseille, « Sources chrétiennes », n°202, p. 167.), cité par Olivier Boulnois, « Augustin et les théories de l'image au Moyen Âge », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2007, vol. 91, n° 1, p. 18.

⁸⁹⁵ Voir la question 74 des *Quatre-vingt-trois Questions différentes* de Saint Augustin connue sous le titre : « Qu'est-ce qu'une image ? ». Voir également O. Boulnois, « Augustin et les théories de l'image au Moyen Âge », *Op.Cit.*

⁸⁹⁶ P. Brown, 1997, p. 301. ; S. La Rocca, *De l'Enfant Jésus au Petit Jésus - La dévotion à l'Enfant Jésus dans l'Occident chrétien de la fin du Moyen Âge au milieu du XX^e siècle*, *Op. Cit.*, p. 37.

⁸⁹⁷ M. Brock, « L'Enfant Jésus et l'agneau dans la peinture toscane du début du XVI^e siècle », *Op.Cit.*

un bel exemple : l'agneau enlacé par le jeune saint Jean-Baptiste jette un regard en direction du spectateur tout en tirant la langue afin de marquer la vigueur de l'étreinte. L'agneau, en devenant une figure admonitrice, « exerce visuellement la *deixis* qui s'exerce verbalement dans la péricope johannique : son regard signifie - sans le dire - « ecce agnus » »⁸⁹⁸ précise Maurice Brock. L'agneau faisant relai entre le visible et l'invisible, entre le monde sacré et le monde profane. Il se transforme également en un admoniteur d'affects, chargé de transmettre une émotion au spectateur⁸⁹⁹.

Les Saintes Familles font ainsi écho aux mères et à leurs enfants à qui elles sont chargées d'enseigner la foi chrétienne :

« La mère accompagne l'enfant à l'église, lui montre des images sacrées ou des statues, lui enseigne les gestes de la prière. Cet enseignement de la foi par la mère passe sans doute par tous les objets de la vie quotidienne. On a retrouvé des bols abécédaires ornés d'une croix, des chapelets, des boucliers, des jouets pieux pour enfants qui datent de la fin du Moyen Âge et qui montrent que cet apprentissage des valeurs chrétiennes est souvent ludique. »⁹⁰⁰

Si la dimension ludique de l'apprentissage de la foi chrétienne est présente au sein du foyer, elle se retrouve également au sein des œuvres où le jeu permet d'insister sur la part humaine du Christ et d'ancrer sa présence dans le réel⁹⁰¹. Les Vierges à l'Enfant ou Saintes Familles s'apparentent de plus en plus à des « scène[s] de la vie quotidienne »⁹⁰² comme cette *Sainte famille avec sainte Anne et saint Jean* peinte par Sofonisba Anguissola en 1592 dans laquelle on ne trouve pas un agneau ou un chardonneret, mais un épagneul nain niché en boule aux pieds de sainte Anne (**Fig. 57**)⁹⁰³. *Laps-dogs* que l'on retrouve habituellement auprès de nobles dames et qui rappellent l'intérieur d'un foyer contemporain. Le chien remplace ici l'agneau habituel, et comme pour ce dernier, un phylactère se trouve près de lui, annonçant sans doute ici non pas l'*agnus dei*, mais plutôt le nom du commanditaire ou bien la signature de l'artiste⁹⁰⁴. Le tableau

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁹⁹ Nous renvoyons ici le lecteur à la communication de Guillaume Cassegrain « L'admoniteur animal. Remarques sur la sensibilité animale dans la peinture de la Renaissance italienne », dans le cadre du colloque *Le partage des émotions au Moyen Âge et à la Renaissance*, (Nantes, du 2 au 4 mars 2023).

⁹⁰⁰ Didier Lett, « L'enfant dans la chrétienté (V-XIIIe siècles) », in D. Alexandre-Bidon et D. Lett, *Les Enfants au Moyen Âge (Ve-XVe siècles)*, *Op. Cit.*, p. 17-132, 110-111.

⁹⁰¹ Nous précisons qu'il ne faut bien entendu pas considérer les Vierges à l'Enfant comme des tableaux réalistes pouvant servir l'histoire de la petite enfance. Nous souhaitons seulement souligner ici l'instauration d'une attitude plus authentique du Christ enfant. Voir M.-F. Morel, « Images et représentations figurées du petit enfant : pour une problématique renouvelée de l'histoire de l'enfance (XVe-XIXe siècle) », *Op. Cit.*, p. 472.

⁹⁰² P. Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, *Op. Cit.*, p. 78.

⁹⁰³ On peut également mentionner la présence d'un bichon maltais blanc caché dans l'ombre dans une toile de Giulio Romano, *Vierge à l'Enfant avec saint Jean*, c. 1523, huile sur bois, 126 x 85 cm, Rome, Galleria Borghese.

⁹⁰⁴ Malheureusement la mauvaise qualité de l'image ne nous permet de lire ce qui est inscrit sur ce phylactère. Mais le texte, relativement long, ne semble pas aller dans le sens « d'Agnus Dei ».

de Sofonisba Anguissola reste toutefois une exception, les artistes privilégiant largement des animaux tels que l'agneau ou le chardonneret à la symbolique chrétienne bien établie. Leur présence contribue à rendre la figuration de la sainte famille plus humaine et plus actuelle, aidant ainsi le fidèle dans sa dévotion. Les Saintes Familles par leur thème, s'adressent en effet particulièrement à la sensibilité des fidèles, attendris par la représentation de l'Enfant Jésus. De cette sensibilité naît la *devotio moderna*. Cette dernière se développe grâce à des objets que le fidèle « peut voir et toucher pour donner une forme concrète à sa dévotion »⁹⁰⁵ telles que des statuettes ou des images (tableaux, dessins, gravures, etc.).

L'instauration d'une relation intime et joviale entre le Christ, saint Jean-Baptiste et les animaux qui les accompagnent symboliquement au cours du XV^e siècle vient renforcer cette *devotio* en donnant à voir au fidèle quelque chose de tangible, de concret qu'il peut retrouver dans son quotidien. Leonardo da Vinci (1452-1519) semble être le premier peintre toscan – en s'inspirant ici des peintres flamands⁹⁰⁶ – à s'approprier le thème de saint Jean-Baptiste et de l'agneau avec sa *Sainte Anne Trinitaire* (**Fig. 58**) conservée au Louvre. Plusieurs études (**Fig. 59, 60, 61 et 62**) témoignent de ses nombreuses tentatives dans la création d'un rapprochement physique entre le Christ et l'agneau notamment⁹⁰⁷. Les études de Genève et de Los Angeles proposent une véritable étreinte entre l'Enfant et l'agneau couché à ses côtés. Avec ce geste, Leonardo da Vinci suggère une relation autre que purement symbolique entre les deux êtres. Une relation basée sur l'amitié et le jeu, à l'instar de tous les enfants et de tous les animaux. Il opte finalement dans sa composition finale pour un geste différent qu'il est le premier à proposer : le Christ enjambe le cou de l'agneau tout en s'agrippant à son visage et son oreille. Ce détail de la main du Christ tenant fermement l'oreille de l'agneau sera repris par Cesare da Sesto (1477-1523) (**Fig. 63**), un artiste lombard non identifié (**Fig. 64**), Francesco Melzi (1493-1570) (**Fig. 65**), Bernardino Luini (1482-1532) (**Fig. 66**) ou encore Paolo Veronese (1428-1488) (**Fig. 67**), chez qui c'est non plus le Christ, mais le jeune saint Jean-Baptiste qui tire l'oreille de l'animal. Par ce geste, l'Enfant vient assujettir l'agneau et s'assure qu'il ne tentera pas de s'échapper. Ainsi, en agrippant l'oreille de l'agneau, le Christ s'assure que l'animal lui

⁹⁰⁵ M. Brock, « L'Enfant Jésus et l'agneau dans la peinture toscane du début du XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 35.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 65. ; Alfred Acres, *Renaissance invention and the haunted infancy*, London ; Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2013, p. 62-63.

⁹⁰⁷ « Comme dans le dessin préparatoire au carton de Burlington House, l'action de l'Enfant Jésus a retenu toute l'attention de Léonard, qui a envisagé plusieurs solutions. Le motif de l'enfant saisissant l'agneau représenté dans le dessin du Louvre se retrouve dans trois autres feuilles de sa main. Cette fois, l'enfant est clairement assis sur le sol et entoure de son bras la tête de l'animal. Cette invention, qui s'inspire peut-être de statues antiques, date manifestement de la seconde période florentine de l'artiste. L'un des feuilles présente en effet une copie de la composition antique de *Diomède tenant le Palladium*, très célèbre à Florence. », Vincent Delieuvin (ed.), *La Sainte Anne : l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, cat. expo., (Paris, Musée du Louvre, du 29 mars au 25 juin 2012), Paris ; Milan, Musée du Louvre ; Officina Libraria, 2012, p. 65.

obéira, comme Franz Kafka s'assure dans le portrait photographique qui est fait de lui en 1910 que son berger allemand restera en place le temps que la photographie soit capturée (ce qu'il n'a manifestement pas réussi à faire, le chien étant flou par rapport à Franz Kafka) (**Fig. 68**). Ce geste, fruit d'une observation naturaliste attentive de Léonard de Vinci est comme la relation du Christ avec l'agneau, à la fois tangible et sensible et chargée de symbolisme chrétien⁹⁰⁸. Il est celui d'un enfant s'agrippant comme il peut à ce qu'il peut pour enfourcher l'animal, mais il semble tout autant évoquer certains passages de la Bible⁹⁰⁹. Quant à l'enlacement, il vient matérialiser l'acceptation du Christ de son destin. Point sur lequel nous nous attarderons davantage très prochainement.

Le développement d'une relation « réelle » et « amicale » entre le Christ, souvent flanqué de son cousin et de certains animaux rend la composition plus dynamique et émouvante et vient ancrer l'Histoire Sacrée dans le quotidien. L'invention de Leonardo da Vinci va ouvrir la porte aux artistes italiens qui l'adopteront rapidement après lui. Nombre d'entre eux se servent dès lors des relations du Christ enfant avec les animaux qui l'accompagne pour l'humaniser, dépassant ainsi leur pure vocation symbolique au sein des œuvres. Si les artistes ne peuvent évidemment pas représenter le Christ comme un enfant ordinaire puisqu'il n'en est pas un, son « humanisation » devient une preuve supplémentaire de son Incarnation, ce qui importe aux commanditaires⁹¹⁰. Les peintres doivent donc à la fois suggérer la part divine et la part humaine du Christ. Pour ce faire ils ont trouvé dans les animaux un subtil moyen d'y parvenir dans la mesure où ces derniers renvoient d'une part à ce qu'il y a de plus terrestre, et d'autre part, à travers la symbolique qui leur est associée, à ce qu'il y a de plus céleste.

En instaurant un rapport affectueux entre le Christ, saint Jean-Baptiste et l'agneau les peintres parviennent à lier sacré et profane. La réunion de ces deux mondes au sein des *Vierges à l'Enfant* qui, débarrassées du hiératisme les icônes traditionnelles, s'agrémentent aux XV^e et XVI^e siècles d'une note ludique. Jésus et son cousin – quand il est présent – arborent des

⁹⁰⁸ La récurrence de ce détail dans les tableaux pris en exemple nous pousse à croire qu'il ne relève pas du hasard et mériterait qu'on s'y attarde davantage. Peu d'historiens de l'art de se sont arrêtés sur ce détail qui n'a pourtant rien d'évident. Ni Temenuzhka Dimova, *Le langage des mains dans l'art. Histoire, significations et usages des chirogrammes picturaux aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Turnhout, Brepols, 2019. Ni C. Vermorel, « De la rhétorique au geste », *Op.Cit.* ne font référence à ce geste dans ce contexte précis de l'Enfant enlaçant l'agneau dans leurs ouvrages respectifs. Temenuzhka Dimova, dans son lexique des chirogrammes définit le « poing fermé » ainsi : « La main fermée renvoie vers les notions, d'agressivité, de violence et de douleur physique ou morale. La contraction des doigts exprime une tension émotionnelle [...] (p. 323) ». On peut y voir, sans être totalement convaincu, une vague référence à la douleur de crucifixion. Nous n'avons malheureusement pas trouvé d'hypothèses convaincantes pour expliquer ce geste.

⁹⁰⁹ On peut notamment citer le Livre de Job (36 :15) : « Dieu sauve le malheureux par son malheur ; par la détresse il lui ouvre l'oreille » ou le Livre d'Isaïe (50-5) : « Le Seigneur mon Dieu m'a ouvert l'oreille, et moi, je ne me suis pas révolté, je ne me suis pas dérobé » qui évoquent l'acceptation du Christ de son destin sacrificiel.

⁹¹⁰ M.-F. Morel, « Images et représentations figurées du petit enfant : pour une problématique renouvelée de l'histoire de l'enfance (XVe-XIXe siècle) », *Op. Cit.*, p. 470-471.

sourires⁹¹¹ qui sont bien souvent provoqués par leurs interactions avec certains animaux. Le *Mariage mystique de sainte Catherine* d'Andrea del Sarto (**Fig. 69**) et *la Pala Santo Spirito* de Lorenzo Lotto (**Fig. 56**) en sont deux exemples. Dans les deux compositions, le jeune saint Jean-Baptiste et un agneau sont figurés assis au pied du trône accueillant la Vierge et l'Enfant. Si chez Andrea del Sarto le jeune baptiste protège l'agneau du mal incarné par un dragon⁹¹² – non sans un plaisir que trahi son sourire –, Lorenzo Lotto lui, ne justifie l'étreinte du garçon envers l'agneau par aucune présence menaçante. L'étreinte est gratuite, amicale et joviale à en croire les sourires qu'affichent le jeune Jean-Baptiste et l'agneau. Elle semble relever d'un jeu entre les deux protagonistes. Le jeu n'est pas étranger au Christ, il s'y adonne comme tous les enfants comme le rapporte un épisode de l'évangile du pseudo-Thomas évoquant son enfance (chap. II) :

« Il arriva qu'en circulant dans cette ville, Jésus aperçût des enfants, en un lieu où ils s'étaient rassemblés, et il se dirigea vers eux. Le voyant venir, ils se dirent les uns aux autres : « Voici un enfant étranger qui arrive ; venez, mettons-le en fuite. » Les autres dirent : « Et quel mal veut-il nous faire, puisqu'il est un enfant comme nous ? » Et Jésus vient s'asseoir au milieu d'eux et leur dit : « Pourquoi demeurez-vous en silence et que délibérez-vous de faire ? » Les enfants dirent : « Rien. » Jésus dit : « Qui de vous connaît un jeu ? » Les enfants dirent : « Nous ne savons rien faire. » Jésus dit : « Regardez, vous tous, et voyez ! » Et Jésus, prenant en main de l'argile, en forma un moineau ; et il souffla dessus et l'oiseau s'envola. Et il dit : « Levez-vous, venez et attrapez ce moineau. » Ceux-ci regardaient ébahis et s'émerveillaient du miracle accompli par Jésus. »⁹¹³

Si les représentations du Christ enfant jouant sont rares, Michel Manson mentionne dans son ouvrage consacré aux *Jouets de toujours* une gravure du XV^e siècle représentant Jésus chevauchant un bâton auquel il semble manquer une tête de cheval⁹¹⁴. Un petit chien sautant sur le jeune Christ vient entre-ouvrir sa tunique pour nous permettre d'apercevoir le jouet.

⁹¹¹ Concernant le rire de l'Enfant Jésus, nous renvoyons au très complet travail de Francesca Alberti sur cette question, voir notamment la partie 2 « Rire de joie avec les Madones de Corrège », F. Alberti, *La peinture facétieuse - Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, *Op. Cit.*, p. 165-260.

⁹¹² On retrouve également saint Jean-Baptiste protégeant l'agneau d'une menace extérieure chez Ludovico Mazzolino. Le dragon y est remplacé par un singe, autre incarnation récurrente du mal. Ludovico Mazzolino, *Sainte Famille avec saint François*, c. 1520, huile sur toile, 53 x 39,4 cm, Londres, The National Gallery.

⁹¹³ Ce passage est une véritable référence au travail de l'artiste, qui travaille la matière et la rend vivante.

⁹¹⁴ Gravure sur cuivre au burin vers 1466, *Le Grand Hortus conclus*, par le Maître E. S., reproduite dans Jean Adhémar, *La Gravure, des origines à nos jours*, Paris, Somogy, 1979, p. 24. La gravure est décrite par M. Manson, *Jouets de toujours*, *Op. Cit.*, p. 38. de la façon suivante : « Jésus, dans un jardin, chevauche un cheval bâton, avec des rênes et une tête sculptée, sur une gravure coloriée figurant sainte Dorothée », ce qui ne correspond pas à la gravure qu'il cite. Le jeune Christ y chevauche bien un bâton rappelant certes le cheval-bâton, mais ce dernier n'est pas ici orné d'une « tête sculptée » ou de rênes. Elle est également mentionnée dans M. Manson, « Le cheval bâton de l'Antiquité à la Renaissance. Mutations du regard sur l'enfance et ses jouets », *Op. Cit.*, p. 204.

L'animal s'apprête à se faire réprimander pour cette action inconvenante, comme l'indique le bâton tenu en l'air par l'Enfant qui regarde dans sa direction. On a davantage l'habitude de voir représenter ce genre de jouets dans des portraits profanes comme le *Portrait de la famille Valmarana* de Giovanni Antonio Fasolo (**Fig. 11**), il fait de ce dernier un enfant (presque) comme les autres.

À l'instar du « cheval bâton », les animaux figurés aux côtés du Christ et de son cousin sont parfois considérés par ces derniers comme des jouets vivants. Le chardonneret, un oiseau symbole de la Passion du Christ, se retrouve ainsi à plusieurs reprises dans ce cas de figure. Sa présence dans l'art dévotionnel est presque exclusivement propre à la peinture italienne. Sa figuration auprès du Christ dès le XIII^e siècle⁹¹⁵ se développe particulièrement à la Renaissance avant d'être peu à peu délaissée au XVII^e siècle et de trouver un dernier écho dans la *Vierge au chardonneret* de Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) (**Fig. 70**). Le chardonneret est un symbole bien connu de la Passion du Christ de par son nom qui évoque les chardons desquels il se nourrit et dont les épines composaient la Sainte Couronne du Christ posée sur sa tête avant sa crucifixion. Le chardonneret est presque toujours représenté aux côtés du Christ, qui bien souvent ne le laisse pas voler librement, mais le tient dans le creux de sa main. La *Madonna del Cardellino* de Raphaël (1483-1520) (**Fig. 71**) est certainement le plus célèbre des nombreux exemples picturaux⁹¹⁶ dans lequel le chardonneret se trouve dans la main du Christ. Chez Raphaël, il est figuré tenu par le jeune saint Jean-Baptiste et présenté à Jésus qui vient caresser la tête de l'oiseau de sa main droite. Par ce geste, le Christ exprime qu'il accepte de mourir pour racheter les péchés des hommes.

Si l'évocation de la Passion reste toujours présente, la représentation de l'Enfant Jésus tenant un chardonneret s'humanise au cours du XVI^e siècle particulièrement en figurant le Christ s'amusant avec son oiseau domestique. Le chardonneret, à l'image d'autres oiseaux, faisait partie des animaux domestiques de la Renaissance en Italie comme aux Pays-Bas⁹¹⁷. Gardés dans des cages ou baladés à l'aide de ficelles reliées à une de leur patte⁹¹⁸, ils étaient utilisés

⁹¹⁵ Un des premiers exemples, sinon le premier, est le *paliotto* réalisé par le Maestro della Maddelena, *Vierge à l'Enfant avec saint André et saint Jacques*, vers 1265-1280, or et détrempe sur bois, 93 x 133 cm, Paris, Musée des Arts décoratifs. H. Friedmann, *The symbolic goldfinch: its history and significance in European devotional art*, *Op. Cit.*, p. 62-63. ; A. Acres, *Renaissance invention and the haunted infancy*, *Op. Cit.*, p. 61.

⁹¹⁶ On peut citer quelques autres exemples : Francesco Raibolini il Francia, *Vierge à l'Enfant avec saint François d'Assise et saint Jérôme*, 1500-1510, Tempera sur bois, 69.9 x 56.5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art ; Boccaccio Boccaccino, *Vierge à l'Enfant qui joue avec un chardonneret*, 1508-1510, Huile sur toile, 49 x 40 cm, Milan, Pinacoteca di Brera ; Agnolo Bronzino, *La Sainte Famille avec sainte Élisabeth et le petit saint Jean Baptiste*, 1525/1550, huile sur bois, 133 x 169 cm, Paris, Musée du Louvre ; Paolo Véronèse, *Vierge à l'Enfant et un donateur*, c. 1550-55, Huile sur toile, 109,5 x 82,7 cm, Munich, Sammlung Pinakothek.

⁹¹⁷ H. Friedmann, *The symbolic goldfinch: its history and significance in European devotional art*, *Op. Cit.*, p. 115.

⁹¹⁸ Les œuvres de Carel Fabritius, *Le chardonneret*, 1654, huile sur panneau de bois, 34 x 23 cm, La Haye, Mauritshuis ou de Abraham Mignon, *Nature morte avec un écureuil et un chardonneret*, 2nde moitié du XVII^e

comme des jouets vivants par les enfants qui les regardaient voler. Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur ce point. Représenter Jésus s'amusant à faire voler un chardonneret grâce à une ficelle, c'est donc faire de lui un enfant comme les autres, s'adonnant aux mêmes jeux qu'eux. C'est une « « reprise » directe de la réalité domestique contemporaine »⁹¹⁹ comme le formule Herbert Friedmann dans son ouvrage dédié au *Chardonneret dans l'art dévotionnel européen*, qui bien que désormais daté, reste une des études les plus complètes à ce sujet. Si ces représentations sont plus rares que celles où le Christ tient simplement dans ses mains l'oiseau, quelques artistes se sont tout de même imprégnés du motif. On peut notamment citer Cecco di Pietro (actif à partir de 1370-1399) (**Fig. 72**), Vittore Crivelli (ca. 1440-1501/02) (**Fig. 73**), Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato (1609-1685) (**Fig. 74**) ou encore de Giovanni Battista Tiepolo (**Fig. 70**). Même sans ficelle, tenir un chardonneret dans sa main reste un amusement pour le Jésus représenté par Jacopo Pontormo (1494-1557) (**Fig. 75**) qui arbore un sourire ou encore pour le saint Jean-Baptiste de Federico Fiori Barocci (**Fig. 76**) qui s'en sert pour narguer un chat dressé sur ses pattes arrière. Si la référence à la Passion du Christ se lit très clairement dans la présence des animaux – le chat ne peut attraper le chardonneret tout comme le Christ ne peut échapper à son destin sacrificiel – elle semble reléguée au second plan. Il nous semble que Federico Fiori Barocci cherche davantage à ancrer sa Sainte Famille dans réel en représentant le jeune saint Jean-Baptiste s'amusant avec un chat comme n'importe quel enfant pourrait le faire. Lecture chrétienne et profane se croisent ici dans la représentation de la relation qui unit enfants et animaux.

Une relation entre un enfant et un chat que Leonardo da Vinci à nouveau saisit à merveille dans plusieurs études (**Fig. 77 A-B, 78, 79 et 80**). L'artiste délaisse ici le rôle négatif largement associé à l'animal pour ne s'intéresser qu'à la relation sensible que partagent l'enfant et l'animal, basée ici sur des étreintes affectueuses et des caresses pouvant conduire à une fusion corporelle des deux êtres.

1.2. Incarner son destin : quand le Christ *devient* l'Agneau

« Toutefois, si les animaux sont présents au cinéma dès son origine, ils le sont rarement pour eux-mêmes. Car la fonction principale de la mort animale est

siècle, huile sur toile, 80,5 x 99,5 cm, Kassel, Staatliche Museen offrent de beaux exemples de chardonneret relié par une ficelle à leur mangeoire.

⁹¹⁹ H. Friedmann, *The symbolic goldfinch: its history and significance in European devotional art*, Op. Cit., p. 115.

d'annoncer la mort des personnages humains. [...] Sur l'écran, un animal meurt, et c'est un homme qu'on voit à sa place. »⁹²⁰

Cette phrase tirée de l'essai du scénariste Jonathan Pallumbo s'applique également à la peinture italienne de la Renaissance qui réserve à la mort animale une haute fonction symbolique : l'évocation du destin sacrificiel du Christ. L'agneau est certainement l'animal le moins représenté pour lui-même dans la peinture religieuse de l'époque, qui lui accorde toutefois une large place. Sa figuration aux côtés du jeune Christ évoque les paroles, devenues performatives, de saint Jean-Baptiste déclarant « *Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi* » en voyant le Christ arrivé (Jean 1 :36). Ces paroles, « loin de simplement comparer Jésus à un agneau sacrificiel, [...] l'identifient explicitement à cet agneau » explicite Maurice Brock⁹²¹. Ces paroles apparaissent généralement sur un phylactère aux côtés de saint Jean-Baptiste afin de l'identifier clairement comme l'auteur de ces mots. À partir du XVI^e siècle la représentation de plus en plus proche entre le Christ et l'agneau rend toutefois superflue leur présence tant le message est rendu implicite par la similitude et la proximité des deux êtres. Vraisemblablement instauré par Leonardo da Vinci⁹²², le motif de l'Enfant Jésus enfourchant l'agneau va ouvrir la voie à une nouvelle identification du Christ à travers l'agneau. « Dans cette nouvelle « invention » – à laquelle on ne connaît pas de précédent –, l'interaction entre l'Enfant et l'agneau est si forte qu'elle suffit à montrer - sans que Jean-Baptiste ou ses paroles ne figurent dans l'image – que Jésus est l'agneau du sacrifice » écrit Maurice Brock⁹²³. De nombreux peintres délaissent ainsi la traditionnelle posture du saint Jean-Baptiste regardant le spectateur et indiquant le Sauveur ou le ciel de son index, ainsi que le phylactère reprenant ses paroles. Désormais, de simples jeux d'enfants prennent valeur d'identification : le Christ enlaçant ou enfourchant l'agneau ne fait plus qu'un avec lui. Il accepte son destin, encouragé par sa mère et parfois par sainte Anne⁹²⁴.

⁹²⁰ J. Palumbo, *Après la nuit animale*, *Op. Cit.*, p. 24.

⁹²¹ Maurice Brock, « L'Enfant Jésus et l'agneau dans la peinture toscane du début du XVI^e siècle », in Sandra Contamina et Fernando Copello (eds.), *L'animal et l'homme dans leurs représentations - Ponts et frontières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 63-88, 63.

⁹²² V. Delieuvin (ed.), *La Sainte Anne : l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, cat. expo., (Paris, Musée du Louvre, du 29 mars au 25 juin 2012), *Op. Cit.*, p. 64.

⁹²³ M. Brock, « L'Enfant Jésus et l'agneau dans la peinture toscane du début du XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 66.

⁹²⁴ Voir à ce propos la modification de la main de la Vierge effectuée par Leonardo da Vinci dans sa *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* conservée au Louvre (**Fig. 58**) évoquée par Maurice Brock. Modification qui vient complètement changer la lecture de l'œuvre : la Vierge ne retient plus le Christ d'enfourcher l'agneau, mais l'encourage au contraire. *Ibid.*, p. 72. Voir également José Emilio Burucúa, « Juegos de niños y conocimiento adulto en el Renacimiento europeo », in F. Alberti et D. Bodart (eds.), *Rire en images à la Renaissance*, (Actes du colloque international, Paris, 7-10 mars 2012, organisé par le Centre allemand d'Histoire de l'art et le Centre d'histoire de l'art de Renaissance), *Op. Cit.*, p. 367-380, 372.

L'enfourchement de l'agneau n'est pas la seule manière possible pour figurer l'acceptation du Christ de son destin comme en témoignent les œuvres de Polidoro da Lanciano (v. 1510/15-1565) (**Fig. 81**) et d'Amico Aspertini (1475-1552) (**Fig. 82**). La première, de piètre qualité, représente la Vierge avec l'Enfant Jésus allongé sur ses genoux qu'observent Joseph et saint Jean-Baptiste avec attention. Plutôt que de leur rendre leur regard, le Christ préfère lui diriger son attention vers le spectateur qu'il observe du coin de l'œil, tout comme l'agneau que tient dans les bras son jeune cousin. Le Christ et l'agneau, en plus de regarder dans la même direction, adoptent une posture similaire : ils enlacent tous deux les bras de saint Jean-Baptiste et de la Vierge. Un comportement identique qui invite le spectateur à les rapprocher et à les identifier comme un seul et même être. Une proposition également suggérée par le peintre bolonais Amico Aspertini dans sa peinture où la position similaire du Christ et de l'agneau vient confirmer le statut à part des deux êtres. À l'inverse du reste des personnages présents, le Christ et l'agneau sont les deux seuls à être allongés sur le sol les membres en l'air. Les jambes et bras en l'air de l'Enfant Jésus font ainsi écho aux pattes attachées entre elles de l'agneau au premier plan, évoquant son sacrifice à venir. Si dans les deux œuvres, saint Jean-Baptiste et le phylactère récitant ses paroles sont encore présents, ils vont peu à peu s'effacer afin de mieux mettre en avant le lien qui unit le Christ et l'agneau. Ce dernier peut être retranscrit de manière tactile en peinture comme dans la composition de Bernardino Campi (1520-1591) (**Fig. 83**) où l'Enfant allongé dans son couffin sur le dos jette un regard à l'agneau figuré en contrebas tout en attrapant de sa main droite la queue de l'animal. Quant à ce dernier, il vient placer une de ses pattes avant sur le bras de l'Enfant tout en lui rendant son regard. Ils ne semblent pas se soucier des autres membres de la Sainte Famille qui les entourent, ni même du chat qui les observe dans le coin inférieur droit de la toile. Lorenzo Lotto poussera ce motif encore plus loin dans son *Adoration des mages* (**Fig. 84**) dans laquelle le Christ à nouveau allongé sur le dos attrape de ses bras avant la gueule de l'agneau qui lui est présentée⁹²⁵. À peine le Christ est-il né que son destin sacrificiel lui est déjà exposé, et loin d'y voir un fardeau, il l'embrasse volontiers.

Parmi les peintres de la Renaissance italienne s'étant attachés à représenter le lien sacré qui lie l'Enfant et l'agneau, Bernardino Luini se détache particulièrement par sa capacité à faire fusionner les deux êtres en un seul tout en les représentant avec une grande sensibilité. Le thème de la Sainte Famille est cher à l'élève de Leonardo da Vinci dont il imite le style. On retrouve d'ailleurs l'influence du maître lombard dans plusieurs de ses Saintes Familles de Bernardino

⁹²⁵ On peut également mentionner une œuvre réalisée par le Maître des Madones de marbre, *La Vierge et l'Enfant entre deux anges portant des corbeilles de fruits*, 1465-1470, marbre, 78 x 58 x 16,5 cm, Paris, Musée du Louvre. La position des bras de l'Enfant est identique à celle des ailes du chardonneret : le bras et l'aile de droite sont pliés tandis que le bras et l'aile de gauche se déploient vers le ciel.

Luini, et notamment dans le motif du Christ enfant enfourchant l'agneau (**Fig. 85, 86 et 87**). Son portrait de l'Enfant Jésus et de l'agneau le plus réussi est celui aujourd'hui conservé à la Pinacoteca Ambrosiana de Milan (**Fig. 53**). L'œuvre de petites dimensions (28 x 25 cm) réalisée vers 1525 offre une représentation des plus sensibles des deux êtres donnant à voir une des plus belles représentations sacrées de l'enfance animale.

Se détachant sur un fond brun, le Christ âgé d'un an à peine est représenté à mi-corps de trois quarts. Son visage encadré de boucles blondes arbore des traits doux et paisibles. Il semble même esquisser un sourire discret⁹²⁶. Son visage est légèrement penché en avant et vers la droite faisant entrer en contact sa joue rebondie avec la tête de l'agneau, également figuré à mi-corps. La disposition du museau de ce dernier auquel fait écho le bras de Jésus, vient accentuer la diagonale ascendante qui traverse l'œuvre. Si l'oreille gauche de l'agneau est laissée libre, son oreille droite est, elle, formée par la main droite de l'Enfant, placée autour de celle-ci. L'Enfant cherche-t-il à endormir l'audition de l'agneau, à l'obstruer afin qu'il ne puisse anticiper sa future mise à mort ? Bien que suggérée, elle devient ainsi invisible aux yeux du spectateur, tout comme l'oreille droite du Christ. En plus de l'oreille, il tient dans sa main une fleur qu'il est difficile d'apercevoir à cause de l'obscurité et de la saleté du tableau. Il s'agit d'une fleur de gattilier dont le nom scientifique, *vitex agnus castus*⁹²⁷, fait très clairement référence à l'agneau. Son bras gauche vient lui étreindre le cou de l'animal, afin de le maintenir contre lui. Ce geste ne semble pas gêner l'animal qui rend au Christ son étreinte en passant une patte autour de son corps, imbriquant son corps dans celui du Christ. Un entremêlement des corps faisant écho à celui de leur destin commun. Un destin que l'Enfant accepte volontiers comme en témoigne son attitude corporelle, mais aussi son regard soutenant celui du spectateur. Il le prend personnellement à témoin de son acceptation de la Passion et l'invite à constater le lien qui les unit.

Bernardino Luini propose une représentation du Christ enfant très novatrice qui diffère de ses autres représentations du même thème. Il se concentre ici sur l'étreinte de l'Enfant Jésus et de l'agneau. Le paysage de l'arrière-plan de ces autres compositions ou de celle de son maître laisse ainsi place à un fond uni sombre duquel se détachent les poils blancs et bouclés de

⁹²⁶ « Le motif iconographique de l'Enfant rieur permettait aux artistes de résoudre un dilemme théologique, car le rire du nourrisson - appelé *putto* ou *bambolino* - ne remettait aucunement en question l'état d'innocence et de sainteté du Fils de Dieu ; puisqu'il était privé de toute malice et méchanceté, il ne déformait aucunement les traits du visage doux et juvénile. Contrairement au rire des enfants âgés de six ou sept ans, auquel on attribuait facilement une nature envieuse et sournoise, le rire des premiers mois était considéré comme « imparfait & bâtard », puisque les nouveau-nés, comme l'explique Joubert, ne peuvent pas concevoir dans leur esprit le sentiment du ridicule. », Francesca Alberti, « Ridente Redentore. Le rire de l'Enfant-Jésus dans l'art italien de la Renaissance » dans Francesca Alberti et Diane Bodart (eds.), *Rire en images à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2018, p. 354.

⁹²⁷ Giulio Bora (ed.), *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo I (Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento)*, Milan, Electa, 2005, vol.1, p. 165-166.

l'animal et la peau claire de l'Enfant qui accrochent la lumière. Le tableau devient des plus intimiste. Le geste tendre et affectueux du Christ enlaçant l'Agneau semble également être une adaptation d'étude⁹²⁸ de son maître, dans laquelle on retrouve le Christ assis au sol enlaçant chaleureusement l'agneau couché derrière lui et que Bernardino Luini a parfaitement su retranscrire dans son œuvre. En 1611, dans le codicille de son testament, le cardinal Federico Borromeo à qui appartenait le tableau loue déjà la « tendresse inégalée de l'Enfant Jésus » et mentionne l'œuvre comme un des tableaux les plus appréciés de sa collection⁹²⁹.

La « performativité », des paroles de saint Jean-Baptiste est ici des plus manifeste. Bernardino Luini parvient grâce à une simple étreinte à suggérer leur destin commun en faisant fusionner les deux êtres « au point de ne faire plus qu'un »⁹³⁰. Jésus enlace l'agneau qui l'étreint à son tour, liant ainsi leurs corps mutuellement. L'union du Christ et de l'Agneau s'opère notamment grâce à une importante zone d'ombre au centre de la composition qui vient masquer les frontières du corps de chacun grâce au *sfumato* hérité de Leonardo et les réunir en un seul, instaurant « une continuité entre le poitrail de l'animal et le buste de l'enfant »⁹³¹. La délimitation des corps se voit ainsi brouillée, facilitant la réunion deux êtres en un seul. Cette unification est également accentuée par les apparences similaires de l'Enfant et de l'agneau : en plus de leurs petites tailles respectives, ils partagent la couleur brune de leurs pupilles ainsi que la forme de leurs yeux dont le pli des paupières supérieures et inférieures, légèrement plongées dans l'ombre, forment un ovale qui n'est pas sans rappeler une mandorle. Sans oublier leur commune nudité, bien qu'ambivalente : peut-on considérer l'agneau comme étant nu dans la mesure où son corps est largement recouvert de poils ? Ses boucles blanches font d'ailleurs écho à celles blondes de l'Enfant. La texture des poils et la douceur des cheveux sont presque perceptibles pour le spectateur, tant on sent l'application de Luini dans leur réalisation. Le

⁹²⁸ Leonardo da Vinci (1452-1519), *Études d'un enfant avec un agneau*, 1503-06, pierre noire, plume et encore brune, 21 x 14 cm, Paris, Musée du Louvre. On peut également mentionner une autre étude du maître dans laquelle on retrouve un lien affectif entre un enfant et un chat : *Étude d'un enfant avec un chat*, c. 1478, crayon et encre sur papier, 206 x 143 mm, Florence, Galerie des Offices.

⁹²⁹ Le tableau est mentionné sous le titre de « Christ tenant un petit agneau dans ses bras » dans le codicille au testament du cardinal Federico Borromeo daté du 1 avril 1611 (Biblioteca Ambrosiana, ms., S.P.II. 262 n.5, f. 2v). Ce dernier fit don de l'œuvre à la Pinacoteca Ambrosiana de Milan en 1618. Voir A. Morandotti, « Il revival leonardesco nell'età di Federico Borromeo » dans *I leonardeschi a Milano : fortuna e collezionismo*, M.-T. Fiorio et P. Marani (éd.), Milan, Electa, 1991, p. 166-182., A.-E. GalliAnna Elena Galli, « Tra l'Ambrosiana e la famiglia : disposizioni testamentarie del cardinale Federico Borromeo per la sua quadreria », *Accademia Ambrosiana - Studia Borromaica*, 2019, n° 32, p. 439-468. et C. Quattrini, *Bernardino Luini : catalogo generale delle opere*, Turin, Allemandi, 2019, p. 351.

⁹³⁰ M. Brock, « L'Enfant Jésus et l'agneau dans la peinture toscane du début du XVIe siècle », *Op.Cit.* Cette étreinte représentée par Bernardino Luini rappelle celle plus vigoureuse figurée par Lorenzo Lotto dans sa *Pala Santo Spirito* réalisée en 1521 et aujourd'hui conservée à Bergame (huile sur toile, 287 x 268 cm) dans laquelle saint Jean-Baptiste enlace énergiquement l'agneau qui, la gueule ouverte et la langue tirée, semble étouffer sous l'entrain du jeune saint.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 77.

peintre joue ici sur l'ambiguïté qu'apportent les poils⁹³². Dans la mesure où les poils sont communs aux hommes et aux bêtes, leur présence renvoie à l'animalité inhérente à l'homme, d'autant plus quand elle n'est pas entravée par des vêtements. La peau nue du Christ le rapproche de l'animal et rend sa nudité à la fois divine et humaine. En rapprochant le Christ de l'animal par leurs anatomies dépouillées de toutes fioritures, Luini expose ici l'« humanité charnelle du Christ »⁹³³.

Outre ces nombreuses similarités physiques, les deux êtres se voient rapprochés selon Maurice Brock par les traits de caractère qu'ils ont en communs « comme l'innocence, la faiblesse ou la vulnérabilité »⁹³⁴ et qui trahissent la transformation *volontaire* du Christ en l'agneau. Leur désir mutuel d'avoir un contact physique entre eux évoque le sens du toucher, un sens charnel révélant une proximité physique entre l'homme et l'animal⁹³⁵. Peut-être faut-il également voir dans la dissimulation de l'oreille de l'agneau par la main du Christ un étouffement de l'ouïe, sens à la dimension plus spirituelle⁹³⁶, sa volonté d'insister sur sa nature à la fois divine et humaine – d'où le fait qu'une seule des oreilles soit cachée - ?

L'union physique et spirituelle du Christ et de l'agneau nous est également suggérée par la proximité des deux visages. Le portrait de l'agneau devient anthropomorphe⁹³⁷ tandis que l'on est tenté de voir dans celui du Christ un portrait zoomorphe⁹³⁸. L'agneau se voit ici investi de valeurs sacrées – qui dépassent les simples valeurs humaines – tout en étant considéré comme un modèle pour le Christ. Les deux êtres se ressemblent et se complètent, ce sont de parfaites figures en miroir. Le spectateur peut dès lors être tenté de faire une lecture

⁹³² Florent Pouvreau, « L'hybridité de l'homme sauvage dans l'art médiéval » dans Marianne Besseyre, Pierre-Yves Le Pogam et Florian Meunier (eds.), *L'animal symbole* [En ligne], s.l., Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2019, paragr. 8.

⁹³³ M.-F. Morel, « Images et représentations figurées du petit enfant : pour une problématique renouvelée de l'histoire de l'enfance (XVe-XIXe siècle) », *Op. Cit.*, p. 476.

⁹³⁴ M. Brock, « L'Enfant Jésus et l'agneau dans la peinture toscane du début du XVIe siècle », *Op. Cit.*, p. 74.

⁹³⁵ Viktoria Von Hoffmann, *Goûter le monde. Une histoire culturelle du goût à l'époque moderne*, Bruxelles, Peter Lang, 2013, p. 21.

⁹³⁶ Nous renvoyons ici le lecteur à la thèse de Marta Battisti, *Peindre l'écoute. Figures et significations de l'audition sacrée en Italie du XIV^e au XVII^e siècle*, thèse de doctorat en Histoire de l'art sous la direction de Guillaume Cassegrain, Université Grenoble Alpes, soutenue en décembre 2022.

⁹³⁷ « Le procédé anthropomorphe confère à l'animal des rapprochements analogiques avec des valeurs humaines, des qualités physiques et psychologiques caractéristiques de l'humain. L'animal est ainsi investi de symboles qui matérialisent des entités abstraites. Si l'anthropomorphisme investit l'animal de valeurs et d'attitudes humaines, le zoomorphisme prend à l'inverse l'animal comme modèle. », L. Joyeux, *Les animalités de l'art : modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle*, *Op. Cit.*, p. 70.

⁹³⁸ « Le zoomorphisme du grec *zoon*, animal, et *morphé*, forme, opère à l'inverse de l'anthropomorphisme et désigne la manière dont l'homme se représente son semblable sous des traits animaux. Figure en miroir, il est complémentaire de l'anthropomorphisme dans le sens où attribuer un caractère animal à l'homme, c'est aussi humaniser l'animal. », *Ibid.*, p. 74.

physiognomonique⁹³⁹ de ce double portrait. La présence de l'agneau aux côtés du Christ révèle-t-elle l'inclination de l'âme de ce dernier, notamment par des traits communs ? Ce sont ici moins les traits des visages que les boucles qui sont similaires chez l'Enfant et l'agneau. On s'éloigne donc de la physiognomonie pure mise au point par le Pseudo-Aristote et redécouverte en Italie au XVI^e siècle par Antonio Pellegrini et Giambattista della Porta. Le premier, un physicien dont on ne sait presque rien, publie un traité consacré à la question de la physiognomonie, « I segni della natura ne l'uomo », en 1545 à Venise chez l'éditeur Giovanni de Farri et fratelli. Le texte rédigé sous forme de dialogue, est le seul traité de physiognomonie en langue vernaculaire de l'époque, si bien qu'on peut légitimement supposer qu'il devait circuler dans les ateliers des peintres. Ce premier ouvrage sur la question sera suivi en 1586 du célèbre traité de Giambattista Della Porta (1535-1615) *De Humana Physiognomonia*⁹⁴⁰.

Si le portrait de Luini n'a rien à voir avec les exemples illustrant le traité de Della Porta, on peut y voir un lien avec le concept de « physiognomonie céleste » rajouté à la suite de son premier traité en 1603 (Naples). Cette dernière vise à « prouver que le destin de chacun pouvait se prédire à partir de la physionomie »⁹⁴¹, ce qui semble ici fonctionner puisque l'agneau est l'incarnation du destin du jeune Christ. Le procédé anthropomorphe vient donc ici s'ajouter au rôle allégorique de l'animal afin de « démontrer la fonction symbolique de [ce dernier] en vue de valoriser une entité spirituelle, l'âme humaine ou le divin. »⁹⁴²

Le spectateur face à ce portrait confidentiel de Bernardino Luini comprend en plongeant son regard dans celui du Christ qu'il est le témoin privilégié de ce dernier face à son destin, et que non seulement il l'accepte, mais il l'embrasse. Il sera le sauveur de l'humanité, celui qui se sacrifiera pour racheter les péchés des hommes. Le recours à la relation privilégiée qu'entretiennent enfants et animaux, une relation basée sur le jeu et la tendresse, permet ici d'adoucir la portée du message et d'attendrir le spectateur. Dans ce tableau, le peintre lombard

⁹³⁹ « Selon le sens que lui confère l'étymologie (du grec *phusis*, « nature » et *gnômon*, « qui sait »), la physiognomonie est la science qui a pour objet d'arriver à la connaissance de la part invisible de l'homme par l'observation de l'ensemble des traits et de l'aspect général du visage. Elle se présente le plus souvent comme une tentative d'unification de ce qui se donne comme multiple. Cherchant à fixer ce qui peut varier du tout au tout par un tremblement des lèvres, un plissement du front ou un froncement des sourcils, les physiognomonistes regardent l'aspect extérieur de l'homme, non seulement le front, le nez, les yeux, la bouche, le menton, etc., mais encore les mouvements, les mains, les attitudes ou la voix, comme une représentation - ou une *image* - des inclinations de l'âme du sujet regardé. », Laurent Baridon et Martial Guédron, *Corps et arts - Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 16. ; L. Kalof et W. Bynum (eds.), *A Cultural History of the Human Body in the Renaissance*, *Op. Cit.*, p. 161. ; *Ibid.*, p. 162. ; Bertrand Marret, *Portraits de l'artiste en singe: les singerie dans la peinture*, Paris, Somogy, 2001, p. 8.

⁹⁴⁰ L. Baridon et M. Guédron, *Corps et arts - Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, *Op. Cit.*, p. 29. ; Hans Belting et Nicolas Weill, *Faces - Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017, p. 105.

⁹⁴¹ H. Belting et N. Weill, *Faces - Une histoire du visage*, *Op. Cit.*, p. 105.

⁹⁴² L. Joyeux, *Les animalités de l'art : modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle*, *Op. Cit.*, p. 68. ; *Ibid.*, p. 70.

fait de l'agneau flamand purement symbolique un être vivant et sensible, « engagé dans une relation dynamique avec un autre être vivant et sensible »⁹⁴³.

Pour fusionner, l'Enfant Jésus et le Christ n'ont cependant pas nécessairement besoin d'être figurés côte à côte. Dans deux compositions de Jacopo Bassano (**Fig. 88 et 89**), la Vierge vient rabattre le linceul qui entoure l'Enfant Jésus sur celui-ci. Dans la version de Londres, l'Enfant s'en amuse et tente d'empêcher l'action de sa mère de son bras droit qu'elle s'apprête à saisir afin de le maintenir tranquille. Un geste qui renvoie à la main posée du berger agenouillé de dos au premier plan, maintenant fermement les pattes de l'agneau afin d'éviter qu'il ne s'échappe. Jacopo Bassano suggère donc ici la transformation en cours du Christ en l'agneau sacrificiel. Une métamorphose qui a déjà eu lieu dans la seconde œuvre de l'artiste où l'Enfant et l'agneau sont représentés immobiles et fermant les yeux, suggérant tant le sommeil que la mort. La Vierge vient ici recouvrir le corps inanimé du Christ de son linceul.

Les représentations de l'Enfant avec des animaux comme un agneau ou un chardonneret va permettre aux peintres de toucher un jeune public qui pourra s'identifier à ces modèles voir même en devenir un eux-mêmes, grâce notamment à cette relation privilégiée avec des animaux sacrés.

2. De l'Enfant aux enfants

Dans un intérieur de foyer modeste, différents membres d'une famille s'affairent autour d'un feu. À l'arrière-plan, à gauche de la porte ouverte sur l'extérieur une image est accrochée au mur. On y devine la Vierge auréolée tenant dans ses bras l'Enfant Jésus. À l'instar de ce dessin sur le vif d'Annibale Carracci (**Fig. 90**), la dévotion chrétienne se matérialise au sein du foyer par la présence d'images saintes ou d'objets sacrés que les inventaires ont recensés en nombre. Si la chambre à coucher – en tant que lieu de naissance, de conception et de mort - est la pièce dans laquelle les images saintes sont les plus présentes, elles investissent également les autres pièces (quand il y en a) du foyer⁹⁴⁴. Ainsi à Venise, la présence de *Vierges à l'Enfant* double-t-

⁹⁴³ M. Brock, « L'Enfant Jésus et l'agneau dans la peinture toscane du début du XVIe siècle », *Op. Cit.*, p. 66.

⁹⁴⁴ Donal Cooper, « Devotion », in F. Dennis et É. Miller (eds.), *At home in Renaissance Italy*, cat. expo., (Victoria & Albert Museum, du 5 octobre 2006 au 7 janvier 2007), *Op. Cit.*, p. 190-230, 192.

elle au sein des foyers au cours du XV^e siècle⁹⁴⁵. L'Enfant Jésus fait littéralement partie de la grande majorité des familles⁹⁴⁶.

Leur présence au sein des foyers italiens en plus de matérialiser la dévotion des fidèles⁹⁴⁷, sert d'exemples visuels aux jeunes enfants dans la mesure où ces images représentent bien souvent Jésus et saint Jean-Baptiste enfants⁹⁴⁸. Ces derniers se transforment en modèles éducatifs domestiques que les enfants se doivent d'imiter. Un mimétisme qui va gagner l'art pictural du XVI^e siècle puisque les portraits d'enfants reprennent dès lors les codes établis pour la représentation du Christ enfant et les appliquent au monde profane. Parmi ces codes, la présence d'animaux tels que l'agneau ou le chardonneret, normalement figurés aux côtés du Christ pour leur symbolique sacrée sont désormais présents auprès d'enfants de nobles familles comme d'enfants anonymes.

2.1. Le Christ et saint Jean-Baptiste, modèles de la petite enfance

« L'infini a des langes »⁹⁴⁹

La nouveauté du christianisme est de révéler la venue d'un Dieu qui se fait homme dès le berceau – un homme certes parfait et éloigné des imperfections physiques et morales des plus jeunes⁹⁵⁰ – et de faire de l'enfance « un chemin d'accès au royaume des cieux »⁹⁵¹.

⁹⁴⁵ Silvia Evangelisti, « Faith and Religion », in S. Cavallo et S. Evangelisti (eds.), *A Cultural History of Childhood and Family in the Early Modern Age*, Op. Cit., p. 153-170, 155.

⁹⁴⁶ Patricia Fortini Brown, « Children and Education in the House », in F. Dennis et É. Miller (eds.), *At home in Renaissance Italy*, cat. expo., (Victoria & Albert Museum, du 5 octobre 2006 au 7 janvier 2007, Op. Cit., p. 136-143, 136.

⁹⁴⁷ « Leur fonction première était d'invoquer les bénédictions et la protection divines sur la maison, et de fournir un point de convergence pour les prières des membres du foyer. (*Their primary function was to invoke divine blessings and protection on the home, and provide a focus for the prayers of members of the household*) », Maya Corry, « Delight in Painted Companions: Shaping the Soul from Birth in Early Modern Italy » dans Maya Corry, Marco Faini et Alessia Meneghin (eds.), *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, Leiden ; Londres, Brill, 2018, p. 310.

⁹⁴⁸ La représentation de saint Jean-Baptiste enfant n'apparaît vraisemblablement qu'à partir du XIII^e siècle, avant quoi il est uniquement représenté en ermite, adulte. Marilyn Aronberg Lavin, « Giovannino Battista: A study in Renaissance religious symbolism », *The Art Bulletin*, 1955, vol. 37, n° 2, p. 85.

⁹⁴⁹ Amphiloque d'Iconium (IV^e siècle), PG. 39, col. 40.

⁹⁵⁰ Egle Becchi, *I bambini nella storia*, Roma ; Bari, Editori Laterza, 1994, p. 52.

⁹⁵¹ Sylvie Barnay, « De l'Enfant-Jésus à l'enfance spirituelle, une relecture de l'histoire du christianisme », *Transversalités*, 2010, vol. 115, n° 3, p. 15.

Le jeune âge du Christ ne rend pas son humanité pas moins parfaite⁹⁵², au même titre que sa divinité⁹⁵³. En cela, il est un parfait exemple pour le reste des hommes, et notamment les enfants lorsqu'il est lui-même représenté dans sa jeunesse. Les représentations de son enfance, et en particulier celles plus rares illustrant sa spontanéité enfantine⁹⁵⁴, permettent aux enfants de se reconnaître dans le Christ et d'y voir un modèle semblable et accessible.

Dans son évangile, saint Matthieu évoque l'enfant comme étant « le plus grand dans le royaume de Cieux » (Mt 18:1-4)⁹⁵⁵. Une place qu'il doit à sa pureté comme le souligne Isidore de Séville dans ses *Étymologies* : « Ils sont appelés *puer* à cause de leur pureté » dit-il, le mot *puer* vient de *puritans*⁹⁵⁶, s'opposant ainsi à saint Augustin pour qui « personne n'est pur de péché devant Vous (Dieu) pas même le petit enfant qui n'a vécu sur la terre qu'un seul jour »⁹⁵⁷. Au même titre que la Vierge, il est considéré comme un être intermédiaire entre l'homme et la divinité⁹⁵⁸. Afin de conserver ou d'acquérir cette pureté, l'enfant doit se tourner dès son plus jeune âge vers la religion. Ce qui, pour le philosophe humaniste Marsilio Ficino, va permettre d'élever l'homme au-dessus du reste des animaux – la religion étant selon lui propre à l'homme – et lui apporter dignité et excellence en compensant « les défauts et les faiblesses inhérents à sa nature »⁹⁵⁹. Paradoxalement, les faiblesses de l'enfant dans le cas de l'apprentissage de la foi deviennent ses qualités : obligé de se laisser guider, il adopte sans s'en rendre compte une attitude chrétienne à l'égard du Christ⁹⁶⁰. Il convient toutefois de surveiller ses faiblesses. Si

⁹⁵² La *Lettre de saint Paul apôtre aux éphésiens* qualifie le Fils de Dieu d'« Homme parfait » (4 :13). Voir également M. Dzon, « Boys will be boys: the Physiology of Childhood and the Apocryphal Christ Child in the Later Middle Ages », *Op. Cit.*, p. 185.

⁹⁵³ « Christ's double nature as both God and man required that he should be seen as somehow both fulfilling the natural order in his perfect humanity, also transcending it in his consummate Godhead. », J. A. Burrow, *The Ages of Man: A Study in Medieval Writing and Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 135-136. ; *Ibid.*, p. 186.

⁹⁵⁴ Comme le souligne Zaira Zuffetti, ces représentations de l'Enfant rieur et joueur sont exceptionnelles, mais contribuent largement à les représentées comme un véritable enfant. Zaira Zuffetti, *Il Bambino Gesù nell'arte*, Milan, Ancora, 2015, p. 58-60.

⁹⁵⁵ Évangile de saint Matthieu, chapitre 18 : « 01 À ce moment-là, les disciples s'approchèrent de Jésus et lui dirent : « Qui donc est le plus grand dans le royaume des Cieux ? » / 02 Alors Jésus appela un petit enfant ; il le plaça au milieu d'eux, / 03 et il déclara : « Amen, je vous le dis : si vous ne changez pas pour devenir comme les enfants, vous n'entrerez pas dans le royaume des Cieux. / 04 Mais celui qui se fera petit comme cet enfant, celui-là est le plus grand dans le royaume des Cieux. »

⁹⁵⁶ Isidore de Séville, *Etymologiae*, XI, 2-10, éd. W. M. Lindsay ; Oxford, 1911. Voir également Didier Lett, « L'enfant dans la chrétienté (V-XIIIe siècles) », in D. Alexandre-Bidon et D. Lett, *Les Enfants au Moyen Âge (Ve-XVe siècles)*, *Op. Cit.*, p. 17-132, 17.

⁹⁵⁷ Saint Augustin, *Confessions. Livres I-VIII*, *Op. Cit.*, p. I, VII.11.

⁹⁵⁸ P. Riché, *Être un enfant au Moyen Âge - Anthologie de textes consacrés à la vie de l'enfant du Ve au XVe siècle*, *Op. Cit.*, p. 19-20.

⁹⁵⁹ P.O. Kristeller, *Huit philosophes de la Renaissance Italienne*, *Op. Cit.*, p. 58.

⁹⁶⁰ « L'état d'enfance représente pourtant un modèle sur un plan spirituel, ses qualités n'en sont pas la raison, mais au contraire ses imperfections. La faiblesse, le dénuement de l'enfant l'obligent à se laisser conduire. Telle doit être l'attitude de l'âme à l'égard du Christ. », M.-J. Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance de ses représentations à son mythe*, *Op. Cit.*, p. 17.

l'*infans* est pur à sa naissance pour Isidore de Séville, il est également fragile et malléable « comme de la cire molle, et prend l'empreinte qu'on lui donne » écrit Giovanni Dominici dans sa *Regola*⁹⁶¹. L'humaniste Pier Paolo Vergerio rejoint le frère dominicain à ce propos : « c'est dans la jeunesse [...] qu'il faut jeter les bases d'une bonne vie, et l'esprit doit être formé à la vertu pendant qu'il est jeune et impressionnable, car l'esprit conservera toute sa vie les impressions qu'il reçoit maintenant »⁹⁶². Susceptible d'être soumis à de mauvaises influences, il importe donc de guider l'enfant au plus tôt vers la foi dans laquelle il trouvera un modèle de vertu auquel se référer. Durant ce « premier stade crucial de la vie »⁹⁶³, il revient aux parents d'amener leurs enfants vers la religion afin qu'ils deviennent de bons catholiques.

Afin de les guider dans cet apprentissage, les enfants peuvent compter sur la présence d'images sacrées au sein de leur foyer. Ces images ne requièrent de la part de l'enfant qu'une simple attention, qu'un simple regard. Il n'est nul besoin de savoir prier – que ça soit en récitant le Notre Père ou en s'agenouillant – pour entamer son cheminement vers la foi, regarder une image peut suffire à pénétrer l'âme du fidèle en devenir⁹⁶⁴. Dans la mesure où les enfants sont naturellement attirés par ce qui leur ressemble, la figuration du Christ et saint Jean-Baptiste enfants ne peut que les interpeler et les induire à imiter ces derniers. Copier l'attitude de ces deux « compagnons »⁹⁶⁵ est une porte d'entrée idéale pour les plus jeunes puisque « l'imitation » est une activité à laquelle ils « prennent le plus grand plaisir »⁹⁶⁶. Pour la jeunesse, se former au divin peut ainsi relever du divertissement, voire de l'amusement. Dès lors :

« Les œuvres d'art telles que celle-ci pouvaient être des armes particulièrement efficaces dans l'arsenal de ceux qui cherchaient à élever des enfants spirituellement purs dans l'Italie du début de l'ère moderne. »⁹⁶⁷

⁹⁶¹ M. Corry, « Delight in Painted Companions: Shaping the Soul from Birth in Early Modern Italy », *Op. Cit.*, p. 315.

⁹⁶² P.P. Vergerio, « De Ingenuis moribus ac liberalibus liber (Milan, Filippo da Lavagna, 1474) », *Op. Cit.*, p. 2.; M. Corry, « Delight in Painted Companions: Shaping the Soul from Birth in Early Modern Italy », *Op. Cit.*, p. 314. ; *Ibid.*, p. 316.

⁹⁶³ M. Corry, « Delight in Painted Companions: Shaping the Soul from Birth in Early Modern Italy », *Op. Cit.*, p. 313.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 323.

⁹⁶⁵ Pour Pier Paolo Vergerio, « *Young people should depend on companions ... in imitation of whom they may improve themselves.* », P.P. Vergerio, « De Ingenuis moribus ac liberalibus liber (Milan, Filippo da Lavagna, 1474) », *Op. Cit.*, p. 11.

⁹⁶⁶ « *Take the greatest pleasure* », *Ibid.*, p. 9.

⁹⁶⁷ « *As a result, artworks such as this could be uniquely efficacious weapons in the arsenals of those seeking to raise spiritually pure children in early modern Italy.* », M. Corry, « Delight in Painted Companions: Shaping the Soul from Birth in Early Modern Italy », *Op. Cit.*, p. 312.

Le frère dominicain Giovanni Dominici avait bien compris la puissance des arts visuels en matière d'éducation des jeunes esprits : pour lui, l'enseignement de la foi dès le plus jeune âge passe nécessairement par la présence d'images saintes au sein du foyer⁹⁶⁸.

Dans sa *Regola del governo di cura familiare* paru au début du XV^e siècle, le frère dominicain conseille à Bartolomea degli Alberti, la veuve du patricien florentin Antonio Alberti, d'habituer ses enfants à la vue d'images sacrées⁹⁶⁹. Il invite notamment la veuve à en posséder et en accrocher dans sa maison, comme il l'explique dans sa première règle. Bien qu'elle soit des plus connues, il nous semble nécessaire de la citer à nouveau ici dans son intégralité :

« La première règle est d'avoir sur la maison des images d'enfants saints ou de jeunes vierges, dans lesquelles l'enfant, encore emmaillotté, peut prendre plaisir et ainsi être réjoui par des actes et des signes s'applique aussi aux statues. Il est bon d'avoir la Vierge Marie avec l'Enfant dans les bras, avec un petit oiseau ou une pomme dans sa main. Il devrait y avoir une bonne représentation de Jésus allaitant, dormant sur les genoux de sa mère ou se tenant courtoisement devant elle tandis qu'ils se regardent l'un l'autre. Que ton enfant voie son propre reflet dans le saint Baptiste, vêtu d'une peau de chameau, entrant au désert encore tout jeune, plaisantant avec les oiseaux, suçant des feuilles miellées, dormant à même le sol. Et il n'y aurait aucun mal à ce qu'il vît des peintures représentant Jésus et saint Jean Baptiste, Jésus et saint Jean l'Évangéliste, encore enfants et unis l'un à l'autre ; ou encore les Innocents tués, capables de lui inspirer la crainte des armes et des soldats. De même, on devrait habituer les petites filles à contempler les onze mille vierges occupées à discuter, à prier, à combattre. Il me plairait qu'elles voient Agnès avec un gros agneau, Cécile couronnée de rosés, Elisabeth pleine de rosés, Catherine sur sa roue, avec d'autres figures qui leur donneraient avec le lait l'amour de la virginité »⁹⁷⁰.

Giovanni Dominici cherche en toute logique à faire entrer la spiritualité dans la maison pour toucher à la petite enfance dont le foyer est le lieu de prédilection. C'est donc là que le Christ

⁹⁶⁸ D. Alexandre-Bidon, « Une foi en deux ou trois dimensions ? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs », *Op. Cit.*, p. 1159.

⁹⁶⁹ Dominici, 1927, p. 101, cité par I. Taddei, « Jouer dans la cité des humanistes. Les confréries de jeunesse à Florence au XV^e siècle », *Op. Cit.*, p. 131.

⁹⁷⁰ Dominici, *Regola*, éd. Salvi, 1860, p. 131. ; A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, *Op. Cit.*, p. 34. Nous nous sommes basées sur les traductions proposées par C. Klapisch-Zuber, « L'enfance en Toscane au début du XV^e siècle », *Op. Cit.*, p. 120. ; Voir également C. Klapisch-Zuber, *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*, *Op. Cit.*, p. 320. ; Beatrice Paolozzi Strozzi, « Saints et enfants » dans Beatrice Paolozzi Strozzi et Marc Bormand (eds.), *Le printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence (1400-1460)*, cat. expo., (Florence, Palazzo Strozzi, du 23 mars au 18 août 2013), Paris ; Milan, Musée du Louvre ; Officina Libraria, 2013, p. 119. Et Dominici, 1927, p. 101, cité par I. Taddei, « Jouer dans la cité des humanistes. Les confréries de jeunesse à Florence au XV^e siècle », *Op. Cit.*, p. 131.

et saint Jean-Baptiste, « son principal modèle d'inspiration »⁹⁷¹, doivent se trouver. En effet, « la confrontation quotidienne ou régulière avec cet homologue si parfait, [...] pouvait alors favoriser une éducation indirecte par le biais de l'identification avec le Christ Enfant »⁹⁷² et son cousin. En stimulant l'imagination des enfants, ces images élèvent leurs âmes vers le haut, vers Dieu, ce que la théologie désigne sous le terme d'« anagogie »⁹⁷³. De plus, la contemplation de ces œuvres, si elle suscite de la joie chez l'enfant, a avant tout pour rôle d'éveiller sa foi et de le conduire peu à peu vers la méditation qu'il sera amené à pratiquer à l'âge adulte⁹⁷⁴. C'est aussi et surtout une édification par l'image : une manière pour l'enfant de s'imprégner et de s'incorporer au(x) personnage(s) figuré(s) Les enfants ne doivent pas seulement être en mesure de s'identifier aux personnages des images sacrés, ils doivent également devenir ces personnages, donner vie à ces images. Pour le théologien, prédicateur et pédagogue Andrea Ghétti da Volterra (?-1593) qui publie en 1572 à Bologne son *Discorso...*, un manuel concernant l'éducation des enfants, ces derniers doivent être considérés comme « le portrait vivant de la belle image de Dieu »⁹⁷⁵. Pour devenir cette image, il est donc nécessaire qu'ils puissent en observer quotidiennement.

En érigeant l'Enfant Jésus et son cousin saint Jean-Baptiste comme modèle et en mettant en avant le rôle primordial des images dans le développement de la foi chez les plus jeunes grâce à leur pouvoir didactique combiné aux facultés d'imitation de l'enfant, Giovanni Dominici fait office de véritable précurseur en matière d'apprentissage de la foi chrétienne⁹⁷⁶. Ses conseils

⁹⁷¹ Dominici, 1927, p. 101, cité par I. Taddei, « Jouer dans la cité des humanistes. Les confréries de jeunesse à Florence au XVe siècle », *Op. Cit.*, p. 131.

⁹⁷² F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles*, *Op. Cit.*, p. 353.

⁹⁷³ L'anagogie (du grec anagôgè signifiant « action d'emmener en haut ») désigne l'élévation de l'âme dans la contemplation des réalités divines. S. Barnay, « De l'Enfant-Jésus à l'enfance spirituelle, une relecture de l'histoire du christianisme », *Op. Cit.*, p. 26.

⁹⁷⁴ En 1458, Giuliano Quaratesi déclare que raconter l'histoire de saint Jean-Baptiste – ce qu'il a fait - va dans le même sens que les images puisque cela favorise la méditation : « [...] from such a childish work that satisfies the souls of youths, they may gain such spiritual joy as comes from meditating and entering into the life of Christ and of his mother Our Lady, and if they find pleasure in thinking of the life of the saints in such childish ways, how much more will they think of the life of Christ which is perfection, and turning their minds to these small humble meditations they will learn how to enter and contemplate the great things of the saints and thus will begin to contemplate Christ [...] »⁹⁷⁴. Quaratesi Giuliano, Ms. Ricc. 1309, Biblioteca Riccardiana, 1r. cité et traduit par Dale V. Kent, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: the patron's oeuvre*, New Haven ; London, Yale university press, 2000, p. 97. Et par M. Corry, « Delight in Painted Companions: Shaping the Soul from Birth in Early Modern Italy », *Op. Cit.*, p. 333-334.

⁹⁷⁵ « Et saranno poi sempre conosciuti come vivi ritratti prima della bella imagine d'Iddio », Andrea Da Volterra, *Discorso sopra la cura et diligenza che debbono avere i Padri et le Madri versi i loro Figlioli sia nella civiltà come nella pietà Christiana*, Bologne, 1572, p. 12.

⁹⁷⁶ S. La Rocca, *De l'Enfant Jésus au Petit Jésus - La dévotion à l'Enfant Jésus dans l'Occident chrétien de la fin du Moyen Âge au milieu du XXe siècle*, *Op. Cit.*, p. 299.

seront repris par le cardinal et archevêque de Bologne, Gabriele Paleotti qui voit à son tour dans les images saintes une aide pédagogique pour les parents dans l'éducation de leurs enfants⁹⁷⁷.

Comme le précise Daniel Arasse, dans son étude consacrée aux fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle : « c'est trop simplifier [...] que d'assimiler l'image au livre de l'alphabète [...] l'image religieuse demeure, c'est incontestable, un outil de persuasion religieuse »⁹⁷⁸. Et plus l'homme y sera confronté tôt dans sa vie, plus l'image sera enseignante et persuasive. Les images offrent ainsi une « voie cognitive » pour imiter le Christ et saint Jean⁹⁷⁹ qui, nous le verrons plus tard, sont complétés par les jeux d'imitation prônés par Giovanni Dominici⁹⁸⁰. Si les jeux divertissent les corps, les images touchent directement l'âme du fidèle et s'ancrent plus durablement dans sa mémoire comme le soulignent Gian Paolo Lomazzo⁹⁸¹ et Gabriele Paleotti⁹⁸². L'image entraîne « une projection émotionnelle presque immédiate de la part du spectateur »⁹⁸³, notamment lorsque ce dernier peut s'identifier aux personnages figurés et rendus présents par son intermédiaire. En effet, l'image *re-présente*⁹⁸⁴ : elle rend présents et vivants les personnages sacrés, favorisant ainsi le souvenir de son message.

Afin d'accroître encore la fonction enseignante de l'image, les peintres ont recours à quelques moyens mnémotechniques tels que la présence d'animaux. Par exemple l'agneau, lorsqu'il s'amuse avec le Christ et/ou saint Jean-Baptiste, rend plus attrayante l'image pour les plus jeunes et favorise ainsi leur projection émotionnelle, ainsi donc que la mémorisation du message sacré :

⁹⁷⁷ Concernant le rôle didactique des images religieuses chez G. Paleotti, voir G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)*, *Op. Cit.*, p. I, chap. 23-24. ; G. Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, *Op. Cit.*, p. I, chap. 23-24.

⁹⁷⁸ « L'image n'apprend en fait rien que nous ne sachions déjà. Pourquoi sinon tant de mystères iconographiques ? C'est ce que nous avons « oublié », nous ne savons plus ce que l'image est censée nous apprendre. Les textes le disent d'ailleurs clairement : à proprement parler, l'image n'apprend rien par elle-même ; ou du moins, et saint Grégoire le pose en toute clarté, la connaissance (*cognitio*) qu'apporte l'image est une connaissance pragmatique, elle nous fait savoir ce qu'il faut faire ; il s'agit d'une vérité de la conduite, différente de la connaissance spéculative, d'une « orthopraxie » autant que d'une orthodoxie. Et d'ailleurs, l'utilité principale de l'image tient à ce qu'elle est particulièrement efficace pour émouvoir le fidèle, le mouvoir à la dévotion et lui rappeler les points essentiels du mythe religieux. », Daniel Arasse, « Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle, (Actes de la table ronde de Rome, 22-23 juin 1979) », *Publications de l'École française de Rome*, 1981, n° 51, p. 132-133. Voir également École française de Rome et Università di Padova (eds.), *Faire croire: modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIII^e au XV^e siècle. (Actes de la table ronde, Rome, 22-23 juin 1979)*, Rome, École française de Rome ; Bottega d'Erasmus [distributor], 1981, p. 132-133 et 136.

⁹⁷⁹ A.V. Coonin, « Portrait Busts of Children in Quattrocento Florence », *Op. Cit.*, p. 66.

⁹⁸⁰ Voir Partie IV chap. 6, 1.2.

⁹⁸¹ Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura : diuiso in sette libri, ne' quali si contiene tutta la theorica, & la prattica d'essa pittura*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1584, p. 2 et 6.

⁹⁸² G. Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, *Op. Cit.*, p. 119-120.

⁹⁸³ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIV^e - XV^e siècles*, *Op. Cit.*, p. 57.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 133.

« De nombreux peintres lui donnent toutefois une tournure plus ou moins attendrissante : sans doute mus par un souci d'efficacité, ils recourent à l'amour des tout petits pour les animaux et à l'appétence des enfants pour le jeu afin de produire des images qui attendrissent le spectateur et qui se gravent dans sa mémoire. »⁹⁸⁵

En tant que point de repère familial, les animaux – qu'il s'agisse d'un agneau, d'un chardonneret ou d'un chat – facilitent l'identification aux personnages sacrés figurés. En reproduisant les jeux du Christ, les enfants rejouent son enfance et empruntent ainsi le chemin de l'*imitatio christi*⁹⁸⁶. Cette première étape de la vie spirituelle se nomme, conformément aux écrits de sainte Thérèse sur l'Enfant Jésus, « l'enfance spirituelle »⁹⁸⁷. Ce terme désigne « la première étape de la vie spirituelle qui est de ressembler au Christ enfant »⁹⁸⁸. Il s'agit d'un premier accès vers le mystère de Dieu.

2.2. Portraits d'enfants sous les traits de l'Enfant

« À la fois miroir et antithèse de l'enfant, l'Enfant Jésus ne cesse de lui être indissolublement lié » atteste Sandra La Rocca⁹⁸⁹. S'il ne peut prétendre devenir aussi parfait que Jésus, saint Benoît pense tout de même que l'*enfant*, le *puer*, possède une certaine pureté dont il tirerait son nom (*puritas*)⁹⁹⁰. Tout au long de sa vie, l'enfant doit faire en sorte de se rapprocher au plus près du Christ et tenter d'atteindre sa grandeur. En peinture, cela se retranscrit par une reprise des codes picturaux associés au Christ Enfant que les peintres vont appliquer, de façon plus ou moins similaire, aux autres enfants.

Parmi eux, l'atelier des Bassano se démarque particulièrement. Descendu du plateau montagnard des *Sette Comuni* en 1464 pour s'installer à Bassano del Grappa, village non loin des Dolomites et gouverné par Venise, Jacopo di Berto y fonde un atelier de tannage. L'emplacement de ce dernier près du pont en bois de la ville lui valut le surnom de Jacopo Dal Ponte. Son fils, Francesco (vers 1475/77-1539) est le premier de la famille à embrasser la

⁹⁸⁵ Maurice Brock, « Quelques enfants amusant dans la peinture religieuse de Lorenzo Lotto » dans Francesca Alberti et Diane Bodart (eds.), *Rire en images à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2018, p. 298.

⁹⁸⁶ S. Barnay, « De l'Enfant-Jésus à l'enfance spirituelle, une relecture de l'histoire du christianisme », *Op. Cit.*, p. 18.

⁹⁸⁷ Concernant « l'enfance spirituelle », voir les articles de René Javelet, « L'enfance spirituelle au XII^e siècle », *Vie Thérésienne*, 1972, n° 45, p. 25-44 et 104-130. Et S. Barnay, « De l'Enfant-Jésus à l'enfance spirituelle, une relecture de l'histoire du christianisme », *Op. Cit.*

⁹⁸⁸ « Si l'expression devient usuelle à l'époque contemporaine, son usage date du XII^e siècle. C'est sous la plume du moine Adam de Perseigne (env. 1145-1221) qu'elle semble faire son apparition vers 1180. », S. Barnay, « De l'Enfant-Jésus à l'enfance spirituelle, une relecture de l'histoire du christianisme », *Op. Cit.*, p. 16.

⁹⁸⁹ S. La Rocca, *De l'Enfant Jésus au Petit Jésus - La dévotion à l'Enfant Jésus dans l'Occident chrétien de la fin du Moyen Âge au milieu du XX^e siècle*, *Op. Cit.*, p. 7.

⁹⁹⁰ Saint Benoît, *Règle*, chap. 3

profession de *pictor*⁹⁹¹. De son mariage avec Lucia Pizzardini en 1504, naît Jacopo Dal Ponte dit aussi Jacopo Bassano (1510-1592), qui devient également peintre à son tour, et vole de ses propres ailes à tout juste vingt ans. S'il réside toujours à Bassano et continue de faire prospérer l'atelier familial, il se rend à de nombreuses reprises dans la Sérénissime, et notamment dans l'atelier de Bonifacio de Pitati, pour parfaire son art⁹⁹². Il donne lui-même naissance à plusieurs fils qui deviendront également peintres à leur tour⁹⁹³. Deux d'entre eux nous intéressent particulièrement ici pour le rapprochement qu'ils opèrent dans leurs œuvres entre la figure de l'enfant profane et celle de Jésus : Francesco (1549-1613) et Leandro (1557-1622).

Tous les trois – le père Jacopo et les deux fils Francesco et Leandro – sont les créateurs de la pastorale biblique italienne, dans laquelle ils transposent à travers leurs œuvres la figure du Christ dans des enfants plus ordinaires, dans des scènes plus communes de marché où la nourriture et les animaux abondent. La fidélité et l'excellente représentation de ces derniers ont d'ailleurs été soulignées par Giorgio Vasari et Raffaello Borghini dans leurs ouvrages respectifs⁹⁹⁴.

Si la majorité des animaux peints par les Bassano appartiennent au monde rural, en accord avec la campagne dans laquelle ils se situent essentiellement, quelques singes se sont glissés au milieu des vaches, chevaux, chiens, volailles, chèvres et poissons. Parmi ces bêtes champêtres, les moutons et agneaux sont les plus présents. Leur forte présence au sein des œuvres, qu'ils soient en large troupeau attendant de se faire tondre (**Fig. 91**) ou bien disséminés en petits groupes dans lesquels chacun vaque à ses occupations (**Fig. 92, 93, 94, et 95**), ne relève pas uniquement du milieu campagnard auxquels ils sont rattachés. Les moutons, brebis et agneaux font entièrement partie des animaux appartenant au monde rural, mais l'agneau se veut également l'incarnation de la Passion du Christ comme nous l'avons vu précédemment, la

⁹⁹¹ Jean Habert et Catherine Loisel Legrand (eds.), *Bassano et ses fils dans les musées français, cat. expo (Paris, Musée du Louvre, 18 juin-21 septembre 1998)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 10.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 11. Tom Nichols, « Jacopo Bassano, Regionalism, and Rural Painting », *Oxford Art Journal*, 2018, vol. 41, n° 2, p. 150.

⁹⁹³ « Il épouse en 1547 Elisabetta Merzari, qui lui donne trois filles - Giustina, Marina et Silvia - et plusieurs garçons, Francesco (Bassano, 1549 - Venise 1592), Giambattista (Bassano, 1553 - Bassano, 1613), Leandro (Bassano, 1557 - Venise, 1622) et Girolamo (Bassano, 1566 - Venise, 1621) », J. Habert et C. Loisel Legrand (eds.), *Bassano et ses fils dans les musées français, cat. expo (Paris, Musée du Louvre, du 18 juin au 21 septembre 1998)*, *Op. Cit.*, p. 26.

⁹⁹⁴ Dans la *Vie* consacrée à Titien, Vasari a ces quelques mots à propos de Jacopo Bassano : « Celui-ci commanda au peintre Jacopo da Bassano un superbe tableau, comme il y en a beaucoup, dispersés dans Venise et fort prisés, surtout pour les petits objets et les animaux de toute sorte. » G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, *Op. Cit.*, vol. 10, p. 36. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Florence, Sansoni, 1878, vol. 7, p. 455. ; « Nella medesima Città è tenuto rarissimo nel colorire Jacopo Ponte da Bassano, il quale dutède i colori con tanta viuezza, e gratia, che le cose da lui dipinte pasono naturali, e specialmente gli animali, e le varie masserizie della casa », Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Florence, Giorgio Marescotti, 1584, p. 563. Concernant la peinture de l'atelier des Bassano, voir l'important ouvrage de Bernard Aikema, *Jacopo Bassano and his public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca. 1535-1600*, traduit par Andrew McCormick, Princeton, Princeton University Press, 1996.

personnification de son sacrifice en vue du rachat des péchés des hommes. Les différents membres de la famille Bassano mettent à profit cette double affiliation pour insérer des détails sacrés au sein d'œuvres à première vue profanes. L'enfant « lambda », profane, se voit dès lors associé à l'agneau et donc au Christ dans plusieurs de leurs œuvres, évoquant par-là l'affiliation du Christ enfant et de l'agneau que nous évoquions plus tôt. Jacopo Bassano justifie la présence de l'agneau par son lien avec l'Histoire Sacrée, légitimant sa place au sein de l'œuvre. Il devance ainsi la conclusion du Synode de 1592 du Concile de Trente⁹⁹⁵ et les déclarations de l'archevêque de Bologne, Gabriele Paleotti pour qui les épisodes de la Bible ne devaient pas être représentés comme des événements contemporains⁹⁹⁶. Si bon nombre de scènes pastorales réalisées par les Bassano, père et fils, figurent à l'arrière-plan des épisodes bibliques, on peine à remarquer ces derniers face à la masse de personnages – animaux humains et non humains – du premier plan. Celui-ci n'est pas pour autant exempt d'allusions sacrées, incarnées par le rapprochement d'un jeune garçon accroupi et penché en avant avec un agneau. Deux personnages que l'on retrouve – quasiment à l'identique – dans plusieurs des compositions réalisées par le père comme ses fils Francesco et Leandro, créant une uniformisation des personnages dans les œuvres réalisées au sein de l'atelier des Bassano et que l'on constate aisément à vue d'œil⁹⁹⁷.

⁹⁹⁵ Selon le synode du Concile de Trente ayant eu lieu en 1592, année de la mort de Jacopo Bassano, les artistes doivent : « rendre leurs paroles selon la tradition de l'Église, conformes à la vérité historique, moralement édifiantes et donc propices à la piété, sans y ajouter aucune obscénité, immoralité ou fausseté ; les saints ne devaient pas être représentés avec des vêtements profanes ou de vains ornements, et les peintures dans les églises ne devaient pas représenter des bêtes de somme ou toute autre sorte d'animaux, à moins que l'histoire ne l'exige. (« *make their words according to the tradition of the Church, consistent with historical truth, morally edifying and thus conducive to piety, without adding any obscenity, immorality or falsehood; saints should not be shown wearing profane dress or vain adornments, and paintings in churches should not represent beasts of burden or any other kind of animal, unless the story requires*) », « *[Pictures vero, as sculptores monemus], ut imagines ecclesiasticae consuetudini conformes, historiae veritati consonas, morum correctioni accomodatas, ac erga Deum pietate proficuas ponant, nihilque obscenitatis, lasciviae, fasivitatise immesceant; profanis indumentis et vanis ornamentis sanctorum imagines non vestiant, non effingant in ecclesiis picturas jumentorum aut quorumcumque animalium, nisi ex historiae vertike requirantur* », cité par B. Aikema, *Jacopo Bassano and his public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca. 1535-1600, Op. Cit.*, p. 159. Voir également Bernard Aikema et Bert W. Meijer, *Nel regno dei poveri : arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, Venise, Arsenale, 1989, p. 78-79. ; Michel Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Rome, École française de Rome, 1992, p. 274-276. ; Emmanuelle Hénin, « Le décorum de l'image sacrée : une interprétation française ? », *Dix-septième siècle*, 2006, vol. 1, n° 230, p. 81-99.

⁹⁹⁶ « *Si potrebbero aggiungere a questi ancora molti altri esempi di altre circostanze parimenti inverosimili, [...] o ancora il raffigurare persone e azioni con indumenti, insegne, bandiere e armi che non si usavano al tempo in cui esse vissero, o con alberi e animali che non si trovano in quei paesi, con tavole imbandite e modi di mangiare, con vivande e altri usi introdotti solo ai tempi nostri; o giochi, balli, nozze, sacrifici, amministrazione della giustizia, trionfi, assedi di città, fatti d'arme e altre simili cose, in cui spesso si possono vedere gravi errori.* » G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)*, *Op. Cit.*, p. XXVI, p. 175.

⁹⁹⁷ Une pratique d'atelier qui rappelle celle de Vincenzo Campi notamment, qui réutilise lui aussi ses personnages dans diverses toiles sans forcément prendre la peine de les modifier véritablement. Comme l'affirme Tom Nichols, Jacopo Bassano et ses fils après lui concentrent un faible nombre de « paysans type » : les mêmes personnages, les mêmes gestes et postures sont répétées d'une toile à l'autre, avec plus ou moins de liberté. T. Nichols, « Jacopo Bassano, Regionalism, and Rural Painting », *Op. Cit.*, p. 157.

On les retrouve par exemple dans *L'été* (**Fig. 91**), tableau conservé à Vienne et faisant partie d'une série de quatre peintures illustrant chacune une saison. En pleine campagne, des paysans s'affairent à la moisson du foin au centre de l'image tandis qu'au premier plan est figurée une famille de berger. Tout à gauche, le père aidé d'un de ses fils coupe avec d'imposants ciseaux la laine du mouton aux pattes liées forçant son immobilisation. À leurs pieds, deux tas de laine sont déjà amassés et intriguent les deux moutons fraîchement tondus. Les autres attendent patiemment leur tour, groupés au centre de l'image. À leur droite, le reste de la famille – la mère, la fille et deux fils – se repose et s'apprêtent à déjeuner. Posé sur les jambes de la mère, un bol d'eau attire le plus jeune des garçons qui fléchit ses jambes et se penche en avant pour observer sa contenance. Sa position vient mettre en avant la culotte blanche qui sort de son pantalon d'un rouge éclatant. La forme de l'ouverture de son bas rappelle explicitement celle des ciseaux tenus par son père de l'autre côté du troupeau d'ovidés. Tel un mouton à qui il faut couper la laine, il semble ici nécessaire de couper ce morceau de tissu dépassant allègrement. Outre cette remarque anecdotique, la véritable parenté entre l'enfant et le mouton est à chercher ailleurs, et notamment à l'arrière-plan. On y devine en haut d'une butte l'épisode du sacrifice d'Isaac par Abraham relaté par la Genèse (Gn, 22 :1-13). Abraham est figuré levant le bras au ciel, s'apprêtant à sacrifier son fils avec un couteau lorsqu'il est interrompu par l'Ange du Seigneur que l'on aperçoit ici transperçant le ciel obscur par sa lumière. Cette scène trouve un écho avec l'agneau et l'enfant du premier plan par leurs positions similaires et leurs « excroissances » nécessitant d'être taillées par les ciseaux du père de famille. Ce dernier évoque Abraham et son couteau avec lequel il sacrifia non pas son fils Isaac finalement, mais un bélier. Ce changement inopiné se traduit ici par la tonte du mouton représenté dans une position évoquant celle du jeune garçon : le père ne découpe pas l'excédent de tissu de son plus jeune fils, mais l'excédent de laine du mouton. Les personnages sacrés de l'arrière-plan se voient ainsi transposés dans une scène rurale du premier plan, celui qui importe le plus. Ce que Francesco Bassano cherche à signifier en peignant Abraham, Isaac et l'ange de façon bien plus abstraite – presque floue – par rapport aux personnages du premier plan figurés avec une grande précision⁹⁹⁸.

Cette association de l'enfance à l'agneau sacrificiel est à nouveau suggérée dans deux autres toiles de l'atelier des Bassano réalisées par Leandro (**Fig. 93 et 94**). Relativement similaires, les deux compositions illustrent une scène de marché fourmillant de personnages et de détails.

⁹⁹⁸ Selon Tom Nichols, la représentation abstraite de ces figures sacrées était souvent inspirée de dessins réalisés par des artistes maniéristes tel Parmigianino et Andrea Schiavone dont les œuvres étaient alors en vogue à Venise « [...] *abstracted depictions of the sacred figures, often based on prints or paintings by maniera artists such as Parmigianino and Andrea Schiavone, whose work had recently become fashionable in Venice.* », *Ibid.*, p. 156.

Dans le coin inférieur gauche des deux peintures aux dimensions équivalentes, un homme est penché au-dessus du mouton qu'il vient d'égorger à l'aide d'un imposant couteau qui n'est pas sans rappeler celui d'Abraham. Son sang gicle en dehors de son corps pour tomber dans un récipient tenu par un jeune garçon à la position très semblable à celui que nous venons d'évoquer. Seules leurs tenues varient, apportant un peu de variété à leurs représentations. Dans la première oeuvre, la tenue du garçon est complétée par un gilet noir, tandis que dans la seconde l'enfant est à l'inverse dénudé. Il ne porte plus qu'une chemise blanche sur laquelle vient se poser une veste ocre, quant à son pantalon, il a disparu, dévoilant ses jambes nues. Dans *Le petit marché* (**Fig. 93**) l'association entre l'agneau sacrifié et l'enfant est rendue évidente par une inversion des couleurs qui leur sont associées : le rouge vif du sang renvoyant au pantalon du garçon, tandis que sa chemise blanche pendant en dehors de l'ouverture faite par son pantalon au niveau de son postérieur est, à l'instar de la laine blanche de l'animal. Dans la seconde *Scène de marché* (**Fig. 94**), l'identification entre l'agneau et l'enfant est mise en évidence non par les couleurs complémentaires des deux protagonistes, mais par leur contact visuel et le rapprochement de leurs têtes qui semblent presque se toucher. Contrairement à la peinture des années 1580-1585 (**Fig. 93**), la tête de l'animal est tournée en direction du garçon dans celle peinte environ une décennie plus tard (**Fig. 94**). Ce dernier observe avec attention la vie quitter le corps de l'agneau. Il sait le destin funeste qui attend l'animal – puisque les corps de deux de ses congénères reposent déjà au sol – et qui l'attend, lui aussi. Difficile de ne pas voir ici un lien avec les tableaux représentant le Christ enfant accompagné de son agneau, évocation de son destin sacrificiel.

Ce lien est à nouveau révélé, quoique plus discrètement, dans deux compositions réalisées par Francesco et par Leandro Bassano. La première illustre une famille de *Semeurs* (**Fig. 92**). Le père est occupé à semer des graines au second plan tandis que le reste de la famille s'octroie une pause nourricière au premier plan. Aidé par sa grande sœur, le garçon accroupi et à nouveau jambes nues boit dans un récipient qu'il tient de ses deux mains. Son action est répétée par un agneau dont le corps est en partie coupé, s'abreuvant dans une grande bassine en cuivre. On retrouve une scène similaire dans l'oeuvre de Leandro, *Moïse faisant tomber de l'eau du rocher* (**Fig. 95**). À nouveau un jeune garçon en tout point identique se désaltère, auprès de sa mère cette fois, tandis qu'un mouton à sa gauche fait de même. Le duo enfant/animal est dupliqué par un autre situé à droite de la peinture. Un des deux épagneuls brun et blanc s'abreuve dans une bassine en cuivre tandis que tout à droite, caché entre un homme et une femme accroupie de dos, un garçon porte un breuvage à sa bouche.

Dans tous les exemples que nous venons de citer, les peintres instaurent un rapport – qu'il soit complémentaire ou similaire – entre le plus jeune des enfants et un des moutons présents.

Cette association permet aux Bassano d'insérer dans un cadre pastoral une connotation religieuse. Le Christ et son agneau sont ici remplacés par des enfants et des moutons appartenant au monde rural. Le sacré est transposé dans un univers profane, permettant aux peintres davantage de souplesse dans leurs représentations. En effet, comme le souligne Leo Steinberg : « Il y a beaucoup de choses que font les bébés – comme se traîner à quatre pattes avant de commencer à marcher – qu'aucun artiste, si enclin au réalisme qu'il ait pu être, n'eut jamais l'idée d'attribuer au Christ enfant »⁹⁹⁹. En évoquant le Christ à travers des enfants profanes, les Bassano peuvent se permettre de les représenter de dos, penchés en avant à quatre pattes, ce qui par ailleurs accentue visuellement leur parenté avec les ovidés figurés à leurs côtés. Les Bassano proposent dans leurs toiles une adaptation profane et rurale des portraits du Christ enfant accompagné d'un agneau.

Avant eux, Agnolo Bronzino c'était déjà essayé entre 1544 et 1545 à réinterpréter cette frontière picturale de l'enfance animale mêlant sacré et profane dans son *Portrait de Giovanni de' Medici (Fig. 96)*¹⁰⁰⁰. Employé depuis 1532 par la famille de' Medici pour qui il réalise les portraits de certains de ses membres, Agnolo Bronzino peint ici le portrait du cadet Giovanni (1543-1562) alors âgé de deux ans (il est né le 29 septembre 1543)¹⁰⁰¹. Cadré à mi-cuisses, Giovanni est assis au-devant d'un fond vert sur un siège qu'on ne peut que deviner. La lumière frontale vient éclairer son visage joufflu, ses yeux du même vert que le fond, ainsi que son pourpoint d'un rouge éclatant duquel se détachent le col dentelé et le bord de sa chemise blanche. Il porte autour de son cou une large chaîne en or au bout de laquelle sont accrochés une petite pomme de senteur ainsi qu'un important morceau de corail dont la couleur se fond avec celle de son pourpoint. De sa main droite potelée, il tient un oiseau, ce qui nous éclaire sur la joie que son visage affiche¹⁰⁰². Il s'agit d'un chardonneret, reconnaissable par sa tache rouge

⁹⁹⁹ Leo Steinberg et Jean-Louis Houdebine, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris, Gallimard, 1987, p. 26.

¹⁰⁰⁰ Le portrait est mentionné comme achevé dans une lettre que Pierfrancesco Riccio adresse à Cosme le 8 mai 1545. Maurice Brock, *Bronzino*, Paris, Éditions du regard, 2002, p. 160.

¹⁰⁰¹ « Quand je regarde [les enfants], je pense qu'ils sont des anges, et quand je les écoute, ils semblent être des esprits du paradis. » aurait dit Agnolo Bronzino tout en peignant les portraits de quatre des enfants de Cosimo I de' Medici en 1551 selon Beverly Louise Brown et Nancy Edwards, *Art and love in Renaissance Italy*, New York ; New Heaven ; Londres, Yale University Press, 2008, p. 278. Concernant la présence d'Agnolo Bronzino à la cours des Medici voir notamment M. Brock, *Bronzino, Op. Cit.*, p. 160.

¹⁰⁰² Si pour Maurice Brock « La gaieté du petit Giovanni demeure inexplicée », M. Brock, *Bronzino, Op. Cit.*, p. 160., il nous semble qu'elle est en large partie due à l'oiseau qu'il tient dans sa main. Si bien sûr il n'en tenait pas véritablement un lors de sa séance de pose, on peut imaginer qu'Agnolo Bronzino lui faisait tenir un jouet, peut être en forme d'oiseau. Son sourire peut également s'expliquer par la présence d'un parent ou d'une nourrice aux côtés du peintre, chargé d'égayer son visage. Enfin, on peut interpréter son sourire comme une expression de béatitude, comme celle que l'on retrouve parfois sur le visage du Christ Enfant.

sur le haut de sa tête. En tant que jouet vivant à la Renaissance¹⁰⁰³ sa présence dans la main du jeune Giovanni n'est pas surprenante.

Cependant, le fait qu'il s'agisse d'un chardonneret, oiseau majoritairement, pour ne pas dire uniquement représenté auprès du Christ et particulièrement dans l'art florentin¹⁰⁰⁴, est lui plus étonnant puisqu'il évoque la Passion du Christ¹⁰⁰⁵. La symbolique est bien évidemment ici différente, le jeune Giovanni n'ayant pas comme le Christ vocation à se sacrifier pour racheter les péchés des hommes. La présence de l'oiseau fait ici référence au destin de cardinal qui attend le cadet de la famille. Au même titre que le pourpoint rouge – couleur des cardinaux – et que le corail qu'il porte autour du cou (et que l'on retrouve bien souvent dans les portraits du Christ enfant), la présence du chardonneret vient légitimer Giovanni dans sa future profession d'homme d'église. Le processus de légitimisation passe également par la forte ressemblance physique qu'instaure Agnolo Bronzino entre l'enfant et l'oiseau, à commencer par leurs visages. Le peintre figure les deux êtres avec des joues bien rondes, un double menton grassouillet ainsi que des yeux foncés. Leurs corps rondouilleux ne sont pas en reste. Ils arborent de plus des couleurs similaires à travers les vêtements de l'un et le plumage de l'autre. Ainsi, la tenue rouge de Giovanni rappelle-t-elle la tache rouge sur la tête de l'oiseau, quant à sa collerette blanche, elle fait écho aux plumes blanches de l'oiseau également situées au niveau du cou et du bas de l'aile, telle la chemise dépassant du pourpoint au-dessus de la main. Quant au vert foncé tirant sur le brun du fond de la toile, il évoque le reste du plumage de l'animal. Même la disposition et l'écartement des doigts de la main gauche de Giovanni semblent faire écho à ceux des plumes de l'aile droite du chardonneret.

En associant physiquement le cadet de la famille Medici à cet animal, Agnolo Bronzino reprend les codes des tableaux représentant le Christ avec cet oiseau dans les mains, suggérant ainsi la proximité tant physique que morale entre le jeune Giovanni et le Christ enfant, ce qui bien sûr contribue à le légitimer dans sa future carrière ecclésiastique. Il nous semble en effet que tout l'enjeu de ce tableau repose véritablement dans l'assimilation de la figure du jeune Giovanni avec celle du Christ Enfant afin de souligner sa prédestination pour son futur rôle plutôt que d'évoquer le temps éphémère de l'enfance comme le pense Nadeije Laneyrie-Dagen¹⁰⁰⁶. Notre interprétation se voit confirmée par Herbert Friedmann qui dans son ouvrage

¹⁰⁰³ Voir Partie IV, chap. 8, 1.2.

¹⁰⁰⁴ « *We now come back to the pictures of the Madonna and Child, with no elaborate theme of action. As we have already seen, over ninety percent of the goldfinches occur in pictures of this type.* », H. Friedmann, *The symbolic goldfinch: its history and significance in European devotional art*, Op. Cit., p. 38 et 65.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁰⁶ « L'oiseau, bien vivant, apparaît dans l'effigie par Bronzino de Giovanni di Cosimo enfant. Le deuxième fils de Cosme 1er, que nous avons vu dans un autre tableau auprès de sa mère est ici vêtu de rouge, la couleur de la carrière ecclésiastique qu'il est prévu qu'il embrasse. Assis en léger déséquilibre, souriant - riant, presque autant

entièrement consacré au chardonneret dans l'art dévotionnel européen, interprète la présence de cet oiseau comme l'incarnation de l'âme venant s'opposer au corps, soit la part spirituelle en opposition à la part terrestre¹⁰⁰⁷. Cette affirmation prend ici tout sens : Giovanni incarne en toute logique la part humaine de son futur travail au service de Dieu, quant au chardonneret, il incarne la part spirituelle de cette fonction.

Outre cet aspect symbolique dominant, Agnolo Bronzino n'en oublie pas pour autant qu'il s'agit d'un jeune enfant de deux ans et fait de ce portrait une véritable démonstration de son talent et de sa capacité à saisir en peinture les traits de l'enfance. Une période de la vie humaine qu'il dépeint avec grand réalisme et un important sens du détail comme en témoignent les mains et les joues potelées du petit Giovanni, mais aussi ses mèches de cheveux blonds en bataille ou encore ses deux premières dents de lait émanant de sa gencive inférieure. « Il éclate de vie » comme le résume Marie-Christine Autin Graz¹⁰⁰⁸.

Derrière son air enfantin et jovial se devine ainsi une grande carrière à la manière du Christ Enfant, « cet enfant au corps menu [qui] est le Seigneur et le maître du monde ; celui que nulle limite ne renferme [...] » comme l'écrit le pape Léon le Grand (pape de 440 à 461) dans un de ses Sermons consacré à l'épiphanie¹⁰⁰⁹. Agnolo Bronzino nous donne à voir un enfant à la grande humilité, tout comme le Christ s'est présenté « gardant le silence, tranquille » et humble devant les mages lors de sa naissance¹⁰¹⁰. Le jeune Giovanni est donc figuré par Agnolo Bronzino comme un intermédiaire entre nous les hommes et Dieu. Comme Léon le Grand l'a dit dans son *Sermon* qui n'est autre qu'un éloge de l'enfance : « Le Christ aime l'enfance qu'il a d'abord vécue et dans son âme et dans son corps. Le Christ aime l'enfance, maîtresse d'humilité, règle d'innocence, modèle de douceur »¹⁰¹¹. L'enfant s'avère donc un intermédiaire

que le supposé Henri VIII, il serre, sans lui faire mal, un passereau. De tels oiseaux servaient d'animaux de compagnie, mais leur signification, semble-t-il, dépasse l'évocation des joies de l'enfance. Associés à l'extrême jeunesse, ces bêtes symbolisent la fragilité, la légèreté et l'innocence. [...] L'animal, dans les deux cas, est relié à l'enfant par une ficelle et, dans les cas, il cherche à s'envoler, manière de signifier combien l'enfance passe vite. », Nadejje Laneyrie-Dagen, « Enfant réel ou adulte en devenir ? La Renaissance et l'époque classique », in S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L'enfant dans la peinture, Op. Cit.*, p. 79-192, 145. L'autrice reconnaîtra d'ailleurs dans un ouvrage plus récent que l'oiseau apporte un autre message « celui de l'acceptation par l'enfant d'une vie au service du Christ. », N. Laneyrie-Dagen, *Animaux cachés, Animaux secrets, Op. Cit.*, p. 144.

¹⁰⁰⁷ « *The goldfinch (or other small bird) represents the Soul as opposed to the Body, the spiritual in contrast to the earthly part.* », H. Friedmann, *The symbolic goldfinch : its history and significance in European devotional art, Op. Cit.*, p. 7.

¹⁰⁰⁸ M.-C. Autin Graz, *L'enfant dans la peinture, Op. Cit.*, p. 64.

¹⁰⁰⁹ « Septième sermon en la solennité de l'épiphanie », Léon Le Grand, *Sermons*, traduit par René Dolle, Paris, Le Seuil, 1964, vol.1, p. 277.

¹⁰¹⁰ « [...] ils virent un enfant gardant le silence, tranquille, confié aux soins de sa mère ; en lui n'apparaissait aucun signe de son pouvoir, mais il offrait à la vue un grand prodige, son humilité. », *Ibid.*, p. 279.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 281.

entre « l'homme et la divinité »¹⁰¹², entre le monde terrestre et céleste, mais aussi entre l'espace réel et l'espace pictural même quand il n'est qu'un « détail » de la toile comme nous allons le voir dans cette troisième partie.

¹⁰¹² « De tout temps l'enfant, comme la vierge, est considéré comme une intermédiaire entre l'homme et la divinité. », P. Riché, *Être un enfant au Moyen Âge - Anthologie de textes consacrés à la vie de l'enfant du Ve au XVe siècle*, Op. Cit., p. 19-20.

PARTIE III

L'ENFANCE ANIMALE AU PRISME DU DETAIL

Quand elle n'est pas mise à nue par les portraits, l'enfance animale se discerne dans les peintures tel un détail ou un *parergon*¹⁰¹³. Parce qu'elle n'est pas souvent liée à la scène principale, l'enfance animale a largement échappé à l'œil des historiens de l'art. Pourtant, la présence d'enfants et d'animaux, interagissant ensemble et bien souvent côte à côte, est belle et bien réelle. Elle vient orner la *storia*, telle une démonstration virtuose picturale, sans entraver sa compréhension. Si l'on s'en tient à la définition donnée par le philologue italien Niccolò Perotti (1430-1480) selon qui les *parergon* sont des choses ajoutées « en plus du sujet traité »¹⁰¹⁴, alors oui, enfants et animaux semblent pouvoir être qualifiés de la sorte. Cependant, si l'on considère à l'instar du philosophe Jacques Derrida que les *parergon* peuvent être les cadres des tableaux, les drapés des statues ou encore les colonnes autour des édifices¹⁰¹⁵, enfants et animaux n'ont vraisemblablement pas leur place dans cette catégorie pour la simple et bonne raison qu'ils sont internes à l'œuvre¹⁰¹⁶. Ce ne sont pas des ornements *autour* l'œuvre, mais *interne* à l'œuvre. Ce sont des *parergon* de la *storia*, de l'*ergon*. Toutefois, il faut bien reconnaître que dans la mesure où leur suppression est possible au sein de l'œuvre (sans

¹⁰¹³ Pline l'Ancien mentionne le terme de *parergon* dans le livre XXXV de son *Histoire Naturelle*.

¹⁰¹⁴ Nicolai Perotti Cornu copiae seu, *Linguae latinae commentarii*, édition J.-L. Charlet et M. Furno, vol. 2, 1991, p. 63 (paragraphe 149) : « *Item uestibulum, quod ante domos esse supra memorauimus, et graece propylaeum dicitur. Plyniius : Protogenes, qum Athenis celeberrimo loco Mineruae delubro propylaeum pingeret, adiecit paruulas naues longas in his, quae pictores parerga appellant. Hic obiter notandum est parergon dici quod alicui rei praeter propositum additur, ut si pictor lunonem pingens, ornandae tabellae gratia, arbusculas et auiculas, siue naues maria que, aut aliquid aliud huiusmodi addiderit* » passage cité et traduit par Mathilde Bert, « La genèse du *parergon* en peinture : usages renaissant d'un concept antique » dans Livio Belloi et Maud Hagelstein (eds.), *La mécanique du détail. Approches transversales*, Lyon, ENS éditions, 2013, paragr. 18. Voir également Remigio Sabbadini, « Le edizioni quattrocentistiche della S. N. di Plinio », *Studi italiani di ilologia classica*, 1900, vol. 8, p. 443-445.

¹⁰¹⁵ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 62.

¹⁰¹⁶ Bien que comme le soulève Jacques Derrida, on peut se questionner sur le fait de savoir « où commence et où finit un *parergon* ». Il emprunte ce terme à Kant dans sa *Critique de la Faculté de Juger* : « Et même ce que l'on nomme *ornements* [*parerga*], c'est-à-dire ce qui ne fait pas partie intégrante de la représentation tout entière de l'objet, mais n'est qu'une addition extérieure et augmente la satisfaction du goût, n'accroît cette satisfaction que par sa forme, comme les cadres des tableaux, ou les vêtements des statues, les colonnades autour des édifices somptueux. Si l'ornement lui-même ne consiste pas en une belle forme, si, comme le cadre doré, il n'a été disposé qu'afin de recommander le tableau à notre assentiment, on le nomme alors parure et il porte préjudice à la beauté authentique », Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduit par Alexis Philonenko, Paris, J. Vrin, 1965, p. 68. Pour Derrida, le *parerga* se situe au bord de l'œuvre et il écarte possiblement du sujet principal. Ce qui revient à se poser la question de ce qui est essentiel dans l'œuvre et de ce qui ne l'est pas.

entraver sa bonne compréhension), ils entrent de ce fait dans la catégorie des figures « accessoires » venant s'opposer aux figures « essentielles »¹⁰¹⁷.

Leur présence est pourtant loin d'être dénuée de sens comme nous allons le démontrer dans cette partie. À la manière d'un récit enchâssé, le duo forme une histoire dans l'histoire, un tableau dans le tableau. Un détail qui permet notamment aux peintres d'apporter une certaine *varietas* à leurs compositions, mais aussi d'actualiser l'Histoire Sacrée en l'ancrant davantage dans le réel.

L'examen d'un tel détail de la peinture religieuse permet également de révéler la mise en place d'un schéma pictural de l'enfance animale, placée au premier plan de l'œuvre - au centre ou sur les côtés -, afin de jouer au mieux son rôle d'intermédiaire entre l'espace réel et l'espace pictural, mais aussi entre le monde terrestre et céleste. Leur présence au-devant de la scène permet également d'instaurer une temporalité croissante au sein de l'épisode représenté où le futur s'invite devant et où le passé est relégué à l'arrière-plan. Cette progression dans l'œuvre est également interne au détail de l'enfance animale lui-même qui par la nudité et le comportement « animal » de l'enfant, rend manifeste la frontière poreuse entre l'enfant et l'animal.

¹⁰¹⁷ Comme l'a écrit Mathilde Bert, « l'accessoire est donc défini comme ce qui peut être supprimé ; il s'oppose à l'essentiel que manifeste la figure ». M. Bert, « La genèse du parergon en peinture : usages renaissant d'un concept antique », *Op. Cit.*, p. 4.

Chapitre 5 – Une autre histoire au sein de l’Histoire

Depuis l’Antiquité et jusque dans l’Italie de la Renaissance, la pensée humaniste, celle d’un Pico della Mirandola ou d’un Marsilio Ficino, a établi une distinction essentielle entre l’animal et l’humain en mettant en valeur les qualités spirituelles et rationnelles propres à ce dernier. Il est pourtant étonnant de constater la fréquence avec laquelle, à partir de la seconde moitié du XV^e siècle, les artistes italiens associent le motif de l’*infans* à celui de la figure animale, dénonçant la bestialité des jeunes êtres humains, pas encore civilisés. À l’instar des traités de pédagogies contemporains que nous avons abordé précédemment qui visent eux à éduquer l’enfant pour lui faire quitter son statut animal, une partie des représentations de « l’enfance animale » semble dépourvue de toute intention pédagogique. Leur dessein semble davantage relever de la mise en évidence d’une frontière poreuse entre l’homme et le reste du monde animal, venant ainsi réexaminer la place de ce dernier parmi les êtres vivants. Ainsi, dès la seconde moitié du XV^e siècle, on trouve les prémises de cette enfance animale figurée dans plusieurs décors à fresques et quelques toiles, représentation qui se développera ensuite plus largement durant tout le XVI^e siècle. À la manière d’un récit enchâssé, un procédé littéraire consistant à faire raconter une partie de l’histoire par un personnage interne au récit, enfants et animaux racontent une histoire dans l’histoire. Ils relaient l’histoire principale d’une autre façon, ou parfois racontent une toute autre histoire. Les peintres façonnent l’enfance animale tel un « tableau dans le tableau » pour reprendre le titre de l’ouvrage d’André Chastel¹⁰¹⁸.

Dans leurs œuvres, les peintres italiens de la Renaissance représentent l’enfant et la bête au premier plan, souvent engagés dans des échanges – dispute, jeu - dont le sens et la fonction ne sont pas toujours très clairs et rarement en lien avec l’épisode principal figuré. Il est donc légitime de se questionner sur la présence, à priori anecdotique, de ces figures dans les décors et peintures de la Renaissance. Relèvent-elles simplement et uniquement d’une question de *varietas*, principe majeur de la culture humaniste, ou de l’ornement ? En analysant les caractéristiques visuelles de « l’enfance animale », nous verrons qu’une importante uniformité se dégage de ces deux figures, ne permettant pas à la *varietas* d’expliquer entièrement leur présence. Nous aborderons dans un second temps la piste de l’actualisation, c’est-à-dire de l’ajout de détails contemporains dans la représentation d’épisodes antérieurs, avec notamment l’étude de plusieurs œuvres du peintre originaire de Vérone, Paolo Caliari dit Véronèse (1528-1588).

¹⁰¹⁸ A. Chastel, *Le tableau dans le tableau*, Op. Cit.

1. *Varietas* et ornement

1.1. *Varietas* et tumulte

Il est tentant de voir dans l'apparition de ces figures enfantines et animales l'application d'un principe interne fort à la pensée humaniste, mais surtout au conseil préconisé par Leon Battista Alberti (1404-1472) dans son traité sur l'art de peindre intitulé *De Pictura*, publié en 1435 dans sa version latine et l'année suivante en langue vernaculaire. Dans ce traité érudit relatant les grands principes de la peinture l'auteur développe notamment le principe de la perspective linéaire, mais donne également de nombreux conseils aux peintres pour mieux réussir leurs œuvres en termes de techniques, de composition, etc. Il y a d'un côté les personnages et éléments utiles (*utilitas*) à la *storia*, de l'autre ceux qui viennent orner (*ornatus*) cette dernière. Ces éléments ornementaux (*ornatus, exornatio*)¹⁰¹⁹ permettent « de conserver l'attention de l'auditoire »¹⁰²⁰ et d'accroître le plaisir engendré à la vue de l'œuvre. Un aspect important pour Leon Battista Alberti sur lequel il s'attarde relativement longuement. Cette préoccupation nouvelle dans la pensée humaniste « légitime à elle seule l'entrée de la peinture dans le champ des arts libéraux puisque ce plaisir est un plaisir de l'esprit (*ad delicias animi honestissimas*) »¹⁰²¹. Pour l'auteur, « ce qui d'emblée fait qu'une histoire apporte du plaisir¹⁰²², c'est l'abondance et la variété des choses »¹⁰²³, c'est la vision de choses nouvelles et peu habituelles qui plaît¹⁰²⁴. Cette variété et cette abondance des personnages et choses représentées vont ainsi favoriser le plaisir du spectateur, prolongeant par la même occasion son temps de contemplation. Plus une œuvre plaira, plus sa contemplation sera longue¹⁰²⁵.

Dans ce but, l'humaniste préconise d'instaurer une certaine variété aux œuvres, ce qui se traduit notamment la représentation de personnages divers et variés :

« Je dirai qu'une histoire est très abondante quand elle montrera en même temps chaque chose à sa juste place, des vieillards, des hommes, des jeunes gens, des enfants,

¹⁰¹⁹ Benjamin Bouchard, « Les figures de la diversité », *Poétique*, 2014, vol. 1, n° 175, p. 3-20.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰²² Concernant la notion de plaisir chez Leon Battista Alberti, voir notamment Daniel Arasse, « Alberti et le plaisir de la peinture : propositions de recherche », *Albertiana*, 1998, vol. 1, p. 146.

¹⁰²³ « L'histoire que tu pourras à juste titre louer et admirer sera celle qui se montrera agréable et ornée d'attraits qui lui permettront de retenir longtemps les yeux d'un spectateur savant ou ignorant par une espèce de plaisir et de mouvement de l'âme. Ce qui d'emblée fait qu'une histoire apporte du plaisir, c'est l'abondance et la variété des choses. », L.B. Alberti, *De la peinture, Op. Cit.*, p. 169.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 171.

¹⁰²⁵ « En effet, plus les spectateurs sont arrêtés par les choses qu'ils regardent, plus ils rendent grâce au peintre de son abondance. », *Ibid.*, p. 171.

des femmes, des jeunes filles, de petits enfants, des animaux domestiques, de petits chiens, de petits oiseaux, des chevaux, des moutons, des maisons, des campagnes »¹⁰²⁶

L'œuvre du peintre florentin Francesco Bacchiacca (1494-1557) illustrant *Saint Jean-Baptiste prêchant* (**Fig. 97**) réalisée vers 1520, offre un bel exemple de variété des personnages. Parmi la foule présente, plusieurs groupes de personnages entourent saint Jean-Baptiste prêchant au centre de la composition. Les personnages sont autant d'hommes que de femmes, certains sont catholiques et d'autres musulmans, apportant ainsi une grande diversité à l'œuvre. La présence d'enfants et d'animaux permet également de varier les tailles des personnages figurés. Les plus petits sont ainsi placés au premier plan, de part et d'autre de figures adultes de plus grandes tailles. Cette rupture dimensionnelle, puisqu'elle ne se justifie pas par la perspective dans la mesure où enfants et animaux sont placés au premier plan, confirme l'instauration d'un jeu interne à l'œuvre sur les différentes tailles afin d'apporter une certaine hétérogénéité en son sein.

Une variété supplémentaire liée à l'âge est apportée par la présence d'un vieillard à la droite du saint, clairement identifié par sa longue barbe blanche, et par la présence de nombreux bambins disséminés sur les côtés et au centre de la composition, emplacements privilégiés de « l'enfance animale » sur lequel nous reviendrons plus tard. Ils incarnent la jeunesse. L'enfance, l'âge adulte et la vieillesse sont ainsi représentés au sein de l'œuvre, créant une variété des âges telle que préconisée par Leon Battista Alberti. Une diversité des différentes périodes de la vie humaine que l'on retrouve également chez le peintre siennois Neroccio di Bartolomeo de'Landi (1447-1500), dans un panneau représentant un des *Épisodes de la vie de Sainte Bénédicte* (**Fig. 98**) réalisé en 1475. Enfants, jeunes adultes, adultes et vieillards y sont figurés assurant une représentation complète du cycle de la vie. Au centre du panneau, les plus jeunes garçons sont accompagnés d'un petit chien, fidèle compagnon de la jeunesse. Une association que l'on retrouve également chez Bacchiacca. Parmi les neuf enfants figurés, seul le groupe des deux situés tout à gauche de la toile est accompagné d'un animal. Il s'agit d'un chien blanc de petite taille dont l'espèce est difficile à identifier clairement, peut-être un épagneul nain. L'animal tient dans sa gueule un bout du ruban habillant le bambin de droite qui, apeuré, se réfugie auprès de sa mère. De l'autre côté de la peinture, un scénario identique semble avoir lieu, mais le cadrage de la toile rend impossible d'identifier l'être en train de tirer sur le vêtement du jeune garçon se rassurant également auprès de sa protectrice maternelle. Les deux enfants sont figurés de façon quasi symétrique, assurant ainsi une certaine diversité dans les postures des corps, ce

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 171.

qui importe tout autant à Leon Battista Alberti. Puisque à la variété des personnages doit s'ajouter celle des corps et des mouvements explique-t-il :

« Mais, comme la variété est agréable dans toute histoire, la peinture qui est la plus agréable à tout le monde est celle qui présente une grande diversité dans la taille et le mouvement du corps. Que les uns soient donc debout de face, les mains levées, et remuent les doigts, un pied appuyé au sol, que d'autres aient la tête tournée, les bras pendants et les pieds joints, et que d'autres soient assis, appuyés sur un genou ou presque couchés. »¹⁰²⁷

Enfants et animaux, avec la vigueur et le dynamisme qui les habitent, forment ainsi de parfaits personnages pour incarner cette diversité. Engagées dans ce qui ressemble parfois à des jeux, parfois à des disputes, leurs postures, toujours en mouvement, apportent la variété nécessaire à l'œuvre d'art pour l'humaniste florentin. La diversité des corps selon leurs âges et leur genre et la variété des mouvements du corps est très présente dans la composition de Bacchiacca. Les corps des neuf enfants sont ainsi figurés dans des postures diverses et variées : certains sont debout, d'autres accroupis, d'autres encore sont assis. Certains corps présentent des torsions, d'autres non. Beaucoup sont en mouvement. Cette agitation est largement associée aux enfants et animaux, qui ensemble se poursuivent – par jeu ou par peur –, venant ainsi s'opposer au hiératisme des figures adultes. Nombre de tableaux ou fresques donnent à voir des enfants courant après un chien ou pris en chasse par ce dernier.

Benozzo Gozzoli (1420-1497) est le premier peintre à avoir figuré autant d'enfants et d'animaux au sein de ses fresques. Qu'il s'agisse des décors qu'il a réalisés au Camposanto de Pise, à l'église Sant'Agostino de San Gimignano ou à Viterbo, les enfants accompagnés de petits chiens sont omniprésents. Nous reviendrons par la suite plus longuement sur ces peintures¹⁰²⁸, mais il nous faut ici nous arrêter un instant sur une des fresques que le peintre florentin réalise dans l'église Sant'Agostino de San Gimignano entre 1464 et 1465. La scène illustre *La mort de sainte Monique* en 387 à Ostie (**Fig. 99**). Les trois personnages qui nous intéressent ici sont les deux bambins et le chien situés tout à droite de l'œuvre. Le blondinet est engagé dans une course pour tenter d'échapper au chien noir qui le poursuit la gueule ouverte, prêt à lui mordre la jambe. L'enfant aux cheveux roux effectue quant à lui un geste difficile à interpréter : incite-t-il l'animal à poursuivre son compagnon ou bien tente-t-il de stopper l'animal ? Dans le premier cas, nous assisterions à un jeu entre deux enfants et un animal, dans le second à la tourmente d'un chien importunant deux bambins. Les trois personnages viennent ici apporter un certain dynamisme à l'œuvre et contrastent ainsi avec le reste des personnages

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰²⁸ Voir Partie III, chap. 6.

adultes tous figurés dans une posture hiératique. L’instauration du mouvement au sein de l’œuvre par la figuration d’enfants et d’animaux se courant les uns après les autres semble constituer un *topos* à en juger par le nombre d’exemples réalisés durant le XVI^e siècle en Italie. En 1473, Pintoricchio (1454?–1513) peint une oeuvre représentant *Saint Bernardin ressuscitant un homme mort* (**Fig. 100**) dans laquelle un enfant fait irruption dans la composition par le coin inférieur gauche, suivi de près par un chien miniature. On peut également mentionner la fresque du peintre lombard Sodoma (1477-1549) réalisée entre 1505 et 1508 dans l’abbaye Santa Maria de Monte Oliveto Maggiore (**Fig. 101**) dans laquelle une fillette se réfugie auprès de sa mère afin d’échapper à un petit chien joueur. Ces figures en mouvement permettent ainsi d’apporter du dynamisme à l’œuvre et lui insufflent de la vie.

Nos recherches nous ont permis de constater que ce sont très largement les enfants et les animaux qui sont représentés en mouvement. Une attitude qui leur est autorisée par leur statut, inférieur à celui des adultes, qui eux ne peuvent décemment pas se courir les uns après les autres et doivent garder une position plus sérieuse et respectable, témoignant de leur rang et de leur importance au sein de la *storia*. Représenter les enfants en mouvement c’est aussi rendre compte de l’agitation qui anime si fortement les premières années de la vie. Comme l’a souligné Giovanni Andrea Gilio (15.–1584) dans son ouvrage consacré aux *Erreurs des peintres* (*Dialogo de gli errori et abusi de’ pittori*) (1564), reprenant les paroles d’Horace :

« Il faut noter le comportement des gens de différents âges et leur donner ce qui convient à leurs années, actives ou mûres, et à leurs caractères. Car certains types de vêtements, de gestes et de comportements conviennent aux personnes de rang, et d’autres aux classes inférieures ; certains pour les personnes âgées, d’autres pour les jeunes ; certains pour un pape, d’autres pour un empereur, un roi ou un autre dirigeant, et d’autres encore pour les hommes privés. »¹⁰²⁹

Représenter des enfants et des animaux chahutant, courant, s’est respecter leur nature et cela correspond tout à fait au jeune âge des enfants représentés dans les exemples que nous venons de voir. Ces figures, bien que secondaires voir annexes à la *storia* principale, n’en sont pas moins contraintes par la convenance. Aussi Leon Battista Alberti prend très cœur la question de la convenance, qui concentre pour lui deux principaux aspects : le nombre de personnages et leur lien avec la *storia*. Ainsi, pour l’auteur, le principe de *varietas* ne doit pas être une raison de peindre tout et n’importe quoi :

¹⁰²⁹ « *Perché altri abiti, altri gesti et altre maniere a le persone gravi, altre a le plebee, altre a’ vecchi, altre a’ giovini, altre ad un papa, altre ad un imperatore, ad uno re et ad altri prencipi, et altre a quelle d’un privato si convengono [...]* », G. A. Gilio, *Degli errori e degli abusi de’ pittori circa l’istoria*, Camerino, A. Gioioso, 1564, dans *Trattati d’arte del Cinquecento*, éd. P. Barocchi, Rome-Bari, 1960-1962, t. II, p. 44. / Horace, *Ars Poetica*, 462-63 (lignes 156-57) traduit et cité par Giovanni Andrea Gilio dans son traité, voir Giovanni Andrea Gilio, *Dialogue on the errors and abuses of painters*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018, p. 141, note 165.

« Mais j'aimerais que cette richesse soit agrémentée d'une certaine variété, pondérée et modérée par de la dignité et de la retenue. Je réprovoie ces peintres qui, pour avoir l'air abondants et pour ne rien laisser de vide, ne suivent aucune espèce de composition, mais sèment les objets confusément et sans lien, si bien que leur histoire n'a pas l'air d'accomplir une action mais de s'agiter en désordre. Peut-être que celui qui cherche avant tout de la dignité dans l'histoire devra absolument y maintenir une certaine solitude. [...] »¹⁰³⁰

Concernant le nombre personnages adéquat au sein d'une œuvre, il déclare :

« Je n'aime pas la solitude dans une histoire, mais je réprovoie totalement une abondance qui s'écarte de la dignité. [...] Quant à moi, j'estime qu'aucune histoire ne contiendra une telle variété d'éléments que neuf ou dix personnages ne suffisent à la représenter avec dignité, car je pense qu'il faut suivre ici Varron qui, afin de prévenir tout désordre, n'admettait jamais plus de neuf convives dans un banquet. »¹⁰³¹

Cette abondance et cette diversité doivent toutefois être mesurées et régies par une contrainte : les personnages représentés pour incarner cette notion de *varietas* doivent avoir un lien avec la *storia* principale. Cette contrainte, déjà présente dans l'*Ars Oratio* de Cicéron, est reprise par Alberti pour qui tout ce qui ne sert pas l'action doit être écarté :

« ... et je louerai toute cette abondance si elle se rapporte à l'action. En effet, plus les spectateurs sont arrêtés par les choses qu'ils regardent, plus ils rendent grâce au peintre de son abondance. »¹⁰³²

Dans son célèbre ouvrage *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Philippe Ariès voit dans la représentation d'enfants un « enrichissement du tableau par la *varietas* »¹⁰³³ au même titre que les *putti* selon Charles Dempsey, qui sont des ornements en action venant commenter et élargir l'histoire principale¹⁰³⁴. Dans cette même logique, les figures qui nous intéressent ici viennent rompre avec la rigueur des autres personnages et agrémentent la *storia* par des histoires annexes plus légères. Ces histoires dans l'histoire sont autant de récréations et de pauses pour le spectateur qui étudie en observant des tableaux représentant l'Histoire sacrée. Ces pauses plaisantes et légères favorisent ainsi le temps et la qualité de l'observation du spectateur, lui permettant d'éprouver non seulement davantage de plaisir face à l'œuvre, mais aussi de mieux retenir son histoire, sa morale. La présence de tels personnages, de par leur variété et diversité, trompe l'attente du spectateur en créant des « surprises ». Ils surprennent le

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 171.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 171.

¹⁰³³ P. Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, *Op. Cit.*, p. 59.

¹⁰³⁴ C. Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, *op. cit.*, p. 56-57.

spectateur dans la contemplation d'une peinture¹⁰³⁵ et l'invitent à prolonger sa présence devant l'œuvre, à le retenir un peu plus longtemps (*diutius*)¹⁰³⁶. Mais là encore, la question de la convenance vient réfréner les peintres les plus désireux d'user de la *varietas*, qui :

« Menace de perdre le sens de l'*historia* dans la confusion d'une multitude de détails plaisants peut être considérée comme un excès du plaisir de peindre, d'une *voluptas pingendi* équivalente à la *voluptas dicendi* à laquelle s'abandonne l'orateur trop riche en digressions. »¹⁰³⁷

Pour être convenable, les figures peintes en vue d'apporter de la diversité à l'œuvre doivent être en lien avec la *storia* principale à l'image de la peinture de Sodoma (1477-1549), *L'enlèvement des Sabines* réalisée entre 1506 et 1507 et aujourd'hui conservée à la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Rome (**Fig. 102**). Au centre de la composition sont représentés les Romains enlevant les Sabines avec force. Au premier plan, Sodoma a représenté un bambin nu assis à même le sol face à un bichon maltais blanc qui semble lui aboyer dessus. Dans un geste de recul de l'enfant bascule son buste en arrière pour s'éloigner de l'animal menaçant. La saynète fait écho à l'enlèvement des Sabines juste au-dessus : le petit chien agresse un enfant inoffensif comme les romains agressent les Sabines innocentes. Sodoma reprend l'histoire, la répète avec des personnages différents afin de décupler la portée de son message.

Si Leon Battista Alberti conseille une certaine variété des figures, de leurs mouvements et de leurs affects, il se réfrène lui-même quelques lignes plus loin et tempère sa préconisation. Il déconseille aux peintres de représenter plus de neuf personnages au sein d'un même tableau, tout comme Varron n'accepte pas plus de neuf membres à son banquet dit-il¹⁰³⁸, au risque d'apporter un certain « tumulte » à l'image¹⁰³⁹. Or, si trop de tumulte se retrouve dans l'œuvre, l'image court le risque selon Alberti d'être *dissoluta*, c'est-à-dire de ne plus fonctionner, de ne plus être lisible pour le spectateur, car trop désordonnée. En faisant irruption dans l'œuvre en courant, comme c'est le cas dans de nombreux exemples que nous avons pu rencontrer, enfants et animaux viennent effectivement « perturber » la *storia* et sa lecture. Le désordre, irrationnel,

¹⁰³⁵ « La répétition d'un élément ou d'une série d'éléments crée une norme ; la norme engendre une attente ; tromper cette attente produit un effet de surprise : la variété consiste en cet enchaînement de phénomènes. », B. Bouchard, « Les figures de la diversité », *Op. Cit.*, p. 10.

¹⁰³⁶ D. Arasse, « Alberti et le plaisir de la peinture : propositions de recherche », *Op. Cit.*, p. 150-151.

¹⁰³⁷ *Ibid.*

¹⁰³⁸ « Quant à moi, j'estime qu'aucune histoire ne contiendra une telle variété d'éléments que neuf ou dix personnages ne suffisent à la représenter avec dignité, car je pense qu'il faut suivre ici Varron qui, afin de prévenir tout désordre, n'admettait jamais plus de neuf convives dans un banquet. », L.B. Alberti, *De la peinture*, *Op. Cit.*, p. II, p. 173.

¹⁰³⁹ « *ex quo non rem agere sed tumultare historia videtur* » traduit par « si bien que leur histoire n'a pas l'air d'accomplir une action mais de s'agiter en désordre », L. B. Alberti, *De Pictura*, 1540, Bâle, livre I, p. 74 cité et traduit par Maurice Brock, « La phobie du "tumulte" dans le De Picture », *Albertiana*, 2005, VIII, p. 152.

vient ainsi s'opposer à l'action qui elle, est rationnelle. Tout comme enfants et animaux viennent s'opposer aux adultes et les marges au centre où se trouvent les véritables acteurs de la *storia*. Enfants et animaux, être irrationnels par excellence, viennent ainsi « ensauvager » l'histoire par le désordre inhérent à leur animalité, s'opposant à l'ordre, « apanage exclusif de l'homme »¹⁰⁴⁰. Maurice Brock résume parfaitement l'enjeu soulevé par Alberti :

« [...] pour que le spectateur comprenne aisément l'histoire, il est indispensable – du moins selon Alberti – que l'action soit accomplie, sinon par un personnage unique, en tout cas par des personnages aussi peu nombreux que possible. Si de multiples comparses et accessoires superfétatoires viennent se mêler aux protagonistes à seule fin de meubler les vides, l'action perd son efficacité visuelle, l'histoire donne au spectateur une impression d'agitation désordonnée parce qu'il ne comprend plus ce qui se passe. »¹⁰⁴¹ p. 168

Or, comme le souligne Maurice Brock, l'incompréhension chez le spectateur qui serait causée par un certain tumulte n'est que le problème des mauvais peintres puisque « tout bon peintre sait instaurer des mises en valeur, introduire des hiérarchies entre ce qui est important et ce qui est accessoire »¹⁰⁴². En bref, tout bon peintre sait tempérer sa *varietas* pour qu'elle ne submerge pas sa *storia*. Les seuls peintres qui pourraient apprendre des conseils de l'humaniste florentin ne le peuvent paradoxalement pas. En effet, le verbe *tumultare* n'est présent que dans la version latine du *De Pictura*, et ne se trouve pas dans la version qui paraît en 1436 en *volgare*. Maurice Brock explique cette omission dans son article dédié à « La phobie du "tumulte" dans le *De Pictura* »¹⁰⁴³. Leon Battista Alberti, en réservant le verbe *tumultare* ou *tumultari* (qu'on trouve également sous la forme du substantif *tumultus*) à sa version latine, le réserve aux humanistes et le rend de fait inaccessible à de nombreux peintres. S'il prétend leur adresser directement ses conseils, peu d'entre eux sont finalement en mesure de les comprendre¹⁰⁴⁴. Il n'est donc pas étonnant que les peintres ne tiennent pas compte de ce principe et peuplent leurs œuvres d'enfants et d'animaux, ne laissant que peu d'espaces vides, au risque de créer un certain « tumulte » et de rompre avec une certaine dignité de l'image¹⁰⁴⁵.

Dans tous les exemples que nous avons cités jusqu'à présent, mais aussi dans ceux qui viendront plus tard, la présence d'enfants et d'animaux si elle apporte effectivement un certain

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 156.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 152.

¹⁰⁴⁴ Voir à ce propose l'article de *Ibid.*, p. 157-158. et particulièrement le point n°7 « Un idéal social aristocratique ou princier », pp. 156-176.

¹⁰⁴⁵ « Peut-être que celui qui cherche avant tout de la dignité dans l'histoire devra absolument y maintenir une certaine solitude. », L.B. Alberti, *De la peinture, Op. Cit.*, p. II, p. 171-173.

tumulte à l'œuvre dans le sens où ils instaurent un certain désordre, n'empêche en aucun cas de lire la *storia*. Ils la perturbent et déconcentrent possiblement le spectateur, mais lui offrent également l'opportunité de faire une pause dans sa lecture en se délectant de ces figures plaisantes. Leur présence est loin d'être nécessairement négative : si enfants et animaux remplissent les moindres espaces vides de l'image, « fourmillent » en son sein, ils ne l'encombrent pas fatalement, ce qui obligerait le spectateur à trier ce qui relève de la *storia* et ce qui n'en relève pas. Ainsi, leur placement en marge (point sur lequel nous nous reviendrons un peu plus tard) renvoie ces êtres indomptés en dehors du centre – zone de l'ordre – limitant leur capacité à interférer avec les véritables protagonistes de la *storia* qui ne paraissent parfois même pas les remarquer, ou du moins ne leur prête aucune attention.

Mais qu'en est-il justement, des enfants et animaux sans rapport direct avec la *storia* ? Sont-ils nécessairement inconvenants ? Il y a fort à parier qu'Alberti n'aurait pas jugé nécessaire ni convenable la présence de certains enfants et animaux, qui sous prétexte de *varietas*, vont à l'encontre de ce qu'il préconise. Dans la mesure où « la convenance a une connotation morale, indiquant le bon comportement à suivre »¹⁰⁴⁶, on peut douter de leur convenance dans la mesure où leur comportement relève davantage du contre-modèle que du modèle, soulignant l'animalité du jeune âge.

L'enfant et l'animal relèvent donc dans la majeure partie des cas, et selon la pensée albertienne, du détail superflu. La préconisation d'Alberti finira par devenir une règle à respecter sous peine de sanctions. Jacopo Bassano et Paolo Caliari, les artistes ayant certainement représenté le plus d'enfants et d'animaux dans leurs peintures, verront ainsi leur générosité picturale condamnée. En 1592, lors d'un synode convoqué par le Patriarche Vincenzo Priulli ayant lieu à Venise le premier est rappelé à l'ordre à cause des trop nombreux animaux figurés dans ses toiles, pas toujours jugés en rapport avec l'épisode illustré. Le synode décrète : « Qu'on se garde de peindre, à l'intérieur des églises, des tableaux de chevaux ou de quelconques autres animaux, sauf si la vérité de l'histoire l'exige (*nisi ex historiae veritate requirantur*) »¹⁰⁴⁷. Enfants et animaux non relatifs au thème doivent être prohibés. Là sont les règles, mais les faits – notre sujet de thèse en est la preuve – sont tout autres. Des artistes comme Benozzo Gozzoli¹⁰⁴⁸, Jacopo Bassano ou encore Véronèse en sont également autant de preuves.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*

¹⁰⁴⁷ Cité par B. Aikema, *Jacopo Bassano and his public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca. 1535-1600, Op. Cit.*, p. 205-206.

¹⁰⁴⁸ « *Guardando alcuni particolari degli affreschi a Montefalco sembra che Benozzo Gozzoli abbia seguito quasi alla lettera le indicazioni albertiane e sia sia appropriato del lessico umanistico, nel brano esemplificato dalle parole « compositio », « historia », « espressio » e « varietas ».* », Jörg H. J. Scheppers, « Benozzo Gozzoli umanista? » dans Francesco Gurrieri et Franco Borsi (eds.), *Benozzo Gozzoli e l'architettura*, Florence, Università degli studi di Firenze, 2002, p. 64.

Il est donc tentant de voir dans l'apparition de ces personnages la mise en œuvre de la *varietas* préconisée par Leon Battista Alberti dans son traité sur l'art de peindre publié en 1435, soit quelques années avant la réalisation des peintures au sein desquelles l'enfance animale apparaît, possiblement sous couvert de *varietas*. En appliquant le conseil d'Alberti et en instaurant une certaine diversité à leurs œuvres grâce à des personnages de différents genre et âges, mais aussi des personnages non humains. Ils mêlent *cose piccole* et grande peinture.

Cette dernière semble toutefois confrontée à un paradoxe dans la mesure où les figures incarnant cette diversité ne sont pas elles-mêmes très diversifiées d'une peinture à l'autre.

1.2. Représenter l'*infantia* ou l'absence de diversification picturale

En effet, la présence d'enfants et d'animaux dans les toiles et fresques italiennes du XV^e et XVI^e siècle en tant que personnages secondaires voire tertiaires, dont la présence peut en partie se justifier par la *varietas*, est paradoxalement très semblable d'une peinture à l'autre. Dans les œuvres que nous venons de voir, les enfants sont pour le moins ressemblants : ce sont de jeunes garçons blonds et presque entièrement nus. Quant aux animaux qui les accompagnent, même s'ils n'appartiennent pas à la même espèce et ont des pelages de couleurs différentes, ils sont tous de petites tailles. Parmi les caractéristiques communes que l'on retrouve dans les représentations de l'enfance il y a le nombre, l'âge, le genre, la nudité et la taille.

Lorsqu'ils sont accompagnés d'animaux, les enfants sont majoritairement en supériorité numérique face à l'animal avec lequel ils s'amuse ou avec qui ils chahutent. Ils fonctionnent bien souvent en trio : deux bambins et un animal (le chien notamment). Ce dernier se retrouve alors au centre des enfants qui s'amuse avec lui ou de lui. C'est notamment le cas dans deux panneaux réalisés par Giulio Bugiardini (1475-1555) et aujourd'hui conservés à Berlin (**Fig. 103 et 104**). De format horizontal, les deux *spalliere* illustrent des *Scènes de la vie du jeune Tobie*. Le premier retrace le départ de Tobie de chez ses parents, accompagné de l'ange Raphaël afin d'aller trouver un remède pour la cécité de son père et se conclut par les fiançailles de Tobie avec Sarah, alors délivrée du démon Asmodée qui avait tué ses sept maris précédents (Tb 3 :8-10). Le second panneau illustre quant à lui une scène de banquet que Tobie quitte, laissant Sarah, afin d'aller retrouver ses parents. Les deux panneaux présentent un nombre important de personnages parmi lesquels de nombreux enfants. Bien que tous ces derniers ne soient pas systématiquement flanqués d'un animal, on retrouve dans chacun des panneaux un groupe composé de deux enfants et un petit chien jouant ensemble. Le premier groupe est situé devant les marches du bâtiment de droite. Tandis qu'un des enfants fait se dresser l'animal sur ses pattes arrière, le second enfant derrière lui se penche en avant, se préparant certainement à son

tour à prendre part au jeu (**Fig. 103**). Le schéma est très similaire dans le second panneau : deux bambins nus cherchent à caresser le chien qui accompagne Tobie durant tout son périple. L'un parvient à lui toucher la tête tandis que le second approche sa main par-derrière. Deux enfants et un jeune bichon s'amuse également sur le plateau de naissance peint par Giovanni di Ser Giovanni Guidi dit Lo Scheggia (1406-1486) vers 1455 (**Fig. 105**). Au premier du *descho da parto*¹⁰⁴⁹, deux petits, l'un en chemise bleue et l'autre en chemise rouge, s'amuse sur la pelouse avec un chien au pelage roux.

Enfant et animal peuvent également se retrouver sur un pied d'égalité d'un point de vue du nombre. Dans ce cas de figure, les deux personnages semblent souvent être en opposition, du moins en désaccord comme c'est le cas dans une peinture murale de Girolamo Romanino (1584-1559) peinte dans la cathédrale de Crémone (**Fig. 106**). L'œuvre illustre deux épisodes christiques : *Le Christ à la couronne d'épines* et *Ecce Homo* séparés visuellement par un pilier orné de décors en stucs et d'un chapiteau corinthien. Situé dans la partie droite de l'œuvre illustrant la présentation du Christ à la foule par Ponce Pilate, un enfant retient par la force de ses bras un épagneul blanc et roux un peu trop fougueux. Ce dernier, figuré agité et la gueule ouverte semble aboyer sur les hommes vêtus de noirs. Leurs tenues contemporaines tranchent avec celles antiquisantes d'autres personnages. L'aboiement de l'animal vient signaler la présence d'intrus dans cet épisode biblique (Jean 19 :5). Il les invite à quitter l'œuvre, aidé par l'ouverture en trompe-l'œil réalisé par Girolamo Romanino, faisant office de pont entre l'espace pictural et l'espace du spectateur. Le duo qui nous intéresse ici est situé au centre de l'épisode sur des marches, dans un espace dégagé qui vient mettre en évidence leur présence. L'enfant dont on n'aperçoit pas le visage est assis sur la première marche et tente de retenir l'animal qui tente de passer par-dessus lui, dressé sur ses pattes arrière. Leurs corps forment deux diagonales opposées qui viennent souligner leurs divergences d'action, entre fougue et retenue.

Dans de plus rares cas, l'animal se retrouve seul face à davantage d'enfants, leurs nombres ne dépassant généralement pas trois. Réalisée entre 1523 et 1524 dans l'oratoire de la Villa Suardi de Trescore, la peinture murale du vénitien Lorenzo Lotto (1480-1557) illustrant *La promenade ignominieuse de sainte Barbe* (**Fig. 107**) est un des rares exemples dans lequel les enfants sont en large supériorité numérique sur l'animal. Dissimulés dans le coin inférieur droit de l'imposante composition horizontale, on aperçoit trois enfants courant en direction d'un petit chien qui s'est arrêté pour les attendre. Deux d'entre eux s'élancent à sa poursuite tandis qu'un

¹⁰⁴⁹ Les *deschi da parto* sont des plateaux de bois peints servant à apporter des mets ou offert à la femme venant d'accoucher. Concernant leur utilisation et leurs décorations, voir notamment Jacqueline Marie Musacchio, *The art and ritual of childbirth in Renaissance Italy*, New Heaven ; Londres, Yale University Press, 1999.

troisième vient de chuter de tout son long au sol. Leur course permet notamment au spectateur de ramener son regard vers le personnage principal de cet épisode : sainte Barbe captive, figurée vêtue d'un simple drapé et les mains liées.

Cette disposition en trio ou en duo trouve une explication dans la psychologie contemporaine du jeu chez l'enfant. Plus un enfant est jeune, plus son « groupe ludique » est restreint¹⁰⁵⁰. Avant cinq ans, le groupe n'est ainsi constitué que de deux ou trois membres. Le groupe grandit avec l'âge. Il n'est donc pas étonnant de constater que les interactions – notamment le jeu - entre enfants et animaux ont lieu par deux ou trois. L'animal étant ici considéré comme un partenaire à part entière au même titre qu'un enfant. En tant que figures secondaires, les enfants semblent tous appartenir à la même tranche d'âge de l'*infantia*. Tous semblent en effet avoir environ deux ou trois ans. Un âge lié à l'apprentissage de la marche, qui dans bien des peintures semble encore hésitante – on peut penser ici à la chute en pleine course de l'enfant de Lorenzo Lotto (**Fig. 107**), œuvre sur laquelle nous reviendrons plus en détail¹⁰⁵¹ - voir pas du tout maîtrisé puisque les enfants sont tout simplement assis au sol, comme chez Giulio Bugiardini (**Fig. 104**). Cette jeunesse permet nous l'avons dit, d'instaurer une certaine *varietas* en contrepoint des figures plus âgées. Un goût pour les figures opposées que l'on retrouve sous la plume du poète italien Gregorio Comanini (v. 1550-1608), et qui s'applique parfaitement à la peinture :

« Et de même que le poète joue avec les termes antithétiques ou avec les opposés, de même le peintre oppose dans une même fable les figures de femmes aux figures d'hommes, celles d'enfants à celles de vieillards, les anses marines à la terre, les vallées aux montagnes et semblables oppositions d'où n'émane pas moins de charmes dans la peinture qu'on n'en voit émaner des contraires dans les bons poèmes. »¹⁰⁵²

Ces bambins s'opposent aux vieillards non seulement par leur âge, mais aussi par leur tenue. Ou plutôt par leur absence quasi totale de tenue. Quand ils ne sont pas entièrement nus (**Fig. 97, 99, 102, 104 et 106**), ils arborent une simple tunique (**Fig. 100, 103 et 105**) qui ne couvre bien souvent que la partie supérieure de leur buste et dévoile largement leur postérieur ainsi que

¹⁰⁵⁰ « La dimension du groupe dans lequel jouent les enfants augmente avec l'âge (comme chez les enfants singes). À trois ans, le groupe ludique est généralement constitué de trois enfants au maximum et le groupe ne reste pas longtemps uni. À cinq ans le groupe ludique peut être constitué de quatre ou cinq enfants et il dure généralement plus longtemps. On a suggéré qu'avant deux ou trois ans, les enfants sont incapables de faire attention à plus d'une personne à la fois. Lorsque trois petits sont réunis, deux d'entre eux seulement jouent ensemble et cela à n'importe quel moment. », Susanna Millar, *La psychologie du jeu chez les enfants et les animaux*, traduit par Georgette Rintzler, Paris, Payot, 1979, p. 201.

¹⁰⁵¹ Voir Partie IV, chapitre 8, 3.1.

¹⁰⁵² G. Comanini, *Il Figino*, rééd. Dans *Trattati d'arte*, III, p. 362. Cité par Carlo Ossola et Gérard Marino, *L'Automne de la Renaissance : « Idée du Temple » de l'art à la fin du Cinquecento*, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. 144.

leurs jambes. Cette tunique est un indice de l'âge des enfants puisqu'il s'agit du vêtement qu'ils portent à partir de douze mois et jusqu'à trois ans¹⁰⁵³. Avant cela, les enfants sont emmaillotés de leur naissance jusqu'à leur six, voire douze mois. C'est notamment pour permettre l'apprentissage de la marche que leur tenue évolue. La représentation de ces enfants nus ou bien à moitié nus alors qu'ils sont en âge de porter une tunique et une jupe – tenue identique, quel que soit leur genre – tend à rapprocher ces derniers des animaux qui les accompagnent. Figurer l'enfant nu c'est insisté sur sa part bestiale, censée être encore largement présente à cet âge-là. Une part animale que plusieurs chiens ne semblent pas d'accord de laisser s'échapper chez certains enfants désireux de conserver auprès d'eux des êtres qui leur ressemblent, comme chez Filippino Lippi (1457-1504) dans la chapelle Carafa de Santa Maria Sopra Minerva à Rome (**Fig. 108**) et dans la chapelle Strozzi de Santa Maria Novella à Florence (**Fig. 109**) ou encore chez Bacchiacca (1494-1557) (**Fig. 97**). Dans les trois œuvres, la tenue des enfants en contact direct avec les chiens – épagneul nain ou bichon maltais – est constituée d'une ceinture en tissu. Cette dernière permet chez Lippi de maintenir en place un drapé faisant office de robe *al'antica* tandis que chez Bacchiacca la ceinture entoure un corps nu. Dans chacune des trois œuvres, un petit chien vient mordre la ceinture ou le drapé qui habille les garçons, menaçant de dévoiler à tout instant leur nudité dans leur entièreté si la ceinture venait à se défaire ou le drapé à tomber. Le bichon maltais peint par Lippi dans la chapelle Carafa à Rome a d'ailleurs presque atteint son but, puisque même si le drapé gris et la ceinture blanche de l'enfant sont encore maintenus à son corps, ils ne suffisent plus à protéger sa pudeur. Bien au contraire, le sexe de l'enfant est complètement dégagé et s'offre frontalement à la vue du spectateur, dévoilant les attributs de son humanité¹⁰⁵⁴. Dans chacune des trois œuvres, il semble pourtant que l'animal cherche à déshabiller l'enfant pour le mettre à nu – littéralement et métaphoriquement – afin de dévoiler sa vraie nature primaire, animale et égale au reste du monde animal. Plus qu'un jeu, ces scènes illustrent la lutte entre l'animalité et la civilité qui habite inconsciemment l'enfant dès son plus jeune âge. Les chiens semblent inviter ces derniers à ne plus se cacher derrière des tenues civilisées tandis que les enfants cherchent à se réfugier auprès d'adultes afin d'échapper à cette bestialité. Dans chacun des trois exemples, la ceinture et le drapé (quand il est présent) renvoient d'ailleurs – par leur couleur ou par leurs dispositions – aux coiffes et voilent de personnages adultes situés non loin des enfants concernés. Ainsi, dans la chapelle Strozzi la

¹⁰⁵³ Patricia Fortini Brown, « Children and Education in the House », in Marta Ajmar-Wolheim, Flora Dennis et Elisabeth Miller (éd.), *At home in Renaissance Italy*, cat. expo., (Victoria & Albert Museum, du 5 octobre 2006 au 7 janvier 2007), *Op. Cit.*, p. 136-143, 140.

¹⁰⁵⁴ La présentation frontale de la virilité du jeune garçon n'est pas sans rappeler les nombreux tableaux et sculptures du Christ enfant exhibant son humanité et à propos desquels Leo Steinberg a rédigé un célèbre ouvrage : L. Steinberg et J.-L. Houdebine, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, *Op. Cit.*

ceinture bleu ciel renvoie-t-elle à la coiffe de la femme située à gauche de l'enfant et la partie mordue par le chien à la coiffe blanche de la femme en rouge entourée de deux enfants (**Fig. 109**). Dans la chapelle Carafa (**Fig. 108**), la tenue de l'enfant fait écho à celle de la jeune femme à sa gauche dont la robe et le voile arborent les exactes mêmes couleurs, mais leur couvrance est pour le moins opposée : la nudité de l'enfant se dévoile presque entièrement tandis que la femme est, elle, intégralement couverte. Enfin, chez Bacchiacca (**Fig. 97**), la ceinture verte qui entoure le corps de l'enfant s'apparente par sa couleur à la robe de la femme à qui il s'agrippe et au pantalon du personnage ottoman assis à sa droite. La façon dont est enroulée la ceinture autour du corps du jeune garçon n'est d'ailleurs pas sans évoquer le tissu blanc enroulé sur la tête de ce dernier, formant un turban. À y regarder de plus près, l'homme enturbanné et l'enfant, disposés chacun d'un côté et de l'autre de la femme, paraissent presque symétriques avec leurs regards tournés dans des directions opposées et leur bras dans des positions similaires, pliés à angle droit. Un geste que l'on retrouve également dans les deux peintures murales de Lippi et qui servent notamment à exprimer le recul de l'enfant face à l'animal, sa volonté de lui échapper. Deux études (**Fig. 110 et 111**) conservées à Paris et à Washington attribuées à Filippino Lippi témoignent du travail et de la recherche qu'il a accordés à ce mouvement, mais dont il n'est pas le créateur. En effet, il est fort probable que Filippino Lippi se soit inspiré de plusieurs statues antiques (**Fig. 112, 113 et 114**) donnant à voir ce mouvement caractéristique de recul de l'enfant face à un animal, entre peur et étonnement. La similitude entre les sculptures et l'enfant par Lippi dans la chapelle Carafa (**Fig. 108**) est particulièrement marquante au niveau de la posture des enfants : tous sont assis dans un équilibre précaire, le buste basculant d'un côté et les bras écartés. Une main est levée plus haut, accompagnant la torsion du buste et créant une diagonale ascendante, dynamisant l'œuvre et témoignant du succès de l'artiste à donner l'impression du mouvement.

Cette agitation est dans la culture italienne de la Renaissance largement associée au genre masculin qui représente la très large majorité des enfants figurés en marge de l'histoire. Les peintres s'attachent à représenter dans un souci de réalisme, le bouillonnement et l'effervescence qui animent cette jeunesse, et à en croire les humanistes et pédagogues de la Renaissance, particulièrement les jeunes garçons. Ils s'opposent ainsi aux filles qui adoptent elles des postures droites et figées, se posent davantage en tant que spectatrices, en retrait de l'action¹⁰⁵⁵. Une posture bienséante qui est d'autant plus attendue chez le sexe féminin au risque, à nouveau, de se comporter en animal signal Érasme dans sa *Civilité puérile* :

¹⁰⁵⁵ A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children, Op. Cit.*, p. 41.

« Il ne sied pas à une enfant bien élevé d'agiter les bras, de gesticuler des doigts, de branler des pieds, de parler moins avec sa langue qu'avec tout son corps ; c'est ce que l'on dit des tourterelles, des hochequeues, et les pies aussi ont cette habitude. »¹⁰⁵⁶

Lorsqu'ils forment une « histoire dans l'histoire », filles et garçons sont ainsi généralement séparés visuellement, suivant les conseils du frère dominicain Giovanni Dominici pour qui il faut séparer selon leurs sexes les enfants dès l'âge de trois ans, afin qu'ils « grandissent mieux »¹⁰⁵⁷. Préconisation que reprendra à son compte le poète et historien italien Gregorio Comanini (v.1550-1608) dans son ouvrage dédié à la finalité de la peinture, dans un but davantage visuel qu'éducationnel :

« Il est vrai pareillement que, si le peintre [...] qui aura peint l'image d'un jeune homme veut mettre à côté d'elle celle d'un vieillard, ou veut figurer une femme auprès d'un homme, un nain près d'un géant, une vieille laide près d'une belle jeune femme et un Maure noir à côté d'un Scythe blanc, il fera une chose maladroite et pleine d'affectation d'un bout à l'autre, alors qu'il doit s'efforcer de varier les figures et s'ingénier à montrer dans ses œuvres une noble négligence au lieu d'une vile application. »¹⁰⁵⁸

Le placement des personnages pour Comanini répond à des règles picturales plus qu'à des préceptes sociaux. La petite taille des jeunes permet également d'apporter de la diversité au sein de l'œuvre. Comme Michel Pastoureau l'a justement souligné dans son article « Les emblèmes de la jeunesse, Attributs et mises en scène des jeunes dans l'image médiévale »¹⁰⁵⁹, le jeune est plus difficile à repérer avec certitude au Moyen Âge puisque les personnages de petite taille ne sont pas toujours jeunes, ils peuvent être visuellement minorés de par leur fonction et/ou leur place dans la société, jugée inférieure comme un serviteur. Une tendance qui s'efface dès la seconde moitié du XV^e siècle dans la peinture italienne, période à laquelle le traitement des traits donne à voir leur jeune âge.

¹⁰⁵⁶ Érasme, *La civilité puérile [1530]*, *Op. Cit.*, p. 98.

¹⁰⁵⁷ « *As for bedding, having passed the age of three, he should not sleep on one bed nor on one pillow with his sisters nor romp too much with them during the day. If the boys can be raised separately, not associating one with the other, they will grow up better.* », A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, *Op. Cit.*, p. 41.

¹⁰⁵⁸ G. Comanini, *Il Figino*, rééd. Dans *Trattati d'arte*, III, p. 363-364. cité par C. Ossola et G. Marino, *L'Automne de la Renaissance : « Idée du Temple » de l'art à la fin du Cinquecento*, *Op. Cit.*, p. 145.

¹⁰⁵⁹ « Le jeune occupe dans l'image une petite place, parce qu'il occupe une petite place dans la société. [...] La géométrie de l'image ne se construit pas autour du seul axe de la pyramide des âges. Un autre axe vient fréquemment s'incarner dans la taille des personnages : celui des dignités et des fonctions au sein de la société, et ce quel que soit l'âge concerné. », Michel Pastoureau, « Les emblèmes de la jeunesse, Attributs et mises en scène des jeunes dans l'image médiévale », in Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (éd.), *Histoire des jeunes en Occident. T. 1*, *Op. Cit.*, p. 255-275, 263.

La jeunesse est ainsi représentée par un traitement très similaires d'une toile à l'autre et d'un artiste à l'autre. L'enfance est figurée petite, joufflue et avec des cheveux blonds et bouclés. Ce ne sont pas des enfants personnalisés, des individus que peignent les artistes, mais une image générique de l'enfance, idéale pour apporter de la variété à leurs œuvres. Parmi ces tableaux peuplés d'enfants et d'animaux, les tableaux de l'atelier des Bassano se détachent.

Chez le vénitien Jacopo Bassano (v. 1510-1592) ou bien chez ses fils Francesco Bassano (1549-1592) et Leandro Bassano (1557-1622), les enfants sont peints avec davantage de naturalisme. Les nombreux petits garçons présents dans la grande majorité des peintures n'ont rien des *putti* antiquisants, mais ressemblent au contraire à de véritables garçons contemporains des peintres. Leurs représentations naturalistes n'empêchent cependant pas le père et ses fils de reproduire le même modèle presque à l'identique dans un grand nombre de leurs compositions. Tel un jeu, le spectateur attentif peut s'amuser à retrouver dans leurs tableaux la présence d'un jeune garçon aux cheveux blonds et lisses, tournant le dos au spectateur et généralement penché en avant voir à quatre pattes. Son visage est rarement visible ou bien seulement de profil. Un ou plusieurs animaux sont généralement placés à ses côtés, l'observant. Le bambin porte dans la majeure partie des cas une chemise blanche et un pantalon rouge duquel pend son sous-vêtement (**Fig. 115 et 91**). Il est parfois revêtu d'une simple chemise et vaque à ses occupations les jambes nues (**Fig. 116 et 94**). Le père et les frères Bassano ont donc mis au point leur propre incarnation visuelle de l'enfance, la recopiant et l'adaptant d'une peinture à l'autre sans véritablement la modifier. Une figure venant une nouvelle fois servir le concept de *varietas*, mais de façon paradoxale, sans varier elle-même. Telle une figure prête à l'emploi, l'enfant est un personnage que l'on utilise et réutilise pour apporter de la diversité au sein d'un tableau, mais qui se retrouve face à sa propre limite dès lors que plusieurs tableaux sont présentés côte à côte.

Cette incarnation de l'enfance plus contemporaine, moins antiquisante permet à l'atelier des Bassano de mêler règles sacrées de la peinture et naturalisme, de mêler espace pictural et vie réelle. En entrelaçant Histoire sacrée et quotidien populaire, les Bassano font disparaître la frontière entre ces deux espaces et participent à la création d'un lien entre les deux.

2. Actualiser l'Histoire Sacrée : faire entrer le quotidien dans l'Histoire

Outre la *varietas*, la présence d'enfants et d'animaux en tant que figures secondaires dans une peinture relève de l'« actualisation »¹⁰⁶⁰ des scènes, notamment sacrées. À l'image des productions issues de l'atelier des Bassano, ces figures du quotidien participent à l'instauration d'un lien entre le spectateur, son époque et l'œuvre, la rendant ainsi plus actuelle. Cela permet au spectateur de mieux entrer dans l'image, de s'y projeter mentalement ce qui facilite l'apprentissage (*docere*) de l'épisode illustré tout en allant également dans le sens du *delectare* et *movere*. À l'image du spectateur, enfants et animaux assistent – avec plus ou moins de concentration – à la *storia* sans pour autant en être des protagonistes. Ils se font les relais internes du spectateur face à l'œuvre. Ils s'insèrent dans la foule, parfois avec précipitation, et invitent bien souvent le spectateur à les rejoindre et à se projeter dans l'œuvre. Figures admonitrices sans gestes, elles forment un passage entre deux mondes : celui du spectateur et celui de la peinture et confèrent au décor « un caractère temporel de l'ordre de l'instantané »¹⁰⁶¹.

2.1. Une aide pour *entrer* dans l'image

La mise en place de figures aidant le spectateur à entrer mentalement dans l'image et à « participer » au récit comme méthode de prière trouve son origine dans les exercices spirituels et méditatifs comme ceux instaurés par Ludovico Barbo et son *Modus meditantis et orandi* (« Manière de méditer et de prier ») (1443), le *Zardin de oratione* (« Jardin de l'oraison ») mais surtout par les *Exercitia spiritualia* (« exercices spirituels ») d'Ignace de Loyola¹⁰⁶². C'est lors de son voyage vers la Terre Sainte, en 1522, à l'âge de trente et un ans, qu'Iñigo (francisé en Ignace) de Loyola (1491-1556) entreprend la rédaction des *Exercices Spirituels*. L'ouvrage se présente comme un guide de méditation progressive : « par ce terme d'exercices spirituels, on entend toute manière d'examiner sa conscience, de méditer, de contempler, de prier vocalement et mentalement, et d'autres opérations spirituelles [...] »¹⁰⁶³. Ces exercices méditatifs, dont le programme se déroule sur quatre semaines et consiste en une progression par étapes, doivent

¹⁰⁶⁰ Nous empruntons ce terme à Maurice Brock, « Les fresques de Lorenzo Lotto à Trescore (1523-1524) : une réponse fidéiste à une actualité tragique. », *Temporalités, revue du CERHILIM (Centre de recherche historique de l'Université de Limoges)*, 2009, n° 5, p. 17-30.

¹⁰⁶¹ Muriel Damien et Caroline Heering, « Vocabulaire, typologie et fonction de l'ornement baroque dans les anciens Pays-Bas méridionaux » dans Charles Bossu (ed.), *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e il Barocco romano*, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2016, p. 132-133.

¹⁰⁶² Heinrich Pfeiffer, « Les exercices spirituels de saint Ignace et l'art du frère Andrea Pozzo » dans Alain Tapié (ed.), *Baroque, vision Jésuite. Du Tintoret à Rubens*, Paris, Somogy Éditions d'art et musée des Beaux-Arts de Caen, 2003, p. ; A. Zamperini, *Véronèse, Op. Cit.*, p. 26.

¹⁰⁶³ Ignace De Loyola et Édouard Gueydan, *Exercices spirituels*, Paris ; Montréal, Desclée de Brouwer Bellarmin, 1986, p. 27.

aider le fidèle à atteindre l'expérience spirituelle qu'a vécue Ignace de Loyola lors de son voyage. Ces *Exercices* qu'il nota et ne cessera de compléter durant vingt ans afin de les partager, sont autant de phases nécessaires pour parvenir peu à peu à trouver la volonté divine. D'abord publiés en espagnol en 1544, *Les Exercices Spirituels* furent également publiés en latin à Rome après avoir été approuvés par le pape Paul III grâce à un bref apostolique (*pastoralis officii*) le 31 juillet 1548. Ignace de Loyola était cependant connu à Venise dès 1537, à la suite d'un séjour dans la Sérénissime¹⁰⁶⁴.

Lors de la première semaine, les exercices spirituels visent à « se vaincre soi-même et ordonner sa vie sans se décider en raison de quelque attachement qui serait désordonné. »¹⁰⁶⁵. Ainsi, le verset numéro 47 invite le fidèle à visualiser son âme dans son corps et pour ce faire préconise de la visualiser entourée d'êtres dénués de raison comme des animaux :

« *Le premier préambule* est une composition en se représentant le lieu. Ici, il faut remarquer que dans la contemplation ou la médiation de ce qui est visible, comme par exemple la contemplation du Christ notre Seigneur, lequel est visible, la composition sera de voir avec la vue de l'imagination le lieu matériel où se trouve la chose que je veux contempler. Je dis : le lieu matériel, comme par exemple un temple ou Notre-Dame, selon ce que je veux contempler. Dans la contemplation de ce qui est invisible, comme l'est ici celle des péchés, la composition sera de voir avec la vue de l'imagination et de considérer mon âme emprisonnée dans ce corps corruptible et tout le composé humain dans cette vallée, comme exilé parmi des animaux privés de raison. Je dis : tout le composé de l'âme et du corps. »¹⁰⁶⁶

Le fidèle doit s'exercer à se figurer l'invisible pour parvenir à méditer, mais aussi à s'y introduire¹⁰⁶⁷. Inviter le spectateur à entrer dans l'image peinte c'est donc lui donner un accès privilégié à la méditation et à la prière, cela revient en quelque sorte à lui « faciliter le chemin » en aidant son imagination à se projeter auprès du Christ et de ses disciples. Pour Édouard Gueydan, la projection mentale du spectateur dans l'image est favorisée par l'espace et l'architecture au sein de la toile qui en créant un jeu d'ouvertures invitent le spectateur à pénétrer à son tour dans ce décor¹⁰⁶⁸. La présence d'enfants et d'animaux peut également favoriser cette expérience spirituelle dans la mesure où ils incarnent des figures familières et contemporaines auxquelles le spectateur peut se rattacher pour entrer dans l'œuvre. Ce

¹⁰⁶⁴ A. Zamperini, *Véronèse, Op. Cit.*, p. 26.

¹⁰⁶⁵ I. De Loyola et É. Gueydan, *Exercices spirituels, Op. Cit.*, p. 43.

¹⁰⁶⁶ Ignace De Loyola, *Exercitia spiritualia*, Rome, 1548, p. 55-56.

¹⁰⁶⁷ Contrairement à ce que Simona Cohen écrit : « *As a rule, participants in Renaissance narrative or religious paintings were conceived to be unaware of the spectator as they interacted in a world to which he had no access.* », nous pensons que la peinture pouvait au contraire donner accès au spectateur, mentalement, à ce « monde sacré ». S. Cohen, « *Ars simia naturae* », *Op. Cit.*, p. 204.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 212.

sentiment de familiarité « explique pour une large part la facilité avec laquelle on accepte au premier coup d'œil l'illusion et la persistance même de cette dernière » écrit John White dans son ouvrage *Naissance et Renaissance de l'espace pictural*¹⁰⁶⁹.

Dans *Le petit marché* (**Fig. 93**) de Leandro Bassano (1557-1622), l'enfant à la culotte rouge est de par la vivacité de sa tenue le point d'entrée du spectateur dans l'image. Sa position intrigue : que fait-il ainsi penché, à quatre pattes et de dos ? Immédiatement, le spectateur est invité à faire le parallèle entre l'enfant et l'agneau venant d'être égorgé face à lui, en train de se vider de son sang qui gicle dans le récipient que tient l'enfant en dessous afin de récupérer la substance porteuse de vie. Ce jet de sang fait écho à la chemise du bambin penché en avant qui dépasse largement de son pantalon. Un lien entre les deux individus, qui est renforcé par les couleurs complémentaires de leurs habits – poils et vêtements – et du sang qui rappelle le destin sacrificiel du Christ, incarné par l'Agneau. Comme l'a écrit Sylvie Barnay, « l'enfance est la porte d'entrée du monde divin dans le monde humain, mais aussi la porte d'entrée du monde humain dans le monde divin »¹⁰⁷⁰. En effet, l'enfant de par la familiarité et l'universalité qu'il inspire au spectateur, est un sujet idéal pour créer un lien entre le monde réel et les représentations sacrées. La situation des enfants et des animaux laisse parfois penser qu'ils s'immiscent dans l'œuvre depuis l'espace réel à en juger par leur position au sein de l'œuvre. Lorsqu'en 1505 Sodoma poursuit le travail commencé par Luca Signorelli (v. 1450-1523) en 1497 dans le cloître de l'abbaye bénédictine de Monte Oliveto Maggiore, il insère dans sa fresque représentant *Benoît excommuniant deux religieuses* (**Fig. 117**) deux enfants et un chien venant aider le spectateur à rejoindre le reste des personnages. Situés au premier plan de la fresque de part et d'autre d'une noble dame, deux bambins s'amusent avec un bichon maltais blanc. L'enfant de droite, caché derrière l'imposant manteau de la femme, semble s'amuser à se cacher de son compère pour qui le jeu paraît terminé puisqu'il invite l'animal à contempler la scène. Le chahut provoqué par le jeu de ce trio semble gêner l'homme âgé tout de noir vêtu et assis sur le banc. À l'autre bout du banc, un jeune homme porte un regard direct au spectateur, comme s'il faisait partie de ce groupe de spectateurs contemporains. En obligeant l'animal à se concentrer sur l'action en cours, le peintre invite le spectateur à faire de même et démontre par là la facilité de la tâche, capable d'être accomplie par un enfant et un animal. La présence de ces derniers vient également apporter vie et naturalisme à l'œuvre respectant ainsi la fonction de la peinture comme « un discours peint au sens de récit vivant et présent », persuadant le

¹⁰⁶⁹ John White, *Naissance et Renaissance de l'espace pictural*, Paris, Adam Biro, 1992, p. 205.

¹⁰⁷⁰ S. Barnay, « De l'Enfant-Jésus à l'enfance spirituelle, une relecture de l'histoire du christianisme », *Op. Cit.*, p. 15.

spectateur « de la vérité de son *historia* »¹⁰⁷¹. Parce que « l'efficacité même religieuse de l'image est fondée sur sa capacité d'illusion »¹⁰⁷², il faut apporter des éléments, des signifiants crédibles et vraisemblables pour que le spectateur puisse croire à ces signifiés, à leur existence¹⁰⁷³.

Parfois, c'est le cadrage d'une composition qui vient suggérer le passage entre deux mondes, entre deux espaces, car seule une partie du corps est figurée, laissant imaginer que l'autre partie se situe dans l'espace du spectateur. La peinture représentant un *Concert* (**Fig. 118**) peint par Leandro Bassano en 1592 et son cadrage resserré autour de l'action est de ces œuvres. Dans le coin inférieur droit, un épagneul et un jeune garçon semblent s'immiscer dans la toile depuis l'extérieur. Leurs têtes levées vers les adultes jouant de la musique font d'eux des observateurs de la scène, ce qui pour Pierre Gibert évoque « le « petit pauvre » des *Exercices* d'Ignace de Loyola, personnage placé en bordure de tableau et observant la scène sans intervenir¹⁰⁷⁴. Le plateau de fruits que tient dans ses mains l'enfant apparaît dès lors comme un prétexte pour s'introduire dans l'œuvre, au plus près des musiciens. Et puisqu'un enfant et un épagneul peuvent le faire, pourquoi pas le spectateur ? Ces personnages accompagnent le spectateur dans son franchissement du seuil sacré du tableau tout en l'ancrant dans le présent et la réalité, entre sa vie quotidienne et le monde sacré.

Outre le cadrage, le point de vue peut également aider le spectateur à entrer mentalement dans l'œuvre. À Milan, vers 1521-1523, Bernardino Luini peint pour la chapelle de saint Joseph à Santa Maria della Pace un cycle de fresques consacré à la vie de la Vierge, qui est aujourd'hui conservé sur toile à la Pinacothèque de Brera de Milan, après que les fresques ont été arrachées de leur emplacement d'origine en 1808 et 1875. La scène qui nous intéresse ici est celle de la *Présentation de la Vierge au Temple* (**Fig. 119**). La jeune Marie y est figurée en train de monter les marches du Temple au second plan, accompagnée de sa mère sainte Anne. Sur les marches situées face au spectateur, un enfant et un chien s'amusant ensemble tournent le dos à la scène. En plus d'animer le premier plan, cela « permet aussi de raccourcir l'espace entre le spectateur et Marie »¹⁰⁷⁵ et donc entre le quotidien et l'Histoire Sacrée. Il nous semble que la présence de ce genre de personnages « divertissants » se justifie également dans la mesure où ils s'adressent à un public différent, plus ou moins érudit comme des enfants, qu'ils vont attirer afin de leur

¹⁰⁷¹ Daniel Arasse, *L'homme en perspective : les primitifs d'Italie*, Paris, Hazan, 1978, p. 115.

¹⁰⁷² D. Arasse, « Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle, (Actes de la table ronde de Rome, 22-23 juin 1979) », *Op. Cit.*, p. 137.

¹⁰⁷³ D. Arasse, « Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle, (Actes de la table ronde de Rome, 22-23 juin 1979) », *Op. Cit.*, p. 137.

¹⁰⁷⁴ P. Gibert, *Quand les peintres lisaient la Bible*, *Op. Cit.*, p. 206-207.

¹⁰⁷⁵ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIV^e - XVI^e siècles*, *Op. Cit.*, p. 398.

donner envie de s'intéresser à l'œuvre et à son message et à poursuivre progressivement la lecture de l'image. Ils forment ainsi une porte d'accès vers l'Histoire Sacrée en attirant le fidèle par des détails amusants et proposent d'entrer dans l'œuvre adaptée selon la culture et l'érudition du public¹⁰⁷⁶.

En outre, en plaçant des détails relatifs au quotidien du spectateur, le peintre aide ce dernier à visualiser les différents épisodes de la Bible. La peinture se met ainsi au service de l'imagination du chrétien qui selon la « première contemplation du premier jour de la troisième semaine, second préambule », invite le fidèle à visualiser les lieux où se déroulent des épisodes bibliques en se posant des questions sur ces lieux et leurs caractéristiques¹⁰⁷⁷.

Si en favorisant une interpénétrabilité de l'épisode sacré le peintre semble à première vue aller à l'encontre de la fonction première du cadre qui est d'isoler, la présence de figures tels que des enfants et des animaux vient atténuer cette rupture opérée par le cadre puisque ces derniers favorisent au contraire le contact, l'échange¹⁰⁷⁸. On peut toutefois s'interroger sur les raisons de peindre des figures franchissant un obstacle dressé par le peintre lui-même ? Pour Roxanne Loos, « le peintre tente d'atténuer les obstacles qu'il a délibérément dressés entre le dévot-spectateur et l'objet de ses prières, comme autant de jalons à franchir dans son cheminement spirituel ». Si les figures sortent un peu de l'œuvre, le dévot-spectateur se voit ainsi en retour offrir la possibilité d'y entrer.

Et puisque dans la peinture selon Alberti comme dans la rhétorique selon Cicéron, le but est de plaire, d'émouvoir, de convaincre, l'insertion d'enfants au sein du tableau permet également de toucher le spectateur. Nous rejoignons Maurice Brock lorsqu'il affirme que « pour la plupart, ces enfants visaient à susciter chez le dévot-spectateur des émotions relevant de la compassion chrétienne »¹⁰⁷⁹. Le rôle des enfants et des animaux en tant que médiateurs animant et raccourcissant¹⁰⁸⁰ l'espace entre le spectateur et les personnages sacrés a très peu été souligné dans la littérature, il nous semble pourtant qu'il existe réellement et que l'artiste Paolo Caliari dit Paolo Véronèse (1528-1588) en est en de ces plus importants représentants au XVI^e siècle.

¹⁰⁷⁶ I. Martin, « Question animale et théâtre comique », *Op. Cit.*, p. 202.

¹⁰⁷⁷ Ignace de Loyola donne pour exemple : « Ici : considérer le chemin de Béthanie à Jérusalem, est-il large, étroit, en plaine, etc. ? Également le lieu de la Cène : est-il grand, petit, a-t-il tel ou tel aspect ? », I. De Loyola et É. Gueydan, *Exercices spirituels*, *Op. Cit.*, p. 192 (120).

¹⁰⁷⁸ Roxanne Loos, « Le cadre incarné : corps-à-corps aux marges du décor », *Images Re-vues* [En ligne], 2022, n° 10, paragr. 15.

¹⁰⁷⁹ Maurice Brock, « Quelques enfants amusants dans la peinture religieuse de Lorenzo Lotto », in *Rire en images à la Renaissance, (Actes du colloque international, Paris, 7-10 mars 2012, organisé par le Centre allemand d'Histoire de l'art et le Centre d'histoire de l'art de Renaissance)*, *Op. Cit.*, p. 291-310, 291.

¹⁰⁸⁰ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIV^e - XVI^e siècles*, *Op. Cit.*, p. 398.

2.2. La diversification de l'enfance animale chez Paolo Véronèse

Paolo Caliari dit Paolo Véronèse (1528-1588) est un artiste apprécié de ses contemporains pour la luminosité et la vivacité de ses couleurs, la théâtralité de ses toiles et la joie qu'apportent ses tableaux¹⁰⁸¹. Si la foule de personnages qui peuplent ses compositions est souvent soulignée dans la littérature artistique, peu nombreux sont les auteurs à s'être arrêtés sur deux de ces figures : les enfants et les animaux. Ils ornent pourtant les peintures de Véronèse plus que celles de n'importe quel autre artiste du XVI^e siècle¹⁰⁸². À ce titre, il nous paraît important de développer ici plus largement la présence de ces deux figures chez ce peintre vénitien qui forment majoritairement des histoires au sein de la *storia* principale et participent largement à l'actualisation de l'Histoire Sacrée.

Fils du tailleur de pierres Gabriele Bazarro et de Caterina Caliari, Paolo, septième enfant d'une fratrie qui en comptait dix, est né en 1528 à Vérone. Il commença sa formation artistique auprès de son père en tant que *spezapreda* (tailleurs de pierre)¹⁰⁸³, mais selon Carlo Ridolfi « voyant qu'il était plus apte à peindre qu'à sculpter, [Gabriele] le mit sous la direction de son oncle Antonio Badile »¹⁰⁸⁴ en 1541 date à laquelle son nom apparaît en tant que *gazone* sur le registre daté du 2 mai de l'atelier du peintre Antonio Badile (v. 1518-1560). Les familles des deux peintres finiront par être liées grâce au mariage de Paolo avec Elena, la fille d'Antonio Badile en 1566, trois ans après l'installation de Paolo Véronèse à Venise, à l'âge de vingt-cinq ans. Il change à cette occasion son nom pour « Paolo Caliari », reprenant le nom de sa mère, plus prestigieux bien qu'illégitime¹⁰⁸⁵ ou « Paolo Veronensis », faisant allusion à sa ville natale.

¹⁰⁸¹ « We have always loved Paolo Veronese – for the chromatic brilliance of his palette, the splendor and sensibility of his brushwork, the aristocratic elegance of his figures and the magnificence of his spectacle. He has offered a banquet of the senses, and for centuries his name has meant joy in painting, untroubled delight. », David Rosand, « Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese », *The Art Bulletin*, 1973, vol. 55, n° 2, p. 217.

¹⁰⁸² Pour ce qui concerne la forte présence des chiens chez Véronèse voir l'article de J. Bialostocki, « I Cani di Paolo Veronese », *Op. Cit.* Concernant les enfants et animaux, aucune étude ne semble avoir été dédiée entièrement à ces deux figures ensemble, mais l'article de Richard Cocke en fait mention à travers la question de l'humour, voir : Richard Cocke, « Wit and Humour in the Work of Paolo Veronese », *Artibus et Historiae*, 1990, vol. 11, n° 21, p. 125-145. Quant aux enfants, ils ont fait l'objet de quelques études comme celle de X.F. Salomon, « The children in Veronese's portraits of Iseppo and Livia da Porto », *op.cit. ou de* F. Lacouture, « Genre et fratrie dans les portraits de famille vénitiens du XVI^e siècle », *Op. Cit.* ; F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIV^e - XVI^e siècles*, *Op. Cit.*

¹⁰⁸³ « Paolo lui-même qui se donnait encore comme *spezapreda* (« tailleur de pierre ») en 1553, dans une lettre au cardinal Ercole Gonzaga. », A. Zamperini, *Véronèse*, *Op. Cit.*, p. 7.

¹⁰⁸⁴ Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato (1648)*, Padoue, Tipografia e Fanderia Cartallier, 1835, p. 73. ; A. Zamperini, *Véronèse*, *Op. Cit.*, p. 8. ; Nicholas Penny et Marika Spring, « Veronese's Paintings in the National Gallery Technique and Materials: Part I », *National Gallery Technical Bulletin*, 1995, vol. 16, p. 4-29.

¹⁰⁸⁵ Caterina Caliari était la fille illégitime d'Antonio Caliari et de Maddalena Dragina. Voir : Xavier F. Salomon, *Veronese*, cat. expo., (Londres, National Gallery, du 19 mars au 15 juin 2014), Londres, National Gallery 240

Paolo arrive dans la Sérénissime avec déjà une bonne réputation en tant que peintre, acquise grâce à la réalisation de peintures murales dans la villa de la famille Soranzo à Trévise, dans le Palais da Porto à Vicence, ainsi qu'à des tableaux religieux exécutés pour les églises de Vérone, de Mantoue, de Padoue¹⁰⁸⁶. Tout au long de sa carrière, Paolo collabore avec son jeune frère Benedetto qui travaille au sein de son atelier et dont on dit qu'il réalisa notamment les éléments architecturaux de ses tableaux¹⁰⁸⁷, mais aussi ses deux aînés Gabriele et Carlo (aussi connu sous le nom de Carletto). Tous les trois travailleront ensemble à la mort de Paolo Véronèse et signeront leurs œuvres par « héritiers de Paolo » (*Haeredes Pauli*)¹⁰⁸⁸. Paolo meurt chez lui, dans sa maison de Venise, en avril 1588, âgé d'à peine 60 ans, laissant derrière lui une importante carrière et de nombreuses œuvres.

Giorgio Vasari (1511-1574) est le premier à mentionner la vie de l'artiste à travers le chapitre relatif à l'architecte Michele Sanmicheli (1487-1559) de ses *Vite*¹⁰⁸⁹. Si l'écrivain toscan ne dédie pas une vie entière à Véronèse, les quelques lignes élogieuses qu'il lui consacre sont déjà significatives au vu du manque de partialité de Vasari envers les artistes non toscans. Ce que n'avait déjà pas manqué de remarquer Annibale Carracci dans ses annotations des *Vies* de Vasari :

« J'ai connu ce Paolino et j'ai vu ses belles œuvres. Il mérite qu'on écrive un grand volume à sa louange, car ses tableaux prouvent qu'il n'a rien à envier à aucun autre peintre, et cet imbécile passe sur lui en quatre lignes. Et juste parce qu'il n'était pas florentin. »¹⁰⁹⁰

Il faudra ensuite attendre le XVII^e siècle et les auteurs Raffaele Borghini (1537-1588)¹⁰⁹¹, Marco Boschini (1602-1681) et Carlo Ridolfi (1594-1658)¹⁰⁹² pour en apprendre davantage sur la carrière et la vie de Paolo Caliari¹⁰⁹³. Outre ces auteurs, la vie de Paolo Véronèse nous est

Company Limited, 2014, p. 24. Et Terisio Pignatti et Filippo Pedrocco, *Veronese*, Milano, Electa, 1995, p. 553-554 et docs. 5, 8.

¹⁰⁸⁶ Pierre Rigard-Cerison, *Véronèse et la représentation religieuse*, Histoire, Université Pierre Mendès France, Grenoble, 1995, p. 9.

¹⁰⁸⁷ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato (1648)*, Op. Cit., p. 358. Concernant Benedetto, voir *Ibid.*, p. 358-60. ; X.F. Salomon, *Veronese*, cat. expo., (*Londres, National Gallery, du 19 mars au 15 juin 2014*), Op. Cit., p. 35.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁹¹ Raffaele Borghini, *Il Riposo di Raffaele Borghini in chi della pittura e della scultura si favella, de' più famose opere loro si fa menzione, e le cose principali appartenenti a dette arti s'ingegnano*, 1584.

¹⁰⁹² C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato (1648)*, Op. Cit. Il s'agit de la biographie la plus complète de l'œuvre et la vie de Paolo Véronèse

¹⁰⁹³ Les biographies de Véronèse réalisées par Giorgio Vasari, Raffaele Borghini et Carlo Ridolfi ont été regroupées et traduites en anglais par Xavier F. Salomon dans un livre, voir : Xavier F. Salomon, *Lives of Paolo*

connue par quelques lettres¹⁰⁹⁴, rapports de recensement et de brefs contrats pour des commandes¹⁰⁹⁵. Mais le document le plus célèbre est certainement la transcription de son procès devant l’Inquisition en 1573, qui nous nous éclaire sur son rapport à l’art, et notamment sur sa vision de la *varietas* et de l’actualisation des scènes sacrées. Il faudra attendre 1888 – soit 300 ans après sa mort - pour qu’un de ses descendants, Pietro Caliari publie un livre entièrement dédié à son aïeul intitulé *Paolo Veronese : sua vita e sua opera*¹⁰⁹⁶.

Si l’art de Paolo Véronèse a été reconnu de son vivant, la critique contemporaine semble elle moins réceptive à sa peinture, qu’elle rapproche très (trop) souvent de celle de Titien et de Tintoret, parce qu’exerçant à Venise au XVI^e siècle, mais surtout « par paresse critique et intellectuelle »¹⁰⁹⁷. On loue les décors et les couleurs de ses tableaux, mais on le cantonne bien souvent au statut de peintre décoratif chez qui toute recherche intellectuelle serait absente. Nombre d’historiens de l’art jugent l’art de Véronèse « sans trop lui en demander »¹⁰⁹⁸. L’art de Véronèse diffère pourtant de celui de ses deux célèbres contemporains vénitiens. Dans sa thèse consacrée à l’artiste et à sa représentation religieuse, Pierre Rigard-Cerison décrit avec justesse l’art de Véronèse :

« Son plaisir et sa nécessité de peindre, sa soif d’esthétisme, son ignorance de l’austérité, sa répulsion pour l’enfermement lui ont permis de construire un monde enchanteur dans lequel le public aime se retrouver. »¹⁰⁹⁹

En effet, avec Véronèse, « le merveilleux s’humanise »¹¹⁰⁰. L’auteur souligne ici deux notions très importantes et caractéristiques de l’art de l’artiste vénitien : l’insertion du spectateur dans son art et l’humanisation de l’Histoire sacrée. La première donnant lieu à la seconde. En effet, une chose particulièrement frappante dans ses tableaux est l’importante présence de personnages « contemporains » aux côtés du Christ, de la Vierge et autres personnages sacrés.

Veronese, Londres, Pallas Athene, 2014. ; X.F. Salomon, *Veronese*, cat. expo., (Londres, National Gallery, du 19 mars au 15 juin 2014), *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁰⁹⁴ Deux des cinq lettres connues de la main de Paolo Véronèse sont adressées à Marcantonio Gandino à Trévise et datées de 1578. Elles sont aujourd’hui au Pierpont Morgan Library de New York (MA #2061 et MA #2836). Une autre lettre est adressée à Francesco Badile datée de 1584 a depuis été rajouté à cette liste par Brugnoli, J. Garton, « Paolo Veronese’s Art of Business : Painting, Investment, and the Studio as Social Nexus », *Op. Cit.*, p. 754.

¹⁰⁹⁵ J. Garton, « Paolo Veronese’s Art of Business : Painting, Investment, and the Studio as Social Nexus », *Op.Cit.* ; T. Pignatti et F. Pedrocco, *Veronese*, *Op. Cit.*, p. 553-563 et documents 49, 50 63, 66 et 68.

¹⁰⁹⁶ Paolo Caliari, *Paolo Veronese : sua vita e sue opere*, Rome, Forzani, 1888. ; X.F. Salomon, *Veronese*, cat. expo., (Londres, National Gallery, du 19 mars au 15 juin 2014), *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁰⁹⁷ Patrizia Nitti, Filippo Pedrocco et Giandomenico Romanello (eds.), *Véronèse profane*, cat. expo., (Paris, Musée du Luxembourg, du 22 septembre 2004 au 30 janvier 2005 ; Venise, Museo Correr, du 18 février au 13 juin 2005), Genève, Milan, Skira, 2004, p. 13.

¹⁰⁹⁸ D. Rosand, « Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese », *Op. Cit.*, p. 217.

¹⁰⁹⁹ P. Rigard-Cerison, *Véronèse et la représentation religieuse*, *Op. Cit.*, p. 1.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 9.

Cette omniprésence de figures profanes, dont enfants et animaux font largement partie, vient humaniser et actualiser l'Histoire sacrée, la replaçant dans la Venise du XVI^e siècle.

Véronèse justifie l'existence de ces nombreuses figures sans lien avec l'histoire sacrée figurée lors de son procès devant le tribunal de l'Inquisition au couvent dominicain des Santi Giovanni e Paolo à Venise le 18 juillet 1573¹¹⁰¹. Le procès fut convoqué afin que l'artiste puisse justifier la présence de figures telle qu'un bouffon tenant un perroquet dans une peinture représentant la Cène peinte pour le réfectoire du couvent où avait lieu le procès. Concernant le bouffon tenant un perroquet, l'artiste justifie son existence par « l'ornement » (« *per ornamento, come si fa* »). Enfin, pour justifier la représentation de personnes autres que le Christ et les douze apôtres dans une peinture illustrant la Cène, il explique que « si dans un tableau il y a un espace vide, je [Paolo Véronèse] le décore de figures » (« *ma se nel quadro il avanza spacio io l'adorno di figure* »)¹¹⁰². L'omniprésence d'enfants et d'animaux dans ses œuvres relèverait donc de la volonté de combler des espaces vides. La volonté de combler les espaces vides est en effet une caractéristique de l'art de Véronèse, dont les tableaux fourmillent de figures et d'éléments architecturaux qui viennent former des compositions denses et serrées et ne laissent que très rarement des espaces libres. Suite au procès, Véronèse se contenta de modifier le titre de son œuvre : la Cène devient le Repas chez Levi, scène décrite dans l'évangile de Luc (5 :29)¹¹⁰³.

Si le grand nombre de personnages dans les peintures de Véronèse vient d'abord combler des vides, pour John Ruskin « la bonne chose est faite exactement au bon endroit, et pas un atome de couleur, ni un moment de temps dépensé en vain »¹¹⁰⁴. La représentation d'enfants et d'animaux ne semble en effet pas relever du hasard chez Véronèse ni du *decorum*, car ils sont rarement requis dans l'Histoire sacrée¹¹⁰⁵, elle participe non seulement à la *varietas* de l'œuvre, mais surtout à l'actualisation des scènes sacrées.

Si la forte présence d'enfants et d'animaux – particulièrement des chiens – chez Véronèse est incontestable et n'as pas échappé à l'œil des historiens de l'art (celle des animaux plus que celle des enfants d'ailleurs), peu nombreux sont par contre ceux qui se sont réellement penchés

¹¹⁰¹ Pour une retranscription complète du procès, voir Maria Elena Massimi, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese: il processo riaperto*, Venise, Marsilio, 2011, p. 179-181.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 17. ; X.F. Salomon, *Veronese*, cat. expo., (Londres, National Gallery, du 19 mars au 15 juin 2014), *Op. Cit.*, p. 17. ; Massimo Gemin (ed.), *Nuovi studi su Paolo Veronese, actes du colloque international (Venise, Università di Venezia, 1-4 juin 1988)*, Venise, Arsenale editrice, 1990, p. 137. ; *Ibid.*, p. 285.

¹¹⁰³ Pour plus de détails concernant le changement de titre voir par exemple : X.F. Salomon, *Veronese*, cat. expo., (Londres, National Gallery, du 19 mars au 15 juin 2014), *Op. Cit.*, p. 20.

¹¹⁰⁴ John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, Londres ; New York, G. Allen ; Longmans, Green, and co, 1903, vol. XXXIX/VII, vol. V, § 18.

¹¹⁰⁵ La présence des chiens sous les tables de banquet est toutefois très courante dans la mesure où elle renvoie à plusieurs passages de l'évangile de saint Matthieu (7 :6 ; 15,25-27.)

sur les raisons de leur existence. Et ce, alors même que les enfants et les animaux semblent former ensemble une sorte de signature propre à l'artiste, qui est un des rares de son temps à autant les représenter. En particulier, les chiens sont partout dans son œuvre¹¹⁰⁶ et on pourrait, comme Massimo Gémin se poser la question dans le sens inverse : « mais où ne trouve-t-on pas de chiens dans les œuvres de Véronèse ? »¹¹⁰⁷. Dans son ouvrage l'auteur résume en quelques lignes la place accordée aux chiens chez Véronèse :

« J'ai pu compter plus de quarante chiens dans ses tableaux. Le maître de Vérone devait en être un amateur et un connaisseur particulier, car toute une galerie de chiens apparaît dans ses tableaux - des lévriers de chasse aux chiens de garde et aux chiens-loups en passant par les élégants chiens de dame. Dans de nombreux cas, la présence de chiens dans les compositions de Véronèse s'explique facilement : des chasseurs célèbres comme Adonis ou Diane apparaissent toujours avec un chien comme attribut. [...] Il y en a un grand nombre, même dans les grands tableaux de dîner, avec leur profusion et leur richesse. Parfois, les chiens sont au centre d'épisodes secondaires ajoutés, et Caliari justifie leur présence en se référant aux libertés oratoires longtemps accordées aux prêtres et aux peintres, estimant que si un tableau avait assez de place, il pouvait introduire divers motifs pour le rendre plus orné et plus riche. »¹¹⁰⁸

Ces chiens « peints avec une attention affectueuse »¹¹⁰⁹ sont « si beaux, qu'ils semblent vivants et naturels »¹¹¹⁰. Ils sont « de toutes races, de toutes tailles [et] ils sont mêlés aux événements relatés : témoins sans âme de scènes de martyre ou de banquets bibliques [...] »¹¹¹¹.

¹¹⁰⁶ Nous pensons notamment ici aux peintures murales de la Villa Maser entièrement décorée par Paolo Véronèse et dans laquelle plusieurs chiens sont représentés avec un grand naturalisme, donnant l'impression de véritables animaux. Concernant le travail de Paolo Véronèse à Maser, voir : Terisio Pignatti, *Veronese : la Villa di Maser*, Milan-Genève, Skira, 1968. ; *Ibid.*, p. 139.

¹¹⁰⁷ « *Ma dove non troviamo cani nelle opere del Veronese ?* », J. Bialostocki, « I Cani di Paolo Veronese », *Op. Cit.*, p. 223.

¹¹⁰⁸ « *Ho potuto contare nei suoi quadri più di quaranta cani. Il maestro di Verona doveva essere un loro particolare amatore e conoscitore, perchè nei suoi dipinti appare tutta una galleria di cani - dai levrieri da caccia ai cani da guardia e ai cani lupi fino agli eleganti cagnolini da signora. In molti casi la presenza di cani nelle composizioni del Veronese si lascia facilmente spiegare : i famosi cacciatori, come Adone o Diana fanno la loro apparizione sempre con un cane come attributo. [...] Ce ne è un gran numero anche nei grandi dipinti delle cene con la loro profusione e ricchezza. Qualche volta i cani costituiscono il centro degli episodii secondari aggiunti, e Caliari giustificava la loro presenza richiamandosi alle libertà orazione date da tempo ai preti e ai pittori ritenendo che se un quadro c'è abbastanza posto egli vi poteva introdurre vari motivi per renderlo più ornato e più ricco.* », Massimo Gemin (éd.), *Nuovi studi su Paolo Veronese*, *Op. Cit.*, p. 138-139.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹¹⁰ « À Vérone, dans le réfectoire de San Nazzaro, monastère des Moines Noirs, il fit un grand tableau qui représente le *Repas chez Simon le lépreux*, au moment où la pécheresse se jette aux pieds de Notre-Seigneur : les figures, nombreuses, sont peintes d'après nature, les perspectives sont exceptionnelles ; sous la table, deux chiens sont si beaux qu'ils semblent vivants et, plus loin, on aperçoit des infirmes remarquablement réussis. », G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, *Op. Cit.*, vol. 8, p. 217. Le tableau en question est aujourd'hui conservé à Turin : *Cène de la Maison de Simon*, v. 1560, huile sur toile, 315 x 451 cm, Turin, Galleria Sabauda.

¹¹¹¹ P. Rigard-Cerison, *Véronèse et la représentation religieuse*, *Op. Cit.*, p. 46.

Le terme de *témoin* est en effet très juste et est autant adapté aux chiens qu'aux enfants qui peuplent les compositions véronésiennes : ils assistent à la scène sans y prendre directement part. La peinture illustrant *Saint Sébastien exhortant à la mort saint Marcel et saint Marcellin* (**Fig. 120**) illustre parfaitement ce statut de témoin. L'épagneul blanc et roux descendant les marches et les deux enfants tenus dans les bras de leurs mères respectives observent avec intérêt la scène qui se déroule sous leurs yeux. Témoins silencieux, ils n'ont pas vocation à se manifester, mais seulement à contempler, à examiner comme chaque spectateur est invité à le faire à son tour. Si pour Pierre Rigard-Cerison « l'enfant, qui désarme et purifie, va apporter aux tableaux du peintre, dès ses premières productions, une note d'humanité, de fraîcheur, d'innocence, témoin de son passé sans drame, de ses premières et insouciantes curiosités, de sons sens inné d'une tranquillisante poésie »¹¹¹², il nous semble que cela relève davantage de l'effet secondaire. En effet, nous pensons que le rôle - qui n'est pas nécessaire à la compréhension de la *storia* - des enfants et des animaux est d'apporter un aspect réaliste et contemporain aux œuvres dans lesquelles ils sont figurés, venant actualiser l'Histoire sacrée.

Contrairement aux tableaux sur lesquels nous nous sommes arrêtés précédemment et au sujet desquels nous avons abordé la question de la *varietas* et de l'uniformité paradoxale des enfants et des animaux apportant de la diversité aux œuvres, ces deux figures sont différentes chez Véronèse, qui s'est plu à les représenter. En effet, contrairement à Benozzo Gozzoli, Giuliano Bugiardini ou Lo Scheggia, les enfants de Véronèse sont autant de sexe féminin que masculin, mais occupent tous le devant de la scène. Tels des motifs que l'on reprend et que l'on détourne à l'infini¹¹¹³, enfants et animaux se retrouvent dans plusieurs peintures du maître vénitien et de ses élèves ou suiveurs. C'est par exemple le cas des *Pèlerins d'Emmaüs* réalisée vers 1555 et aujourd'hui conservée au Louvre (**Fig. 121**) dont il existe deux autres versions qui ne sont pas de sa main, mais de celle de membres de son atelier. L'une est conservée à Dresde (**Fig. 122**)¹¹¹⁴ tandis que l'autre est à Rotterdam (**Fig. 123**). L'une fut réalisée par Véronèse et son atelier cinq ans après la version du maître (**Fig. 122**), et l'autre entièrement peinte par ses héritiers (**Fig. 123**), une dizaine d'années plus tard. Si les deux toiles reprennent le motif de la fillette

¹¹¹² P. Rigard-Cerison, *Véronèse et la représentation religieuse*, *Op. Cit.*, p. 355. L'auteur est également persuadé que la présence de si nombreux enfants chez Paolo Véronèse s'explique par son rapport à sa propre jeunesse : « Fréquemment, dans ses compositions, Paolo Caliari introduit des enfants : bergers, figurants discrets, pages dont la présence, à la limite, n'apporte rien à la compréhension et à la lecture du thème mais affirment, chez le peintre, un impérieux besoin de rappeler à ses spectateurs l'importance qu'ont revêtu les premières années de sa vie sur son comportement artistique », ce qui nous semble être un raccourci un peu rapide et simpliste à faire.

¹¹¹³ On peut notamment remarquer la présence d'un petit perroquet vert qui apparaît dans *La Pala Bevilacqua Lazise* (1548) puis sera reproduit dans plusieurs autres toiles l'artiste telles que *Les Noces de Cana* (1562-1563), *Le festin dans la maison de Simon* (1570), *Les Noces de Cana* (1580).

¹¹¹⁴ Paolo Véronèse (1528-1588), *Les Pèlerins d'Emmaüs*, vers 1560, huile sur toile, 120 x 181 cm, Dresde, Gemäldegalerie

s'amusant avec un chien au premier plan de la scène sacrée, les peintres apportent toutefois certaines modifications. Les deux nouvelles versions présentent un cadre plus serré avec moins de personnages, certainement par souci d'économie, mais aussi pour mieux concentrer le cadrage sur l'évènement religieux. La famille a de fait été évincée des deux nouvelles compositions dans lesquelles seuls le Christ, les deux pèlerins et des serviteurs de l'auberge sont présents. Malgré cette réduction drastique du nombre de personnages et ce rétrécissement de l'espace pictural, une fillette et un épagneul sont encore présents dans chacune des deux peintures exécutées par l'atelier et les suiveurs du maître vénitien. Pourquoi conserver ce « motif » ? Ce dernier plaisait-il au public au point que les commanditaires inconnus de ces toiles le réclament¹¹¹⁵ ? Ou bien s'agit-il pour les membres de son atelier, ses élèves et ses suiveurs de faire perdurer l'héritage du maître en reprenant ses motifs dans leurs propres œuvres, aidés par les nombreux dessins laissés par ce dernier¹¹¹⁶ ? La production en série des tableaux était courante dans les ateliers « où les fils et les assistants dupliquaient littéralement les compositions »¹¹¹⁷. Une pratique qui s'exerçait notamment dans l'atelier des Campi¹¹¹⁸ ou encore des Bassano, qu'avait fréquenté le fils de Paolo, Carletto¹¹¹⁹. Peut-être a-t-il ramené cette technique dans l'atelier familial ? La présence de ce motif dans les oeuvres de ses suiveurs est en tout cas un bel hommage à Véronèse et à sa volonté d'actualiser l'art sacré par la présence d'enfants et d'animaux.

De façon plus générale, garçons et jeunes filles sont également plus âgés que dans les tableaux et peintures murales analysées précédemment. Ils n'appartiennent plus qu'à la petite enfance (*infantia*), mais désormais aussi à l'enfance (*pueritia*). Afin de marquer ce changement d'âge, Véronèse peint fillettes et garçons habillés et non nus¹¹²⁰ comme nous avons pu le voir

¹¹¹⁵ Pour faire face à la forte demande, Paolo Véronèse était aidé de nombreux assistants dont son frère et ses fils et recouraient très certainement à des cartons et à des répliques pour gagner en efficacité, au détriment parfois de la qualité (ce qu'on peut constater ici). Thomas Tuohy, « Works by Paolo Veronese in British collections », *The British Art Journal*, 2014 2013, vol. 14, n° 3, p. 5.

¹¹¹⁶ « Similarly, members of the bottega freely combined, isolated, or reversed individual poses and passages from Paolo's drawings and paintings to create new "Veroneses." ». Beverly Louise Brown, « Replication and the Art of Veronese », *Studies in the History of Art*, 1989, vol. 20, p. 119. ; *Ibid.*, p. 120. Finalement, les versions de Dresde et de Rotterdam sont plus similaires entre elles qu'avec celle du Louvre.

¹¹¹⁷ B.L. Brown, « Replication and the Art of Veronese », *Op. Cit.*, p. 120. ; V. Boudier, *La cuisine du peintre : scène de genre et Nourriture au Cinquecento*, *Op. Cit.*, p. 83.

¹¹¹⁸ V. Boudier, « Représenter volailles et volaillères dans la peinture italienne du Cinquecento », *Op. Cit.*, paragr. 4.

¹¹¹⁹ William R. Rearick, « Jacopo Bassano, 1568 - 1569 », *The Burlington Magazine*, 1962, n°104, p. 524-533 ; William R. Rearick, « Jacopo Bassano's later genre paintings », *The Burlington Magazine*, 1968, n°110, p. 241-249 .

¹¹²⁰ Seule la toile représentant *La conversion de Matie Madeleine*, 1551, huile sur toile, 117,5 x 163,5 cm, Londres, National Gallery fait figure d'exception à ce niveau puisqu'on y aperçoit un jeune garçon nu se réfugiant auprès de sa mère. La partie supérieure de son corps est plongée dans l'ombre et on la devine à peine. Au niveau de son postérieur, la tête d'un chien sort de l'ombre. Cette mise en scène cocasse est un *unicum* dans l'œuvre de Véronèse.

plus tôt. Leurs tenues permettent en outre de les replacer dans la Venise du XVI^e siècle. La majorité des enfants sont en effet vêtus de tenues contemporaines et non de tenues à l'antique qui laisseraient penser qu'ils appartiennent à l'histoire. La majeure partie des fillettes peintes par Véronèse arborent de riches robes à brocart typiques – la plus travaillée étant celles des deux petites filles caressant un chien devant le Christ et les deux pèlerins – de la mode vénitienne du XVI^e siècle des classes sociales les plus aisées comme on peut le voir dans ces toiles¹¹²¹.

Les filles comme les garçons sont vêtus de tenues à la hauteur de leur place dans la société. Leurs habits permettent notamment de faire ressortir la simplicité de celui du Christ et de ses disciples, auxquels ils s'opposent¹¹²². Ce sont les enfants des plus riches familles vénitiennes qui sont figurés dans les toiles de Véronèse, mais pas seulement. D'autres revêt des accoutrements plus modestes, indice de leur statut social moins élevé que l'on devine aux *gamurre*¹¹²³ plus simples des jeunes filles comme celles présentes dans *Les noces de Cana*, *Le repas chez Lévi*, *Le repas chez Levi*, *Le repas chez Simon* ou encore *La Cène* (**Fig. 124, 125, 136 et 137**). Qu'elles soient jaunes, roses ou vertes, elles arborent une certaine simplicité, loin des brocarts des robes des petites filles nobles. Par ce détail, Véronèse marque leur appartenance à la Venise du XVI^e siècle, celle du commanditaire et celle du spectateur, et fait ainsi entrer le quotidien dans l'Histoire Sacrée. Il rappelle également le moment « où le Christ était, avec l'homme, présent sur cette terre » comme le constate David Rosand¹¹²⁴. Par ces « détails », le peintre vénitien vient atténuer l'aspect cérémoniel des repas bibliques par des détails vivants et libres de toute convention comme les enfants et les animaux.

Ainsi, Paolo Véronèse prend l'habitude de placer en marge de ses banquets sacrés enfants et animaux trop occupés à s'amuser entre eux pour prêter attention au repas figuré au centre de l'image. Dans *Les Noces de Cana* (**Fig. 128**) de la Gemäldegalerie de Dresde, un jeune garçon brun accroupi au centre de la composition retient un chat contre lui, l'empêchant de déambuler librement, afin d'éviter qu'il ne provoque la chute d'un des serviteurs apportant les plats à table. Dans les *Noces de Cana* (**Fig. 124**) aujourd'hui conservé dans le Palazzo di Montecitorio à Rome, actuel siège de la Chambre des députés italiens, une fillette en robe rouge et chemise blanche tente de faire descendre ou d'attraper un singe grimant à la colonne, malgré sa chaîne

¹¹²¹ Paolo Véronèse (1528-1588), *La famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, vers 1565-67, huile sur toile, 187 x 475 cm, Londres, National Gallery ; *Les Pèlerins d'Emmaüs*, vers 1560, huile sur toile, 120 x 181 cm, Dresde, Gemäldegalerie ; mais aussi les garçons *La présentation de la famille Cuccina à la Vierge*, 1571-1572, huile sur toile, 167 x 414 cm, Dresde, Gemäldegalerie.

¹¹²² David Rosand, *Peindre à Venise au XVI^e siècle : Titien, Véronèse, Tintoret*, traduit par Fabienne Pasquet et traduit par Daniel Arasse, Paris, Flammarion, 1993, p. 150.

¹¹²³ La *gamurra* est une robe simple portée par toutes les femmes au Quattrocento à Florence. Elle est généralement portée par-dessus une blouse ou une chemise. Voir « *gamurra* » dans le lexique proposé par Carole Collier Frick, *Dressing Renaissance Florence : families, fortunes, and fine clothing*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

¹¹²⁴ D. Rosand, *Peindre à Venise au XVI^e siècle : Titien, Véronèse, Tintoret*, *op. cit.*, p. 150.

de captif, afin de lui échapper. Cette même petite fille, cette fois vêtue d'une robe verte, semble être à la recherche du macaque dans *Le repas chez Levi* (**Fig. 125**), à moins qu'elle ne soit à la recherche de l'épagneul brun et blanc assis au centre de la toile ? Son corps penché en avant, comme en dehors du cadre pictural et tourné dans une torsion venant épouser l'angle de la balustrade, fait écho à la posture de l'épagneul dont le haut du corps est tourné dans la direction inverse. Les deux figures sont ici transgressives dans la mesure où elles outrepassent l'espace dans lequel ils sont censés être confinés pour venir empiéter sur celui du spectateur. C'est également le cas des deux petits chiens et du perroquet figurés « à la limite et *sur* la limite de la représentation » qui « agissent finalement comme des autant d'agents de liaison » entre l'espace fictionnel et l'espace réel¹¹²⁵. Cet effet de trompe l'œil du franchissement illusoire du seuil de l'espace « vise moins à *faire croire* à sa présence effective qu'à « nous *faire savoir* quelque chose sur la position du sujet moderne, pensant et contemplant le monde »¹¹²⁶ » précise Roxanne Loos, reprenant la pensée de Louis Marin¹¹²⁷. La transgression spatio-temporelle de ces figures est bien souvent ludique chez Véronèse puisqu'enfants et animaux s'adonnent largement à des jeux dans cet espace en marge, ce que confirme les exemples du maître vénitien convoqués jusqu'à présent. L'artiste reprend ici deux figures, très similaires mais non identiques, de son *Repas chez Simon* réalisé trois ans auparavant (**Fig. 126**). On y retrouve effectivement une jeune fille blonde en robe ocre s'amusant à tourner autour d'une colonne située tout à droite de la composition, jouant à cache-cache avec un épagneul qui ne semble pas très investi dans le jeu.

À la diversité des enfants chez Véronèse s'ajoute également celle des animaux qui les accompagnent. Bien qu'il privilégie à l'instar des autres peintres les chiens au reste des animaux, les espèces sont davantage variées. Sa préférence semble toutefois se diriger vers des chiens de taille moyenne comme les épagneuls, et de grands chiens de chasse tels que les lévriers, contrairement aux artistes vus précédemment qui favorisaient eux les bichons maltais et épagneuls nains, races de chiens que l'on en retrouve également chez Véronèse. Le maître vénitien les place de façon à capter l'attention du public et à l'inviter à entrer dans ses tableaux, et les dissémine avec les enfants autour de banquets qui relèvent davantage du monde courtisan que du sacré¹¹²⁸. Dans son étude, Hélène Albani fait référence aux tableaux de

¹¹²⁵ R. Loos, « Le cadre incarné : corps-à-corps aux marges du décor », *Op. Cit.*, p. 15.

¹¹²⁶ Louis Marin, « Présentation ou représentation. Présentation et représentation dans le discours classique : les comble et les marges de la représentation picturale », *Discours psychanalytique*, 1985, n° 4, p. 10-11.

¹¹²⁷ R. Loos, « Le cadre incarné : corps-à-corps aux marges du décor », *Op. Cit.*, p. 31.

¹¹²⁸ Comme le souligne Hélène Albani dans son étude, les scènes de banquets religieux servaient à l'origine de modèles aux congrégations religieuses dont elles ornaient les réfectoires et faisaient directement référence à la transsubstantiation. Puis dans la seconde moitié du XVI^e siècle, à Venise, ces scènes s'ornent de plus en plus de détails profanes et tendent davantage vers le banquet mondain que religieux. Voir : H. Albani, « Repas sacrés, 248

Véronèse comme à des représentations fidèles et précises des banquets de la Renaissance, un sentiment renforcé par la présence de ces figures prêtent à avaler les miettes tombées au sol, venant apporter une touche de réel dans ces scènes religieuses. Une recette qui lui vaut aujourd'hui encore d'être admiré pour ses tableaux de repas eucharistiques pleins de vie.

À l'image de la mouche peinte, topos pictural de la mimésis et du trompe l'œil dans la peinture occidentale depuis l'Antiquité, les chiens signalent « l'intrusion d'une extériorité dans l'intériorité de la représentation »¹¹²⁹ afin de créer une « connexion avec l'espace du spectateur dans lequel ils semblent faire irruption »¹¹³⁰. La forte présence canine favorise ainsi chez Véronèse l'impression de passer du monde réel au monde imaginaire de la toile. Plus que des admoniteurs, enfants et animaux ont chez Véronèse un rôle d'intermédiaires dans la mesure où ils ne disent pas au spectateur ce qu'il faut regarder, ni comment l'interpréter. Ils sont là pour instaurer une « connexion avec l'espace du spectateur dans lequel ils semblent faire irruption »¹¹³¹. Ils sont entrés dans l'image pour mieux venir l'observer ou simplement pour s'amuser¹¹³², créant leur propre histoire dans l'Histoire. De par leur genre, leur âge et leur posture, les enfants et animaux incarnent la *varietas* chez Véronèse. Celui-ci donne à ses sujets un air plus contemporain, se différenciant ainsi des figures intemporelles représentées par ses prédécesseurs. Il ne faut toutefois pas confondre cet effet de réalité avec du réalisme. Le quotidien est ici « *transfiguré, magnifié* »¹¹³³. Faut-il voir dans l'insertion de personnages sacrés, volant la vedette aux personnages religieux, un témoignage de l'humanisme qui habite Véronèse ? Ce sont véritablement les Vénitiens – les grandes familles vénitiennes – qui sont au centre de ses compositions, qui sont les sujets principaux et ceux qu'il cherche à mettre en avant. À l'image des *parerga*, « ces personnages ridicules introduits dans un tableau d'histoire [qui] proposent au spectateur une émotion tempérée, corrigée par l'équilibre des contraires »¹¹³⁴, les interactions ludiques entre enfants et animaux apportent légèreté et contraste au sérieux de l'action principale. Cet équilibre amené par la présence de bouffons et de soldats (ou d'enfants jouant avec des animaux et des adultes) est recherché par les peintres

repas profanes dans la peinture italienne du XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 279. et A. Zamperini, *Véronèse, Op. Cit.*, p. 209.

¹¹²⁹ Bertrand Prévost, « Le rire des putti. Multiplicité, vibration, pointe », communication lors du colloque *Rire en images à la Renaissance*, (Paris, Centre d'Histoire de l'Art de la Renaissance, 7-10 mars 2012), disponible en ligne. URL: https://www.academia.edu/6649008/Le_rire_des_putti_Multiplicité_vibration_pointe

¹¹³⁰ R. Loos, « Le cadre incarné : corps-à-corps aux marges du décor », *Op. Cit.*, p. 15.

¹¹³¹ *Ibid.*

¹¹³² Nous nous sommes arrêtés plus longuement sur ce point durant la Partie II, chapitre III.

¹¹³³ H. Albani, « Repas sacrés, repas profanes dans la peinture italienne du XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 290.

¹¹³⁴ Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, p. 482-483.

à en croire Cesare Malvasia¹¹³⁵. Selon Emmanuelle Hénin, ces *parerga* sont parfois loin d'être un facteur d'équilibre et « deviennent la principale raison d'être d'un tableau, et le sujet biblique n'y sert que de prétexte »¹¹³⁶. Comme par exemple chez Véronèse où l'épisode religieux permet avant tout au peintre de représenter de nobles familles vénitiennes, renversant la structure habituelle de l'image où son didactisme prime sur l'ornement et le plaisir¹¹³⁷.

¹¹³⁵ « Dirò, ch'io viddi coi proprii occhi a quell'untuoso mascalzone, che d'una scena sì grave intermezzo giocoso temprava mirabilmente col ridicolo del suo aggiunto il serio di quel fatto principale [...] ». Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologne, 1841, vol.2, p. 405. Texte traduit et cité par E. Hénin, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Op. Cit., p. 482-483.

¹¹³⁶ E. Hénin, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Op. Cit., p. 482-483.

¹¹³⁷ *Ibid.*

Chapitre 6 - Aux marges de la scène, aux marges de l'humanité. Le cadre spatio-temporel de l'enfance animale

L'effet de réel, venant apporter une touche tangible à la scène représentée grâce à la représentation de figures quotidiennes comme des enfants et des animaux est notamment renforcée par leur emplacement spécifique en marge. En effet, qu'ils soient présents dans les œuvres de Paolo Véronèse, Lorenzo Lotto, Benozzo Gozzoli ou encore Lo Scheggia, enfants et animaux bénéficient d'un espace géographique commun : la marge de la toile. Un emplacement spécifique qui tire certainement son influence des manuscrits médiévaux et notamment des livres d'Heures dans lesquels déjà, on pouvait apercevoir des enfants et bêtes jouer dans les marges du texte. Ces divertissements visuels appelés « drôleries » viennent en effet décorer les marges et autres espaces vides des manuscrits à partir du XIII^e siècle et donnent à voir des scènes, parfois déroutantes, entre enfants, animaux réels et créatures fantastiques¹¹³⁸. Comme leur nom l'indique, ces drôleries viennent amuser le lecteur par leurs parodies amusantes ou caustiques voire même transgressives¹¹³⁹. Ces parodies des faiblesses humaines sont des espaces idéaux pour les enlumineurs, où donner libre cours à leur imagination. Les débordements de la jeunesse deviennent ainsi l'un des thèmes de prédilections des *marginalia* des enlumineurs¹¹⁴⁰.

Dans la peinture italienne de la Renaissance, enfants et animaux viennent à nouveau combler les espaces vides de la composition par leur présence, et contrastent avec la scène principale du centre de la toile par la légèreté de leurs actions. *Dettaglio*¹¹⁴¹ marginaux de la grande peinture de la Renaissance italienne, ils forment un entre-soi souvent sans lien avec l'Histoire sacrée illustrée au centre. Cette mise à l'écart, déjà présente dans les représentations médiévales, permet de distinguer un individu ou un groupe d'individus des autres personnages, marquant ainsi leurs différences. Le centre et la norme produisent eux-mêmes la marge et donc les

¹¹³⁸ « On y observe la violence qui anime les joueurs, les espaces que ceux-ci investissent, les scénarios qu'ils mettent en action et les animaux dont ils font leurs partenaires. », Pierre Parlebas, « Des jeux dans les enlumineurs », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 2010 2009, n° 15-16, p. 7.

¹¹³⁹ Andrea Martignoni, « Jean Wirth, Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 2008, paragr. 1. ; Voir F. Lyna, « La bordure marginale dans les manuscrits flamands à l'époque gothique » dans *Les Beaux-Arts*, n° spécial, 1959, p. 1 et 4.

¹¹⁴⁰ Anne Dubois, « Les animaux dans les marges des manuscrits : essai de typologie », *Revue des archéologues et des historiens d'art de Louvain*, 1990, n° 23, p. 73-82.

¹¹⁴¹ « Alors que le *particolare* correspond, comme le veut son appellation, à une particularité, à un élément singularisant, le *dettaglio* désigne plutôt le détail en tant que fruit d'un regard – celui de l'artiste ou du spectateur – qui a effectué une découpe, isolé un élément de son ensemble (ce mot italien est aussi associé à la vente au détail). Le *dettaglio* fait ainsi entrer la subjectivité dans la définition du détail, qui devient une trace du regard, et complique par le fait même son statut d'objet historique. », Érika Wicky, *La notion de détail et ses enjeux (1830-1890)*, Histoire de l'art, Université de Montréal, Montréal, 2010, p. 39-40.

marginaux comme l'humanité produit la bestialité. Ainsi, puisqu'ils ne répondent pas aux exigences de l'homme civilisé, enfants et animaux sont exclus du centre normatif et déplacés vers la marge. Ne correspondant pas à la norme, ils sont nécessairement en dehors de celle-ci.

La marge est-elle pour autant un problème à résoudre ?¹¹⁴² La réponse est négative dans la mesure où la marge nous renseigne sur ce qui la forme et sur ce à quoi elle s'oppose : le centre, et donc la « norme ». Il est toutefois intéressant de se poser la question suivante : la marge est-elle volontaire ou involontaire ? La définition de la marginalité est ambiguë précisément parce qu'on ne sait pas si elle est volontaire ou non. Doit-on parler de marge (*margin*) ou de cadre (*frame*) ? Dans notre cas, on peut parler de marges internes à l'œuvre puisque les séparations physiques ou matérielles servant parfois à distinguer les personnages sont toutes situées au sein d'un même espace. De plus, la marge entretient un lien avec le centre tandis que la périphérie n'en a pas. La marge se débat avec le centre. Contrairement aux drôleries des manuscrits médiévaux situés en périphérie, enfants et animaux sont en marge dans la peinture italienne de la Renaissance. La marge et le centre impliquent des sujets plus ou moins liés, car l'un a besoin de l'autre pour se définir. Il faut passer par la marge pour arriver au centre comme il faut passer par l'enfance pour devenir adulte, et il faut passer par l'animalité pour acquérir son humanité. On place la vision de l'autre qu'on ne veut pas vraiment voir en marge.

Ce rejet des « jeunes » sur les bords et les marges de la toile « souligne combien les jeunes ont du mal à trouver leur place dans l'espace de l'image »¹¹⁴³, mais n'acte pas pour autant un « rapide abandon » des peintres quant à ces figures¹¹⁴⁴. Leur exclusion visuelle, ainsi que celles des animaux, se fait l'écho de leur place marginale dans la société. Leur marginalité permet de préciser la norme, de la mettre en valeur. La marginalité de l'enfance animale est donc double puisqu'elle concerne autant leur emplacement au sein de la composition que leur place dans la société de la Renaissance. Cette sur cette double marginalité que nous allons désormais nous pencher afin de comprendre en quoi la marginalité spatiale de ces figures dans l'œuvre témoigne de leur marginalité sociétale.

¹¹⁴² Question soulevée par Emmanuel Bain dans son introduction de la 46^e journée d'étude du R.M.B.L.F (Université Libre de Bruxelles, 6-7 octobre 2022) dont les actes paraîtront prochainement.

¹¹⁴³ Michel Pastoureau, « Les emblèmes de la jeunesse. Attributs et mises en scène des jeunes dans l'image médiévale » dans Jean-Claude Schmitt et Giovanni Levi (eds.), *Histoire des jeunes en Occident*, Paris, Seuil, 1996, p. 264.

¹¹⁴⁴ « Le peintre les aurait placés en marge, à l'extérieur, sur les côtés, ou en arrière-plan, et les auraient rapidement abandonnés », Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Seuil, p. 59.

1. Un dialogue de premier plan

La mise à l'écart visuelle des enfants et des animaux consiste à les reléguer au premier plan de l'œuvre¹¹⁴⁵, dans un espace qui leur est propre. Leur placement en périphérie de l'action principale, soit sur le devant, soit sur les côtés, ne relève pas de l'abandon contrairement à ce qu'écrit Philippe Ariès¹¹⁴⁶. Le premier rang est depuis le Moyen Âge un espace-temps largement réservé aux enfants afin de marquer leur différence d'âge avec les figures adultes¹¹⁴⁷. Les jeunes sont ainsi renvoyés au premier plan et proches du sol afin de signifier clairement leur jeune âge, mais aussi leur place dans la société, proche de celle des animaux quand ils ne sont pas encore éduqués. Leur part animale y est davantage acceptée qu'au centre, espace de la norme. Ils peuvent en outre profiter de cet espace qui leur est dédié et se l'approprier, sans risquer de gêner la scène centrale. Les peintres s'autorisent ainsi davantage de liberté dans leurs représentations et leurs actions, jusqu'à parfois faire de l'humour. Leurs gestes, leurs jeux et de façon plus générale leur dynamisme viennent dès lors s'opposer au monde paisible des adultes, ce qui pour Michel Pastoureau se traduit par une opposition entre l'unité plastique des adultes et la diversité gestuelle chromatique des enfants¹¹⁴⁸.

Outre le calme et la plasticité, enfants et animaux s'opposent également au temps qu'incarnent les adultes – le présent – puisqu'eux-mêmes de par leur jeune âge illustrent le temps futur :

« Ce rejet des jeunes vers la périphérie de l'image ne concerne pas seulement la hauteur et la largeur de celle-ci. Il peut également s'inscrire dans une troisième dimension, l'épaisseur. [...] le fond représente le passé, et le devant le présent. Le temps s'inscrit dans l'épaisseur de l'image ; la jeunesse est comme poussée en avant par les générations qui se trouvent derrière et sur lesquelles elle est iconographiquement et idéologiquement ancrée. »¹¹⁴⁹

¹¹⁴⁵ Ce placement au premier est valable pour la figure de l'enfant en générale. Voir F. Lacouture, « Genre et fratrie dans les portraits de famille vénitiens du XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 481.

¹¹⁴⁶ « Le peintre les aurait placés en marge, à l'extérieur, sur les côtés, ou en arrière-plan, et les auraient rapidement abandonnés », Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Seuil, p. 59.

¹¹⁴⁷ Si à la Renaissance il est aisé de différencier un jeune d'un adulte, ce n'est pas toujours le cas au Moyen Âge où seule la taille et la place au sein de l'œuvre permettent de distinguer l'un de l'autre. Le jeune est ainsi figuré plus petit que l'adulte et placé au premier plan.

¹¹⁴⁸ Michel Pastoureau, « Les emblèmes de la jeunesse, Attributs et mises en scène des jeunes dans l'image médiévale », in Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (éd.), *Histoire des jeunes en Occident. T. 1, Op. Cit.*, p. 255-275, 271. Michel Pastoureau rejoint ici Philippe Ariès pour qui « ces bambins souriants participeraient alors de l'enrichissement du tableau par la *varietas* des figures, dans une logique de contrepoint et d'apaisement alors que la tension serait à chercher ailleurs », Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Seuil, p. 59.

¹¹⁴⁹ M. Pastoureau, « Les emblèmes de la jeunesse. Attributs et mises en scène des jeunes dans l'image médiévale », *Op. Cit.*, p. 265-266.

Dans l'image médiévale comme dans celle de la Renaissance, chaque plan est couramment associé à une temporalité. Et l'enfant, parce qu'il est un être humain en devenir, incarne logiquement le temps futur. Enfants et animaux sont ainsi bien souvent situés entre deux temps (présent et futur), mais aussi entre deux espaces : fictionnel et réel.

Mettre à l'écart enfants et animaux s'amusant ou se chamaillant ensemble ne signifie pas pour autant les couper totalement du reste de la peinture ni du monde extérieur – celui du spectateur – avec qui ils interagissent parfois, en figures admonitrices¹¹⁵⁰. Au contraire, ces figures de « garniture de bord », ces « figures-de-cadre » comme les appelle Louis Marin¹¹⁵¹ ou ces « figures de bord » selon Daniel Arasse¹¹⁵² ou encore ces « figures de contact » chez Victor I. Stoichita¹¹⁵³, catalysent le regard du spectateur et l'invitent à se plonger dans l'image en agissant « tel un trait d'union spatio-temporel entre la fiction et le réel », notamment lorsqu'ils transgressent l'espace (débordement hors du cadre) et le temps (ils sont dans une temporalité différente de celles des personnages sacrés) du support sur lequel ils sont représentés¹¹⁵⁴. Ce sont alors des figures de « transgressions »¹¹⁵⁵ qui attirent l'attention du spectateur sur l'évènement figuré tout en l'actualisant. Pour Fabien Lacouture, « les enfants témoins dans les scènes de foule doivent donc être analysés de manière symbolique, mais aussi sémiologique, comme des signes que doivent savoir suivre et lire le spectateur pour comprendre le sens du tableau »¹¹⁵⁶. Le premier plan favorise ainsi l'interpénétrabilité de la scène, notamment grâce à des personnages qui semblent entrer et sortir du tableau comme bon leur semble. C'est le vecteur du passage d'un monde à l'autre, c'est un lieu de transfert entre le peintre et le spectateur, le premier invitant le second à être le témoin de son histoire. Ils établissent une transition entre l'extérieur et l'intérieur de l'œuvre, entre l'Histoire sacrée et le

¹¹⁵⁰ « Je pense d'abord que les corps doivent tous se mouvoir en harmonie par rapport à l'action. Ensuite, il est bon que dans une histoire il y ait quelqu'un qui avertisse les spectateurs de ce qui s'y passe ; que de la main il invite à regarder ou bien, comme s'il voulait que cette affaire fût secrète, que par un visage menaçant ou des yeux farouches, il leur interdise d'approcher, ou qu'il leur indique qu'il y a là un danger ou une chose digne d'admiration, ou encore que, par ses gestes, il t'invite à rire ou à pleurer avec les personnages. Enfin, il est nécessaire que tout ce que les personnages peints font entre eux et avec les spectateurs concoure à accomplir et à enseigner l'histoire. », L.B. Alberti, *De la peinture, Op. Cit.*, p. 179. Si enfants et animaux indiquent rarement au spectateur par des gestes ce qu'il y a à voir, ils invitent cependant ce dernier à rire ou à pleurer, répondant en partie au triple rôle de la figure admonitrice qui est de faire voir, faire savoir, faire s'émouvoir.

¹¹⁵¹ Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1988, n° 24, p. 68.

¹¹⁵² Daniel Arasse, « L'opération du bord. Observations sur trois peintures classiques » dans Bertrand Rougé (ed.), *Cadres & Marges*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 1995, p. 23.

¹¹⁵³ Victor Stoichita, *Figures de la transgression*, Genève, Droz, 2013, p. 41. L'auteur rappelle que chez L. B. Alberti, le personnage admoniteur n'est pas qu'une figure de contact, c'est avant tout un personnage de la *storia*. Enfants et animaux sont donc rarement des figures admonitrices dans le sens strictement albertien.

¹¹⁵⁴ R. Loos, « Le cadre incarné : corps-à-corps aux marges du décor », *Op. Cit.*, p. 20.

¹¹⁵⁵ Nous reprenons ici le terme employé par Roxanne Loos dans son étude : R. Loos, « Le cadre incarné : corps-à-corps aux marges du décor », *Op. Cit.*

¹¹⁵⁶ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles, Op. Cit.*, p. 239.

quotidien. De fait, ils semblent appartenir autant au *decorum*, à la *storia* qu'au monde du spectateur. Tous comme les *putti*, enfants et animaux « s'inscrivent précisément à la jonction entre toutes ces spatialités qu'ils articulent »¹¹⁵⁷ et qu'ils envahissent puisqu'ils « sont dotés d'une fonction « extensive » ou « territorialisante »¹¹⁵⁸. Tout comme le cadre, le premier plan incarne ainsi « le lieu de l'échange par excellence entre l'univers de la fiction et le monde du spectateur »¹¹⁵⁹.

1.1. Les côtés

Benozzo Gozzoli fait figure de pionnier dans la représentation d'enfants et d'animaux. Des figures qu'il représente volontiers dans ses œuvres, et à qui il attribue un emplacement spécifique : le premier plan. Au sein de cet espace, elles figurent parfois sur les côtés, parfois au centre. C'est dans l'église Sant'Agostino à San Gimignano que se trouve une peinture murale de l'artiste dans laquelle on retrouve un bel exemple de représentation de ces deux figures au premier plan.

Né à Florence en 1420, Benozzo Gozzoli est le fils d'un tailleur nommé Lese di Sandro¹¹⁶⁰. Giorgio Vasari, dans sa première édition des *Vies*, le mentionne simplement par son prénom, Benozzo. Son surnom, Gozzoli, dont on ne connaît pas l'origine, apparaît pour la première fois dans la seconde édition des *Vies*¹¹⁶¹. D'ailleurs, l'artiste ne signe pas avec ce surnom, mais sous les noms de Benozzo de Florentia ou de Benozzo di Lese, rappelant au choix sa ville natale ou son héritage familial. Benozzo Gozzoli sera formé par Fra Angelico, avec lequel il travaillera notamment à la décoration des cellules des moines du couvent San Marco de 1438 à 1444/1445, puis par Lorenzo Ghiberti avec qui il s'engage à travailler au deuxième portail du baptistère de Florence, la porte dite du Paradis¹¹⁶². Après un séjour à Rome où il décore le chœur de la basilique saint Pierre, il retrouve Fra Angelico en 1447 à Orvieto. Ensemble, ils décorent les voûtes de la chapelle San Brizio de la cathédrale d'Orvieto. En 1448, les deux artistes repartent pour Rome où ils travailleront à la réalisation de fresques dans la chapelle Saint-Nicolas au Vatican. Gozzoli poursuit ses nombreux voyages : entre 1450 et 1452 il travaille à Montefalco, en 1453 il est à Viterbo, avant de revenir une nouvelle fois en 1458 à Rome où il prend part aux

¹¹⁵⁷ R. Loos, « Le cadre incarné : corps-à-corps aux marges du décor », *Op. Cit.*, p. 12.

¹¹⁵⁸ B. Prévost, « Des putti et de leurs guirlandes. Points, noeuds, monde », *Op. Cit.*, p. 146.

¹¹⁵⁹ R. Loos, « Le cadre incarné : corps-à-corps aux marges du décor », *Op. Cit.*, p. 6.

¹¹⁶⁰ Marion Opitz, *Benozzo Gozzoli (1420-1497)*, Köln, Könemann, 1998, p. 6.

¹¹⁶¹ G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, *Op. Cit.*, vol. 4, p. 69-81. Vasari précise que « ses contemporains le tinrent pour un maître plein d'imagination et très doué pour les représentations d'animaux, les perspectives, les paysages et les ornements », p. 73.

¹¹⁶² M. Opitz, *Benozzo Gozzoli (1420-1497)*, *Op. Cit.*, p. 7.

préparatifs du couronnement de Pie II. L'arrivée de la peste en Italie contraint Benozzo Gozzoli à s'échapper de Rome. Il arrive en 1463 à San Gimignano, où il restera quatre ans. Un an après son arrivée, il commence véritablement à travailler sur le cycle de la vie saint Augustin, et ce durant deux ans¹¹⁶³.

Il réalise dans le chœur de l'église Sant'Agostino où se réunissait la communauté monacale, dix-sept peintures murales représentant des épisodes de la vie de saint Augustin, de son entrée à l'école de Thagaste à sa mort¹¹⁶⁴. Le cycle commence au plus proche de l'orateur et se lit de bas en haut et de gauche à droite. Les peintures murales sont divisées en trois chapitres, délimitées par leur position : le registre inférieur traite de l'éducation, de l'apprentissage et des voyages du saint, celui du milieu représente le cheminement du saint vers la foi chrétienne, et le registre supérieur mentionne le couronnement de sa vie¹¹⁶⁵.

Les œuvres furent commandées par un moine dominicain diplômé de l'université de la Sorbonne à Paris, Domenico Strambi. Ce dernier est représenté à plusieurs reprises dans les décors, notamment dans l'épisode représentant *La mort de sainte Monique*, qui nous intéresse ici (**Fig. 99**). La composition, tout à droite, constitue le dernier épisode du registre du milieu. La scène figure sainte Monique, la mère de saint Augustin, sur son lit de mort en prière. Son fils saint Augustin est en train de lire l'office funèbre près d'elle, son pied droit posé au sol et son pied gauche sur la marche qui conduit à la chambre de la sainte. Face à lui, deux autres moines dominicains. Il s'agit de Domenico Strambi qui s'est fait représenter, comme les initiales du cadre l'indiquent : F.D.M. Paris, Frater Dominicus Magister Parisinus¹¹⁶⁶ et d'un moine plus âgé¹¹⁶⁷. Derrière eux, à l'extrémité droite de la scène sont figurés deux bambins entièrement nus se dirigeant en courant avec un petit chien vers l'extérieur du cadre pictural. Leur présence encore inhabituelle en 1464-1465, ne semble pas avoir intéressé la littérature

¹¹⁶³ Il fut appelé à San Gimignano par « Domenico Strambi, docteur de l'université de Paris moine augustin, pour peindre à fresque dans le chœur de l'église de Sant'Agostino la vie du patron de l'ordre ». Marcelle Lagaisse, *Benozzo Gozzoli. Les traditions trecentistes et les tendances nouvelles chez un peintre florentin du Quattrocento*, Histoire de l'art, Université de Lille, Lille, 1935, p. 38.

¹¹⁶⁴ Les épisodes, dans leur ordre de lecture, sont les suivants : *Entrée à l'Université de Carthage, Les Adieux à la mère, Le voyage à Rome, Le Débarquement à Ostie, Saint Augustin enseignant à Rome, Le départ de saint Augustin pour Milan, L'arrivée à Milan, Saint Augustin écoutant la prédication de l'évêque Ambroise, Saint Augustin lisant l'épître de Saint Paul, le Baptême de saint Augustin, La Parole de Sainte-Trinité et la visite aux moines du Monte Pisano, La mort de Sainte Monique, La bénédiction des fidèles d'Hippo, La Conversion de Fortuné, L'apparition de saint Jérôme à saint Augustin*, et enfin *La mort de saint Augustin*.

¹¹⁶⁵ M. Opitz, *Benozzo Gozzoli (1420-1497), Op. Cit.*, p. 62. ; OLE AHL Diane, « Gli affreschi di Benozzo Gozzoli sulla vita di Sant'Agostino » in *Benozzo Gozzoli. Le storie di Sant'Agostino a San Gimignano*, Roberto Cardini, Anna Padoa Rizzo et Mariangela Regoliosi (éd.), Rome, Bulzoni Editore, p. 33-50.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹¹⁶⁷ Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto voit elle dans ces deux personnages « *i due fedeli seguaci Nebridio e Evodio* », Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, « Gozzoli pittore-regista : le Storie di Sant'Agostino a San Gimignano » dans Roberto Cardini, Anna Padoa Rizzo et Mariangela Regoliosi (eds.), *Benozzo Gozzoli. Le Storie di Sant'Agostino a San Gimignano*, Rome, Bulzoni Editore, 2001, p. 77.

artistique qui a passée sous silence ou au mieux rapidement évoqué leur existence. Pourtant, ce détail questionne : que font ces deux enfants et cet animal ici, dans une scène figurant la mort d'une sainte ? La présence à première vue légère de ce trio a de quoi surprendre. Pourquoi Benozzo Gozzoli représente-t-il un chien, dont la race est difficilement identifiable, courant après un jeune garçon, incité par autre ? Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Pogetto admet ne pas avoir d'explication concernant leur présence :

« À leurs côtés, un enfant nu est forcé de fuir par un chien qui aboie furieusement avec son pelage dressé, tandis que, par-derrière, un garçon se précipite pour l'apaiser. De cet épisode, que nous serions trop hâtivement tentés de considérer comme ludique, je ne peux pour l'instant donner d'explication. »¹¹⁶⁸

Dans son étude sur la *copia* et la *varietas* dans les fresques de Benozzo Gozzoli à San Gimignano, Gigetta Dalli Regoli, accuse ces enfants et ce chien d'être « inconscients de la gravité du moment »¹¹⁶⁹. Quant à Diane Cole Ahl, elle propose étrangement d'y voir la « métaphore imagée de l'évolution spirituelle d'Augustin, qui s'éloigne du péché pour atteindre une meilleure compréhension de Dieu »¹¹⁷⁰.

Faut-il donc voir dans ces deux enfants et ce chien s'enfuyant de la toile une métaphore de l'animalité qui s'échappe finalement de saint Augustin avant sa mort, représentée à la scène suivante ? Cette hypothèse est tentante, d'autant plus que l'enfant figuré au centre auprès de sa mère ne prend pas part à la course des deux autres garçons. Il s'agit du petit garçon que l'on voit dans la première peinture murale (en bas à gauche) du cycle représentant *Saint Augustin conduit au maître de grammaire* (**Fig. 129**). Porté sur le dos d'un élève plus âgé, l'enfant se fait fouetter les fesses nues par le maître d'école. Ses boucles blondes et sa tunique verte permettent de le reconnaître dans l'épisode *La mort de sainte Monique* (**Fig. 99**), cette fois tout habillé et plus sage. L'évolution du comportement du garçon doit servir d'exemple au spectateur : il est devenu un être civilisé et a chassé l'animalité qui l'habitait contrairement aux deux garçons nus et au chien. Outre cette métaphore, la présence de ce trio au premier plan et sur l'extrémité droite du premier plan semble avoir pour fonction de guider le spectateur vers la scène suivante. En se dirigeant vers l'extérieur du cadre, les deux garçons et le chien conduisent le regard du

¹¹⁶⁸ « Al loro fianco un fanciullo nudo è costretto alla fuga da un cane che abbaia furiosamente col pelo ritto, mentre dal dietro un fanciullo accorre per placarlo. Di questo episodio, che troppo frettolosamente saremmo tentati di ritenere giocoso, non so per ora dare una spiegazione. », *Ibid.*

¹¹⁶⁹ Gigetta Dalli Regoli, « Copia e Varietas nelle storie di Sant'Agostino a San Gimignano : Benozzo Gozzoli interprete di una esigenza espressa nel De Pictura Albertiano » dans Roberto Cardini, Anna Padoa Rizzo et Mariangela Regoliosi (eds.), *Benozzo Gozzoli. Le Storie di Sant'Agostino a San Gimignano*, Rome, Bulzoni Editore, 2001, p. 57-58.

¹¹⁷⁰ Diane Cole Ahl, « Benozzo Gozzoli's Frescoes of the Life of Saint Augustine in San Gimignano: Their Meaning in Context », *Artibus et Historiae*, 1986, vol. 7, n° 13, p. 35-53.

spectateur à « tourner la page » afin de passer à la lunette supérieure, en l’invitant par le geste – les deux bras en avant – du garçon aux cheveux roux.

Cette insertion d’enfants et d’animaux au premier plan vient ainsi faciliter la circulation du regard dans la toile, guidant le spectateur sur le chemin à suivre au sein de l’œuvre. Un schéma que reprend Pintoricchio quelques années après Benozzo Gozzoli dans sa peinture *Saint Bernardin ressuscitant un homme mort* réalisée en 1473 (**Fig. 100**). Sur la route de Bergame à Vérone, saint Bernardin aperçoit sous un arbre le corps meurtri d’un homme innocent, tué par accident. Il se met alors à prier et bientôt l’homme retrouve la vie¹¹⁷¹. La majeure partie des personnages sont regroupés autour du saint que l’on devine au centre avec sa robe grise, touchant l’épaule du jeune homme d’une main et faisant un geste de prière de l’autre. Quelques personnages ne semblent toutefois pas intéressés ou concernés par le miracle qui vient d’avoir lieu. En bas à droite, sur la pelouse, un chien élané – probablement un lévrier - arborant un imposant collier est attiré par quelque chose à l’extérieur de la toile. Sans doute est-il à la recherche de sa progéniture qui apparaît de l’autre côté de la composition, surgissant au premier plan à gauche. Cette habile technique du peintre permet de faire circuler le regard au sein de l’œuvre et invite à contempler à nouveau sa surface afin de partir à la recherche du chiot perdu. Pintoricchio instaure un schéma circulaire au premier plan de l’œuvre et qui prend vie grâce aux deux chiens et à l’enfant dont on se représente aisément la course mentalement. Le jeune lévrier court après un bambin attiré par sa ceinture virevoltant dans les airs – forme qui n’est pas sans rappeler celle de la queue du lévrier à gauche (peut-être le chiot pense-t-il courir après sa mère ?) - et ils font alors irruption dans l’image, comme s’ils venaient de la gauche de la toile et étaient passés par l’extérieur pour contourner le groupe et enfin resurgir par la droite. Par leur dynamisme et leur célébration de la vie, ces figures font écho au miracle qui vient d’avoir lieu et au cours duquel un homme a retrouvé sa vie.

Ce motif a possiblement inspiré Filippino Lippi (1457-1504) pour une de ses peintures murales réalisées entre 1487 et 1502 dans la chapelle Strozzi de la Basilique Santa Maria Novella de Florence. L’œuvre qui nous intéresse est celle peinte sur le mur gauche de la chapelle, au registre inférieur et qui illustre *Saint Jean l’évangéliste ressuscitant Drusiana* (**Fig. 109**). Tout à droite de l’œuvre, on retrouve un chien embêtant un garçon qui vient se réfugier auprès de sa mère. L’animal tient dans sa gueule un bout du tissu qui sert de ceinture à l’enfant et menace ainsi de dévoiler à tout instant sa nudité s’il tire trop dessus. Contrairement aux œuvres de Benozzo Gozzoli et de Pintoricchio (**Fig. 129 et 101**), l’enfant et le chien placés à

¹¹⁷¹ Épisode rapporté par M. L’abbé Berthoumieu, *Histoire de saint Bernardin de l’ordre des frères mineurs*, Saint-Cloud, Imprimerie Belin, 1965, p. 162

l'extrémité droite du premier plan de la fresque n'incitent pas à sortir du cadre pictural. Au contraire, les lignes formées par le tissu tendu entre la gueule du chien et l'enfant et celle formée par le bras de l'enfant qui remonte vers sa mère viennent ramener l'œil du spectateur vers le haut de l'œuvre, vers les visages du groupe de femmes, et dont les regards finissent de ramener celui du spectateur au centre de la fresque, là où advient le miracle. Le garçon, qui vient encadrer la scène, est une adaptation des garçons peints par Benozzo Gozzoli (**Fig. 99**)¹¹⁷² et Pintoricchio (**Fig. 100**), dont la torsion du buste caractéristique des corps en mouvements apporte un certain dynamisme. Un mouvement qui intéressait Filippino Lippi et qu'il a étudié à en juger par les deux études (**Fig. 110 et 111**) sur lesquelles on peut voir un jeune garçon tordre son buste et lancer sa jambe gauche pour s'élancer en arrière, comme pour éviter quelque chose, un chien trop insistant par exemple. La première étude (**Fig. 110S**) est un dessin préparatoire provenant du *Libro de Disegni*, ce recueil de dessins rassemblés par Giorgio Vasari au cours de sa vie. À sa mort, on pense que cinq cent vingt-six feuilles étaient en possession de Vasari¹¹⁷³.

On aperçoit cette torsion du corps quelques années plus tard, vers 1520, dans une peinture évoquée précédemment de Bacchiacca (**Fig. 97**) dans laquelle on retrouve une scène similaire : un jeune garçon sur le bord gauche de l'œuvre se fait embêter par un chien et cherche protection auprès de sa mère. Toutes ces œuvres semblent avoir inspiré Annibale Carracci (1590 - 1609) qui vers 1583-85 réalise un dessin d'une *Mère portant un petit enfant et autres figures* (**Fig. 130**). Ces « autres figures » sont notamment composées sur la droite du dessin, d'un jeune garçon et d'un chien qui le suit de près. Le geste du garçon – cherchant à échapper à la truffe inquisitrice d'un chien en se réfugiant auprès de sa mère, espérant une aide de sa part – fait largement écho à plusieurs enfants que nous avons déjà croisés (**Fig. 97, 102 et 110**) de par leurs mouvements corporels (l'écart des hanches) et leur gestuelle (le soulèvement inquiet des bras).

¹¹⁷² La présence de Filippino Lippi à San Gimignano en 1483-84 attestée puisqu'il a réalisé une *Annonciation*, datée de cette même période, huile et tempera sur cuivre, d. 53 cm, Saint Pétersbourg, L'Hermitage, pour le monastère. Les fresques de Benozzo Gozzoli étaient déjà terminées depuis plus de vingt ans, il a très certainement eu l'occasion de les voir et de les étudier, et notamment d'apercevoir ces deux garçons poursuivis par un chien dont les corps en mouvements rappellent fortement celui présent dans *Saint Jean l'évangéliste ressuscitant Drusiana*.

¹¹⁷³ Elles ont été disséminées à travers différents musées et le dessin d'un *putto* portant un drapé figure sur l'une d'elle rachetée en 1991 par la National Gallery de Washington D.C., avec d'autres dessins de Filippino Lippi et Sandro Boticelli. Ces deux études nous permettent de mieux admirer les qualités de l'artiste en tant que dessinateur et la complexité de ses figures comme de ses drapés. Une qualité que son épitaphe à San Michele Visdomini à Florence (aujourd'hui perdue) célébrait en déclarant : « Morte e il disegno or che Filippo parte », George R. Goldner et Carmen Bambach (eds.), *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, New York, Harry N. Abrams, 1997, p. 15.

Les enfants placés au premier plan sur les côtés viennent encadrer la scène principale centrale. Quand ils ne cherchent pas à diriger le regard du spectateur vers l'œuvre suivante, ils viennent fermer visuellement l'espace. Cette fermeture de l'espace pictural est parfois accentuée par la présence d'éléments architecturaux comme des colonnes. Élément que l'on retrouve par exemple chez Bonifacio di Pitati dit Bonifacio Veronese (1487-1553). Né à Vérone, il fait cependant carrière à Venise, où son atelier tente de concurrencer, en vain, celui de Titien. Dans sa toile représentant *Le repas à Emmaüs* (**Fig. 131**), Bonifacio Veronese figure dans un décor dépouillé la rencontre des deux pèlerins avec le Christ. La scène illustre l'épisode tiré de l'évangile de saint Luc (24 : 15-32) et dépeint notamment le moment où le Christ rompt le pain, faisant prendre conscience aux deux pèlerins de sa résurrection. Leur stupéfaction est signifiée par de grands gestes d'étonnement. Le Christ est figuré au centre assis derrière une table, mais devant une colonne qu'un grand drapé vient orner en partie. La métaphore est évidente : le Christ, et donc la religion sont les piliers de ce monde. La seconde colonne se situe elle à gauche de la toile et fait office de frontière spatiale et temporelle : derrière cette colonne on devine le Christ rencontrant les deux pèlerins. Assis sur un grand drapé posé à même le sol devant la colonne, un jeune garçon tend sa main contenant des cerises vers un bichon maltais. L'animal ne paraît pas intéressé par le fruit dont la symbolique est double puisqu'elle est autant associée à l'enfance qu'à la Passion du Christ. En effet, la cerise est « un attribut traditionnel des portraits d'enfants. Il s'agit d'un fruit de printemps symbole adéquat du début de la vie »¹¹⁷⁴. La douceur de ce fruit peut aussi bien évoquer l'enfance que le Paradis¹¹⁷⁵. Parmi les enfants, c'est bien souvent le Christ lui-même qui est représenté avec des cerises à la main¹¹⁷⁶, car par sa couleur rouge sombre la cerise rappelle le sang versé par le Christ lors de la Passion. En plaçant ainsi l'enfant et l'animal devant une colonne – mais pas parfaitement devant comme le Christ au centre de la composition – et tenant des cerises, Bonifacio Veronese se sert de l'enfant et l'animal pour répéter l'Histoire sacrée au sein même de la peinture. Il vient remplir un espace vide de sa toile par des détails qui semblent à première vue anecdotiques, mais qui finalement renvoient par leur emplacement et le fruit qu'ils partagent à la Passion du Christ. Placer ces figures devant une colonne, c'est les associer à l'église que saint Paul dans sa première lettre à

¹¹⁷⁴ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles*, Op. Cit., p. 222.

¹¹⁷⁵ Michel Feuillet, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 26.

¹¹⁷⁶ Les tableaux figurant la Vierge et l'Enfant mangeant ou tenant des cerises sont nombreux, on peut citer ces quelques exemples : Sano di Pietro, *Vierge à la cerise*, 1445, tempera et sur panneau de bois, 40 x 50 cm, Aléria, Musée départemental ; Federico Fiori dit le Baroque, *Repos pendant la fuite vers l'Égypte*, 1570, huile sur toile, 133 x 110 cm, Vatican, Pinacothèque ; Pieter Coecke van Aelst, *Madone aux cerises*, XVI^e siècle, huile sur bois, 89 x 58 cm, Abbeville, Musée Boucher-de-Perthes.

Timothée décrit selon ces mots « l'Église du Dieu vivant, elle qui est le pilier et le soutien de la vérité » (Paul 1 Timothée, 3:15).

On retrouve une scène relativement similaire chez un autre artiste venant de Vérone et établi à Venise, Paolo Véronèse. Il s'agit du *Repas chez Simon* (**Fig. 126**) peint pour le réfectoire du couvent Santa Maria dei Servi à Venise, puis offert par la République Sérénissime de Venise au roi de France Louis XIV en gage d'amitié en 1664. La scène illustrée par Véronèse est celle décrite par l'évangile de saint Luc (7 : 37-50). Simon le pharisien invite le Christ à partager un repas avec lui quand une pécheresse, Marie-Madeleine, surgit de la foule et nettoie de ses larmes et à l'aide du flacon de parfum qu'elle a apporté, les pieds du Christ. Ce dernier, reconnaissant de tout l'amour qu'elle lui témoigne pardonne ses péchés. L'action se passe au centre de la toile, délimité par deux colonnes aux chapiteaux corinthiens. Autour de la colonne tout à droite de la composition, au premier plan, se situe un autre genre d'action : une fillette tourne autour de la colonne afin de se cacher d'un épagneul blanc et brun situé de l'autre côté de l'édifice architectural. Leur présence ne semble en rien liée au lavement des pieds par Marie-Madeleine, mais comme souvent chez Véronèse la présence d'enfants et d'animaux au premier plan de l'œuvre sert à actualiser l'Histoire sacrée. À l'instar des œuvres citées précédemment, le corps de la fillette penché en avant et son regard tourné vers le chien placé plus au centre de la peinture permettent de fermer l'espace pictural et de ramener le regard du spectateur au centre après avoir étudié les confins de l'œuvre. En effet, une fois que la jeune fille a accaparé l'attention du spectateur, il est tentant de suivre son regard en direction de l'animal qui lui-même observe un jeune homme adossé à la colonne captivée par la scène qui est train de se dérouler sous ses yeux. Paolo Véronèse fait donc circuler le regard du spectateur avant de le reconduire au centre.

1.2. Le centre

Quand ils ne sont pas relégués aux extrémités de l'œuvre, enfants et animaux sont généralement placés au centre du premier plan. Ils s'insèrent parmi la foule de personnages au centre de la composition desquels ils se détachent par leur petite taille. Un des premiers décors de la Renaissance italienne dans lequel on retrouve de nombreux enfants et animaux au centre du premier plan est celui de Benozzo Gozzoli au Campo Santo de Pise. Il s'agit du « cycle de l'Ancien Testament le plus étendu de la peinture toscane »¹¹⁷⁷ puisqu'il comprend pas moins de trente peintures murales dont vingt-six peintes par Gozzoli entre 1468 et 1484 sur le mur

¹¹⁷⁷ Jean K. Cadogan, « Benozzo Gozzoli, Filippo de' Medici and the Old Testament murals in the Camposanto in Pisa (1468-1484) », *Predella*, 2016, n° 39-40, p. 217.

nord du célèbre cimetière¹¹⁷⁸. On retrouve par exemple, disséminés dans une peinture murale illustrant *La malédiction de Canaan* (**Fig. 132**) plusieurs garçons « bien dignes du quatorzième siècle »¹¹⁷⁹ à côté desquels est placé un chien de grande taille, sans doute un lévrier. Leur présence ne semble pas avoir de fonction ou de symbolique particulière, si ce n'est celle de venir combler les espaces vides de l'œuvre par leur présence contemporaine et d'apporter par leur taille et leur âge un peu de *varietas*. Ce qui semble également être le cas de l'œuvre représentant *La vendange et l'ivresse de Noé* (**Fig. 133**) dans laquelle on aperçoit quasiment au centre de la composition deux bambins nus assis au sol. Les deux camarades se serrent l'un contre l'autre, comme pour mieux se protéger des aboiements du chien à leur droite.

Si Fra Angelico, le maître de Benozzo Gozzoli avait commencé à introduire des enfants dans ses peintures murales¹¹⁸⁰, aucun animal n'y trouvait sa place. Celles-ci valurent à Benozzo Gozzoli une grande renommée, dont Giorgio Vasari se fait l'écho dans ses *Vite* :

« Dans cette entreprise, Benozzo fit montre d'un courage exceptionnel ; une œuvre d'une telle envergure eût à juste titre effrayé une légion de peintres et il la réalisa seul. Il en acquit une immense renommée et mérita qu'au milieu de la composition on plaçât cette épigramme : *Pourquoi contemples-tu ces oiseaux, ces poissons et ces monstres sauvages, ces forêts verdoyantes, ces célestes demeures ? Ces enfants et jeunes gens, mères et pères blanchis par l'âge, Montrant sur le visage un éternel éclat ? Ce n'est pas la nature qui a façonné ces multiples images, Elle que son génie prédispose à créer. C'est une œuvre de l'art ; c'est Benozzo qui a peint ces vivantes figures. O Dieux, à ces figures accordez la parole des vivants.* »¹¹⁸¹

Déjà Vasari note la présence d'animaux et d'enfants chez Benozzo Gozzoli. Des figures qui dans les décennies suivantes vont se développer chez des peintres directement influencés par son travail et qui les mettront davantage en avant dans leurs œuvres que ce soit par une taille plus importante ou la création d'un espace autour d'eux permettant de les distinguer immédiatement parmi les autres personnages.

C'est notamment le cas du peintre toscan Filippino Lippi (1457-1504), fils du peintre Filippo Lippi (1406-1469). Il fut formé auprès de ce dernier dans la plus pure tradition des ateliers d'artistes où l'on était formé de père en fils puis afin de parfaire son apprentissage il

¹¹⁷⁸ Les scènes sont des rectangles horizontaux disposés en deux niveaux couvrant tout le mur nord. Les scènes du Nouveau Testament étaient situées au-dessus des entrées des chapelles, en face des portails de l'entrée principale. *Ibid.* ; Laurence B. Kanter, Pia Palladino et Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.) (eds.), *Fra Angelico*, New York ; New Haven ; Londres, Metropolitan Museum of Art ; Yale University Press, 2005, p. 302.

¹¹⁷⁹ Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie* [En ligne], Paris, s. l., 1929, p. 164-165.

¹¹⁸⁰ On peut le voir par exemple dans ses peintures murales de la chapelle privée du pape Nicolas V dans le Palais du Vatican commencées vers 1448-50 (murs nord et ouest), représentent des épisodes de la vie de saint Stephen et saint Laurent (saint patron de Rome), deux martyrs.

¹¹⁸¹ G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, *Op. Cit.*, vol. 4, p. 74.

rejoignit l'atelier de Sandro Boticelli, à Florence, en juin 1472¹¹⁸². Mentionné rapidement dans les dernières pages de la biographie de son père par Giorgio Vasari, Filippino est décrit comme un très bon dessinateur. Vasari mentionne d'ailleurs dès sa première édition des *Vies* les réalisations de Filippino Lippi dans la chapelle du Cardinal Oliveiro Carafa (1430-1511), et viendra s'épancher davantage sur le sujet dans son édition de 1568¹¹⁸³.

Située en plein cœur de Rome, à deux pas du Panthéon, la Basilique Santa Maria Sopra Minerva était déjà richement décorée lorsque le Cardinal Carafa fit l'acquisition d'une chapelle en son sein, située précisément au niveau du transept droit. Avec l'acquisition de cette chapelle, le cardinal possédait désormais un espace sacré pour ses dévotions privées et les manifestations publiques, se conformant en cela à la volonté d'une grande partie de la bureaucratie papale en assouvissant son « identité ecclésiastique »¹¹⁸⁴. C'est donc en 1467, huit ans après avoir reçu le chapeau rouge, que le cardinal Carafa acquit sa chapelle privative déjà construite dans une église richement décorée¹¹⁸⁵. Il ne fut pas le premier à faire une telle acquisition¹¹⁸⁶ : dans les années 1470, l'évêque Juan Diego et la famille Rustici possédaient déjà leurs propres chapelles¹¹⁸⁷. Cette dernière était dédiée à saint Thomas d'Aquin, tout comme celle du Cardinal Carafa qui fut nommé protecteur des Dominicains, ordre dont il était très proche. Fait inhabituel, le cardinal dédia sa chapelle à deux personnages sacrés conjointement, comme indiqué par deux inscriptions sur l'arc de l'entrée : saint Thomas d'Aquin pour les murs des côtés, et la Vierge pour le retable de l'autel et le mur derrière l'autel. C'est le jeune maître toscan Filippino Lippi qui fut chargé d'orne la chapelle de peintures murales et d'un retable consacré à la Vierge et saint Thomas d'Aquin. Les décors de la chapelle étaient

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 3, p. 421 et volume 4, p. 319.

¹¹⁸³ « *Bene è vero che, deliberatosi poi di onorarlo in quel miglior modo che e'poteva, mandò Filippino, suo figliuolo, a Roma al cardinale di Napoli per fargli una cappella. [...] Disegnò Fra Filippo benissimo ; come si può vedere nel nostro Libro di disegni de' più famosi dipintori, e particolarmente in alcune carte, dove è disegnata la tavola di Santo Spirito, ed in altre, dove è la cappella di Prato.* », G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, Op. Cit.*, p. 639.

¹¹⁸⁴ En Concernant le lien de la famille Carafa avec l'ordre Dominicain voir notamment Jennifer Mara De Silva, « Appropriating sacred space: private-chapel patronage and institutional identity in sixteenth-century Rome - the case of the office ceremonies », *The Catholic Historical Review*, 2011, vol. 97, n° 4, p. 656. ; Gail Louise Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance art in Rome*, Kirksville, Sixteenth Century Journal Publishers, 1986, p. 32. Et *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁸⁵ Il la fera seulement agrandir et décorer par Filippino Lippi. Le 28 ou 29 octobre 1486, le cardinal Oliviero Carafa paya pour l'agrandissement de sa chapelle, vraisemblablement peu de temps après l'avoir acquise, voir : Archivio di Stato, Rome, *Notari Capitolini*, 499, fols. 21v-22r, Notaire Andreas di Carusiis. Ce document non publié est mentionné par Carlo Bertelli, « Appunti sugli affreschi nella cappella Carafa alla Minerva », *Archivum fratrum praedicatorum*, 1965, n°35, p. 116-130, particulièrement p. 116, n°4. Le document est résumé dans un index des archives, aujourd'hui perdues, de S. Maria sopra Minerva, Campione, o sia generale. Maria sopra Minerva, Campione, o sia generale Descrizione di tutte le Scritture spettanti al Venerabile Convento di S. Maria sopra Minerva di Roma, compilé par Giacomo Regilnado Quadri, 1757, MS, Minerva Archive, I, 152-3. Ouvrage et document cité par G.L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance art in Rome, Op. Cit.*, p. 186.

¹¹⁸⁶ Pourtant, c'est la chapelle Carafa qui recevait les visites annuelles du collège des cardinaux. Voir *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

vraisemblablement terminés en 1493 quand, le 25 mars de cette même année, « le pape Alexandre VI (1492-1503) vient célébrer la fête de l'Annonciation au prieuré dominicain de S. Maria Sopra Minerva à Rome » et se rendit dans la Chapelle du cardinal Carafa¹¹⁸⁸.

C'est grâce à la recommandation de Lorenzo de Medici¹¹⁸⁹ que Filippino Lippi en vint à travailler pour le Cardinal napolitain à Rome alors qu'il n'est un artiste indépendant que depuis huit ans à Florence et plus largement en Toscane, mais tout de même avec une solide réputation. Les décors de la chapelle Carafa sont son premier grand décor au sein d'une chapelle, et son unique travail romain. C'est donc en 1488 que Filippino Lippi arrive à Rome et s'apprête à réaliser un des plus grands – si ce n'est le plus important - décors de sa carrière. Pour ce travail, il reçut deux mille ducats uniquement pour la réalisation des seules peintures murales. Il s'agit donc d'une œuvre majeure de l'artiste, et pour reprendre les mots de Jonathan K. Nelson, la chapelle Carafa « représente un tournant décisif dans le développement artistique de Filippino »¹¹⁹⁰, et ce pour trois raisons. Tout d'abord, Filippino Lippi instaure une monumentalité nouvelle dans ses réalisations grâce à l'étude de l'architecture et de la sculpture antique que l'on retrouve dans les nombreux cadres architecturaux entourant les peintures murales¹¹⁹¹. Deuxièmement, après son arrivée à Rome, le peintre instaure un « sens plus prononcé du mouvement de l'émotion, voir du pathos »¹¹⁹² dans les expressions et dans les poses de ses personnages, dont les drapés volants contribuent au dynamisme de la composition. Le résultat est un travail des plus harmonieux : les peintures des murs latéraux et celles de la

¹¹⁸⁸ Selon Johannes Burckard, le pape pria depuis un tabouret au maître-autel, puis ôta son pluvial et sa mitre, remit son capuchon et son étole, et se rendit dans la nouvelle chapelle de l'Annonciation appartenant au cardinal de Naples, Oliviero Carafa [...] : « *Quo facto, pontifex fecit orationem in faldistorio ante altare; deinde, deposito pluviale et mitra, reasumpto capucino sub stola, venit ad capellam novam Annunciate per r.d. cardinalem Neapolitanum factum.* », Johannes Burckard, *Liber notarum, 1483-1506*, in L. A. Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, nouvelle édition, Città di Castello, S. Lapi, 1900, vol. 32, pt. 1, 1-11.¹¹⁸⁸

¹¹⁸⁹ « Puis il entreprit, sur la demande de Laurent de Médicis l'Ancien, pour son ami le cardinal napolitain Oliviero Caraffa, un très important travail à Rome. En s'y rendant, il passa par Spolète, selon le désir de Laurent, afin de faire ériger, aux frais de ce dernier, une sépulture de marbre pour son père Fra Filippo [...] », G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, *Op. Cit.*, vol. 4, p. 321. ; Eve Borsook, « Documents for Filippo Strozzi's Chapel in Santa Maria Novella and Other Related Papers- I », *The Burlington Magazine*, 1970, vol. 112, n° 812, p. 741.

¹¹⁹⁰ Jonathan K. Nelson, « La cappella Carafa: un nuovo linguaggio figurativo per la Roma del Rinascimento » dans Alessandro Cecchi (ed.), *Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400*, cat. expo., (Rome, Scuderie del Quirinale, du 5 octobre 2011 au 15 janvier 2012), Milan, 24 Ore cultura, 2011, p. 39.

¹¹⁹¹ Vasari ira même jusqu'à dire que l'artiste est le premier à introduire des décorations all'antica à Florence. Voir G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, *Op. Cit.*, vol. 4, p. 319.

¹¹⁹² « *Le pose delle figure sono caratterizzati da un senso del movimento ed emozione, se non di pathos, moto più accentuato ; le figure si voltano, corrono, gesticolano come no si era mai visto prima, mentre le vesti fluttuano al vento.* », J.K. Nelson, « La cappella Carafa: un nuovo linguaggio figurativo per la Roma del Rinascimento », *Op. Cit.*, p. 39.

voûte s'accordent parfaitement avec l'architecture illusoire et réelle¹¹⁹³ qui les encadre comme l'a justement souligné Jonathan K. Nelson¹¹⁹⁴. Ce qui nous amène à notre troisième point, les fresques de la chapelle Carafa sont plus ornées que ses réalisations antérieures, suscitant l'admiration de Giorgio Vasari¹¹⁹⁵.

Si la *pala* et le mur derrière l'autel sont respectivement consacrés à l'*Annonciation* et à l'*Assomption de la Vierge*, le mur latéral ouest¹¹⁹⁶ est lui entièrement consacré à saint Thomas D'Aquin. La première scène, celle la plus basse, représente le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin sur les hérétiques*, la lunette (**fig. 135**) – l'œuvre qui nous intéresse ici – dépeint un ou des miracles de la vie du saint. Plus souvent présenté comme le *Miracle du crucifix*, le thème iconographique de cette scène n'est pas communément admis, car on peut aussi y voir le thème du *Miracle de la chasteté*, bien que l'œuvre ne soit quasiment jamais mentionnée sous ce titre¹¹⁹⁷. Représentés dans une composition en forme de lunette, plusieurs personnages se détachent devant un ensemble architectural de style renaissance. Le décor sépare les personnages en plusieurs groupes. Tout à gauche de la scène on aperçoit le groupe le plus évident à identifier : saint Thomas d'Aquin (1225/26–1274), reconnaissable à sa tenue de dominicain - une robe blanche et son manteau noir – entouré de deux anges identifiables par leurs longs cheveux blonds et leurs auréoles. Le groupe de trois est placé légèrement en hauteur sur une marche qui vient délimiter distinctement l'espace « exclusif »¹¹⁹⁸ et sacré (ils ne sont pas dans le même espace que les personnages profanes et que les ruines païennes de l'arrière-plan) du saint vis-à-vis des autres personnages, tout comme le pilier sur lequel est accroché un crucifix. Agenouillé face au spectateur, les bras ouverts, le saint tourne pourtant son regard vers l'objet liturgique, tête baissée en signe d'humilité, mais les yeux levés en direction du visage

¹¹⁹³ Concernant l'architecture de la chapelle, nous nous permettons de renvoyer le lecteur au livre suivant : Maria Vitiello, *Le architetture dipinte di Filippino Lippi. La Cappella Carafa a Santa Maria Sopra Minerva in Roma*, Rome, Gangemi Editore, 2003.

¹¹⁹⁴ « Uno degli aspetti più significativi di questo ciclo è l'impostazione unitaria dello spazio della cappella, concepita da Filippino in modo da armonizzare perfettamente non solo gli affreschi della volta con quelli delle pareti laterali ma anche l'architettura illusionistica e quella reale. », J.K. Nelson, « La cappella Carafa: un nuovo linguaggio figurativo per la Roma del Rinascimento », *Op. Cit.*, p. 39.

¹¹⁹⁵ « L'œuvre toute entière exécutée à la perfection, surtout pour une fresque, fut reconnue comme telle. », G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, *Op. Cit.*, vol. 4, p. 321. Voir également André Chastel, « La chapelle Carafa à l'église de la Minerve: Réflexions sur la méthode », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1988, vol. 50, n° 1, p. 111-119.

¹¹⁹⁶ Le mur latéral droit accueille lui le tombeau du Cardinal Carafa et au-dessus de ce dernier se trouve une fenêtre.

¹¹⁹⁷ Tous les ouvrages que nous avons consultés donnent pour titre à la fresque le *Miracle du crucifix* tout en mentionnant le doute qu'il subsiste quant à la reconnaissance de l'évènement figuré. Même quand les auteurs trouvent des arguments allant dans le sens du *Miracle de la chasteté*, ce titre a du mal à s'imposer au vu de l'héritage critique et c'est finalement presque toujours le *Miracle du Crucifix* qui est retenu.

¹¹⁹⁸ « He and his heavenly companions occupy an exclusive space, made holy by the presence of an altar table and crucifix. », Diana Norman, « In imitation of Saint Thomas Aquinas: art, patronage and liturgy within a Renaissance chapel », *The Society for Renaissance Studies*, 1993, vol. 7, n° 1, p. 24.

du Christ. À droite du pilier, un autre moine dominicain fuit promptement l'espace dans lequel se trouve saint Thomas comme le laisse deviner le bas de sa robe et de son manteau dans lesquels s'engouffre le vent, et les mouvements dynamiques de ses mains et pieds, certainement apeuré par le miracle qui vient d'avoir lieu.

Dans la mesure où le saint est représenté agenouillé face à un crucifix¹¹⁹⁹, beaucoup ont vu dans cette représentation le *Miracle du crucifix parlant*, évènement raconté dans le récit hagiographique de la vie de saint Thomas d'Aquin rédigé par Guillaume de Tocco (124 ?–1323)¹²⁰⁰. En pleine prière, le Christ – symbolisé par le crucifix – aurait parlé, faisant entendre sa voix au saint. L'évènement pour le moins miraculeux et surprenant dérouta le moine qui observe saint Thomas discrètement. Si l'on concède qu'il s'agit de ce miracle, le personnage quittant précipitamment la pièce dans laquelle se trouve saint Thomas et les deux anges serait donc le moine qui le suivait afin d'assouvir sa curiosité. Il est toutefois précisé dans le récit du miracle que ce dernier surprit saint Thomas « soulevé dans les airs, à deux coudées du sol ». Or, dans la fresque de Filippo Lippi, le saint est représenté agenouillé à même le sol – bien que le tombé de sa robe nous empêche de constater avec précision si les genoux du saint touchent véritablement le sol. Il ne semble en tout cas pas être en lévitation, si c'était le cas, le peintre aurait très certainement davantage insisté et mis en évidence cet aspect miraculeux de l'épisode. L'unique phrase accordée par Giorgio Vasari pour décrire cette fresque est la suivante : « Une composition montre le *Crucifié* s'adressant à saint Thomas orant : « *Bene scripsisti de me, Thoma* ». Un de ses compagnons entendant le *Crucifié* parler ainsi demeure stupéfait et, pour ainsi dire, hors de lui. »¹²⁰¹. Bien qu'elle semble davantage plaider en faveur du *Miracle du Crucifix*, elle n'exclut pas qu'il puisse s'agir du *Miracle de la chasteté*. La présence du saint agenouillé face au crucifix au pied duquel on trouve sa *Somme* et une brève mention de Vasari semble avoir convaincu la grande majorité des chercheurs de voir dans cette œuvre de Lippi la représentation du *Miracle du crucifix*. Nous trouvons cependant plus convaincante l'hypothèse

¹¹⁹⁹ Mais aussi parce que l'épisode est davantage connu.

¹²⁰⁰ « Effet semblable de sa prière : son élévation et la révélation qui lui est faite. [...] Ce frère avait remarqué que frère Thomas quittait toujours son lieu d'étude avant matines pour descendre à l'église et que, pour ne pas être vu des autres, il se pressait de retourner à sa chambre quand tintait le signal des matines. Pris de curiosité, il décida un jour de l'observer. Il entra par l'arrière dans la chapelle de Saint-Nicolas où il s'attardait, plongé dans ses prières, et il le vit soulevé dans les airs, à deux coudées du sol. Comme il restait à le regarder, plein d'admiration, il entendit tout à coup, à l'endroit vers lequel le docteur s'était tourné pour prier avec des larmes, une voix émanant du crucifix qui disait : « Thomas, tu as bien écrit sur moi. Que recevras-tu de moi comme réponse de ton labeur ? » Il répondit : « Rien d'autre que Vous, Seigneur ! », Claire Le Brun-Gouanvic, *L'histoire de saint Thomas d'Aquin de Guillaume de Tocco*, Paris, Cerf, 2005, p. 85.

¹²⁰¹ G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, *Op. Cit.*, vol. 4, p. 321. Le passage mentionné par Giorgio Vasari provient d'un récit hagiographique rédigé peu après la mort du saint par Guillaume Tocco.

avancée par Gail Louise Geiger dans son livre¹²⁰² dédié à la chapelle Carafa, qui propose de voir dans cette scène le *Miracle de la Chasteté*¹²⁰³, notamment parce qu'elle permet de justifier la présence des autres personnages dans la fresque : le groupe de quatre situé à droite, l'homme seul au centre, mais aussi l'enfant et l'animal figurés au premier plan au centre de la lunette.

L'épisode du *Miracle de la chasteté* est également rapporté dans le récit hagiographique de Guillaume de Tocco. L'évènement raconté sur plusieurs pages et divisé en chapitres est assez long et complexe. Nous pouvons le résumer comme suit : né vers 1225 dans une riche et puissante famille près d'Aquino présente dans le nord de la Campanie, saint Thomas est l'un des fils du comte Landolphe et de Theodora de Theate de Naples. Saint Thomas rejoint l'ordre dominicain en 1243 alors qu'il n'est encore qu'un étudiant à l'université ce qui mécontente sa famille, qui après plusieurs péripéties l'enferme « au château de Montesangiovanni et à Roccasecca » afin de lui faire quitter l'habit dominicain. Le jeune Thomas y est soumis à diverses tentations humaines et afin d'y résister, il se consacre entièrement la prière, à la lecture et à la contemplation, « au point qu'aucune des persuasions, tentations, menaces, intimidations ou autres influences qui atteignent généralement les cœurs des personnes les plus solides, ne pût avoir d'effet sur l'esprit de ce jeune homme »¹²⁰⁴. Alors ses frères, pour le voir flancher, ont recourt à la ruse :

« Ils lui envoyèrent donc, alors qu'il dormait seul dans sa chambre, sous surveillance, une très belle jeune fille, parée comme une prostituée, afin qu'elle l'incitât au péché par la vue, le toucher, les jeux et tous les moyens dont elle disposait. [...] il chassa avec indignation la jeune fille de sa chambre. Puis, courant dans sa ferveur vers un coin de la pièce, il traça sur le mur, de l'extrémité du tison, le signe de la croix. Prosterné contre terre, en pleurant il demanda à Dieu de lui accorder la ceinture de la virginité perpétuelle, virginité qu'Il avait daigné lui laisser intacte dans ce combat. Et comme il s'endormait soudain, [...] voici que deux anges du ciel lui furent envoyés qui, tout en l'assurant que Dieu l'avait exaucé et que la victoire lui était accordée dans son combat, lui dirent, en le ceignant les reins de part en part : 'Voici que, de la part de Dieu, nous te ceignons de la ceinture de chasteté que tu as demandée : aucun assaut ne pourra la rompre ; ce que vertu humaine ne peut obtenir par

¹²⁰² G.L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel : Renaissance art in Rome, Op. Cit.*

¹²⁰³ Pour Norman, la scène représente à la fois le miracle du crucifix et le thème de la vertu, deux thèmes forts chez saint Augustin. D. Norman, « In imitation of Saint Thomas Aquinas: art, patronage and liturgy within a Renaissance chapel », *Op.Cit.*

¹²⁰⁴ C. Le Brun-Gouanvic, *L'histoire de saint Thomas d'Aquin de Guillaume de Tocco, Op. Cit.*, p. 36-37.

ses propres mérites t'est concédé comme un don de Dieu dans sa largesse.' »¹²⁰⁵

Cet épisode peu connu et peu représenté¹²⁰⁶ semble toutefois correspondre à la représentation donnée par Filippino Lippi dans la chapelle Carafa. On retrouve, comme dans l'œuvre de Bernardino Daddi, *La tentation de saint Thomas d'Aquin* (**Fig. 134**), réalisée en 1338, le saint agenouillé face à un crucifix et entouré de deux anges debout, dont les mains de l'un, proches de la taille du saint, indiquent qu'il vient de lui apposer sa ceinture de chasteté. Dans la fresque de Lippi, les deux anges sont agenouillés aux côtés du saint et leur gestuelle n'indique pas aussi clairement la présence de la ceinture, mais l'ouverture de la chasuble et du manteau du saint laisse entrevoir un bout de sa ceinture près de sa main droite. Pour Diana Norman, l'autre moine dominicain quitterait la pièce pour « annoncer au monde séculier la nouvelle de l'état spirituel »¹²⁰⁷ de saint Thomas d'Aquin. On peut aussi supposer plus simplement qu'il quitte la pièce, choqué par le miracle qui vient d'avoir lieu.

Alors qu'une prostituée est présente chez Bernardo Daddi, il n'y en a aucune chez Filippino Lippi. En effet, le groupe de personnages formé à droite de la lunette, représente les membres de la famille¹²⁰⁸ de saint Thomas selon l'hypothèse émise par Gail Louise Geiger¹²⁰⁹. La femme âgée, en grande partie cachée par les autres membres de la famille serait Theodora – « dont l'importance dans l'histoire nécessite l'inclusion, mais dont le rôle négatif limite l'importance que Filippino lui accorde »¹²¹⁰ -, venue accepter la décision de son fils de consacrer sa vie à Dieu. Elle a le regard dirigé vers une jeune femme, sa fille, Marotta. Son regard compatissant

¹²⁰⁵ *Ibid.*

¹²⁰⁶ On peut citer comme autres exemples de ce thème les œuvres suivantes : Anonyme, école italienne du sud du XV^e siècle, *Miracle de la chasteté*, mentionné par G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Painting*, Florence, Sansoni, 1965, fig. 1268 ; Anonyme, maître vénitien du XIV^e siècle, mentionnée par Fabio Bisogni, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Florence, Sansoni, 1978, fig. 1263.

¹²⁰⁷ D. Norman, « In imitation of Saint Thomas Aquinas: art, patronage and liturgy within a Renaissance chapel », *Op. Cit.*, p. 24. : « To the right of this group appears a Dominican friar portrayed in the official guise of his Order bringing the news of Aquinas' spiritual state to the secular world. »

¹²⁰⁸ Diana Norman, dans son article « In imitation of Saint Thomas Aquinas: art, patronage and liturgy within a Renaissance Chapel », in *The Society for Renaissance Studies*, 1993, vol. 7, n°1, pp. 1-42, p. 24, bien qu'elle pense aussi que la fresque représente le *Miracle de la chasteté*, identifie les personnages séculiers, et notamment le groupe de droite, à des personnages qui pourraient tirer profit de l'abstinence sexuelle du saint, que ça soit à cause de leur âge ou de leur appartenance religieuse : « *In the centre middle ground appears a young representative of the lay male state and to the right further members of the laity who, because of their gender, age or religious affiliation, are in special need of Aquinas' example of sexual probity and theological orthodoxy.* »

¹²⁰⁹ Joachim Joseph Berthier voit lui dans ces personnages de simples passant à qui le personnage de dos, le narrateur comme il le nomme, ferait part du miracle qui vient de se produire puisqu'il désigne saint Thomas de sa main gauche. « [...] tandis que tout à fait sur la droite, un jeune homme raconte avec animation l'histoire dont s'édifient deux nobles femmes (l'une porte son chapelet), et dont s'étonne un juif opulent, incapable d'y rien comprendre. », voir Joachim Joseph Berthier, *L'église de la Minerve à Rome*, Rome, Cooperativa tipografica Manuzio, 1910, p. 185.

¹²¹⁰ G.L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel : Renaissance art in Rome*, *Op. Cit.*, p. 80.

exprime son accord de voir sa fille, elle aussi, entrer dans les ordres sur les conseils de saint Thomas¹²¹¹. Gail Louise Geiger souligne à juste titre que la jeune femme n'a rien d'une prostituée : avec sa robe gris lavande¹²¹² et son voile blanc, elle est des plus respectable. Par ailleurs, la manière dont elle remonte son voile de sa main droite met en avant le chapelet – objet pieux par excellence – qui pend à sa ceinture. En plus de souligner la piété de la sœur de saint Thomas, la mise en avant de ce détail permet à Filippino Lippi d'évoquer à nouveau la ceinture de chasteté du saint. Le parallèle pieux entre le frère et la sœur est également accentué par les positions similaires de leurs têtes, penchées vers la gauche, qui renvoient aussi à celle de la Vierge dans la pala située sur l'autel de la chapelle, juste en dessous. Tandis que saint Thomas a le regard dirigé vers le haut, en direction de son crucifix, Marotta a le regard porté légèrement vers le bas, en direction de son autre frère, Rainaldo qui n'est autre que l'investigateur de ce piège dirigé contre son frère Thomas. Présenté de dos, dans un grand manteau couleur ocre, doré dont les gestes dynamiques viennent souligner le drapé, le jeune homme rappelle le collecteur de taxes présent dans la fresque de Masaccio *Le Paiement du tribut*¹²¹³. Le frère de saint Thomas arbore en effet une tenue identique au collecteur de taxes : tunique bleue et manteau ocre/doré. De plus, ils exécutent tous deux un geste autoritaire et décisionnaire avec leur main droite, pointant de leur index le personnage devant eux. Filippino Lippi connaissait bien ces œuvres réalisées entre 1424 et 1427 dans la chapelle Brancacci de l'église Santa Maria del Carmine à Florence, puisqu'il avait lui-même participé à leur achèvement. Il n'est donc pas étonnant qu'il se soit servi de ce personnage à la connotation négative comme modèle pour le frère, dont le refus de laisser son frère Thomas servir le Seigneur ne pouvait être toléré. Enfin, le dernier personnage envers qui Rainaldo dirige son index menaçant serait Landolphe, le père. Gail Louise Geiger propose de voir dans sa tenue des plus atypiques pour l'époque, un mélange des différentes cultures réunies au sein de la cour de l'Empereur Frédéric II – arabe avec le turban, hébraïque avec le talit et latine avec son manteau tenu par une fibule à l'épaule, tel un romain¹²¹⁴ – que Landolphe servait loyalement.

¹²¹¹ « [...] son enseignement commençait déjà à porter fruit, car par ses conseils et son exemple il guida sa sœur que la famille avait envoyée pour le faire réfléchir, vers l'amour de Dieu et le mépris du monde. Cette dernière prit l'habit de l'ordre et de saint Benoît ; la pureté de ses mœurs et ses mérites lui valurent d'être élue et confirmée abbesse du monastère de Sainte-Marie-de-Capoue. », C. Le Brun-Gouanvic, *L'histoire de saint Thomas d'Aquin de Guillaume de Tocco*, *Op. Cit.*, p. 36-37.

¹²¹² Pour Gail L. Geiger, sa pose calme et la couleur lavande de sa robe viendraient souligner son accord avec le choix de son frère. Voir G.L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel : Renaissance art in Rome*, *Op. Cit.*, p. 79.

¹²¹³ Lien établi par *Ibid.*, p. 80.

¹²¹⁴ « Instead, Filippino has made the man's skin light, pinned his robe on the shoulder to resemble a Roman, and discouraged his identification as an evil man by giving him a dignified, commanding posture. Indeed, the man receives the youth's excited address with a firm, downward gesture as if to calm him. Mengin, Berti, and Baldini are probably correct in concluding that this figure is Thomas's father, Count Landulf. If so, his unusual appearance may allude to the Latin, Arabic and Hebraic cultures gathered at the Emperor Frederick's court,

Finalement, au premier plan de la lunette sont représentés un bambin aux boucles blondes un bichon aux poils blancs. La couleur des poils de l'animal revêt une certaine importance : ils sont entièrement blancs, et non blancs et noirs comme les couleurs de l'ordre dominicain afin de ne pas voir dans l'animal une personnification de l'ordre mendiant comme cela pouvait être le cas pour de nombreux chiens de chasse présents dans la fresque¹²¹⁵ d'Andrea da Firenze réalisée pour la chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella, Florence. Assis à même le sol, l'enfant en grande partie dénudé tente d'échapper à la morsure de l'animal, qui n'a pour l'instant réussi qu'à s'emparer d'un morceau de tissu qu'il tient fermement dans sa gueule. Vraisemblablement apeuré par la véhémence de l'animal, l'enfant dont la position assise rend difficile toute réaction rapide, tente d'éviter une potentielle morsure en s'extirpant vers sa droite. Les mouvements de ses bras dirigés vers le haut et de sa tenue s'envolant de par la rapidité de son geste donnent beaucoup de dynamisme à ce groupe, mais aussi à la composition en général. En plaçant ce duo au premier plan, dans un espace relativement vide de la composition, Filippino donne un rythme certain à la fresque, accentué par l'écho des bras en mouvements du moine dominicain, du bambin et même de saint Thomas dans la scène du *Triomphe de saint Thomas sur les hérétiques* (**Fig. 135**) en dessous. D'ailleurs, l'emplacement choisi par Filippino pour ce duo dans la lunette permet de facilement le transposer mentalement dans la fresque d'en dessous puisque l'artiste a laissé un espace vide pile entre les deux groupes d'hérétiques permettant d'accueillir l'enfant et l'animal dans l'exacte même position. Si l'on projette mentalement l'enfant et l'animal au centre de l'épisode du *Triomphe de saint Thomas face aux hérétiques* on retrouve ce dynamisme insufflé par le bras de l'enfant et celui de saint Thomas qui semblent se répondre en effectuant des gestes complémentaires, l'un dirige son bras vers le haut, l'autre vers le bas. De plus, la présence - réelle ou fictive - du duo au centre des deux compositions permet de faire la transition entre les différents groupes. Elle est surtout

which Landulf loyally endorsed. Although in actual fact Thomas's father was dead by the time this miracle occurred, hagiographical accounts and fifteenth-century orators disregard historical accuracy and included him in their accounts of the miracles. », *Ibid.*, p. 80.

¹²¹⁵ Andrea da Firenze, *L'Église comme voie du salut*, 1366-67, peinture murale, 9,6 m, mur est, chapelle des Espagnols, Santa Maria Novella, Florence. Un petit chien noir et blanc est couramment utilisé pour personnifier l'ordre mendiant des Dominicains. En effet, le chien est un des attributs de saint Dominique, car dans la première biographie du saint, le *Libellus de principiis ordinis praedicatorum* (1233-1234), rédigé par Jourdain de Saxe (v. 1190-1237) on apprend que sainte Jeanne d'Asa, la mère du futur saint aurait eu en songe l'image d'un petit chien noir et blanc tenant une torche dans la gueule alors qu'elle était enceinte. Cette vision a été interprétée par le biographe comme l'annonce de la création du futur ordre dominicain par l'enfant à naître, le noir et le blanc renvoyant aux couleurs des tenues de l'ordre dominicain. Ce présage s'est construit sur le calembour : le mot latin désignant les Dominicains, *Dominicani*, étant rapproché de l'expression *Domini canis*, c'est-à-dire les chiens du Seigneur. Marie-Humbert Vicaire, *Histoire de saint Dominique*, Paris, Cerf, 2004, p. 76. ; Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau, *La Bible et les saints*, Paris, Flammarion, 2014, p. 130.

l'occasion pour le peintre de métaphoriser et résumer¹²¹⁶ les événements respectifs à chaque fresque.

L'enfant et l'animal sont rarement mentionnés dans les commentaires relatifs à la chapelle Carafa. Joachim Joseph Berthier les décrit ainsi : « un “armorino” battu et jeté par terre est menacé par un chien, le chien de saint Dominique, et indique du doigt Thomas son vainqueur [...]. »¹²¹⁷. Quant à Diana Norman, elle se contente de notifier leur présence : « au premier plan central du tableau, un jeune garçon, peu vêtu, est représenté en train de reculer devant un petit chien »¹²¹⁸. Seule Gail Louise Geiger s'étonne de cette présence, pour le moins surprenante au premier plan de la fresque¹²¹⁹. Si la position imposante et frontale de ce duo peut surprendre il est certain qu'il ne s'agit pas ici, contrairement aux exemples vus précédemment de question de *varietas* ou d'actualisation de l'Histoire sacrée. Il est plutôt tentant de voir dans la figuration de cet enfant et de ce chien la métaphore du *Miracle de la Chasteté*. L'enfant personnifie ainsi saint Thomas, un homme avant d'être un saint, sensible aux plaisirs de la chair comme l'indique la mise en avant de sa virilité¹²²⁰, mais qui contrairement aux hommes, a su résister à la tentation incarnée ici par l'animal fougueux. L'enfant a beau être en grande partie dénudé, on remarque bien la ceinture blanche qui maintient à elle seule son vêtement. À nouveau, Filippino évoque sous la forme d'une métaphore la ceinture de chasteté du saint à travers celle de l'enfant.

La position du garçon rappelle l'enfant présent au premier plan de la composition (**Fig. 136**) peinte par Filippo Lippi, son père, dans le chœur de la cathédrale de Prato. Filippino avait certainement une très bonne connaissance de ces fresques et s'en est inspiré pour ses propres réalisations dans la chapelle Carafa, ajoutant simplement un animal auprès du garçon. La position identique des deux bambins – assis, les jambes pliées et écartées et les deux bras levés vers la droite - ne laisse pas de doute quant à l'influence du travail de son père sur Filippino et que l'on retrouve également dans une *Vierge à l'Enfant avec deux anges* (**Fig. 137**). Peut-être Filippino Lippi a-t-il été influencé par ces contemporains comme Attavante degli Attavanti

¹²¹⁶ Diana Norman emploie le terme de « microcosme » pour définir le duo formé par l'enfant et l'animal : « The young child and the lap-dog in the foreground represent in microcosm this psychomachia between virtue and vice », voir D. Norman, « In imitation of Saint Thomas Aquinas: art, patronage and liturgy within a Renaissance chapel », *Op. Cit.*, p. 24.

¹²¹⁷ J.J. Berthier, *L'église de la Minerve à Rome*, *Op. Cit.*, p. 185.

¹²¹⁸ « In the central foreground of the painting a young boy, scantily attired, is shown recoiling from a small dog. », D. Norman, « In imitation of Saint Thomas Aquinas: art, patronage and liturgy within a Renaissance chapel », *Op. Cit.*, p. 3.

¹²¹⁹ Voir G.L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel : Renaissance art in Rome*, *Op. Cit.*, p. 79.

¹²²⁰ On ne peut s'empêcher ici de lire ce détail de mise évidence du sexe de l'enfant à lumière de l'ouvrage de L. Steinberg et J.-L. Houdebine, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, *Op. Cit.* et de voir dans cette position le rappel de l'humanité de saint Thomas, qui avant d'être un saint, était un homme. On peut aussi y voir une allusion aux pulsions charnelles.

(1452-1515/27) dont on retrouve dans la miniature du bréviaire réalisé pour le roi hongrois Matthias Corvinus un bambin dans une position relativement similaire, jouant avec un singe (**Fig. 138**). Ou encore la fresque de Cosimo Roselli (1439-1507) figurant le *Sermon sur le mont Sinaï*, peinte dans la chapelle Sixtine (**Fig. 139**). À moins que l'influence de Filippino ne soit plus ancienne encore à en juger par la forte similarité qui existe entre le bambin peint de Lippi et plusieurs statues conservées aux musées du Vatican (**Fig. 112, 113 et 114**)¹²²¹. La position de ces garçons est en effet quasiment identique à celui de Filippino Lippi, assis avec les jambes pliées laissant apparaître clairement ses attributs masculins¹²²² et les mains en l'air en signe de recul faisant écho à ceux du frère dominicain s'enfuyant au-dessus de lui. Bien qu'il soit impossible d'affirmer que Filippino est été directement influencé par ces statues, il est évident que l'art antique de manière général a joué un rôle important chez lui¹²²³, utilisant « les poses antiques [...] comme point de départ pour élaborer des solutions pour ses propres figures »¹²²⁴. Ce qu'il a vraisemblablement fait ici.

Comment faut-il interpréter la présence de ce duo au premier plan ? Selon Gail Louise Geiger, la reprise de ces motifs statuaires antiques serait une réinterprétation de la vertu contre le vice¹²²⁵. Nous rejoignons cette hypothèse, car il nous semble en effet qu'il faille voir dans ces deux figures la métaphore des relations charnelles essayant de tenter la chasteté. Le petit bichon se fait ainsi l'incarnation du vice¹²²⁶ face à l'innocence et la vertu d'un enfant. Ce qui permet au peintre d'éviter de représenter une prostituée dont la représentation n'aurait pas sa

¹²²¹ On peut également mentionner la *Statue d'un putto assis, tête non concernée, caressant un canard* ; à l'origine, une décoration de fontaine. Inspiré des modèles de l'apogée de l'hellénisme (III^e siècle après J.-C.), corps : première moitié du II^e siècle après J.-C. ; tête : début du II^e siècle après J.-C., marbre blanc, 46 x 40 cm, Musée Pie Clémentin, Galerie des Chandeliers, section II. Les bras du *putto* ne sont pas ici sculptés en l'air, dans un geste d'effroi, mais autour du coup du canard. La position de ses jambes est quant à elle très similaire aux trois exemples cités.

¹²²² La présentation frontale de la masculinité du garçon de Filippino Lippi n'est pas sans rappeler la mise en avant du Christ Enfant de son humanité théorisé par Leo Steinberg et visible dans des œuvres comme celle du Maestro di Pio II (actif dans la septième décennie du XV^e siècle), *Vierge à l'Enfant*, relief, marbre de Carrare, hauteur, 80 x 152 cm, Rome, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Voir L. Steinberg et J.-L. Houdebine, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, *Op. Cit.*

¹²²³ G.R. Goldner et C. Bambach (eds.), *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, *Op. Cit.*, p. 12.

¹²²⁴ « *Filippino's method is exceptional in that he used antique poses only as a point of departure for working out solutions for his own figures.* », *Ibid.*, p. 32.

¹²²⁵ « [...] *The model for the seated child in all three paintings derives from a characteristic type of Hellenistic sculpture most frequently used to represent the infant Hercules struggling with snakes, a theme of virtue overcoming vice [...] which would have reinforced the implications of triumphant virtue for the fifteenth-century paintings. Like Fra Filippo and Attavanti, Filippino uses the seated child's turned position to indicate his resistance to the threatening, disagreeable adversary.* », G.L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance art in Rome*, *Op. Cit.*, p. 83.

¹²²⁶ Diana Norma propose un rapprochement entre cette fresque et une fresque de Sodoma au cloître de Monteoliveto dans laquelle la femme « représente une source de tentation sexuelle » personnifié par un « chien de salon duveteux, dont la race est étonnement similaire à celle de la peinture de Carafa », D. Norman, « In imitation of Saint Thomas Aquinas: art, patronage and liturgy within a Renaissance chapel », *Op. Cit.*, p. 12.

place dans une chapelle privée. L'enfant, par la présentation frontale de ses attributs masculins qui le rapproche du Christ Enfant incarné, lui, la pureté de la foi, à laquelle la jeune Marotta a décidé de se consacrer en rentrant dans les ordres. Si ce travail de thèse cherche à mettre en avant la part animale de l'enfance dans les décors et peintures italiennes de la Renaissance, il nous semble bel et bien qu'ici Filippino Lippi voit dans l'enfant l'incarnation de la vertu luttant contre l'animalité et des tentations de cette vie liée aux plaisirs des sens dont il faut se détacher pour se tourner vers Dieu. Ce que fait l'enfant en s'extirpant de la gueule de l'animal. Cette opposition entre le vice et la vertu trouve une résonance dans le contraste du dallage noir et blanc du sol de la peinture murale. Le chien et l'enfant sont en effet placés dans des « cases » distinctes, que l'animal essaye de franchir en « mordant » - littéralement et métaphoriquement. Il cherche à dépasser les limites de son espace, empiétant sur la ligne noire qui vient non seulement délimiter l'espace géographique de chacun mais aussi la frontière biologique qui les sépare. Il s'agit également d'une démarcation visuelle entre le bien et le mal, entre la corruption et la pureté, entre le refus et l'acceptation de Dieu. Outre l'incarnation du vice et de la vertu, on peut voir dans cet animal hargneux l'acharnement de la famille de Thomas, refusant d'accepter son choix de dédier sa vie à Dieu¹²²⁷. L'enfant incarnerait ainsi saint Thomas fuyant la tentation et la bestialité, mais aussi fuyant sa famille, qui n'a de cesse de le poursuivre afin de le faire quitter l'habit. Une hypothèse que vient confirmer l'objet à la droite de l'enfant : un gland dont on distingue la cupule plus foncée, de la graine. La présence de ce fruit peut sembler surprenante, mais trouve une explication dans sa symbolique et dans celle de l'arbre dont il est issu, le chêne. Cet arbre qui représente « le divin ancré sur la terre »¹²²⁸, donne un fruit qui « désigne la puissance de l'esprit et la vertu nourrissante de la vérité »¹²²⁹ et que l'on retrouve également sur les *galéri*, les chapeaux portés par les cardinaux. L'enfant en cherchant à s'extirper de la mauvaise influence de l'animal se penche donc vers le gland, du côté de la foi, à l'image du jeune saint Thomas qui selon Guillaume de Tocco :

« [Il] n'était pas bavard, mais taciturne, déjà absorbé dans sa méditation. Il n'était pas dissipé, ne se dispersait pas en vaines paroles ; au contraire il était calme, sans légèreté de la jeunesse. Il faisait preuve de dévotion dans la prière, montrant ainsi dès son plus jeune âge ce qu'il révélerait dans sa maturité. »¹²³⁰

¹²²⁷ G.L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel : Renaissance art in Rome, Op. Cit.*, p. 84.

¹²²⁸ M. Feuillet, *Lexique des symboles chrétiens, Op. Cit.*, p. 116.

¹²²⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, R. Laffont, 2005, p. 553.

¹²³⁰ C. Le Brun-Gouanvic, *L'histoire de saint Thomas d'Aquin de Guillaume de Tocco, Op. Cit.*, p. 30.

Si la mise en avant de ce duo au centre du premier plan de l'épisode vient souligner son importance, son emplacement doit également être étudié vis-à-vis de la fresque peinte au niveau inférieur représentant *Le Triomphe de saint Thomas d'Aquin sur les hérétiques* (**Fig. 135**). En effet, l'emplacement du garçon et du bichon correspond exactement à un vide laissé par Filippino Lippi dans la fresque d'en dessous comme nous l'avons déjà souligné. De plus, à l'image de la similarité des bras évoquée précédemment entre l'enfant et le dominicain s'enfuyant, on peut à nouveau noter une concordance au niveau des bras de l'enfant et de saint Thomas. L'articulation des bras des personnages alignés vient consolider le lien entre les deux épisodes. Le duo paraît par conséquent pouvoir se transporter d'une scène à l'autre dans un espace qui leur serait réservé, sans gêner les autres personnages. Avec ces duo Filippino Lippi met véritablement en avant l'enfance animale, extirpant enfants et animaux des marges pour les placer au centre de l'image, inspirant des générations d'artistes après lui qui incluront de plus en plus ce motif au centre de leurs œuvres.

À l'image du tableau de Silvio Giampietro (1495-1552) représentant *Le mariage de la Vierge* (**Fig. 140**) qui place un jeune garçon s'écartant d'un chien agressif au centre de sa composition, dans un espace autrement laissé vide. Ou encore de Raphaël qui dans une des œuvres qu'il réalise au palais du Vatican, insère un enfant et un animal dans l'espace dégagé au centre du premier plan de la *Donation de Constantin* (1523-24) (**Fig. 141**). La peinture murale appartient à un ensemble retraçant les victoires de Constantin¹²³¹ exécutées par Raphaël et son atelier¹²³² entre 1519 et 1524 pour les papes Médicis Léon X et Clément VII¹²³³. Placé devant le pape Silvestre recevant la moitié du royaume de Constantin, proclamant le pouvoir spirituel et temporel, un garçon aux boucles blondes chevauche un grand épagneul blanc et roux. Malgré une position aux allures de jeu enfantin, il nous semble qu'il faille voir dans leur présence une reprise de l'évènement se déroulant au second plan. Car si la donation de Constantin de la moitié de ses terres au pape fait référence au pouvoir temporel, sa position inférieure vis-à-vis du pape,

¹²³¹ Le thème de la Salle de Constantin est la possession légitime par l'Église de terres censées lui avoir été données par l'empereur Constantin en soumission à la volonté de Dieu. L'acte de la Donation de Constantin s'étant avéré être un faux datant de 750 après J.-C., le pape Léon X tentait ici de rétablir les droits de l'Église.

¹²³² Raphaël mourut avant d'achever toutes les fresques, mais grâce aux dessins qu'il avait fait ses élèves Giulio Romano et Giovanni Francesco Penni reprirent le travail du maître après sa mort. À la mort de Léon X, fin 1521, plus de la moitié de la salle avait été décorée. Le successeur de Léon, Hadrien IV, ne termina pas le projet. Ce n'est qu'en 1523, lorsque Clément VII, cousin de Léon X, devint pape, que Giulio et Penni purent poursuivre la décoration et peignirent deux scènes supplémentaires, le *Baptême de Constantin* et la *Donation de Rome*, qu'ils achevèrent à la fin de l'été 1524.

¹²³³ Giorgio Vasari ne s'étend que très peu sur la réalisation de cette salle et seulement que « Raphaël était parvenu au sommet de son art. Léon X lui commanda le décor de la grande salle supérieure du Vatican, où se trouve Les Victoires de Constantin, et il le commença. », G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, Op. Cit., vol. 5, p. 218. Concernant la décoration de la salle de Constantin voir notamment Loren Partridge, *The Art of Renaissance Rome 1400-1600*, New York, Harry N. Abrams, 1996, p. 152. Et *Ibid.*, p. 158.

et du donc du pouvoir spirituel, indique clairement la supériorité de ce dernier sur le premier. En chevauchant le chien, l'enfant affirme son lien avec le monde terrestre incarné par l'animal, mais aussi sa supériorité, celle du pouvoir spirituel. Un détail qui sera repris une vingtaine d'années plus tard par Jacopino del Conte dans une peinture murale de l'oratoire San Giovanni Decollato à Rome où un enfant s'est également hissé sur le dos d'un épagneul en bas au centre de l'œuvre (**Fig. 142**). L'enfant attache une laisse autour du cou de l'animal pour mieux le dompter. Le duo reprend là encore à sa façon l'épisode figuré au centre de la composition : à l'image de saint Jean-Baptiste prêchant pour éduquer spirituellement, l'enfant cherche à dresser l'animal avec une laisse. Ce duo n'est pas sans rappeler le Christ Enfant sur le dos de l'agneau présent dans une *Sainte Famille* de Raphaël réalisée en 1507 (**Fig. 143**). Ce petit tableau de dévotion rappelle fortement par le style et par la présence du Christ Enfant enjambant l'Agneau de la *Vierge à l'Enfant* de Léonard de Vinci (**Fig. 58**) ou de Bernardino Luini (**Fig. 86**).

La présence d'enfants et d'animaux au centre du premier plan de peintures permet « d'occuper celui-ci et de faire entrer le regard dans l'image sans occulter ce qui se trouve derrière eux, grâce à leur petite taille »¹²³⁴. Leur présence n'est cependant généralement pas gratuite et les peintres prêtent bien souvent des vertus pédagogiques ou morales à ces figures de premier plan, notamment en leur faisant répéter d'une façon simple et anodine l'épisode religieux figuré au second plan. On peut parler d'une interprétation « animale » simplifiée de l'histoire.

Si la petite taille des enfants et des animaux est nécessairement à prendre en compte dans le choix des peintres de les placer au premier plan pour ne pas gêner la lecture, il ne faut pas pour autant négliger la temporalité de leur localisation. Nous l'avons déjà évoqué plus tôt, le premier plan évoque le futur¹²³⁵. Au-devant sont placées les nouvelles générations et donc les *infans* et les *puer* qui viennent s'opposer aux *senex* placés, eux, au second voire au troisième plan¹²³⁶. Le placement de jeunes enfants au premier plan d'épisodes sacrés ayant trait à des scènes de martyres ou de miracles vient ainsi suggérer l'arrivée de la nouvelle génération de chrétiens. Les enfants incarnent le renouvellement de la vie.

La place réservée à ces enfants et à ces animaux, même s'ils viennent renforcer l'Histoire sacrée n'est pas toujours appréciée des critiques artistiques qui voient dans « ces personnages

¹²³⁴ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles*, Op. Cit., p. 236.

¹²³⁵ Voir Partie III, Chap. 6, 1.

¹²³⁶ « C'est sans doute dans cette perspective que le *puer* est lié au *senex*, au vieillard. Ils ont en commun d'être tous deux plus proches de l'autre monde que l'adulte : l'un est proche de la naissance, et l'autre de la mort. », Joël Thomas, « Puer aeternus. Les figures de l'enfant chez Virgile » dans Isabelle Dubois et Françoise Haffner (eds.), *Retours vers les enfances méditerranéennes*, s.l., Presses universitaires de Perpignan, 2011, p. 50.

subordonnés et autres *parerga* frivoles »¹²³⁷ des personnages reléguant au second plan la religion. L'ajout de telles figures pour l'archevêque de Bologne, Gabriele Paleotti (1522-1597) relève de la « disproportion », lui qui déclare dans son *Discorso* (1582) que :

« Certains commettent encore une autre disproportion, quand ils ajoutent aux images, surtout sacrées, ou représentant des sujets graves, d'autres éléments qui sont hors du sujet et qui n'ont rien à faire avec l'œuvre principale [...]. Comme si, en peignant le Christ quand il est cruellement flagellé à la colonne, on y ajoutait d'un côté, fût-ce en marquant une lointaine perspective, un putto qui joue avec un chien, une bataille d'oiseaux ou un paysan qui pêche des grenouilles, ou d'autres choses qu'imaginent les peintres sans avoir égard à ce qu'elles correspondent au sujet à traiter. »

Ces figures sont pour Gabriele Paleotti des « infraction[s] à la convenance morale »¹²³⁸ et n'ont donc pas leur place dans l'œuvre. La gravité de l'Histoire religieuse représentée ne doit pas être entachée par des détails légers, peu sérieux qui sont principalement là pour divertir le spectateur, ce qui ne plaît pas à Charles Borromée (1538-1584)¹²³⁹. Puis en 1592, un synode convoqué par le Patriarche Vincenzo Priuli se tient à Venise et exige des peintres qu'ils représentent la vérité historique : « Qu'on se garde de peindre, à l'intérieur des églises, des tableaux de chevaux ou de quelconques autres animaux, sauf si la vérité de l'histoire l'exige » (*nisi ex historiae veritate requirantur*)¹²⁴⁰. Des peintres comme les Bassano et Paolo Véronèse sont particulièrement visés. Force est de constater que la théorie et la pratique sont deux choses différentes et ces *parerga* peuplent les œuvres de nombreux artistes dont celles de Paolo Véronèse. Ils y sont même des figures de premier ordre et éclipsent réellement l'Histoire Sacrée qui souvent chez l'artiste sert d'excuse à la représentation de ces figures inconvenantes. Un exemple clair de ce processus se trouve dans son célèbre tableau du Louvre, *Les Pèlerins d'Emmaüs* (**Fig. 121**). Au centre de la composition se trouvent le Christ et deux pèlerins

¹²³⁷ E. Hénin, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, *Op. Cit.*, p. 472.

¹²³⁸ *Ibid.*

¹²³⁹ Charles Borromée, « *Instructiones fabricæ ecclesæ* » dans Paola Barocchi (ed.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan, Ricciardi, 1971, p. 44. : « (...) les *parerga*, c'est-à-dire les éléments ajoutés par les peintres et les sculpteurs pour orner les images, pourvu qu'ils ne soient ni profanes, ni plaisants, ni voluptueux, ni enfin en contradiction avec la peinture sacrée, comme ces têtes difformes que l'on appelle *mascarons*, ou encore les oiseaux, la mer, les prés verdoyants et autres sujets de ce genre que l'on peint pour charmer et délecter la vue par ces ornements ; pourvu qu'ils ne soient pas de ce type [les *parerga*] conviennent vraiment à l'histoire sacrée que l'on exprime, de même que les tablettes votives portant une légende ou d'autres éléments d'explication. De même les ornements et autres vêtements que l'on peint dans les images sacrées ne doivent rien avoir de déplacé (*inepte*), et rien enfin qui ne convienne parfaite à la sainteté du sujet », cité par E. Hénin, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, *Op. Cit.*, p. 473.

¹²⁴⁰ Cité par B. Aikema, *Jacopo Bassano and his public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca. 1535-1600*, *Op. Cit.*, p. 205-206.

atablés. Autour du groupe s'affairent des serviteurs et surtout une noble famille vénitienne, qui semble comme s'inviter dans l'œuvre et vient combler par sa présence l'espace de la toile et s'imposer en tant que témoin de la scène sacrée. Si la majorité des membres de la famille se serre sur la droite de l'œuvre, deux fillettes se sont installées au premier plan, au pied du Christ et des pèlerins avec un grand épagneul. Assises à même le sol dans des robes richement brocardées, elles caressent et lustrent le poil de l'animal à l'aide d'un petit chiffon, démontrant que les petits chiens ne sont pas les seuls avec lesquelles les jeunes filles peuvent s'amuser¹²⁴¹. Tandis que l'une crée un contact visuel avec le spectateur, l'autre s'applique à sa tâche. Quant à l'animal, il accepte sagement de servir de jouet grandeur nature aux fillettes, tout en veillant sur sa progéniture tenue dans les bras du garçon accroupi à droite. Il a été souligné à plusieurs reprises et à juste titre que le trio forme « une peinture dans la peinture »¹²⁴² et place littéralement au second plan les personnages sacrés¹²⁴³. C'est par exemple le cas dans *Les Pèlerins d'Emmaüs* où une famille, on ne sait malheureusement rien d'elle, fait irruption autour du Christ et des deux pèlerins¹²⁴⁴. Ici comme souvent chez Véronèse, l'Histoire Sacrée sert véritablement d'excuse à la représentation de nobles familles vénitiennes¹²⁴⁵. Si la présence de cette dernière n'est évidemment pas mentionnée dans l'évangile de saint Luc évoquant cet épisode (Luc 24 : 29-31), le texte ne parle pas non plus de chien. Ainsi, la figuration des deux jeunes filles et de l'épagneul résulte d'une volonté de la part de Véronèse d'actualiser le thème

¹²⁴¹ Dans son article consacré aux représentations des jeux enfantins dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle, Fabien Lacouture remarque à juste titre que « Les petits chiens, le plus souvent associés aux garçons, incarnent l'agitation, le goût du jeu, l'insouciance, la non connaissance des règles sociales. En revanche, les petites filles jouent avec des chiens plus gros, plus paisibles voir impassibles, dont le calme doit se refléter sur leur propre comportement ». Si cela s'applique assez largement à la peinture vénitienne en effet, ces paroles ne peuvent en aucun cas être prises pour une règle générale en ce qui concerne la peinture italienne de la Renaissance dans son ensemble, la taille des animaux n'étant pas nécessairement liée au genre auquel ils sont associés. F. Lacouture, « Le droit au jeu dans la peinture vénitienne au XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 146.

¹²⁴² David Rosand, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Heaven ; London, Yale University Press, 1982, p. 173-174 ; Terisio Pignatti and Filippo Pedrocco, *Veronese*, Milan, Electa, 1995, I, 135 ; Richard Cocke, *Paolo Veronese : Piety and Display in an Age of Religious Reform*, Aldershot, Ashgate, 2001, 35. ; P. Fortini Brown, *Private Lives in Renaissance Venice : Art, Architecture, and the Family*, *Op. Cit.*, p. 96.

¹²⁴³ « Bien que la composition soit centrée sur Jésus et la compréhension de son identité par les pèlerins au moment où Il bénit le pain, le portrait de la famille est le véritable thème de cette toile. », F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIV^e - XVI^e siècles*, *Op. Cit.*, p. 476.

¹²⁴⁴ Comme l'écrit Philippe Fehl, dès la seconde moitié du XVI^e siècle chez Véronèse, les groupes familiaux sont insérés au sein des scènes religieuses. Philippe P. Fehl, « Veronese's Decorum: Notes on the Marriage at Cana » dans Mosche Barasch et Lucy Freeman Sandler (eds.), *Art, the ape of nature : studies in honor of H. W. Janson*, New York ; Englewood Cliffs, H. N. Abrams ; Prentice-Hall, 1981, p. 337.

¹²⁴⁵ « Ces *parerga*, loin d'être un facteur d'équilibre, deviennent la principale raison d'être du tableau et le sujet biblique n'y sert que de prétexte, exactement comme les comédies du Cinquecento sont rapidement transformées en simple trame où se greffent de fastueux intermèdes ». Ce commentaire d'Emmanuelle Hénin sur les *Noces de Cana* de Paolo Véronèse s'applique aux *Pèlerins d'Emmaüs*. E. Hénin, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, *Op. Cit.*, p. 483.

du repas à Emmaüs dans la peinture vénitienne depuis la fin du Quattrocento¹²⁴⁶ en mêlant figures contemporaines et sacrées. Une actualisation très poussée chez Paolo Véronèse puisque « la famille n'est pas représentée dans l'auberge traditionnelle [mais] reçoit chez elle le Christ et les deux apôtres dans son propre palais »¹²⁴⁷. Cette inversion de l'importance des personnages permet de mettre en avant la richesse de famille et vient souligner la proximité physique et spirituelle de cette dernière avec le Christ. Si la promiscuité de ces deux mondes dérange la critique¹²⁴⁸, cela « donne en revanche à la scène une vie incomparable »¹²⁴⁹, notamment grâce à la présence de *parerga* comme les deux fillettes et l'épagneul au centre du premier plan. Car il ne faut pas chercher chez Paolo Véronèse une quelconque lecture symbolique de ces figures contrairement à d'autres peintres, et c'est bien dans ce genre de détails que se révèle toute la singularité de son œuvre.

Si les similarités sont grandes entre les « motifs » des trois versions, on peut toutefois noter plusieurs différences entre la version du maître et celles-ci, à commencer par leur emplacement. Un détail permettant d'affirmer qu'il ne s'agit pas d'une reprise à l'identique de la peinture de Véronèse, mais bien de deux autres versions. Le duo n'est plus placé parfaitement au centre de la toile, mais légèrement décalé sur le côté gauche (**Fig. 123**), voire totalement (**Fig. 122**). Leurs positions diffèrent également : dans la version de Dresde l'animal couché pose une patte sur la jambe de la jeune fille vêtue d'une robe plus modeste, tandis que dans la version de Rotterdam cette dernière expose à la vue du spectateur le ventre couvert de mamelles de l'animal. Cette posture vient souligner le futur rôle de mère qui attend la fillette et qui est également suggéré dans les deux autres versions par la tendresse et le soin apportés par les filles aux chiens¹²⁵⁰. Si la présence de ces fillettes et de ces animaux est si remarquable dans ces œuvres (**Fig. 122 et 123**) de Paolo Véronèse, c'est par l'emplacement caractéristique qu'il leur réserve - au centre du premier plan - mais aussi par leur genre. En effet, il est inhabituel de voir ainsi mises en avant ces jeunes filles qui sont d'ordinaire reléguées à l'arrière-plan et placées auprès de leur

¹²⁴⁶ L'insertion de portraits familiaux dans le thème des pèlerins d'Emmaüs a été introduit en 1513 en Vénétie par Giovanni Bellini dans la chapelle San Salvatore de Venise.

¹²⁴⁷ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVE - XVIe siècles*, *Op. Cit.*, p. 476.

¹²⁴⁸ Charles Perrault se demande par exemple s'il ne serait pas plus raisonnable que l'œuvre soit séparée en plusieurs tableaux : « Ici est notre Seigneur qui rompt le pain au milieu des deux disciples, là sont des Vénitiens et des Vénitienes qui n'ont presque aucune attention au mystère dont il s'agit ; et dans le milieu sont de petits enfants qui badinent avec un gros chien. Ne serait-il pas plus raisonnable que ces trois figures formassent trois tableaux différents que de n'en composer qu'un seul qu'ils ne composent point ? », Charles Perrault, *Le Parallèle des Anciens et des Modernes*, I, Fac-Simile de l'édition de Jean Baptiste Coignard, 1688, Genève, Slatkine, 1979, p. 223. Cité par *Ibid.*, p. 476, note 1291.

¹²⁴⁹ H. Albani, « Repas sacrés, repas profanes dans la peinture italienne du XVIe siècle », *Op. Cit.*, p. 286.

¹²⁵⁰ Fabien Lacouture souligne à juste titre que ce détail n'a qui n'a pas retenu l'attention des commentateurs est pourtant primordial pour la bonne compréhension de l'œuvre, mais il est vrai, aussi très énigmatique. F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVE - XVIe siècles*, *Op. Cit.*, p. 540.

mère¹²⁵¹. Ce sont généralement les futurs héritiers qui sont mis en lumière, à l'image de *La Famille Vendramin* de Titien¹²⁵². Or ici, ce sont de jeunes filles et leur futur rôle de mère qui sont mis en avant, ce qui est suffisamment rare pour être souligné, d'autant plus qu'il ne s'agit pas d'un portrait, mais d'une scène religieuse¹²⁵³. Giovanni Antonio Fasolo (1530-1572), un élève du maître vénitien, insèrera également dans sa fresque de la grande salle de la villa Caldogno représentant un *Banquet* (**Fig. 144**), profane cette fois, une petite fille très similaire caressant un grand chien¹²⁵⁴. La reprise du motif dans la fresque de Fasolo entourée d'autres scènes des plaisirs qu'on pouvait trouver dans une villa de la Renaissance (la danse, le concert, le jeu), vient accentuer l'effet de réalité de l'œuvre, tout comme chez Véronèse. Si Pierre Rigard-Cerison voit dans l'omniprésence de l'enfant chez Paolo Véronèse une façon de purifier l'œuvre d'art par sa candeur et d'émouvoir par son innocence¹²⁵⁵ - à juste titre - ¹²⁵⁶, il nous semble que l'enfant et l'animal sont davantage « un facteur qui augmente la réalité et la vérité de la représentation, introduisant la richesse de la vie réelle »¹²⁵⁷ dans des scènes sacrées.

Si Paolo Véronèse se plaît à mêler profane et sacré, il prend toutefois bien soin de séparer visuellement enfants et animaux des personnages sacrés, instaurant une frontière invisible grâce à la présence d'éléments architecturaux au sein de sa peinture. Ainsi, les deux fillettes et l'épagneul sont placés dans un des carreaux formés par le dallage gris et blanc – qui n'est pas sans rappeler celui de Filippino Lippi dans la chapelle Carafa – délimitant l'espace qui leur est propre, en marge du reste des personnages.

¹²⁵¹ « Dans ce champ de représentations, la question du genre est centrale : la peinture modèle la hiérarchie des sexes et des âges, plaçant l'héritier du côté du père, éclipsant les filles ou les reléguant à l'arrière-plan. », Emmanuel Pernoud, « Le fifre et l'infante », in S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L'enfant dans la peinture*, *Op. Cit.*, p. 23-26, 24.

¹²⁵² Titien (1490-1576), *La famille Vendramin*, 1543, huile sur toile, 206 x 288 cm, Londres, National Gallery.

¹²⁵³ Paolo Véronèse reprendra ce motif dans sa toile *La Présentation de Jésus au Temple*, vers 1555-60, huile sur toile, 186 x 417 cm, Dresde, Gemäldegalerie, mais à la place des fillettes ce sont deux garçons nus qui enlacent un grand épagneul. On retrouve en 1645 dans une toile de Matthieu Le Nain illustrant le même sujet la présence d'un chien et de deux petits garçons devant la table où sont assis le Christ et les deux pèlerins. Matthieu le Nain, *Les pèlerins d'Emmaüs*, 1645, Huile sur toile, 75 x 92 cm, Paris, Musée du Louvre.

¹²⁵⁴ Voir Giangiorgio Zorzi, « Gio. Antonio Fasolo: pittore lombardo - vicentino emulo di Paolo Veronese », *Arte Lombarda*, 1961, vol. 6, n° 2, p. 209.

¹²⁵⁵ « Mais l'enfant, surtout, semble exercer sur Véronèse une véritable fascination : sans doute parce qu'il spiritualise et purifie, qu'il a le don d'attendrir et d'émouvoir, étant fraîcheur et innocence, restant dans tous les cas la porte providentielle ouvrant sur le royaume du rêve et de la poésie », P. Rigard-Cerison, *Véronèse et la représentation religieuse*, *Op. Cit.*, p. 45.

¹²⁵⁶ Selon Xavier F. Salomon, « *The overall effect is opulent and majestic, the portraits superb, and in the detail of the two little girls playing with a dog Veronese reached a level of poignant harmony that was unprecedented [...].* », X.F. Salomon, *Veronese*, cat. expo., (Londres, National Gallery, du 19 mars au 15 juin 2014), *Op. Cit.*, p. 68.

¹²⁵⁷ « *Sono un fattore che aumenta la realtà e la verità della raffigurazione, che introduce la ricchezza della vita reale [...].* », Massimo Gemin (éd.), *Nuovi studi su Paolo Veronese*, *Op. Cit.*, p. 140-141.

1.3. Une séparation corporelle et matérielle

À l'image des « drôleries » médiévales des manuscrits dont ils semblent être la prolongation sur un nouveau médium - la peinture - enfants et animaux sont représentés en bordure. Ils sont à distance de la scène principale avec laquelle ils ne semblent entretenir aucun rapport. Leur présence décorative et divertissante n'est pas sans rappeler celle des enfants, des animaux et autres créatures fantastiques peuplant les *marginalia* des manuscrits médiévaux. Cependant, contrairement aux drôleries des manuscrits, la marge n'est pas signalée dans ces fresques par un trait venant séparer visuellement et physiquement les personnages en marge de ceux de l'image centrale, mais est intégrée à cette dernière. Si ces représentations sont plus nombreuses au XVI^e siècle, on trouve dès la seconde moitié du XV^e siècle les prémises de ce nouveau motif dans quelques œuvres du centre de la péninsule italienne. Celles de Benozzo Gozzoli à Viterbo, San Gimignano, et Pise, (**Fig. 129, 141 et 154**) celles de Filippino Lippi à Florence et à Rome ou encore (**Fig. 108 et 109**) celle de Cosimo Roselli au Vatican (**Fig. 139**) par exemple. Dans ces décors largement peuplés, une présence singulière accroche le regard du spectateur qui au fil de son observation peut apercevoir quelques enfants et animaux (souvent des chiens, parfois un agneau) au premier plan. Interagissant ensemble, ils sont bien souvent engagés dans un jeu dont le sens et la fonction ne sont pas toujours très clairs. Leur présence est d'autant plus troublante qu'en peignant ces corps analogues en mouvement, les peintres semblent souligner la porosité de la frontière qui sépare l'enfant et l'animal, sous-entendant la promiscuité physique et morale des deux êtres.

Si chez la majorité des peintres figurant enfants et animaux au premier plan de leurs fresques, ces derniers appartiennent au même espace pictural global que le reste des personnages, ils prennent toutefois soin de les placer dans un espace distinct. Un vide, une marche ou une colonne peut ainsi venir figurer une frontière imaginaire et diviser en plusieurs espaces plus ou moins distincts la toile. Ils sont majoritairement placés au premier plan, dans ce que Fabien Lacouture appelle « l'espace public du tableau »¹²⁵⁸ en raison de sa forte exposition. Les personnages placés au premier plan sont en effet les plus notables. Une visibilité que l'historien de l'art rattache à l'espace extérieur, qui serait selon lui l'équivalent de ce premier plan puisque « les personnages y sont représentés selon les mêmes codes qui régissent l'espace social »¹²⁵⁹. C'est pourquoi enfants et animaux sont propres à cet espace et sont libres d'y être eux-mêmes,

¹²⁵⁸ F. Lacouture, « Espace urbain et espace domestique : la représentation des femmes dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 247.

¹²⁵⁹ F. Lacouture, « Espace urbain et espace domestique : la représentation des femmes dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 247.

avec leurs codes spécifiques, puisqu'ils sont plus proches de l'espace extérieur que de l'espace sacré.

La séparation peut être matérielle comme dans le triptyque de Gaudenzio Ferrari (1475-1546) retraçant *L'Histoire de saint Joachim et sainte Anne* (**Fig. 146**). Au premier plan du panneau de droite, un adolescent retient un chien comme agité par la vue du troupeau de moutons du panneau central. La position baissée du garçon permet de dégager l'espace pictural du second plan où saint Joachim est figuré scrutant la lame d'or et la tiare du prêtre du Temple et découvre sa pureté (Protoévangile de Jacques, 5:1).

La séparation est cependant plus souvent interne à l'œuvre, comme avec Paolo Véronèse chez qui la présence d'enfants et d'animaux dans ses compositions est si caractéristique. Si dans celles-ci, espace sacré et espace profane ne font bien souvent qu'un (ce qui ne manquera pas d'attirer les foudres de l'Inquisition en 1573), il faut toutefois noter la volonté de l'artiste dans certains de ses tableaux religieux d'isoler visuellement enfants et animaux (entre autres personnages) afin de ne pas les mêler aux personnages sacrés. Cette division de l'espace entre l'intérieur (l'épisode religieux) et l'extérieur (les marges) est rendue possible notamment grâce à l'architecture chère à l'artiste¹²⁶⁰ ou au contraire par les vides laissés par son absence.

Parmi les éléments architectoniques permettant à Véronèse de créer une frontière visuelle entre le monde terrestre et céleste, la colonne est sans doute le plus important, tant pour sa symbolique chrétienne que pour sa forte présence visuelle et idéale pour distinguer clairement plusieurs espaces. Ainsi, dans *La Cène* (**Fig. 127**) aujourd'hui conservée à la Pinacothèque de Milan, l'imposante colonne placée quasiment au centre vient dissocier les personnages liés au sacré à gauche, de ceux profanes, moins intéressés par l'épisode religieux en cours. Une jeune fille figurée de dos donne du pain à un mendiant tandis que l'épagneul blanc à ses côtés réclame de la nourriture à un homme assis tenant du pain dans ses mains. La fillette et l'animal, de par leur posture inversée, donnent à voir deux comportements opposés : quand l'un donne, l'autre réclame. Parce qu'ils incarnent une histoire dans l'histoire, Véronèse a pris soin de les écarter visuellement du Christ et de ses disciples en les plaçant entre deux colonnes venant matérialiser « l'extérieur » de l'épisode. Une zone dans laquelle enfants, animaux et domestiques sont placés afin de ne pas se mêler aux personnages sacrés. Si la colonne symbolise en effet une frontière matérielle entre deux espaces, elle n'est pas pour autant infranchissable et peut même se prêter à des jeux enfantins comme le montrent deux banquets christiques, *Les Noces de Cana*

¹²⁶⁰ Concernant l'importance de l'architecture chez Paolo Véronèse, voir notamment Anna Maria Brizio, « La pittura di Paolo veronese in rapporto con l'opera del Sanmicheli e del Palladio », *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, II, 1960, 19ff et Christian Lenz, « Veroneses Bildarchitektur », PhD diss, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich, 1969.

(Fig. 124) et *Le repas chez Simon* (Fig. 126). Dans chacun des tableaux, une fillette – probablement la même – tourne autour de la colonne tentant d’attirer l’attention d’un singe ou d’un épagneul. Dans le premier cas, le singe attaché par une chaîne profite de son emplacement en hauteur et de la petite taille de l’enfant pour lui échapper. Ils s’amuse ensemble sans se soucier de la scène qui se déroule sous leurs yeux. Dans la peinture conservée à Versailles, une œuvre peinte pour le réfectoire des Jésuites à Venise et offerte à Louis XIV par la République de Venise en 1664, l’épagneul ne paraît pas décidé à se divertir avec la fillette. Cette dernière cherche à créer un contact visuel avec l’animal qui fera office d’invitation à une partie de « cache-cache », mais l’animal préfère s’en aller manger l’os qu’il tient dans sa gueule. Ce manque d’intérêt de l’animal envers l’épisode religieux et un enfant qui recherche pourtant son attention se retrouve également *La présentation de la famille Cuccina à la Vierge* (Fig. 147).

La peinture offre un autre bel exemple de l’utilisation de la colonne comme frontière visuelle et physique entre deux mondes, profane et céleste. La Sainte Famille occupe ainsi un tiers de l’œuvre tandis que le reste de l’espace est occupé par les nombreux membres de la famille Cuccina¹²⁶¹. La fratrie comprend une jeune fille représentée en position de prière près de sa mère, ainsi que six garçons. Trois d’entre eux appartiennent à la *pueritia* tandis que les trois autres s’apparentent à *l’infantia*. Habillés de façon identique, les trois plus jeunes garçons donnent à voir trois côtés de l’enfance que l’on peut également élargir à l’Homme. Le premier, debout et regardant vers le spectateur en contrebas enlace une imposante colonne de marbre. Le jeune garçon a été identifié par les rares historiens de l’art qui se sont intéressés à sa présence¹²⁶² comme Andrea Cuccina, décédé l’année où le tableau fut commandé¹²⁶³. Un détail corroboré par la symbolique de la colonne associée à la Passion du Christ. Quand elle est

¹²⁶¹ Concernant l’identité des membres de la famille Cuccina présents voir Blake De Maria, *Becoming Venetians, Immigrants and the Arts in Early Modern Venice*, New Haven, Yale University Press, 2011, p. 149-150. ; Nadeije Laneyrie-Dagen, « Enfant réel ou adulte en devenir ? La Renaissance et l’époque classique », in S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L’enfant dans la peinture, Op. Cit.*, p. 79-192, 112 et 114.

¹²⁶² Dans sa thèse, Fabien Lacouture dénonce le peu de commentaires relatifs aux enfants de ce tableau de la part des historiens de l’art, une absence récurrente quand on s’intéresse à la représentation d’enfants dans la peinture Italienne de la Renaissance, leur présence est passée sous silence face au traitement de l’épisode religieux. Concernant la liste des auteurs ne mentionnant pas la présence des enfants dans cette toile nous renvoyons le lecteur à la note 651 de la thèse de F. Lacouture, *Représenter l’enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVE - XVIIe siècles, Op. Cit.*, p. 224, note 651. David Rosand est l’un des rares à mentionner l’enfant, bien qu’il n’aborde sa position. David Rosand, *Véronèse*, traduit par Odile Menegaux et traduit par Renaud Temperini, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, p. 249. Fabien Lacouture quant à lui, souligne l’importance symbolique de la colonne, qui selon lui représente davantage qu’une simple séparation entre espace sacré et espace profane, mais bien une allusion à l’arbre généalogique de la famille, à l’enfant décédé. Nous rejoignons cette hypothèse et rajoutons même qu’elle semble faire le lien avec l’espace sacré des morts et l’espace profane des vivants.

¹²⁶³ B. De Maria, *Becoming Venetians, Immigrants and the Arts in Early Modern Venice, Op. Cit.*, p. 149-150. ; F. Lacouture, *Représenter l’enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVE - XVIIe siècles, Op. Cit.*, p. 223. ; Nadeije Laneyrie-Dagen, « Enfant réel ou adulte en devenir ? La Renaissance et l’époque classique », in S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L’enfant dans la peinture, Op. Cit.*, p. 79-192, 112 et 114. ; R. Cocke, « Wit and Humour in the Work of Paolo Veronese », *Op. Cit.*, p. 126 et 128.

tronquée, la colonne évoque également « une vie prématurément brisée » et est plus généralement le signe « de la condition de mortels »¹²⁶⁴. La position inhabituelle de l'enfant enlaçant la colonne laisse en effet penser qu'il s'agit bien du jeune Andrea, mort prématurément. Un destin tragique qu'il semble accepter et embrasser à en juger par son attitude corporelle et son visage paisible. Étant baptisé, il se sait accepter par le Christ et ceux qui l'entourent – la Vierge, saint Jean-Baptiste, saint Jérôme et un ange -, et qui lui ouvrent tous les bras. Une ligne se crée ainsi entre la Vierge, le Christ, les bras de l'ange et Andrea, en chemin vers le monde céleste. Outre la colonne, un second indice vient pointer du doigt la condition marginale du jeune garçon : il n'est pas situé au même niveau que les autres membres de sa famille. Son frère (le deuxième garçon en bas âge) blotti auprès de sa mère et le reste d'une grande partie de la famille sont placés sur une tribune surélevée dont la robe de velours rouge de sa mère cache la délimitation, tout comme la Sainte Famille. Seuls saint Jean-Baptiste et son agneau ne sont pas surélevés. Ils sont placés à même le sol comme le sont le cadet de la fratrie Cuccina et le petit chien. Caché derrière les manteaux de sa mère et celui de l'allégorie de la Foi venant introduire la famille Cuccina à la Vierge, le garçon est à genoux ou accroupi. Il tend son bras dans une ligne parallèle aux manteaux en direction d'un épagneul papillon nain au pelage brun et blanc. Ce dernier, trop occupé par ce qui se passe en dehors de la toile, ne remarque même pas le geste du garçon. Un détail qui a marqué John Ruskin et auquel il consacre un important passage :

« Toutes sortes d'affaires mondaines se déroulant en leur présence, nos propres amis et connaissances respectés, avec toutes leurs fautes mortelles, et dans leur chair mortelle, les regardant face à face sans être inquiétés : non, nos enfants les plus chers jouant avec leur chien aux pieds mêmes du Christ. J'ai moi-même trouvé cela irrévérencieux. Quelle bêtise ! Comme si les enfants qu'Il aime *pouvaient* jouer ailleurs. »¹²⁶⁵

Il continue la description du tableau représentant selon lui la famille représentée est celle de Véronèse¹²⁶⁶:

« Le dernier des enfants, peut-être âgé de trois ans, n'est ni effrayé ni intéressé, mais trouve la cérémonie ennuyeuse et essaie d'amadouer le chien pour qu'il joue avec

¹²⁶⁴ M. Feuillet, *Lexique des symboles chrétiens*, Op. Cit., p. « colonne ».

¹²⁶⁵ « *All kind of wordly business going on in their presence, fearlessly our own friends and respected acquaintances, with all their mortal faults, and in their mortal flesh, looking at them face to face unalarmed: nay, our dearest children playing with their pet dog at Christ's very feet. I once myself thought this irreverent. How foolishly! As if children He loved could play anywhere else.* », J. Ruskin, *The Works of John Ruskin*, Op. Cit., p. 290.

¹²⁶⁶ Lorsqu'il arrive à la Gemäldegalerie de Dresde, le tableau est mentionné sous le titre de « Family of P. Veronese » dans l'inventaire de 1743 de Modène. Voir *Ibid.*, p. 290, note 1.

lui ; mais ce chien, qui est une de ces petites choses frisées, au nez court et aux pattes frangées, que toutes les dames vénitiennes caressent, ne se laisse pas amadouer. Car le chien est le dernier maillon de la chaîne qui abaisse ses sentiments, et il adopte son point de vue de chien sur la question. Il ne peut pas comprendre, premièrement, comment la Madone est entrée dans la maison ; ni, deuxièmement, pourquoi on la laisse rester, déranger la famille, et détourner toute leur attention de son caractère de chien. Et il s'en va, très offensé. »¹²⁶⁷

Si le commentaire enjoué de Ruskin n'est pas nécessairement faux, il nous paraît toutefois sur-interprétatif. Si l'animal tourne le dos à la Sainte Famille, ce n'est selon nous pas parce qu'il est vexé de ne plus être au centre de l'attention, mais plus vraisemblablement parce que son attention est attirée par quelque chose en dehors du cadre, comme en témoigne sa position alerte et sa queue relevée. L'animal ne fait certainement pas cas de la Sainte Famille – qu'en tant qu'animal, il ne voit pas – préférant se concentrer sur des choses plus matérielles, plus terrestres. C'est d'ailleurs pour cela que l'animal est figuré au sol et non sur la tribune surélevée, il appartient au monde terrestre. Un monde auquel incombe encore le garçon derrière lui, probablement Girolamo Cuccina¹²⁶⁸, et qui semble davantage l'attirer que le monde sacré vers lequel sa famille se tourne en bons chrétiens et en personnes civilisées. L'enfant, encore trop jeune pour ressentir un réel intérêt pour la religion, préfère se tourner vers l'animal et cherche son contact, certainement pour jouer avec lui. Il est d'autant plus libre de divertir comme bon lui semble qu'il n'est pas ici le centre de l'attention comme le rappelle Fabien Lacouture, contrairement au Christ¹²⁶⁹. À l'inverse le jeune Dieu qui « transcende son essence puérile », le cadet de la famille Cuccina se complaît lui – du moins à l'instant *t* – dans son statut enfantin proche de l'animal. La torsion de son corps indique toutefois qu'il n'entend pas le rester et qu'il sera prochainement ramené dans la bonne direction, soit vers la Sainte Famille et donc vers la religion. Ce que vient confirmer la position de son bras et la direction de son regard, vers le bas, gestes en tous points identiques à ceux du Christ. Le rapprochement entre les deux figures enfantines est notamment souligné par une diagonale traversant la composition, allant de l'Enfant (en haut) à l'enfant (en bas). Cette ligne invisible vient mettre en relation deux images de l'enfance opposées entre lesquelles le garçon est partagé : l'enfance modèle incarnée par

¹²⁶⁷ « *Last of the youngest child, perhaps about three years old, is neither frightened nor interested, but finds the ceremony tedious and is trying to coax the dog to play with him; but that dog, which is one of those little curly, short-nosed, fringy-pawed things, which all Venetian ladies petted, will not be coaxed. For the dog the last link in the chain lowering feeling, and takes his doggish views of the matter. He cannot understand, first, how the Madonna got into the house; nor, secondly, why she is allowed to stay, disturbing the family, and taking all their attention from his dogship. And he is walking away, much offended.* », *Ibid.*, p. 292.

¹²⁶⁸ Nadeije Laneyrie-Dagen, « Enfant réel ou adulte en devenir ? La Renaissance et l'époque classique », in S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L'enfant dans la peinture, Op. Cit.*, p. 79-192, 112 et 114.

¹²⁶⁹ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles, Op. Cit.*, p. 373.

Jésus et l'enfance incarnée par le garçon tourné vers l'épagneul. La première est le reflet du modèle ultime qu'il faut chercher à atteindre, tandis que la seconde représente une tentation primaire à laquelle il faut tenter d'échapper.

Si une frontière séparant l'espace sacré de l'espace profane est créée par la présence de la colonne aux deux tiers de la composition, une autre est établie plus subtilement par les différents niveaux sur lesquels sont placés les personnages, que ce soit sur la tribune ou au sol. Il est intéressant de constater que les deux personnages liés à des animaux – saint Jean-Baptiste et Girolamo – sont situés sur le même plan, bien qu'ils soient dans des espaces différents. Cette distinction des espaces en fonction des personnages, de leur nature – divine ou non -, de leur âge, permet à Véronèse de créer l'illusion d'un espace pictural uni tout en prenant soin de distinguer les espaces selon l'importance des personnages.

Chez Véronèse, outre la colonne, l'instauration de différents niveaux de sol grâce à la création d'une marche qui vient surélever les personnages religieux, est le second élément architectural le plus utilisé par Véronèse pour créer des aires spécifiques au sein de son tableau. Sans surprise, enfants et animaux s'ils sont exceptionnellement figurés à cheval entre la marche et le sol comme on a pu le voir dans *La Cène* de Milan (**Fig. 127**), sont plus largement figurés au sol dans un registre inférieur au Christ et ses disciples. Ainsi, dans *Les Noces de Cana* (**Fig. 128**), le jeune garçon retenant un chat contre lui est agenouillé à même le sol, rappelant l'infériorité de ces deux êtres, en raison de son espèce pour le chat et de son jeune âge pour l'enfant. L'insertion d'une marche, en plus de distinguer différents niveaux au sein de la composition peut également avoir pour effet de pousser au-devant des personnages secondaires comme des enfants et des animaux. Dans *La Présentation de Jésus au Temple*, (**Fig. 148**) la présence de la marche sur laquelle sont assis deux bambins caressant un chien – un geste qui n'est pas sans rappeler celui des deux jeunes filles brossant un épagneul dans *Les Pèlerins d'Emmaüs* (**Fig. 121**) – retranche ces derniers dans un espace exigü en avant de la scène. Poussés à l'extérieur de l'épisode religieux enfants et animaux se retrouvent en avant de la toile, en marge de la scène centrale et à la croisée de deux mondes.

En effet l'espace dans lequel ils se trouvent forme une aire interstitielle, une zone tampon, un « entre deux » entre deux mondes, celui de la peinture (l'espace pictural) et celui du spectateur (l'espace réel). Un effet qui est parfois souligné par la présence d'une balustrade au premier plan venant marquer la frontière entre le spectateur et les personnages sacrés situés au-delà. Enfants et animaux sont eux représentés *sur* cette ligne de démarcation informelle, démontrant ainsi leur présence dans les deux mondes à l'image de la jeune fille se tenant à la balustrade de droite du *Repas chez Levi* (**Fig. 125**). Penchée en avant, le regard dirigé vers le bas, elle semble avoir accès à l'espace du spectateur tout en appartenant physiquement à

l'espace pictural, comme le singe enchaîné et le lévrier de *La Cène de saint Grégoire le Grand* (Fig. 149)¹²⁷⁰. Placés chacun d'un côté de la balustrade et au-devant de celle-ci, ils ne semblent pas autorisés à entrer dans la scène s'ils ne sont pas accompagnés d'un humain comme le suggère le jeune garçon au centre de la toile tenant un chiot dans ses bras¹²⁷¹. Si eux ne s'aventurent pas davantage au centre de la scène, le spectateur est lui à l'inverse clairement invité à se joindre à la table du Christ. L'ouverture dans l'architecture des lignes de fuite soulignée par le dallage en marbre du sol ainsi que par l'espace vide laissé au centre de la table invitent le spectateur à venir combler par sa présence cette zone inoccupée, laissée spécialement libre pour ce dernier. Ces espaces vides chez Véronèse sont d'autant plus importants qu'ils sont rares dans ses denses compositions qui lui valent d'être qualifié de peintre décoratif.

Si comme le souligne David Rosand¹²⁷², les compositions en frises de Véronèse invitent davantage l'œil du spectateur à glisser à la surface de la toile qu'à plonger dans sa profondeur, les quelques espaces laissés vides au centre de la toile le plus souvent, rééquilibrent la balance et incitent l'œil à s'engager plus profondément dans l'œuvre. Une entrée dans l'image qui est notamment rendue possible par la présence de personnages comme des enfants et des animaux, qui en tant que figures du quotidien et contemporaines au spectateur, viennent « actualiser »¹²⁷³ l'épisode religieux peint. C'est d'ailleurs parce qu'il se permet d'actualiser son *decorum* que Paolo Véronèse doit se justifier devant le tribunal de l'Inquisition en 1573¹²⁷⁴. Si beaucoup d'historiens de l'art ont avant tout retenu la réponse de l'artiste expliquant que s'il reste des espaces vides dans sa composition, il les orne de figures, il importe de lire le passage jusqu'au bout. Véronèse précise en effet peu après que s'il se permet d'introduire des figures comme des animaux ou des bouffons, c'est parce « ces figures sont en dehors du lieu où se déroule la Cène », et poursuit « je n'ai pas considéré tant de choses, que ces figures de bouffons sont en dehors du lieu où est Notre Seigneur »¹²⁷⁵. Véronèse précise donc à deux reprises que ses

¹²⁷⁰ Comme le précise Xavier Salomon, cette toile de Véronèse est la seule encore visible dans son cadre et lieu d'origine. X.F. Salomon, *Veronese*, cat. expo., (Londres, National Gallery, du 19 mars au 15 juin 2014), *Op. Cit.*, p. 138.

¹²⁷¹ Cette mise à l'écart du chien et du singe peut s'expliquer par la symbolique négative qui incombe à chacun d'eux (voir notamment Ancien Testament, Livre des Proverbes 26 : 11 ; Psaumes 21 : 17-21). Voir par exemple S. Cohen, *Animals as disguised symbols in Renaissance art*, *Op. Cit.*, p. 80. Et B. Rowland, *Animals with Human Faces*, London, 1974, p. 58-66.

¹²⁷² D. Rosand, « Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese », *Op. Cit.*, p. 219.

¹²⁷³ J'emprunte ce terme à M. Brock, « Les fresques de Lorenzo Lotto à Trescore (1523-1524) : une réponse fidéiste à une actualité tragique. », *Op. Cit.*

¹²⁷⁴ Pour la transcription du procès, voir P.P. Fehl, « Veronese's Decorum: Notes on the Marriage at Cana », *Op. Cit.*, p. 353. ; M.E. Massimi, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese*, *Op. Cit.*

¹²⁷⁵ « *Ei dictum : Se li ornamenti che lui pittore [sc] è solito di fare dintorno le pitture o quadri, a (?) terno le solito di fare conveniente et proportionati alla materia et figure principali, o veramente a caso benepiacito secondo che li viene in fantasia senza alcuna discriptione et giuditio ? Respondit : Io faccio le pitture con quella consideratione che è conveniente, che'l mio intellecto puo capire. Interrogatus se li par conveniente, che alla cena ultima del signore si convegna depingere buffoni, imbriachi Thodeschi [arma], nani, et simili scurrilità ?* »

compositions se basent sur une division de l'espace dans laquelle le centre de la composition est réservé au sacré et l'extérieur (les marges, le devant) aux figures profanes. Néanmoins, la présence de personnages sacrés et profanes au sein d'un même espace pictural permet à Véronèse d'humaniser les différents épisodes religieux qu'il peint, les rendant plus accessibles pour le spectateur. Les tableaux de Véronèse se déroulent donc « dans une sphère spéciale où le divin et le terrestre sont combinés mais séparés »¹²⁷⁶.

Si les deux mondes semblent parfois se mêler sans distinction, un détail comme une colonne ou une différence de hauteur entre les personnages permet de mettre en avant ceux relevant du sacré face à ceux appartenant au monde profane. C'est ce que proposent Bernardino Luini dans sa *Présentation de la Vierge au Temple* réalisée en 1520-21 (**Fig. 119**) et Jacopo Bassano dans *Matteo Soranzo, gouverneur de Bassano, avec son frère Francesco et sa fille Lucia, présentés à la Vierge et l'Enfant par saint Matthieu, saint François et sainte Lucie* (**Fig. 150**), réalisé vers 1536-1537. Chez Luini, sainte Anne dans un long manteau pourpre accompagne par le geste sa fille Marie gravissant seule les marches du Temple. Au pied de celles-ci, un petit garçon s'amuse avec un chien sans prêter attention à la scène se déroulant au-dessus. Un autre garçon arrivant la gauche semble vouloir les rejoindre, mais sa mère le retient. Son regard dirigé vers le spectateur invite également ce dernier à ne pas s'attarder sur ce duo, mais plutôt à contempler Marie arrivant face aux prêtres. Si l'on peut être tenté de voir dans ce garçon un contre modèle de la jeune Vierge, il est intéressant de constater la façon dont Bernardino Luini a regroupé quelques personnages par paire : le garçon et son chien, la mère et son fils, puis sainte Anne et Marie. Les deux derniers duos sont formés de véritables parents et enfants, tandis que le premier n'est qu'une imitation des deux autres dans lequel le garçon joue le rôle du parent et prend le

*Respondit : Signor no. Interrogatus : Perche dunque l'avete dipinto ? [Respondit :] L'ho fatto perche presuppono che questi sieno fuori [dove] del luoco dove si fa la cena ». La Défense finale de Véronèse : « Signor Ill.mo non che non lo voglio defender ; ma pensava di far bene. Et non hò considerato tante cose, pensando di non far disordine nisuno tanto più, che quelle figure di Buffini sono di fuori del luogo dove è il nostro Signore ». Selon le récit de base concernant l'incendie de 1571 qui détruisit *La Dernière cène* de Titien, le sinistre fut déclenché par des soldats allemands ivres logés dans une pièce située sous le réfectoire (Voir Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venise, 1824-1853, vol. 6, p. 825, et J.A. Crowe et G.B. Cavalcaselle, *The Life and Time of Titien*, vol. 2, pp. 337-338). Est-il possible que Véronèse ait inclus des soldats soûls en costume allemand pour rappeler cet évènement ? G. Delogu l'a rapidement suggéré dans *Veronese : La Cena in Casa di Levi*. Il faudrait cependant noter que deux hallebardiers semblables apparaissent sur les escaliers situés derrière le Christ et saint Grégoire dans la *Cène de Grégoire le Grand*. P. Fehl, dans « Veronese and the Inquisition », p. 353, n°15, se demande si le serviteur qui saigne du nez n'est pas « à sa manière, comparable au geste de mauvais augure que fait Judas en renversant le sel sur la table dans *La Dernière Cène* de Léonard ». Sur la signification des animaux dans la *Dernière Cène* de Véronèse, leur légitimité liturgique, voir dans le présent ouvrage Chap. 5, p. 188, n°76. Voir aussi Jan Bialostocki, (« I cani di Paolo Veronese », *Nuovi Studi Paolo Veronese*, pp. 222-230), qui, tout en citant l'interdiction décrétée par Carlo Borromeo de peindre des animaux dans les images religieuses, à moins que leur présence ne soit requise par le sujet, nie la « signification symbolique » des chiens de Véronèse, y compris dans la Dernière Cène.*

¹²⁷⁶ « The action is not, as Ruskin suggested, intended to be seen as taking place in the family palace (that is included in the background after all), but in a special sphere where the divine and earthly are combined but separated). », R. Cocke, « Wit and Humour in the Work of Paolo Veronese », *Op. Cit.*, p. 128.

chien qu'il semble bercer dans ses bras pour un enfant. Le peintre toscan instaure ainsi une gradation entre les trois duos, du plus primaire au plus spirituel. Marie et le chien – dont l'espèce est difficilement identifiable – s'opposent ainsi en tous points : la première se dirige avec autonomie vers son destin divin tandis que l'animal recherche encore l'attention de son maître parent et ne se préoccupe que de l'instant présent. Une structure que l'on retrouve dans l'œuvre de Bassano.

À l'image de *La présentation de la famille Cuccina à la Vierge* de Véronèse, Jacopo Bassano introduit une noble famille présentée à la Vierge qui concentre tous les regards sauf celui d'une petite fille qui préfère s'amuser avec un petit chien au pelage brun. Bassano n'a comme Luini pas jugé nécessaire de séparer distinctement les personnages sacrés du reste de la foule profane. Au contraire, ils investissent complètement l'espace et le partagent tous ensemble. Seules quelques marches permettent à la Vierge et au Christ de s'élever au-dessus des autres personnages et notamment de la fillette et de son animal de compagnie, assis sur la première marche. La position de cette dernière, penchée en avant vers le chien, fait écho et s'imbrique parfaitement avec celles du Christ et de la Vierge. Une parenté est ainsi instaurée entre la Vierge et son fils, et la fillette et son animal, suggérant déjà son futur rôle de mère. La présence des deux colonnes, dont seule la base est visible au-dessus du trône de la Vierge, vient renforcer l'idée qu'une mère et son enfant sont les deux piliers de la famille. Une gradation est toutefois à nouveau instaurée entre les deux duos, car l'un est bien évidemment supérieur à l'autre.

La représentation et la place accordée à l'enfant et à l'animal, loin d'être des détails anecdotiques, sont les témoins de la place octroyée aux enfants et aux animaux dans la société de la renaissance italienne puisque durant l'*infantia*, on pense encore l'enfant dénué de raison, au même titre que l'animal. En leur réservant un espace en marge de la scène principale, ils forment les premiers indices d'une volonté d'instaurer de la *varietas* et viennent actualiser des épisodes - bibliques pour la plupart – afin d'investir davantage le spectateur. Ces figures sont surtout les témoins vivants d'une gradation dans le processus d'humanisation de l'enfant, coincé entre sa nature primaire animale et sa future nature d'homme civilisé. À cette marginalisation spatiale, il faut ainsi ajouter celui de l'espèce. Car, si l'enfant accompagné de l'animal est visuellement renvoyé au premier plan et aux abords de l'œuvre, c'est parce qu'il est lui-même situé à marge de l'humanité.

2. De l'animal sauvage à l'homme civilisé : la « gradation » de l'enfance animale

La place réservée aux enfants et aux animaux qui les accompagnent est donc une place en marge, majoritairement située au premier rang – sur les côtés ou au centre – de l'œuvre. En

instaurant une frontière, parfois invisible, parfois physique, entre l'espace dans lequel évoluent des enfants et des animaux par rapport au reste des personnages, la surface du tableau peut se retrouver divisée en deux. Le premier plan profane est ainsi clairement séparé de l'espace sacré. Cette division de l'espace et cette marginalisation spatiale fait largement écho à la marginalisation sociale des enfants, dont l'éducation n'est pas achevée, et des animaux.

La représentation et la place accordées aux enfants et aux animaux, loin d'être des détails anecdotiques, témoignent de la place qui leur est octroyée dans la société italienne de la Renaissance puisque durant l'*infantia*, période allant de la naissance à sept ans, enfants et animaux sont largement associés, ou du moins mis en parallèle, pour leur absence de raison et/ou leur incapacité à parler. La mise à l'écart au sein de la composition de ces figures s'explique ainsi par le jeune âge de l'enfant, dont le développement est en cours. Pour devenir un homme civilisé, l'enfant doit être éduqué, avant quoi il est largement perçu comme un être « encore à mi-chemin »¹²⁷⁷ entre nature et culture. La double marginalité du duo enfant/animal dans ces décors, à la fois spatiale et humaine, entraîne ce que nous appelons une « gradation » au sein des œuvres. Cette progression hiérarchique concerne à la fois à la temporalité interne de l'œuvre et l'acquisition de son humanité chez l'enfant qui passe notamment par la question de la nudité et du comportement « civilisé ».

À la marginalité spatiale, il faut donc ajouter une marginalité humaine. C'est cette dernière que nous analyserons dans cette partie en nous focalisant notamment sur la manière dont est retranscrite visuellement cette « gradation » de l'humanisation de l'enfant, coincé entre sa nature primaire animale et sa future nature d'homme civilisé.

2.1. La gradation temporelle

Pour Philippe Ariès ces « bambins » comme il les appelle, participeraient à l'enrichissement du tableau par la *varietas* des figures, dans une logique « de contrepoint et d'apaisement alors que la tension serait à chercher ailleurs »¹²⁷⁸. Ce qui nous semble juste mais réducteur, puisque loin de se cantonner à la tension et à l'apaisement, ils viennent offrir un contrepoint entre l'animalité et la civilité, mais aussi entre la jeunesse et l'âge adulte.

La mise à l'écart visuelle et la position liminale de l'enfant sont en effet liées à son jeune âge. Tous les bambins ici représentés ont moins de sept ans, ils appartiennent à cette période de la vie humaine appelée l'*infantia*, allant de la naissance à sept ans. Une période durant laquelle

¹²⁷⁷ É. Debarbieux, « L'enfant, le cru, le philosophe. Orthopédie et sauvagerie dans les dialogues platoniciens », *Op. Cit.*, p. 147.

¹²⁷⁸ P. Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, *Op. Cit.*, p. 59.

sa nature oscille entre un désir : la bestialité et un devoir : la civilité. C'est un âge dominé par les sens et non par la raison. En plaçant enfants et animaux en marge de la scène principale, une frontière se crée entre ces derniers et le reste des personnages, adultes. Leur regroupement n'est pas anodin et vient mettre en exergue la porosité de la frontière qui sépare l'enfant et l'animal, notamment durant cette première période de la vie. L'*infans*, littéralement celui qui ne parle pas, est largement rapproché par les philosophes grecs, les théologiens médiévaux et les humanistes renaissants de la bête, à laquelle il ressemble avant d'acquérir son humanité et sa civilité comme nous avons pu le voir au début ce travail¹²⁷⁹. Afin de figurer ces différentes étapes de la vie, une gradation temporelle est introduite au sein de nombreuses œuvres, s'appuyant en partie sur la diversité des personnages incarnant la *varietas*. Animaux, enfants, adultes et vieillards sont ainsi disposés dans une idée d'ascension, de progression humaine partant du sol et s'élevant.

Benozzo Gozzoli, élève de Fra Angelico, « doué pour les représentations d'animaux, les perspectives, les paysages et les ornements »¹²⁸⁰, se rendit en 1453 à Viterbo à la demande de religieuses après avoir terminé les fresques de Montefalco. Il y réalisa dans l'église de leur monastère neuf fresques retraçant la *Vie de sainte Rose*, une « jeune fille qui, au treizième siècle, avait soulevé le peuple contre l'empereur Frédéric II, et qui mourut à dix-huit ans, après avoir été canonisée de son vivant »¹²⁸¹. Les fresques furent détruites au XVIII^e siècle à cause d'un agrandissement de l'église, mais fort heureusement pour nous les moniales avaient chargé Francesco Sabatini, un peintre d'Orvieto, de faire des reproductions des fresques de Gozzoli qui nous permettent aujourd'hui de s'en faire une idée¹²⁸². Une des fresques de l'église représente l'*Apparition du Crucifix à Sainte Rose et son premier sermon* (**Fig. 145**). Parmi la foule qui compose le peuple écoutant le premier sermon de sainte Rose se trouve deux enfants assis nus à même le sol qu'un petit chien vient distraire. La ligne formée par les personnages allant de l'animal à sainte Rose vient mettre très clairement en avant une hiérarchie entre les différents êtres. Tout en bas se trouve le chien, animal jugé inférieur à l'homme, puis viennent les enfants nus et assis, ensuite on trouve deux femmes en prière à genoux et vêtues de longs drapés, puis enfin sur un promontoire se trouve sainte Rose figurée debout en plein sermon. La gradation établie entre les différents personnages est ici évidente et vient souligner où se situent les deux enfants sur l'échelle de l'humanité : ils sont au plus bas, au plus près de la bestialité

¹²⁷⁹ Voir Partie I, chap. 1, 1.2.

¹²⁸⁰ G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, Op. Cit., vol. 4, p. 72.

¹²⁸¹ Urbain Mencin, *Benozzo Gozzoli*, Paris, Plon, 1909, p. 36.

¹²⁸² Ces dessins sont aujourd'hui conservés au Museo Civico de Viterbo.

incarnée par le petit chien. Ils sont nus, assis à même le sol et préfèrent jouer avec un chien que prêter attention au sermon. Ils sont rattachés au sens et non à la foi.

De plus, l'enfant est souvent figuré assis, ne sachant pas encore marcher comme chez Filippino Lippi dans sa fresque de la chapelle Carafa (**Fig. 108**). Après quoi il se déplacera à quatre pattes comme illustré dans le *desco da parto* de Lo Scheggia (**Fig. 105**) puis enfin debout tels les bambins représentés par Benozzo Gozzoli (**Fig. 99**), Pinturicchio (**Fig. 101**) ou Paolo Véronèse (**Fig. 124, 125, 126 et 127**), les lignes temporelles marquant les différentes étapes de la vie humaine s'insèrent aisément au sein des œuvres. Les artistes peuvent ainsi évoquer cette gradation temporelle dans le sens de la hauteur, mais aussi de la profondeur de la composition puisque dans les deux cas l'enfance se situe en bas, au premier plan de la peinture. Ce qui est facilité par la petite taille de l'enfant, taille qui depuis toujours sert à indiquer le jeune âge du sujet et permet ainsi grâce aux différentes tailles des personnages de donner une indication approximative de leurs âges. Il est d'ailleurs intéressant de se questionner sur l'âge que peuvent avoir dans ces représentations les animaux figurés aux côtés des enfants. Leur petite taille, idéalement associée à celle des enfants, rend difficile voire impossible de donner un âge à ces chiens. S'agit-il de chiots ou de chiens adultes, mais de races naines, alors très en vogue dans les cours italiennes ? Si l'idée que de jeunes chiens soient associés à de jeunes enfants est des plus tentantes, rien ne peut toutefois venir étayer cette hypothèse. Cette association de la jeunesse à des chiens – qu'ils soient de petites tailles ou non – est à également suggérée dans *L'Allégorie du temps gouverné par la Prudence* (**Fig. 151**) de Titien. Toile dans laquelle le plus jeune des fils de l'artiste trouve dans un chien son alter ego quand les deux autres membres de la famille se voient associés à un loup et à un lion. Le passage d'un âge à l'autre est ici suggéré par le choix de l'animal qui l'accompagne, de plus en plus puissant au fil des âges. Ainsi le chien, peu importe son âge et sa taille, est davantage rattaché à la jeunesse qu'à la maturité de l'homme.

En plaçant les enfants au premier plan et tout en bas de leurs compositions, les peintres instaurent une gradation temporelle au sein de leurs œuvres dans lesquelles se mêlent passé, présent et futur. Les trois grandes périodes de la vie humaine sont ainsi chacune associées à une temporalité : les enfants incarnent le futur, les adultes le présent, quant aux vieillards ils évoquent le temps passé. Chacune d'elle est également elle-même associée à un plan, à une épaisseur différente de l'œuvre. La première couche ou le premier plan devient ainsi volontiers celui des enfants. Dans un article paru en 1996 consacré à « l'image héraldique du Moyen Âge », Michel Pastoureau évoquait déjà le lien qui existe entre la représentation de la jeunesse et la

temporalité de l'image. Pour l'historien, « ce rejet des jeunes vers la périphérie de l'image »¹²⁸³ concerne la hauteur, la largeur et l'épaisseur de celle-ci. Si la jeunesse est ainsi représentée au-devant de l'image, c'est parce qu'elle est « comme poussée en avant par les générations qui se trouvent derrière et sur lesquelles elle est iconographiquement et idéologiquement ancrée »¹²⁸⁴. Le premier plan est donc un espace dédié au temps éphémère de l'enfance, aux nouvelles générations.

Enfants et animaux se retrouvent en effet comme projetés au premier plan de l'œuvre, ce que viennent confirmer de nombreux exemples comme la fresque de Filippino Lippi (**Fig. 108**), celle de Silvio Giampietro (**Fig. 140**), les trois versions des *Pèlerins d'Emmaüs* de Paolo Véronèse et de ses suiveurs (**Fig. 121, 122 et 123**), mais aussi sa *Présentation de Jésus au Temple* (**Fig. 148**), ses *Noces de Cana* (**Fig. 124**), ou encore *Le banquet* et le *Portrait de la famille Pagello* de Giovanni Antonio Fasolo (**Fig. 12**). Dans ce dernier exemple réalisé dans la seconde moitié du XVI^e siècle, l'élève de Paolo Véronèse place très ostensiblement les deux benjamins de la famille au-devant du reste de la vie famille. En effet, tous les membres de la famille Pagello sauf trois – les deux derniers et un épagneul nain papillon – sont figurés en frise, coincés entre un hallebardier (possiblement l'aîné de la famille) et un autel sur lequel est posé un crucifix. Le soldat incarne ce vers quoi les garçons de la famille, tous à gauche de l'œuvre, sont invités à se tourner. Une vocation qui semble convenir au jeune garçon sous le soldat qui tient d'une main sa hallebarde et de l'autre un hochet. Quant aux jeunes filles, leur mère les invite à se tourner vers l'autel et donc vers la religion. Seule l'une d'elles se penche sur le berceau dernier nouveau-né de la famille, incarnant la seule autre possibilité en dehors du couvent pour les filles à cette époque : la maternité. Curieux, l'épagneul grimpe en partie sur le berceau peint en raccourci pour observer ce qui s'y trouve. Une agitation de l'animal également palpable dans d'autres portraits de famille réalisés par Giovanni Antonio Fasolo (**Fig. 11 et 161**). Les trois derniers de la famille forment ainsi un groupe autour du berceau en marge des autres membres qui sont eux presque parfaitement alignés. Ils se regroupent sur le devant, autour du nouveau-né qui concentre leur attention, ne se sentant pas encore concernés par les charges de leur future carrière. La nouvelle génération incarnée par les deux benjamins et par l'animal est ainsi placée au-devant de la famille et de la composition.

À travers cette gradation se dessine la figuration du « devenir-homme » et la tentative de délaissement de l'état animal de l'enfant. Schéma que l'on retrouve dans la peinture murale de Filippino Lippi à Santa Maria Novella à Florence (**Fig. 109**) dans laquelle un épagneul blanc et

¹²⁸³ M. Pastoureau, « Les emblèmes de la jeunesse. Attributs et mises en scène des jeunes dans l'image médiévale », *Op. Cit.*, p. 265.

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 266.

roux mord un bout du tissu appartenant à la tenue du garçon avec lequel il désire s'amuser, mais ce dernier apeuré ou souhaitant mettre fin au jeu s'est réfugié auprès de sa mère vers qui il lève les bras. On constate donc qu'il y a un passage 'tactile' de l'animal à l'enfant puis à la mère. Dans un autre épisode peint par Lippi à Rome (**Fig. 108**), le peintre guide habilement le regard du spectateur afin de lui faire suivre cette progression dans l'humanité du bambin au premier plan. D'abord attiré par l'animal mordant l'habit de l'enfant, le regard est ensuite happé par le mouvement des bras de ce dernier qui conduisent vers le pied du frère franciscain apeuré. Il remonte ensuite le long de son corps et de son index droit qui pointe le ciel. De l'animal au sol, le regard du spectateur est invité à remonter les différentes phases de l'humanité (jeunesse et adulte) avant de parvenir aux cieux, lieu en tout point opposé au sol et à la bestialité. Un schéma que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres, parmi lesquelles le *Christ et la femme adultère* de Bonifacio De Pitati (1487-1553) réalisé aux débuts des années 1550 (**Fig. 153**). À droite de la scène, on aperçoit dans une mandorle dessinée par les corps d'un homme et d'une femme, un enfant et un animal. Le garçon pose son pied gauche sur le dos du chien, l'obligeant à s'asseoir. Geste qui vient introduire une gradation visuelle allant de l'animal à l'enfant puis à sa mère qu'il tient par la main. L'enfant est tiraillé entre sa nature primaire bestiale vers laquelle il est encore attiré et sa nature humaine vers laquelle il est tiré par sa mère.

L'évocation du futur va de pair avec la gradation humaine que proposent ces décors qui évoquent la progression de l'enfant dans son humanité. L'animal qui accompagne ce dernier sert de point de départ à son développement : il représente ce dont il doit se détacher – l'animalité – quand les adultes incarnent ce vers quoi il doit tendre – la civilité -. Ainsi, de l'animal à l'enfant puis à l'homme, une gradation s'installe au sein de l'œuvre allant de la marge (qu'elle soit située en bas au centre ou sur les côtés) vers le centre créant une ligne ascendante de la marginalité vers la norme.

2.2. La mise à nu de l'enfance animale

La conscience et la maîtrise du corps de l'enfant sont également au centre de cette gradation humaine. Afin de devenir pleinement humain, l'enfant doit apprendre à se comporter de manière civilisée, ce qui passe en premier lieu par la prise de conscience de sa propre nudité. L'état primaire de l'enfant se traduit en effet par sa nudité – qu'elle soit complète ou bien partielle - qui l'oppose aux tenues civilisées des adultes ayant eux domptés leur nature primaire. Les enfants en bas âges sont représentés entièrement nus ou simplement recouverts d'une courte tunique ou d'un léger drapé, enfin libérés d'un emmaillotage qui les maintient durant les

premiers mois de leur vie afin de les *re-dresser*¹²⁸⁵. Le corps nu de l'enfant n'est alors visible que des femmes, mères et nourrices, les seules à s'occuper des très jeunes enfants et à changer leurs langes comme le souligne Linda Kalof William Bynum dans leur ouvrage consacré à l'histoire culturelle du corps humain à la Renaissance¹²⁸⁶. Les artistes n'étaient donc vraisemblablement que rarement sujets à la vision du corps enfantin dans son plus simple élément, ce qui ne les a pas empêchés d'en insérer en nombre dans leurs œuvres.

Ainsi dans une grande majorité des peintures les enfants « anonymes » sont représentés nus comme on peut le constater chez Bacchiacca (**Fig. 97**), Giulio Bugiardini (**Fig. 104 et 105**), Benozzo Gozzoli (**Fig. 99, 140 et 154**), Bernardino Luini (**Fig. 119**) Girolamo Romanino (**Fig. 106**), Raphaël (**Fig. 141**) ou encore Sodoma (**Fig. 103**). Une entière nudité qui est bien sûr à associer aux jeunes âges des sujets représentés, mais qui les lie également aux animaux qui les accompagnent, également nus, « à poils » pourrait-on dire. Cette question de la nudité animale fit d'ailleurs l'objet d'un vaste canular ayant le mérite d'interroger sur la nudité « propre » de l'homme. Dans les années 1960, l'association new-yorkaise SINA (Society for Indecency to Naked Animals)¹²⁸⁷, présidée par un certain G. Clifford Prout Jr. derrière lequel se cache le « farceur en série » Alan Bel, dénonce l'indécence de la nudité animale. S'appuyant sur le langage et la rhétorique moraliste des conservateurs, l'association parvient rapidement à trouver un certain écho auprès d'une Amérique conservatrice et puritaine, jugeant visiblement problématique le fait de voir se balader dans la rue des animaux entièrement nus, les organes génitaux visibles de tous. Si l'association n'avait pas à proprement parlé de membres, elle encourageait tous les défenseurs de « la décence animale » à manifester en son nom. Ce que firent quelques manifestants devant la Maison Blanche en invitant Jacky Kennedy à « couvrir » les parties génitales de ses chevaux à l'aide de slogans bien tournés tels que « A nude horse is a rude horse » ou encore « Clothe all animals for the sake of decency ! » (**Fig. 154 et 155**). La supercherie fonctionne plusieurs années, de 1959 à 1963, bien que le 21 août 1962 le comédien Buck Henry incarnant le président de la SINA G. Clifford Prout Jr. soit reconnu et démasqué. Malgré cette mise à nu télévisuelle, la plaisanterie dure encore quelques mois, notamment grâce à une lettre d'information SINA envoyée à ses partisans dans laquelle on pouvait notamment

¹²⁸⁵ « Tout ainsi qu'un arbrisseau il se fait qu'étant entretenu droit et courbé, ils gardent en croissant une même forme. Ainsi pareillement il advient aux enfants que s'ils sont bien étroitement liés dans leurs bandelettes et langes : ils croissent ayant les membres et le corps droit. Au contraire s'ils sont emmaillotés de travers et courbés, ils sont toujours comme tels. », Eucharius Rodion, *Des divers travaux et enfantements de femmes*, Paris, 1536 [1^{ère} éd. 1508], cité par Georges Vigarello, *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, A. Colin, 2001, p. 14. Et F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIV^e - XVI^e siècles*, *Op. Cit.*, p. 94-95.

¹²⁸⁶ L. Kalof et W. Bynum (eds.), *A Cultural History of the Human Body in the Renaissance*, *Op. Cit.*, p. 228.

¹²⁸⁷ Je tiens à remercier Guillaume Cassegrain pour avoir apporté à ma connaissance cet improbable canular.

trouver des patrons de couture destinés à « habiller » les animaux domestiques¹²⁸⁸. Le canular a ainsi révélé « le problème d'une possible nudité animale »¹²⁸⁹. Car si l'on estime que l'animal est nu, au même titre que l'homme, il ne peut décemment pas se promener ainsi aux yeux de tous. Toute nudité doit être couverte au risque d'être indécente.

De plus, la reconnaissance de la nudité animale pose problème dans la mesure où elle ne permet plus de le distinguer clairement de l'homme, mais devient au contraire un élément commun entre les deux êtres :

« La nudité ne serait pas un « propre » de l'homme, une de ses prérogatives qui lui permettent de régner en maître sur le monde mais un « partage » qui nécessite de reconsidérer, comme le fait notamment Montaigne, la prétention humaine et qui suppose de voir en l'animal, offert à notre regard dans toute sa nudité, un double spéculaire »¹²⁹⁰.

L'homme et l'animal partageraient cette nudité, ce que des œuvres comme les exemples cités précédemment semblent mettre en exergue. En effet, l'enfant en étant représenté dans son plus simple appareil est mis au même niveau que l'animal, un chien bien souvent, dans lequel il trouve un double spéculaire. Si cette proximité et cette mise à nu viennent remettre en question « la délimitation en cours des limites de l'humain »¹²⁹¹, elle vient surtout à nouveau souligner une similitude supplémentaire entre l'enfant et l'animal : la non-conscience de sa nudité. Dans son célèbre ouvrage *L'animal que donc je suis*, Jacques Derrida rappelle qu'être humain relève avant tout du fait d'avoir conscience ou non de sa nudité :

« On croit généralement [...] que le propre des bêtes, et ce qui les distingue en dernière instance de l'homme, c'est d'être nus sans le savoir. Donc ne pas être nus, de ne pas avoir le savoir de leur nudité, la conscience du bien et du mal, en somme. Dès lors, sans le savoir, les animaux ne seraient pas, en vérité, nus. »¹²⁹²

Si pour être nu il faut avoir conscience de sa nudité, alors l'argument de Derrida s'il concerne les animaux peut tout autant s'appliquer aux enfants dans la mesure où eux non plus n'ont pas conscience de leur état ou bien ne considèrent pas (encore) comme problématique. À l'instar des deux bambins nus assis au sol de part et d'autre d'un chien blanc dans partie droite de la peinture de Giulio Bugiardini (**Fig. 104 et 105**). Si celui de droite caresse le dos de l'animal, celui de gauche pointe du doigt les parties génitales que l'animal lui présente frontalement, la

¹²⁸⁸ Concernant Alan Bel et ce canular voir : Alan Abel, *The Great American Hoax*, New York, Trident Press, 1966 et Alan Abel, *The Confessions of a Hoaxer*, New York, Macmillan Company, 1970.

¹²⁸⁹ G. Cassegrain, « La nudité animale. Identités renaissantes », *Op. Cit.*, p. 123.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 124.

¹²⁹¹ *Ibid.*

¹²⁹² J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, *Op. Cit.*, p. 19.

queue relevée. Un geste qu'il n'apprécie visiblement pas et qu'il ne manque de lui faire savoir en se retournant vers lui, la gueule ouverte. Des trois, c'est ainsi le chien qui semble être le moins à l'aise avec sa nudité. Est-ce parce qu'il a conscience de son état, contrairement aux deux bambins ? Est-ce parce qu'il juge cette nudité problématique ? Ou bien aboie-t-il parce qu'il se sent agressé par le garçon ?

Ainsi, l'affirmation du philosophe selon laquelle « à l'exception de l'homme, aucun animal n'a jamais songé à se vêtir »¹²⁹³ doit être affinée et inclure les enfants. Ces derniers ne s'habillant que parce qu'ils se voient obligés de le faire dans un premier temps, puis par habitude, convenance et pression sociale dans un second temps. Dans les œuvres évoquées précédemment, aucun des enfants figurés ne semble gêné par son absence de vêtements, bien au contraire, ils paraissent agir avec insouciance et liberté. De par sa nudité la condition de l'enfant se voit rapprochée de celle de l'animal qui l'accompagne et dans lequel il semble trouver son *alter ego*. Ou bien du moins un être dans lequel il peut se refléter même si ce dernier n'est pas nu en soit – à l'exception de quelques espèces et races – mais recouvert de poils dès sa naissance. Ce qui distingue l'homme de nombreux animaux comme le souligne Aristote dans son *Histoire des animaux* : « l'être humain est le seul animal chez qui il existe des poils de naissance et d'autres qui viennent plus tard quand il avance en âge [...] »¹²⁹⁴. L'absence de poils sur la totalité du corps est donc une chose positive chez l'enfant puisqu'il s'agit d'un premier signe de détachement de l'état animal, ce dernier n'étant pas compatible avec la civilité.

Dans la chapelle absidiale de l'église Sant'Agostino à San Gimignano, Benozzo Gozzoli illustre par un minuscule détail cette rupture entre d'un côté le monde sauvage incarné par une pilosité abondante et de l'autre la civilité et son absence de poils. Dans l'épisode illustrant l'entrée de saint Augustin à l'école de Tagaste (**Fig. 129**), un espace vide conduit le regard du spectateur à l'arrière-plan. Situé dans espace étroit qui constitue le point de fuite, on devine tout juste dans l'encadrement de la porte de la ville un personnage bien différent de ceux présents dans le reste de la composition. Il semble nu et la couleur foncée (grise) de sa peau laisse penser qu'il est entièrement recouvert de poils, raison pour laquelle cet « homme sauvage » n'est pas autorisé à entrer dans la ville, lieu incarnant l'humanité et la civilité par excellence. D'autant plus que l'épisode figuré au premier plan illustre l'entrée de saint Augustin à l'école, ce qui symbolise son entrée dans le monde des hommes éduqués. Un lieu dans lequel il développera sa raison et s'élèvera au-dessus de son état primaire bestial, proche de celui de l'être à la porte de la ville puisque le poil en tant que caractère commun à de nombreux êtres vivants, « constitue

¹²⁹³ Le vêtement, l'habillement devient ainsi un potentiel « propre » de l'homme. *Ibid.*

¹²⁹⁴ Aristote, « Histoire des animaux », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, p. III, chap. XI, 518a.

ainsi un caractère physique qui se prête bien aux jeux sur l'ambiguïté dès qu'il se trouve en abondance »¹²⁹⁵. Une opposition est donc instaurée par Benozzo Gozzoli entre l'hirsutisme de l'homme incivilisé et la peau imberbe des enfants.

Si la nudité n'est donc pas identique chez l'enfant et chez l'animal, les nombreux contacts entre la peau et les poils agissent cependant comme une transfusion entre les deux êtres de par cette proximité physique et par le toucher qu'elle induit¹²⁹⁶. L'effleurement des peaux provoque une connexion entre les êtres, témoignant dès lors du lien tangible qui existe entre eux¹²⁹⁷. Selon Jacques Derrida « l'animal serait dans la non-nudité parce que nu, et l'homme dans la nudité là où il n'est plus nu »¹²⁹⁸. Une ambivalence qui se retrouve dans la représentation de l'enfant et de l'animal dont la complémentarité des couleurs des vêtements et poils laisse parfois penser qu'ils arborent une seule et même tenue. Les couleurs des poils et des vêtements se font ainsi écho et viennent accentuer visuellement la porosité de la frontière physique des corps. Si cela est particulièrement remarquable dans les portraits d'enfants accompagnés d'animaux que nous étudierons plus tard, on peut d'ores et déjà constater la complémentarité des couleurs des vêtements et des poils dans les représentations marginales d'enfants et d'animaux. En effet, la majorité des enfants et des chiens – car il s'agit largement de chiens jusqu'ici – arborent des couleurs identiques. La peau pâle des premiers fait écho aux poils blancs des seconds parmi lesquels se mêlent parfois quelques tâches d'un blond vénitien rappelant les boucles de bambins, à l'image du *Christ et la femme adultère* (**Fig. 153**) de Bonifacio De Pitati ou du *Christ à la couronne d'épines – Ecce Homo* de G. Romanino (**Fig. 106**), et de *La donation de Constantin* de Raphaël (**Fig. 141**) évoqués précédemment, entre autres exemples.

Le rapprochement entre l'enfant et l'animal peut également être établi par une nudité partielle. Dans son ouvrage majeur consacré à *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*¹²⁹⁹, Leo Steinberg interprète la présentation et la mise en avant du sexe du Christ comme une affirmation de son humanité. On peut être tenté de voir cette mise à nu de l'humanité avec les yeux du critique et historien de l'art et d'établir un parallèle entre l'Enfant et les enfants lorsqu'ils exhibent, parfois frontalement, leurs attributs

¹²⁹⁵ F. Pouvreau, « L'hybridité de l'homme sauvage dans l'art médiéval », *Op. Cit.*, p. 9.

¹²⁹⁶ Concernant ce lien entre la peau humaine et les poils, voir notamment les travaux menés par le groupe de recherche « Renaissance Skin » du King's College de Londres, menés sous la direction d'Evelyn Welch et d'Hannah Murphy. Le résultat de leurs recherches sera publié dans un livre, *Renaissance Skin*, qui paraîtra en 2023.

¹²⁹⁷ Un lien que l'on retrouve également dans portraits de famille où tous les membres de la famille se touchent la main pour témoigner de leur union, mais aussi dans les portraits d'enfants avec des animaux où le *sfumato* par exemple permet de flouter la frontière corporelle entre les deux êtres. Voir Partie II, chap. 3, 2. 2. et chap. 4, 2. 2.

¹²⁹⁸ J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, *Op. Cit.*, p. 20.

¹²⁹⁹ Leo Steinberg, *La Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, traduit par Jean-Louis Houdebine, Paris, Gallimard, 1987.

masculins. Selon Steinberg, avant d'être Dieu, le Christ est né homme et c'est ce que les artistes cherchent à rappeler en mettant en avant le Christ Enfant soulevant sa tunique pour donner à voir son sexe, preuve ultime de son humanité. Ainsi, on peut être tenté de mettre en parallèle l'œuvre de Maestro di Pio II (**Fig. 156**) avec celle de Filippino Lippi (**Fig. 108**), confrontant toutes deux de façon frontale les yeux du spectateur au sexe de l'enfant. Si dans les deux cas, l'exhibition de l'humanité semble justifier cette exhibition, dans le cas d'enfants profanes comme chez Lippi, cette nudité est moins positive. D'une part, elle est n'est pas jugée convenable par Giorgio Vasari pour qui une représentation de la nudité partielle seule est tolérée :

« Que certains, si c'est convenable, soient nus et quelques-uns, par un mélange de ces deux techniques, en partie nus et en partie vêtus. Observons toujours, cependant, la pudeur et la retenue. Que les parties honteuses du corps et toutes les parties peu gracieuses soient recouvertes d'un linge, d'un feuillage ou de la main. Apelle ne peignit l'image d'Antigone que du côté du visage où le défaut de l'œil n'apparaissait pas. »¹³⁰⁰

Or dans la peinture murale de Lippi à Santa Maria Sopra Minerva, l'enfant au centre qui tente d'échapper à la morsure d'un bichon maltais blanc bascule vers la gauche dans un mouvement énergique et fait voler son drapé ce qui dévoile au passage ses attributs masculins. Une position vraisemblablement inspirée d'une fresque de son père (**Fig. 136**) et elle-même héritée de sculptures antiques (**Fig. 112, 113 et 114**) dont Filippino semble s'être inspiré à en juger par les nombreuses similitudes que présentent ces figures peintes et sculptées : enfants assis à même le sol, jambes écartées, bras levés, torsion du buste et même présence d'un animal à leurs côtés. Un détail qui sera repris par Silvio Giampietro (c. 1495 – 1552) dans une peinture murale illustrant le *Mariage de la Vierge* réalisée durant la première moitié du XVI^e siècle (**Fig. 140**). Également peint au centre du premier plan, un enfant se fait embêter par un petit chien agressif, et dégage son bras pour éviter l'animal. Si le motif est très semblable à celui de Lippi, on peut toutefois noter deux principales différences : la première est l'inversement de la position des figures, peint comme en symétrie à l'œuvre de Lippi, et la seconde est l'absence de nudité chez l'enfant, dont la tunique recouvre toutes les parties honteuses.

Cette exposition frontale de son humanité indique ce à quoi il aspire, tandis que l'animal fougueux incarne ce dont il cherche à se détacher en s'extirpant du mieux qu'il peut de son emprise. Une humanité qui comme l'indique sa tenue impudique, n'est pas encore pleinement acquise, car malgré son drapé l'enfant semble plus nu qu'habillé, au même titre que l'animal.

¹³⁰⁰ *Ibid.*, p. 173.

Et même lorsqu'ils arborent des tuniques – tenue traditionnelle des jeunes enfants apprenant à marcher –, l'absence de chausses vient à nouveau souligner l'ambivalence de l'enfant, à mi-chemin entre l'animal et l'homme adulte. Ainsi, chez Cosimo Roselli (**Fig. 139**) un garçon blondinet arbore une tunique si courte qu'elle ne couvre que son buste et rappelle fortement la fresque de Lippi (**Fig. 108**). On trouve un autre exemple plus pudique, dans plusieurs tableaux de l'atelier des Bassano. Un même jeune garçon à la longue chemise blanche et au gilet jaune est figuré à plusieurs reprises dans au moins trois toiles peintes par Jacopo, Francesco et Leandro et Jacopo entre 1561 et 1600 (**Fig. 157, 94 et 168**). S'il n'arbore pas de chausses, sa longue tunique blanche parvient néanmoins à lui cacher son postérieur, ne dévoilant que ses jambes nues. L'animalité de l'enfant n'en est pas moins présente et n'est qu'en partie dissimulée, évoquant l'apprentissage de son humanité en cours. S'il n'est plus aussi proche de la nudité animale qu'il ne l'a été (comme l'enfant presque totalement nu à genoux face à sa mère dans *Le Voyage de Jacob* (**Fig. 158**), il n'est pas encore un homme, sans quoi il serait représenté habillé, comme certains de ses camarades plus âgés. Par sa nudité partielle (ou son habillement partiel), les Bassano font de ce personnage récurrent dans leurs toiles l'incarnation de l'*infantia*, âge transitoire à mi-chemin entre animalité et humanité, entre nature et culture. Ainsi, la partie inférieure du corps, celle reliée au sol est-elle laissée nue tandis que la partie supérieure est habillée. Un détail supplémentaire venant appuyer l'idée d'une gradation visuelle et sociétale de l'enfance animale.

Cette gradation de l'humanité par la nudité partielle de l'enfant est également figurée à deux reprises par Lo Scheggia (**Fig. 105 et 170**). Dans le premier cas la scène est peinte sur un *desco da parto*¹³⁰¹, ces tableaux de naissance apportés aux mères pour célébrer la naissance d'un enfant (**Fig. 105**). Les *desci da parti* ou plateaux de naissance en bois sont les objets les plus connus associés à l'accouchement à la Renaissance, car il en subsiste encore aujourd'hui un grand nombre. À ce titre, ils constituent une source précieuse pour l'étude de l'enfance durant la première modernité. Au centre du plateau, trois jeunes hommes s'affrontent dans une partie de *civettino*, un jeu dont le but consiste à frapper au visage son adversaire tout en bloquant son pied. Au premier plan, deux bambins et un chien chahutent sur la pelouse. Les deux garçons uniquement vêtus d'une tunique courte rouge ou bleue cherchent à esquiver un chien à la race difficilement identifiable. Tous les trois semblent s'amuser à reproduire le jeu qui attire l'attention de nobles spectateurs au-dessus d'eux. S'ils sont visuellement mis à l'écart du reste des personnages en étant placés sur la pelouse (qui contraste avec le sol en pierre au-dessus)

¹³⁰¹ Voir « Desco da parto » dans le glossaire de J.M. Musacchio, *The art and ritual of childbirth in Renaissance Italy*, Op. Cit., p. XII.

c'est à nouveau pour distinguer clairement les étapes de la vie humaine et leur plus ou moins forte promiscuité avec l'animal. Une proximité qui est à nouveau ici suggérée par la nudité partielle des enfants (contrairement à celles des jeunes adultes au-dessus d'eux qui portent des chausses), mais aussi par leur comportement. L'un fuit devant la fougue de l'animal, ce qui n'est certainement pas le comportement attendu d'un homme adulte, tandis que l'autre s'échappe à quatre pattes exhibant son derrière. L'état animal de leur jeune âge est clairement ici mis en avant. Une seconde œuvre de Lo Scheggia peinte cette fois sur un *cassone* et figurant une procession de mariage (**Fig. 159**) donne à nouveau à voir deux bambins vêtus d'une simple tunique courte, cherchant à calquer leurs pas sur ceux du cheval blanc derrière eux. Si leur nudité partielle trahit leur jeune âge puisque tous les autres personnages sont habillés et sont donc des adultes, mais également leur comportement qu'on peut qualifier d'enfantin, voire de bestial.

Être à moitié nu s'est donc être à moitié humain, et à moitié animal. C'est donner à voir la frontière poreuse et complexe entre deux êtres :

« L'humanisme renaissant, dans sa volonté de faire valoir les qualités supérieures de l'homme, notamment face aux autres « vivants » qui peuplent la terre (les animaux, les végétaux ou les pierres, capables de nudité également), a trouvé ou retrouvé (à partir de la nudité commune originelle) dans la nudité un champ d'expérimentation complexe et paradoxal où les caractéristiques existentielles des hommes et des animaux se voyaient soudainement rapprochées. »¹³⁰²

L'enfant, par son statut ambivalent est donc représenté partiellement nu, à mi-chemin entre les animaux *mus* et les adultes couverts. Cette nudité est d'ailleurs bien souvent couplée à une position assise ou accroupie, proche du sol, ce qui ancre la nudité enfantine comme une nudité « terrestre », profane et la rapproche encore davantage de l'animal par son comportement.

2.3. Agir en bête

Plus que la nudité encore, c'est le comportement de l'enfant qui contribue à le rapprocher de l'animal. Son trop plein d'énergie s'exprime par une attitude non contenue, impulsive, sans se soucier des règles de bienséance dont il n'a pas encore conscience. Les représenter en marge de la scène principale c'est donc leur donner un espace dans lequel exister, un espace de transgression sociale, « comme si, une fois sortie du cadre de l'image, la jeunesse pouvait

¹³⁰² G. Cassegrain, « La nudité animale. Identités renaissantes », *Op.Cit.*

donner libre cours à tous ses excès et à toutes ses extravagances »¹³⁰³. C'est leur donner une surface faisant office de jonction entre l'animalité et l'humanité, un lieu de transition tel un sas entre deux états. C'est également un lieu de revendication identitaire – il s'agit de leur espace – mais aussi d'une aire d'exploration des limites d'un univers normé (civilité, humanité) dans laquelle la porosité de la frontière entre les deux êtres s'affiche ostensiblement.

Les deux œuvres de Lo Scheggia sont de parfaites illustrations de ce comportement animal associé à l'enfance. Dans le *desco da parto* (**Fig. 105**), le garçon à la tunique bleue s'échappant à quatre pattes renvoie inéluctablement à l'animal devant lui. Leurs positions parfaitement inversées – têtes et postérieurs opposés – permettent de voir chez l'un ce qu'il n'est pas possible d'observer chez l'autre. Les fesses du garçon renvoient aux parties génitales de l'animal découvertes par sa queue relevées, mais imperceptibles pour le spectateur. Quant aux deux garçons s'amusant auprès d'un cheval, peints sur le décor du *cassone*, leur comportement est de fait qualifié d'animal puisqu'ils s'amusent à calquer leurs pas sur ceux de l'équidé. L'écartement de leurs courtes jambes parvient presque parfaitement à reproduire celui des longues jambes du cheval.

Un autre exemple de cette liberté d'être et de mouvement est illustré dans deux *spalliere* de l'élève de Ghirlandaio et Piero di Cosimo : Giulio ou Giuliano Bugiardini (1475-1554/55). Réalisées vers 1500, les deux panneaux retraçant des *Scènes de la vie du jeune Tobie* (**Fig. 104 et 105**). Parmi les personnages figurés, neuf bambins et de cinq chiens, répartis dans les rues des deux peintures, lieu de l'enfance par excellence¹³⁰⁴. Si trois des jeunes garçons sont vêtus d'une tunique et de chausses, trois autres ont pour seul vêtement une tunique laissant voir leurs parties génitales, quant aux trois derniers, ils sont figurés entièrement nus. À nouveau, Bugiardini offre une « confrontation édifiante de l'homme à la nudité animale »¹³⁰⁵ puisque ce sont les six enfants entièrement ou partiellement nus qui sont figurés auprès du chien de Tobie. Ainsi, dans la première (**Fig. 104**) deux garçons s'amusent avec le petit chien blanc au second plan, devant la foule réunie sur le parvis du bâtiment, encadrée par deux pilastres. Dans leurs courtes tuniques rouge et brune, ils s'amusent avec le chien. L'un d'eux agite devant la gueule de l'animal une boule blanche qui semble se balancer sur une ficelle qu'il tient entre ses deux mains afin d'exciter l'animal. Pour optimiser ses chances d'attraper le jouet, le chien se dresse sur ses pattes arrière. Chose qu'il réussit parfaitement, contrairement au garçon en rouge

¹³⁰³ M. Pastoureau, « Les emblèmes de la jeunesse. Attributs et mises en scène des jeunes dans l'image médiévale », *Op. Cit.*, p. 265.

¹³⁰⁴ « [...] la vie infantine a aussi son lieu dans la rue. », Egle Becchi et Julia Dominique (éd.), *Histoire de l'enfance en Occident. Tome 1 : De l'Antiquité au XVIIe siècle*, *Op. Cit.*, p. 180.

¹³⁰⁵ G. Cassegrain, « La nudité animale. Identités renaissantes », *Op. Cit.*, p. 124.

derrière lui, qui peine à se tenir bien droit sur ses jambes. Leur nudité et leur incapacité à se déplacer sur leurs deux jambes vient de façon on ne peut plus évidente les assimiler à l'animal qui les intéressent tant. Cette volonté de dresser l'animal de la part d'enfants maîtrisant tout juste eux-mêmes la marche devient alors on ne peut plus ironique et prête à sourire. Giuliano Bugiardini illustre par cette saynète la progressive transformation de l'enfant quittant peu à peu l'animalité à laquelle il est encore attaché voire encore complètement lié comme dans le second panneau (**Fig. 105**) où deux bambins assis à même le sol au premier plan à droite jouent avec le même chien blanc. Pendant que l'un lui caresse le dessus de la tête, l'autre s'amuse de se retrouver face à l'arrière-train de l'animal. Plus loin à gauche dans la composition, un enfant soulève sa courte tunique jaune et urine face au spectateur, incapable ou bien ne voulant pas se retenir plus longtemps. Sa position n'est pas sans rappeler le *Putto mictans* sculpté par un suiveur de Donatello quelques décennies auparavant (**Fig. 160**). Un comportement des plus grossier et des plus « animal » qu'un grand chien brun à sa gauche s'apprête à reproduire, levant la patte sur les marches entourant le palais, prêt à uriner à son tour. L'enfant a donc ici un comportement plus bestial encore que le chien dans la mesure où c'est lui qui lui donne l'exemple. L'animal fait d'ailleurs preuve de davantage de retenue puis qu'il a la décence de ne pas exposer ses parties génitales au spectateur. Le manque de pudeur de l'enfant est ainsi rapproché de celui de l'animal à travers leur indécence et leur nudité communes. Face à ces comportements, les réactions des personnages les entourant diffèrent. Alors que l'enfant est moqué par deux hommes richement habillés qui pointent son acte et la révélation de son sexe¹³⁰⁶, l'animal se fait sermonner par un homme menaçant de le battre avec le bâton qu'il agite en l'air, prémices des *dog-whippers*, ces fonctionnaires de l'église chargés de chasser les chiens indisciplinés de l'église¹³⁰⁷. Dans le premier cas l'incontinence volontaire amuse, dans le second elle est condamnée. On aurait pourtant pu s'attendre à ce que les réactions soient inversées et que ce soit l'enfant qui se fasse réprimander pour son comportement déplacé et

¹³⁰⁶ Peut-être Giuliano Bugiardini s'est-il pour ces personnages inspiré du dessin de Marco Zoppo (1432/33-1478), *Un putto introduisant un soufflet dans l'anus d'un autre, un troisième putto sur son dos et lui tirant les cheveux, la scène étant observée par deux hommes et deux garçons (recto)*, 1465-1474 ?, plume et encre brune, lavis brun, sur vélin, Londres, The British Museum. (**Fig. 186**).

¹³⁰⁷ La prolifération des chiens errants en Angleterre entre le XVI^e et le XIX^e siècles conduit à la création du métier de « fouetteur de chien » ou « *dog-whipper* ». Ils tirent leur nom du fouet qu'ils recevaient pour éloigner les animaux errants à l'intérieur des églises, notamment durant la communion afin d'éviter qu'ils n'attaquent des prêtres. La connaissance de ce métier oublié est possible grâce à des livres de comptes anglais, mais aussi quelques œuvres illustrant le *dog-whipper* en action. On peut notamment citer le chapiteau d'un fouetteur de chien exécutant son travail dans l'église de Saint Bavo, Haarlem, Pays-Bas et un tableau anonyme. Le métier de *dog-whipper* est à rapprocher de celui de *tuekien* qui existe dès la fin du Moyen Âge dans les Flandres, chargé de tuer les chiens errants posant problème. Voir Mathieu Beghin, « Le *tuekien* des villes d'Artois et de Flandre à la fin du Moyen Âge (1360-1486) », *Revue du Nord*, 2018, n°427, n° 4, p. 677-703. et la communication de Julien Sohier, « Les chiens dans les villes du Nord-Ouest de l'Europe (XIV^e - XVI^e) : une vie de marginal ? », lors de la 46^{ème} Rencontre du R.M.B.L.F., *Marges, Marginaux et Marginalités. Transgressions et expériences de la norme (Ve – XV^e siècle)*, Bruxelles, 6-7 octobre 2022), [édition à paraître].

bestial, or sa nudité et son acte amusent les passants. Peut-être faut-il voir dans cet enfant urinant la figure du *puer mingens*, récurrente dans l'art¹³⁰⁸ et qui connaît en Italie au XVI^e siècle « une immense fortune grâce à son pouvoir réjouissant »¹³⁰⁹ ? Déjà présente sur les décors sculptés de sarcophages romains¹³¹⁰, la figure du *puer mingens* se retrouve dans plusieurs *desci da parti*¹³¹¹ et dans de nombreux tableaux à la Renaissance, mais avec un sens quelque peu différent selon Livio Pestivilli :

« Alors que dans l'Antiquité, les enfants qui urinaient figuraient sur les reliefs bacchiques, en partie pour parodier le comportement des adultes après des beuveries, dans la Florence du XV^e siècle, ils étaient devenus les symboles d'un "augure de fertilité et de fortune" pour un héritier mâle [...]. »¹³¹²

L'origine d'un tel symbole serait à chercher du côté de l'Ancien Testament, qui à six reprises¹³¹³ utilise l'expression « celui qui pisse contre un mur » ou rapproche la masculinité et l'urine pour désigner un homme. Cette exhortation de la masculinité se retrouve ainsi mise en avant dans la peinture italienne (notamment à Venise) dès la fin du XVI^e siècle¹³¹⁴. Ces tableaux viennent vanter la future puissance reproductrice des jeunes garçons incarnée par ce jet d'urine qui sert

¹³⁰⁸ Ces nombreuses représentations ont été regroupées au sein d'un même ouvrage par Jean-Claude Lebensztejn, *Figures pissantes (1280-2014)*, Paris, Macula, 2016, p. 15-16.

¹³⁰⁹ F. Alberti et D. Bodart (eds.), *Rire en images à la Renaissance, (Actes du colloque international, Paris, 7-10 mars 2012, organisé par le Centre allemand d'Histoire de l'art et le Centre d'histoire de l'art de Renaissance)*, Op. Cit., p. 29.

¹³¹⁰ On peut notamment mentionner les exemples suivants : *Fragment de sarcophage d'enfants romains*, II^{ème} siècle ap. J.-C., fragment de marbre, 31,5 x 47,5 cm, Paris, Musée du Louvre ; *Sarcophage d'enfants romains*, marbre, 46,5 x 1,49 x 29,5 cm, II^{ème} siècle ap. J.-C., Pise, Camposanto ; *Sarcophage d'enfants romains*, II^{ème} siècle ap. J.-C., marbre, 34 x 1,54 cm, Rome, Palazzo Mattei.

¹³¹¹ On peut notamment citer celui exécuté par Bartolomeo di Fruosino (1366 ou 1369 – 1441) en 1428, aujourd'hui conservé à New York, représentant au verso la *Naissance de saint Jean-Baptiste* et au verso *Un enfant nu urinant* tenant dans sa main un « bâton-dada ». Ce bâton au bout duquel est placé une sorte de moulin à vent est un jouet connu des enfants de la Renaissance. On retrouve par exemple ce jouet représenté dans le pavement du transept droit de la cathédrale de Sienne réalisé par Antonio Federighi en 1475. Le pavement illustre les sept âges de la vie humaine : l'*infantia* y est représentée sous les traits d'un jeune garçon enfourchant un bâton au bout duquel se trouve un moulin à vent. On peut également mentionner le tableau du peintre florentin Jacopo di Chimenti dit Jacopo da Empoli (1551-1640) représentant *L'enfance*. Ce dernier appartient à une série de quatre tableaux figurant les grandes périodes de la vie humaine d'une femme (enfance, jeunesse, maturité et vieillesse), tous conservés au Musée Fesch d'Ajaccio. Il est également utilisé comme un des attributs de l'allégorie de la folie (*pazzia*) dans l'*Iconologie* de Cesare Ripa. Voir C. Ripa, *Iconologia*, Op. Cit., p. 406.

¹³¹² « *While in antiquity urinating children were included on Bacchic reliefs partly as a parody of adult behavior in the aftermath of heavy drinking bouts, in fifteenth-century Florence they had become symbols of an 'augury of fertility and fortune' for a male heir [...]* », L. Pestilli, « Michelangelo's Children's Bacchanal: an allegory of the intemperate soul? », Op. Cit., p. 350.

¹³¹³ Premier livre de Samuel 25:22/34 ; Premier livre des Rois 14 :10, 16 :11, 21 :21 ; Deuxième livre des Rois 9 :8, 18:27 ; Livre d'Isaïe 36 :12.

¹³¹⁴ On peut citer entre autres exemples : Lorenzo Lotto, *Vénus et Cupidon*, 1530, huile sur toile, 92,4 x 111,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art ; Titien, *Bacchanales des Andriens*, 1523-1526, huile sur toile, 175 x 193 cm, Madrid, Musée du Prado ; Annibale Carracci, *Galerie Farnèse (détail)*, 1600, Rome, Palais Farnèse.

à évoquer métaphoriquement la semence de l'homme selon la conception des humeurs¹³¹⁵. La célébration de la masculinité du garçon en tunique jaune peut donc être une piste pour expliquer ce geste. On peut aussi y voir une référence parodique aux cérémonies de lustration qui avaient lieu durant la Rome Antique durant lesquelles on versait de l'eau sur une personne ayant besoin de se repentir ou sur l'animal qui s'apprêtait à être sacrifié afin de le purifier. En urinant sur le sol et sur les marches du palais l'enfant et l'animal viennent non pas purifier, mais salir de leur urine la ville. Il nous semble que leur comportement relève ainsi du contre-exemple et permet surtout d'illustrer la maturité et la civilité du jeune Tobie, qui est parvenu à s'échapper de toute cette bestialité incarnée par les différents enfants partiellement ou entièrement nus qui l'entourent. En mettant en scène cette enfance animale, Giuliano Bugiardini élève Tobie et son comportement au-dessus de celui de ses pairs et propose deux visions de l'enfance, l'une sacrée et l'autre bestiale¹³¹⁶.

Cette opposition entre l'enfance sacrée et l'enfance profane, pour généraliser, se retrouve dans deux peintures illustrant *La Présentation de la Vierge au Temple*. L'un fut exécuté par Bernardino Luini (1482-1532) et l'autre par Titien (1488-1576). La peinture murale de Bernardino Luini (1482-1532) que nous avons déjà évoquée (**Fig. 119**) fait partie d'un cycle retraçant les Histoires de la Vierge et de saint Joseph peint dans la chapelle saint Joseph de l'église Santa Maria della Pace à Milan entre 1520 et 1521. Après la suppression de l'église de Santa Maria della Pace comme lieu de culte, les fresques ont été détachées et transférées sur toile en plusieurs morceaux pour entrer à Brera en plusieurs phases entre 1805 et 1875, rendant impossible la reconstitution complète du cycle d'origine. Le segment figurant *La présentation de la Vierge au Temple*, dépeint dans une composition serrée et rapprochée la jeune Vierge montant les marches qui l'amènent au Temple suivie de près par ses parents Anne et Joachim. Tout en bas de l'escalier, dans un espace dégagé de tout autre personnage, un jeune garçon est assis sur la première marche et joue avec un petit chien brun renversé sur le dos, les pattes en l'air. Tous deux tournent le dos à la scène et s'amusent sans se soucier de ce qu'il passe autour d'eux. Ils sont dans leur bulle, aussi bien métaphoriquement que physiquement puisqu'un espace vide est laissé autour d'eux. Leur mise à l'écart au sein de la composition vient à nouveau

¹³¹⁵ Nadeije Laneyrie-Dagen, « Enfant réel ou adulte en devenir ? La Renaissance et l'époque classique », in S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L'enfant dans la peinture, Op. Cit.*, p. 79-192, 93.

¹³¹⁶ Cette enfance animale sera à nouveau mise en évidence par l'enfant urinant que par Michel-Ange avait également représenté dans un dessin qu'il offrit à Tommaso de' Cavalieri, représentant une bacchanale d'enfants dont un accroupi tend une coupe à un autre *putto* qui pisse dedans en souriant. Michel-Ange, *Bacchanale des enfants*, 1533, craie rouge, 274 x 388 mm, Windsor, Royal Collection. Pour Jean-Claude Lebensztejn, il s'agit là « d'une image de la vie animale, le degré de l'échelle néoplatonicienne » dans la mesure où ce comportement est « trop peu distincts des animaux, ou trop privés de conscience et de dignité pour être pleinement humains. », *Ibid.*, p. 67-68.

mettre en exergue la proximité de l'enfant et de l'animal, qui tous deux se trouvent tout en bas sur « l'échelle de l'éducation ». Les marches forment en effet une échelle progressive allant du profane au sacré, de l'absence d'éducation à la plus haute éducation, celle reçue de Dieu. Bernardino Luini, en représentant ce bambin au bas des marches fait de ce dernier l'incarnation de l'absence d'éducation et l'oppose à la Vierge qui elle, est presque tout en haut du chemin conduisant au Temple et s'apprête à se donner à Dieu. S'il propose un contrepoint entre deux types d'enfances – l'une ordinaire, l'autre exceptionnelle – Bernardino Luini ne diffame pour autant la moins glorieuse des deux. L'enfance ordinaire et l'innocence qui l'accompagne est une période de la vie appréciée du Christ comme l'a rappelé le pape Léon Ier le Grand dans son *Sermon pour l'Épiphanie* (1, 7)¹³¹⁷.

Or, aimer les enfants, c'est leur proposer un modèle de vertu auquel se référer, c'est les guider sur la bonne voie. Ce chemin conduisant vers Dieu est suggéré par Bernardino Luini qui, grâce à la disposition des personnages parvient à guider le regard du spectateur du garçon et du chien à la jeune Marie. En effet, l'artiste invite le regard du spectateur attiré par le duo du premier plan à remonter le long de l'œuvre. Une main lui est littéralement tendue par l'enfant situé debout tout à gauche du fragment de la fresque. Le regard remonte ensuite le long de son autre main, tenue par sa mère, dont les doigts pointent en direction de la Vierge, soutenus par son regard.

On retrouve cette même gradation au sein du tableau de Titien (**Fig. 161**), exécuté entre 1434 et 1438 réalisé pour l'Albergo de la scuola de Santa Maria della Carita, toujours visible à la Galleria dell'Accademia (salle XXIV) à l'emplacement pour lequel il a été exécuté. Situé devant l'imposant palais à l'arrière-plan dont on reconnaît l'architecture du palais des Doges, un imposant escalier occupe une grande partie du tableau. On y voit la jeune Vierge âgée de trois ans¹³¹⁸ (selon les écrits) franchissant seule les quinze marches¹³¹⁹ (contrairement à Luini qui n'en représente que six) - une pour chaque psaume - une à une en relevant le bas de sa robe pour ne pas tomber. Son assurance ne manque pas de surprendre la foule. Elle se dirige sans se retourner comme le précise le protoévangile de Jacques (6 :8) vers les prêtres du temple. Sa position, le regard et le bras gauche dirigé vers le haut trouvent un écho chez plusieurs autres personnages, dont un enfant. Dans la partie gauche de la composition, caché au sein de la foule,

¹³¹⁷ L. Le Grand, *Sermons, Op. Cit.*, p. 249.

¹³¹⁸ Comme Fabien Lacouture l'a remarqué, « il est rare que les peintres décident de figurer Marie à l'âge de trois ans. Il s'agit la plupart du temps d'une petite fille de six ou sept ans, soit le moment théorique du passage entre l'*infanzia* et la *puerizia*, voire d'une jeune fille plus âgée, aux alentours de douze-quatorze ans, soit l'âge auquel elle devrait sortir du temple. », F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles, Op. Cit.*, p. 386.

¹³¹⁹ Selon la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, chapitre CXXIX,1.

on aperçoit un jeune garçon et un petit bichon maltais blanc. Entourés d'adultes dont les corps forment comme une mandorle¹³²⁰, rappelant celle de lumière autour de la Vierge, les deux compagnons ne semblent guère intéressés par cette dernière. L'enfant a également le bras gauche levé, mais ce n'est pas par choix. C'est sa mère qui lui tient le bras afin de ne pas le perdre tout en l'attirant en avant. À l'inverse de la Vierge, l'enfant ne regarde pas vers les prêtres, mais préfère concentrer son attention sur l'animal avec qui il s'amuse. Ce dernier, attiré par le *ciambella* (biscuit vénitien connu pour aider les enfants à faire leurs dents notamment) qu'il tient dans ses mains, se dresse sur ses pattes arrière pour tenter d'attraper le biscuit. À nouveau, on peut ici constater une gradation dans l'âge et le comportement des personnages. Plusieurs générations se côtoient en effet, et chacune adopte un comportement en lien avec son âge : le chien en sautant vient toucher l'enfant qui est tenu par sa mère et ces trois figures sont en partie cachées par un vieillard. L'attitude du garçon est ainsi justifiée par son jeune âge durant lequel le jeu a une part importante, ce que nous étudierons davantage en profondeur dans la prochaine partie de ce travail, tout comme sa proximité avec l'animal. Titien oppose ce jeune garçon attiré vers l'animal et donc vers le bas, c'est-à-dire vers sa part animale et la Vierge se dirigeant vers le haut, vers Dieu. Titien propose ainsi un contrepoint entre le sacré et le profane, entre la maturité et l'immaturité pour mieux mettre en valeur la Vierge et offrir un modèle de vertu aux enfants, qui se reconnaîtront pourtant sûrement davantage dans le garçon s'amusant avec le bichon. Ces derniers en interpellant les jeunes spectateurs, facilitent leur entrée dans l'image et favorisent leur identification dans cet épisode sacré et ancien. Fabien Lacouture parle de la création d'un « rapport d'analogie entre le spectateur-enfant et le personnage-enfant »¹³²¹. En se mettant à la place de ce jeune garçon, ils sont amenés à comprendre la position dans laquelle ils se trouvent et celle vers laquelle ils doivent tendre, et le chemin nécessaire pour y arriver. Titien, en plaçant cet enfant au bas des marches et conduit par sa mère, figure de l'éducation durant les premières années de la vie, suggère qu'il n'est pas impossible de suivre le chemin de la Vierge, et que tout ce qu'il faut c'est prendre le bon chemin, gravir ces marches.

Des marches que l'on retrouve dans une autre peinture du maître vénitien, *Ecce Homo* (**Fig. 162**), réalisée environ une décennie après *La présentation de la Vierge au temple* (**Fig. 161**). Les deux peintures pourraient, peu s'en faut, être des pendants tant par leurs sujets que leur composition. D'un côté c'est la jeune Vierge qui est figurée gravissant les marches qui la conduisent au temple, de l'autre c'est le Christ qui sort conduit par Ponce Pilate de la salle du jugement et s'apprête à descendre les marches en vue de sa crucifixion. La composition des

¹³²⁰ On retrouvera plus tard chez Bonifacio de Pitati cette gradation entre l'animal, l'enfant et l'adulte, insérés dans une mandorle, dans le *Christ et la femme adultère* (**Fig. 153**).

¹³²¹ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles*, *Op. Cit.*, p. 412.

deux toiles est également relativement similaire : une part importante de la surface est réservée à la représentation d'imposants escaliers autour desquels est figurée une foule admirative d'un côté (**Fig. 161**), révoltée de l'autre (**Fig. 162**). Tout comme dans *La présentation de la Vierge au temple*, Titien dissémine au sein de la foule de l'*Ecce Homo* un enfant et un épagneul au comportement comparable et complémentaire, sans qu'ils ne soient figurés côte à côte. Ils sont peints de part et d'autre de l'escalier. Tout en bas à gauche de l'œuvre, un homme assis sur les marches arbore une expression d'effroi semblable à celle du mascarone/grotesque située entre la tête du soldat et celle du Christ. Son émotion suscite la curiosité de l'épagneul blanc et roux qu'il tient de son bras droit contre lui et qui, dressé sur ses pattes arrière et la patte avant posée sur sa cuisse, observe avec intérêt et incompréhension le visage de son maître dans lequel il semble chercher une réponse, ou du moins une explication. Plus au centre de l'œuvre, aux pieds des marches, une femme dont la robe blanche accroche la lumière tient près d'elle une jeune fille. C'est une parfaite petite vénitienne avec sa robe de velours verte, ses cheveux blonds bouclés et son collier de perles. Si tout comme l'animal, l'enfant cherche du regard sa mère, c'est moins pour obtenir une bribe d'explication concernant l'évènement en cours dont elle ne semble guère se soucier que pour réclamer son attention. Son bras gauche, pendant vers le bas vient s'opposer à la patte relevée de l'animal et mettre en exergue la divergence de leurs attitudes, dont on aurait pu s'attendre à ce qu'elles soient inversées. À nouveau Titien instaure une complémentarité entre les deux personnages et il nous prouve qu'enfant et animal n'ont pas nécessairement besoin d'être représentés côte à côte pour mettre en avant leur proximité et/ou leur complémentarité.

Lorsque l'on observe les foules de personnages qui peuplent les tableaux, il n'est pas rare de constater la présence d'enfants et d'animaux, perdus dans la foule, ayant des attitudes symétriques ou bien complémentaires, notamment dans leurs gestes et postures. Un exemple se trouve dans la célèbre *Camera degli Sposi* ou *Chambre des époux* du *Palazzo Ducale* de Mantoue dont les décors ont été réalisés par Andrea Mantegna (1431-1506) entre 1465 et 1474. Sur la paroi ouest est illustrée *La rencontre* (**Fig. 163**) sur la route de Milan entre le marquis Lodovico III, ses deux fils et le cardinal Francesco revenu de Rome. Les petits-fils de ce dernier adoptent une position similaire : la jambe gauche en arrière et le bras relevé et plié. Le plus jeune des deux, vêtu d'un pourpoint et de chausses blanches, attrape de sa main droite deux doigts d'un jeune homme (peut-être son frère ou son père ?). La position caractéristique de son bras, soulignée par le blanc lumineux de sa tenue trouve un écho dans la patte relevée du chien blanc - un *spinone* (griffon italien) ou un *lagotto romagnolo* (chien d'eau romagnol) – dissimulé derrière les jambes du marquis. L'animal observe avec attention l'enfant et semble reproduire sa gestuelle, ce qui lui permettrait peut-être d'attirer l'attention de son maître. Par ce geste, les

corps du chien et du jeune garçon deviennent analogues et se répondent, presque symétriquement.

On retrouve également une certaine symétrie dans une des fresques réalisées par Sodoma dans le cloître de l'abbaye bénédictine de Monte Oliveto Maggiore dans la province de Sienne, un enfant force un bichon bolonais à ne plus bouger (**Fig. 117**). La raison d'un tel acte n'est pas évidente et semble pouvoir s'expliquer par deux raisons opposées. On peut en effet imaginer que l'enfant cherche à retenir l'animal afin qu'il se calme et communie avec le reste des personnages. À moins qu'il n'invite l'animal à rester en place afin que le second garçon placé de leur côté de la femme ne les aperçoive pas, sans quoi ils perdraient cette partie de cache-cache.

Le comportement animal de l'enfant n'est toutefois pas une règle à laquelle la peinture italienne des XV^e et XVI^e siècles s'est conformée automatiquement, loin de là. Plusieurs œuvres, bien qu'elles figurent enfants et animaux côte à côte et interagissant ensemble, donnent à voir un autre aspect du comportement enfantin : l'enfant enseignant ou bien éduquant l'animal. Car être *à part* ou *en marge*, n'est « valable qu'un temps seulement »¹³²². L'enfant doit rapidement apprendre à se contrôler et à ne pas agir de façon bestiale. Un apprentissage qu'il entend partager avec les principaux intéressés.

Un motif visible au verso d'un *desco da parto* réalisé par Masaccio (1401-1428) vers 1420 (**Fig. 164**). Un enfant nu y est représenté agenouillé face à un animal (difficile de dire s'il s'agit d'un chien ou d'un chat blanc) dressé sur ses pattes arrière. Il tient la tête de la bête dans sa main gauche et pointe vers cette dernière son index droit d'une façon autoritaire. Ce geste est renforcé par le regard sévère qu'il jette à l'animal. L'enfant somme ce dernier de lui obéir. Il est figuré dans une position dominante, bien qu'il se mette à la hauteur de l'animal. Il se charge de dresser ce dernier, alors qu'il n'est pas encore lui-même pleinement éduqué à en juger de sa nudité. Le décor de ce plateau de naissance illustre la supériorité innée de l'homme sur l'animal, qui dès sa naissance est un animal dominant. Il faut également y voir une image propitiatoire de la future virilité (exposition de ses parties génitales) et assurance du garçon nouveau-né, dont sa famille voudrait qu'il devienne un homme puissant et autoritaire, selon une pratique courante dans les décors des *desco da parto*.

On retrouve à nouveau ce motif, bien que peu courant, dans une peinture murale illustrant la *Visitation* de la Vierge peinte par Pinturicchio (ca. 1454 – 1513) au sein du palais apostolique à Rome (**Fig. 165**), dont les couleurs ont récemment retrouvé leur éclat après de longs travaux

¹³²² I. Taddei, « Puerizia, Adolescenza and Giovinezza: Images and Conceptions of Youth in Florentine Society During the Renaissance », *Op. Cit.*, p. 19.

de restauration¹³²³. Celle de Pinturicchio commandée par Alexandre VI Borgia, peinte à *secco*¹³²⁴ avec l'aide de nombreux collaborateurs¹³²⁵ en provenance de Pérouse et achevée en moins de trois ans, donne à nouveau à voir ses couleurs flamboyantes. La *Visitation* est située dans une pièce d'apparat de l'appartement Borgia, une des pièces dans lesquelles le pape, élu le 11 août 1492, « tient des assemblées, accomplit des démarches et des cérémonies officielles, et reçoit des visiteurs importants »¹³²⁶. C'est immédiatement après son élection au trône pontifical que Rodrigo Borgia (1431-1503) qui prend alors le nom d'Alexandre VI, décide d'aménager à sa convenance les appartements du premier étage du palais du Vatican¹³²⁷. Il engage alors Pinturicchio, formé par Le Pérugin (1448 – 1523) et dont la réputation est grandissante alors que celui-ci s'attèle pourtant déjà à la tâche dans la cathédrale d'Orvieto. Il se dévoue donc au plus grand projet de sa carrière avec l'aide de collaborateurs tels que Piermatteo, Antonio del Massaro, Raffaellino del Garbo, Tiberio d'Assisi, Niccolò di Bartolomeo della Bruggia ou encore Morto da Feltre. Ensemble, ils réalisent les appartements Borgia. Le maître travaille particulièrement dans les salles réservées au Pape et à ses proches : la salle des Mystères et la salle des Saints, qui nous intéressent ici. Dans le coin inférieur gauche de la peinture murale relatant l'épisode de la *Visitation de la Vierge* à sainte Élisabeth (Luc 1 :40-41), un enfant seulement vêtu d'un drapé blanc marche en regardant en l'air, en direction du vieil homme qui n'est autre que Zacharie, le mari d'Élisabeth. Il serre contre lui un oiseau qui semble être une perdrix. La pâleur de sa peau et le blanc de sa tenue renvoient au chat peint dans tons similaires et couché entre le vieil homme et la Vierge. De par leurs carnations identiques (qui font également écho au voile de sainte Élisabeth au centre de la fresque) et leurs petites tailles, les deux figures ressortent particulièrement dans cette fresque où les nuances de bleus et de verts dominant. À l'inverse, un autre duo formé d'un jeune garçon et d'un petit chien se fondent dans le décor du coin inférieur droit. Assis à même le sol, l'enfant blond vêtu de

¹³²³ C'est après de nombreuses années de travaux de restauration pour les peintures murales des *Stanze* de Raphaël commencés en 2012, et dix pour les deux premières pièces de l'appartement Borgia commencés en 2002, que les peintures murales du palais apostolique retrouvent enfin leur éclat. Arnold Nesselrath, *Raphaël et Pinturicchio - Les grands décors des appartements du pape au Vatican*, Paris, Hazan ; Louvre Éditions, 2012, p. 17.

¹³²⁴ Une technique rapide et « non conventionnelle » pour reprendre les mots de *Ibid.*, p. 18-19.

¹³²⁵ Vasari, qui dénigre complètement le travail de Bernardino Pinturicchio, semble notamment lui reprocher le fait de travailler avec autant d'assistants à en juger par les premières lignes de sa *Vie* : « Sans avoir de grands dons, beaucoup ont l'appui de la Fortune ; d'autres inversement – et des plus méritants – sont plus souvent encore poursuivis par son animosité. Ce qui rend manifeste l'espère d'attachement du sort à ceux qui, faute de qualité propre, lui doivent tout : sa faveur les élève là où leur mérite ne les aurait jamais portés. Ainsi Pinturicchio de Pérouse : ayant réalisé beaucoup d'œuvres et eu beaucoup d'assistants, il a laissé un nom plus grand qu'il ne le méritait, encore qu'il fasse preuve de savoir-faire dans ses grandes entreprises et n'ait jamais cessé d'entretenir beaucoup d'aides. », G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, *Op. Cit.*, vol. 4, p. 333.

¹³²⁶ A. Nesselrath, *Raphaël et Pinturicchio - Les grands décors des appartements du pape au Vatican*, *Op. Cit.*, p. 22.

¹³²⁷ *Ibid.*, p. 29.

chausses bleus, d'un pourpoint et de chaussures rouges, brandit une tige qui n'est autre qu'une bougie allumée face à la gueule d'un petit chien dressé sur ses pattes arrière, qui ne demande qu'à jouer et qu'il tient de son autre main. Le jeune garçon semble encourager l'animal à se positionner sur deux pattes : l'heure est au dressage. La bougie qu'il tient dans sa main peut être interprétée comme la lumière qui émane de la connaissance et donc de l'éducation. En faisant tenir l'animal sur ses pattes arrière, tel un bipède, Pinturicchio fait un parallèle entre éducation et dressage.

À l'instar des femmes au-dessus de lui, l'enfant prend son rôle et sa tâche très au sérieux, bien qu'il s'agisse aux yeux d'un adulte d'un jeu, l'enfant semble lui des plus impliqués. Puisqu'on attend de lui qu'il obéisse aux adultes, il cherche quelqu'un qui pourra lui obéir en retour. À peine l'enfant commence-t-il son éducation qu'il veut jouer au maître et éduquer plus « jeune », plus « faible » que lui. C'est d'ailleurs pour cela qu'il s'est assis par terre, afin de se placer à la même hauteur que l'animal. Sa position relève aussi d'un certain mimétisme : il adopte une attitude similaire à celles des femmes appliquées dans leurs travaux de couture, toutes assises. Ce duo s'oppose en tout point à celui formé par le bambin et le chat de l'autre côté de la scène. Quand l'un des enfants est à peine vêtu, l'autre ne laisse pas apparaître un centimètre de peau, à l'exception de celle de son visage. Tandis que celui de gauche déambule seul, celui de droite reste sagement en place et s'amuse à éduquer un chien fièrement dressé sur ses pattes arrière, contrairement au félin, recroquevillé sur lui-même de l'autre côté.

À travers ces deux groupes formés d'un enfant et d'un animal chacun, c'est l'idée de progression, d'éducation à travers les âges qui est évoquée par Pinturicchio. Les vêtements y jouent un rôle primordial et sont autant d'indices quant aux âges des figures représentées. L'*infantia* est ainsi figurée avec un simple drapé tandis que la *pueritia* revêt elle collants et pourpoint. L'avancée dans la vie passe en effet par le changement de tenue selon l'âge. Le placement des personnages par Pinturicchio rappelle également que chaque période de l'enfance peut être associée à d'autres périodes de la vie. Ainsi, l'*infans* et le *senex*, sont-ils liés par le regard, mais aussi par leur proximité physique, rappelant que la mort et la vie font partie du cycle naturel. Le jeune garçon est quant à lui placé auprès des femmes puisque l'enfance, à l'exception de l'école, est une affaire de femme. Pinturicchio promène ainsi le regard du spectateur à travers l'œuvre en suivant les différents âges de la vie : de gauche à droite en remontant par le haut pour nous laisser apercevoir au loin, entre deux pilastres ornés de grotesques antiques, de jeunes adultes s'entraînant au combat. Le regard revient ensuite à gauche puis au centre grâce au ruisseau pour nous amener au niveau de la tête du vieil homme.

Une gradation physique et temporelle que l'on retrouve dans *La famille de Darius aux pieds d'Alexandre* réalisé entre 1565 et 1567¹³²⁸ par Paolo Véronèse (**Fig. 166**) à la demande de Francesco Pisani (v. 1474-1570)¹³²⁹ – cousin éloigné des frères Barbaro eux-mêmes proches du peintre Véronais –, pour son palais de Montagnana¹³³⁰. L'œuvre, illustre Darius, roi de Perse vaincu par Alexandre le Grand lors de la bataille d'Issus, présentant sa mère (Sisigambis), sa femme (Stateira) et leurs filles à ce dernier. Mais les femmes se trompent et rendent hommage à Hephaestion, ami d'Alexandre avec qui elles le confondent. L'erreur révélée par un eunuque est aussitôt pardonnée par Alexandre aux femmes de la famille de Darius. Le sujet décrit par plusieurs auteurs antiques dont Plutarque¹³³¹, est très peu représenté dans l'art Italien de la Renaissance. Seule une autre peinture murale réalisée par Le Sodoma (**Fig. 167**) vers 1517 dans une chambre à coucher de la Villa Farnesina d'Agostino Chigi à Rome dépeint la même histoire. Une œuvre qui a très certainement inspirée Véronèse qui l'adapte sur une toile¹³³² à sa manière dans le Palais Pisani. Contrairement à Sodoma, il place ses personnages sur une avant-scène étroite délimitée par une balustrade au-devant d'un décor architectural antiquisant caractéristique de son art, qui « maintient et souligne l'intégrité de la surface murale »¹³³³. De plus, il habille les membres de la famille de Darius de tenues vénitiennes contemporaines et non à l'antique. Véronèse prend toutefois soin de distinguer Darius et sa famille d'Alexandre et de ses soldats du reste des personnages en insérant des espaces plus ou moins vides et importants entre les différents groupes au format pyramidal, ce qui lui permet de venir rompre la linéarité de la composition en frise proposée par Sodoma et donner davantage de rythme à la composition. À l'instar de la fresque de Sodoma, la toile de Véronèse fut probablement conçue

¹³²⁸ Une datation précise de la réalisation de l'œuvre n'a pas encore été établie. Xavier Salomon propose une datation au milieu des années 1560, *Ibid.*, p. 120., quant à Nicholas Penny et Marika Spring, ils suggèrent que la toile a été réalisée à la fin des années 1560, Ni. Penny et M. Spring, « Veronese's Paintings in the National Gallery Technique and Materials: Part I », *Op. Cit.*, p. 16. Cecil Gould opte lui pour une datation pour tardive encore et propose les années 1570, Cecil Gould, *Family of Darius before Alexander by Paolo Veronese: a resume some new deductions and some new fact*, London, The National Gallery, 1978.

¹³²⁹ « Les relations de Véronèse avec Pisani sont antérieures à la commande de ce tableau : le 3 juin 1555, le peintre avait signé le contrat pour la Transfiguration destinée au maître-autel de la cathédrale de Montagnana, dans "le palais du magnifique messer Francesco Pisani », *Ibid.*, p. 120.

¹³³⁰ Le palais Pisani fut réalisé par Andrea Palladio (1508-1580), qui a également conçu la Villa Barbaro (1550-1560), dont Véronèse avait réalisé les décors entre 1559 et 1560. Concernant le palais Pisani à Montagnana, voir notamment : Johanna D. Heinrichs, « Urban dignity, villa delights. The ambiguity of villa Pisani at Montagnana » dans Mary E. Frank et Blake De Maria (eds.), *Reflections on Renaissance Venice: A Celebration of Patricia Fortini Brown*, Milan ; New York, 5 Continents Editions ; Harry N. Abrams, 2013, p. 176-185.

¹³³¹ *Ibid.*, p. 120.

¹³³² Nicholas Penny et Marika Spring soulèvent à juste titre qu'on aurait pu s'attendre à une fresque et non une toile dans la décoration d'un palais situé sur la *terraferma*, non concerné par les problèmes d'humidité des palais vénitiens. Peut-être que la toile fut réalisée pour les Pisani, mais à Venise ? Une possibilité renforcée par la mention du tableau à Venise par Carlo Ridolfi, voir C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato (1648)*, *Op. Cit.*, p. 298. Ni. Penny et M. Spring, « Veronese's Paintings in the National Gallery Technique and Materials: Part I », *Op. Cit.*, p. 16. Et note 65.

¹³³³ *Ibid.*, p. 133.

pour être exposée dans la grande salle du *piano nobile* du palais, la salle étant la seule suffisamment grande pour accueillir une toile de telles dimensions : 2m36 x 4m75. Pour Xavier Salomon, « il est probable qu'elle était exposée sur le mur gauche de cette pièce »¹³³⁴, permettant ainsi au spectateur entrant dans la salle d'avancer vers Alexandre le Grand en même temps que les membres de la famille de Darius. La projection dans la toile de la famille Pisani est d'autant plus aisée que les femmes de la famille de Darius, nous l'avons déjà souligné, sont vêtues de riches robes brocardées et de longs manteaux de velours typiquement vénitiens et arborent des chevelures blondes vénitiennes, loin des cheveux noirs des femmes perses. Quant à l'homme âgé à l'imposant manteau bleu, s'il peut être identifié comme Darius bien qu'il ne soit selon les sources classiques pas présent lors de l'évènement, est surtout un portrait du commanditaire de la toile, Francesco Pisani¹³³⁵. La famille Pisani et les générations après elle sont ainsi invitées à prendre exemple sur l'acte vertueux d'Alexandre le Grand, ce qui est courant chez l'artiste qui est « particulièrement intéressé par l'utilisation de récits historiques pour dépeindre la *virtù* classique dans un but d'éducation et d'édification du public vénitien »¹³³⁶. L'œuvre de Véronèse se veut, à l'image du récit de Plutarque, un exemple de conduite et de bienséance que les personnages sont invités à imiter, et imitent d'ailleurs déjà au sein de l'œuvre.

À l'image de la plus jeune fille de Darius – peut-être inspirée de celle de Francesco Pisani¹³³⁷ - qui reproduit la position d'Alexandre. Le mimétisme de la fillette se retrouve jusque dans la position de sa main droite, l'index légèrement relevé, identique à la main gauche du chef de guerre. Un singe¹³³⁸ – animal exotique évoquant la Perse¹³³⁹ - posé sur la balustrade au-dessus de la jeune fille, semble vouloir attirer l'attention de cette dernière en laissant glisser vers sa main un collier. Mais la jeune fille ne remarque pas sa présence et dirige son regard vers deux

¹³³⁴ Ce qui pour Xavier Salomon est corroboré par la direction de la lumière au sein de l'œuvre : « Ceci est confirmé par l'éclairage des personnages de la composition, depuis la droite : la seule source de lumière dans la pièce est constituée par les trois grandes fenêtres, à droite du tableau, donnant sur la rue au-dessus de l'entrée principale du palais. Ce tableau aurait été accroché au-dessus d'une petite porte (il y en a une de chaque côté), et a été conçu pour être vu d'en bas, à une certaine hauteur. », *Ibid.*, p. 120.

¹³³⁵ X.F. Salomon, *Veronese*, cat. expo., (Londres, National Gallery, du 19 mars au 15 juin 2014), *Op. Cit.*, p. 121.

¹³³⁶ J. Garton, « Paolo Veronese's Art of Business: Painting, Investment, and the Studio as Social Nexus », *Op. Cit.*, p. 780. ; Claudia Terribile, *Del piacere della virtù. Paolo Veronese, Alessandro Magno e il patriziato veneziano*, Venise, Marsilio Editori, 2009, p. 98-116.

¹³³⁷ Francesco Pisano eut une fille, Giulia, avant de recevoir la tonsure et le chapeau de cardinal en 1555. [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-pisani_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-pisani_(Dizionario-Biografico))

¹³³⁸ Le singe avec sa chaîne renvoie à celui du tableau de Véronèse, *La Cène de Saint Grégoire le Grand*, 1572, huile sur toile, 477 x 862 cm, Vincenzo, Santuario di Monte Berico.

¹³³⁹ Rappelons que la scène a lieu en pleine nuit, dans un camp militaire en Perse. On est donc loin du *decorum* historique chez Véronèse.

chiots tout à gauche de la composition, tenus dans les bras d'une servante perse et d'un nain¹³⁴⁰. C'est vers eux, vers ces personnages vraisemblablement ajoutés dans un second temps¹³⁴¹, que son geste est dirigé. Il les invite, semble-t-il à se calmer et ne pas perturber l'évènement en cours par la présence emplie de curiosité. La fillette cherche à exercer son autorité sur « ses sujets » (animaux, nain, servantes) et résiste à la tentation du jeu proposé par le singe. Située en bas de la pyramide formée par sa famille, la position de la jeune fille rappelle sa place inférieure parmi ses membres, due à son jeune âge. Tout comme la torsion de son corps, dirigé vers les deux chiots, qui témoigne de son attrait encore présent – indompté – vers l'animalité et pour le jeu. La ligne ascendante qui remonte de la fillette par sa sœur et sa mère en direction de son père et à relier avec celle située à gauche de l'autre côté du vide, allant du nain en passant par les deux chiens dont un nous regarde, puis les servantes, le visage d'un enfant et enfin un homme.

Tout comportement animal est donc évité chez Véronèse, même si on devine une certaine tentation contenue, ce qui ne sera pas le cas chez Giovanni Battista Tiepolo. Il peint à son tour *La famille de Darius devant Alexandre* (**Fig. 168**) près de deux siècles après Véronèse, dont il s'inspira en partie en reprenant notamment les éléments architecturaux de l'arrière-plan et la présence d'un jeune enfant observant un petit chien, représenté dans une même logique ascendante. L'enfant, un petit garçon cette fois, semble cependant plus enclin à jouer avec l'épagneul nain qui jappe à ses pieds à en juger par le sourire qu'il affiche.

Représenter enfants et animaux en marge de la scène principale c'est donc leur donner un espace dans lequel exister, un espace de transgression sociale, « comme si, une fois sortie du cadre de l'image, la jeunesse pouvait donner libre cours à tous ses excès et à toutes ses extravagances »¹³⁴². Cet espace en marge vient donc faire office de jonction entre l'animalité et l'humanité. C'est un lieu de revendication identitaire, d'exploration des limites d'un univers normé, mais aussi de transition identitaire pour l'enfant, qui est coincé entre sa nature primaire bestiale et ce qu'on attend de lui qu'il devienne : à savoir un être humain civilisé. Ce qui est traduit par une gradation - temporelle et humaine, évoquant les différentes étapes de la vie

¹³⁴⁰ Francesco Santi voit dans le nain serrant un chiot dans ses bras un geste de protection vis-à-vis du singe qu'il justifie par les croisements entre espèces opérés par les Gonzague : « *Chi sa di razze e sa dei giochi di incroci dei Gonzaga, sa anche il Gesner decantando la versalità allo spettacolo del « mimicus canis », tanto adatto al gioco e alle buffonate, aveva ricordato che questo tipo di cane si ottiene dall'incrocio (ritenuto possibile) di un cane con una scimmia.* », Francesco Santi, « *Ritratto al cane (XVI-XVIII)* » dans Agostino Paravicini Bagliani, Jean-Michel Spieser et Jean Wirth (eds.), *Le portrait - La représentation de l'individu*, Florence, Ed. del Galluzzo, 2007, p. 165-166.

¹³⁴¹ Tout comme ceux situés à l'arrière-plan devant les colonnes que l'on devine par transparence de la fine couche de peinture. Ni. Penny et M. Spring, « *Veronese's Paintings in the National Gallery Technique and Materials: Part I* », *Op. Cit.*, p. 17-18.

¹³⁴² M. Pastoureau, « *Les emblèmes de la jeunesse. Attributs et mises en scène des jeunes dans l'image médiévale* », *Op. Cit.*, p. 265.

humaine et de l'apprentissage de cette humanité. Ce qui nécessite d'abord d'échapper à sa propre bestialité, de ne plus se laisser tenter par celle-ci, ni par le jeu. Le jeu est effectivement l'activité privilégiée de l'enfant et de l'animal, celle qui les unit dans la vie comme au sein de la toile. La marge est donc un espace d'expression réservé aux enfants et animaux, c'est là qu'ils peuvent s'exposer, se révéler et donner libre cours à leurs pulsions. Mais le jeu peut parfois conquérir le centre de la composition, et puisqu'il constitue une part très importante des représentations d'enfants accompagnés d'animaux, il mérite qu'on s'y intéresse en détail.

PARTIE IV

EN-JEUX PEDAGOGIQUES DE L'ENFANCE ANIMALE

« Tu es un enfant et seuls les jeux te conviennent. Joue. »

Ovide, *Les remèdes à l'amour*¹³⁴³.

Après avoir mis en évidence l'espace dans lequel sont très largement présents enfants et animaux – le premier plan – il nous faut désormais nous arrêter sur ce qui occupe très largement ces derniers dans cet espace délimité à savoir le jeu. Activité favorite et représentative du temps de l'enfance, le jeu est depuis toujours associé à la première période de la vie, qu'elle soit humaine ou pas. Les enfants, les agneaux, les chiots, les chatons, etc. jouent, s'amuse et se divertissent grâce à des partenaires ou des jouets. C'est une activité propre à la jeunesse comme le rappellent les racines grecques communes du mot *petit enfant* (παιδιον) et de celui de *jeu* (παιδια)¹³⁴⁴. Elle la caractérise jusque dans les représentations qu'en font les artistes comme nous avons pu le constater dans la fresque de l'abbaye de Tre Fontena représentant une *Roue de la vie humaine* où le premier âge de la vie représente deux bambins s'amusant ensemble (**Fig. 3**). Le jeu n'est cependant pas toujours aussi clairement identifié au sein des œuvres dans la mesure où il est propre aux joueurs, qui en établissent les règles. Il n'est donc pas toujours aisé de reconnaître avec certitude ce qui relève ou non de l'activité ludique¹³⁴⁵. C'est peut-être pour cette raison que les représentations des jeux d'enfants avec des animaux, pourtant relativement nombreuses dans l'art, n'ont pas suscité l'intérêt des chercheurs, et ce malgré le développement des recherches autour de la question du jeu¹³⁴⁶.

¹³⁴³ Traduction H. Bornecque, 1960, p. 138.

¹³⁴⁴ *Ibid.* ; *Ibid.*, p. 206.

¹³⁴⁵ Dans son étude consacrée aux représentations des jeux de l'enfance chez Pieter Brughel et Jacques Stella, Pierre Parlebas classe les activités ludiques en différentes catégories : jeux de rôles, activités quotidiennes, danses, déguisement, etc. Voir P. Parlebas, « Des jeux dans les enluminures », *op.cit.* Si cette méthode peut être intéressante pour un corpus délimité comme le sien, cela n'aurait pas grand intérêt dans notre cas dans la mesure où notre corpus ne prétend pas à l'exhaustivité. De façon générale, nous pouvons toutefois affirmer que les jeux que nous observons dans ces œuvres sont de types relationnels et qu'ils se pratiquent en petits groupes de deux, ou trois individus dans lesquels l'animal est compris.

¹³⁴⁶ On doit notamment mentionner la revue italienne *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco* qui depuis 1995 publie exclusivement des études en rapport avec le jeu. Parmi elles, concernant la période moderne, nous pouvons notamment citer les études suivantes : Alessandra Rizzi, « Dal divieto alla moralizzazione: il gioco e la predicazione al tramonto del medio evo », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 1995, n° 1, p. 157-170 ; Louisa Caporossi, « Gioco e tempo nell "Appartamento dello specchio" del castello estense di Ferrara. Ipotesi per i programma iconografico di Pirro Ligorio », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 2003, n° 8, p. 98-114 ; P. Parlebas, « Des jeux dans les enluminures », *Op. Cit.* ; Sandra Schmidt, « Gioco o arte ? Un dialogo del Cinquecento », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 2014 2013, n° 19-20, p. 166-172 ; Francesca Aceto et Vanina Kopp, « Entre didactique et ludique. Essais d'une approche historique », *Ludica, annali di storia e civiltà*

Si quelques exemples ont pu être évoqués précédemment au cours de ce travail, nous allons désormais nous intéresser plus précisément à l'activité et à tout ce qu'elle englobe. Dans ce chapitre, nous prenons en considération la représentation du jeu entre enfants et animaux au prisme de l'éducation humaniste, car le jeu trouve dans le développement de la pensée pédagogique de la Renaissance un écho particulier. Si déjà chez plusieurs philosophes de l'Antiquité le jeu fait office de prémices à l'éducation de l'enfant, on retrouve à nouveau cette idée chez les pédagogues de la Renaissance. Leurs visions diffèrent toutefois comme nous le verrons avec Giovanni Dominici et Vittorino da Feltre pour qui le jeu ne se pratique pas de la même façon et n'a pas la même vocation, le premier associant les jeux à l'apprentissage de la religion et le second au développement du corps. Tous voient cependant dans le jeu durant l'*infantia* un outil pour préparer le jeune enfant à une triple éducation – physique, intellectuelle et spirituelle – plus sérieuse au cours de la *pueritia*.

Dans un second temps, notre intérêt se portera sur les représentations picturales de l'activité ludique entre enfants et animaux dans lesquelles ces derniers, provenant bien généralement de l'entourage direct des enfants¹³⁴⁷, deviennent des jouets vivants au même titre que les objets¹³⁴⁸. Ils deviennent ainsi des compagnons de jeu, voir des complices et des sujets d'étude pour des artistes comme Léonard de Vinci, désireux de capter sur le vif une relation ludique éphémère comme en attestent deux de ses études illustrant le lien privilégié qui existe entre un jeune garçon et un chat (**Fig. 78, 79 et 80**). Mais le plus souvent, les représentations du jeu se veulent didactiques et insistent davantage sur cet aspect de la relation ludique. En s'amusant avec ses semblables ou avec des animaux, l'enfant entame inconsciemment son éducation, qu'elle soit genrée ou professionnelle. Grâce au jeu, basé en grande partie sur le mimétisme des adultes,

del gioco, 2016 2015, n° 21-22, p. 106-108 ; N.-L. Perret, « La place du jeu dans l'éducation du prince d'après Gilles de Rome et son traducteur Guillaume (XIIIe - XIVe siècle) », *Op.Cit.* ; I. Taddei, « Jouer dans la cité des humanistes. Les confréries de jeunesse à Florence au XVe siècle », *Op.Cit.* Sur la question du jeu, notamment sportif, on peut également mentionner les récents travaux de l'historienne de l'art Antonella Fenech-Kroke : Antonella Fenech Kroke, « Culture visuelle du jeu sportif dans la première modernité », *Perspective : actualité en histoire de l'art*, 2018, n° 1, p. 109-128 ; Antonella Fenech Kroke, « Jouer au féminin dans la culture visuelle septentrionale (XVe-XVIIe siècles) » dans *Jeux interdits - La transgression ludique de l'Antiquité à nos jours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2016, p. 29-50 ; Antonella Fenech Kroke, « La palla da scanno en mots et en images : enquête sur un jeu à la Renaissance », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2014, vol. 2, n° 61-62, p. 61-88 ; Antonella Fenech Kroke, « “Mattaccin tutti noi siamo”. Giochi acrobatici e distorsioni corporee tra Medioevo e Rinascimento » dans Francesca Aceto et Francesco Luciola (eds.), *Giocare tra medioevo e età moderna. Modelli etici ed estetici per l'Europa*, Trévise ; Rome, Fondazione Benetton ; Viella, 2019, p. 37-60.

¹³⁴⁷ Ainsi, on trouve rarement d'animaux exotiques dans les représentations de scènes ludiques entre enfants et animaux. Les chiens et les chats dominent largement. « Avant de posséder leurs propres animaux de compagnie, les enfants royaux se voient remettre pour se familiariser avec eux, des jouets figurant chiens et chats. » K. MacDonogh, *Histoire des animaux de cour*, *Op. Cit.*, p. 9.

¹³⁴⁸ Si Jean-Michel Mehl rappelle que le premier jouet de l'enfant est son propre corps, « n'importe quel objet peut devenir jouet puisque seul l'usage crée le jouet ». Les animaux peuvent ainsi être perçus comme des jouets. J.-M. Mehl, « Les jeux de l'enfance au Moyen Âge », *Op. Cit.*, paragr. 18.

l'infans se projette déjà en tant que chef de guerre ou en tant que mère de famille, raison pour laquelle il trouve grâce aux yeux des pédagogues humanistes, conscients de ses effets sur les activités « sérieuses ».

Enfin, nous nous intéresserons à la figuration du jeu entre des enfants et des animaux dans les scènes de genre, un style pictural permettant aux artistes d'illustrer des jeux plus ou moins bienveillants. Certaines scènes relèvent ainsi d'amusements plus cruels, venant faire ressortir la proximité morale et physique des deux êtres lors de l'activité ludique. Des œuvres qui ambitionnent de divertir le public, de le faire rire, mais ne sont pas pour autant dépourvues de message pédagogique.

Chapitre 7 – La pédagogie ludique de *l'infantia*

« L'éducation ne peut se faire sans le jeu qui est ce qu'il y a de plus sérieux pour l'homme. »¹³⁴⁹

Si le jeu – une activité de délasserment non essentielle - s'oppose par définition au travail et donc au sérieux¹³⁵⁰, la société italienne de la Renaissance (parents, pédagogues) reconnaît unanimement l'importance du jeu durant *l'infantia*. C'est tout simplement l'activité associée à ce premier âge de la vie humaine, une période « à part » durant laquelle ils bénéficient de davantage de liberté auprès des mères et des nourrices¹³⁵¹. Il revient même aux adultes de laisser jouer les enfants, c'est un devoir des adultes et un droit des enfants¹³⁵².

S'il n'est en soi pas vital, le jeu peut toutefois s'avérer bénéfique pour l'enfant comme pour la société dans laquelle il grandit, il peut venir en aide à l'éducation¹³⁵³. Jeu, enfant et éducation : ces trois mots sont étroitement liés, ne serait-ce que par leur racine grecque et aux deux verbes associés à « l'enfant/pais » : *paizô*, « jouer » (comme un enfant) et *paideuô*, « éduquer »¹³⁵⁴. Platon déjà voit dans ses *Lois* le jeu – activité qui pour lui n'est pas innocente¹³⁵⁵ - comme un moyen pour l'enfant de s'éduquer en tant que citoyen dans la mesure où jeu et éducation apprennent le respect de la légalité¹³⁵⁶. Pour le philosophe, « l'éducation c'est attirer et conduire l'enfant dans la direction de ce qui est la droite conception édictée par la loi »¹³⁵⁷. Il en va de même pour la liberté des jeux de l'enfance qui trouve ainsi ses limites dans la légalité et apprend à l'enfant à respecter des règles (celles d'un jeu comme celles de la société). Cet apprentissage des règles et donc, en sus de la citoyenneté, s'exerce de façon inconsciente pour l'enfant comme pour l'animal. Le jeu se rapproche de l'amusement parce qu'il est joie, « c'est même de là que vient le mot « jeu » : il est « jocus, rire et bruit »¹³⁵⁸. Si

¹³⁴⁹ E. Jouët-Pastré, « Jeu et éducation dans les Lois », *Op. Cit.*, p. 77.

¹³⁵⁰ « Dans notre conscience, l'idée de jeu s'oppose à celle de sérieux. Cette antithèse demeure provisoirement aussi irréductible que la notion de jeu elle-même », Johan Huizinga, *Homo Ludens : essai sur la fonction du jeu*, traduit par Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 2011, p. 22.

¹³⁵¹ L'éducation durant *l'infantia* est prise en charge par les mères et les nourrices des enfants. Le père n'intervient que plus tard, durant la *pueritia* dans l'éducation de l'enfant. Patricia Fortini Brown, « Children and Education in the House », in Marta Ajmar-Wolheim, Flora Dennis et Élisabeth Miller (éd.), *At home in Renaissance Italy*, cat. expo., (Victoria & Albert Museum, du 5 octobre 2006 au 7 janvier 2007), *Op. Cit.*, p. 136-143, 140.

¹³⁵² Jeanne Bandet et Réjane Sarazanas, *L'enfant et les jouets*, Paris, Casterman, 1982, p. 9.

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 6.

¹³⁵⁴ À ce propos voir V. Dasen, « Jeux et jouets dans l'Antiquité », *Op. Cit.*, p. 32. ; Michel Casevitz, « Les noms du jeu et du jouet en grec », *Kentron. Revue pluridisciplinaire du monde antique*, 2018, n° 34, p. 51-60. Et *Ibid.*, p. 6.

¹³⁵⁵ Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, livre VII, 798b.

¹³⁵⁶ C. Müller-Tragin, *Le jeu dans l'œuvre de Platon : Jeu et éducation, jeu et sérieux, jeu des mythes... Une approche*, *Op. Cit.*, p. 8.

¹³⁵⁷ Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, livre II, 659d.

¹³⁵⁸ Jean Château, « Jeux des enfants », in R. Caillois, *Jeux et Sports*, *Op. Cit.*, p. 49-149, 52.

les enfants jouent par plaisir, cette activité reste un important vecteur d'apprentissage pour l'enfant comme pour l'animal durant sa jeunesse, car cela va lui permettre « de mettre au point des comportements dont la mauvaise exécution peut signifier l'arrêt de mort pour un animal adulte »¹³⁵⁹. Jouer revient donc à apprendre à devenir adulte, qu'on soit humain ou non-humain.

C'est pour cela que les pédagogues humanistes de la Renaissance vont accorder une place importante au jeu dans leurs écrits comme dans la mise en place de leur programme éducatif. Le jeu se mêle ainsi avec le sport, l'éducation du corps, avec lequel il ne fait parfois qu'un. Nous verrons notamment que le moine dominicain suggère quelques « jeux sacrés » aux plus jeunes dans sa *Regola* et nous nous arrêterons sur la place du jeu dans la *Ca'Zoisia* ou *Casa Giocosa* de Vittorino da Feltre.

1. Le droit aux jeux

1.1. Le jeu comme outil pédagogique

« Les enfants sont libres de jouer car la nature l'exige »,

Philippe de Navarre¹³⁶⁰.

Contrairement à ce que Gilles Brougère affirme¹³⁶¹, il ne faut pas attendre le XIX^e siècle pour que le jeu soit perçu comme un véritable outil pédagogique. Chez les philosophes grecs déjà il trouve une place de choix dans l'éducation du jeune enfant : il est perçu comme l'un de ses besoins¹³⁶², mais aussi comme l'un de ses droits¹³⁶³. Platon fait partie de ceux qui reconnaissent volontiers l'importance des jeux dans l'éducation des enfants dès l'âge de trois ans¹³⁶⁴, pendant que ces derniers sont encore purs et surtout avant qu'il ne soit plus possible de les modeler

¹³⁵⁹ Jacques Lecomte, « Jeux des animaux », in R. Caillois, *Jeux et Sports, Op. Cit.*, p. 19-48, 23.

¹³⁶⁰ Cité par C. Müller-Tragin, *Le jeu dans l'œuvre de Platon : Jeu et éducation, jeu et sérieux, jeu des mythes... Une approche, Op. Cit.*, p. 10.

¹³⁶¹ Il affirme que : « si le jeu s'oppose au sérieux, il peut difficilement en tant que tel recouvrir une valeur ou une intention éducative. Il va se distinguer tout autant du sérieux que de l'éducation qui relève du même domaine. Il ne peut être étonnant, qu'avant le début du XIX^e siècle, on n'ait pu penser réellement le jeu comme éducatif. Le jeu apparaît trop comme une activité futile, voire néfaste au travers du jeu d'argent (considéré comme le jeu par excellence), pour pouvoir supporter une réelle valeur éducative. », G. Brougère, *Jeu et éducation, Op. Cit.*, p. 63.

¹³⁶² « Mais à trois, quatre, cinq et même six ans, une âme d'enfant a besoin d'amusements », Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre VII, 793d-e, 794a.

¹³⁶³ « [...] jouer est dans l'Antiquité un droit, mais un droit qui n'a de signification que dans la mesure où l'enfant est un être faible, un individu éduicable. », J.-M. Mehl, *Des jeux et des hommes dans la société médiévale, Op. Cit.*, p. 310.

¹³⁶⁴ Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre VII, 793d-e. cité par D. Agne, « Le πᾶσις du Livre VII des Lois de Platon : une nouvelle pédagogie de l'enfance », *Op. Cit.*, p. 211.

comme de la cire. Le jeu est pour Platon un parfait moyen de commencer en douceur l'apprentissage de son humanité en attendant que ne commence la véritable éducation à l'âge de sept ans¹³⁶⁵. Car comme l'a écrit Silvio Enea Piccolomini reprenant des propos de Quintilien, si « le vol est instinctif chez les oiseaux, ou le galop chez les chevaux »¹³⁶⁶, l'humanité n'est pas innée chez l'être humain comme nous avons déjà eu l'occasion de le constater au début de ce travail. Cet apprentissage requiert une aide extérieure apportée à la fois par les parents et par le pédagogue. Ce dernier, en introduisant le jeu comme premier outil pédagogique permet une transition moins brutale entre l'*infantia* et la *pueritia*¹³⁶⁷, période à laquelle l'enfant sera plus à même de commencer sa véritable éducation intellectuelle. Mais en attendant qu'il soit prêt, Aristote n'envisage pas non plus de le laisser entièrement libre, car ce serait prendre le risque qu'il s'égaré. Il faut stimuler l'enfant durant l'*infantia*, et les jeux – ni trop durs, ni trop faciles – forment la meilleure façon d'y parvenir¹³⁶⁸.

La redécouverte des traités de Platon, d'Aristote, de Quintilien, mais surtout du traité *De l'éducation des enfants* de Plutarque « donna une forte impulsion non seulement à l'enthousiasme humaniste, mais aussi à l'évolution des méthodes éducatives »¹³⁶⁹ portées par de nombreux humanistes italiens notamment¹³⁷⁰. Leurs textes connaîtront une importante fortune critique en Italie, mais aussi plus largement en Europe, notamment grâce à la venue d'élèves étrangers dans les écoles italiennes comme celle de Vittorino da Feltre. Ces humanistes pédagogues redonnent au jeu une place centrale dans leurs pensées pédagogiques après plusieurs siècles de condamnation par la morale chrétienne¹³⁷¹. On peut toutefois citer l'exemple du dominicain Antonio Pierozzi (1389-1459) dit Antonin de Florence, futur archevêque de Florence (1446-1459). Vers 1454, il rédige un traité intitulé *Opere a ven vivere*

¹³⁶⁵ Marrou, H.-L., (1948), *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris. P. 118.

¹³⁶⁶ « The treatise of Aeneas Sylvius Piccolomini, Afterwards Pius II, De Liberorum Educatione. Written for Ladislas, King of Bohemia and Hungary, 1450 », in W. Harrison Woodward, *Vittorino da Feltre and other humaniste educators: essays and versions. An introduction to the history of classical education*, Op. Cit., p. 136.

¹³⁶⁷ « À cet âge, l'enfant ne subit pas de rupture brutale avec sa vie passée, puisque le jeu conserve un grand rôle dans l'éducation primaire. », C. Müller-Tragin, *Le jeu dans l'œuvre de Platon : Jeu et éducation, jeu et sérieux, jeu des mythes... Une approche*, Op. Cit., p. 9.

¹³⁶⁸ Aristote, « Les Politiques », *Œuvres complètes*, Op. Cit., livre VIII, 1339a.

¹³⁶⁹ C. Vermorel, « De la rhétorique au geste », Op. Cit., p. 4.

¹³⁷⁰ « La centralità dell'uomo si accompagna, in ambito educativo, alla centralità del testo. La vera rivoluzione praticata dagli umanisti è quella di dare nuova e autentica voce agli antichi, liberandoli dalle storiche sovrastrutture medievali (un processo iniziato già con Petrarca) : « Il restauro dell'antico come tale, ossia il recupero del senso delle diversità umane, delle effettive storiche, fu la « scoperta » dell'antico fatta dagli umanisti, la loro scoperta dell'uomo come individualità storicamente concreta e determinabile. », E. Garin, 1957, p. 102. Voir également M. Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, Op. Cit., p. 22-23-24.

¹³⁷¹ Saint Augustin en outre, réprime le goût du jeu qui l'animait Durant sa jeunesse : « Ce n'était pas un choix meilleur qui me rendait désobéissant, c'était l'amour du jeu », Saint Augustin, *Les Confessions*, I, X, 16 (coll. Budé, 1941, trad. Pierre Labriole, t. I, p. 15) et d'autres passages sur son amour du jeu : I, IX, 15 ; I, XIX, 30 ; II, IV, 9, cité par M. Manson, *Jouets de toujours*, Op. Cit., p. 143. ; « Sandra Cavallo et Silvia Evangelisti (éd.), *A Cultural History of Childhood and Family in the Early Modern Age*, Op. Cit., p. 96.

pour une dame – dont on présume qu’il s’agit de Dianora Tornabuoni - appartenant à l’élite florentine. L’ouvrage d’Antonio Pierozzi, plus proche du guide spirituel que du traité de pédagogie, a pour vocation première d’apprendre à sa lectrice à contrôler sa parole et donc son rire¹³⁷². C’est dans ce sens que le dominicain condamne tous les jeux profane destinés au rire comme des activités « au service du diable » qui font perdre du temps ; et, en paraphrasant Domenico Cavalca, il conclut ainsi son propos : « celui qui perd son temps, perd soi-même »¹³⁷³. Si le conseil est destiné à une femme adulte, il y a fort à parier qu’il concerne également le plus jeune âge, quel que soit le sexe.

Outre quelques rares exceptions, le jeu connaît cependant auprès de la majeure partie des philosophes grecs comme des pédagogues humanistes un véritable engouement de par les raisons des bénéfiques pédagogiques que l’on peut en tirer. En effet, « ce sont essentiellement les vertus éducatives contenues dans les jeux qui leur confèrent une valeur »¹³⁷⁴. Platon est ainsi un fervent partisan du jeu durant l’*infantia* dans la mesure où cette activité permet de rendre l’enfant actif et moteur durant son éducation. Le jeu favorise la sociabilité du jeune enfant, mais aussi sa créativité puisqu’il stimule l’imagination des plus jeunes. Platon le reconnaît, il n’est pas nécessaire qu’un adulte propose des jeux aux enfants, ces derniers trouvent ensemble de quoi se divertir¹³⁷⁵. La liberté dont l’enfant bénéficie au cours de cette activité permet également de révéler ses « inclinations naturelles »¹³⁷⁶, mais aussi son caractère. Ce que ne manquera pas de souligner à nouveau Quintilien pour qui « le jeu développe la sociabilité, révèle ce caractère et forme les mœurs »¹³⁷⁷, puis Érasme dans son *Traité de Civilité Puérile* en 1530 : « on dit que le caractère des enfants ne se découvre nulle part aussi bien qu’au jeu »¹³⁷⁸.

Cet engouement pour le jeu résulte d’une vision pragmatique de l’éducation : « l’activité ludique n’était pas conçue comme un moment récréatif en soi, mais comme un exercice visant

¹³⁷² Concernant ce traité, voir notamment : Theresa Flanigan, « Disciplining the tongue: Archbishop Antoninus, The Opera a ben vivere, and the regulation of women’s speech in Renaissance Florence », *Open Arts Journal*, 2015 2014, n° 4, p. 42-60 ; Theresa Flanigan, « Art, Memory, and the Cultivation of Virtue: The Ethical Function of Images in Antoninus’s Opera a ben vivere », *Gesta*, 2014, vol. 53, n° 2, p. 175-195.

¹³⁷³ Pierozzi, 1858, chap. V, p. 127-129, cité par I. Taddei, « Jouer dans la cité des humanistes. Les confréries de jeunesse à Florence au XVe siècle », *Op. Cit.*, p. 128.

¹³⁷⁴ Jean-Michel Mehl, « Les jeux de l’enfance au Moyen Âge », in Robert Fossier (éd.), *La petite enfance dans l’Europe médiévale et moderne, (Actes des XVIes Journée Internationales d’Histoire de l’Abbaye de Flaran, Septembre 1994)*, *Op. Cit.*, p. 39-58, 56.

¹³⁷⁵ « Quant aux amusements de cet âge, il y en a qui naissent tous seuls, et que les enfants trouvent d’eux-mêmes sitôt qu’ils sont ensemble », Platon, *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre VII, 793d-e, 794a. ; *Ibid.*, 794a. ; D. Agne, « Le παῖς du Livre VII des Lois de Platon : une nouvelle pédagogie de l’enfance », *Op. Cit.*, p. 211.

¹³⁷⁶ Platon, *République*, Paris, Les Belles Lettres, livre VII, 537 a.

¹³⁷⁷ Quintilien, *Institution oratoire*, I, 3, 12. Cité dans F. Bierlaire, « Le jeu à l’école latine et au collège », dans *Les Jeux à la Renaissance*, Paris, 1982, p. 491 et 495. ; J.-M. Mehl, *Des jeux et des hommes dans la société médiévale, Op. Cit.*, p. 315.

¹³⁷⁸ Érasme, *La civilité puérile (1530)*, *Op. Cit.*, p. 103.

au développement - corporel ou psychique - du jeune » résume Ilaria Taddei¹³⁷⁹. Autrement dit, le jeu est accepté et encouragé durant la jeunesse au vu du bénéfice qu'il peut apporter par la suite, à savoir : faire de l'enfant un futur bon citoyen¹³⁸⁰. Il s'agit d'une préparation à la vie civique¹³⁸¹. Il n'est en rien une perte de temps, mais plutôt un pari sur l'avenir. Le jeu pousse l'enfant à réfléchir, à se dépenser, en bref, à s'améliorer¹³⁸² : « les jeux ont pour but l'orientation des désirs et des plaisirs de l'enfant : ils sont le *moyen* de cette orientation »¹³⁸³. Non seulement le jeu est éducatif, mais l'éducation est pensée comme un jeu. Pour aider les jeunes garçons à apprendre l'arithmétique, Platon conseille ainsi de leur donner des pommes afin de rendre l'apprentissage plus concret et plus divertissant¹³⁸⁴. Pour le philosophe, l'éducateur doit avoir à l'esprit ce principe pour guide : « que l'éducation soit jeu ¹³⁸⁵».

Si le jeu doit rester libre, il est parfois nécessaire de le surveiller, de le canaliser voire de le recadrer afin que cette activité ludique reste éducative comme le précise Aristote¹³⁸⁶. Le jeu ne doit pas être gratuit et encore moins démesuré, sans quoi il doit être condamné¹³⁸⁷. Il revient donc aux adultes et aux pédagogues de le surveiller. Le frère dominicain Giovanni Dominici conseille ainsi aux parents de laisser leurs enfants extérioriser leur énergie débordante dans des jeux, mais toujours sous leur surveillance « afin de les empêcher de tricher, de jouer ou de s'adonner à des activités purement sensuelles »¹³⁸⁸. Il précise toutefois que cette vigilance ne doit pas entraver la liberté de jouer des enfants, seulement les parents doivent être prêts à intervenir si nécessaire :

¹³⁷⁹ I. Taddei, *Fanciulli et Giovanni. Crescere, a Firenze nel Rinascimento*, *Op. Cit.*, p. 74.

¹³⁸⁰ Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, livre I, 643b-d et 644a. ; Platon, *République*, VII, 797 a, Paris, Les Belles Lettres ; Platon, *République*, VII, 798 c, Paris, Les Belles Lettres.

¹³⁸¹ C. Bec, *Les Marchands écrivains, affaires et humanisme à Florence, 1375-1434*, *op. cit.*, p. 34-35.

¹³⁸² « Celui qui veut exceller un jour en quoi que ce soit doit s'appliquer à cela même depuis l'enfance, en jouant et se mettant sérieusement à tout ce qui se rapporte à l'activité en question. (...) En résumé, nous définissons la formation correcte de l'éducation comme celle qui mènera au plus haut degré l'âme de celui qui joue vers le désir de ce en quoi il lui faudra, une fois devenu un homme être accompli, c'est-à-dire vers le désir de l'excellence de l'activité. », Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, livre I, 643b-d.

¹³⁸³ E. Jouët-Pastré, « Jeu et éducation dans les Lois », *Op. Cit.*, p. 76.

¹³⁸⁴ E. Jouët-Pastré, « Jeu et éducation dans les Lois », *Op. Cit.* ; C. Müller-Tragin, *Le jeu dans l'œuvre de Platon : Jeu et éducation, jeu et sérieux, jeu des mythes... Une approche*, *Op. Cit.*, p. 9. ; S. Millar, *La psychologie du jeu chez les enfants et les animaux*, *Op. Cit.*, p. 9.

¹³⁸⁵ Platon, *République*, Paris, Les Belles Lettres, livre VII, 537a.

¹³⁸⁶ M. Manson, « Le droit de jouer pour les enfants grecs et romains » *Recueils de la Société Jean Bodin*, t. XXXIX, Bruxelles, 1975, pp. 117-15à, p. 124.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p. 97.

¹³⁸⁸ A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, *Op. Cit.*, p. 28.

« Il faut leur laisser la plus grande liberté d'expression dans des jeux surveillés, mais les parents doivent prendre l'occasion de leur apprendre à être justes et équitables, à éviter les querelles et à être prêts à pardonner les blessures. »¹³⁸⁹

Les parents et les pédagogues doivent toutefois se mesurer eux aussi dans leur démarche tutélaire. Pour Platon il faut corriger sans humilier, si on ne veut pas provoquer l'inverse de ce que l'on désire, à savoir exciter la colère de celui qui est corrigé, ce qui serait contre-productif¹³⁹⁰.

Enea Silvio Piccolomini (1405-1464) rejoint Platon et considère que les jeux – il ne mentionne que les jeux des garçons – ne doivent pas être interdits s'ils ne sont pas « obscènes ou indécents »¹³⁹¹, dans la mesure où ils permettent un délassement du corps et une stimulation de l'esprit. En 1450, le marchand de laine Florentin Giovanni di Paolo Rucellai (1403 – 1481) écrit à son tour que les enfants doivent être autorisés à « sauter et à jouer » et qu'on ne doit pas les en empêcher ni les frapper, car cela serait contraire à la dignité humaine¹³⁹².

Du jeu, le pédagogue et les parents peuvent donc tirer plusieurs bénéfices : permettre aux enfants de se délasser, mais surtout les guider sur le chemin de la foi et de la citoyenneté.

1.2. Les « jeux sacrés » de Giovanni Dominici

Jean-Michel Mehl dans son étude consacrée aux « Jeux de l'enfance au Moyen Âge » et Christiane Klapisch-Zuber dans son étude sur « Les Toscans et leurs familles » citent tous les deux une histoire elle-même rapportée par la veuve florentine Umiliana dei Cerchi (1219-1246) dans sa *Vita*¹³⁹³. La veuve prie la Vierge afin qu'elle lui permette de voir l'Enfant Jésus dans ses premières années (vers trois ou quatre ans). Alors qu'elle retourne à sa cellule – elle est entrée dans l'ordre franciscain peu après la mort de son mari – son vœu est exaucé et elle a une vision : elle aperçoit l'Enfant Jésus en train de jouer. Si l'histoire ne précise pas la nature du jeu, elle vient souligner l'humanité du Christ, qui comme tous les enfants s'est diverti durant

¹³⁸⁹ A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, *Op. Cit.*, p. 28.

¹³⁹⁰ « Il faut, dès lors, supprimer en lui toute molasse, en le corrigeant sans toutefois l'humilier, car la recommandation que nous faisons à propos des esclaves, d'éviter soit la correction injurieuse qui exciterait la colère en ceux qu'on veut corriger, soit l'impunité qui encouragerait leur mollesse, doit être aussi bien mise en pratique à l'égard des enfants libres. », Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, p. 793d-e, 794a.

¹³⁹¹ Aeneas Silvius Piccolomini, « The education of boys », in Craig Kallendorf (éd.), *Humanist educational treatises*, *Op. Cit.*, p. 126-259, 143.

¹³⁹² Giovanni di Paolo Rucellai, *Zibaldone*, 1628, E. Garin, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, *Op. Cit.*, p. 26.

¹³⁹³ Histoire citée par C. Klapisch-Zuber, et D. Herlihy, dans *Les Toscans et leurs familles. Une étude du catasto florentin de 1427*, Paris, 1978, p. 568. Et reprise par J.-M. Mehl, « Les jeux de l'enfance au Moyen Âge », *Op. Cit.*, paragr. 1.

son enfance par des jeux simples. Une autre histoire très semblable est rapportée par Ida de Louvain (1040-1113), une religieuse cistercienne¹³⁹⁴. Elle rêve qu'elle donne le bain à l'Enfant Jésus avec l'aide de sainte Élisabeth, mère de saint Jean-Baptiste, et que ce dernier se met à frapper des mains dans l'eau, éclaboussant les deux femmes. À nouveau, la simplicité de l'évènement tend à refléter l'humanité du Christ et sa proximité avec les autres enfants¹³⁹⁵.

Le jeu enfantin comme un intermédiaire entre deux mondes, sacré et profane, est une notion que l'on retrouve dans la pensée du moine dominicain Giovanni Dominici (v. 1360-1419). Lorsqu'il écrit sa *Regola* vers 1400-1405 pour la veuve d'un exilé florentin, Bartolomea degli Alberti, Giovanni Dominici accorde une part importante aux jeux dans l'éducation – notamment spirituelle – des enfants¹³⁹⁶. Et puisque Giovanni Dominici propose un modèle éducatif basé sur l'ascétisme et donc opposé au modèle humaniste, l'éducation revient entièrement aux parents¹³⁹⁷. Pour le dominicain, il revient à ces derniers de prendre soin et d'éduquer spirituellement leurs enfants¹³⁹⁸. Pour ce faire, il encourage les parents à proposer des jeux à leur progéniture – et non de leur interdire de jouer¹³⁹⁹ – afin de les amener dès le plus jeune âge, tant qu'ils sont encore comme de la « cire molle », vers la foi¹⁴⁰⁰.

Les jeux sont pour le frère dominicain une manière de commencer le plus tôt possible à adopter un bon comportement chrétien puisque, comme le disait Aristote :

¹³⁹⁴ David Herlihy, *Medieval Households*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, p. 127.

¹³⁹⁵ Parmi les tableaux représentant l'enfance humaine du Christ et de saint Jean-Baptiste, on peut citer celui de Lucas Cranach l'Ancien, *Le retable Torgay ou La sainte parenté*, 1509, technique mixte sur bois de tilleul, dimensions totales fermé 130,5 x 110,5 cm, dimensions du panneau central 121 x 100,4 cm, Städel Museum, Frankfort.

¹³⁹⁶ F. Lacouture, « Le thème de l'adoration par la Vierge du Christ endormi entre 1450 et 1500 en Italie du Nord (Venise) », *Op.Cit.*

¹³⁹⁷ I. Taddei, *Fanciulli et Giovanni. Crescere, a Firenze nel Rinascimento*, *Op. Cit.*, p. 76.

¹³⁹⁸ « L'educazione cristiana dei fanciulli divenne tra XIV e XV secolo una preoccupazione costante dei predicatori, che esortavano i genitori a condurre i figli in Chiesa e ad insegnare ai bambini fin dai primi anni di vita le preghiere e le basi della dottrina cristiana. », Françoise Bonney, « Jean Gerson : un nouveau regard sur l'enfance », *Annales de démographie historique*, 1973, n° 1, p. 141.

¹³⁹⁹ Giovanni Dominici commence son chapitre 3 consacré aux jeux (Première partie) par cette phrase simple mais impérieuse : « Do not forbid them to play games. ». A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, *Op. Cit.*, p. 43.

¹⁴⁰⁰ « At present how much you work and stive to lead them about the whole day, to hug and kiss them, to sing them songs, to tell them foolish stories, to scare them about with a dozen bogies, to deceive them, to play hide and seek with them and to take pains in making them beautiful, healthy, cheerful, laughing and wholly content according to the sensual. Now, if you spent as much time and care in making them virtuous it would not appear to you impossible ; you would not be wasting your time; you would receive great reward from God, and afterward your soul would forever rejoice in heaven in the presence of your dearly beloved ones. », *Ibid.*, p. 45. ; « Or come ben guadagni e lavori, tutto 'l dì tenergli in collo, baciagli, e con la lingua leccare, cantare, lor canzone, narrare bugiarde favole, far paura con trentavecchie, ingannare, con essi fare a caponascondere, e tutta sollecitudine porre in fargli belli, grassi, lieti, ridenti e secondo la sensualità un tutto contenti [...] », G. Dominici, *Regola del governo di cura familiare dal Beato Giovanni Dominici Fiorentino*, *Op. Cit.*, p. 117.

« En effet, les êtres humains sont dès leur enfance naturellement enclins à imiter, et cela précisément les distingue des autres animaux : l'homme est l'être le plus enclin à imiter, et il fait ses premiers apprentissages au moyen de l'imitation. »¹⁴⁰¹

Dans son premier chapitre dédié à « L'éducation à l'égard de Dieu », Giovanni Dominici incite ainsi les parents à amener leurs enfants à la messe afin qu'ils puissent contempler la diversité des rituels et des objets qui la compose. Quelques années plus tard, Michel Savonarole (1384-1468) conseillera à son tour aux parents de conduire les enfants à la messe, ce qui d'après le médecin florentin permet de développer leur mémoire et qui est la tâche primordiale qui incombe aux parents¹⁴⁰². À force d'écouter et de voir les services qui s'y déroulent, l'enfant commence sans s'en rendre compte à mémoriser, à enregistrer les préceptes de la foi catholique. Assister à la messe est également l'occasion d'observer le comportement du prêtre, un modèle qu'ils pourront ensuite imiter lors de jeux au sein de leur foyer :

« Apprenez-leur à prêcher après qu'ils aient entendu la prédication plusieurs fois dans l'église, et vous devriez leur prêcher, en disant des choses inoffensives et réconfortantes, et ensuite les faire prêcher, vous et la famille restant assis pendant qu'ils parlent d'en haut, sans rire mais en les félicitant et en les récompensant quand ils ont imité la fonction spirituelle. »¹⁴⁰³

Les enfants sont donc incités à reproduire ce qu'ils ont pu observer durant la messe sous forme de jeu, une manière de s'initier à des comportements qui rythmeront leur vie d'adulte. Le but est ici de faire tomber la barrière entre le profane et le sacré pour rendre ce dernier plus accessible et le faire entrer dans le quotidien dès le plus jeune âge. Giovanni Dominici pousse encore plus loin l'imitation et invite les parents, dans son paragraphe consacré aux « récréations », à faire un ou deux petits autels dans leur maison que les enfants pourront orner différemment à chaque fête par des décorations qu'ils auront préalablement réalisés de leurs propres mains : « ils seront occupés à faire des guirlandes de fleurs et de verdure pour couronner Jésus ou pour décorer l'image de la Sainte Vierge »¹⁴⁰⁴. On peut également leur proposer d'allumer et d'éteindre les petits cierges ou l'encens, de garder l'autel propre en les balayant,

¹⁴⁰¹ Aristote, « Poétique », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, chap. 4, 1448b. ; L. Rodrigue, « L'enfance selon Aristote », *Op. Cit.*, p. 383.

¹⁴⁰² Savonarola, *Ad mulieres ferrarienses* 196–200. Cité par Maya Corry, Marco Faini et Alessia Meneghin (éd.), *Domestic Devotions in Early Modern Italy, Op. Cit.*, p. 322.

¹⁴⁰³ « Teach them to preach after they have heard preaching several times in the church, and you should preach to them, saying harmless and solacing things and afterwards make them preach, you and the family remaining seated while they speak from above, not laughing but commending and rewarding them when they have imitated the spiritual office. », A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children, Op. Cit.*, p. 43. Notre traduction.

¹⁴⁰⁴ « Sometimes they may be occupied in making garlands of flowers and greens with which to crown Jesus or to decorate the picture of the blessed Virgin. », *Ibid.*, p. 42. Notre traduction.

en faisant la poussière ou encore en nettoyant les morceaux de cire des chandeliers¹⁴⁰⁵. Ils peuvent également « sonner la cloche à toutes les heures comme cela se fait à l'église »¹⁴⁰⁶, en somme se comporter comme des petits prêtres en devenir. Peut-être Giovanni Dominici a-t-il eu vent de la pensée de Guillaume d'Auvergne (1190-1249) qui était un des rares à préconiser l'apprentissage de la foi par le jeu au XII^e siècle. Le théologien français mentionne dans son *De legibus* (1228-1230) la présence de jouets s'apparentant à des autels de taille réduite et des objets de piété miniature pour apprendre à jouer à la messe dans les familles aisées¹⁴⁰⁷. Giovanni Dominici, s'il est le plus connu en Italie, n'est pas le seul à suggérer l'utilisation de petits autels pour amener l'enfant vers la religion. Ses conseils seront repris dans la péninsule italienne et notamment à Venise où en 1471, un des premiers traités imprimés dans la Sérénissime est consacré à l'éducation des jeunes femmes. Il s'agit du *Decor puellarum* (*Sur les mœurs des filles*) rédigé par Nicolas Jenson (1420-1480)¹⁴⁰⁸. L'auteur suggère tout comme Giovanni Dominici d'orner les petits autels avec des décorations réalisées à la main, une activité stimulant les sens et surtout parfaitement adaptée aux jeunes filles puisque calme et digne¹⁴⁰⁹. Il ne faut voir aucune irrévérence dans ces jeux spirituels de l'enfance, bien au contraire, ils établissent « à la fois [un] dialogue et [une] montée vers Dieu »¹⁴¹⁰. En effet, Giovanni Dominici autorise les enfants à jouer à la seule condition que cette activité « se fasse de manière à ce que Dieu ne soit pas quitté mais rejoint »¹⁴¹¹. L'activité ludique est autorisée dans la mesure où il s'agit d'une action préventive dans la promotion de la foi chrétienne et qui permet de regrouper en jeux

¹⁴⁰⁵ « They may light and extinguish little candles, incense, keep clean, sweep, prepare the altars, clean pieces of wax and the dust off the candlesticks, have in place the little bell and run to ring it all hours as is done in the church. », *Ibid.*, p. 42.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*

¹⁴⁰⁷ Guillaume d'Auvergne, « Parvulitate cultum divinum effingunt... altariola sibi parantes et ornantes », *De legibus*, 24, 68aC cité par D. Alexandre-Bidon, « Une foi en deux ou trois dimensions ? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs », *Op. Cit.*, p. 1176.

¹⁴⁰⁸ Le titre entier est : *Decor puellarum : Questa sie una opera la quale si chiama Decor puellarum : zoe honore de le donzelle : la quale da regola forma e modo al stato de le honeste donzelle.*

¹⁴⁰⁹ Nicolas Jenson, *Decor puellarum : Questa sie una opera la quale si chiama Decor puellarum : zoe honore de le donzelle : la quale da regola forma e modo al stato de le honeste donzelle*, Venise, s.n., 1471, f^os 44r et 44v. Voir également Maya Corry, Marco Faini et Alessia Meneghin (éd.), *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, *Op. Cit.*, p. 319.

¹⁴¹⁰ S. Barnay, « De l'Enfant-Jésus à l'enfance spirituelle, une relecture de l'histoire du christianisme », *Op. Cit.*, p. 21. ; Christiane Klapisch-Zuber, « Les saintes poupées : Jeu et dévotion dans la Florence du Quattrocento », in Philippe Ariès et Jean-Claude Margolin (eds.), *Les jeux de la Renaissance, (Actes du XXIII^e colloque international d'études humanistes, Tours, Juillet 1980)*, Paris, J. Vrin, 1982, p. 65-80, 70. ; C. Klapisch-Zuber, *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*, *Op. Cit.*, p. 321.

¹⁴¹¹ « Si che a Dio non si parta ma si congiunga [...] ». Alessandra Rizzi, *Ludus/ludere : Giocare in Italia alla fine del medio evo*, Trévise ; Rome, Fondazione Benetton ; Viella, 1995, p. 157.

moraux, religieux et pédagogiques au sein d'une même action¹⁴¹². Les jeux et jouets n'ayant pas de lien direct avec la religion sont proscrits par le dominicain¹⁴¹³.

On est tenté de voir dans la peinture murale de Sodoma représentant Saint Benoît excommuniant deux religieuses avant de les absoudre après leur mort (**Fig. 117**) un jeu tel qu'il pourrait avoir été proposé par le frère dominicain. La composition de Sodoma s'inspire du cycle retraçant la vie du pape Pie II ornant les murs de la bibliothèque Piccolomini de Sienne, notamment de l'épisode où Silvio Piccolomini est fait cardinal avec ses personnages au premier plan de dos. Il s'en différencie en proposant une composition plus aérée dans laquelle le nombre de personnages est réduit. Toutefois, il insère trois personnages, deux jeunes garçons et un bichon bolonais blanc autour d'une femme en position de prière. Si des putti ailés sont présents dans le cycle de Pinturicchio, le peintre ne les inclut jamais au cœur de la scène principale et les place systématiquement au-devant des pilastres feints entourant les épisodes. Sodoma, place lui deux bambins au cœur de la scène principale, s'amusant avec un petit chien à tourner autour de la femme agenouillée, personnage le plus au centre. Leur présence fait écho à l'épisode de la vie de saint Benoît relaté par la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine. Deux religieuses issues de familles nobles furent accusées par leur confesseur de ne pas savoir retenir leur langue. Ce dernier se plaignit de ces deux bavardes à saint Benoît qui les menaça d'excommunication. Les deux religieuses moururent peu de temps après, sans avoir pour autant changé de comportement précise le récit. Saint Benoît leva leur excommunication durant la messe prononcée lors de leur enterrement. L'épisode invite donc à le spectateur à surveiller son comportement et à adopter une attitude de bon chrétien, notamment au cours de la messe ou de la confession. Que penser dès lors de la présence de ces deux garçons et de ce petit bichon bolonais en train de jouer à se cacher les uns des autres autour de la femme au centre ? Leur agitation durant la messe de saint Benoît peut sembler des plus provocatrices et démontrer qu'ils n'ont pas saisi ceux à quoi ils s'exposent avec leur comportement. Mais en gardant en tête les conseils de Giovanni Dominici, on peut faire une tout autre lecture de ces trois personnages. Le garçon de gauche, retenant l'animal près de lui, semble l'inviter à se cacher de son compagnon afin de ne pas être démasqué, mais aussi à adopter une posture semblable à celles des adultes. Surtout, ils sont dans une église et participent, bien que distraitemment, au sermon. Si leur apprentissage est loin d'être terminé, il a au moins ici le mérite d'être entamé, ce qui signifie que bientôt l'enfant viendra se placer au-dessus de la bête, car seul l'homme peut prétendre

¹⁴¹² *Ibid.*

¹⁴¹³ A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children, Op. Cit.*, p. 42-45.

« partager le même destin et participer au dialogue avec Dieu »¹⁴¹⁴. Comme Éric Baratay l'a souligné, un des rôles de la bête dans l'Ancien Testament est d'aider « l'être humain dans sa quête spirituelle parce qu'elle est la créature la plus proche de lui, juste en dessous, tout en étant assez différente de l'homme » pour ne pas prétendre à sa place auprès de Dieu. Chez Sodoma, s'il semble que ce soit l'enfant qui dirige l'animal vers Dieu, ce dernier lui propose un contre-exemple et de fait, participe à son éducation et à le guider vers Dieu dans la mesure où il permet à l'enfant de comprendre la manière dont il convient de ne pas se comporter dans une église.

Les jeux qu'ils soient spirituels ou non, font partie intégrante de l'apprentissage de l'enfant pour Giovanni Dominici, aussi, il est préférable de pas trop le brusquer afin d'éviter qu'il ne se braque :

« Demandez qui peut courir ou sauter le mieux, ce qui peut être fait dans la maison ou dans tout autre endroit sous votre surveillance, en pariant que celui qui perd doit dire un certain nombre de Papers et d'Aves, se prosterner devant le Christ ou se voir interdire l'entrée de la petite chapelle. Tant qu'ils joueront à ces jeux, jouez avec eux et laissez-les gagner. Et apprenez-leur que tout ce qui est gagné doit être offert à l'autel, en leur expliquant que celui qui donne le plus au Christ reçoit le plus de grâce, et ils ne grandiront pas avares mais avec révérence pour Dieu, et ils ne s'habitueront pas non plus à jouer pour le gain, reconnaissant de bonne heure la générosité du Bien suprême. Lorsqu'ils se blessent mutuellement, châtie modérément celui qui fait le mal, afin qu'il ne prenne pas l'habitude de faire du mal à son prochain en paroles ou en actes. Mais pas au point que celui qui a été blessé apprenne à être fier et commence à prendre plaisir à se venger. Châtier aussi le blessé pour son manque de patience, en lui apprenant à supporter avec douceur les fautes des frères. »¹⁴¹⁵

Les jeux comme la danse, les sauts et la course permettent de contribuer à la régulation humorale de l'enfant, dont on pense alors qu'il a « le sang chaud ». En se défoulant, il va ainsi pouvoir réguler son « abondance d'énergie humorale »¹⁴¹⁶ tout en se rapprochant de Dieu :

« À l'âge où le sang chaud exige le mouvement, la nature grandissante fait courir et sauter l'enfant ; l'imagination s'active dans la poursuite des fantaisies ; et il y a

¹⁴¹⁴ É. Baratay, « Le christianisme et l'animal, une histoire difficile », *Op. Cit.*, p. 127.

¹⁴¹⁵ « *Ask who can run or jump the best, if this can be done in the house or any other place under your observation, putting up as a wager that the one who loses must say a certain number of Pater and Aves, make a prostration before Christ or be forbidden to enter the little chapel. As long as they play these games you play with them and let them win. And teach them that whoever gives the most to Christ receives most grace, and they become accustomed to playing for gain, recognizing early the bounty of the Supreme Good. When they injure one another, moderately chastise the one doing the injury so that he will not become habituated in doing wrong to his neighbor in word or in deed. But not so that the injured one will learn to be proud and begin to take delight in revenge. And also chide the injured one for his lack of patience, teaching him to bear meekly with his brothers' faults.* », A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, *Op. Cit.*, p. 43. Notre traduction.

¹⁴¹⁶ Maya Corry, Marco Faini et Alessia Meneghin (éd.), *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, *Op. Cit.*, p. 319.

abondance d'énergie ; si les enfants ne veulent pas devenir faibles, ils ont besoin de fatigue, de sueur et de lassitude. C'est pourquoi, en voulant leur donner ce dont ils ont besoin, comprenez qu'il faut entendre par là ce qui est nécessaire pour les amener à Dieu. Efforcez-vous prudemment de les faire courir et sauter, de les faire jouer et récréer, afin de ne pas les séparer de Dieu, mais de les amener à lui. »¹⁴¹⁷

Si Giovanni Dominici voit dans exercices physiques un moyen d'amener les enfants à Dieu tout en rééquilibrant leurs humeurs, les pédagogues humanistes de la Renaissance y voient eux une activité nécessaire à la bonne santé des enfants.

2. *Mens sana in corpore sano* : jeux sportifs ludiques dans la pédagogie humaniste

2.1. Pour une éducation complète

« Ainsi le jeu est le frère du sérieux [...] »

Par cette éducation, l'enfant va devenir un homme complet. »¹⁴¹⁸

Les pédagogues humanistes attachent une importance particulière à l'hygiène du corps et à sa bonne santé, qui passe en grande partie par l'exercice physique, notamment parce que l'*infans* « n'est pas en mesure de tirer profit d'une instruction qui ferait appel à des compétences intellectuelles qu'il n'a pas »¹⁴¹⁹, du moins pas encore. Les « sports » ou « jeux sportifs »¹⁴²⁰ vont ainsi faire l'objet de nombreux traités et se développer¹⁴²¹ en même temps que ceux consacrés à l'éducation aux XV^e et XVI^e siècles¹⁴²². Un développement qui résulte du fait que

¹⁴¹⁷ « *At an age when hot-bloodedness demands movement, growing nature makes the child run and jump the imagination becomes active in the pursuit of phantasies; and there is an abundance of energy; if children are not to become weaklings they have need of fatigue, sweat and weariness. Therefore, wishing to give them what is needful to bring them to God. Prudently endeavor to have them run and jump, to play and recreate so as not to separate themselves from God but to bring themselves to Him.* », A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, Op. Cit., p. 42. Notre traduction.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴¹⁹ C. Terreaux-Scotto, « L'éducation du prince dans le Tractatus de liberorum educatione », Op. Cit., p. 106.

¹⁴²⁰ Dans son étude, Antonella Fenech Kroke rappelle qu'une controverse autour du mot « sport » anime la littérature car il serait problématique d'utiliser ce mot avant 1750. Nous utilisons donc ici l'expression « jeux sportifs », à l'instar d'Antonella Fenech Kroke pour qualifier ces activités sportives. Voir A. Fenech Kroke, « Culture visuelle du jeu sportif dans la première modernité », Op. Cit., p. 110. et John McClelland et Brian S. Merrilees (eds.), *Sport and culture in early modern Europe*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2010.

¹⁴²¹ Parmi les premiers traités on peut citer le *De ludo* écrit par le juriste Ferrarais Ugo Trotti en 1456, le *Trattato del giuoco della palla* d'Antonio Scaino da Salò (1524-1612) publié à Venise en 1555 à Venise. Ou encore *De Arte Gymnastica libri sex* (Les Six livres de la gymnastique) de Girolamo Mercuriale en 1569.

¹⁴²² Si l'intérêt pour les jeux sportifs n'est pas absent des considérations médiévales, il est bien plus important à la Renaissance, notamment grâce au développement des traités de pédagogie. D. Lett, « L'éducation et les conceptions pédagogiques au Moyen Âge », Op. Cit., p. 88. Nous nous permettons de signaler une thèse inaccessible depuis la France sur ce sujet : Eleanor B. English, *Physical Education Principles of Selected Italian*

l'éducation du gentilhomme n'est pas jugée complète si elle ne se préoccupe que de l'intellect. Une conception antique redécouverte au XV^e siècle, notamment grâce aux traités de philosophes comme Platon, Aristote ou Plutarque qui abordent tous, nous l'avons vu, l'importante question de l'éducation des enfants. Ainsi pour Platon, l'éducation n'est complète que si elle prend en compte le corps et l'esprit : « l'éducation, c'est la gymnastique pour ce qui concerne le corps, la culture pour ce qui concerne l'âme », déclare-t-il dans son traité la *République*¹⁴²³.

À la suite des philosophes antiques, les pédagogues de la Renaissance comme Silvio Enae Piccolomini dans son *Tractatus de liberorum educatione*¹⁴²⁴, Vittorino da Feltre¹⁴²⁵ ou encore Érasme dans sa *Declamatio de pueris satim ac liberaliter Instituendis*¹⁴²⁶ vont à nouveau insister sur la complémentarité de l'exercice/du corps avec le savoir/l'esprit, qu'ils jugent tous indispensable à l'éducation d'un enfant¹⁴²⁷. Chez Alberti, cette complémentarité entre l'intellect et le physique est décrite comme essentielle pour la vie future de l'enfant :

« C'est à ces occupations que j'aimerais que les nôtres s'adonnassent dès l'enfance, et qu'avec les lettres ils apprissent ces exercices et ces nobles habiletés, utiles autant que louables, toute la vie durant : chevaucher, escrimer, nager, et toutes ces choses dont la méconnaissance est souvent nuisible à un âge plus avancé. »¹⁴²⁸

L'exercice physique acquiert donc à la Renaissance une place fondamentale dans l'éducation des enfants nobles¹⁴²⁹, mais aussi plus généralement dans les cours des élites italiennes et européennes¹⁴³⁰. Les jeux, qu'ils soient sportifs ou non (apprentissage de la musique ou du

Humanists of the Quattrocento and Cinquecento. Exposition and Comparison with Modern Principles, Ph. D, Buffalo, State University of New York, 1978.

¹⁴²³ Platon, *République*, *Op. cit.*, livre II, 376 a.

¹⁴²⁴ C. Terreaux-Scotto, « L'éducation du prince dans le *Tractatus de liberorum educatione* », *Op. Cit.*, p. 111.

¹⁴²⁵ « Vittorino considérait trois choses dans ses élèves : le corps, l'esprit, le cœur. », A. Morlet, « Victorin de Feltre et La Maison Joyeuse ou un lycée Modèle au XVe siècle en Italie », *Op. Cit.*, p. 462.

¹⁴²⁶ Érasme, *Declamatio de pueris satim ac liberaliter Instituendis*, étude critique, traduction et commentaire par Jean-Claude Margolin, Genève, Droz, 1966, p. 31 cité par T. Picquet, « L'éducation de l'enfant et la Renaissance italienne. Une éducation au service de la Cité ? », *Op. Cit.*, p. 43.

¹⁴²⁷ Si Pier Paolo Vergerio dans son *De Ingeniis Moribus et liberalibus adulescentiae libellus*, accorde une part importante à l'exercice physique au sein de l'éducation, il la juge place toutefois après l'éducation morale et intellectuelle. P. Riché et D. Alexandre-Bidon, *L'enfance au Moyen âge*, *Op. Cit.*, p. 160.

¹⁴²⁸ L.B. Alberti, *De la famille*, *Op. Cit.*, p. 84-85.

¹⁴²⁹ Parmi les activités sportives pratiquer on peut citer la lutte, la course, le saut, la gymnastique, le lancer du javelot et du poids : « acquérir force, souplesse, adresse est le but recherché », P. Riché et D. Alexandre-Bidon, *L'enfance au Moyen âge*, *Op. Cit.*, p. 160.

¹⁴³⁰ En 1527, dans son premier livre (chap. XX, XXI, XXII) du *Cortagiano*, Baldassare Castiglione établit une liste de quelques jeux qu'il recommande pour les gentilhommes. Ces derniers sont très similaires à ceux préconisés pour l'éducation des enfants. Concernant la place du jeu chez Baldassare Castiglione voir : Pierre Racine, « Jeux et sports dans l'éducation du courtisan de Baldassar Castiglione » dans Maciej Forycki, Agnieszka Rydzewska-Jakuboszczak et Maciej Serwański (eds.), *Jeux et sports de la Renaissance à nos jours*, Poznań, Instytut Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2013, p. 31-40. Et Carlo Bascetta, « Les codes verbaux de jeu et les sources de la littérature sportive italienne du XVe au XVIIe siècle », in Philippe Ariès et Jean-Claude Margolin (éd.), *Les*

dessin par exemple) doivent se faire, comme le précise Giovanni Morelli dans ses *Ricordi*, à des moments où l'élève n'étudie pas. Soit l'après-midi, le soir ou encore les jours de fête¹⁴³¹. Ces entraînements doivent notamment donner envie à l'enfant de s'améliorer et de se dépasser¹⁴³², mais visent en premier lieu à renforcer son corps encore fébrile.

Si comme Leon Battista Alberti, les humanistes pédagogues recommandent aux garçons d'exercer leur corps et leur esprit¹⁴³³, c'est pour avoir « un esprit sain dans un corps sain », pourrait-on résumer. Selon Platon, les jeunes « se trouvent en quelque sorte dans l'incapacité de se tenir tranquilles » et « ne se retiennent pas de bouger leurs corps »¹⁴³⁴. Giovanni Dominici rejoint le philosophe grec. Pour lui les enfants ont besoin de jouer, de se défouler, car « leur sang bouillonne et demande du mouvement »¹⁴³⁵. Il faut donc canaliser cette énergie en confiant les plus jeunes aux femmes qui vont les apaiser comme le préconise Alberti¹⁴³⁶ ou bien la rediriger dans un apprentissage utile non seulement d'un point de vue pédagogique, mais aussi d'un point de vue physique une fois en âge (*pueritia*). En effet, « les jeux physiques sont de nature à renforcer les corps », écrit Antonio Scaino dans son *Trattato del giuoco della palla*¹⁴³⁷.

Enea Silvio Piccolomini, Pier Paolo Vergerio, Maffeo Vegio ou encore Leonardo Bruni s'inspirent très largement de la *paidéia* grecque dans leurs traités¹⁴³⁸ et voient dans la cohabitation de la culture littéraire, de la musique, de la gymnastique et des exercices militaires

jeux de la Renaissance, (Actes du XXIIIe colloque international d'études humanistes, Tours, Juillet 1980), Op. Cit., p. 95-108, 101. Concernant les jeux chez les adultes à la Renaissance voir notamment P. Ariès et J.-C. Margolin (eds.), *Les jeux de la Renaissance, (Actes du XXIIIe colloque international d'études humanistes, Tours, Juillet 1980), Op. Cit.* ; Jean-Michel Mehl, « Le public des jeux sportifs au Moyen Âge et à la Renaissance » dans *Jeux et sports de la Renaissance à nos jours*, Poznań, Instytut Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2013, p. 127-136 ; P. Racine, « Jeux et sports dans l'éducation du courtisan de Baldassar Castiglione », *Op. Cit.* ; A. Fenech Kroke, « La palla da scanno en mots et en images : enquête sur un jeu à la Renaissance », *Op. Cit.* ; A. Fenech Kroke, « Culture visuelle du jeu sportif dans la première modernité », *Op. Cit.*

¹⁴³¹ « *E questi ispassi, o altri più vertudiosi, come nelle scuole della musica o dello ischermire o d'altri ispassi dilettevoli, si vogliono usare a' tempi non si istudi, come di meriggio, a tempo di state, la sera uscito di scuola, il di delle feste.* », G. di P. Morelli, *Ricordi*, *Op. Cit.*, p. 271.

¹⁴³² « La pratique des sports, que Morelli recommande en complément aux études, tient à cette même préoccupation de ne pas laisser l'enfant perdre le goût de l'effort. Notre marchand désire que l'adolescent s'exerce sans cesse et que sans cesse il développe sa volonté. Il lui conseille de pratiquer le saut, la course, l'escrime et la lutte, et « d'autres jeux semblables qui rendent adroit et conviennent aux jeunes gens » », C. Bec, *Les marchands écrivains, affaires et humanisme à Florence, 1375-1434*, *Op. Cit.*, p. 290.

¹⁴³³ L.B. Alberti, *De la famille*, *Op. Cit.*, p. 56-57.

¹⁴³⁴ Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, livre II, 653d-653e.

¹⁴³⁵ A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, *Op. Cit.*, p. 145.

¹⁴³⁶ « J'estime que tout cet âge si tendre revient à la tranquillité des femmes, plutôt qu'à l'agitation des hommes. [...] il faut donc qu'à ce premier âge, l'enfant soit tout à fait en dehors des bras paternels, qu'il se repose et qu'il dorme dans le giron de sa maman. », L.B. Alberti, *De la famille*, *Op. Cit.*, p. I, p. 38.

¹⁴³⁷ Antonio Scaino, *Trattato del giuoco della palla*, Venise, 1555, I,11 : « *Per conservar sani i corpi nostri, per rendere i giovanni piu gagliardi e piu robusti* ».

¹⁴³⁸ Enea Silvio Piccolomini, *Tractatus de Liberos Educatione*, 1450 ; Pier Paolo Vergerio, *De Ingeniis Moribus et liberalibus adulescentiae libellus*, 1400-1402 ; Maffeo Vegio, *De Educatione liberorum*, 1491 ; Leonardo Bruni, *De studiis et litteris*, 1424.

un modèle permettant « le développement harmonieux et complet de l'individu »¹⁴³⁹. Les jeux sportifs sont jugés bons pour la santé de l'enfant, en plus d'être une excellente façon de se renforcer contre l'ennemi. Pier Paolo Vergerio préconise ainsi des sports comme la course, le saut, la lutte, le lancer de javelot, de bâtons, de pierres ou encore le tir à l'arc, l'équitation, etc. Des jeux sportifs permettant aux jeunes garçons d'acquérir des compétences pour leur vie d'adulte, et donc pour la guerre. Maffeo Vegio est lui aussi en faveur de la gymnastique « afin de revigorer [les enfants] de la fatigue et de les entraîner à la guerre »¹⁴⁴⁰, mais avec modération¹⁴⁴¹. Vergerio n'exclut pas pour autant des passe-temps plus ludiques et légers tels que jouer à la balle, aller à la chasse ou à la pêche, jouer à des jeux de table¹⁴⁴².

Si ces jeux sportifs font office de formation militaire, ils sont aussi et surtout un excellent moyen de renforcer le corps des plus jeunes et donc de les maintenir en bonne santé¹⁴⁴³, notamment grâce à la régulation des humeurs. L'enfance est ainsi pensée comme une période de la vie humaine durant laquelle le sang, l'humeur chaude et humide, est prédominante, ce qui expliquerait « les caractéristiques de l'enfance telles que la croissance, l'agitation et la propension au jeu et à l'espièglerie »¹⁴⁴⁴. Les exercices – plus ou moins contraints et intenses selon les âges¹⁴⁴⁵ - permettent donc à l'enfant d'évacuer l'excédent d'humidité qui l'habite et

¹⁴³⁹ M. Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, *Op. Cit.*, p. 24. Pier Paolo Vergerio précise que le prince doit être formé aux armes et aux lettres : « *Wherefore, whether a boy be trained in Arms or in Letters (for these are the two chief liberal Arts and fittest therefore for a prince), so soon as he be able to use his limbs let him be trained to Letters. Further, is will be easy and it will be of great benefit to a boy to alternate the study of letters with bodily exercises: and, indeed, at whatever age he may be, the same practice is to be commended.* », Pier Paolo Vergerio, « 'De Ingenuis Moribus' : an English Version », in W. Harrison Woodward, *Vittorino da Feltre and other humaniste educators : essays and versions. An introduction to the history of classical education*, *Op. Cit.*, p. 113-114. Notre traduction.

¹⁴⁴⁰ « *Per rinfrancarli dalle fatiche ed esercitarli alla guerra* », *Ibid.* Voir également A. Rizzi, « Educare col gioco/rieducare al gioco: predicatori e uomini di Chiesa fra medioevo età moderna », *Op. Cit.*

¹⁴⁴¹ « *Moderazione, rettitudine e modestia erano, dunque, i limiti entro i quali anche gli umanisti riconducevano l'attività fisica del giovane destinato a governare.* », *Ibid.*

¹⁴⁴² *Ibid.*, p. 103.

¹⁴⁴³ « En effet, un tel entraînement physique permet non seulement de cultiver la grâce de l'attitude, mais aussi d'assurer le jeu sain de nos organes corporels et d'établir la constitution », « The treatise of Aeneas Sylvius Piccolomini, Afterwards Pius II, De Liberiorum Educatione. Written for Ladislas, King of Bohemia and Hungary, 1450 », in W. Harrison Woodward, *Vittorino da Feltre and other humaniste educators : essays and versions. An introduction to the history of classical education*, *Op. Cit.*, p. 138. ; C. Terreaux-Scotto, « L'éducation du prince dans le Tractatus de liberorum educatione », *Op. Cit.*, p. 103. ; A. Rizzi, « Educare col gioco/rieducare al gioco: predicatori e uomini di Chiesa fra medioevo età moderna », *Op. Cit.*, p. 102.

¹⁴⁴⁴ Juliann Vitullo, « Fashioning Fatherhood: Leon Battista Alberti's Art of Parenting », in Albrecht Classen (éd.), *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance - The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, *Op. Cit.*, p. 341-354, 348. ; Voir également : Philippa Madera and Stephanie Tarbin, « Life Cycle », in Sandra Cavallo et Silvia Evangelisti (éd.), *A Cultural History of Childhood and Family in the Early Modern Age*, *Op. Cit.*, p. 113-134, 115.

¹⁴⁴⁵ « Pendant l'enfance, l'exercice fait sans ordre et mesure, pourvu qu'il ne soit pas trop fatigant, est bon pour digérer une telle abondance d'humeurs typique de cet âge et pour mieux attiser la chaleur qui est moins vivace. Pendant la jeunesse, l'âge se faisant plus robuste en raison de la chaleur pour active et véhémence, il convient que l'exercice soit encore plus robuste mais davantage réglé et mesuré dans le temps que celui pratiqué dans l'enfance. On peut réserver à l'âge viril le genre d'exercice de la jeunesse mais avec davantage de mesure et de modération

d'équilibrer ses humeurs afin d'acquérir une certaine harmonie comme en témoigne ce passage du traité de Pier Paolo Vergerio, le *De Ingeniis Moribus* :

« Dans le choix des exercices corporels, il faut adopter ceux qui servent à maintenir le corps en bonne santé et à fortifier les membres : il faudra donc considérer dans une certaine mesure le cas de chaque garçon en particulier. En effet, certains garçons ont un corps mou et humide : ils auront besoin d'être séchés et endurcis par des exercices vigoureux ; ou bien ceux dont le sang monte trop facilement seront mieux exercés à la modération s'ils s'exercent en pleine chaleur du soleil [...]. »¹⁴⁴⁶

Pour Gilles de Rome, mettre le corps en mouvement permet de devenir plus léger et plus souple, mais également de gagner en agilité¹⁴⁴⁷. De plus, la mise en mouvement du corps a également le mérite d'éviter l'oisiveté chez l'enfant, un comportement redouté des pédagogues, et de lui donner goût à l'apprentissage¹⁴⁴⁸. Leon Battista Alberti déclare dans son ouvrage consacré à la famille (*De la famille*), que l'oisiveté ne peut être tolérée que chez les enfants les plus faibles, c'est-à-dire les nourrissons encore incapables de se soutenir eux-mêmes. Dans les autres cas, il condamne fermement cette mollesse qui, en plus d'être un « spectacle laid et haïssable », est très néfaste pour l'enfant puisque :

« Par oisiveté, leurs veines se remplissent de flegme, ils restent aqueux et pâles, l'estomac délicat, les nerfs paresseux et tout le corps lent et endormi ; en outre, par oisiveté excessive, l'entendement se voile et s'obscurcit, et chaque vertu de l'âme devient inerte et indolente. »¹⁴⁴⁹

puisque'il manque (à cet âge) cette abondance d'humeurs dont regorgeaient la jeunesse et plus encore l'enfance », Antonio Scaino, *Trattato del giuoco della palla* (Venise, 1555), cité par *Ibid.*, p. 114.

¹⁴⁴⁶ « *In choice of bodily exercises those should be adopted which serve to maintain the body in good health and to strengthen the limbs: and thus it will be necessary to consider to some extent the case of each individual boy. For some boys are of a soft and humid bodily habit : they will need to be dried and hardened by vigorous exercises ; or those whose blood mounts too readily will be best practised in restraint if they be exercised in the full heat of the sun [...].* », Pier Paolo Vergerio, « 'De Ingeniis Moribus' : an English Version », in W. Harrison Woodward, *Vittorino da Feltre and other humaniste educators : essays and versions. An introduction to the history of classical education, Op. Cit.*, p. 113-114. Notre traduction.

¹⁴⁴⁷ « *A principio quidem natiuitatis, ut vitetur inertia puerorum, assuescendi sunt pueri ad aliquos motus. [...] Si enim a principio assuescant pueri ad aliquales motus, sunt agiliores secundum corpus et vitant inertiam* », cité par N.-L. Perret, « La place du jeu dans l'éducation du prince d'après Gilles de Rome et son traducteur Guillaume (XIIIe - XIVe siècle) », *Op. Cit.*, p. 111. voir Ægidius Romanus, 1607, II, II, p. 6.

¹⁴⁴⁸ « De tels délassements devraient faire partie intégrante des occupations de chaque jour si l'on ne veut pas que l'apprentissage soit un objet de dégoût. De même que la nature et la vie de l'homme nous présentent une alternance d'efforts et de repos, de labeur et de sommeil, d'hiver et d'été, nous pouvons considérer, avec Platon, que c'est une loi de notre être que le repos après le travail soit une condition nécessaire à la poursuite du travail », « The treatise of Aeneas Sylvius Piccolomini, Afterwards Pius II, De Liberiorum Educatione. Written for Ladislas, King of Bohemia and Hungary, 1450 », in W. Harrison Woodward, *Vittorino da Feltre and other humaniste educators : essays and versions. An introduction to the history of classical education, Op. Cit.*, p. 138.

¹⁴⁴⁹ L.B. Alberti, *De la famille, Op. Cit.*, p. 57.

Alberti va même jusqu'à qualifier l'individu oisif d'être inférieur au porc, car trop appliqué à s'engraisser¹⁴⁵⁰. Les jeux, qu'ils soient sportifs ou ludiques, ont donc également vocation à éloigner les plus jeunes de l'oisiveté, qu'Alberti réserve aux femmes et aux vieillards qui ont le droit de s'adonner à des passe-temps plus calmes ne requérant pas d'efforts physiques¹⁴⁵¹. Une conception genrée de l'exercice physique qui contraste avec celle de Platon, pour qui garçons et filles doivent apprendre « la danse et les exercices de gymnastique »¹⁴⁵².

Les questions de pédagogie, de santé et de jeux sportifs sont corrélées les unes aux autres et permettent de mieux comprendre la figuration des jeunes joueurs dans les arts de la Renaissance¹⁴⁵³. Parmi les quelques exemples d'œuvres figurant des jeux sportifs et ludiques entre enfants et accompagnés d'animaux il nous faut à nouveau citer le *desco da parto* réalisé par Lo Scheggia vers 1455 (**Fig. 105**). Les deux faces du plateau de naissance illustrent divers jeux entre des garçons de différents âges. Au verso, le frère cadet de Masaccio figure deux très jeunes garçons aux boucles blondes occupés à se battre. Entièrement nus, ils s'attrapent réciproquement les cheveux et le sexe devant deux blasons dont l'un, encore en état, présente un cerf se cabrant. Ce combat ludique sans violence sert avant tout à souligner la masculinité des deux garçons¹⁴⁵⁴. Mais le jeu qui nous intéresse ici le plus se trouve au recto du plateau où est représentée au centre une partie de *civettino*. Dans ce jeu bien plus violent, un joueur est placé au milieu de deux adversaires et bloque leurs pieds tout en essayant d'esquiver leurs coups et en tentant de les frapper à son tour. Une scène qui, comme celle figurée au verso, « devait évoquer la valeur propitiatoire de ces « deschi » qui célébraient la fertilité du couple et l'avenir de la lignée » selon Ilaria Taddei¹⁴⁵⁵. La lignée est ici assurée par la présence de deux générations : au centre, les adolescents jouant selon les règles au *civettino* face à quelques passants venus les admirer, en bas la nouvelle génération incarnée par deux bambins et un

¹⁴⁵⁰ « Et c'est un spectacle laid et haïssable que de voir quelqu'un rester toujours sans rien faire, comme cet oisif qui, alors qu'on lui demandait pourquoi il demeurerait toute la journée comme condamné à rester assis et allongé sur les bancs, répondit : « je m'applique à m'engraisser ». Et celui qui l'entendit, l'en blâma, et le pria de s'employer plutôt à engraisser un porc, car au moins il en tirerait quelque profit. Ainsi, il lui montra d'honnête façon, ce que valait un oisif : moins qu'un porc. », *Ibid.*, p. 88.

¹⁴⁵¹ « Peut-être permettra-t-on quelques-uns [jeux] aux vieillards, comme les échecs et autres loisirs de goutteux, mais il semble qu'un jeu ne comportant ni exercice ni fatigue n'est jamais parmi aux jeunes gens robustes. Que les jeunes gens sans paresse laissent les femmes s'asseoir, qu'ils les laissent à leur désœuvrement : quant à eux, qu'ils s'adonnent à des exercices ; qu'ils bougent leur corps et tous leurs membres ; qu'ils tirent à l'arc, qu'ils montent à cheval et qu'ils pratiquent les autres jeux virils et nobles. », *Ibid.*, p. 84.

¹⁴⁵² Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre VII, 813b. Voir également : C. Müller-Tragin, *Le jeu dans l'œuvre de Platon : Jeu et éducation, jeu et sérieux, jeu des mythes... Une approche, Op. Cit.*, p. 16.

¹⁴⁵³ *Ibid.*, p. 114.

¹⁴⁵⁴ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles, Op. Cit.*, p. 116. ; S. Allard, N. Laneyrie-Dagen et E. Pernoud, *L'enfant dans la peinture, Op. Cit.*, p. 45.

¹⁴⁵⁵ I. Taddei, « Jouer dans la cité des humanistes. Les confréries de jeunesse à Florence au XVe siècle », *Op. Cit.*, p. 129.

bichon improvisant une partie de jeu sans toutefois en maîtriser totalement les règles. Le jeu, notamment sportif, est l'activité par excellence au cours de laquelle les plus jeunes cherchent à imiter leurs aînés, à se comporter comme eux tout en adaptant le jeu à leur âge et leurs capacités. Quand il n'est pas pure fiction, le jeu relève de l'imitation : les jeunes jouent aux « grands », ils font « semblant » d'être eux¹⁴⁵⁶. Lo Scheggia illustre avec brio ces différences de rapport au jeu selon les âges, qu'il marque par l'agilité, mais aussi par les tenues des différents joueurs. Les adolescents du centre du plateau portent des chausses de couleurs moulants leur permettant une grande liberté de mouvement¹⁴⁵⁷. Quant aux bambins du premier plan, eux ne sont vêtus que d'une simple tunique couvrant uniquement la partie supérieure de leur corps, leur nudité servant à nouveau ici à exprimer leur proximité avec l'animal durant le premier âge de la vie. En plus des tailles hétérogènes, Lo Scheggia insère donc une diversité dans les tenues de ses personnages permettant de distinguer très clairement les différentes tranches d'âges de la jeunesse (*infantia / pueritia* voir *adolescentia*). À ces deux éléments, il faut également ajouter le contraste des comportements entre les deux groupes en pleine action. Quand les adolescents jouent, les bambins s'amuse. Les premiers suivent des règles précises, les seconds les inventent et laisse libre cours à leur imagination, mais tous, humains et animaux s'amuse et se dépensent pour être en bonne santé sans même s'en rendre compte.

2.2. La *Casa Giocosa* de Vittorino da Feltre à Mantoue

Si le nom de Vittorino da Feltre (1378-1446) est encore si connu parmi les pédagogues de la Renaissance, et même au-delà de cette période, c'est qu'il a largement contribué à renouveler la conception de l'éducation Renaissance. En proposant une éducation complète dans un lieu entièrement dédié à ce projet, il réalise la tentative la plus aboutie de transformation de l'idéal pédagogique humaniste en réalité¹⁴⁵⁸.

Lorsqu'il arrive de Venise à Mantoue en 1423 à la demande de Gianfrancesco Gonzaga, Vittorino da Feltre se voit prêter un bâtiment déjà existant pour y installer son école et former ses élèves en toute tranquillité et en toute indépendance. Le vaste bâtiment, construit sur deux

¹⁴⁵⁶ J. Château, « Jeux de l'enfant » dans *Jeux et sports*, Paris, 1967, pp. 49-149, p. 67. ; J.-M. Mehl, « Les jeux de l'enfance au Moyen Âge », *Op. Cit.*, p. 15.

¹⁴⁵⁷ « *Young people, however, often wore tight fitting garments without then adding looser garments on top. This was done so as not to hinder movement in games or sports and also for reasons of sexual seduction.* », Ludovica Sebregondi, « Clothes and Teenagers: What Young Men Wore in Fifteenth-Century Florence », in Konrad Eisenbichler (éd.), *The Premodern Teenager. Youth in Society (1150-1650)*, *Op. Cit.*, p. 27-50, 27.

¹⁴⁵⁸ « *La Giocosa rappresenta uno dei tentativi – tra i più riusciti – di trasformare in realtà i sogni e gli ideali (pedagogici, ma non solo) dell'Umanesimo.* », M. Rossi, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, *Op. Cit.*, p. 143.

étages entre 1388 et 1389 par le précédent duc de Mantoue Francesco I Gonzaga (1366-1407) pour accueillir des invités, servait à son fils Gianfrancesco Gonzaga de villa d'agrément dans laquelle il pouvait venir se promener et admirer quelques peintures de sa collection¹⁴⁵⁹. Le bâtiment se révèle un choix idéal pour la création d'une école : il est situé en marge du palais au nord-est de la ville sur une petite colline au-dessus du fleuve Mincio (actuellement la Piazza Sordello et la Piazza della Fiera)¹⁴⁶⁰, ce qui garantit une importante autonomie au maître. Il est par ailleurs entouré de prairies et d'allées arborées qui offrent un cadre propice à l'enseignements et aux loisirs¹⁴⁶¹.

Il semble qu'en 1406, on donna à la villa le nom de « Iocosa » (« joyeuse ») en lien avec sa fonction de villa d'agrément dédiée aux loisirs. Vittorino en modifie légèrement le nom et « Iocosa » devient « Giocosa » (« ludique »), inspiré par les représentations de jeux d'enfants illustrées sur quelques murs du bâtiment par un peintre inconnu¹⁴⁶². La Casa Giocosa en latin et Italien ou Ca'Zoiosa en dialecte vernaculaire « sera désormais celle où l'on joue, où l'on s'éduque dans l'allégresse, où le plaisir de vivre stimule l'effort »¹⁴⁶³, *iocus* étant le synonyme de *ludus* en latin et signifiant « jeu », « amusement » ou encore « école ». Un nom parfaitement adapté au programme du maître de Feltre qui se veut *joyeux* et *ludique*, à l'image du nom de la villa, afin que l'enseignement devienne quelque chose de serein et de motivant plutôt que quelque chose de difficile et d'ennuyeux¹⁴⁶⁴. Si le bâtiment ne perdure qu'une vingtaine d'années après à la mort de Vittorino da Feltre – il ne reste en 1475 plus que des ruines du bâtiment¹⁴⁶⁵ –, la pensée de Vittorino da Feltre va elle se perpétuer grâce au succès de sa méthode et à ses élèves.

¹⁴⁵⁹ B. Platina, *Vita di Vittorino da Feltre*, *Op. Cit.*, p. 42, note 22. ; J. Giraud, « Victorin de Feltre (1378-1447?) », *Op. Cit.*, p. 374. ; Ercolando Marini, « Realtà e ubicazione della giocosa », in Nella Giannetto et Fondazione Giorgio Cini (éd.), *Vittorino da Feltre e la sua scuola : umanesimo, pedagogia, arti*, *Op. Cit.*, p. 171-187, 174-175.

¹⁴⁶⁰ B. Platina, *Vita di Vittorino da Feltre*, *Op. Cit.*, p. 42, note 22. ; E. Garin, *L'educazione in Europa, 1400-1600*, Laterza, Bari, 1976, p. 117-119.

¹⁴⁶¹ B. Platina, *Vita di Vittorino da Feltre*, *Op. Cit.*, p. 42, note 22. ; E. Garin, *L'educazione in Europa, 1400-1600*, Laterza, Bari, 1976, p. 117-119.

¹⁴⁶² Malheureusement aucune trace des décors n'a subsisté. B. Platina, *Vita di Vittorino da Feltre*, *Op. Cit.*, p. 42, note 22. ; E. Paglia, « La casa giocosa di Vittorino da Feltre », *Op. Cit.* ; A. Morlet, « Victorin de Feltre et La Maison Joyeuse ou un lycée Modèle au XVe siècle en Italie », *Op. Cit.*, p. 461. ; E. Garin, *L'educazione in Europa, 1400-1600*, Laterza, Bari, 1976, p. 117-119. ; Francisci Prendilacuae Dialogus, 1ère éd. L. Morelli, Padoue, 1774, cité par E. Garin, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, *Op. Cit.*, p. 592-593. ; E. Paglia, « La casa giocosa di Vittorino da Feltre », *Op. Cit.* ; *Ibid.*, p. 154. ; Ercolando Marani, « Realtà e ubicazione della Giocosa » dans Nella Giannetto (éd.), *Vittorino da Feltre e la sua Scuola*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1981, p. 175. ; A. Gambaro, *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁴⁶³ J. Giraud, « Victorin de Feltre (1378-1447?) », *Op. Cit.*, p. 374.

¹⁴⁶⁴ « Une scuola serena », N. Giannetto et Fondazione Giorgio Cini (eds.), *Vittorino da Feltre e la sua scuola : umanesimo, pedagogia, arti*, *Op. Cit.*, p. 82.

¹⁴⁶⁵ E. Paglia, « La casa giocosa di Vittorino da Feltre », *Op. Cit.*, p. 158.

À l'instar des autres pédagogues humanistes que nous avons évoqués plus tôt, Vittorino da Feltre prône une éducation complète, « totale »¹⁴⁶⁶ de l'enfant : à savoir intellectuelle, physique et spirituelle. Il ambitionne de développer harmonieusement le corps et l'esprit grâce à son enseignement, ce qui se manifeste par une place importante accordée aux exercices physiques, à la création artistique, mais aussi aux moments de détente¹⁴⁶⁷. Son programme pédagogique « complet » est en grande partie inspiré de la pédagogie de son maître à penser, Gasperino Barzizza (1360-1431) pour qui les jeux permettent de rendre le corps agile, au même titre que les *humanitas* éveillent l'esprit¹⁴⁶⁸. Fort de cet enseignement, il met en pratique l'adage *mens sana in corpore sano* et voit dans les exercices physiques une excellente façon de chasser la mélancolie et l'oisiveté – qu'elle soit physique ou morale – cette dernière étant un vice souvent lié à la jeunesse¹⁴⁶⁹. En proposant divers jeux aux élèves, Vittorino cherche à leur instaurer le goût de l'effort¹⁴⁷⁰ et enseigne ainsi à ses élèves, en plus de la musique, d'autres activités. Le chant, la danse, l'escrime, la lutte, l'équitation, la natation, les jeux de balle, le tir à la cible et d'autres exercices physiques sont au programme de la Casa Giocosa, à l'instar des *gymnasium* grecs ou romains¹⁴⁷¹. Les vainqueurs et les élèves les plus méritants se voient récompensés et félicités par le maître afin de leur donner l'envie de bien faire et de se dépasser¹⁴⁷².

Si les exercices physiques, exercés quotidiennement¹⁴⁷³, sont pour Vittorino da Feltre un moyen de former et développer le corps, mais aussi l'intellect¹⁴⁷⁴, le jeu est le véritable moteur de cet apprentissage. Vittorino da Feltre n'a rien inventé en l'instaurant, faisant du jeu un outil pédagogique dans son programme éducatif puisqu'il reprend un concept déjà proposé par Quintilien notamment¹⁴⁷⁵. Ce dernier prônait déjà un apprentissage de l'alphabet grâce à des

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹⁴⁶⁷ J. Houssaye, *Premiers pédagogues : de l'Antiquité à la Renaissance*, *Op. Cit.*, p. 236. ; *Ibid.*, p. 144. ;

¹⁴⁶⁸ J. Giraud, « Victorin de Feltre (1378-1447?) », *Op. Cit.*, p. 371.

¹⁴⁶⁹ Luisa Rotondi Secchi Tarugi (éd.), *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'umanesimo*, (*Actes de la 2nde convention internationale, Chianciano et Montepulciano, Juillet 1990*), *Op. Cit.*, p. 195.

¹⁴⁷⁰ « [...] le jeu prescrit par Vittorino ne doit pas être compris comme une activité engendrant un pur plaisir. La joie devait être contenue et provenir du *labor*, de l'étude et de l'effort, pratiqués de manière mesurée et ludique. », *Ibid.*, p. 81-82. Cité par F. Lacouture, « *Mens sana in corpore sano* La place du sport et des exercices physiques dans l'éducation des enfants à la Renaissance », *Op. Cit.*, p. 27.

¹⁴⁷¹ ; M. Manson, *Jouets de toujours*, *Op. Cit.*, p. 44-45. ; Jacques Ulmann, *De la gymnastique aux sports modernes. Histoire des doctrines de l'éducation physique*, 3e éd. Paris, Vrin, 1982, en particulier, p. 149-171. ; W. Harrison Woodward, *Vittorino da Feltre and other humaniste educators : essays and versions. An introduction to the history of classical education*, *Op. Cit.*, p. 245. ; Luisa Rotondi Secchi Tarugi (éd.), *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'umanesimo*, (*Actes de la 2nde convention internationale, Chianciano et Montepulciano, Juillet 1990*), *Op. Cit.*, p. 195.

¹⁴⁷² Luisa Rotondi Secchi Tarugi (éd.), *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'umanesimo*, (*Actes de la 2nde convention internationale, Chianciano et Montepulciano, Juillet 1990*), *Op. Cit.*, p. 195.

¹⁴⁷³ A. Rizzi, *Ludus/ludere : Giocare in Italia alla fine del medio evo*, *Op. Cit.*, p. 158.

¹⁴⁷⁴ E. Garin, *L'educazione in Europa, 1400-1600*, Laterza, Bari, 1976, p. 117-119.

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 136.

tablettes de différentes couleurs, rendant l'activité plus ludique. Vittorino remet cependant indéniablement le jeu comme outil pédagogique au goût du jour, après plusieurs siècles durant lesquels il fut condamné¹⁴⁷⁶. Avec sa Casa Giocosa, Vittorino replace les jeux et les exercices physiques au cœur de l'éducation et ouvre la voie à de nombreux pédagogues qui s'inspireront de sa méthode¹⁴⁷⁷.

La véritable nouveauté dans le programme du maître réside dans une division des tâches entre apprentissage, loisirs et récréation. Tous trois étant considérés comme fondamentaux pour la formation de l'enfant. Le temps doit ainsi être partagé entre un apprentissage des humanités pour l'esprit, des exercices physiques pour renforcer son corps et le maintenir en forme et des moments de loisirs et de détente qui permettent de reposer l'esprit afin le rendre plus apte à apprendre à nouveau. Vittorino est adepte de « la convention selon laquelle en faisant une pause dans le travail intellectuel, on revient ensuite à l'étude avec plus d'empressement et de lucidité »¹⁴⁷⁸. Une méthode qu'il s'imposait à lui-même depuis sa jeunesse à en croire son élève et biographe Bartolomeo Sacchi dit Le Platina¹⁴⁷⁹, « appliquant à sa propre personne la devise *Mens sana in corpore sano*, dont il fera par la suite l'un des grands principes de sa méthode d'éducation »¹⁴⁸⁰.

Le succès de sa méthode sera international, et Montaigne, dans ses *Essais* confirme l'importance du jeu dans l'éducation et la formation de l'enfant pour faciliter l'apprentissage mais aussi se découvrir. Dans son chapitre consacré à l'institution des enfants (I, 27), il déclare : « les jeux mesmes et l'exercice seront une bonne partie de l'étude »¹⁴⁸¹. À l'instar de Vittorino da Feltrè Montaigne pense que l'éducation doit être source de plaisir et se faire dans la joie, et pour ce faire l'éducateur doit « tirer parti des jeux, des exercices et des récréations »¹⁴⁸². Montaigne rappelle avec justesse dans sa célèbre formule, « de vrai, il faut noter que les jeux

¹⁴⁷⁶ Si ce sont davantage les jeux des adultes (jeux de cartes, etc.) qui sont réprimés par l'Église et les autorités, les pédagogues ne semblent pas se servir du jeu comme d'un outil pédagogique dans la formation des élèves. Concernant les jeux au Moyen Âge voir par exemple : J.-M. Mehl, « Les jeux de l'enfance au Moyen Âge », *Op. Cit.* ; J.-M. Mehl, *Des jeux et des hommes dans la société médiévale*, *Op. Cit.* ; P. Parlebas, « Des jeux dans les enluminures », *Op. Cit.*

¹⁴⁷⁷ « Chez les pédagogues du XVI^e siècle qui le suivront dans cette voie, les soins corporels et les exercices physiques donneront lieu à une pédagogie plus précise, nuancée selon les âges et jouant sur une gamme d'exercice plus variés. », Jacques Ulmann, *De la gymnastique aux sports modernes. Histoire des doctrines de l'éducation physique*, Paris, Vrin, 1982, p. 149-171. ; M. Manson, *Jouets de toujours*, *Op. Cit.*, p. 44-45.

¹⁴⁷⁸ « *Divideva il tempo che tutti passassero dallo studio agli esercizi fisici : in modo che, in pace e in guerra, dandosi il caso, fossero buoni cittadini. Diceva infatti che si addice al bravo cittadino il salto, la corsa, il cavalcare, il lancio del giavellotto, l'esercizio della spada, l'uso dell'arco.* », *Ibid.*, p. 678-679. ; *Ibid.*, p. 145.

¹⁴⁷⁹ E. Garin, *L'umanesimo italiano : filosofia e vita civile nel Rinascimento*, *Op. Cit.*, p. 670-673.

¹⁴⁸⁰ J. Houssaye, *Premiers pédagogues : de l'Antiquité à la Renaissance*, *Op. Cit.*, p. 226.

¹⁴⁸¹ Madeleine Lazard, « Montaigne et l'éducation », dans *L'Éducation au XVI^e siècle. (Actes du colloque du Puy-En-Velay)*, *Op. Cit.*, p. 7-23 ; Claude Gilbert Dubois, « Montaigne et l'enfance », *ibid.*, p. 229-236.

¹⁴⁸² M. Manson, *Jouets de toujours*, *Op. Cit.*, p. 56-57.

des enfans ne sont pas jeux, et [qu'ils] les faut juger en eux comme leurs plus sérieuses actions »¹⁴⁸³, que les jeux de l'enfance sont tout ce qu'il y a de plus sérieux, et qu'ils forment un véritable apprentissage.

¹⁴⁸³ M. Manson, *Jouets de toujours*, *Op. Cit.*, p. 56-57.

Chapitre 8 – Le jeu figuré ou la pédagogie ludique

Si les jeux se voient accorder une place relativement importante dans les traités pédagogiques de la première modernité, leur représentation dans les arts visuels n'est pas non plus en reste. Le jeu est difficile à traiter d'un point de vue historique, car il laisse peu de traces, que ce soit dans les archives ou bien d'un point de vue archéologique¹⁴⁸⁴. Plus que les textes, les images sont les principales sources nous renseignant sur les jeux existants et sur la diversité de leurs formes comme de leurs matériaux.

La figuration du jeu, notamment durant la première période de la vie, se voit toutefois confrontée à deux principaux problèmes que sont à sa définition et son identification. Comme le rappelle Jean-Michel Mehl, « ni le terme « jeu » ni le terme « enfance » ne sont de ceux qui se prêtent à une définition simple, acceptable par tous et immuable ».¹⁴⁸⁵ Il propose ainsi de définir le jeu par « l'intention de jouer »¹⁴⁸⁶. À cette définition un peu vague, nous préférons celle établie par Johan Huizinga dans son ouvrage consacré à la question du jeu chez l'homme, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* :

« Sous l'angle de la forme, on peut donc, en bref, définir le jeu comme une action libre, sentie comme « fictive » et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel. »¹⁴⁸⁷

Les jeux étant propres à une culture donnée dans un temps donné, il n'est pas toujours aisé de les identifier avec certitude. Qu'est-ce qui relève du jeu et qu'est-ce qui n'en relève pas ? Comme le résume Jean-Claude Margolin dans sa synthèse du Colloque (Tours, juillet 1980)

¹⁴⁸⁴ La plus importante liste de jeux connus de la Renaissance est certainement celle établie par François Rabelais dans son livre *Gargantua* publié en 1542. L'auteur ne liste pas moins de deux cent quinze jeux en usage à l'époque, et notamment pratiqué par les enfants.

¹⁴⁸⁵ Jean-Michel Mehl, « Les jeux de l'enfance au Moyen Âge », in R. Fossier (ed.), *La petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne, (Actes des XVIes Journées Internationales d'Histoire de l'Abbaye de Flaran, Septembre 1994), Op. Cit.*, p. 39-58, 41.

¹⁴⁸⁶ Jean-Michel Mehl, « Les jeux de l'enfance au Moyen Âge », in *Ibid.*

¹⁴⁸⁷ Nous nous basons notamment sur cette définition proposée par Johan Huizinga dans son ouvrage consacré à la question du jeu chez l'homme : « Sous l'angle de la forme, on peut donc, en bref, définir le jeu comme une action libre, sentie comme « fictive » et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel. », J. Huizinga, *Homo Ludens : essai sur la fonction du jeu, Op. Cit.*, p. 31.

consacré aux *Jeux à la Renaissance* : « tout est jeu ; rien n'est jeu »¹⁴⁸⁸. Il peut être difficile de savoir quand l'enfant joue et quand il ne joue pas, tant le jeu apparaît comme son moyen d'expression privilégié¹⁴⁸⁹. C'est ce qui rend les jeux d'enfants potentiellement difficiles à identifier, d'autant plus quand ils ne sont pas les sujets principaux des œuvres et quand ils ne sont clairement pas identifiés comme tels. Leur dissémination au sein des œuvres, dans lesquelles seul un œil attentif et volontaire est à même de les repérer, peut les rendre invisibles malgré leur forte présence. Quand bien même on parvient à les identifier, il nous est souvent impossible d'en saisir les règles, ces dernières étant propres aux joueurs¹⁴⁹⁰. Il faut ainsi faire attention à ne pas transposer nos jeux actuels à ceux de la Renaissance sous peine d'anachronisme, même si on peut parfois y voir quelques similarités.

Apparu dans les marges des manuscrits¹⁴⁹¹ puis en marge de la scène principale à l'intérieur d'une œuvre, le jeu glisse peu à peu vers le centre où il finit à la fin du XVI^e siècle par devenir un sujet à part entière. À travers l'analyse de quelques représentations de jeux enfantins, nous nous questionnerons dans ce chapitre sur la place de l'animal au sein de ces jeux, et sur son rôle ambivalent, à la fois joueur et jouet. Mais rares sont les scènes de jeux illustrées pour ce qu'elles sont – des moments de détente et de loisir comme dans les exemples évoqués plus haut – sans visée pédagogique en toile de fond, d'autant plus quand l'activité ludique concerne à la fois l'enfant et l'animal. Elle occupe une place plus importante au sein de ce duo, permettant un dialogue entre les deux êtres, et s'enquiert de vertus pédagogiques. Nous verrons en effet que ces scènes de jeux sont en réalité de véritables leçons de pédagogies visuelles, qui donnent à voir des enfants apprenant les prémices de leur futur métier comme ceux de leur genre. Les enfants figurés deviennent des exemples pour les enfants spectateurs.

Puis, avec le développement des scènes de genre dans la seconde moitié du XVI^e siècle, les représentations du jeu de l'enfant avec l'animal sont de plus en plus nombreuses et conquièrent véritablement le centre de la composition, opérant ainsi un renversement entre la marge et le

¹⁴⁸⁸ Philippe Ariès et Jean-Claude Margolin (éd.), *Les jeux de la Renaissance, (Actes du XXIII^e colloque international d'études humanistes, Tours, Juillet 1980)*, *Op. Cit.*, p. 662.

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*, paragr. 12.

¹⁴⁹⁰ Il ne s'agira donc pas ici de chercher à comprendre à quels jeux les enfants jouent, car les règles de ces jeux libres sont propres aux joueurs qui les définissent, encore et encore, à chaque nouveau jeu, à chaque nouvelle partie.

¹⁴⁹¹ P. Parlebas, « Des jeux dans les enluminures », *Op. Cit.*, p. 7. ; R. Van Marie, *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance*, La Haye, 1931, t.I, pp. 71-76. ; Jean Paul Richter, *Le Lavana*, p. 73 cité par G. Brougère, *Jeu et éducation*, *Op. Cit.*, p. 82.

centre de l'image¹⁴⁹². Sous couvert de représentations de scènes de la vie quotidienne¹⁴⁹³, enfants et animaux sont représentés comme des contre-exemples par les peintres et leur permettent d'enseigner quelques leçons de façon ludique. Enfin, nous verrons comment les scènes de genre illustrant des scènes de jeux entre enfants et animaux offrent une parfaite transition entre régression bestiale et apprentissage pédagogique.

1. Jeux et jouets de l'enfance

1.1. Représentations picturales des jeux enfantins

Parmi les tableaux illustrant des jeux d'enfants, celui du peintre anversois Pieter Bruegel l'Ancien (c. 1525-1569) est certainement le plus célèbre (**Fig. 169**) et celui qui vient en premier à l'esprit. Le tableau réalisé en 1560 est des plus singuliers : il donne à voir près de deux cent cinquante garçons et filles s'adonnant à une grande diversité de jeux (près de quatre-vingt-dix ont été recensés) qui échappent parfois à notre compréhension contemporaine. L'œuvre fait office de « catalogue pictural des activités ludiques de l'enfant »¹⁴⁹⁴. Ce thème fit également l'objet d'un recueil de gravures au XVII^e siècle. Inventés par le peintre Jacques Stella (1596-1657) et gravés par Claudine Bouzonnet-Stella, *Les jeux et plaisirs de l'enfance* mettent en image divers jeux appréciés des plus jeunes et sont accompagnés d'une notice explicative résumant les règles du jeu illustré au-dessus. Des gravures, dont la scène du *Dada* (**Fig. 170**), qui seront plus tard reprises dans des tapisseries aujourd'hui conservées au château Villemonteix à Saint-Pardoux-les-Cards.

Le livre d'Erika Langmuir, *Imagining Childhood*, consacre un chapitre¹⁴⁹⁵ à la représentation de ces jeux, mais son corpus est largement – pour ne pas dire exclusivement – consacré à des œuvres d'Europe du Nord (Allemagne et Hollande notamment).

¹⁴⁹² « Les renversements qui s'opèrent lorsque la marge conquiert le centre de la composition, mènent à l'émergence des *pittura ridicole*, ancêtres de la scène de genre. », F. Alberti et D. Bodart (eds.), *Rire en images à la Renaissance, (Actes du colloque international, Paris, 7-10 mars 2012, organisé par le Centre allemand d'Histoire de l'art et le Centre d'histoire de l'art de Renaissance)*, Op. Cit., p. 22.

¹⁴⁹³ Comme le rappelle Valérie Boudier, la définition de la « peinture de genre » est encore problématique puisque très vague à en juger par la définition qui en est donnée dans l'Enciclopedia Universale dell'Arte est vague : « Peinture ayant comme sujet la vie privée et quotidienne, des scènes de la vie domestique, de travail, de loisirs. », Washburn G.B., « Genere e profane figurazioni » in *Encyclopedia Universale dell'Arte*, vol. V, Florence, 1954, p. 652. cité V. Boudier, *La cuisine du peintre : scène de genre et Nourriture au Cinquecento*, Op. Cit., p. 11.

¹⁴⁹⁴ Voir la liste des jeux complète dans M. Manson, *Jouets de toujours*, Op. Cit., p. 72, note 24.

¹⁴⁹⁵ Le chapitre s'intitule : « 'Better to keep still' : playful childhood and adult laughter », in Erika Langmuir, *Imagining Childhood*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 137-158.

En Italie aussi les jeux d'enfants envahissent tout au long du XVI^e siècle les arts (gravures, fresques, toiles ou encore tapisseries), parfois de « façon débordante »¹⁴⁹⁶ comme chez Brughel¹⁴⁹⁷. Michel Manson dans son ouvrage consacré aux *Jeux de toujours*, dresse la liste de quelques exemples de représentation des jeux de l'enfance que l'on peut trouver en Italie et sur divers supports :

« On se souvient qu'au début du XVI^e siècle le pape Léon X avait commandé une tenture consacrée aux jeux d'enfants. Un siècle plus tard, le cardinal François Barberini, neveu du pape Urbain VII, ouvre à Rome une manufacture de tapisseries¹⁴⁹⁸, où il fait réaliser deux copies de ces modèles, dont l'une, destinée à Louis XIV, porte les armes de la famille Médicis. Dans le même temps, en 1647, paraît une série de douze estampes, les *Scherzi e giuochi diversi de putti* (« Amusements et jeux divers de putti »), en hommage au pape Léon X. »¹⁴⁹⁹

Une liste que l'on peut compléter avec les dessins de Marco Ruggeri dit Zoppo (1432/33-1478). À l'instar de Jacques Stella, ce dernier regroupe sans doute vers 1465-1474 au sein d'un même album aujourd'hui conservé au British Museum de Londres une dizaine de gravures mettant en scène des putti s'amusant avec leur propre corps, un char ou encore des cerceaux (**Fig. 171, 172, 173 et 174**). Des jeux que l'on retrouve également sur les murs de la *Saletta dei giuochi*, la salle ou salon des jeux du château Estense, pièce décorée par Sebastiano Filippi (1536-1602) (**Fig. 175 et 176**). Le plafond de la salle située au *piano nobile* du château fut décoré sur ordre d'Alfonso II d'Este (1533-1597) dans un style antiquisant. Les décors du plafond à proprement parler représentent des putti jouant d'un côté aux quilles et de l'autre à la toupie, jeux à la tradition néo-platonicienne¹⁵⁰⁰. Les peintures murales encadrant les scènes centrales du plafond illustrent elles un panel de jeux enfantins typiques d'un gymnasium antique « caractéristique d'un équilibre harmonieux entre le corps et l'esprit »¹⁵⁰¹, tels que la lutte, les raquettes, mais

¹⁴⁹⁶ Pierre Parlebas, « Une rupture culturelle : des jeux traditionnels au sport », *ESKA - Revue Internationale de Psychologie*, 2003, vol. 9, n° 20, p. 13.

¹⁴⁹⁷ Si dans son livre *Imagining Childhood* Erika Langmuir consacre un chapitre à la représentation des jeux en peinture son corpus est largement – pour ne pas dire exclusivement – composé d'œuvres d'Europe du Nord (Allemagne et Hollande notamment) et délaisse complètement la peinture italienne. E. Langmuir, *Imagining Childhood*, *Op. Cit.*, p. 137-158.

¹⁴⁹⁸ Heinrich Göbel, *Wandteppiche*, Leipzig, 1923, IIe partie, t. I, p. 417-422.

¹⁴⁹⁹ BNF, Estampes. Les planches sont publiées dans Mark Carter Leach et Richard W. Wallace, *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Seventeenth Century*, *Op. Cit.*, p. 101-112. cité dans M. Manson, *Jouets de toujours*, *Op. Cit.*, p. 164.

¹⁵⁰⁰ L. Caporossi, « Gioco e tempo nell "Appartamento dello specchio" del castello estense di Ferrara. Ipotesi per i programma iconografico di Pirro Ligorio », *Op. Cit.*, p. 107. ; A. Fenech Kroke, « Culture visuelle du jeu sportif dans la première modernité », *Op. Cit.*, p. 113.

¹⁵⁰¹ A. Arcangeli, *Recreation in the Renaissance*, *Op. Cit.*, p. 101. Voir également L. Caporossi, « Gioco e tempo nell "Appartamento dello specchio" del castello estense di Ferrara. Ipotesi per i programma iconografico di Pirro Ligorio », *Op. Cit.*

aussi la poésie et la musique¹⁵⁰². Ce sont donc des jeux pédagogiques qui sont représentés ici, contrairement à Brughel, Stella et Zoppo chez qui il s'agissait de véritables amusements enfantins qui n'ont d'autre volonté que de divertir ceux qui les pratiquent. La singularité des représentations ludiques de Brughel, Stella ou encore Filippi réside également dans le fait que ces enfants, représentés sans aucun adulte auprès d'eux, forment une communauté sociale à part entière et s'adonnent librement à diverses activités ludiques.

Ces différentes représentations du jeu n'impliquent toutefois que très peu d'animaux, ce qui peut étonner quand on sait qu'entre 450 et 375 avant notre ère, les vases attiques décorés de scènes de jeux entre enfants et animaux rencontraient déjà un grand succès¹⁵⁰³. Aucun animal n'est présent dans la *Saletta dei giuochi*, tandis que chez Brughel seul un oiseau est figuré dans le chapeau d'un jeune garçon faisant office de cage (en bas à gauche de l'œuvre). Chez Marco Zoppo, la présence animale se résume à un jeune lévrier aboyant sur le putto introduisant un soufflet dans l'anus de son compagnon. Chez Jacques Stella, les animaux sont à peine plus nombreux. Dans la partie de *Dez* (**Fig. 177**) un chien dressé sur ses pattes arrière fait face à un enfant brandissant un bâton. Le duo s'exerce au dressage sans se soucier de la partie de dés en cours à côté. L'illustration du jeu du *dada* (**Fig. 170**) regroupe elle davantage d'animaux : un moineau, un chat, un chien et un bâton cheval. La proportion des jeux incluant enfants et animaux est donc relativement faible dans ces quelques exemples. Pourtant, nous avons déjà eu l'occasion de nous en rendre compte au cours de ce travail que les exemples dans la peinture italienne de la Renaissance ne manquent pas.

Les représentations du jeu entre l'enfant et l'animal sont paradoxalement plus nombreuses quand elles ne s'insèrent pas dans des séries illustrant précisément les jeux de l'enfance, mais quand elles occupent une partie seulement des œuvres dont elles ne sont pas le sujet principal. À l'image du *Mariage de la Vierge* peint par Silvio Giampietro (1495-1552) dans le second quart du XVI^e siècle (**Fig. 140**). Parmi la foule de personnages, le peintre a pris soin de laisser un chemin vide afin de conduire le regard du spectateur à l'arrière-plan où se déroule le Mariage de la Vierge. Au premier plan, un jeune garçon est assis sur une marche incitant le spectateur à « entrer dans l'image ». Il est figuré dans un espace vide extérieur, une place publique, lieu dédié à l'espace ludique à la Renaissance comme le rappelle Pierre Parlebas :

« L'espace ludique de la Renaissance n'est ni l'espace domestiqué
et clos du sport moderne, ni l'espace sauvage de la pleine nature ; c'est

¹⁵⁰² Des scènes de jeux qui ne sont pas sans rappeler le relief d'un sarcophage marbre romain du II^{ème} siècle ap. J.-C. conservé au musée du Louvre représentant deux groupes d'enfants, des garçons d'un côté et des filles de l'autre, s'amusant de diverses façons avec des boules.

¹⁵⁰³ V. Dasen, « Jeux et jouets dans l'Antiquité », *Op. Cit.*, p. 34.

un espace extérieur, intermédiaire entre ville et campagne, semi-domestiqué, ni totalement aménagé, ni totalement improvisé. »¹⁵⁰⁴

Le garçon ne quitte pas des yeux un jeune chien – probablement un épagneul papillon - penché en avant et prêt à bondir sur l’os qu’il tient dans sa main. Ce dernier l’agite face à la gueule de l’animal et s’apprête à lui lancer. La scène ne manque pas de susciter la curiosité d’un autre enfant à quelques pas de lui, réfugié auprès de sa mère. Le jeu, des plus classiques, entre l’enfant et le chien rappelle par sa disposition au sein de composition – assis au premier plan dans un espace laissé vide – la réalisation de Filippino Lippi à Santa Maria Sopra Minerva (**Fig. 108**). Et par l’espace dans lequel il a lieu, la peinture de Silvio Giampietro rappelle celles de Bonifacio de Pitati (**Fig. 131**), de Bernardino Luini (**Fig. 119**) ou encore le *desco da parto* de Lo Scheggia (**Fig. 105**). Toutes ces scènes de jeu se déroulent dans un espace extérieur citadin, dans la rue ou sur la place d’une ville italienne contemporaine.

De par le jeu entre l’enfant et l’animal basé sur les capacités de ce dernier à dérober l’os ou à aller le chercher et le ramener, le tableau de Silvio Giampietro trouve un écho dans un portrait réalisé par Paolo Véronèse au milieu du XVI^e siècle (**Fig. 178**). Le portrait représente une femme à la robe noire accompagnée de son enfant et d’un lévrier dont on aperçoit seulement le museau. L’identité de la femme portraiturée ne fait plus désormais de doute auprès des historiens de l’art qui s’accordent tous pour dire qu’il s’agit d’Isabella Canossa Guerrieri. Le doute provoqué par Carlo Ridolfi, qui mentionnait le tableau au palais Bevilacqua en 1648 ce qui laissait penser qu’il s’agissait d’un membre de cette famille qui était représenté dans ce portrait, semble désormais définitivement dissipé. Sergio Marinelli propose lui dans le catalogue accompagnant l’exposition consacrée à l’artiste et à sa ville d’origine en 1988, de voir dans cette femme le portrait d’Isabella Canossa Guerrieri Gonzagua avec son fils *Ciro*¹⁵⁰⁵. Son hypothèse repose en grande partie sur le rébus visuel formé par le museau du lévrier et le morceau d’os que tient le jeune *Ciro* : l’association du mot chien (can(e)) du mot os (oss(o)) donnant le nom de Canossa. Puisqu’en 1543-1544 Paolo Véronèse a décoré les voûtes de quelques pièces du palais Canossa avec Battista del Moro¹⁵⁰⁶, il n’est pas impossible que la noble famille véronaise ait à nouveau fait appel à l’artiste. Isabella Canossa Guerrieri Gonzaga, veuve depuis 1541, a probablement commandité ce tableau afin de légitimer son rôle d’administratrice des biens de la famille Canossa en évoquant à travers son fils ce nom de

¹⁵⁰⁴ P. Parlebas, « Une rupture culturelle : des jeux traditionnels au sport », *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁵⁰⁵ Sergio Marinelli, *Veronese e Verona*, cat. expo., (*Vérone, Museo di Castelvechio, du 7 juillet au 9 octobre 1988*), Vérone, Mostra nel Museo di Castelvechio, 1988, p. 192-196.

¹⁵⁰⁶ A. Zamperini, *Véronèse, Op. Cit.*, p. 12. ; Aristote, « Éthique à Nicomaque », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre II, 1104 b.

famille. C'est en effet le garçon qui tient l'os et qui l'agite devant le museau inquisiteur du lévrier, c'est donc à lui que se rattache le jeu de mots visuel. Si les chiens représentés dans les tableaux de Véronèse et Giampietro sont de races et de tailles très différentes (l'un est un lévrier, l'autre vraisemblablement un épagneul papillon), il nous faut toutefois noter la forte ressemblance entre les deux garçons. Les traits de leurs visages sont pour le moins similaires, tout comme leurs boucles blondes. Tous deux ne se préoccupent pas de ce qui les entoure et n'ont d'yeux que pour les chiens qu'ils tentent en leur présentant un os¹⁵⁰⁷. Ces deux scènes donnent à voir un jeu de l'enfance des plus ordinaires entre un enfant et un animal faisant certainement partie de la famille.

Quand ils n'ont pas lieu en marge de scènes religieuses, les scènes de jeux entre enfant et animaux se déroulent généralement au sein du foyer familial comme on peut le voir dans une *Scène domestique* croquée par Annibale Carracci (1560-1609) vers 1580. Le dessin, désormais dans une collection privée, représente une scène quotidienne dans une maison modeste de l'époque (**Fig. 90**). Un homme, deux bambins, un chat et un chien sont regroupés auprès d'un feu au premier plan tandis qu'une femme semble conduire une fillette ailleurs. Le garçon accroupi dans le coin inférieur gauche du dessin tient un chat qu'il redresse sur ses pattes arrière pour l'approcher du feu. Il s'amuse sans doute à 'réchauffer' l'animal en tendant les pattes de l'animal vers la source de chaleur comme le fait l'autre bambin situé de l'autre côté qui tend sa main au-dessus du feu. Le chien observe la scène avec une grande attention. Peut-être s'apprête-t-il à partir à la poursuite du chat une fois celui-ci libéré de l'emprise du garçon ?

La relation entre l'enfant et le chat nous amène ici, mais aussi de façon plus générale, à nous interroger sur la définition du jeu. Peut-on qualifier cette scène de « jeu » dans la mesure où l'enfant semble imposer sa vision du jeu au chat ? Le schéma inverse soulève la même question : dans un autre dessin (**Fig. 130**), Annibale Carracci représente une mère portant un nourrisson tandis qu'un autre enfant vient se réfugier près d'elle alors qu'il cherche à échapper à un chien qui ne cherche sans doute qu'un compagnon de jeu.

Ces représentations nous poussent ainsi à nous interroger sur le lien qui peut être fait entre les jouets et les animaux à la Renaissance. Les animaux sont-ils des compagnons de jeu ou bien des jouets vivants ?

¹⁵⁰⁷ Giovanni Antonio Fasolo (1530-1572), dans son *Portrait de Gualdo Bonanome avec ses filles Laura et Virginia*, (1565, huile sur toile, Vicence, Pinacoteca Civila) représente cette fois une jeune fille agitant ce qui semble être un jouet et non un os au-dessus de l'épagneul nain sagement assis sur la même table qu'elle le temps de poser pour le peintre. Le peintre illustre ici avec justesse la différence d'âge, et donc le différent rapport au jeu selon les âges entre les deux filles de Gualdo Bonanome puisque la plus grande se tient tranquillement tandis que la plus jeune ne peut s'empêcher de tenter de jouer avec le chien.

1.2. L'animal, un jouet comme les autres ?

« Ainsi donc l'animal est un jouet contre lequel, avec lequel, sur lequel on joue. »¹⁵⁰⁸

La revue italienne « Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco » consacrée aux études historiques sur le jeu a sorti en 2003 (n°9) un numéro spécial dont la thématique était « Jeux et animaux » (« Gioco e animali »). Or, si l'utilisation et la préparation d'animaux dans les jeux font l'objet de plusieurs articles, une seule étude prend en considération la fonction de « jouet » dans laquelle l'animal – en l'occurrence des papillons – se retrouve parfois, qu'il y soit contraint ou non. Et aucune des études n'aborde la relation ludique entre les enfants et les animaux. Peut-être s'agit-il d'un sujet que tout à chacun ne connaît que trop bien pour l'avoir pratiqué dans sa jeunesse et juge donc inutile donc de revenir sur cette évidence ? À moins que le délaissement d'un tel sujet par les sciences historiques soit dû à un manque d'intérêt pour cette activité pouvant être qualifiée d'ordinaire et d'anecdotique ?

Le jeu est pourtant une occupation qui lie enfants et animaux et à laquelle ils s'adonnent ensemble en tant que membres actifs, animés par la quête commune de la joie et du divertissement qu'apporte cette activité. Aristote déjà affirme que le plaisir est partagé par tous les animaux¹⁵⁰⁹, ce que confirme des siècles plus tard l'historien néerlandais Johan Huizinga (1872-1945)¹⁵¹⁰. En effet, enfants et jeunes animaux ont en commun le goût du jeu dès leur naissance : personne ne leur a appris à jouer, ils jouent parce qu'ils en ont envie, parce que cela leur procure un plaisir brut, irrationnel¹⁵¹¹. C'est un moyen de communication qu'ils partagent et qui leur garantit un entre-soi, car seuls les joueurs sont à même de comprendre le jeu¹⁵¹². Et si les enfants et les jeunes animaux sont particulièrement enclins au jeu c'est parce que :

¹⁵⁰⁸ Roger Pinon, « Les jouets », in R. Caillois, *Jeux et Sports, Op. Cit.*, p. 287-344, 291.

¹⁵⁰⁹ « Mais c'est surtout le cas quand le plaisir est en question, car celui-ci, partagé par tous les animaux, accompagne tout ce qui peut faire l'objet d'un choix. », Aristote, « Éthique à Nicomaque », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre II, 1104 b. Aristote distingue, en effet, trois types d'amitié : l'amitié fondée sur la vertu, l'amitié fondée sur le plaisir et l'amitié fondée sur l'intérêt. [...] Aristote soutient que la forme d'amitié fondée sur le plaisir est principalement celle qui caractérise les jeunes gens, les compagnons de jeu, où nous pourrions donc retrouver ce à quoi je faisais allusion précédemment : la relation à l'animal de compagnie doit sans doute se comprendre comme une relation « juvénile » et « ludique », Liliane Bodson (éd.), *L'animal de compagnie, Op. Cit.*, p. 30-32.

¹⁵¹⁰ « L'enfant et l'animal jouent, parce qu'ils trouvent du plaisir à jouer, et leur liberté réside là. », J. Huizinga, *Homo Ludens : essai sur la fonction du jeu, Op. Cit.*, p. 24.

¹⁵¹¹ « Le jeu, en tant que réalité observable pour tous, s'étend à la fois au monde animal et au monde humain. Par conséquent, il ne peut être fondé sur aucun lien rationnel, car un fondement sur la raison le limiterait au monde humain. », *Ibid.*, p. 18.

¹⁵¹² Hélène Gane, Élisabeth Guises et Patrice Huerre, « Jouer », *Enfances & Psy*, 2001, vol. 3, n° 15, p. 5-7. ; P. Parlebas, « Des jeux dans les enluminures », *Op. Cit.*, p. 13. ; P. Parlebas, « Une rupture culturelle : des jeux traditionnels au sport », *Op. Cit.*, p. 9.

« Chacun d'eux possède le goût du jeu, l'insouciance, la non-connaissance des règles sociales, chacun d'eux doit grandir et passer par l'acquisition de certains principes : éducation pour les enfants, dressage pour les chiens, l'apprentissage de certaines règles doit leur permettre de passer du temps de l'agitation au temps de l'attention. »¹⁵¹³

L'animal – il s'agit bien souvent d'animaux de compagnie que les enfants voient autour d'eux et qu'ils connaissent¹⁵¹⁴ – est un partenaire de jeu idéal pour l'enfant et le premier témoin de ces bêtises comme l'illustre Marco Zoppo (**Fig. 186**). C'est également un partenaire plein d'entrain et qui va inciter l'enfant à se mouvoir, à se dépasser comme on a pu le voir chez Benozzo Gozzoli, Filippino Lippi, Pinturicchio ou encore chez Giuliano Bugiardini (**Fig. 99, 100, 103, 104, 109 et 110**), un point sur lequel, nous l'avons vu, les pédagogues insistent largement.

Si les animaux sont bien souvent des partenaires de jeux des êtres humains et notamment des enfants, le rapport de dominant/dominé qui peut s'installer au cours de cette activité ludique peut transformer l'un des joueurs en jouet. Le jeu devient unilatéral : le joueur se sert d'un jouet pour se divertir et assouvir sa propre quête du plaisir. Le jouet ne peut que difficilement refuser le jeu – il n'est généralement pas en position de le faire (déséquilibre des forces) – et participe donc malgré lui au divertissement. Un changement de rôle qui est bien souvent réservé à l'animal qui se trouve utilisé par l'enfant comme un jouet. Si identifier un jouet peut être délicat puisque « n'importe quel objet peut devenir jouet puisque seul l'usage crée le jouet »¹⁵¹⁵, rappelle Jean-Michel Mehl, cela est d'autant plus vrai quand le jouet en question se révèle être un animal vivant. Comment peut-on savoir si l'animal fait office de partenaire de jeu ou de jouet ? S'il est un membre actif ou passif de l'activité ludique ? Comment savoir s'il joue de bon gré ou bien s'il est instrumentalisé au service du jeu d'un autre ? Pour répondre à cette question, nous nous basons sur la définition du jeu que donne Johan Huizinga dans son ouvrage *Homo Ludens. Essai sur la fonction du jeu* :

« Tout jeu est d'abord et avant tout une action libre. Le jeu commandé n'est plus du jeu. Tout au plus peut-il être la reproduction obligée du jeu. »¹⁵¹⁶

¹⁵¹³ F. Lacouture, « Genre et fratrie dans les portraits de famille vénitiens du XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 484.

¹⁵¹⁴ L. Haas, *The Renaissance Man and His Children. Childbirth and Early Childhood in Florence, 1300-1600*, *Op. Cit.*, p. 152.

¹⁵¹⁵ J.M. Mehl, « Jouets, enfance et histoire », *Saisons d'Alsace*, n°122, 1993, p. 17-22. ; J.-M. Mehl, *Des jeux et des hommes dans la société médiévale*, *Op. Cit.*, p. 300.

¹⁵¹⁶ J. Huizinga, *Homo Ludens : essai sur la fonction du jeu*, *Op. Cit.*, p. 24.

Ainsi, afin de déterminer si l'animal illustré est un partenaire de jeu ou un jouet, il faut pouvoir déceler des indices relatifs à sa liberté ou à son assujettissement : semble-t-il forcé de jouer ? semble-t-il contraint ?

La relation enfant/animal en tant que joueur/jouet s'illustre dans les arts visuels de la Renaissance italienne où bon nombre d'animaux font office de jouets. Patricia Fortini Brown, dans son étude consacrée aux enfants et à l'éducation au sein de la maison liste la diversité des jouets avec lesquels les enfants s'amuse à la Renaissance¹⁵¹⁷. Outre les jeux de cartes, les ballons et les objets comme les toupies, les animaux tiennent une place importante. Chiens, chats et oiseaux de compagnie sont parmi les plus courants. La présence de ces derniers est notamment attestée par « les cages à oiseaux, les petits harnais et les colliers à clochettes cités dans les inventaires »¹⁵¹⁸. Un bel exemple de l'oiseau utilisé comme un jouet nous est offert par Paolo Véronèse au plafond de la salle de l'Olympe de la Villa Barbaro (**Fig. 179**). Dans ce décor figurant l'harmonie universelle, l'angle inférieur gauche illustre l'air¹⁵¹⁹. Aux côtés de Junon, un jeune garçon nu tient dans sa main une ficelle au bout de laquelle est accrochée une hirondelle qu'il regarde voler. On retrouvait déjà cet oiseau volant attaché à une ficelle dans la « Roue de la Vie » du manuscrit conservé à Rome (**Fig. 3**). Mais ce sont dans les portraits du Christ Enfant que l'on retrouve le plus souvent des chardonnerets « tenus en laisse » par le jeune Dieu¹⁵²⁰. Attaché contre son gré, l'animal est considéré ici non plus comme un compagnon de jeu, mais comme un véritable jouet vivant. Son vol est contraint et non libre, il ne sert ici qu'au plaisir des jeunes garçons. Le changement de statut qu'opère l'enfant envers l'animal est notamment rendu possible par sa petite taille qui permet à l'enfant d'avoir plus facilement le dessus. Plus l'animal est petit, plus il est contrôlable, ce que l'enfant ne manquera pas d'apprécier.

Un autre exemple d'assujettissement de l'animal au cours du jeu par des enfants, bien que plus tardif et sortant donc de notre cadre chronologique, nous est proposé par un suiveur de Vincenzo Campi dont on ne connaît pas le nom. L'œuvre (**Fig. 180**) représente deux enfants s'amusant à donner à manger à un chat vêtu d'un drapé ocre. Tandis que le garçon redresse l'animal sur ses pattes arrière et maintient fermement ses pattes avant pour éviter tout risque de

¹⁵¹⁷ Patricia Fortini Brown, « Children and Education in the House », in Marta Ajmar-Wolheim, Flora Dennis et Elisabeth Miller (éd.), *At home in Renaissance Italy*, cat. expo., (Victoria & Albert Museum, du 5 octobre 2006 au 7 janvier 2007), *Op. Cit.*, p. 136-143, 143.

¹⁵¹⁸ « [...] as attested [...] by the birdcages, little harness and collards with tinkling bells cited in inventories. », Patricia Fortini Brown, « Children and Education in the House », in Marta Ajmar-Wolheim, Flora Dennis et Elisabeth Miller (éd.), *At home in Renaissance Italy*, cat. expo., (Victoria & Albert Museum, du 5 octobre 2006 au 7 janvier 2007), *Op. Cit.*, p. 136-143, 143.

¹⁵¹⁹ Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco et Pascal Varejka, *Véronèse : Catalogue complet des peintures*, Paris, Bordas, 1992, p. 102.

¹⁵²⁰ Voir les exemples cités Partie II, chap. 4, 1.1.

griffure, la jeune fille apporte une cuillère de nourriture à la bouche du félin. L'animal est ici utilisé comme une « poupée vivante » avec laquelle les enfants s'amuse sans se soucier de son consentement. L'anthropomorphisation des chats sous forme d'enfants devient dès la fin du XVI^e siècle en Italie un thème très populaire de la peinture de genre où les chats se font malmenés par des enfants et des adultes afin de provoquer le rire de l'assistance¹⁵²¹. Un thème qui connaîtra un grand succès dans toute l'Europe au XVII^e siècle¹⁵²².

Les animaux peuvent donc faire office de jouets vivants, mais aussi inanimés. Dans l'Antiquité déjà l'animal est un jouet inanimé comme en témoignent les animaux en terre cuite retrouvés¹⁵²³. C'est encore le cas à la Renaissance comme nous le confirment quelques œuvres. Dans son étude des tableaux de Bruegel, *Jeux d'enfants* et des *Jeux* de Jacques Stella, Pierre Parlebas distingue les jeux psychomoteurs des jeux sociomoteurs. Parmi ces derniers, une ligne spécifique précise le nombre de jeux incluant les animaux : deux chez Bruegel et six chez Stella. Chez Bruegel, les deux animaux mêlés à des jeux sont distinctement identifiés comme des jouets au service de l'amusement de l'enfant. Ainsi, on peut noter la présence d'un garçon tentant d'attraper un oiseau, certainement pour le mettre sur sa tête, dans son chapeau faisant office de cage (en bas à gauche de l'œuvre). Le seul autre animal illustré dans ce tableau n'est pas vivant puisqu'il s'agit d'un jouet. Au premier plan, au centre de l'œuvre, un garçon de dos s'amuse à chevaucher un cheval imaginaire, il s'agit d'un « bâton-dada » soit un bâton au bout duquel tient une tête de cheval, qu'il n'hésite pas à cravacher avec son bâton de bois. Un jeu enfantin par excellence que l'on retrouve dans un portrait de famille réalisé par Giovanni Antonio Fasolo (1530-1572), actif en Vénétie dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Dans son *Portrait de la famille Valmarana (Fig. 11)*, l'élève de Paolo Véronèse représente une famille patricienne de Venise au complet : les deux parents ainsi que leurs huit enfants. Les deux plus jeunes enfants après le nourrisson que tient la mère dans ses bras sont représentés avec des jouets : l'un vivant, l'autre inanimé. La plus jeune des filles à la robe de velours rouge tend sa main gauche vers un petit épagneul papillon blanc qui se redresse pour tenter de l'atteindre. À gauche du duo, un petit garçon brun aux chausses rouge vif enjambe, « tel un vrai destrier »¹⁵²⁴, un « bâton-dada » ou cheval de bois tel que présent chez Bruegel¹⁵²⁵. À la tête blanche de

¹⁵²¹ L'exemple le plus célèbre est certainement l'œuvre d'un anonyme italien, *Le chat emmailloté*, XVI^e siècle, huile sur toile, 93,5 x 17,5 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts.

¹⁵²² On peut notamment citer dans les Flandres l'œuvre de Jan Steen, *Enfants apprenant à un chat à danser dit la leçon de danse*, 1660-1679, huile sur panneau de bois, 68,5 x 59 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

¹⁵²³ M. Manson, « Le droit de jouer pour les enfants grecs et romains », *Op. Cit.*, p. 134.

¹⁵²⁴ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIV^e - XVI^e siècles*, *Op. Cit.*, p. 537.

¹⁵²⁵ Un jeu que l'on retrouve également dans une enluminure du *Livre des propriétés des choses* de Barthélémy l'Anglais, Paris, BnF, département des manuscrits, 218, fol. 95. L'enluminure illustre les sept âges de la vie et le troisième plus jeune garçon est figuré chevauchant un cheval-bâton d'une main et tenant un moulin à vent de l'autre. Voir également le *Portrait de l'Infant Don Diego* réalisé par Alonso Sanchez Coello, 1577, Huile sur toile, 350

l'animal est ajoutée une paire de rênes rouges. Le portrait de famille offre une démonstration parfaite de l'*infantia* comme d'un âge amplement associé aux jeux et aux animaux, les deux pouvant comme ici être mêlés. D'un côté sont figurés les enfants encore trop jeunes pour étudier, de l'autre ceux pour qui les jeux sont désormais révolus (en apparence du moins), et qui ont troqué les jouets pour les livres. Le peintre oppose ici le jeu du jeune âge au sérieux de la maturité.

Si le jeu est accepté durant la première période de la vie humaine, cette dernière n'est qu'une transition vers la vie adulte que le jeu peut aider à préparer soit en dirigeant l'enfant vers les compétences nécessaires de son futur métier, soit vers les qualités attendues en fonction de son genre.

2. Jeux d'enfants, desseins d'adultes

2.1. L'apprentissage d'un métier

Philippe Ariès, au chapitre IV « Petite contribution à l'histoire des jeux » de son ouvrage *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* constate que « l'enfant [...] joue aux mêmes jeux que les adultes » et qu'il « n'apparaît pas de séparation aussi rigoureuse qu'aujourd'hui entre les jeux réservés aux enfants et les jeux pratiqués par les adultes »¹⁵²⁶. L'historien voit là la preuve d'une absence de sentiment de l'enfance, conclusion qui nous semble erronée¹⁵²⁷. Ce manque de séparation entre les jeux des enfants et les jeux des adultes relève selon nous d'une volonté de créer une transition entre ces deux périodes de la vie humaine. Les jeux permettent un passage en douceur de l'enfance à l'âge adulte. Ils facilitent l'apprentissage des compétences requises chez un adulte à la Renaissance, notamment pour son métier.

Comme l'a souligné Johan Huizinga, le jeu est multiple, tout comme ses motivations et ses fonctions :

« On a cru pouvoir définir l'origine et le fondement du jeu comme une façon de se délivrer d'un excédent de vitalité. Suivant d'autres théories, l'être obéit quand il

111x91 cm, collection privée. Ce jouet est également mentionné dans un des huit sonnets consacrés aux âges de la vie et écrit par le poète orviétan Simone de' Prodenzani (c. 1351-c. 1440), *Etates hominum* : « *Doppo tre anni comencia a cavalcare / Sopra la canna e questo è 'l suo ronзино, / Non avendo pensier de nullo afare.* ». Le texte indique clairement que c'est à partir de l'âge de trois ans, soit durant l'*infantia*, que les garçons commencent à s'amuser avec ces jouets. Simone de' Prodenzani, *Sollazzo e Saporetto*, Pérouse, Fabrizio Fabbri Edizione, 1998, p. XVI-XVII., passage cité et traduit par M. Manson, « Le cheval bâton de l'Antiquité à la Renaissance. Mutations du regard sur l'enfance et ses jouets », *Op. Cit.*, p. 204.

¹⁵²⁶ P. Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, *Op. Cit.*, p. 102.

¹⁵²⁷ Ce sentiment est partagé par Jean-Michel Mehl, « Les jeux de l'enfance au Moyen Âge », in *Ibid.*, p. 39-58, 51.

joue à un penchant inné à l'imitation. Ou bien il satisfait un besoin de détente. Ou il accomplit l'exercice préparatoire à l'activité sérieuse que la vie exigera de lui. Ou encore, le jeu permet de s'exercer à la maîtrise de soi. »¹⁵²⁸

Si se demander pourquoi l'enfant joue revient à se demander pourquoi il est enfant, nous pouvons nous questionner sur *comment* l'enfant joue ? L'un des sens du verbe *ludere* qui n'est autre que « s'exercer » nous renseigne sur l'une des manières dont l'enfant joue¹⁵²⁹. Il joue par mimétisme ludique, il reproduit « pour de faux » ce qu'il a pu observer autour de lui. L'enfant dès sa naissance est enclin à imiter¹⁵³⁰. Une tendance naturelle pour Aristote, qui nous l'avons vu, différencie l'homme des autres animaux¹⁵³¹. Si les animaux non humains n'ont pas besoin de l'imitation pour devenir pleinement eux-mêmes contrairement à l'homme qui doit *singer* l'homme pour acquérir pleinement son humanité, cela ne veut pas dire qu'ils ne prennent pas de plaisir à imiter. Les enfants et certains animaux comme les singes ou les perroquets ont ce goût de l'imitation en commun et qu'Érasme n'a pas manqué de remarquer¹⁵³². Une activité dans laquelle il trouve du plaisir et qui peut donc se transformer très facilement en jeu, auquel viennent aisément se joindre – en tant que compagnon ou en tant que jouet - quelques animaux de l'entourage de l'enfant¹⁵³³. « Jouer c'est d'abord imiter », rappelle l'historien Jean Michel Mehl à la suite de Roger Caillois¹⁵³⁴. C'est le passage d'une « simple prise de conscience sensori-motrice »¹⁵³⁵ à une tentative de reproduction des gestes de la vie quotidienne que l'enfant est à même d'observer autour de lui. Le comportement des adultes devient dès lors le principal modèle à imiter, car :

« Les enfants reproduisent dans leur jeu tout ce qui les a impressionnés dans la vie par une sorte de réaction contre l'intensité de l'impression dont ils cherchent, pour

¹⁵²⁸ J. Huizinga, *Homo Ludens : essai sur la fonction du jeu*, *Op. Cit.*, p. 16.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵³⁰ « Le point de vue adopté ici est que l'imitation se rapporte à cinq types différents de comportements au moins : 1) la reproduction involontaire d'un mouvement bien exercé observé chez un autre ; 2) l'éveil involontaire de sentiments appropriés seulement à l'expérience courante d'un autre, ou la contagion, ou la communication de l'excitation par les membres d'un groupe entre-eux ; 3) la facilitation sociale où le comportement d'un membre du groupe libère, inhibe ou occasionne un comportement comparable chez les autres ; 4) l'apprentissage par l'observation, une technique pour apprendre quelque chose de nouveau en regardant quelqu'un d'autre le faire ; et 5) jouer un rôle et reproduire des faits où la répétition concerne des patterns d'actions vus ou racontés. », S. Millar, *La psychologie du jeu chez les enfants et les animaux*, *Op. Cit.*, p. 196.

¹⁵³¹ Aristote, « Poétique », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, chap. 4, 1448b. Gille de Rome, à la suite d'Aristote, reconnaîtra la tendance naturelle à l'imitation chez l'homme qui se manifeste dès l'enfance. N.-L. Perret, « La place du jeu dans l'éducation du prince d'après Gilles de Rome et son traducteur Guillaume (XIII^e - XIV^e siècle) », *Op. Cit.*, p. 110.

¹⁵³² Érasme, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, *Op. Cit.*, p. 444-445. ; F. Bierlaire, « Érasme et le monde animal », *Op. Cit.*, p. 76.

¹⁵³³ « Souvent ce type de jeux et quelques autres prennent place durant la garde d'animaux. », Jean-Michel Mehl, « Les jeux de l'enfance au Moyen Âge », in *Ibid.*, p. 39-58, 51.

¹⁵³⁴ R. Caillois, *Jeux et Sports*, *Op. Cit.* ; J.-M. Mehl, « Les jeux de l'enfance au Moyen Âge », *Op. Cit.*

¹⁵³⁵ J.-M. Mehl, « Les jeux de l'enfance au Moyen Âge », *Op. Cit.*, paragr. 15.

ainsi dire, à se rendre maîtres¹⁵³⁶. [...] Concrètement, les jeux de l'enfant sont alors jeux de fiction totale ou jeux d'imitation. Ils peuvent être ainsi soit négation du monde adulte soit préparation active à ce même monde adulte. »¹⁵³⁷

En se faisant les pantomimes des adultes, les enfants se préparent inconsciemment à devenir comme eux. Les jeux des enfants peuvent aussi être orientés par les adultes afin de pousser l'enfant vers des qualités et compétences qui lui seront nécessaires pour le métier qui a été choisi pour lui. Pour Aristote et Platon, les jeux doivent susciter une « vocation technique » chez l'enfant, qui verra ses goûts orientés si besoin¹⁵³⁸. Le jeu est un instrument au service de la préparation de la vie d'adulte¹⁵³⁹. En cherchant à imiter le comportement d'adultes, l'enfant acquiert sans même s'en rendre compte de nombreuses compétences qui lui seront utiles tant pour sa sociabilisation, que pour ses futures responsabilités et son futur métier¹⁵⁴⁰. Un point important pour Aristote sur lequel il insiste dans sa *Politique*. Avant l'âge de cinq ans, « période pendant laquelle il n'est pas encore bon de pousser l'enfant vers quelque étude que ce soit, ni à des tâches contraignantes, afin de ne pas gêner sa croissance »¹⁵⁴¹, le jeu peut permettre de maintenir le corps actif et de « préparer la voie aux tâches sérieuses de l'avenir »¹⁵⁴². Un rôle qui incombe aux pédonomes, des « inspecteurs de l'éducation » comme il les appelle et que nous pourrions qualifier de « surveillant scolaire »¹⁵⁴³, mais aussi aux précepteurs et aux parents qui nous l'avons vu précédemment, doivent encadrer les jeux de leur progéniture.

Si des marchands pédagogues comme Giovanni Morelli ou Paolo da Cortaldo prônent que le choix d'un métier doit se faire en fonction des aptitudes et des goûts propres aux enfants, la pensée inverse est la plus courante¹⁵⁴⁴. C'est-à-dire que les jeux sont dirigés en fonction du métier que seront amenés à exercer plus tard les enfants de nobles familles – généralement chef de guerre ou ecclésiastique pour les garçons, femmes au foyer pour les filles – afin de leur faire développer dès le plus jeune âge des qualités utiles à ces professions. Dans la mesure où les traités pédagogiques sont en grande majorité adressés à de jeunes garçons issus de grandes et

¹⁵³⁶ Philippe Gutton, *Le Jeu chez l'enfant : essai psychanalytique*, Paris, Larousse, 1972, p. XI.

¹⁵³⁷ Jean-Michel Mehl, « Les jeux de l'enfance au Moyen Âge », in Robert Fossier (éd.), *La petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne, (Actes des XVIes Journées Internationales d'Histoire de l'Abbaye de Flaran, Septembre 1994)*, *Op. Cit.*, p. 39-58, 43.

¹⁵³⁸ M. Manson, « Le droit de jouer pour les enfants grecs et romains », *Op. Cit.*, p. 124-125.

¹⁵³⁹ N.-L. Perret, « La place du jeu dans l'éducation du prince d'après Gilles de Rome et son traducteur Guillaume (XIIIe - XIVe siècle) », *Op. Cit.*, p. 110.

¹⁵⁴⁰ P. Parlebas, « Des jeux dans les enluminures », *Op. Cit.*, p. 28.

¹⁵⁴¹ Aristote, « Les Politiques », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, livre VII, 1335a.

¹⁵⁴² *Ibid.*, livre VII, 1336a.

¹⁵⁴³ Aristote, « Les Politiques », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, livre VII, 1335a.

¹⁵⁴⁴ Francesco Barbaro, *De Re Uxoribus*, s.l., Ex officina Seceriana (Haganoae), 1533, p. 287-290. cité par F. Lacouture, « Genre et fratrie dans les portraits de famille vénitiens du XVIe siècle », *Op. Cit.*, p. 480.

riches familles italiennes, ces derniers se destinent pour quelques-uns à devenir des princes, pour d'autres des chefs politiques ainsi que des *condottiere*. Les jeux ont donc vocation à les préparer physiquement et moralement à des guerres potentielles.

Dans son traité utopiste, *La Città del Sole* qu'il rédige en prose en 1602, le frère dominicain Tommaso Campanella (1568-1639) prévoit un entraînement militaire poussé dès l'âge de douze ans¹⁵⁴⁵. S'il ne s'agit là que d'une utopie concernant une cité idéale, le souhait d'un entraînement physique dès la *pueritia* en vue d'une préparation à la guerre se retrouve dans des traités qui sont eux bien réalistes. Plutarque déjà déclare qu'on « doit exercer l'enfant en vue des combats guerriers »¹⁵⁴⁶ avec toutes sortes de jeux sportifs qui seront repris par Vittorino da Feltre dans sa Casa Giocosa. Des jeux tels que le maniement de l'épée, le lancer de javelot, le tir à l'arc ou encore l'équitation trouvent leur place dans son programme pédagogique dans la mesure où ils permettent l'apprentissage d'un métier utile à la Cité en tant de paix comme de guerre¹⁵⁴⁷. Prendilacqua, élève et biographe du maître précise « qu'il [Vittorino] ne les empêchait point de combattre entre eux, de jouer à la guerre comme font les enfants, dressant des campements, conquérant des positions, affrontant le soleil et la chaleur, parmi les cris et la poussière »¹⁵⁴⁸. À cette liste de jeux préparant au combat Silvio Enea Piccolomini ajoute le saut, la nage et la chasse¹⁵⁴⁹.

Leon Battista Alberti ne va pas aussi loin. Tout ce qui lui importe est que les jeux auxquels s'adonnent les enfants soient reconnus comme nécessaires, virils, honnêtes et dépourvus de vices¹⁵⁵⁰. Mais les jeux entendent servir le même but : faire des enfants de futurs combattants, prêts à affronter la guerre. Pier Paolo Vergerio dans son traité de pédagogie *De Ingenuis Moribus* adressé à Ubertino da Carrara (1300/1305-1345)¹⁵⁵¹, compare la formation ludique des enfants au dressage des chevaux¹⁵⁵². Des jeux qui permettent non seulement de développer les

¹⁵⁴⁵ « Lorsque l'âge a rendu les instructions extrêmement prudentes, ils sont chargés de dresser au maniement des armes les enfants qui ont plus de douze ans, et qui, sous la direction de maîtres subalternes, se sont déjà exercés à la lutte, à la course, etc. Mais maintenant il s'agit de leur apprendre à frapper un adversaire, à manier l'épée, la lance, le javelot, la fronde, à monter à cheval, à se porter en avant, à battre en retraite, à manœuvrer en ordre rangé, à secourir un compagnon d'armes, à surprendre et à vaincre l'ennemi. », Tommaso Campanella, *La Cité du Soleil ou Idée d'une république philosophique*, Paris, Paul, Librairie-Éditeur, 1841, p. 101.

¹⁵⁴⁶ Plutarque, *Oeuvres morales. T. 1, Pt. 1, Op. Cit.*, p. 48-50.

¹⁵⁴⁷ Prendilacqua, p. 599, cité par J. Houssaye, *Premiers pédagogues : de l'Antiquité à la Renaissance, Op. Cit.*, p. 236. ; J. Houssaye, *Premiers pédagogues : de l'Antiquité à la Renaissance, Op. Cit.*, p. 236.

¹⁵⁴⁸ Prendilacqua, p. 599, cité par J. Houssaye, *Premiers pédagogues : de l'Antiquité à la Renaissance, Op. Cit.*, p. 236.

¹⁵⁴⁹ C. Terreaux-Scotto, « L'éducation du prince dans le Tractatus de liberorum educatione », *Op. Cit.*, p. 109.

¹⁵⁵⁰ L.B. Alberti, *De la famille, Op. Cit.*, p. 60.

¹⁵⁵¹ C. Kallendorf (ed.), *Humanist educational treatises, Op. Cit.*, p. 2-91. ; David Robey, « P. P. Vergerio the Elder: Republicanism and Civic Values in the Work of an Early Humanist », *Past & Present*, 1973, n° 58, p. 3-37.

¹⁵⁵² « The body, then, should be trained from its very infancy for military service and the mind should be shaped for endurance. As we do with horses, we should lead young persons by the hand into the arena, so that they may

capacités physiques des enfants, mais aussi leur force mentale, choses qu'ils peuvent « facilement mettre au service de la défense »¹⁵⁵³.

Pour rendre cet apprentissage plus ludique, l'enfant peut s'aider d'accessoires tels que des jouets afin d'apprendre sans même s'en rendre compte et en s'amusant. Pour Giovanni Dominici, les jouets peuvent aider les enfants « à faire semblant de jouer les rôles qu'ils joueront une fois adultes »¹⁵⁵⁴. Les jouets peuvent même selon lui influencer la future profession de l'enfant, notamment lorsqu'il s'agit de jouets miniatures imitant les outils authentiques, comme préconisé par Platon¹⁵⁵⁵. Le principal avantage de ces objets pour le philosophe est qu'ils permettent d'apprendre un métier grâce au jeu : le plaisir éprouvé dans sa jeunesse par le jeu a toutes les chances d'être reconduit plus tard chez l'adulte¹⁵⁵⁶. Ainsi pour Giovanni Dominici, si des parents achètent un poignard ou une épée à leur enfant, ils pourront peut-être en faire un soldat¹⁵⁵⁷. Il ne faut toutefois pas donner aux enfants n'importe quels objets comme le souligne le dominicain, au risque de les guider vers de mauvais métiers. Apprendre à jouer aux dés à ses enfants, c'est courir le risque qu'ils deviennent des escrocs et leur faire connaître des jeux d'argent ou des jeux de cartes c'est « leur ouvrir le chemin de la potence »¹⁵⁵⁸.

Les enfants doivent donc être guidés dans leurs jeux, mais il est important de leur laisser une part de liberté et de subjectivité. Cette dernière échappera de toute façon à l'adulte :

« L'enfant est donc voué à l'enfer des autres : n'existant que par le agréé de ses parents, il est condamné à jouer le rôle qu'ils lui ont donné, bref à être un enfant qui joue à être un enfant, un enfant qui joue à jouer. Ce n'est toutefois pas dans ces jeux que l'enfant joue la comédie : le jeu constitue à l'inverse un espace où, à l'abri du

become accustomed to bear with ease the sun and toil amid dust and sweat. », Craig Kallendorf (éd.), *Humanist educational treatises*, *Op. Cit.*, p. 69.

¹⁵⁵³ « *In this way youths practiced running and jumping, and learned to endure hunger and thirst, cold and heat, capacities they could easily turn to military use.* », Craig Kallendorf (éd.), *Humanist educational treatises*, *Op. Cit.*, p. 69.

¹⁵⁵⁴ Juliann Vitullo, « Fashioning Fatherhood: Leon Battista Alberti's Art of Parenting », in A. Classen (ed.), *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance - The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, *Op. Cit.*, p. 341-354, 344.

¹⁵⁵⁵ C. Müller-Tragin, *Le jeu dans l'œuvre de Platon : Jeu et éducation, jeu et sérieux, jeu des mythes... Une approche*, *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁵⁵⁶ C. Müller-Tragin, *Le jeu dans l'œuvre de Platon : Jeu et éducation, jeu et sérieux, jeu des mythes... Une approche*, *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁵⁵⁷ « *By buying him a sword or a dagger you may perhaps make of him a soldier.* », A.B. Côté, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, *Op. Cit.*, p. 42.

¹⁵⁵⁸ « *[...] and if he gambles with money and such things and with cards, you may open up to him the way to the gallows.* », *Ibid.* Notre traduction.

regard des adultes, l'enfant poursuit des projets qui sont les siens et donne ainsi libre cours à sa subjectivité. »¹⁵⁵⁹

Les enfants reproduisent ce qui les impressionne, ce qui leur plaît ou ce qui les amuse afin de se rendre maître de ces actions faites par des adultes. Ils « jouent aux grands », animés par le désir de grandir plus vite¹⁵⁶⁰.

Malheureusement pour nous, rares sont les œuvres dans lesquelles il nous est donné de voir ensemble enfants et animaux s'amusant ensemble dans le but d'apprendre un futur métier. Il nous faut à nouveau convoquer deux œuvres de Lo Scheggia précédemment évoquées : une procession de mariage peinte sur un *cassone* et un *desco da parto* (**Fig. 105 et 170**). Dans l'illustration du coffre de mariage, la scène est divisée en deux parties : à droite du mariage, plusieurs hommes sont représentés sur leurs montures ou à pied, tandis qu'à gauche de l'union, on trouve deux femmes à pieds. Au milieu d'elles sont représentés trois enfants s'affairant autour d'un cheval blanc. Le plus grand d'entre eux (et donc le plus âgé), tient les rênes et guide l'équidé à la suite des personnages pendant que les deux plus jeunes garçons s'amusent à ajuster leurs pas sur ceux de l'animal. Trop jeunes pour pouvoir monter à cheval, les deux bambins plaisantent avec ce dernier. Plus qu'un jeu, c'est une manière de se familiariser avec lui et de commencer, l'air de rien, leur apprentissage en tant que cavalier. En s'entraînant à placer leurs pas dans ceux de l'équidé, les bambins apprennent à faire « un » avec ce dernier, une qualité requise pour devenir un bon cavalier. Quant au *desco da parto*, il représente très clairement la volonté des plus jeunes de devenir « grands » en tentant de reproduire, à leur façon et avec un bichon maltais pour compagnon, la partie de *civettino* à laquelle s'adonne les adolescents au-dessus d'eux¹⁵⁶¹. Un jeu qui par sa son adresse, saura être utile aux jeunes garçons lors de combats.

¹⁵⁵⁹ É. Deschavanne et P.-H. Tavoillot, *Philosophie des âges de la vie. Pourquoi grandir ? Pourquoi vieillir ?*, *Op. Cit.*, p. 196.

¹⁵⁶⁰ « On voit les enfants reproduire dans leurs jeux tout ce qui les a impressionnés dans la vie, par une sorte d'abréaction contre l'intensité de l'impression dont ils cherchent pour ainsi dire à se rendre maîtres. Mais il est, d'autre part, assez évident que tous leurs jeux conditionnés par un désir qui, à leur âge, joue un rôle prédominant : le désir d'être grands et de pouvoir se comporter comme les grands. », P. Gutton, *Le Jeu chez l'enfant*, *Op. Cit.*, p. 3.

¹⁵⁶¹ Dans son étude, Antonella Fenech Kroke précise à juste titre que « si les artistes s'attachent en effet à représenter le mouvement dans les jeux d'enfance, en revanche lorsqu'ils figurent l'âge viril le traitement change sensiblement : le sportif noble est un joueur statique ! ». Ce qui se vérifie parfaitement chez Lo Scheggia : le mouvement étant davantage visible chez les jeunes en bas de l'œuvre, que chez les adolescents dont les mouvements semblent mis sur pause. A. Fenech Kroke, « Culture visuelle du jeu sportif dans la première modernité », *Op. Cit.*, p. 115.

2.2. L'apprentissage d'un genre

Outre une préparation à la guerre, les jeux permettent l'apprentissage de codes genrés. Les représentations des jeux d'enfants ne figurent d'ailleurs que rarement les deux sexes s'amusant ensemble. Les jeux préparent les garçons à devenir des hommes honnêtes et virils et les jeunes filles à muer en femmes vertueuses au service de leurs foyers. Ainsi, garçons et filles se voient attribuer des jeux et activités différents. Une séparation qui se manifeste de plus en plus distinctement avec l'avancée de l'âge et notamment le passage de l'*infantia* à la *pueritia*, ce qui est parfaitement illustré dans le *Liber Physiognomiae*. Le manuscrit rédigé vers 1430-1440 et aujourd'hui conservé à la Biblioteca Estense de Modène (Ms. Lat. 697) aborde à travers les douze signes du Zodiaque l'astrologie et l'astronomie. Douze pages sont illustrées de dessins aquarellés dont la partie inférieure représente un homme et une femme « exerçant les activités caractéristiques de leur âge, sur lesquelles les astres ont de l'influence selon les périodes de l'année »¹⁵⁶². Si toutes les illustrations établissent clairement une distinction des activités en fonction du genre, une d'entre-elles nous intéresse particulièrement ici. Il s'agit de la saynète illustrée sur la page du signe du cancer (**Fig. 181**). Sous la surveillance de leur mère, deux enfants s'amusent avec des jeux spécifiques à leur genre. Le garçon chevauche un bâton-cheval tout en tenant dans la main des herbes faisant office de cravache tandis que la jeune fille promène une poupée dans une carriole qu'elle traîne¹⁵⁶³. Si aucun animal vivant n'est ici figuré, ces jeux illustrent parfaitement la séparation des sexes prônés par les pédagogues à la Renaissance souvent à partir de la *pueritia*, soit à partir de l'âge de sept ans, âge auquel commence la véritable éducation¹⁵⁶⁴.

Durant ces deux premières périodes de la vie humaine, si l'éducation peut être en partie prise en charge par un précepteur extérieur à la famille, les pédagogues s'accordent sur le fait qu'il revient aux parents de donner le bon exemple à leurs enfants. Chaque parent est chargé de l'éducation de la descendance de son propre genre. Ainsi, pour Leon Battista Alberti l'influence d'un père sur son enfant est primordiale. Il doit donc s'en occuper avant toute chose, et même avant « sa boutique, son état, [et] sa marchandise »¹⁵⁶⁵. La présence d'un garçon dans les

¹⁵⁶² F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles*, *Op. Cit.*, p. 275.

¹⁵⁶³ Cette distinction en fonction du genre se poursuit à l'âge suivant, la *pueritia* où le garçon est représenté un livre ouvert à la main face à un maître qui, assis dans son *studiolo*, tourne le dos à une jeune fille assise et qui semble apprendre une activité manuelle (probablement à filer ou à broder). « Gemini », *Liber physiognomiae*. Ms. Lat. 697 = a. W.8.20, 1430, Modène, bibliothèque Estense, VII.

¹⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵⁶⁵ « Lionardo - Et dis-moi, Adovardo, qu'est-ce qui doit davantage importer à un père : sa boutique, son état, sa marchandise, ou le bien et le salut de son fils ? - Avant tout donc, il faut s'occuper de ses enfants, et ensuite des choses utiles et profitables. », L.B. Alberti, *De la famille*, *Op. Cit.*, p. 61-62. Voir également T. Picquet, « L'éducation de l'enfant et la Renaissance italienne. Une éducation au service de la Cité ? », *Op. Cit.*, p. 41.

familles étant jugée plus précieuse que celle d'une fille, le père doit faire en sorte que son « fils devienne un homme »¹⁵⁶⁶. Pour Leon Battista Alberti, les garçons doivent dès leur plus jeune âge fréquenter des hommes pouvant leur servir d'exemple, de modèle :

« Il faut donc accoutumer les jeunes garçons, dès le premier jour, à se trouver parmi les hommes, où ils puissent apprendre davantage la vertu que le vice, et développer leur virilité dès leur jeune âge, en les habituant et en les exerçant à des choses aussi magnifiques et grandes que leur âge le permet, les éloigner de toutes les mœurs et de toutes les manières des femmes. [...] Celui qui, tout petit déjà, sera élevé parmi les choses grandes et viriles, trouvera légère toute action louable - condition qu'elle ne soit ni parmi les plus hautes, ni trop lourde pour son âge -, et il l'estimera peu difficile à entreprendre. »¹⁵⁶⁷

Les pères doivent ainsi faire ressortir la virilité de leurs fils, qualité qui est par exemple vantée par la sculpture du Maître des enfants indisciplinés réalisée vers 1520, représentant deux jeunes garçons se battant (**Fig. 182**) ou encore par les deux faces du *desco da parto* peintes par Lo Scheggia (**Fig. 105**). D'un côté il y a cette partie de *civettino*, de l'autre, deux très jeunes garçons s'amuse à s'attraper le sexe, attribut masculin viril par excellence.

Comme l'expliquent Éric Deschavanne et Pierre-Henri Tavoillot, « si l'enfant veut grandir, il ne sait ni comment ni pourquoi. La réponse à ces deux questions, ne peut venir que de ses parents ou des modèles adultes qui l'entourent »¹⁵⁶⁸. Le père et la mère doivent donc léguer des valeurs différentes à leurs enfants en fonction de leur genre¹⁵⁶⁹. L'influence de la mère, mais aussi de la nourrice, est particulièrement importante pour l'éducation de la jeune fille comme l'explique le vénitien Ludovico Dolce (1508-1568) dans son *Dialogo dell'istituzione delle donne* (1545)¹⁵⁷⁰, dans lequel un précepteur (Flaminio) enseigne la bonne conduite à son élève (Dorotea). Les jeunes filles doivent s'amuser entre elles et toujours sous la surveillance de leur

¹⁵⁶⁶ Nous reprenons ici le titre de l'article de F. Lacouture, « “You will be a man my son” : Signs of masculinity and virility in Italian Renaissance paintings of boys », *Op. Cit.* Fabien Lacouture remarque également que dans son *Livre de la famille*, Leon Battista Alberti utilise les mots « fanciullo », soit l'enfant, et « figliuolo », soit le fils, tout au long du texte, terme qui révèle clairement pour l'auteur l'importance d'avoir un voir plusieurs fils dans sa descendance. F. Lacouture, « “You will be a man my son” : Signs of masculinity and virility in Italian Renaissance paintings of boys », *Op. Cit.*, p. 100.

¹⁵⁶⁷ L.B. Alberti, *De la famille*, *Op. Cit.*, p. 56.

¹⁵⁶⁸ É. Deschavanne et P.-H. Tavoillot, *Philosophie des âges de la vie. Pourquoi grandir ? Pourquoi vieillir ?*, *Op. Cit.*, p. 346.

¹⁵⁶⁹ D. Lett, « Masculinités et féminités des enfants dans les fratries et les sorories à la fin du Moyen Âge », *Op. Cit.*, p. 316-317.

¹⁵⁷⁰ Concernant le traité de Ludovico Dolce, voir : Helena Sanson (éd.), *Lodovico Dolce - Dialogo della istituzione delle donne, secondo li tre stati che cadono nella vita umana*, *Op. Cit.*, p. 3-4. ; M.T. Ricci, « Le *Dialogo della bella creanza delle donne* (1539) d'Alessandro Piccolomini et le *Dialogo dell'istituzione delle donne* (1545) de Lodovico Dolce », *Op. Cit.* ; Adriana Chemello, « *L'institution delle donne* di Lodovico Dolce ossia l'« insegnar virtù et onesti costumi alla Donna » » dans Ezio Riondato (ed.), , *Vicence, Neri Pozza*, 1985, p. 104-134. *Ibid.*, p. 11.

mère ou de leur nourrice, soit de femmes honorables (fol. 10v.)¹⁵⁷¹. Les jeunes filles sont littéralement invitées à jouer dans « les jupes de leurs mères » comme l'a justement souligné Fabien Lacouture¹⁵⁷². Tous les jeux et tous les jouets ne sont cependant pas adaptés aux jeunes filles.

Ainsi les jeux, aussi amusants soient-ils, ne doivent pas amener les fillettes à rire trop fort ou à pousser des cris. Le poète toscan Francesco da Barberino dans son *Reggimento e costume di donna* (1318-1320), exige une discrétion totale de ces dernières : elles peuvent s'amuser, mais en silence, sinon elles risqueraient de dévoiler leurs dents au travers d'un éclat de rire, ce qui est pour l'auteur parfaitement indigne d'une jeune femme bien éduquée¹⁵⁷³. On aurait pu imaginer que les poupées étaient appréciées des pédagogues dans la mesure où elles préparent les jeunes filles dans leur futur rôle de mère, mais il n'en est rien. Les poupées sont qualifiées d'« idiotes » par Ludovico Dolce car, étant ornées de bijoux et des vêtements qui les font ressembler à des idoles et donnent dès lors le goût des ornements et du faste aux jeunes filles¹⁵⁷⁴.

Afin de favoriser les jeux calmes et instructifs, Ludovico Dolce préconise l'usage de jouets « domestiques » en bois et en métal (folio 11 recto) tels que des ustensiles pour les travaux ménagers, dont elles devront apprendre le nom et la fonction¹⁵⁷⁵. De tels jouets préparent les jeunes filles aux deux principaux buts de sa future vie selon Dolce : la religion et le ménage au sein du foyer :

« Une fille doit savoir coudre au moins suffisamment bien, car la couture appartient à la femme comme l'écriture à l'homme [...]. J'aimerais aussi qu'une fille soit formée aux travaux ménagers [...], par exemple à l'aménagement d'une chambre à coucher, à faire le lit, à organiser les articles ménagers de manière à ce qu'ils soient bien rangés, afin que toute la maison semble se réjouir et être pleine de bonheur. Elle

¹⁵⁷¹ Patricia Fortini Brown, « Children and Education in the House », in Marta Ajmar-Wolheim, Flora Dennis et Elisabeth Miller (éd.), *At home in Renaissance Italy*, cat. expo., (Victoria & Albert Museum, du 5 octobre 2006 au 7 janvier 2007), *Op. Cit.*, p. 136-142, 142.

¹⁵⁷² F. Lacouture, « Genre et fratrie dans les portraits de famille vénitiens du XVIe siècle », *Op. Cit.*, p. 478.

¹⁵⁷³ F. Barberino, *Opere volgari. Del reggimento e costumi di donna*, *Op. Cit.* ; D. Alexandre-Bidon et M.-T. Lorcin, *Systèmes éducatifs et cultures dans l'Occident médiéval (XIIe - XVe siècle)*, *Op. Cit.*, p. 31.

¹⁵⁷⁴ H. Sanson (ed.), *Lodovico Dolce - Dialogo della istituzione delle donne, secondo li tre stati che cadono nella vita umana*, *Op. Cit.*, p. 8v-9r.: 'Debbono essere i suoi primi giuochi con le fanciulle della sua et, sempre trovandosi a quelli presente o la madre, o la Balia, o sciocche imagini... dove l'uso di quelle insegna alle fanciulle prezzar gli ornamenti & le pompe... che esse impareranno con diletto & il nome, & l'ufficio di ciascheduno'.

¹⁵⁷⁵ M. Rogers et P. Tinagli, *Women in the Italy, 1350 - 1650*, *Op. Cit.*, p. 98-99. La mention de tels objets va dans le sens de la définition qui en est donnée par Jean-Michel Mehl : « Le critère généralement retenu pour décider s'il s'agit ou non d'un jouet est la miniaturisation d'un objet provenant de la vie quotidienne. Hypothèse plus que vraisemblable quand il s'agit par exemple de vaisselle miniature, mais beaucoup plus hasardeuse lorsqu'il s'agit de figurines humaines ou animales. », *Ibid.*, paragr. 29.

devrait aussi être formée à la cuisine, apprendre à cuisiner et à présenter la nourriture, dont je voudrais qu'elle s'occupe en grande partie et qu'elle organise. »¹⁵⁷⁶

L'apprentissage de la couture, activité typiquement féminine¹⁵⁷⁷, est illustré dans une peinture de Guido Reni (1575-1642), *L'éducation de la Vierge* (1640-42) (**Fig. 183**). Si nous nous permettons d'évoquer cet exemple sorti de notre cadre chronologique, c'est parce que les représentations de l'éducation des jeunes filles sont rares¹⁵⁷⁸, même lorsqu'elles concernent la Vierge. Le tableau de Guido Reni donne à voir l'apprentissage exemplaire de la couture de huit jeunes filles assises de part et d'autre de la Vierge, modèle par excellence¹⁵⁷⁹. Cette dernière, placée au centre de la toile se perfectionne à la couture grâce à petit coussin. Les jeunes filles qui l'entourent s'appliquent avec une grande attention tandis que l'une d'elles relève la tête de son ouvrage pour l'écouter attentivement, tout comme le petit épagneul blanc tacheté de roux sagement assis en bas à gauche de la toile. Sa compagnie est caractéristique de l'entourage féminin et son attitude studieuse zélée révèle ici la maturité des jeunes présentes.

Ce qui n'est pas le cas de l'illustration d'une scène de jeu entre une fillette et un chien, présentée dans le catalogue de l'exposition de 2015 consacrée à la représentation des courtisanes à Venise : *Il Gioco dell'amore. Le cortegiane di Venezia dal Trecento al Settecento*. Sur la planche 38 sont présentées quelques reproductions de gravures datées de 1650 appartenant à une même série de lascives rassemblées par Achille Berterelli (1863-1938). L'une d'elles représente l'intérieur d'un foyer dans lequel une petite fille accroupie s'amuse, entourée de deux jouets (**Fig. 184**). Derrière elle, une poupée est délaissée au sol au profit du petit chien situé devant elle et qui se roule sur le dos. Elle l'invite à se calmer en plaçant son index sur sa

¹⁵⁷⁶ « *A daughter should be able to sew at least sufficiently well, because sewing belongs to woman as writing does to man [...]. I would also like a daughter to be trained to do housework... for example how a equip a bedroom, make the bed, organise the household goods in such a way that they are well ordered, so that the whole house may seem to rejoice and be full of happiness. She should also be trained in the kitchen, learning how to cook and how to present food, which I would like her for the most part to take care of and organise.* », H. Sanson (ed.), *Lodovico Dolce - Dialogo della istituzione delle donne, secondo li tre stati che cadono nella vita umana, Op. Cit.*, p. 8v, 10r-11r, 12v.

¹⁵⁷⁷ « *Indeed, while boys joined neighborhood groups or gangs, girls stayed closer to home and spent much of their time knitting, mending clothes and making lace.* », C. Heywood, *A history of childhood : children and childhood in the West from medieval to modern times, Op. Cit.*, p. 103-106.

¹⁵⁷⁸ Au XV^e siècle, nous n'avons trouvé que l'œuvre de Lucas Cranach l'ancien (1472-1553), *La Sainte Famille et l'éducation de la Vierge*, 1510-12, huile et tempera sur bois, 77 x 30 cm, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie. Ici aussi, l'éducation de la Vierge se résume à l'apprentissage de la couture. D'autres œuvres plus tardives de Giovanni Battista Tiepolo, Peter Paul Rubens, Jean-Baptiste Jouvenet, ou Louis-Jean-François Lagrenée sur le même thème représenteront eux la Vierge apprenant à lire. Les rares tableaux représentant *L'éducation de la Vierge* sont significatifs du manque d'intérêt global porté à l'éducation des jeunes filles, qui ne semble pas avoir suscité l'intérêt des peintres de la Renaissance (au sens large), tous pays confondus.

¹⁵⁷⁹ « *A principal goal of girls' education was producing a moral life that expressed virtues including faith, charity, reason and moderation; secondary aims comprised development of ability and intellect.* », B.D. Steele, « Titian Clarissa Strozzi: The infant as ideal bride », *Op. Cit.*, p. 157.

bouche, geste qu'elle copie sur sa mère qui semble régler les dettes du père en cachette¹⁵⁸⁰. La scène illustre parfaitement l'influence que peut avoir la mère sur sa fille, jusqu'à dans ses jeux.

L'animal peut également se révéler être un jouet venant aider les jeunes filles à développer les vertus attendues pour leurs futurs rôles de femme au foyer et de mère telles la modestie, l'obéissance, la chasteté ou encore la bienveillance et le soin¹⁵⁸¹. Des vertus que les jeunes filles doivent apprendre en prenant exemple sur la Vierge, mais aussi par leurs mères afin de les transmettre par la suite à leurs propres filles. Les trois versions des *Pèlerins d'Emmaüs* (**Fig. 121, 122 et 123**) réalisées par Paolo Véronèse et par les membres de son atelier sont une parfaite - et rare ! - illustration de jeunes filles s'amusant avec un animal tout en suggérant l'acquisition des vertus que nous venons d'évoquer¹⁵⁸². Le premier des trois tableaux (**Fig. 121**), celui entièrement pensé par le maître, illustre l'épisode rapporté par l'évangile de saint Luc (24 : 13-35). La révélation des deux pèlerins reconnaissant le Christ alors que ce dernier bénit le pain est située non dans une auberge à Emmaüs, mais dans un riche palais vénitien. Ce dernier appartient certainement à la noble famille faisant irruption par la droite dans la composition et se plaçant autour du Christ et des deux pèlerins. L'épisode biblique est noyé dans cette foule de personnages dont deux nous intéressent ici particulièrement. Il s'agit des deux petites filles présentes au centre du premier plan. Leur présence éclipse presque le reste des personnages et leur position relativement isolée au sein de la composition, donne la sensation d'un tableau dans le tableau. Assises à même le dallage de marbre, les deux fillettes aux cheveux blond vénitien sont revêtues de riches robes blanches aux brocarts dorés. Elles caressent avec douceur¹⁵⁸³ et lustre les poils d'un grand épagneul¹⁵⁸⁴ au pelage brun et blanc couché au centre du duo qu'elles

¹⁵⁸⁰ Sous la gravure est écrit ce petit texte : « *Qui la pietosa madre da nascosto / Del padre lo soccorre e lo ruina, / E del soccorso la celata mima / A commun danno scppiarà ben tosto.* »

¹⁵⁸¹ H. Sanson (ed.), *Lodovico Dolce - Dialogo della istituzione delle donne, secondo li tre stati che cadono nella vita umana, Op. Cit.*, p. 41.

¹⁵⁸² « Non seulement l'iconographie médiévale ne montre guère ce qu'est un corps jeune, mais elle donne rarement à voir la fonction active de la jeunesse au sein de la société. Elle la dote presque toujours d'un rôle passif, la représentant de manière figée, statique, peu diversifiée. », Michel Pastoureau, « Les emblèmes de la jeunesse, Attributs et mises en scène des jeunes dans l'image médiévale », in Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (éd.), *Histoire des jeunes en Occident. T. 1, Op. Cit.*, p. 255-275, 270. Ce qui se vérifie également dans les arts visuels de la Renaissance.

¹⁵⁸³ La douceur des gestes des deux filles répond ainsi aux exigences de Leon Battista Alberti : « Il faut qu'une peinture ait des mouvements suaves et gracieux, appropriés à l'action. Qu'il y ait chez les jeunes filles une attitude et des mouvements gracieux, d'une simplicité aimable et soignée qui révèle douceur et sérénité plutôt qu'agitation, même si Homère, suivi par Zeuxis, aimait chez les femmes une conformation très robuste. Chez les adolescents, que les mouvements soient plus légers, joyeux, laissant deviner leur vigueur et une âme vaillante. », *Ibid.*, p. 185.

¹⁵⁸⁴ Selon Philippe Gutton, « Les jeunes enfants préféreraient les gros animaux, qui sont identifiés à la figure des parents, alors que les plus âgés choisiraient les petits animaux dont ils veulent se rendre maîtres et qui deviennent le symbole de leur enfant », P. Gutton, *Le Jeu chez l'enfant, Op. Cit.*, p. 97.

forment¹⁵⁸⁵. Les deux autres versions du tableau (**Fig. 122 et 123**), malgré la réduction du nombre de personnages excluant désormais la famille vénitienne pour ne garder que les personnages en lien avec le *decorum*, conservent tout de même la présence d'une fillette et d'un animal. Si quelques modifications sont apportées – suppression d'une des filles, robe plus modeste pour celle restant, réduction de la taille du chien, décalage du duo légèrement sur le côté et plus parfaitement au centre – la similitude du motif entre les trois œuvres est tout à fait notable.

Le jeu auquel s'adonnent les fillettes avec l'animal – qui n'est autre qu'un jouet vivant dans ce cas précis – est calme et digne. Elles s'amuse à le brosser, à le câliner, tout comme une mère prendrait soin de son enfant et le cajolerait. Ce lien à la maternité est d'ailleurs très clairement mis en avant dans la version de Rotterdam où la jeune fille exhibe aux yeux du spectateur le ventre de l'animal sur lequel on peut apercevoir plusieurs mamelles. Elle nous fait savoir qu'il s'agit d'une chienne¹⁵⁸⁶. Véronèse se sert ici de ce détail et de l'animal pour définir des valeurs humaines. En effet, à travers les mamelles de l'animal, c'est très clairement l'idée de maternité qui est exprimée, une des vertus attendues chez la femme vénitienne du XVI^e siècle. Cette évocation est ici renforcée par la fonction d'allaitement associée aux mamelles de l'animal, qui n'est pas sans rappeler les *Madonne del latte*, ces portraits de la Vierge allaitant l'Enfant Jésus. La tendresse et la piété qui se dégagent de ces tableaux font écho à l'affection que la fillette et l'épagneul se porte dans la composition de Véronèse, mais aussi au caractère religieux de la scène, et rappelle qu'il s'agit là de deux autres vertus demandées à la future mère.

Malgré une réduction de la composition et la signification dramatique du thème iconographique, Véronèse et son atelier ont choisi de reconduire ces deux figures en dépit des autres personnages et éléments architecturaux, faisant de ce duo davantage que de simples détails ornementaux. Si leur présence peut sembler énigmatique puisque n'ayant pas de lien avec le thème biblique illustré, la reprise d'un tel motif au sein de l'atelier démontre son succès auprès des commanditaires. Ce que semble confirmer la reprise de la fillette et de l'épagneul dans une fresque d'un ancien élève du maître, Giovanni Antonio Fasolo. Son *Banquet* (**Fig. 144**), daté vers 1565-70, orne un des murs de la loggia de la villa Caldogno. On retrouve au premier plan deux figures très similaires de celles peuplant les œuvres que nous venons de voir,

¹⁵⁸⁵ Ce trio peut être rapproché de celui présent dans une autre œuvre de Paolo Véronèse, la *Présentation de Jésus au Temple*, Vers 1555-60, Huile sur toile, 186 x 417 cm, Dresde, Gemäldegalerie La position des deux garçons, enlaçant ce grand épagneul est très similaire, d'autant plus qu'ils sont également figurés au centre du premier plan.

¹⁵⁸⁶ Bien que la chienne ne semble pas ici être enceinte, on peut tout de même voire ici une référence au dessin de Parmigianino, *Un homme assis sur un tabouret, soulevant une chienne enceinte*, 1518-1540, Plume et encre brune, 304 x 203 mm, Londres, British Museum.

et là aussi, elles se situent en avant d'une scène de repas, bien qu'il s'agisse ici d'un repas partagé entre de nobles vénitiens.

Si les garçons ont pour modèle le Christ ou des princes, les filles doivent prendre pour exemple leur mère ou la Vierge Marie. Le modèle saint par excellence dont elles ont depuis leur plus tendre enfance l'exemplarité figurée sous les yeux grâce aux divers épisodes de sa vie illustrés en peinture. L'épisode de la présentation de la Vierge au Temple peut notamment aider les jeunes filles à s'identifier à elle dès leur plus jeune âge puisque Marie n'a que trois ans lorsqu'elle est présentée par ses parents, Anne et Joachim, aux prêtres du Temple dont elle grimpe seule les marches. L'impressionnante maturité de la Vierge dans cet épisode comme dans d'autres ambitionne ainsi de fournir aux jeunes filles un modèle de référence dont « le comportement et les attitudes doivent être imités »¹⁵⁸⁷. Ce rapport imitatoire entre la Vierge et les jeunes se traduit en peinture par leur représentation dans des positions similaires. Chose que l'on retrouve chez la jeune Lucia, la fille de Matteo Soranzo, présentée à la Vierge dans le tableau Jacopo Bassano (**Fig. 150**). Si nous avons convenu précédemment, lorsque vous nous avons évoqué ce tableau, que le comportement de la jeune fille n'est pas idéal dans la mesure où elle préfère s'amuser avec un petit chien plutôt que de se tourner vers la Vierge et Jésus, son attitude est plus similaire à celle de Marie qu'il n'y paraît. Outre « l'enfant » qu'elle tient dans ses bras, son visage est penché en avant, et elle aussi est assise sur des marches qui ne sont pas sans rappeler celles gravies par Marie pour rejoindre le Temple. Si Lucia n'a pas encore la maturité de la Vierge au même âge, son emplacement et son attitude corporelle similaire à la sainte indiquent qu'elle semble au moins sur le bon chemin.

Les jeux exemplaires des jeunes filles restent cependant des exceptions dans les arts visuels de la Renaissance. Les artistes représentent plus volontiers les jeux plus turbulents des garçons, qui donnent prétexte à l'illustration de contre-exemples ou de morales.

3. *Serio ludere* ou le jeu comme leçon picturale

3.1. Les contre-exemples visuels

Aux jeux calmes et studieux des petites filles viennent bien souvent s'opposer les jeux agités des jeunes garçons, représentés en plein mouvement et venant rompre la monotonie des poses statiques des adultes. Une agitation au sein de la composition que Leon Battista Alberti est le

¹⁵⁸⁷ F. Lacouture, « Espace urbain et espace domestique : la représentation des femmes dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle », *Op. Cit.*, p. 240.

premier à soutenir dans son *De Pictura*¹⁵⁸⁸. Pour figurer le mouvement, les peintres ont largement recouru au *contraposto* ou au plissement des bras et des jambes pour évoquer l'agitation de certains personnages, notamment des enfants. Quant à la représentation de l'animal, elle constitue un défi supplémentaire pour l'artiste qui se retrouve « devant la difficulté de donner l'impression du mouvement »¹⁵⁸⁹.

Le mouvement, dénominateur commun entre les humains et les animaux non humains¹⁵⁹⁰, favorise l'association visuelle des enfants et des animaux au sein d'une œuvre. Ainsi, les jeunes garçons se voient largement associés à de petits chiens, car tous deux ne sont pas encore éduqués ou dressés et incarnent dès lors « l'insouciance et la méconnaissance des règles sociales »¹⁵⁹¹. Ce manque d'éducation s'exprime par le mouvement et est retranscrit dans le jeu, une activité qui permet à l'enfant de se découvrir ludiquement comme le suggèrent Fabien Lacouture et Pierre Parlebas :

« [...] mouvoir son corps, le plonger dans l'univers ludique, c'est découvrir ses pouvoirs d'actions parfois insoupçonnés tout en l'inscrivant dans le paysage des valeurs et des significations de sa communauté et de son époque. »¹⁵⁹²

et

« Le jeu offre à l'enfant l'occasion de mettre son corps à l'épreuve, d'en reconnaître concrètement les virtualités et d'en remodeler les manifestations en fonction des contraintes du contexte. L'enfant découvre le plaisir d'être cause et d'offrir en spectacle la puissance de son corps. »¹⁵⁹³

¹⁵⁸⁸ « Pour nous autres peintres qui voulons exprimer les affects de l'âme par les mouvements des membres, laissons de côté toute autre discussion, et traitons seulement de ce mouvement qu'on dit accompli lorsqu'il y a eu changement de lieu. Toute chose qui change de lieu a sept directions pour se mouvoir : vers le haut ou vers le bas, vers la droite ou vers la gauche, en s'éloignant de nous ou en revenant vers nous. Le septième mode de mouvement est le déplacement qui se fait en tournant en cercle. Je désire que tous ces mouvements soient dans la peinture ; que certains corps se dirigent vers nous, que d'autres s'éloignent d'ici, certain à droite, d'autres à gauche, et que certaines parties de ces mêmes corps soient aussi dirigées vers les spectateurs, que d'autres reculent, que certains s'élèvent et que d'autres tendent vers le bas. », L.B. Alberti, *De la peinture, Op. Cit.*, p. 181.

¹⁵⁸⁹ N. Laneyrie-Dagen, *Animaux cachés, Animaux secrets, Op. Cit.*, p. 0.

¹⁵⁹⁰ « Tandis que le sexe renvoie l'humain à sa bestialité, le mouvement constitue le dénominateur commun au règne animal. D'emblée, le théoricien définit le *motto* comme une « expression et une manifestation extrinsèque du corps. » Pour l'homme, le mouvement révèle les choses dont l'âme pâtit ; pour l'animal, il s'enracine dans sa nature d'être vivant », P. Dubus, « Art et animalité dans le Trattato dell'arte della pittura de Gian Paolo Lomazzo », *Op. Cit.*, p. 10.

¹⁵⁹¹ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles, Op. Cit.*, p. 538.

¹⁵⁹² *Ibid.*

¹⁵⁹³ P. Parlebas, « Des jeux dans les enluminures », *Op. Cit.*, p. 28.

S'il peut parfois être difficile d'affirmer quand l'enfant joue ou quand il ne joue pas¹⁵⁹⁴, la représentation de son corps en mouvement et la présence d'un animal à ses côtés peuvent constituer deux indices importants. À l'inverse, noter une dissemblance entre le comportement animal et le comportement enfantin peut-être révélateur de la pensée pédagogique cachée derrière le jeu enfantin, comme c'est le cas dans une peinture murale de Lorenzo Lotto.

La promenade ignominieuse de sainte Barbe (**Fig. 107**) orne l'un des murs de l'oratoire (un bâtiment indépendant) construit dans le domaine de la villa Suardi, lequel fut construit à la demande de Battista Suardi, appartenant à une riche famille de Bergame, dans les premières années du XVI^e siècle. Situé à Trescore, dans la campagne alentour de Bergame, l'oratoire est décoré dans un premier temps de modestes peintures murales dans lesquelles la vigne a toute sa place, conformément au lieu implanté au milieu de terres agricoles où la vigne est notamment cultivée¹⁵⁹⁵. C'est vers la fin de l'été 1523 que Battista Suardi commande au peintre vénitien, établi à Bergame depuis près de dix ans, de décorer les trois autres murs de l'oratoire restés vierges, ainsi que le plafond¹⁵⁹⁶. Ce dernier est orné de putti et de vignes rappelant celles qui entourent l'oratoire. Des scènes de la vie de sainte Brigitte d'Irlande illustrent le mur de droite tandis que plusieurs épisodes de la vie de sainte Barbe couvrent le mur de gauche.¹⁵⁹⁷ C'est dans ce décor dédié à sainte Barbe que se trouve un groupe d'enfants disséminés parmi la foule de témoins réagissant avec plus ou moins de retenue selon leur rang à la vue de ce qui est infligé à Barbe. La scène située à droite de l'imposant Christ illustre un épisode de la vie de sainte Barbe. La jeune païenne convertie au christianisme¹⁵⁹⁸ est exposée nue en ville par deux bourreaux, énième sévices imposé par son père à qui elle a récusé le mariage qu'il lui proposait. La foule présente autour de la jeune femme refusant d'abjurer sa foi est divisée en plusieurs groupes distincts selon leur statut social. À gauche de la jeune martyre, les femmes et les enfants de la famille Suardi sont représentés les mains jointes, priant dans une attitude digne de leur rang¹⁵⁹⁹. À sa droite, une foule de personnages divers s'indigne en faisant de grands gestes. Au

¹⁵⁹⁴ « Il est impossible de savoir quand l'enfant ne joue pas. Il joue même son propre rôle, assurant une sorte de décalage à sa présence dans le monde. [...] Le jeu est le mode privilégié de l'expression enfantine. », P. Gutton, *Le Jeu chez l'enfant*, *Op. Cit.*, p. 1.

¹⁵⁹⁵ « Sa décoration intérieure était tout aussi modeste, du moins initialement. À l'origine, en effet, seul le mur de l'autel était peint : en 1502, un artiste local anonyme y exécute des fresques de médiocre qualité. », M. Brock, « Les fresques de Lorenzo Lotto à Trescore (1523-1524) : une réponse fidéiste à une actualité tragique. », *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁹⁷ Selon Maurice Brock, le choix de ces saintes relève d'une volonté de protéger la villa des catastrophes météorologiques suites à plusieurs événements de la sorte ayant entachés les récoltes dans les années précédentes. Voir *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁹⁸ La scène de la *Prise de voile* inaugure le décor, tout à gauche de la fresque.

¹⁵⁹⁹ M. Brock, « Les fresques de Lorenzo Lotto à Trescore (1523-1524) : une réponse fidéiste à une actualité tragique. », *Op. Cit.*, p. 22.

fond, entre les deux groupes se trouve le père de sainte Barbe, reconnaissable à son turban blanc, accompagné d'un personnage juif avec qui il s'entretient en aparté. Lorenzo Lotto situe la balade ignominieuse de sainte Barbe sur la place centrale d'une ville, non loin des étals de marché, pour mieux actualiser la scène et la peupler de personnages contemporains divers et variés. Il va même jusqu'à figurer un groupe d'enfants en pleine course à droite de la sainte, aux pieds des deux soldats ouvrant la marche à sainte Barbe et ses bourreaux. Peu soucieux de la scène qui se déroule près d'eux, les trois enfants arrivent en courant « mus par la curiosité »¹⁶⁰⁰ de l'attroupement de la foule comme l'écrit Maurice Brock. Ils semblent surtout attirés par le petit chien blanc aux pieds de sainte Barbe qui les regarde avec attention et qui accompagne la jeune femme dans chacun des épisodes illustrés dans la fresque¹⁶⁰¹. Le premier en tunique jaune et chausses bleus est figuré dans une course effrénée en direction de l'animal comme l'indique son regard dirigé en avant et son bras tendu au bout duquel il tient un bâton¹⁶⁰². Ses deux compagnons sont eux plus à la traîne derrière : si l'un est également en pleine course en avant, son regard est dirigé en arrière vers un troisième garçon qui vient de chuter et se retrouve au sol, à plat ventre. Ce dernier s'est certainement emmêlé les pieds dans le bâton à vent – jouet indissociable de l'enfance – qui l'a fait tomber. À travers ces trois bambins, Lorenzo Lotto donne à voir une jeunesse en mouvement jouant dans l'espace public et s'adonnant inconsciemment à des exercices physiques recommandés par les pédagogues, illustrant par là une attitude des plus communes de l'enfance « qui ne descend jamais tranquillement les rues »¹⁶⁰³. L'exactitude des gestes des garçons figurés en pleine course rappelle celle des enfants sculptés dansant et s'amusant par Donatello dans la *Cantoria* sculptée en 1433 et 1439 et aujourd'hui conservée au musée de l'œuvre de Santa Maria del Fiore de Florence. Les mouvements des enfants viennent sans conteste apporter un certain dynamisme à la scène. De plus, grâce à leur course en avant, les trois garçons ramènent le regard au premier plan de la fresque, vers sainte Barbe.

Si depuis l'Antiquité il est admis que le mouvement physique révèle le moi intérieur dans la mesure où il est considéré comme un indice des émotions, de son caractère ou encore de son

¹⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 26 ; M. Brock, « Quelques enfants amusant dans la peinture religieuse de Lorenzo Lotto », *Op. Cit.*, p. 295-296.

¹⁶⁰¹ Dans sa description de la scène, Fabien Lacouture s'attarde sur la course des trois bambins mais ne mentionne pas l'animal. Il nous semble pourtant que ce dernier est le quatrième membre de ce groupe et que les enfants ne peuvent être dissociés du chien qu'ils cherchent à rejoindre. F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles*, *Op. Cit.*, p. 244.

¹⁶⁰² Fabien Lacouture identifie dans sa thèse ce bâton comme un « roseaux-chevaux », il nous paraît difficile d'identifier avec précision la nature de cet objet. *Ibid.*

¹⁶⁰³ L. Haas, *The Renaissance Man and His Children. Childbirth and Early Childhood in Florence, 1300-1600*, *Op. Cit.*, p. 150.

éthique¹⁶⁰⁴, que penser de ces garçons venant chahuter aux pieds de la jeune sainte et notamment de celui qui vient de chuter ? La légèreté de leurs amusements peut en effet surprendre face à la gravité générale de la situation décrite dans la peinture murale. L'hypothèse de Maurice Brock à leur propos est très convaincante : « ils constituent à l'évidence des contre-modèles que le spectateur se gardera d'imiter »¹⁶⁰⁵. À l'instar des pédagogues qui, s'ils sont largement en faveur des jeux sportifs, insistent sur l'importance de canaliser les jeux pour éviter tout débordement, Lorenzo Lotto se sert de ces enfants pour apporter spontanéité et fraîcheur à son œuvre tout en condamnant visuellement leur fougue, semble-t-il. En représentant le dernier enfant chutant de tout son long sur le sol, Lorenzo Lotto illustre la conséquence d'un jeu trop véhément et mal maîtrisé. L'étourderie des garçons qui ne voient pas sainte Barbe et n'ont pas conscience de ce qu'elle endure, car trop absorbés par leur jeu est ainsi puni par la dégringolade de l'un d'entre eux. Leur comportement vient ainsi s'opposer à celui des trois enfants Suardi placés auprès de leurs mères, de l'autre côté de sainte Barbe, dont l'attitude est des plus exemplaires : alignés les uns à côté des autres, les mains jointes en prière¹⁶⁰⁶. La sanction à ce comportement déplacé au vu de la gravité du moment est immédiatement sanctionnée par cette chute qui invite le spectateur à réfléchir à la conduite intempestive des enfants. Ces derniers sont ainsi plus ou moins érigés en contre-exemples risibles selon leur position. Le premier garçon figuré en train de courir vers le chien, et donc vers sainte Barbe, n'est pas représenté dans une attitude risible. Quant au second, s'il évite la chute et continue sa course, son attention est dirigée vers le troisième garçon au sol, qui n'est lui pas près d'arriver aux côtés de la sainte. Plus ils sont loin de cette dernière, et donc de sa foi chrétienne inébranlable qui l'accompagne dans chacune des épreuves qu'elle subit¹⁶⁰⁷, plus leur comportement est inapproprié. Si Lorenzo Lotto s'est permis d'insérer de tels personnages amusants, c'est parce qu'ils « instruisent, favorisent la mémoration et mettent en branle l'affectivité » résume parfaitement Maurice

¹⁶⁰⁴ « *Since Antiquity, it had been accepted that physical movement revealed the inner self. In medical and physiological writings from Aristotle onwards, movement is seen as an index of the emotions; it is also perceived as a guide to an individual's character and moral or ethical state, since these are defined in part in terms of control over the irrational passions. The notion that deportment was an index of character, and thus also of social status, was not new to the Renaissance.* », Sharon Fermor, « Movement and gender in sixteenth-century painting » dans Kathleen Adler et Marcia Pointon (eds.), *The Body Imaged*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 131.

¹⁶⁰⁵ M. Brock, « Quelques enfants amusant dans la peinture religieuse de Lorenzo Lotto », *Op. Cit.*, p. 295.

¹⁶⁰⁶ Leur comportement s'oppose également à celui de l'enfant assis sur les marches de l'autel dans la fresque située en face, de l'autre côté de l'oratoire et illustrant des épisodes de la vie de sainte Brigitte. Si l'enfant paraît distrait et ne prête attention à l'office, c'est parce qu'il « a le privilège de voir le gradin reverdir au moment où sainte Brigitte se consacre à Dieu ». M. Brock, « Les fresques de Lorenzo Lotto à Trescore (1523-1524) : une réponse fidéiste à une actualité tragique. », *Op. Cit.*, p. 27.

¹⁶⁰⁷ « Ainsi, le petit chien gris-blanc qui accompagne fidèlement la jeune fille jusqu'à sa mort symbolise clairement sa foi inébranlable », *Ibid.*, p. 22.

Brock¹⁶⁰⁸. Ils permettent également au spectateur de visualiser ce qui relève ou non d'une bonne attitude chrétienne. Aux jeux risibles des enfants s'opposent les prières de la famille Suardi tout comme leur agitation contraste avec l'immobilité des autres personnages. Le jeu, activité instinctive de l'enfance¹⁶⁰⁹, sert donc ici de prétexte à l'enseignement du bon comportement chrétien. Lorenzo Lotto anticipe la portée didactique des scènes de jeu entre enfants et animaux que l'on retrouvera dans la seconde moitié du XVI^e siècle dans les scènes de genre et qui passe notamment par le rire.

Comme l'explique Francesca Alberti dans son livre consacré à *La Peinture facétieuse de la Renaissance*, le rire provoque des effets ridicules au sein de l'image, permettant à cette dernière de devenir agissante, « c'est-à-dire capable d'éveiller la mémoire »¹⁶¹⁰. Ce procédé, qui tire son origine dans les traités de rhétorique antiques¹⁶¹¹, favorise en effet le souvenir du spectateur. Face à une œuvre inhabituelle, ce dernier est davantage susceptible d'éprouver un choc émotionnel tel que le rire. Une émotion qu'il associera dès lors à cette image et qui favorisera sa mémorisation, ainsi que celle de son message.

Le rire parfois provoqué par la représentation de scènes de jeu enfantines trouve ainsi un double écho, à la fois interne et externe à l'image. D'un côté, les protagonistes du jeu apprennent une leçon grâce au jeu auxquels ils s'adonnent, de l'autre, le spectateur retient la leçon illustrée par le rire qu'elle provoque. Le jeu, parce qu'il est notamment considéré comme « un instrument utile au bon développement physique et psychique de l'enfant et même comme un moyen efficace pour préparer l'enfant à s'intégrer dans la société des adultes »¹⁶¹², se prête parfaitement à ces leçons visuelles mêlant *serio* (sérieux) et *ludere* (rire, s'amuser). Le dessin de Sofonisba Anguissola en est un autre parfait exemple (**Fig. 185**)¹⁶¹³.

Le dessin réalisé à la craie brune et au fusain sur un papier brun représente deux enfants qui ne sont autres que les frères et sœurs de l'artiste, formée à Crémone par Bernardino Campi puis par Bernardino Gatti¹⁶¹⁴. C'est probablement Minerva, l'une des sœurs de l'artiste, qui est ici représentée aux côtés de son petit frère Asdrubale, le dernier de la fratrie alors âgé d'environ

¹⁶⁰⁸ M. Brock, « Quelques enfants amusant dans la peinture religieuse de Lorenzo Lotto », *Op. Cit.*, p. 296.

¹⁶⁰⁹ Platon en fait le constat : « chez des êtres d'un tel âge, il existe des jeux naturels et spontanés, [...], qu'ils ne sont pas loin de découvrir d'eux-mêmes aussitôt qu'ils se trouvent réunis », Platon, « Les Lois », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, livre VII, 794a.

¹⁶¹⁰ F. Alberti, *La peinture facétieuse - Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, *Op. Cit.*, p. 55.

¹⁶¹¹ Voir F. Alberti, *La peinture facétieuse - Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, *Op. Cit.*, p. 55.

¹⁶¹² N.-L. Perret, « La place du jeu dans l'éducation du prince d'après Gilles de Rome et son traducteur Guillaume (XIII^e - XIV^e siècle) », *Op. Cit.*, p. 112.

¹⁶¹³ On peut rapprocher ce dessin d'une sculpture attribuée à Hendrick de Keyser, *Enfant hurlant piqué par une abeille*, c. 1615-1620, buis, 16,5 x 13 x 9,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

¹⁶¹⁴ M.W. Cole, *Sofonisba's Lesson. A Renaissance artist and her work*, *Op. Cit.*, p. 7.

trois ans¹⁶¹⁵. L'enfant vêtu d'un pourpoint aux manches bouffantes adresse au spectateur un regard rempli de larmes, de douleur mais aussi d'un peu de colère. Et pour cause, au bout du majeur de sa main gauche s'est accrochée une écrevisse. L'animal suspendu dans le vide en pinçant le doigt d'Asdrubale, provoque l'expression de douleur sur son visage. Sa sœur qui tient le panier d'écrevisses tente de le reconforter en posant une main rassurante sur son dos. Son regard, s'il est compatissant ne transmet aucune inquiétude. Elle sait pertinent que si le pincement n'est certes pas des plus agréable, il n'est en aucun cas grave et que c'est là le risque à encourir lorsque l'on plonge sa main dans un panier rempli d'écrevisses. Un danger que l'innocent Asdrubale découvre à ses dépens et que le spectateur moqueur est également invité à retenir.

La représentation des pleurs d'Asdrubale vient donc susciter – en plus de l'admiration de Michel-Ange¹⁶¹⁶ – le rire du spectateur. Mais si la grimace déformant le visage du jeune Asdrubale et son innocence face aux conséquences d'un tel acte peuvent susciter la moquerie chez spectateur, le dessin n'a pas que vocation à amuser ce dernier¹⁶¹⁷. Il permet en outre de transformer l'œuvre en une image agissante qui, tel un moyen mnémotechnique, va marquer l'esprit du spectateur afin qu'il mémorise la leçon illustrée. Si pour Cicéron l'utilisation du rire chez l'auditeur doit être justifiée et faire preuve d'une certaine sobriété¹⁶¹⁸ et comme le rappelle Michael A. Screech, le rire sert bien souvent des fins théologiques et morales¹⁶¹⁹.

L'enfant et l'animal sont ici utilisés malgré eux pour servir une visée morale qui les dépasse. Leur innocence sert de prétexte à l'illustration d'une leçon de morale visuelle pour le spectateur. Si le rire se base généralement sur trois personnes – la victime, le témoin complice et le rieur¹⁶²⁰

¹⁶¹⁵ I.S. Perlingieri, « Sofonisba Anguissola's Early Sketches », *Op. Cit.*, p. 13. ; I.S. Perlingieri, *Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance, Op. Cit.*, p. 57.

¹⁶¹⁶ Ce dessin d'Asdrubale pleurant vient compléter un autre dessin de Sofonisba Anguissola représentant une vieille femme apprenant l'alphabet, ce qui suscite le rire de la jeune fille à ses côtés. Dessin dont Michel-Ange a eu connaissance et auquel il aurait répondu qu'il serait plus difficile de représenter une personne en train de pleurer (supériorité de la tragédie sur la comédie). Ce qui a quoi Sofonisba Anguissola a répondu par ce dessin. Concernant la circulation du dessin de Sofonisba Anguissola et son l'échange épistolaire avec Michel-Ange, voir : Vasari, *Les Vies*, vol. 6, p. 98. ; Charles De Tolnay, « Sofonisba Anguissola and her Relations with Michelangelo », *Journal of the Walters Art Gallery*, 1941, n° 4, p. 117-118. ; I.S. Perlingieri, *Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance, Op. Cit.*, p. 70, 71, 72 et 73. ; M.W. Cole, *Sofonisba's Lesson. A Renaissance artist and her work, Op. Cit.*, p. 98 à 100. ; M.D. Garrard, « Here's Looking at Me », *Op. Cit.*, p. 611-612. ; *Ibid.*, p. 612, note 98.

¹⁶¹⁷ Plus tard, Claude Fleury (1640-1723) dans son *Traité du choix et de la méthode des études* (1686) reprenant des propos de Michel Montaigne (*Essais*, II, 8, p. 387) fustige les parents qui s'amuseraient des bêtises de leurs enfants : « « Quand ils disent une sottise, tirant droit d'un principe impertinent qu'on leur a donné, on s'éclate de rire [...] Il semble que les pauvres enfants ne soient faits que pour divertir les grandes personnes, comme de petits chiens ou de petits singes. », Claude Fleury, « Traité du choix et de la méthode des études », *Œuvres*, Paris, 1844, p. 94. Cité par *Ibid.*, p. 128.

¹⁶¹⁸ Cicéron, *De oratore, tome II, livre II*, Paris, Les Belles Lettres, 1927, p. 247.

¹⁶¹⁹ Michael Andrew Screech et Pierre-Emmanuel Dauzat, *Le rire au pied de la croix : de la Bible à Rabelais*, Paris, Fayard, 2002.

¹⁶²⁰ *Ibid.*, p. 23.

– il tire ici profit de l’innocence du jeune Asdrubale et de l’écrevisse qui n’y est pour rien afin provoquer le rire du spectateur. Ils sont convoqués par la peintre et mis au service de la leçon visuelle qu’elle souhaite faire passer, tout en démontrant ses capacités de portraitiste sur un sujet jugé par tous comme difficile : la représentation des pleurs allant de pair avec celle du rire¹⁶²¹.

Ce thème précédemment abordé sera repris par Vincenzo Campi à la suite du dessin de Sofonisba Anguissola. On peut en effet constater une influence certaine entre ce dernier et plusieurs toiles de Vincenzo Campi représentant des *Poissonniers* (**Fig. 186 et 187**)¹⁶²², dans lesquelles il reprend ouvertement le motif de l’enfant mordu par une écrevisse. Le crustacé y est représenté pendant dans le vide, accroché au bout du doigt d’un nourrisson qui pleure de douleur. Le motif devient ainsi une référence, un clin d’œil au dessin de l’artiste crémonaise que Vincenzo Campi reprend ici à l’identique et qu’il adaptera dans sa série des *Mangeurs de fèves* (**Fig. 188, 189, 190 et 191**), où c’est un chat qui vient cette fois griffer la jambe d’un nouveau-né hurlant de douleur.

Le dessin de Sofonisba Anguissola va donc connaître une certaine fortune critique et semble avoir également influencé le Caravage (1571-1610) pour ses deux versions d’un *Garçon mordu par un lézard* (**Fig. 192 et 193**). C’est en tout cas l’hypothèse soumise par Roberto Longhi¹⁶²³ puis reprise entre autres par Sandra Ilya Perlingieri¹⁶²⁴. Outre la présence d’un animal – écrevisse dans un cas, lézard dans l’autre – les deux œuvres donnent à voir des figures masculines ne mettant pas en avant les qualités et vertus associées et attendues de leur genre à l’époque. En effet, les pleurs et la peur ne sont généralement pas les qualités sur lesquelles insistent les peintres. Ces tableaux font office de contre-pieds aux représentations classiques de la masculinité en figurant des garçons – et donc pas encore des hommes – peu résistants à la douleur et très démonstratifs de leurs sentiments¹⁶²⁵.

¹⁶²¹ D. Bertrand, *Dire le rire à l’âge classique*, *Op. Cit.*, p. 126.

¹⁶²² Le premier tableau appartient à un ensemble de cinq œuvres commandées par le banquier de Charles Quint, Hans Fugger. Pour plus d’informations sur ce cycle de peintures voir notamment : Barry Wind, « Vincenzo Campi and Hans Fugger : a peep at late cinquecento bawdy humour », *Arte Lombarda*, 1977, n° 47-48, p. 70-73 ; F. Paliaga et Museo civico Ala Ponzzone (eds.), *Vincenzo Campi, Op. Cit.*, p. 156. ; Sophie Laroche et Christophe Brouard (eds.), *La grande bouffe : peintures comiques dans l’Italie de la Renaissance*, cat. expo., (Musée municipal de Soissons, du 28 octobre 2017 au 11 mars 2018), Paris ; Soissons, Lienart ; Musée municipal, 2017, p. 71. ; S. McTighe, « Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580 », *Op. Cit.* ; ; Valérie Boudier, « Quand l’image invite à la civilité. Une représentation de la convivialité chez Vincenzo Campi, peintre crémonais du XVIe siècle », in *Ibid.*, p. 387-407, 395.

¹⁶²³ Roberto Longhi, « Indicazioni per Sofonisba Anguissola », *Paragone Arte*, 1963, n° 157, p. 50-52.

¹⁶²⁴ I.S. Perlingieri, *Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance*, *Op. Cit.*, p. 66. ; I.S. Perlingieri, « Sofonisba Anguissola’s Early Sketches », *Op. Cit.*, p. 14.

¹⁶²⁵ M.D. Garrard, « Here’s Looking at Me », *Op. Cit.*, p. 613.

Cette douleur qui déforme le visage des personnages vient ainsi les rapprocher « de l'informe et de la nature brute »¹⁶²⁶. Une telle mise en avant de l'animalité de l'enfant, qu'elle soit physique ou morale, est particulièrement visible dans les représentations de scènes de jeux entre enfants et animaux. Ces tableaux donnent à voir une régression bestiale de l'enfant, qui sous couvert du jeu, laisse libre cours à ses pulsions primitives. Le jeu devient ainsi à sens unique et transforme l'enfant en un tortionnaire.

3.2. Vers une régression bestiale : le jeu à sens unique.

Deux tableaux réalisés par Annibale Carracci (1560-1609) et Vincenzo Campi (1536-1591) dans la seconde moitié du XVI^e siècle représentant ce genre de scènes de jeu – si tant est qu'on puisse encore qualifier de telles scènes de jeu – et convoquent à nouveau la figure de l'écrevisse (**Fig. 194 et 195**). Les deux tableaux, très similaires¹⁶²⁷, représentent dans un cadre rapproché et sur un fond uni deux enfants, des écrevisses et un chat. Encouragé par la jeune fille, le garçon, plus âgé, approche une écrevisse de la tête d'un chat assis sur une table tandis qu'une autre écrevisse s'approche de lui (**Fig. 194**). Le poil hérissé et les oreilles baissées du félin trahissent son agacement et sa douleur. Les enfants, trop amusés – comme en témoignent leurs sourires plus ou moins affirmés – par cette expérimentation ne le remarquent pas ou n'en tiennent pas rigueur. Au contraire, la fillette semble encourager le garçon dans son jeu en posant sa main sur son épaule. Ce dernier réalise le même geste dans les deux tableaux : il tient l'écrevisse par le bout de sa queue d'une main et l'approche avec précaution de l'animal tout en le retenant de son autre main.

La représentation de l'écrevisse pinçant l'oreille d'un chat fait largement écho au motif instauré par Sofonisba Anguissola dans son dessin¹⁶²⁸. Dessin qu'a possiblement étudié ou eu entre les mains Annibale Carracci, dont on sait qu'il a étudié les œuvres de l'artiste reconnue pour ses talents de portraitiste¹⁶²⁹. Ces portraits intimes, notamment de ses frères et sœurs

¹⁶²⁶ D. Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique*, *Op. Cit.*, p. 126-127.

¹⁶²⁷ Au vu de la qualité des peintures, il semblerait que ce soit Annibale Carracci qui ai été influencé par le tableau de Vincenzo Campi, ce dernier meurt en 1591 et la toile d'Annibale Carracci est datée de 1588-90. Cependant, le manque d'informations concernant le tableau de Vincenzo Campi dont seul le catalogue de la Fondazione Zeri mentionne et conserve une photo, ne nous permet pas d'affirmer quel tableau a influencé l'autre. Nous tenons ici à remercier Tiffany Rocco, du département des peintures européennes du Metropolitan Museum de New York pour avoir pris le temps de chercher pour nous, si des liens entre ces œuvres étaient mentionnés dans les documents du musée. Malheureusement, rien n'est ressorti et nous n'avons toujours aucune information sur cette peinture de Vincenzo Campi.

¹⁶²⁸ Ce détail de l'écrevisse peut également être le témoin de la production en série qui s'opère dans les ateliers des Campi, Bassano, etc.

¹⁶²⁹ Clare Robertson, *The invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, p. 42-43.

enfants, ont également influencés Annibale Carracci qui excelle à son tour ici dans le portrait enfantin et animalier¹⁶³⁰.

Ces deux tableaux s'ancrent dans un thème qui connaît à partir de la fin du XVI^e siècle en Italie un certain succès et qui n'est pas sans rappeler la tradition des charivaris, celui des sévices corporels infligés aux chats¹⁶³¹ tels les castrations¹⁶³² ou les emmaillotages¹⁶³³. Un autre tableau (**Fig. 196**) potentiellement attribué à Vincenzo Campi¹⁶³⁴ mentionné dans le catalogue numérique de la Fondazione Zeri, peut être inclus dans ce corpus. Un jeune garçon, très semblable aux deux précédents, retient de ses deux mains un chat au niveau de son cou. Il a très certainement eu recours à la tête de poisson posée sur la table pour attirer le chat jusqu'à lui et le faire tomber dans son piège. Cette entrave à la liberté de mouvement du félin amuse de toute évidence le garçon qui tout en regardant le spectateur arbore un large sourire laissant apparaître ses dents. L'animal retenu captif est en toute logique figuré avec un regard qui laisse deviner sa colère qui l'animale face à cette situation. Il n'est toutefois pas au bout de ses peines et ne se doute probablement pas de ce que l'enfant lui réserve. La présence d'une bassine aux motifs floraux remplie d'eau posée dans le coin inférieur gauche de la toile nous donne un indice : il y a fort à parier que le garçon va tenter de forcer le chat à goûter à l'eau du réceptacle, si ce n'est plus. Dans ce tableau comme dans les deux précédemment pris en exemple, la réaction du chat

¹⁶³⁰ « *We have seen that Annibale would have paint modest portraits of tradesmen and friends, and he would also make drawings, which are intimate and closely observed, especially of children.* », *Ibid.*

¹⁶³¹ Nous avons consacré une communication à ces tableaux dans lesquels les chats se font torturer lors de la journée d'étude « Rire & Violence (XVI^e – XVIII^e siècle) organisée par l'Université de Lausanne les 22 et 23 mars 2018. L'étude de Michel Hochmann sur le même sujet a été publiée peu de temps après. Voir M. Hochmann, « Des bizarreries de chat et d'autres fantaisies » : le chat dans les tableaux comiques de la Renaissance », *Op. Cit.* À noter que dans le même ouvrage, l'article d'Henri Keazor qui traite de la place du rire et de l'humour chez les Carracci ne mentionne pas ce tableau. Nous avons nous-mêmes traité cette question lors de notre mémoire de Master 1 à l'Université Grenoble Alpes soutenu en 2016 sous la direction du Professeur Guillaume Cassegrain intitulé « L'humour, ses formes et ses fonctions dans les tableaux d'Annibale Carracci » soutenu en 2016.

¹⁶³² Selon Carlo Ridolfi, Giorgione aurait été un des premiers à représenter ce genre de scène : « *In capace tela haveva fatto il congresso d'una famiglia, standovi nel mezzo un vecchio castratore con capellaccio, che gli adombrava mezzo il volto, e lunga barba ripiena di molli giri in atto di castrare un gatto, tenuto nel grembo da madonna, la quale dimostrandosi schifa di quell'atto, altrove rivolgeva il viso : eravi presente una fantesca con la lucerna in mano, & un fanciullo teneva il tagliere con empiastri, & una fanciulla recava un altro gatto, che defendendosi con le unghie le stracciava il crine.* », C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato (1648)*, *Op. Cit.*, p. 101.

¹⁶³³ On peut par exemple citer le tableau d'un artiste anonyme italien du XVI^e (parfois attribué à Niccòlo Frangipane) représentant un *Chat emmailloté*, 4^{ème} quart du XVI^e siècle, huile sur toile, 93,5 x 17,5 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts. Tableau qui connaîtra un succès en dehors de l'Italie comme un témoigne la gravure de Jean Leblond, *L'éducation du matou*, 1580, Eau forte, Paris, BNF, Département des estampes et de la Photographies.

¹⁶³⁴ Son attribution à Vincenzo Campi sinon à un membre de son atelier, voire à l'un de ses suiveurs nous semble tout à fait probable dans la mesure où le garçon est très similaire à celui d'un autre tableau de Campi représentant un *Garçon avec trois volailles dans une corbeille*, réalisé en 1575 que nous avons pris en exemple dans la Partie II, chap. 3, 2.2.

est aisément imaginable pour le spectateur averti : le coup de griffe ne saurait tarder, marquant la fin du jeu faussement innocent des enfants, la fin de ces « joies terrestres » éphémères¹⁶³⁵.

Le choix du chat n'est pas laissé au hasard. Erwin Panofsky voit par exemple dans cet animal l'incarnation de la « cruauté bilieuse »¹⁶³⁶, qui se retourne ici contre lui. Ces « bizarreries » infligées aux chats « pouvaient aussi évoquer par antonomase le juste châtement d'un animal fourbe, associé notamment à l'allégorie de la liberté par Cesare Ripa et contraint de subir, à l'instar d'un enfant, les humeurs et les pratiques sociales de l'homme » écrivent Sophie Laroche et Christophe Brouard¹⁶³⁷. Le chat devient ici la victime des jeux d'enfants dont les sourires trahissent leurs penchants sadiques.

Les tableaux d'Annibale Carracci ou de Vincenzo Campi, comme celui de Brughel avant eux, sont les témoins d'une culture enfantine qui tend à devenir autonome à la Renaissance, notamment grâce au développement des portraits enfantins et des scènes de genre¹⁶³⁸. Ils offrent aux enfants et à leurs jeux une place qui leur est habituellement refusée¹⁶³⁹. Tel le *charivari*¹⁶⁴⁰, en donnant un espace aux jeux de l'enfance, la peinture fait office d'exutoire tout en instruisant le spectateur de manière ludique.

L'être humain joue presque autant qu'il fait écrit Johan Huizinga. C'est un *Homo Ludens*¹⁶⁴¹. Le jeu fait partie de sa nature et rend plus supportable le reste de sa vie par la détente qu'il apporte précise Aristote dans sa *Politique*¹⁶⁴². Pour Baldassare Castiglione qui reprend les

¹⁶³⁵ É. Foucart-Walter et P. Rosenberg, *Le chat et la palette. Le chat dans la peinture occidentale du XV^e au XX^e siècle*, *Op. Cit.*, p. 18.

¹⁶³⁶ Erwin Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, traduit par Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 2012, p. 136.

¹⁶³⁷ Sophie Laroche et Christophe Brouard (éd.), *La grande bouffe : peintures comiques dans l'Italie de la Renaissance*, cat. expo., (*Musée municipal de Soissons, du 28 octobre 2017 au 11 mars 2018*), *Op. Cit.*, p. 81.

¹⁶³⁸ P. Parlebas, « Une rupture culturelle : des jeux traditionnels au sport », *Op. Cit.*, p. 13.

¹⁶³⁹ *Ibid.*

¹⁶⁴⁰ « Comme il est largement admis pour le *charivari*, donner temporairement un espace aux jeux (même subversifs) permet également de canaliser les énergies et d'inculquer un modèle du monde et de l'ordre de la société, appris et répété activement dans la performance ludique. », F. Aceto et V. Kopp, « Entre didactique et ludique. Essais d'une approche historique », *Op. Cit.*, p. 107.

¹⁶⁴¹ Johan Huizinga, *Homo Ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 2011, p. 11. Concernant les représentations du jeu dans l'art, voir notamment la thèse de doctorat de : F. Schmitt, *L'art comme jeu. Pratiques et utopies*, *Op. Cit.*, p. 17. À noter que le jeu ainsi défini comme une activité de délassement venant s'opposer au travail est un critère permettant de distinguer l'homme de l'animal dans la mesure où l'animal ne travaille pas (seuls les animaux de labour travaillent, mais n'ont pas le droit au jeu pour autant), il ne peut pas jouer. Ce critère et le travail des animaux méritaient de faire l'objet d'une étude plus approfondie. Il est évident que les animaux jouent également volontairement pour se délasser sans avoir nécessairement de « travaux » comme le pense Jean-Louis Labarrière, « Animal de compagnie, animal domestique et animal sauvage : une tentative de définition », in *Ibid.*, p. 15-41, 30-31. De plus, les jeux sont propres non seulement à chaque espèce, mais aussi à chaque individu. Jacques Lecomte, « Jeux des animaux », in R. Caillois, *Jeux et Sports*, *Op. Cit.*, p. 19-48, 20.

¹⁶⁴² « Car le jeu est en vue de la détente, et la détente est nécessairement agréable (elle est, en effet, une sorte de médication de la peine due aux dures besognes), et la vie de loisir doit, de l'avis général, posséder non seulement le beau, mais aussi le plaisir (car le fait d'être heureux comprend les deux). », Aristote, « Les Politiques », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, livre VIII, 1339b. ; Alain Pons, « Les fondements rhétorico-philosophiques des traités de

propos d'Aristote¹⁶⁴³, l'homme « est un animal capable de rire » et est par nature « attiré vers le plaisir et désire le repos et la récréation »¹⁶⁴⁴. C'est pour satisfaire ces envies que les hommes ont inventé les fêtes par exemple, mais aussi les jeux, qui permettent l'espace d'un instant d'oublier les tracas quotidiens.

Pour les enfants les jeux ne relèvent pas du délassement après une journée de labeur, mais forment des exercices pédagogiques plus ou moins évolués au fil des âges¹⁶⁴⁵ :

« Le premier exercice de toute éducation sera le jeu, car jouer c'est se détendre, c'est jouir en dominant sa jouissance. Et les jeux auxquels l'enfant jouera seront éducatifs s'ils endurent contre le plaisir en s'habituant à le goûter sans cesser de le dominer. »¹⁶⁴⁶

Plus que chez l'adulte, le jeu fait véritablement partie de la nature de l'enfant, il est son moyen d'expression envers ses pairs¹⁶⁴⁷. Dans ces jeux, les animaux tiennent une place de premier choix : ils sont les partenaires des enfants tout en étant « un terrain d'exploration formidable »¹⁶⁴⁸. Les animaux vont notamment servir aux enfants à reproduire les comportements qu'ils ont pu observer dans leur entourage, notamment chez les adultes, leur permettant de devenir les acteurs s'adonnant à un rôle qu'ils connaissent bien¹⁶⁴⁹. En imitant

savoir-vivre italiens du XVI^e siècle », in *Traité de savoir-vivre en Italie*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1993, p. 173-190, 179.

¹⁶⁴³ Concernant la quête de l'« enjouement » chez l'homme décrit par Aristote, voir Aristote, « Éthique à Nicomaque », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, livre II, 1128a.

¹⁶⁴⁴ Baldassare Castiglione, *Le livre du Courtisan*, traduit par Gabriel Chappuys, Paris, G. Lebovici, 1987, p. 166.

¹⁶⁴⁵ « C'est un point de vue généralement accepté que le jeu solitaire, suivi du jeu parallèle, du jeu associatif et finalement du jeu coopératif, constituent la séquence dans laquelle le jeu social se développe avec l'âge. », S. Millar, *La psychologie du jeu chez les enfants et les animaux, Op. Cit.*, p. 198.

¹⁶⁴⁶ M. Manson, « Le droit de jouer pour les enfants grecs et romains », *Op. Cit.*, p. 121.

¹⁶⁴⁷ J.-M. Mehl, « Les jeux de l'enfance au Moyen Âge », *Op. Cit.*, p. 40.

¹⁶⁴⁸ Galeries nationales du Grand Palais (France), Helsingin kaupungin taidemuseo et Les Arts Décoratifs (eds.), *Des jouets et des hommes*, cat. expo., (Paris, Grand Palais, Galeries nationales, du 14 septembre 2011 au 23 janvier 2012, Helsinki, Helsinki Art Museum, du 21 février 2012 au 20 mai 2012), Paris, Éditions de la RMN-Grand Palais, 2011, p. 102.

¹⁶⁴⁹ « Ce qui réjouit l'enfant, ce n'est point tant de s'identifier à tel ou tel personnage que de « faire comme si », de jouer un rôle, d'être devenu acteur. », Jean Chateau, « Jeux des enfants » dans Roger Caillois (ed.), *Jeux et sports*, Paris, Gallimard, 1967, p. 124.

les comportements qu'il a pu observer¹⁶⁵⁰, l'enfant reproduit, notamment sur l'animal¹⁶⁵¹, le système de domination qu'il a subi de la part des adultes. Grâce au jeu, il peut donc extérioriser ses frustrations¹⁶⁵², notamment sur des animaux de petites tailles comme les chats qu'il peut aisément maîtriser¹⁶⁵³.

Le jeu se prête également à l'assouvissement des pulsions de l'enfant et peut se transformer en un « exutoire de penchants nuisibles » qu'il peut faire subir à l'animal, comme nous avons pu le voir dans les œuvres d'Annibale Carracci et de Vincenzo Campi¹⁶⁵⁴. Un tel comportement se veut également l'écho d'un conflit intérieur qui oscille entre la tentation de l'animalité et le devoir de l'humanité. Du jeu résulte donc le double-je : il fait ressortir la part animale, indomptée, de l'enfant qui se traduit notamment par le rire, « révélateur sonore et physiologique des pulsions »¹⁶⁵⁵ et que condamne Érasme, particulièrement durant l'enfance¹⁶⁵⁶.

Si Charles Baudelaire voit dans le rire l'expression de la supériorité de l'homme sur la nature, il semble que dans les œuvres que nous prenons ici en étude, ce soit l'inverse qui soit énoncé¹⁶⁵⁷. L'enfant se croit peut-être supérieur à l'animal ici puisqu'il semble le soumettre physiquement.

¹⁶⁵⁰ Dans leur ouvrage consacrée aux femmes dans l'Italie de la Renaissance, Mary Rogers et Paola Tignali rapportent l'histoire d'un prêtre déclarant que les enfants sont loin d'être innocents et que leur mauvais comportement sont notamment dus à leurs parents : « *And I know there are those who say 'Oh, they are innocent!' And I am telling you that they are mischievous, and pretend they do not understand and nod not know, but they understand very well the evil you [mothers] are doing. It is you who make them evil, and then you say 'They are innocent!' Do not say that, but rather, 'They are wicked', because they understand more than they [the mother] see. A woman who had a daughter took her to confession, and said to the confessor, 'Sire, this daughter of mine is so innocent: don't ask her about... you understand my meaning: innocent!' And when the priest asked about her, she was pregnant! This was the good innocent girl!* », M. Rogers et P. Tinagli, *Women in the Italy, 1350 - 1650, Op. Cit.*, p. 98.

¹⁶⁵¹ « L'enfant rêve d'animaux, les dessine, joue avec eux et s'identifie à eux. L'animal apparaît comme un véhicule symbolique remplacé ultérieurement par des personnages. », P. Gutton, *Le Jeu chez l'enfant, Op. Cit.*, p. 96.

¹⁶⁵² « En substituant l'activité du jeu à la passivité avec laquelle il avait subi l'évènement pénible, il inflige à un camarade de jeu les souffrances dont il avait été victime lui-même et exerce ainsi sur la personne de celui-ci la vengeance qu'il ne peut exercer sur la personne du médecin. », *Ibid.*, p. 4.

¹⁶⁵³ Pierre Parlebas, « Jeux d'enfants d'après Jacques Stella et culture ludique au XVIIe siècle » dans Festival d'Histoire de Montbrison (ed.), *A quoi joue-t-on? Pratiques et usages des jeux et jouets à travers les âges*, Montbrison, Ville de Montbrison, 1999, p. 339. « Alors que dans un premier temps le jeu est simple prise de conscience sensori-motrice, il devient reproduction. Les enfants reproduisent dans leur jeu tout ce qui les a impressionnés dans la vie par une sorte d'abréaction contre l'intensité de l'impression dont ils cherchent, pour ainsi dire, à se rendre maîtres. », J.-M. Mehl, *Des jeux et des hommes dans la société médiévale, Op. Cit.*, p. 298.

¹⁶⁵⁴ J. Huizinga, *Homo Ludens : essai sur la fonction du jeu, Op. Cit.*, p. 16.

¹⁶⁵⁵ Brigitte Friant-Kessler, « Petite anatomie du rire aux XVIIe et XVIIIe siècles », *XVII-XVIII*, 2013, n° 70, p. 23.

¹⁶⁵⁶ « Rire de tout ce qui se fait ou se dit est d'un sot ; ne rire de rien est d'un stupide. Rire d'un mot ou d'un acte obscène marque un naturel vicieux. L'éclat de rire, ce rire immodéré qui secoue tout le corps, que les Grecs appelaient pour cela *le secoueur*, n'est bienséant à aucun âge, encore moins à l'enfance. », Érasme, *La civilité puérile [1530], Op. Cit.*, p. 64.

¹⁶⁵⁷ « Or, l'orgueil humain, qui prend toujours le dessus, et qui est la cause naturelle du rire dans le cas du comique, devient aussi cause naturelle du rire dans le cas du grotesque, qui est une création mêlée d'une certaine faculté imitatrice d'éléments préexistants dans la nature. Je veux dire que dans ce cas-là le rire est l'expression de l'idée de supériorité, non plus de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature. », Charles Baudelaire, « De l'essence du rire », *Oeuvres complètes*, Paris, France, Seuil, 1968, p. 985-986.

Mais dans la mesure où l'enfant ne fait preuve d'aucune discipline et obéit à ses pulsions les plus primitives, il semble dès lors que cela soit la nature qui prenne le dessus sur l'homme, le rendant esclave de ses propres désirs.

Pour Danièle Alexandre-Bidon et Pierre Riché, le jeu est « tout à la fois la marque de l'âge tendre et un moyen d'intégrer les enfants à la société des adultes »¹⁶⁵⁸, ce qui ne veut pas pour autant dire que cette société est exempte de mauvais comportements. Et la *conduite animale* des enfants fait écho à la thèse du « vernis culturel »¹⁶⁵⁹ qui consiste à attribuer le mauvais comportement de l'homme à sa « bestialité » et à l'inverse à féliciter l'animal pour son « humanité » lorsqu'il se conduit bien.

Mais peut-on réellement parler de jeu ici ? Si l'on définit le jeu comme une action libre, force est de constater que les tableaux d'Annibale Carracci et de Vincenzo Campi ne représentent pas des jeux, mais bien des scènes de torture. Le jeu est ici à sens unique et se fait au détriment de l'un des « joueurs ». Le jeu se transforme ainsi en un acte de cruauté envers les chats duquel les enfants retirent un certain plaisir. Tels des êtres sadiques, ils jouissent du spectacle qu'ils provoquent. À noter que plus le jeu devient sadique, plus l'âge des joueurs est avancé (*pueritia*) :

« Au début, le jeu de l'enfant humain ressemble au jeu primitif des bêtes ; car l'enfant, lui aussi, possède une motricité expansive et adaptative. Mais, très vite, surgissent, dans le jeu de l'enfant, à l'égard des choses, des relations spécifiquement humaines. »¹⁶⁶⁰

Parmi ces relations spécifiquement humaines, on peut notamment citer la cruauté ou le sadisme. On est ici loin des jeux innocents de l'*infantia*. Ces tableaux représentent des êtres sauvages, dont le désir de jouer peut être excessif. Et c'est précisément cet excès, cette démesure chez l'enfant qui, dans le jeu qui va le rabaisser à un état *animal*¹⁶⁶¹. Le sadisme dans ces œuvres est d'autant plus marquant qu'il est perpétué par des enfants, ayant tendance à être perçus comme mignons et innocents. Si l'on se base sur la distinction que fait Aristote entre conduite (réservée

¹⁶⁵⁸ P. Riché et D. Alexandre-Bidon, *L'enfance au Moyen âge*, *Op. Cit.*, p. 73.

¹⁶⁵⁹ Le primatologue Frans De Waal remet en cause cette thèse et affirme que la violence fait également partie des relations sociales chez les primates. Frans De Waal, *Le singe en nous*, traduit par Marie-France De Paloméra, Paris, Fayard, 2006 ; Catherine Larrère, « "Homo homini lupus": l'animal, modèle de la violence humaine ? » », *Recherches sur la philosophie et le langage*, 2016, n° 32, p. 169.

¹⁶⁶⁰ F.J.J. Buytendijk, *Traité de psychologie animale*, *Op. Cit.*, p. 347.

¹⁶⁶¹ Saint Thomas d'Aquin souligne le caractère excessif de l'enfant dans sa *Somme Théologique* avec la question suivante : « L'intempérance est-elle un péché puéril ? », Sancti Thomae Aquinatis, 1985, IIa-IIae, quest. 142, art. 3, obj. 1, p. 816-817. Cette pensée sera reprise par Gille de Rome. Voir à ce propos : Noëlle-Laetitia Perret, « La place du jeu dans l'éducation du prince d'après Gilles de Rome et son traducteur Guillaume (XIIIe - XIVe siècle) », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 2016 2015, n° 21-22, p. 109-116.

à l'être humain puisqu'il bénéficie d'une qualité morale) et comportement (animal), les enfants adoptent ici ce qu'on pourrait nommer une « conduite animale »¹⁶⁶².

La proximité des enfants et des chats vient donc mettre en évidence la conduite des enfants, plus animale que les celles des animaux eux-mêmes. Plus que l'animal, c'est l'enfant qui renvoie ici à la crainte du sauvage, à l'appréhension de la domination de la nature sur la culture¹⁶⁶³. Les rôles sont ici inversés et les enfants sont représentés plus *bêtes* que les animaux puisqu'ils n'anticipent pas les causes possibles de leurs actions. Ils approchent une écrevisse d'un chat sans réfléchir aux répercussions possibles à leurs égards, aux dommages que les animaux – surtout du chat – peuvent leur causer¹⁶⁶⁴. Dans le tableau d'Annibale Carracci (**Fig. 194**), les deux enfants sont trop occupés à embêter le félin pour remarquer ses poils qui commencent à se hérissier et ses oreilles qui se baissent, signes de l'état d'énervement dans lequel se trouve l'animal.

Il peut être tentant d'interpréter l'écrevisse comme le symbole de leur bêtise : à l'instar du crustacé qui a la capacité de marcher en avant ou à reculons, l'enfant peut soit aller de l'avant et donc progresser dans l'apprentissage de son humanité, soit reculer et donc régresser vers la bestialité. Des proverbes contemporains viennent également souligner l'association de la bêtise et du crustacé. Dans son étude « Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580 », Sheila McTighe rapproche le nourrisson pincé par une écrevisse dans les *Poissonniers* (**Fig. 187**) de Vincenzo Campi à deux proverbes évoquant la stupidité de l'animal¹⁶⁶⁵. Le premier, « *Un poco di cervello di granchio*¹⁶⁶⁶ lo renderebbe savio » (« Un peu de la cervelle d'un crabe le rendrait sage »), moque la faible intelligence d'un individu. Tandis que le second, « *chi non ha cervello, habi gambe* » (« celui qui n'a pas de cerveau, qu'il ait des jambes »), fait référence à la disproportion entre le cerveau (minuscule) et les membres inférieurs (puissantes) de l'écrevisse. Si dans ces deux exemples c'est « la stupidité de l'écrevisse pinceuse et celle de sa victime [qui] est exprimée proverbialement », au sein des tableaux ici concernés ce n'est pas la

¹⁶⁶² J.-F. Lhermitte, « Comportement animal et conduite humaine », *Op.Cit.* URL : <http://books.openedition.org/cths/10273> (Consulté le 15/10/2020).

¹⁶⁶³ Ségolène Débarre et al., « La condition animale : Places, statuts et représentations des animaux dans la société [En ligne] », *Trajectoires*, 2013, n° 7, paragr. 17. URL : <http://journals.openedition.org/trajectoires/1247>. (Consulté le 06/02/2018).

¹⁶⁶⁴ C'est précisément cette innocence du devenir et cette liberté de penser, sans arrière-pensée, que défend Nietzsche chez l'enfant dans « Des trois métamorphoses », au paragraphe 24 : « L'enfant est innocence et oublie, un nouveau commencement et un jeu, une roue qui roule sur elle-même, un premier mouvement, un « oui », sacré ». Si pour Nietzsche cette candeur est positive, il n'évoque pas les conséquences néfastes qu'elle peut engendrer envers l'enfant.

¹⁶⁶⁵ S. McTighe, « Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580 », *Op. Cit.*, p. 319.

¹⁶⁶⁶ Sheila McTighe précise que les commentateurs des proverbes du XVII^e siècle avertissent sur le fait que le terme *granchio* (crabe) pouvait être interverti dans les proverbes avec *gambero* (homard) et *gamberelli* (écrevisses).

stupidité du chat qui est mise en lumière, mais bien celle des enfants, futures victimes et du félin et du crustacé. Franco Paglia dans son ouvrage consacré à Vincenzo Campi, associe le motif de l'enfant pincé par une écrevisse¹⁶⁶⁷ à une fable écrite par l'humaniste crémonais Gabriele Faerno (1510-1561) qui en a rassemblé une centaine dans son recueil *Fabulae centum, ex antiquis auctoribus delectae et a Gabriele Faerno, cremonensi carminibus explicatae* publié de façon posthume (1564). La fable XIX « L'enfant et le scorpion » retrace l'histoire d'un jeune garçon qui s'apprête à ramasser par erreur un scorpion au lieu d'une sauterelle¹⁶⁶⁸. Le texte est suivi de la morale suivante : « La ruine des villes vient ordinairement de ce qu'on ne saurait faire la distinction des méchants parmi les bons ». La phrase vient mettre en évidence l'incapacité des hommes, et en l'occurrence des enfants à en croire l'illustration qui accompagne le texte, à choisir entre le Bien et le Mal. La valeur didactique morale des fables est soulignée par Silvio Antiani (1540-1603) dans les trois pages qui composent la préface de l'ouvrage qu'il dédie à l'archevêque de Milan Carlo Borromeo (1538-1584). Il défend ces textes qui permettent d'apporter aux hommes un certain délassement utile (rire combiné à la morale) après une dure journée de travail.¹⁶⁶⁹

Pour Gilles de Rome, « l'activité ludique de l'enfant [est] la menace d'un dérèglement des comportements, c'est pourquoi il importe de la circonscrire »¹⁶⁷⁰ afin d'éviter le genre de débordements ici illustrés qui « conduisent au péché »¹⁶⁷¹, et surtout afin que le jeu ait une visée didactique¹⁶⁷². Si les enfants ne vont plus tarder à apprendre par eux-mêmes les conséquences de leurs actions, le spectateur est également invité à retenir la leçon illustrée dans ces *pitture ridicole*. Définies par le cardinal et archevêque de Bologne Gabriele Paleotti (1522-1597) dans

¹⁶⁶⁷ Lucia Corrain voit quant à elle cette morsure comme une préfiguration de la Passion du Christ. Voir L. Corrain, « Rappresentare il cibo per dire altro. Il ciclo Fugger di Vincenzo Campi », *Op. Cit.*

¹⁶⁶⁸ Fable XIX « L'enfant et le scorpion » : « Un petit garçon courait un jour après des sauterelles ; il se trouva parmi elles un scorpion, il allait mettre la main dessus ; le scorpion lui dit : retire ta main, imprudent, ou bien tu seras contraint par le mal que je fera de laisser aller les véritables sauterelles. », Gabriele Faerno, *Fabulae centum ex antiquis auctoribus delectae : et a Gabriele Faerno Cremonensi carminibus explicatae*, Rome, Vicentius Luchinus, 1553, p. 16. ; Gabriele Faerno, *Fables choisies de Gabriel Faërne de Crémone*, traduit par Anonyme, Paris, Remoissenet, 1805. À noter que la gravure illustrant le texte français est relativement différente de celle illustrant le texte latin, et met moins en évidence le risque pour le jeune garçon de se faire pincer le doigt par l'écrevisse.

¹⁶⁶⁹ G. Faerno, *Fabulae centum ex antiquis auctoribus delectae : et a Gabriele Faerno Cremonensi carminibus explicatae*, *Op. Cit.* ; F. Paliaga et Museo civico Ala Ponzone (eds.), *Vincenzo Campi*, *Op. Cit.*, p. 44.

¹⁶⁷⁰ N.-L. Perret, « La place du jeu dans l'éducation du prince d'après Gilles de Rome et son traducteur Guillaume (XIIIe - XIVe siècle) », *Op. Cit.*, p. 112.

¹⁶⁷¹ « Yet it was widely acknowledged that the childish inclination to pleasure could all too easily lead to sin. », Maya Corry, Marco Faini et Alessia Meneghin (éd.), *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, *Op. Cit.*, p. 318.

¹⁶⁷² « Tout au long du Moyen Âge, l'enjeu des jeux réside dans sa situation à mi-chemin entre le licite, les jeux ordonnés ayant une vocation civilisatrice ; et l'illicite, ceux menant à une dissolution des corps et des mœurs. En suivant cette logique, le jeu éducatif peut en effet être toléré, voir même encouragé dans le cadre d'un divertissement servant à faciliter l'apprentissage. Cette méthode est surtout mise en œuvre pour la didactique envers les jeunes, nécessitant toute l'attention des éducateurs, de l'Église et de la cité entière. », F. Aceto et V. Kopp, « Entre didactique et ludique. Essais d'une approche historique », *Op. Cit.*, p. 106-108. ; *Ibid.*, p. 115.

son *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (Discours sur les images sacrées et profanes)* (1582), ces *images ridicules* engendrent l'hilarité du spectateur par le ridicule - lui-même formé par la difformité, la laideur qu'elle soit morale ou physique (*turpitudō*)¹⁶⁷³ - et la dérision des sujets représentés¹⁶⁷⁴. Ces images provoquent un rire réprobateur chez le spectateur qui, plus âgé, devine aisément ce qui attend les enfants. Nul besoin de tourner en ridicule les personnages¹⁶⁷⁵, leurs actions suffisent à provoquer le rire au sein et à l'extérieur de l'image. En représentant clairement la cause du rire, les peintres respectent ainsi la principale exigence à laquelle doivent obéir les *pitture ridicole*. À savoir que la cause du rire soit clairement identifiable afin que le spectateur puisse rire avec les personnages peints, sans quoi il serait qualifié de « fou »¹⁶⁷⁶. Selon Lomazzo, le rire doit être communicatif. C'est dans cette expansion du plaisir que réside la réussite d'une peinture comique. Le rire figuré à l'intérieur de l'image doit également retentir à l'extérieur. Pour ce faire, les peintres placent le spectateur en tant que témoin complice face au rieur et à sa victime¹⁶⁷⁷.

À l'image des morales proverbiales populaires¹⁶⁷⁸ et de la comédie sur laquelle ces peintures se basent largement, ces œuvres s'appuient sur le ridicule et le risible pour souligner les défauts des hommes et transmettre quelques enseignements aux spectateurs. C'est d'ailleurs grâce à

¹⁶⁷³ Concernant la notion de *turpitudō* voir notamment Barbara C. Bowen, « Wit and Renaissance Rhetoric », *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 1998, vol. 16, n° 4, p. 412. ; Francesca Alberti, « Bizzarri componimenti e straordinarie invenzioni : la Danaë de Tintoret, une peinture comique », *Studiolo*, 2009, n° 7, p. 26. ; E. Hénin, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Op. Cit., p. 121.

¹⁶⁷⁴ G. Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, Op. Cit., p. 239-244. Concernant les *pitture ridicole* voir également : WIND Barry, « Pitture ridicole: Some Late Cinquecento Comic Genre Paintings. », in *Storia dell'Arte*, n° 20, 1974, p. 25-35. ; Francesco Porzio, *Pitture ridicole : scene di genere e tradizione popolare*, Milan, Skira, 2008.

¹⁶⁷⁵ « Le rire est dûment réprobation du ridicule, c'est en cela qu'il est une fonction sociale », Eugène Dupreel, *Le problème sociologique du rire*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 38.

¹⁶⁷⁶ Lomazzo donne la définition du terme *Rabische* (grotesque) dans son *Trattato*, voir G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura : diuiso in sette libri, ne' quali si contiene tutta la theorica, & la pratica d'essa pittura*, Op. Cit., p. VI, chap. 48, p. 423. Voir également Giovanni Paolo Lomazzo, *Rabisch [1589]*, Turin, Einaudi, 1993. ; La représentation du rire est également théorisée et codifiée chez Léonard de Vinci : L. De Vinci, *Traité de la peinture*, Op. Cit., p. 248. ; Leonardo Da Vinci, *Libro di Pittura*, Florence, Giunti Editore, 1995, p. 221. Concernant la représentation du rire à la Renaissance, voir également : Francesco Porzio et al., *Rabisch : il grottesco nell'arte del Cinquecento : l'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, cat. expo., (Museo cantonale d'arte, Lugano, du 28 mars au 21 juin 1998), Milan, Skira, 1998, p. 23-36. ; Michèle-Caroline Heck, « Rire et cri. De la difficulté et de l'enjeu de leur représentation en peinture » dans *Rire à la Renaissance, (Actes du colloque international de Lille, Université Charles de Gaule, Lille 3, 6-8 novembre 2003)*, Genève, Droz, 2010, p. 173-174. ; V. Boudier, *La cuisine du peintre : scène de genre et Nourriture au Cinquecento*, Op. Cit., p. 135. La représentation du rire est également théorisée et codifiée chez Léonard de Vinci : L. De Vinci, *Traité de la peinture*, Op. Cit., p. 248. ; L. Da Vinci, *Libro di Pittura*, Op. Cit., p. 221.

¹⁶⁷⁷ « Le rire se base souvent sur 3 personnes : le rieur, sa victime et un témoin complice, ici le spectateur. », J.-M. Defays, *Le comique*, Op. Cit., p. 23.

¹⁶⁷⁸ Voir notamment les textes de Giulio Cesare Croce, « *Indovinello nuovo dove si contiene diversi e varij soggetti da indovinare per trastullarsi in compagnia, cosa molto ridicolosa per dar piacere in ogni convito.* », texte publié dans *L'Eccellenza e Trionfo del Porco e altre opere in prosa [1593, Ferrare]*, édité par Monique Rouch, Bologna, Edizioni Pendragon, 2006, p. 211-218, p. 218, n°73.

leurs vertus pédagogiques que ces tableaux sont acceptés par le cardinal Gabriele Paleotti qui y voit une aide pour le chrétien :

« De même le chrétien devra se servir des images ridicules comme d'un moyen et d'une aide pour s'exporter plus vertueusement, de même que celui qui veut faire un long bond en avant recule souvent pour mieux le faire. »¹⁶⁷⁹

Si les hommes ridicules peuvent prêter à rire, il n'est cependant pas bon de rire de tout le monde précise Baldassare Castiglione dans son *Livre du courtisan* dans lequel il établit ainsi une limite à ne pas franchir. Il déconseille ainsi de se moquer des misérables, des malheureux ou encore des brigands, car pour lui ces gens « méritent davantage d'être punis que moqués », à moins qu'ils ne soient « superbes et présomptueux »¹⁶⁸⁰, comme le sont les enfants dans ces images. Annibale Carracci et Vincenzo Campi représentent, à mi-chemin entre Pauson et Dyonisios¹⁶⁸¹, les enfants tels qu'ils sont, avec leurs défauts, parfois cruels et sadiques.

On retrouve également un certain sadisme, plus surprenant, dans le tableau (**Fig. 76**) de Federico Fiori dit Barocci (1535-1612) représentant *La Sainte Famille au chat*. Réalisé entre 1574 et 1577 pour le comte de Piobbico, Antonio II Brancaleoni (1556-1598) il frappe par la vivacité de ses couleurs et par le jeu surprenant auquel s'amuse le jeune Jean-Baptiste. Blotti dans les bras de la Vierge près de son cousin Jésus, le jeune baptiste nargue un chat blanc et roux avec un oiseau qu'il tient dans sa main droite, l'incitant à sauter pour venir le chercher. Le jeu se révèle d'autant plus sadique quand on sait qu'il s'agit d'un chardonneret – on le reconnaît parfaitement avec sa tache rouge sur la tête. Symbole de la Passion du Christ, qui à ce titre ne peut être atteint. Saint Jean-Baptiste nargue donc le chat tout en sachant pertinemment qu'il ne pourra pas l'attraper¹⁶⁸². Mais peut-être faut-il voir dans cette relation de soumission entre l'oiseau et le félin une évocation de la foi de la famille Brancaleoni. En effet, le chat dressé sur ses pattes arrière peut être vu comme une référence au lion également dressé sur ses pattes

¹⁶⁷⁹ G. Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, *Op. Cit.*, p. 243. Voir également ; V. Boudier, *La cuisine du peintre : scène de genre et Nourriture au Cinquecento*, *Op. Cit.*, p. 247.

¹⁶⁸⁰ B. Castiglione, *Le livre du Courtisan*, *Op. Cit.*, p. 167.

¹⁶⁸¹ « Les auteurs de représentations représentent des hommes qui agissent. Or, ceux-ci sont nécessairement ou des gens de valeurs ou des êtres vils (en effet, les caractères correspondent presque toujours à l'une de ces deux catégories car, pour tout homme, c'est la vertu ou le vice de son caractère qui le distingue). Ou alors, ce sont soit des gens de meilleurs que nous, soit moins bons, soit tels que nous, comme les peintres les représentent : Polygnote les peint meilleurs, Pauson inférieurs, et Dionysos semblables à nous. », Aristote, « Poétique », *Œuvres complètes*, *Op. Cit.*, chap. 2, 1448a.

¹⁶⁸² « *To give one example, the bird was originally placed in the hand of Christ as the emblem of the soul, or of the spiritual as opposed to the earthly nature; in a picture by Baroccio, He holds it up before a cat, to be frightened and tormented.* », *Ibid.*, p. 108. Contrairement à ce qu'affirme Herbert Friedmann nous ne pensons pas que le jeune saint cherche à effrayer le félin en agitant ainsi l'oiseau devant, ce qui, de toute évidence ne fonctionne pas. Le tableau a vraisemblablement inspiré Esteban Bartolomé Murillo pour sa *Sainte famille avec un oiseau*, 1650, huile sur toile, 144 x 188 cm, Museo del Prado, Madrid, dans lequel on retrouve ce geste de l'Enfant Jésus tenant dans la main un chardonneret face cette fois à un épagneul nain blanc.

arrière, figuré sous une croix dans les armoiries de la famille, un motif symbolisant la servitude de la famille à la religion catholique, la croix étant ici remplacée par le chardonneret¹⁶⁸³.

Si l'Enfant Jésus semble prendre plaisir à attiser l'envie du félin, il convient de se demander si ce n'est pas finalement le spectateur qui tire le plus de plaisir de cette scène de jeu ? N'est-ce pas, après tout, pour son regard, son délassement que sont réalisées de telles œuvres d'art ? La régression bestiale, à travers les figures de l'enfant et de l'animal, ne serait-elle finalement pas celle du spectateur ?

3.3. Des amusements enfantins pour un public averti ?

Le plaisir qu'éprouve le spectateur, provoqué à la vue des quelques exemples que nous venons d'évoquer, peut également être qualifié de « régression bestiale ». En effet, n'est-il pas aussi sadique – sinon plus encore - de regarder des enfants torturer des chats et d'en rire que de les torturer directement ? De par sa position, le spectateur peut s'adonner en toute liberté à son côté animal. D'observateur curieux, il se transforme dès lors en « spectateur-voyeur ».

On peut en effet voir dans la figuration des jeux entre enfants et animaux un délassement visuel conçu pour un public adulte. Le délassement ne s'oppose plus au travail depuis saint Thomas d'Aquin qui a introduit cette pensée dans l'univers chrétien¹⁶⁸⁴, il est même jugé indispensable à l'homme adulte par le théologien¹⁶⁸⁵. Pour saint Thomas, « le loisir n'est plus d'une espèce différente du travail, c'est une forme de travail, pour rester fidèle à l'injonction divine vouant l'homme au travail, celui intellectuel de la contemplation spéculative »¹⁶⁸⁶ écrit Gilles Brougère. Il ne doit cependant pas être recherché pour lui-même, mais uniquement pour ses effets sur l'activité sérieuse : « C'est pourquoi Cicéron a dit aussi : « Il est permis d'utiliser

¹⁶⁸³ Judith W. Mann, *Federico Barocci. Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, Londres ; New York, Taylor & Francis Group, 2018, p. 21-23.

¹⁶⁸⁴ G. Brougère, *Jeu et éducation, Op. Cit.*, p. 33.

¹⁶⁸⁵ « Or une certaine détente de l'esprit par rapport à ce qu'il faut faire s'obtient par les paroles et les actions qui créent. Il appartient donc au sage et au vertueux d'en faire de temps en temps un certain usage. [...] Conclusion : de même que l'homme a besoin d'un repos corporel pour refaire les forces de son corps qui ne peut travailler de façon continue, car il a une vigueur limitée, proportionnée à des travaux déterminés, il en est de même de l'âme, dont la vigueur est aussi limitée, proportionnée à des œuvres déterminées, et c'est pourquoi, quand elle se livre à des œuvres en dépassant sa mesure, elle peine et pour cette raison se fatigue : d'autant plus que, dans les œuvres de l'âme, le corps travaille en même temps, puisque l'âme intellectuelle se sert de facultés qui agissent par les organes du corps. Par ailleurs ce sont les biens de l'ordre sensible qui sont concrets à l'homme. C'est pourquoi, quand l'âme s'élève au-dessus des réalités sensibles pour s'appliquer aux œuvres de la raison, il en résulte une certaine fatigue de l'âme, que l'homme s'applique aux œuvres de la raison pratique ou de la raison spéculative. [...] Ces paroles et actions, en lesquelles on ne recherche que le plaisir de l'âme, s'appellent divertissement ou récréations. Il est donc nécessaire d'en user de temps en temps, comme moyen de donner à l'âme un certain repos. », Saint Thomas D'Aquin, *Somme théologique. La tempérance*, Paris, Éditions du Cerf, 1970, vol.2, p. 310, 311, 312 et 313.

¹⁶⁸⁶ G. Brougère, *Jeu et éducation, Op. Cit.*, p. 33.

le jeu et la plaisanterie, mais comme le sommeil et les autres délasséments, c'est-à-dire après avoir satisfait aux obligations graves et sérieuses »¹⁶⁸⁷. Les jeux – il ne précise pas lesquels – et les plaisanteries sont ainsi perçus comme utiles par saint Thomas d'Aquin pour le délassément et la joie qu'ils apportent à l'esprit de l'homme. L'esprit reposé est plus à même de mieux travailler, de mieux apprendre. Jouer permet donc, paradoxalement, de mieux travailler. Le délassément devient la récompense au travail, son contrepoint ludique. Il convient toutefois de faire un usage modéré de ces amusements¹⁶⁸⁸.

Il est donc tentant de voir dans ces tableaux d'enfants s'amusant avec des animaux, les torturant même, des objets de délassément visuels. Si comme nous l'avons vu avec les portraits sacrés ou d'enfants de nobles familles italiennes qui donnent à voir une proximité positive des deux êtres, les portraits relevant de la scène de genre ou de la mythologie gréco-romaine aiment quant à eux dénoncer le rapprochement de l'enfant et de l'animal de façon comique. À travers « la médiocrité quotidienne »¹⁶⁸⁹ ou la lascivité de quelques personnages mythologies, la présence d'enfants et d'animaux se révèle bien souvent risible, parfois même ridicule. Ces derniers permettent ainsi de « rendre visible l'invisible »¹⁶⁹⁰, à la faveur de la forte analogie qui existe entre l'enfant et l'animal et que les humanistes tentent de dompter grâce à l'éducation.

Cette frontière vaporeuse offre aux peintres l'opportunité d'apporter une touche comique et récréative à leurs peintures. Inspirés des comédies elles-mêmes basées sur la conception cicéronienne du comique, ces les portraits de groupes représentant en général quatre ou cinq personnages se veulent le reflet de la société dans laquelle ils sont créés¹⁶⁹¹. La représentation de personnages amusants ou risibles – d'autant plus quand ils sont issus du monde réel¹⁶⁹² - invite le spectateur à se moquer d'eux et à reconnaître leurs défauts, mais également à réfléchir sur les raisons qui provoquent son rire. La fonction didactique suit de près la visée qui anime en premier lieu ces peintures. Ces tableaux dénoncent la « nature ridicule et dégradante des comportements vicieux », que le spectateur est invité non pas à imiter à son tour, mais à

¹⁶⁸⁷ S.T. D'Aquin, *Somme théologique. La tempérance, Op. Cit.*, p. 317.

¹⁶⁸⁸ « Il est donc nécessaire d'en user de temps en temps, comme moyen de donner à l'âme un certain repos. », *Ibid.*, p. 313.

¹⁶⁸⁹ N. Feuerhahn, « Le risible et l'enfant », *Op. Cit.*, p. 96. ; Dans un contrat du peintre crémonais Giulio Calvi, censé réaliser plusieurs copies des œuvres de Vincenzo Campi est précisé « la représentation des choses du monde ». Voir Thomas Fusenig, « Hans von Aachen, Laughter and Early Italian Genre Painting » dans Francesca Alberti et Diane Bodart (eds.), *Rire en images à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2018, p. 157-174.

¹⁶⁹⁰ A.-S. Petit-Emptaz, « Homme et animal : quelle proximité ? », *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁶⁹¹ Francesca Alberti, « Bizarri componimenti e straordinarie invenzioni : la Danaë de Tintoret, une peinture comique », *Studiolo*, 2009, n° 7, p. 26.

¹⁶⁹² « La conception de la comédie en tant qu'imitation de la vie, miroir des usages et image de la vérité » suppose que les spectateurs puissent se reconnaître dans les personnages représentés ; ceci explique la coïncidence apparue très tôt entre la peinture comique et la peinture de genre. », F. Alberti, « Bizarri componimenti e straordinarie invenzioni : la Danaë de Tintoret, une peinture comique », *Op. Cit.*, p. 26.

constater et à condamner¹⁶⁹³. C'est d'ailleurs cette visée moralisatrice qui a fait revenir le cardinal de Bologne, Gabriele Paleotti, sur sa condamnation des *pitture ridicole* comme il les nomment au chapitre XXXI de son *Discorso* (1582)¹⁶⁹⁴. Sous couvert de moralité, ces tableaux comiques peuvent selon lui permettre au chrétien d'atteindre plus de vertu : « on voit ses vices pour les corriger ; on se voit laid pour se faire beau »¹⁶⁹⁵. Comme l'explique Valérie Boudier, le cardinal tente toutefois de relativiser le goût pour ces tableaux en préconisant un accrochage discret et une contemplation privée de ces derniers¹⁶⁹⁶.

Si c'est majoritairement le comportement licencieux ou grotesque des adultes qui est blâmé et tourné en ridicule dans ces peintures, le rapprochement d'un enfant avec un ou plusieurs animaux laisse par ailleurs déjà présager de la bêtise de la future génération. L'assimilation des marchands adultes aux animaux qu'ils vendent sur leurs étals s'amorce dès le plus jeune âge. Déjà, les enfants de ces *Poissonniers* (**Fig. 186 et 199**) ou de ces *Mangeurs de fèves* (**Fig. 188, 189, 190 et 191**) amorcent leur transition corporelle et mentale vers l'animal. Chez Vincenzo Campi, la griffure d'un chat mal intentionné provoque les pleurs d'un enfant tenu sur les genoux de sa mère. Cette dernière n'y prête pas attention, trop occupée à se moquer de son mari s'empiffrant de fèves. La manière peu gracieuse avec laquelle il dévore les légumineuses déforme son visage dont les yeux apparaissent désormais révoltés. Sa bouche, démesurément grande ouverte provoque quant à elle l'hilarité de sa compagne. Ne pouvant voir le visage de son enfant, elle ne se rend pas compte que celui-ci arbore une expression similaire. Loin de la bouille calme et apaisée des nouveau-nés, son faciès se voit transformé par la douleur incarnant dès lors la « *distorta facies* », l'exemple type de laideur comique¹⁶⁹⁷. Ses yeux noirs se plissent tels ceux de son père et laissent transparaître son mécontentement face à la situation. Quant à sa bouche, elle aussi s'ouvre pour laisser échapper ses plaintes sonores. Les deux dents visibles

¹⁶⁹³ « Paradoxalement, la représentation des mœurs corrompues n'incitait pas au vice mais avait une finalité éducative. Le rire qu'elle suscitait avait en effet un potentiel dénonciateur et libérateur. », *Ibid.*

¹⁶⁹⁴ G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), *Op. Cit.* ; G. Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, *Op. Cit.*

¹⁶⁹⁵ « First, starting with the end, which is the principal circumstance rendering all actions virtuous, we say that, recreation being granted to human life only for the purpose of restoring the spirit and rendering it more wide awake and energetic, so as to be able to continue to operate, likewise the Christian will have to avail himself of ridiculous pictures as a means and aid toward exporting himself more virtuously, just as whoever wants to make a long leap forward often draws back to do so better. », G. Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, *Op. Cit.*, p. 243. Notre traduction.

¹⁶⁹⁶ « The pictures in question must be such and displayed in such a way that they suit the place, time, and status of those seeking the recreation. So there will be no question on any facetious painting being hung in public halls or places where audience are held or council chambers or courtrooms or libraries or any place invested with gravity, only in private, secluded ones. », *Ibid.*, p. 244. ;

¹⁶⁹⁷ La « *distorta facies* » peut renvoyer à une laideur simulée (grimace) ou réelle. « Le ridicule est un défaut et une laideur sans douleur, comme un visage difforme et contrefait sans douleur. », Vincenzo Maggi, *De Ridiculis*, 1550, p. 302 cité par E. Hénin, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, *Op. Cit.*, p. 121-122.

dans la bouche de son père évoquent quant à elles les deux futures dents de lait du bambin qu'on ne distingue pas encore. Par le geste de ses bras, les mains relevées et les doigts écartés, l'enfant tente de signaler sa détresse à ses parents qui n'ont que faire de son agression par un félin qu'ils ne voient même pas, caché en bas à gauche et tapi dans l'ombre. On est tenté de voir dans les mains de l'enfant une réplique de la patte du chat, toutes griffes dehors. La blessure infligée au bambin par le félin s'apparente au pincement de doigt provoqué par une écrevisse dans les *Poissonniers* de Vincenzo Campi évoqué précédemment (**Fig. 186 et 199**), tout comme le reste de la famille, les personnages étant exactement les mêmes.

À l'instar du peintre crémonais, le bolonais Bartolomeo Passerotti a également peint durant la même période des *Poissonniers* (**Fig. 197**). Tout comme Vincenzo Campi, il retranscrit dans ses œuvres l'influence de peintres du nord de l'Europe tels que Joachim Beuckelaer (1534-1574/75) et Pieter Aertsen (1508-1575), qui dès 1550 peignent diverses scènes de marchés populaires¹⁶⁹⁸. Mais contrairement à ces peintres nordistes et aux Bassano, il n'y a plus ici de références bibliques en arrière-plan, pas plus qu'il n'y en a chez Campi. L'action est centrée sur les marchands et sur leur marchandise, ainsi que sur la proximité des uns avec les autres. Les vendeurs de poissons représentés par Bartolomeo Passerotti en sont un bel exemple. Derrière leur étal qu'on entrevoit difficilement sous l'amas de poissons et crustacés divers et variés s'affairent trois vendeurs. Le plus âgé d'entre eux avec ses cheveux et sa barbe grisonnante jette un regard désapprobateur à son fils. Placé à ses côtés, ce dernier semble hurler la bouche grande ouverte laissant entrevoir toute sa dentition. Un geste qui fait révolter ses yeux. Les doigts de sa main droite viennent se glisser dans la bouche d'un brochet mort placé au-dessus de nombreux autres dans un tonneau en bois. En insérant ses doigts dans la bouche de l'animal, le vendeur s'apparente volontairement à sa marchandise avec ses yeux morts et sa bouche béante. Son attitude attire l'attention de son propre fils, placé au milieu des deux hommes. Encore très jeune, sa tête dépasse tout juste de l'étal et de ses nombreux poissons, et notamment du rouget placé juste sous son visage, favorisant ainsi une lecture physionomique du garçon.

¹⁶⁹⁸ Margaret A. Sullivan, « Aertsen's Kitchen and Market Scenes : Audience and Innovation in Northern Art », *The Art Bulletin*, 1999, vol. 81, n° 2, p. 236. ; V. Boudier, *La cuisine du peintre : scène de genre et Nourriture au Cinquecento*, *Op. Cit.*, p. 257. Concernant l'influence des « maîtres drôles » sur Bartolomeo Passerotti, voir P Bauthier, « Un peintre italien du XVIe siècle influencé par nos 'maîtres drôles' », *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1958, XXVII, n° 4, p. 63-67. Des peintures de genre et des natures mortes déjà évoquées par Plin l'Ancien dans son *Histoire Naturelle*, livre XXV, chap. XXXVII. Son ouvrage reçu une grande attention dans le Nord au moment où J. Beuckelaer et P. Aertsen commençaient à représenter ce genre de scènes. *Ibid.*, p. 240. Les œuvres de Bartolomeo Passerotti, mais surtout celles de Vincenzo Campi trouvent rapidement un certain succès et font « l'objet d'une demande croissante de la part d'un public italien et étranger. », Valérie Boudier, « Quand l'image invite à la civilité. Une représentation de la convivialité chez Vincenzo Campi, peintre crémonais du XVIe siècle » dans Isabelle Chabot et Jérôme Hayez (eds.), *La famille, les femmes et le quotidien (XIVe - XVIIIe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 388.

Il est en effet difficile de passer à côté de la forte ressemblance physique entre le rouget et l'enfant¹⁶⁹⁹. Les joues dodues et rouges du garçon évoquent le ventre tout aussi rond et empourpré du rouget. Avec sa tête penchée sur le côté, le garçon est obligé de lever les yeux au ciel pour apercevoir son père, ce qui lui donne à son tour un « regard de poisson mort ». On remarquera également que la position de sa main est la version à *l'endroit* de celle de son père. Bartolomeo Passerotti nous indique par ces détails que la fusion du jeune marchand avec son métier, symbolisé par certaines caractéristiques physiques partagées avec son père et avec sa marchandise, a déjà commencé. Si l'on se réfère à la notice rédigée par le zoologiste Claude Élien surnommé Élien le Sophiste (175-235) dans son ouvrage sur *La personnalité des animaux* – une compilation de remarques et d'anecdotes sur les animaux divisés en dix-sept livres -, le choix du rouget n'est peut-être pas dû au hasard. Voici ce que relève l'auteur romain à propos du poisson :

« Le rouget est le plus vorace des animaux marins et le plus prompt à manger, sans la moindre hésitation, tout ce qu'il rencontre. Certains rougets sont appelés « lépreux » : ils tirent leur nom de ces zones occupées par des pierres lépreuses et poreuses, et incrustées de touffes d'algues, qui reposent sur une couche de boue ou de sable. Les rougets sont capables de manger aussi bien des cadavres d'homme que de poisson. Ils ont une prédiction pour ce qui est impur et nauséabond. »¹⁷⁰⁰

Le choix du rouget, poisson vorace, renforce à nouveau l'assimilation du garçon à son père avec sa bouche grande ouverte, dont on ne sait si elle cherche à exprimer quelque chose ou bien à se nourrir. L'orifice n'est pas sans rappeler la *gula*, terme qui désigne la gourmandise en latin et surtout « la bouche en tant qu'ouverture du corps sur le monde extérieur » qu'il faut combler, une « gueule » à rassasier qui rapproche le gourmand de la bête¹⁷⁰¹. Si chez Vincenzo Campi c'est l'ingestion des aliments qui entraîne « l'incorporation des caractéristiques de cet aliment chez la personne qui le mange », chez Bartolomeo c'est la proximité physique avec l'animal qui favorise le transfert de signes distinctifs¹⁷⁰². Une transmission qui s'opère vraisemblablement dans les deux sens : de l'animal vers l'homme, et de l'homme vers l'animal. Si le sort de l'enfant n'est pas encore totalement scellé puisqu'il n'est pas représenté avec une

¹⁶⁹⁹ Valérie Boudier note la ressemblance entre le père et le brochet, mais ne souligne pas celle du garçon avec le rouget. V. Boudier, « Rire de la mauvaise humeur avec Bartolomeo Passerotti », *Op.Cit.*

¹⁷⁰⁰ Claudius Aelianus et Arnaud Zucker, *La personnalité des animaux. Vol 1: Livres I à IX*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 53.

¹⁷⁰¹ Mireille Vincent-Cassy, « La 'Gula' curiale ou les débordements des banquets au début du règne de Charles VI » dans Martin Aurell, Olivier Dumoulin et Françoise Thelamon (eds.), *La sociabilité à table: commensalité et convivialité à travers les âges actes du Colloque de Rouen (14-17 novembre 1990)*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 1992, p. 144-145.

¹⁷⁰² V. Boudier, *La cuisine du peintre : scène de genre et Nourriture au Cinquecento*, *Op. Cit.*, p. 277-278. ; V. Boudier, « Rire de la mauvaise humeur avec Bartolomeo Passerotti », *Op.Cit.*

gula, son avenir semble tout de même se présenter devant lui. Il est amené à devenir vorace, comme le rouget devant lui et comme son père à côté de lui si l'on se réfère à la pensée de Pomponius Gauricus (1482-1530). Pour l'auteur du traité de physiognomonie *De Sculptura* (1504), « les ressemblances physiques d'un individu avec une espèce animale quelconque passent pour prouver qu'il en possède aussi les caractères biologiques et psychiques »¹⁷⁰³. Ainsi donc, Bartolomeo Passerotti nous indique que le jeune marchand a déjà ou va développer un appétit digne d'un rouget.

Les joues rouges du garçon semblent confirmer cette transformation animale, ce zoomorphisme en cours. Bartolomeo della Rocca Coclès, médecin et chirurgien bolognaise, publie en 1504 un traité de physiognomonie intitulé *Chiromantie ac physionomie anastasis*. Il y dresse les portraits physiognomoniques de plusieurs rois tels que Louis XII ou Charles VIII, mais aussi du pape Borgia Alexandre VI et de son fils Cesare Borgia. Il accuse notamment ces deux derniers d'avoir sur leurs visages « l'un des signes fondamentaux de la fraude et de la tromperie, à savoir une couleur rouge foncé, presque pourpre, sur le nez et les joues », que l'on retrouve également sur le visage du jeune poissonnier. Selon le médecin bolognaise, ces rougeurs seraient dues à un « excès de combustion interne, en particulier celle de l'esprit animal, qui engendrait une tendance à la trahison, à la luxure, à la violence et à toute autre sorte de cruauté »¹⁷⁰⁴. À nouveau, les caractéristiques physiques de l'enfant tendent à accentuer son animalité, mais aussi celle de la catégorie sociale à laquelle il appartient, à savoir les marchands. Ces derniers portent alors une réputation largement négative, et sont régulièrement accusés de voler une partie de leurs marchandises auprès des autorités publiques et de leurs clients¹⁷⁰⁵. Bartolomeo Passerotti place donc le jeune marchand dans un *decorum* théâtral¹⁷⁰⁶ digne de la condition sociale qu'il mérite, pour reprendre les mots de Giovanni Paolo Lomazzo¹⁷⁰⁷.

L'animalisation des marchands, profession modeste, est ici tournée en ridicule au service du délabrement des classes les plus aisées pouvant à la fois se permettre d'acquiescer ce genre d'œuvre, mais aussi d'en décoder les mécanismes comiques. Les divertissements visuels ne sont toutefois pas nécessairement toujours aussi grotesques comme nous le prouve un petit

¹⁷⁰³ Gaurico Pomponio, *De Sculptura* (1504), traduit par Robert Klein et traduit par André Chastel, Genève, Droz, 1969, p. 116.

¹⁷⁰⁴ *Bartholomei Cocclitis Chiromantie ac physionomie anastasis cum approbatione magistri Alexandri de Achillinis*, Bologne, 1504, I, 40 cité par Joseph Ziegler, « Médecine et physiognomonie du X^{IV}e au début du X^{VI}e siècle », *Médiévales*, traduit par Marilyn Nicoud et traduit par Nicolas Weill-Parot, 2004, n° 46, paragr. 8.

¹⁷⁰⁵ V. Boudier, *La cuisine du peintre : scène de genre et Nourriture au Cinquecento*, *Op. Cit.*, p. 300.

¹⁷⁰⁶ « *He approaches the painting of his altarpieces not merely as a documentary depiction of daily life, but much rather as a grandiose theatre of popular anecdote and animation.* », Angela Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti, pittore (1529-1592): catalogo generale*, Rimini, Luisè, 1990, p. 14.

¹⁷⁰⁷ G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura : diuiso in sette libri, ne' quali si contiene tutta la theorica, & la prattica d'essa pittura*, *Op. Cit.*, p. 36. ; A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti, pittore (1529-1592)*, *Op. Cit.*, p. 53.

tableau de Paolo Véronèse qui n'a étrangement que peu suscité l'intérêt des historiens de l'art¹⁷⁰⁸. Il nous semble pourtant que cette toile représentant *Mars et Vénus avec Cupidon et un cheval*, aujourd'hui conservée à la Galleria Sabauda de Turin, est intéressante à plus d'un égard (**Fig. 198**). Réalisée vers la fin de sa carrière, entre 1575-1580, le maître vénitien sort ici de son schéma pictural habituel. L'œuvre, intimiste, surprend par ses petites dimensions et son format : la toile carrée ne mesure que 47 cm de côté, là où Véronèse est plus familier des toiles horizontales de plusieurs mètres de long. La peinture étonne également par son sujet ouvertement comico-érotique sur lequel nous reviendrons d'ici peu. Par ses dimensions et son thème, l'œuvre de Véronèse se veut intimiste, réservée aux yeux de quelques privilégiés¹⁷⁰⁹. Mars et Vénus sont figurés dans un intérieur contemporain au sol de marbre en damier blanc et rouge. Vénus est assise au bord de ce qu'on devine être un lit bordé d'épais rideaux rouges, métaphore connue du sexe féminin, de l'orifice ne pouvant être représenté¹⁷¹⁰. Il s'agit très probablement d'un *lettuccio*, un lit d'appoint bien souvent réservé aux rencontres clandestines¹⁷¹¹. À côté d'elle, Mars figuré de dos place ses mains dans les siennes. Leurs mains jointes évoquent leurs corps nus, à peine couverts par quelques draps de velours, eux aussi désireux de ne faire plus qu'un. Leur fougue, perceptible par la jambe en l'air de la déesse est subitement interrompue par l'entrée dans la pièce de Cupidon ailé et descendant les marches de l'escalier accompagné d'un cheval qu'il tient par les rennes¹⁷¹². Ce dernier est particulièrement apprêté avec sa coiffe en plumes et ses cils recourbés (nous y reviendrons). L'irruption de la tête de l'équidé conduit par Cupidon dans l'encadrement de la porte conduit par Cupidon attire immédiatement l'attention des deux amants et vient capter leur regard. On comprend mieux leur surprise quand on devine à leur langage corporel qu'ils s'apprêtaient à s'éprendre l'un de l'autre¹⁷¹³. Le sens de la vue prend dès lors le dessus sur celui du toucher. Heureusement pour

¹⁷⁰⁸ Le tableau est la plupart du temps rapidement mentionné. Voir X.F. Salomon, *Veronese*, cat. expo., (Londres, National Gallery, du 19 mars au 15 juin 2014), *Op. Cit.*, p. 172-174. ; P. Barolsky, *Infinite jest*, *Op. Cit.*, p. 107. ; A. Zamperini, *Véronèse*, *Op. Cit.*, p. 292.

¹⁷⁰⁹ Le tableau est mentionné dans la « Vie de Paolo Caliari » comme appartenant à la collection de Cristoforo Orsetti par Carlo Ridolfi : « [...] ed il signor Cristoforo Orsetti la figura di santo Stefano orante, ed ha di più una invenzione di Marte che si trastulla con Venere, ed Amore gli tiene la briglia del cavallo ; in nero pregiata pittura. », C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (1648), *Op. Cit.* p. 65.

¹⁷¹⁰ F. Alberti, « Bizarri componimenti e straordinarie invenzioni : la Danaë de Tintoret, une peinture comique », *Op. Cit.*, p. 15.

¹⁷¹¹ F. Alberti, *La peinture facétieuse - Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, *Op. Cit.*, p. 278.

¹⁷¹² La position des amants est très similaire à celle figurée dans une fresque représentant *Ares et Aphrodite* provenant du décor de la maison Méléagre de Pompéi, aujourd'hui conservée au Museo archeologico nazionale de Naples. Concernant d'autres sources possible d'inspiration de Véronèse, voir M. Simone, « Véronèse, l'Arioste et le mythe de Mars et Vénus », *Op. Cit.*, p. 33.

¹⁷¹³ Pour saint Augustin, le regard est comme une forme de langage naturel efficace, de l'ordre du geste. Voir Saint Augustin, *Confessions. Livres I-VIII*, *Op. Cit.*, p. I, 8.13 " Commet l'enfant apprend à parler". Dans son dialogue *La Civil conversazione*, Stefano Guazzo, le Signor Bernardino fait remarquer que les amoureux

les amants, ils ne sont pas découverts par Vulcain, le mari de Vénus, mais par un bambin et un animal. Un détail qui vient ici renforcer encore davantage l'aspect comique de la découverte de l'adultère des amants, « l'une des manifestations du rire les plus anciennes et paradigmatiques »¹⁷¹⁴ de la tradition gréco-romaine. Au fil de sa lecture, l'aspect comique de l'œuvre prend rapidement le dessus sur la charge érotique qui s'en dégageait à première vue, se transformant ainsi en *grilli*, ces petites peintures comiques de la Renaissance¹⁷¹⁵. La tournure risible de l'œuvre se dévoile lorsque l'on comprend pourquoi Cupidon et le cheval de Mars font irruption dans cette chambre, ou plutôt *qui* entre véritablement dans la pièce.

Ce n'est pas qu'un simple cheval qui descend de façon incongrue les marches de l'escalier en colimaçon¹⁷¹⁶, c'est une véritable personnification des pulsions animales des amants. Ce qui ne rend qu'encore plus comique, voire ridicule, l'étonnement des amants, effrayés par leur propre désir. L'équidé sert ici « d'agent de transgression »¹⁷¹⁷, venant incarner visuellement, venant personnifier, les penchants primaires du couple, et principalement ceux de Mars. Si Mars en tant que Dieu de la guerre trouve dans son cheval plus qu'un attribut, mais un partenaire avec qui il ne fait qu'un, Véronèse nous indique que cette proximité entre les deux êtres se prolonge dans la plus stricte intimité. Ainsi même quand Mars retire son armure, celle que l'on aperçoit dans le coin inférieur droit de la toile, et se met à nu, son fidèle partenaire n'est jamais bien loin. De chef de guerre, Mars devient ici un amant. Un changement de rôle que Véronèse indique au spectateur par le remplacement d'un détail par un autre. En effet, le casque manquant devant accompagner l'armure du Dieu se voit remplacé par la tête efféminée du cheval. Véronèse souligne parfaitement la dualité de Mars, partagé entre ses passions et son devoir, grâce à une diagonale traversant l'œuvre de haut en bas, allant du cheval à l'armure en passant par Mars. Un lien que les mains de ce dernier, placées dans celles ces Vénus – dont on remarquera au passage une certaine similarité dans la position des bras avec Cupidon – et pointant chacune en direction de l'animal ou de l'armure viennent accentuer.

communiquent à la fois davantage par les yeux et plus rapidement que par la parole ». Voir Stefano Guazzo, *La civil conversazione*, 1574, repr. Venice, Domenico Imberti, 1589, p. 296. Le texte est cité par F. Gage, « Human and animal in the Renaissance eye », *Op. Cit.*, p. 274-275.

¹⁷¹⁴ F. Alberti, *La peinture facétieuse - Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, *Op. Cit.*, p. 264.

¹⁷¹⁵ Un concept hérité de l'*Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien « Calliclès, lui aussi, exécuta de petits sujets, ainsi que Catalès, dans des tableaux comiques ; Antiphile travailla dans les deux genres [...]. C'est lui également qui a peint dans des œuvres plaisantes un personnage nommé Gryllus, à l'accoutrement ridicule, d'où l'appellation générique de grylles attribuée à ce genre de peinture. », Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, *Op. Cit.*, p. 83-85.

¹⁷¹⁶ Un élément qui en soit est déjà ridicule comme le remarque Paul Barolsky : « Moreover, the bizarre image of a horse descending a staircase into the boudoir is at least incongruous if not silly. », P. Barolsky, *Infinite jest: wit and humor in Italian Renaissance art*, *Op. Cit.*, p. 181.

¹⁷¹⁷ I. Martin, « Question animale et théâtre comique », *Op. Cit.*, p. 209.

Véronèse n'invente cependant rien de nouveau en associant l'homme à sa monture. La place spéciale qu'occupe le cheval auprès de l'homme et le lien qui les unit sont mentionnés par de très nombreux auteurs comme Pline, qui loue la fidélité de l'animal, semblable à celle du chien¹⁷¹⁸. Derrière cette fidélité, c'est véritablement la domination de l'homme sur ces deux bêtes qui se dessine. Car c'est uniquement à force de dressage qu'ils lui sont devenus fidèles¹⁷¹⁹. Véronèse extrapole cette fidélité et cette union de Mars avec sa monture qui s'invite dans l'intimité du couple jusqu'à la tourner en ridicule. L'artiste joue ici sur la convention iconographique bien connue associant la puissance sexuelle d'une monture à celle de son cavalier¹⁷²⁰. La passion de Mars, ses pulsions animales s'invitent ici *littéralement* auprès des amants peints par Véronèse. Tout comme Pietro Aretino dans ses sonnets érotiques, le maître vénitien se sert de la figure de l'étalon pour « symboliser l'homme en proie aux pulsions sexuelles »¹⁷²¹. C'est la bête qui sommeille en Mars qui fait irruption dans cette chambre, c'est sa libido qui apparaît, et qu'il est apparemment surpris de trouver là. Il n'est d'ailleurs pas innocent de la part de Véronèse que seule la tête de l'animal apparaisse dans l'embrasure de la porte. En effet, si l'on en croit Beryl Rowland, si de nombreuses parties du cheval évoquent le sexe masculin, « la tête, avec sa glorieuse crinière et ses oreilles dressées, [est] la quintessence

¹⁷¹⁸ « *Fidelissimi ante omnia homini canis atque equus.* », *Ibid.*, p. 122. Une idée que l'on retrouve également dans les de Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiorum literis commentarii Ionnais Pierii Valeriani Bolzanii Bellunensis*, Bâle, 1556, fig. « Fides ». ou bien dans C. Ripa, *Iconologia, Op. Cit.*, p. « Fedeltà ».

¹⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 50. C'est d'ailleurs par le dressage que l'homme apprend à ne faire qu'un avec sa monture comme le raconte Federico Grisone dans *Gli ordini di cavalcare* (1550) dans lequel il parle de la discipline du dressage : « *Et volete calvacare e star sopra di esso, non solo, come animo grande, senza tema di lui : ma far concetto, ch'egli sia con voi un'istesso corpo, di un senso, di una volonta.* ». Ce texte est cité et traduit en anglais dans J. Schiesari, « Pedagogy and the Art of Dressage in the Italian Renaissance », *Op. Cit.*, p. 377. Voir également la traduction anglaise du texte *Federico Grisone's, The Rules of Riding, An edited Translation of the First Renaissance Treatise on Classical Horsemanship*, ed. Liz Tobey, trans. Liz Tobey and Federica Deigan, *Medieval and Renaissance Texts Studies*, vol. 365, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2013.

¹⁷²⁰ Armelle Fémelat, *Les Gonzaga, précurseurs du portrait animal à la Renaissance* [Conférence] dans le cadre du séminaire « Iconographie animale : questions de méthodes et d'historiographie », 14 février 2022.

¹⁷²¹ Pietro Aretino utilise le cheval pour symboliser les organes génitaux masculins, et le verbe « cavalcare », soit « chevaucher » pour évoquer les images des rythmes de l'acte sexuel. « *Come, ah? Non è niuno che on tocchi il ciel col dito quando l'amica che si ama, mentre ti dà la lingua per cantone, ti grappa il cotale, e stringendolo due o tre volte, te lo rizza, e ritto che te lo ha, gli dà una menatina, e poi il lascia in succhio : e stata così un poco poco, ti si reca i sonagli su la palma crivellandogli con essa soavemente, doppo questo ti sculaccia, e grattandoti fra i peli ritorna a rimenartelo : talché la pinca, che è sapore, pare un che vuol recere e non pò ; ma lo imbertonato a così fatte carezze si sta badiale, e non cambiarìa il suo spasso con quello d'un porcellin grattato ; e quando si vede cavalcare da colei che egli sta per cavalcare, in va dolcezza come un che compisce.* », Pietro Aretino, *Ragionamento e Dialogo*, Milan, Rizzoli, 1988, p. 174-175. Notre traduction. Le cheval sert ainsi bien souvent à symboliser la « meretricia procacitas », la « passion sans frein » selon G. De Tervarent, *Attribus et symboles dans l'art profane. 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, *Op. Cit.*, p. 118. ; Déjà dans l'Ancien Testament, dans le livre de Jérémie (5 :8), les hommes sont qualifiés « d'étalons en rut, chacun hennissant vers la femme de son prochain ». Maria Pia Ciccarese (ed.), *Animali simbolici : alle origini del bestiario cristiano. II, (Leone-Zanzara)*, Bologna, Italie, EDB, 2007, p. 289. ; B.L. Brown et N. Edwards, *Art and love in Renaissance Italy, Op. Cit.*, p. 243.

de l'animal phallique »¹⁷²². Une analogie mise en évidence par les pliures du drapé blanc dépassant d'entre les jambes de Mars et située précisément sous la tête de l'animal, dans une même ligne.

La tête de l'animal, parfaitement mise en beauté ne semble toutefois pas qu'évoquer les passions du dieu. Dans son traité *L'arte di ben conoscere e distinguere le qualità de' cavalli, d'introdurre, e conservare una razza nobile, e di resanare il cavallo da'mali*, rédigé en 1692 le sénateur vénitien Marino Garzoni décrit avec précision le cheval idéal. Il doit selon lui venir du nord de l'Italie, et avoir des yeux « noirs, grands, clairs, joviaux, placides et humains, comme ceux d'une jeune fille dévouée en présence de son amant »¹⁷²³. Si le traité est largement postérieur à la réalisation de l'œuvre de Véronèse, Marino Garzoni décrit avec une précision étonnante les yeux du cheval figuré. Si pour Garzoni les yeux révèlent véritablement les passions de l'âme¹⁷²⁴, que nous disent ceux du cheval peint par Véronèse ?

Les yeux noirs du cheval reflètent ici sa non-binarité dans la mesure où ils réunissent les attributs « désirables de chacun des deux sexes, communiquant simultanément des qualités indiscernables de celles d'un homme noble et des traits féminins associés à la volonté d'être gouverné » remarque Frances Gage¹⁷²⁵. La couleur noire évoque la force, l'intrépidité de Mars en tant qu'étalon que viennent adoucir des cils courbés et maquillés évoquant la beauté de Vénus en tant que jument¹⁷²⁶. Rappelons tout de même que le cheval est sciemment conduit par Cupidon dans la pièce, possiblement à la demande de Vénus. Ce serait donc autant les passions de Mars que de Vénus que le cheval vient ici symboliser. Une expression des passions féminines que Véronèse exprimera à nouveau grâce à un animal vers 1580 dans son tableau *Mars déshabillant Vénus* (**Fig. 199**) où un épagueul nain témoigne de son excitation en grim pant sur

¹⁷²² « *The head with its glorious mane and upstanding ears was the quintessence of the phallic animal.* », Beryl Rowland, *Animals with human faces: a guide to animal symbolism*, Knoxville, Etats-Unis d'Amérique, the University of Tennessee press, 1973, p. 104.

¹⁷²³ « *Neri, grossi, chiari, gioviali, placidi, et humani, come di pietosa donzella nel cospetto del suo amatore* », Marino Garzoni, *L'arte di ben conoscere e distinguere le qualità de' cavalli, d'introdurre, e conservare una razza nobile, e di resanare il cavallo da'mali*, Venise, Andrea Poletti, 1713, p. 7. Concernant les analogies entre le cheval et l'homme à la Renaissance, voir l'étude de F. Gage, « *Human and animal in the Renaissance eye* », *Op.Cit.*

¹⁷²⁴ Marino Garzoni n'est pas le seul à établir une analogie entre les yeux des hommes et ceux des chevaux. On peut par exemple citer Claudio Corte, *Il cavalierizzo di M. Claudio Corte Pavia...* Venice, Giordano Ziletti, 1573, 27 r. pour qui les yeux des hommes et des chevaux ont une fonction identique, celle d'être les messagers de leurs âmes. La similarité des yeux équins et humains est, elle, soulignée par Antonio Maria Venusti, dans son *Discorso generale... intorno alla generatione, al nascimento de gli huomini*, 1562, Venise, Gio. Griffio : « *Grande è la varietà de gli occhi humani ; essendo quegli de gli animali bruti quasi tutti simili : perchioche i buoi gli hanno neri ; le pecore acquei, e gli altri caprini ; dal cavallo in fuori, il quale, come l'huomo, ha gli occhi di varij colori.* ». Ces textes sont cités par F. Gage, « *Human and animal in the Renaissance eye* », *Op. Cit.*, p. 261, 262 et 271.

¹⁷²⁵ F. Gage, « *Human and animal in the Renaissance eye* », *Op. Cit.*, p. 274.

¹⁷²⁶ Élien qualifie notamment les juments de « coquettes et minaudières à l'extrême », *Ibid.*, p. 38. Quant à la beauté de Vénus, elle a été soulignée par Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, 1660, p. 664.

Cupidon qui bascule en arrière¹⁷²⁷. Véronèse adapte ici l'effet comico-érotique de sa composition de Turin dans une plus grande peinture. À nouveau, Cupidon et l'animal qui l'accompagne – que ça soit un cheval ou chien – viennent intensifier l'érotisation de ces scènes mythologiques »¹⁷²⁸. Tout en exacerbant les désirs des amants, la figure animale vient mettre à nu cette animalité inhérente au couple, comiquement introduite au sein de l'œuvre par un enfant.

Un comique qui ne s'adresse d'ailleurs qu'aux seuls adultes dans la mesure où eux seuls eux se pensent supérieurs, et aux enfants, et aux animaux. Car comme le rappelle Baudelaire, « le comique est signe de supériorité ou de croyance à sa propre supériorité »¹⁷²⁹. Enfants et animaux sont ainsi figurés au service du divertissement des adultes, leurs jeux devenant ceux des adultes.

¹⁷²⁷ Concernant cette œuvre voir X.F. Salomon, *Veronese*, cat. expo., (Londres, National Gallery, du 19 mars au 15 juin 2014), *Op. Cit.*, p. 198-199. ; H. Brigstocke, *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, 2nd éd. Édimbourg, 1993, pp. 196-7, n°339 et figure 62. ; *Ibid.*, p. 193, note 8. ; M. Simone, « Véronèse, l'Arioste et le mythe de Mars et Vénus », *Op. Cit.*

¹⁷²⁸ Guillaume Cassegrain, dans sa communication « La nudité animale. Idées renaissantes », propose de voir dans la présence récurrente du petit chien dans les scènes mythologiques représentant Mars et Vénus davantage qu'un simple attribut. Il propose notamment, et nous le rejoignons totalement, de voir dans cette présence une intensification de la charge érotique du tableau. G. Cassegrain, « La nudité animale. Identités renaissantes », *Op. Cit.*, p. 125.

¹⁷²⁹ « Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité ; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. [...] Les animaux les plus comiques sont les plus sérieux ; ainsi les singes et les perroquets. D'ailleurs, supposez l'homme ôté de la création, il n'y aura plus de comique, car les animaux ne se croient pas supérieurs aux végétaux, ni les végétaux aux minéraux. Comme le comique est signe de supériorité ou de croyance à sa propre supériorité », C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, *Op. Cit.*, p. 982.

Conclusion

1. Un dialogue interespèce

Cette étude s'est donc attachée à démontrer l'existence d'un dialogue interespèce dans la peinture italienne de la Renaissance entrant largement en résonance avec la pensée humaniste et plus encore avec la pédagogie prônée par cette dernière à la même époque. En attirant l'attention du lecteur sur ces « détails » de la peinture italienne de la première modernité, nous avons voulu interroger la proximité de l'enfant et de l'animal, mais aussi leurs rôles et leurs fonctions afin de comprendre leur présence au sein des images au vu du contexte dans lequel elles sont créées, et notamment au regard du développement de la pédagogie humaniste. Partant du constat que la pensée humaniste défend la supériorité humaine sur le reste du monde animal, nous sommes notamment demandés si la simple représentation de ce dialogue interespèce ne venait pas inquiéter l'unicité de l'être humain et souligner la porosité de la frontière qu'il a établie entre lui-même et le monde animal.

À partir d'un riche corpus allant des œuvres de Benozzo Gozzoli à celles d'Annibale Carracci dans lesquelles une interaction entre enfants et animaux est identifiable, nous avons donc cherché à vérifier l'existence d'une relation particulière entre ces deux types de figures et à comprendre pourquoi une telle proximité, qui semble à première vue paradoxale et aller à l'encontre de la pensée humaniste, est représentée de façon si récurrente dans la peinture italienne de la première modernité et quelles sont les caractéristiques picturales de ce dialogue interespèce.

Nous avons débuté cette étude en définissant le concept « d'enfance animale » que nous proposons dans le cadre de cette étude afin de désigner le dialogue interespèce qui existe entre l'enfant et l'animal. De manière à démontrer l'existence d'une mise en parallèle des deux êtres depuis l'Antiquité, nous avons remonté cette tradition critique en nous appuyant sur des textes allant des traités de philosophie grecque antique jusqu'aux traités de pédagogie civile et religieuse rédigés par des pédagogues humanistes à la Renaissance. Malgré leur diversité et leur important écart temporel, nombre de textes s'attachent à souligner la porosité de la frontière qui sépare l'enfant de l'animal, témoignant d'une véritable tradition dans l'examen et la confrontation des deux êtres. Un rapprochement qui a particulièrement lieu durant l'*infantia*, le premier âge de la vie puisqu'au début de cette période allant généralement de la naissance à sept ans, l'être humain ne maîtrise pas encore le langage, ce qui le rapproche dangereusement de la bête. De même, on le considère comme un être amplement dominé par ses sens.

Cependant, selon ces conceptions, au contraire de l'animal son cas n'est pas « désespéré » puisque durant les premières années de sa vie son corps est perçu comme une « cire molle » qu'une bonne éducation peut et même doit venir modeler en un être humain civilisé. Il se distingue également de l'animal dans la mesure où il est doté dès sa naissance, d'une âme supérieure à celle de la majeure partie des bêtes.

Cette mise en parallèle entre l'homme et l'animal depuis sa plus tendre enfance reflète la manière qu'a l'être humain de sans cesse chercher à définir son humanité en l'opposant à l'animalité. Cette résistance dans le fait d'accepter sa « part animale » n'empêche cependant pas le développement à la Renaissance d'une nouvelle sensibilité animale humaniste dont les traces sont perceptibles à travers les textes et les images et dont nous avons tenté de rendre compte de manière synthétique afin de démontrer que l'être humain, s'il se pense supérieur au reste du monde animal, lui accorde tout de même un attachement de plus en plus tangible à cette époque. Nous avons notamment trouvé intéressant de constater que cette nouvelle sensibilité envers l'animal se soit développée en même temps qu'un important nombre de traités d'éducation aient été rédigés par des pédagogues humanistes à la suite de la redécouverte d'anciens traités rédigés par Platon, Plutarque ou Aristote. L'essor de la pédagogie au XV^e siècle témoigne de la volonté de l'être humain de dompter sa part animale : plus l'homme est sûr de maîtriser son humanité, de la contrôler en la modelant depuis le plus jeune âge, moins il est effrayé par les animaux qui l'entourent. Si l'éducation de la jeunesse occupe une place si importante dans la pensée humaniste, c'est également parce que dans cette conception les jeunes, les hommes et femmes de demain sont les garants de la bonne réussite et de la perpétuation de la société humaniste. Pour faire perdurer cette société, il est donc nécessaire de former dès le plus jeune âge les enfants, afin qu'eux aussi domptent leur animalité intrinsèque grâce aux conseils de pédagogues, tant du point de vue religieux, que celui citoyen.

Partant de ce constat, nous avons cherché à savoir si cette frontière poreuse entre l'enfant et l'animal se manifeste dans la peinture italienne de la première modernité, et dans l'affirmative, comment. Pour ce faire, nous nous sommes d'abord intéressés aux portraits d'enfants accompagnés d'animaux, qu'il s'agisse de portraits de famille, de portraits de fratries ou d'effigies individuelles dans la mesure où il s'agit du genre d'œuvres dans lequel l'enfance animale se donne sans doute le plus facilement à voir. En effet, la proximité des deux espèces de figures invite fortement à examiner et mettre en parallèle les deux sujets figurés côte à côte pour apprécier la relation qu'ils partagent, tout comme leurs ressemblances physiques dans certains cas. Dans les portraits que nous avons convoqués en exemples, nous avons pu constater que l'animal est bien souvent mis en scène comme le « petit dernier » de la famille et qu'il entretient avec le cadet une relation privilégiée. Une telle relation nous a amenés à considérer

l'animal comme une « aide transitionnelle » pour l'enfant, l'aidant peu à peu à quitter l'enfance pour entrer dans l'âge adulte. Elle nous a également permis de constater que l'enfance animale s'est traduite en peinture par la mise en place d'une forte proximité physique entre l'enfant et l'animal, venant mettre en avant leurs ressemblances physiques, et allant parfois jusqu'à une fusion des deux êtres.

Cette assimilation de l'enfant dans l'animal et de l'animal dans l'enfant étant particulièrement présente dans les portraits du Christ et de saint Jean-Baptiste enfants figurés aux côtés d'un agneau ou d'un chardonneret, nous avons volontairement choisi de consacrer un chapitre entier à ces représentations. Ce qui nous a notamment permis de souligner la manière dont l'union de l'Enfant Jésus avec l'agneau permet d'exprimer l'idée qu'il incarne et accepte pleinement son destin sacrificiel, devant de ce fait un modèle de vertu. Véritables modèles, le Christ et saint Jean-Baptiste incarnent des exemples auxquels les plus jeunes sont invités à se référer. Ce que les pédagogues, à l'instar du dominicain Giovanni Dominici, n'ont pas manqué de souligner, invitant les parents à accrocher des œuvres d'art représentant les deux jeunes saints afin que leur progéniture puisse voir tous les jours ces modèles et ainsi les imiter plus facilement. Nous avons pu constater que cette exemplarisation est poussée jusqu'à représenter des enfants profanes sous les traits de l'Enfant Jésus afin de souligner leurs qualités morales et spirituelles communes.

Nous avons ensuite pris le parti de faire l'examen de l'enfance animale lorsqu'il n'est qu'un « détail », largement passés inaperçus jusque-là, de nombreux tableaux, religieux pour la plupart. Partant de l'hypothèse que ce dialogue interespèce est figuré pour des raisons de *varietas*, nous avons considéré cette possibilité et constaté qu'elle peut en effet être une explication à la présence de ce duo, bien que paradoxalement, le motif de l'enfance animale ne soit lui-même que peu varié. De plus, la règle de la *varietas* édictée par Leon Battista Alberti se trouve bien souvent elle-même mise en porte à faux par une seconde règle également édictée par le même humaniste. Cette dernière vise à dissuader les peintres de représenter trop de personnages au risque d'apporter un certain tumulte à l'œuvre. Enfants et animaux n'étant presque jamais nécessaires à la bonne compréhension de la *storia*, mais étant cependant présents, nous avons donc conclu que leur véritable fonction était à chercher ailleurs que dans la *varietas*, du côté de l'actualisation des scènes sacrées notamment. En effet, il nous semble que lorsqu'ils sont figurés disséminés au sein de la composition, enfants et animaux incarnent une aide pour entrer dans l'image. Leur rôle en tant que figures du quotidien est d'aider le spectateur à se projeter mentalement dans celle-ci. Nous avons notamment eu l'occasion de souligner cette intrusion du quotidien dans l'œuvre de Paolo Véronèse. Le maître vénitien est l'un des peintres ayant le plus recouru à ce motif, qu'il représente d'ailleurs sous des traits plus

diversifiés que la majeure partie des peintres, afin d'établir une véritable connexion entre l'épisode sacré figuré et le spectateur. Il apparaît ainsi que la présence d'enfants et d'animaux dans la peinture italienne de la Renaissance vient compléter la peinture par sa réalité, car c'est la réalité qui complète l'image et non l'inverse.

L'examen de ce détail nous a ensuite amenés à constater la façon dont ce dialogue interspèce est mis en scène au sein des peintures. Nous avons ainsi pu remarquer qu'il s'agit d'un dialogue de premier plan. La place octroyée dans le tableau à l'enfant et à l'animal est très largement cantonnée au premier plan, mais peut varier entre le centre et les côtés. Un emplacement qui se justifie par le rôle d'« aide à entrer dans l'image » de ces figures, qui est plus convaincant si ces dernières sont placées comme à la surface de l'œuvre. En étant au bord de l'œuvre, ils établissent un lien entre l'espace pictural et l'espace réel, tout en semblant parfois n'appartenir réellement à aucun des deux ou bien aux deux à la fois. Par ailleurs, la temporalité de l'image et celle associée aux différents âges de la vie permet également de justifier la place de ces figures. En effet, dans la mesure où le premier plan évoque le temps futur, il semble cohérent qu'il soit associé à la jeunesse notamment. Nous avons toutefois mis en évidence le fait que si l'enfance animale est certes un motif de premier plan, il est pourtant bien souvent écarté physiquement ou à l'aide de séparations architecturales du reste des personnages et de la *storia* afin d'éviter qu'enfants et animaux ne viennent perturber la bonne compréhension de cette *storia*. Le deuxième constat que nous avons pu établir est que le motif de l'enfance animale permet aux peintres d'établir une gradation dans le processus d'humanisation de l'enfant : il sert à figurer le jeune enfant comme un être à mi-chemin entre l'animalité et l'humanité. La redistribution des frontières entre l'homme et la bête passe ainsi par la figuration de l'enfant dans une nudité quasi totale ou à peine voilée la majeure partie du temps. Mais l'humain voit également son unicité inquiétée par le comportement bestial de l'enfant, qui tend encore davantage à le rapprocher de la bête.

Prenant acte du fait que seule une bonne éducation pourra permettre d'élever l'enfant au rang de véritable humain civilisé, et donc au-dessus du reste du monde animal, l'éducation, soit le rempart capable de dompter la bestialité inhérente aux jeunes enfants, quitte ainsi les livres pour les peintures où les artistes déploient une véritable « éducation de la Renaissance »¹⁷³⁰. L'objectif de ces œuvres est ainsi « d'être un vecteur actif »¹⁷³¹ de l'éducation en offrant aux plus jeunes des modèles à voir et à imiter. Nous avons ensuite souhaité mettre en avant l'importante part ludique partie, partie prenant de l'éducation, et ce d'autant plus que

¹⁷³⁰ F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles*, Op. Cit., p. 759.

¹⁷³¹ *Ibid.*

l'apprentissage démarre dès le plus jeune âge. En effet, le jeu est apprécié des pédagogues qui y voient un outil pédagogique permettant d'entamer l'éducation, civile comme religieuse, d'un enfant sans même que celui-ci ne s'en rende compte. Outre le jeu et passé un certain âge, l'éducation physique et sportive est également plébiscitée par les pédagogues humanistes qui voient dans le bon développement du corps une part indispensable à la panoplie complète de l'homme humaniste. Le modèle éducatif proposé par Vittorino da Feltre dans sa *Casa Giocosa* est certainement l'exemple le plus représentatif de la conception de l'éducation, voulue complète, proposée en Italie au XV^e siècle.

À la lumière de ces nouvelles formes d'apprentissage, nous avons ensuite analysé quelques représentations de scènes de jeux entre enfants et animaux – le jeu étant l'activité qu'ils partagent le plus ensemble et à laquelle ils s'adonnent volontiers - à la lumière des traités de pédagogie. Il nous a ainsi été donné de constater qu'au cours de ces amusements, le rapport entre l'enfant et l'animal pouvait parfois être ambigu, ce qui nous a conduits à nous demander si l'animal n'était finalement pas qu'un jouet comme les autres aux yeux de l'enfant ? Les exemples confirment en effet que l'animal peut parfois être amené à faire office de jouet vivant, subissant de force les volontés ludiques enfantines. Il est cependant davantage figuré comme un partenaire de jeu de l'enfant qui lui permet notamment d'apprendre les codes et qualités requises pour son futur métier ou relatif à son genre. Les jeux visant à former les garçons pour la guerre sont ainsi davantage basés sur l'agilité et la bonne condition physique tandis que ceux pratiqués par les jeunes filles les incitent à développer des qualités telles que la douceur, qu'elles mettent en application en pouponnant des chiens par exemple. Si nombre de scènes de jeux donnent à voir des enfants intégrant ces qualités et vertus attendues d'eux grâce aux animaux qui les accompagnent, quelques-unes d'entre elles proposent à l'inverse de figurer les conséquences néfastes que peuvent avoir leurs jeux en présentant enfants et animaux comme des contre-exemples visuels. Le spectateur est dans de tels cas amené à déduire par lui-même la morale de la leçon picturale. Ce rapport entre l'amusement et l'apprentissage basé sur le concept de *serio ludere* se retrouve également dans quelques scènes de genre de la seconde moitié du XVI^e siècle. Ces dernières figurent des enfants agissant avec un comportement inapproprié, voir sadique, envers les animaux, donnant à voir non seulement la conséquence directe d'une mauvaise éducation : la régression bestiale de l'enfant. Elles sont aussi l'occasion de constater les limites du jeu pouvant devenir à sens unique quand l'un des participants le subit, plus qu'il n'y consent. Enfin, nous avons soumis l'hypothèse que parmi ces nombreuses scènes de jeux, certaines d'entre elles sont figurées afin de distraire un public adulte averti et trouvant plaisir à se moquer des enfants et des animaux dont l'innocence vient exacerber l'aspect comique de l'œuvre.

Dans le prolongement des travaux menés par Fabien Lacouture sur la représentation de l'enfance, cette enquête aura permis d'affirmer que l'*infantia* est perçue à la Renaissance comme une période charnière de la vie humaine, à la croisée de la bestialité et de la civilité, à la croisée du jeu et de l'éducation. Grâce à ce travail, notre hypothèse de départ quant à l'existence d'un dialogue interspèce durant l'*infantia* a également pu être confirmée que ce soit par les sources écrites ou par la récurrence et la variété de cette relation entre l'enfant et l'animal dans l'art italien de la première modernité. Si d'un point de vue artistique, la mise en œuvre de l'enfance animale que ce travail aura permis de défricher reste encore un terrain en grande partie vierge, nous espérons qu'il permettra d'ouvrir la voie à d'autres recherches sur ce thème.

2. Une ouverture vers le vivant

2.1. Vers un autre cadre spatio-temporel

Notre investigation sur l'enfance animale s'est déroulée principalement dans les limites spatio-temporelles de la péninsule italienne de la première modernité. Entre la seconde moitié du XV^e siècle, date à laquelle apparaissent ces figures dans de nombreux décors, et la fin du XVI^e siècle, date à laquelle les représentations d'enfants et d'animaux sont bien plus récurrentes et ne sont plus cantonnées au rang de détail au sein de l'œuvre. Si le motif de l'enfance animale se développe en premier lieu dans l'art italien de la Renaissance, ce dialogue interspèce ne se limite par la suite ni à ce lieu, ni à cette époque. En effet, les représentations d'enfants et d'animaux vont connaître dès le XVII^e siècle un important développement, en Espagne et aux Pays-Bas notamment, portés par l'émergence des genres du portrait et de la scène de genre. L'approche de ce sujet est cependant différente d'un pays à l'autre. Les peintres néerlandais comme Jan Van Bijlert, Jan Steen ou Judith Leyster vont par exemple privilégier les représentations de scènes de tortures d'enfants envers des chats dans un but purement comique. Parmi les peintres espagnols, le jeune Esteban Bartolomé Murillo va se faire connaître grâce à ces nombreuses représentations de jeunes garçons dits « au panier », donnant à voir des portraits d'enfants errants dans les rues de Séville, très souvent accompagnés d'un chien. Une relation entre l'enfant et l'animal que l'on retrouve tout au long de sa carrière et dans nombre de ses peintures, profanes comme religieuses.

À l'image d'Esteban Bartolomé Murillo, de nombreux peintres mériteraient que l'on consacre une étude à la représentation de l'enfance animale dans leurs œuvres. Paolo Véronèse est également de ceux-là. Les courtes études monographiques que nous lui avons consacrées

dans ce travail (Partie III, chapitre 5, 2.2) et dans un article¹⁷³², si elles ont le mérite d'avoir mis en lumière la récurrence de ce motif au sein de son art, sont loin d'avoir fait le tour de la question. Une enquête plus poussée sur le maître vénitien est, il nous semble, indispensable, tant la présence de ces figures au sein de son œuvre est caractéristique et pourtant totalement passée sous silence jusque-là. Des peintres comme Bernardino Luini, Titien, Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana ou encore Vincenzo Campi doivent également se prêter à l'étude monographique de ce motif.

Dans le prolongement de cette enquête, il serait également intéressant d'approfondir l'étude de relations particulières, mais aussi de points spécifiques relatifs à l'enfance animale comme nous avons eu l'occasion de le faire lors de différentes communications en nous penchant sur le genre du portrait¹⁷³³, sur la question de la marge¹⁷³⁴ ou encore du jeu violent¹⁷³⁵. Si nous avons développé ce dernier point à la fin de notre étude (Partie IV, chapitre 8, 3.2), il serait opportun de mettre en parallèle ces représentations d'enfants torturant des animaux avec celles d'adultes infligeant le même sort à ces pauvres bêtes, afin d'y déceler les points communs et les différences picturales, mais aussi morales qui ressortent de ces tableaux. Si Michel Hochmann s'est récemment intéressé aux « bizarreries de chats et d'autres fantaisies »¹⁷³⁶ dans les tableaux comiques de la Renaissance, il ne rapproche pas ces représentations convoquant des adultes torturant des chats de celles d'enfants faisant preuve de la même cruauté. Confronter ces « *fantasie con gatti* »¹⁷³⁷ dans une étude picturale plus complète, ne serait-ce que pour leur sujet similaire spécifique, constitue une piste de travail supplémentaire.

¹⁷³² Voir notre étude : « Aux marges de la scène, aux marges de l'humanité. L'enfance animale chez Paolo Véronèse », dans *ArtItalia*, n°29, 2023 (à paraître).

¹⁷³³ « Petits corps, grandes ambitions. Enjeux politiques des portraits d'enfants dans l'Italie de la première modernité (XV^e – XVI^e siècle) », communication dans le cadre du colloque international *Corps et pouvoir : le corps dans l'art politique à l'époque moderne*, les 6-7-8 octobre 2021 organisé par l'Université Toulouse Jean Jaurès ; « L'enfance animale. Portraits d'enfants et d'animaux en Italie au XVI^e siècle », communication dans le cadre du colloque international *Animal et portrait à la Renaissance* au Musée de la Chasse et de la nature à Paris et au musée de la Renaissance à Écouen les 16-17 mai 2022.

¹⁷³⁴ « L'enfance à la marge dans les décors italiens du XV^e siècle », communication dans le cadre du colloque international *Marges, marginaux et marginalité au Moyen Âge. Transgression et expériences de la norme (Ve-XVe siècle)*, à l'Université Libre de Bruxelles les 6-7 octobre 2022 ; « Aux marges de la scène, aux marges de l'humanité. L'enfance animale chez Paolo Véronèse », communication dans le cadre de la *Journée d'étude de l'Association des Historiens de l'art Italien* à l'Institut Culturel Italien le 7 avril 2023.

¹⁷³⁵ « Rire et violence à travers la figure animale dans la peinture Italienne du XVI^e siècle. L'exemple d'un tableau d'Annibale Carracci », communication dans le cadre de la journée d'étude *Rire et Violence (XVI^e-XVIII^e siècle)* à l'Université de Lausanne les 22-23 mars 2018 ; « Amical ou cruel ? La représentation du jeu entre enfants et animaux dans la peinture italienne de la Renaissance », communication dans le cadre de la journée d'étude *L'enfant et l'animal : prédateur ou protecteur ?* à l'Université Bordeaux-Montaigne le 5 février 2019.

¹⁷³⁶ M. Hochmann, « Des bizarreries de chat et d'autres fantaisies » : le chat dans les tableaux comiques de la Renaissance », *Op. Cit.*

¹⁷³⁷ *Ibid.*, p. 153.

Ces sujets distincts sont autant de prolongements possibles de ce travail, tout comme d'autres que nous n'avons pas abordés, mais qui mériteraient également que l'on s'y intéresse. Parmi eux, le motif de la mise en danger de l'enfant par l'animal nous semble particulièrement intéressant dans la mesure où il permettrait de venir contrebalancer les représentations d'enfants s'adonnant à des actes de tortures envers les animaux. Si ces représentations sont relativement peu nombreuses dans le cadre spatio-temporel délimitant notre enquête – raison pour laquelle nous les avons volontairement délaissées –, les quelques exemples existants mériteraient toutefois de faire l'objet d'une étude, même courte. Parmi celles-ci, le thème de l'enlèvement de Ganymède sous les traits d'un jeune garçon par Jupiter métamorphosé en aigle s'avère être une piste de départ idéale. Il s'agit certainement du premier thème venant à l'esprit quand on pense aux représentations d'enfants subissant les affres d'animaux ou mis en danger par ces derniers. Les exemples des tableaux de Correggio¹⁷³⁸ ou de Giovanni Battista Zelotti¹⁷³⁹, et plus encore celui de Rembrandt¹⁷⁴⁰ sont particulièrement intéressants et représentatifs de la détresse que peut causer un animal à un enfant. Dans un autre registre, on peut évoquer les représentations d'enfants attaqués par des animaux dont le *Retable du bienheureux Agostino Novello* réalisé par Simone Martini en 1324 nous donne un parfait exemple¹⁷⁴¹. Sur une place de village, un loup au pelage noir et à la gueule grande ouverte, laissant apercevoir ses impressionnantes canines, est figuré venant d'attaquer un jeune garçon au visage comme en témoigne les deux traces rouges sur sa joue gauche. Une femme, certainement sa mère, s'apprête à le relever et à le prendre dans ses bras tandis qu'une autre tente de chasser l'animal à coup de bâton. La droite de l'image montre ces deux mêmes femmes entourant le garçon miraculeusement ressuscité¹⁷⁴². Les nombreux récits de miracles d'enfants offrent ainsi une première piste de recherche pour étudier l'animal comme un danger pour l'enfant.

¹⁷³⁸ Correggio, *Ganymède*, 1531-32, huile sur toile, 163,5 x 70,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

¹⁷³⁹ Giovanni Battista Zelotti, *Girolamo Godi*, 1561-65, fresque, Villa Godi Malinverni, Lonedo di Lugo Vicentino.

¹⁷⁴⁰ Harmenszoon van Rijn Rembrandt, *L'enlèvement de Ganymède*, 1635, huile sur toile, 171 x 130 cm, Gemäldegalerie, Dresde.

¹⁷⁴¹ Simone Martini, *Retable du bienheureux Agostino Novello*, 1324, tempera sur bois, 82 x 67, Pinacothèque, Sienne. Concernant la résurrection des enfants dans ce retable, voir l'article de Fabien Lacouture, « When Life Triumphs. The Meanings of Child Resurrections in Simone Martini's Blessed Agostino Novello Altarpiece », *Journal of the Lucas Graduate Conference*, 2014, n° 2, p. 43-59.

¹⁷⁴² Ce tableau et plus généralement le danger que peuvent représenter les animaux pour les enfants et leurs représentations sont notamment mentionnés dans le point II.1.2. de la thèse de F. Lacouture, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles*, Op. Cit.

2.2. Placer l'animal au cœur de la recherche en histoire de l'art

En plus de ces prolongements possibles de notre enquête sur l'enfance animale, il nous semble important, voire nécessaire, de chercher à placer davantage encore la figure animale au cœur de nos études en histoire de l'art en tant qu'être à part entière et non en le réduisant à une seule fonction symbolique. C'est l'objectif, pleinement atteint, vers lequel nous souhaitons aller en organisant une journée d'étude ayant pour thème « L'animal à l'épreuve de l'histoire de l'art ». La richesse des communications présentées ce jour-là a pu témoigner de l'intérêt et de la volonté des historiens de l'art de sortir de ce carcan iconologique. Une des pistes proposées par Armelle Fémelat a notamment été de s'intéresser à quelques chiens représentés par Andrea Mantegna et Titien, et de leur « donner la parole » en se basant sur les archives existantes. Si l'exercice trouve rapidement ses limites dans le cadre formel du travail scientifique, il permet notamment d'éclairer le rapport qu'entretient le marquis de Mantoue par exemple, à ses chiens. Partir des sources textuelles s'avère ainsi être une bonne piste pour déceler le rapport qui se joue entre un homme et un animal comme un artiste et son animal de compagnie. Ainsi, Sefy Hendler a récemment consacré une étude à Barucco, le chien de Benvenuto Cellini, afin d'éclairer les fonctions de ce dernier dans la vie, les écrits et l'art de l'artiste, largement passées sous silence jusqu'ici¹⁷⁴³. Interroger les liens que pouvaient avoir les artistes avec le monde animal nous semble être une piste d'étude très riche, il suffit de penser à des peintres comme Le Sodoma, Titien, à Paolo Véronèse, ou encore aux Bassano dont la présence animale au sein de leurs œuvres fait presque office de signature tant elle est caractéristique de leur art. Bien que ce genre d'études soit confronté à la pauvreté, voire bien souvent à l'inexistence des sources permettant de les étayer, l'article de Sefy Hendler est la preuve qu'elles sont non seulement possibles, mais tout à fait pertinentes dans la mesure où elles nous renseignent sur la pratique des artistes (leurs animaux de compagnie pouvant se retrouver dans leurs œuvres), mais aussi sur le rapport entre l'homme et le monde animal.

En sortant ce dialogue interspèce de l'ombre, nous avons pour ambition de mettre en lumière deux figures qui ont peu intéressé les historiens de l'art, mais aussi les relations qui se jouent entre l'être humain et le vivant. Ce dernier thème trouve un écho tout particulier de nos jours, dans cette période de « crise du rapport au vivant » que nous traversons et qui nous amène à repenser nos liens avec le monde animal et le monde végétal. Afin de résoudre la difficulté d'opter pour un véritable point de vue animal en histoire de l'art, nous pouvons commencer par donner une place plus centrale au vivant dans nos recherches. C'est notamment ce que se

¹⁷⁴³ « *There has only been silence about what function this animal with the intriguing name might have in Cellini's life, writings art.* », S. Hendler, « Cellini's Dog », *Op. Cit.*, p. 109.

propose de faire Éric Baratay dans les ateliers d'une durée de cinq ans qu'il coordonne à l'Institut Universitaire de France¹⁷⁴⁴, et dont l'objectif est de d'adopter autant que faire se peut le point de vue animal, un regard désanthropisé et désanthropocentrer l'approche - et ce, à la faveur de la transdisciplinarité. Il nous faut également créer de nouvelles méthodologies, les inventer pour étudier ces sujets. Un travail qui, nous en sommes persuadés au même titre qu'Armelle Fémelat, passera par la mise en place d'« outils collectifs et interdisciplinaires permettant à des spécialistes de tous bords de mettre leurs savoirs et leurs compétences en commun et en connexion »¹⁷⁴⁵. L'historienne de l'art propose ainsi de créer « une grande base de données répertoriant des images d'animaux de toutes les époques et de toutes les ères géographiques, commentées dans tous leurs éléments, et mises en relation avec des extraits de textes et d'autres représentations »¹⁷⁴⁶. Un travail immense et ambitieux, mais véritablement indispensable pour saisir à quel point le vivant est présent dans les arts et « qu'il est le produit d'une histoire longue au même titre que nous »¹⁷⁴⁷.

2.3. Interroger notre « crise au vivant » par le biais de l'histoire de l'art

La « crise au vivant » que traverse actuellement notre société, mais qui n'a pas encore touché notre discipline¹⁷⁴⁸, nous amène à nous poser la question suivante : faut-il « ré-ensauvager » l'histoire de l'art ? Le « ré-ensauvagement » est la restauration de grands espaces sauvages en s'appuyant sur le rôle de régulation des grands prédateurs (selon le modèle des 3 C, qui associe Cœurs de parcs, Corridors écologiques et Carnivores)¹⁷⁴⁹. Ce concept proposé par

¹⁷⁴⁴ Le premier atelier, « Penser du côté des animaux », s'est déroulé de 2017 à 2022 et a donné lieu à cinq publications : Eric Baratay (ed.), *Aux sources de l'histoire animale*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019 ; Éric Baratay (ed.), *Croiser les sciences pour lire les animaux*, Paris, Éditions de la RMN-Grand Palais, 2020 ; Éric Baratay (ed.), *L'animal désanthropisé : interroger et redéfinir les concepts*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021 ; Éric Baratay (ed.), *Les animaux historicisés : pourquoi situer leurs comportements dans le temps et l'espace ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022 ; Éric Baratay (ed.), *Les animaux dans l'histoire*, Paris, Tallandier, 2023. Le second atelier (2023-2027), « Eth(n)ologie géohistorique des animaux, passés, présents », comprend pour les deux prochaines années deux ateliers distincts : « Pour une histoire *canine* des chiens » et « Pour une histoire *équine* des chevaux ».

¹⁷⁴⁵ Armelle Fémelat, *Les Gonzaga, précurseurs du portrait animal à la Renaissance* [Conférence] dans le cadre du séminaire « Iconographie animale : questions de méthodes et d'historiographie », 14 février 2022.

¹⁷⁴⁶ Armelle Fémelat, *Les Gonzaga, précurseurs du portrait animal à la Renaissance* [Conférence] dans le cadre du séminaire « Iconographie animale : questions de méthodes et d'historiographie », 14 février 2022.

¹⁷⁴⁷ E. Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant, op. cit.*, p. 203.

¹⁷⁴⁸ En vue de cette remise en question inévitable de notre discipline, Andrew Patrizio a publié en 2019 un ouvrage intitulé *The ecological eye : assembling an ecocritical art history*. L'ouvrage se veut un guide pour aider les historiens de l'art à préparer les défis liés à l'anthropocène qui les attendent dans les années à venir. L'auteur suggère notamment d'intégrer les études féministes, queer, posthumanistes ou encore les études animales à l'histoire de l'art pour en faire une « histoire de l'art écocritique ». Andrew Patrizio, *The ecological eye : assembling an ecocritical art history*, Manchester, Manchester University Press, 2019.

¹⁷⁴⁹ Nous renvoyons ici le lecteur à la communication de Virginie Maris lors du séminaire Arche et Catastrophe à l'ENS, Paris, le 18 janvier 2023. Voir : <https://animots.hypotheses.org/22484>.

Virginie Maris peut-il aider les historiens de l'art à voir les tableaux comme des espaces de vie sauvage, à adopter dans leurs analyses et dans leurs études une autre vision que celle dualiste opposant la nature à la culture, et donc l'animal à l'homme ? Car notre discipline doit véritablement « travailler à enrichir notre culture du vivant »¹⁷⁵⁰ afin de mieux pouvoir l'étudier. « L'observation minutieuse représente une chance inouïe, [...] passant par l'art, de nous élever en conscience et en comportement vers un « à-venir » collectivement meilleur »¹⁷⁵¹ écrit Valérie Bienvenue. En effet, l'art nous offre un support privilégié pour entamer la première étape de ce long processus d'apprendre à voir le vivant, de se concentrer sur ce dernier. Cela nous demande d'ouvrir notre regard anthropocentré afin de pouvoir « traduire l'invisible des relations, à partir des moyens dont chacun dispose, ou plutôt ne cesser d'inventer mille recours pour le traduire, en ayant conscience de la précarité et du caractère infini de cette démarche »¹⁷⁵². Pour nous aider dans cet apprentissage, il nous semble nécessaire d'ouvrir également notre discipline à d'autres, plus récentes comme les *Animal Studies* et les *Gender Studies* notamment, qui proposent en autres de nouvelles méthodologies pour étudier des sujets longtemps délaissés des *sciences humaines*.

Comme le souligne Estelle Zhong Mengual, apprendre à voir le vivant, c'est certes apprendre soi-même « à se rendre disponible, à connaître, à décrire, à écrire, à représenter, à traduire et à transmettre », mais c'est aussi et surtout « un projet culturel collectif »¹⁷⁵³ qu'il semble urgent d'entreprendre en tant qu'être humain, mais aussi en tant qu'historien de l'art.

¹⁷⁵⁰ E. Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant, op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁵¹ V. Bienvenue, « Questions de regards. L'art de Rosa Bonheur au prisme des études animales », *Op. Cit.*, p. 130.

¹⁷⁵² E. Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant, op. cit.*, p. 207.

¹⁷⁵³ *Ibid.*, p. 239.

Index des noms propres

A

Alberti: Leon Battista, 69, 98,
125, 136, 141, 148, 164,
168, 204, 205, 206, 207,
209, 210, 212, 315, 316,
317, 338, 341, 342, 347, 379
Andreas: Ippolito, 135
Anguissola: Sofonisba, 133,
134, 135, 143, 144, 152,
153, 154, 155, 156, 168,
173, 174, 352, 353, 354,
355, 383
Aristote, 2, 51, 54, 62, 65, 66,
67, 68, 71, 72, 73, 75, 76,
91, 98, 104, 157, 167, 184,
280, 304, 306, 308, 314,
329, 331, 336, 337, 357,
358, 360, 378
Asperti: Amico, 180

B

Bacchiacca, 205, 206, 215,
243, 278
Barocci: Federico Fiori, 178,
364
Bassano: Francesco, 5, 65, 74,
91, 92, 93, 95, 96, 112, 117,
118, 119, 120, 158, 159,
174, 177, 192, 193, 194,
195, 196, 218, 226, 258,
271, 274, 283, 291, 295,
296, 297, 300, 320, 343;
Jacopo, 93, 101, 133, 139,
178, 185, 192, 193, 194,
211, 218, 230, 260, 271,
272, 283, 287, 347, 385;
Leandro, 193, 194, 195,
196, 218, 221, 222, 283

Bijlert: Jan Van, 382
Bronzino: Agnolo, 151, 177,
197, 198, 199
Brughel: Pieter, 299, 326, 327,
328, 357
Bruni: Leonardo, 121, 130, 315
Bugiardini: Giuliano, 212, 214,
229, 278, 279, 285, 286,
288, 332

C

Campi: Vincenzo, 17, 100,
161, 162, 164, 165, 166,
168, 180, 194, 230, 333,
352, 354, 355, 356, 357,
359, 360, 361, 362, 364,
366, 367, 368, 369, 383
Caravage, 354
Carracci: Annibale, 12, 17,
100, 185, 225, 243, 287,
330, 355, 356, 357, 359,
360, 361, 364, 377, 383
Castiglione: Baldassare, 109,
314, 315, 357, 364
Correggio, 100, 384
Crivelli: Vittore, 94, 178

D

Da Feltre: Vittorino, 113, 117,
118, 119, 120, 121, 122,
124, 293, 300, 303, 304,
314, 316, 317, 319, 320,
321, 322, 338, 381
Da Lanciano: Polidoro, 180
Da Sesto: Cesare, 174
Da Vinci: Leonardo, 161, 164,
168, 172, 174, 175, 178,
179, 180, 182
Del Sarto: Andrea, 176

Della Mirandola: Picco, 3, 53,
81, 88, 89, 90, 102, 117, 203
Della Porta: Giambattista, 184
Di Arpo: Guariento, 59
Di Pietro: Cecco, 178, 244
Dolce: Ludovico, 129, 130,
167, 342, 343
Dominici: Giovanni, 64, 67,
113, 114, 115, 116, 140,
145, 171, 188, 189, 190,
191, 216, 217, 300, 306,
307, 308, 309, 310, 311,
312, 313, 315, 339, 379
Donatello, 150, 286, 350

E

Érasme, 51, 63, 64, 73, 81,
103, 110, 115, 123, 124,
127, 128, 129, 137, 163,
164, 165, 167, 169, 216,
217, 305, 314, 336, 359

F

Fasolo: Giovanni Antonio, 134,
140, 142, 143, 144, 177,
263, 276, 330, 334, 346
Ferrari: Gaudenzio, 265
Ficino: Marsilio, 3, 65, 81, 85,
86, 87, 88, 187, 203
Filippi: Sebastiano, 327, 328
Fontana: Lavinia, 45, 134, 135,
142, 143, 152, 153, 154,
168, 169, 383

G

Gozzoli: Benozzo, 206, 211,
229, 235, 239, 240, 241,
242, 243, 245, 246, 264,
274, 275, 278, 280, 332, 377

L

Leyster: Judith, 382
 Lippi: Filippino, 172, 215, 216,
 242, 243, 246, 247, 248,
 249, 250, 251, 252, 253,
 255, 256, 257, 258, 263,
 264, 275, 276, 277, 282,
 283, 329, 332
 Lo Scheggia, 213, 229, 235,
 275, 283, 285, 318, 329,
 340, 342
 Lotto: Lorenzo, 136, 172, 176,
 180, 182, 192, 213, 214,
 223, 235, 270, 287, 349,
 350, 351, 352
 Luini: Bernardino, 166, 174,
 180, 181, 182, 183, 184,
 222, 259, 271, 272, 278,
 288, 289, 329, 383

M

Mantegna: Andrea, 94, 95,
 138, 139, 291, 385
 Melzi: Francesco, 174
 Morelli: Giovanni, 111, 119,
 315, 320, 337
 Murillo: Esteban Bartolomé,
 364, 382

P

Palmieri: Matteo, 59, 61, 70,
 77, 123, 129
 Passerotti: Bartolomeo, 17,
 100, 162, 167, 168, 368,
 369, 370

Piccolomini: Enea Silvio, 65,
 113, 122, 123, 124, 126,
 129, 130, 304, 307, 311,
 314, 315, 316, 317, 338
 Pinturicchio, 275, 292, 293,
 311, 332
 Platon, 51, 70, 72, 73, 76, 87,
 103, 107, 112, 113, 130,
 167, 302, 303, 304, 305,
 306, 307, 314, 315, 317,
 318, 337, 339, 352, 378
 Plutarque, 67, 69, 91, 107, 109,
 112, 113, 115, 159, 295,
 296, 304, 314, 338, 378
 Pontormo: Jacopo, 178
 Prendilacqua: Francesco, 117,
 120, 338

Q

Quintilien, 109, 113, 119, 154,
 158, 304, 305, 321

R

Raphaël, 177, 258, 278, 281,
 293
 Reni: Guido, 344
 Romanino: Girolamo, 213,
 278, 281

S

saint Augustin, 3, 51, 52, 55,
 57, 60, 62, 63, 72, 83, 187,
 240, 241, 251, 280, 371
 Savonarola: Michele, 86, 129,
 147, 309
 Sodoma, 207, 209, 221, 256,
 278, 292, 295, 311, 385

Steen: Jan, 382

Stella: Jacques, 299, 326, 327,
 328, 334

T

Tiepolo: Giovanni Battista,
 177, 178, 297, 344
 Tintoret, 101, 163, 165, 166,
 176, 219, 226, 231, 352,
 371, 372
 Titien, 30, 40, 133, 139, 141,
 142, 145, 146, 147, 148,
 149, 150, 151, 152, 153,
 155, 157, 158, 159, 160,
 161, 166, 193, 226, 231,
 244, 263, 271, 275, 287,
 288, 289, 291, 383, 385

V

Vergerio: Pier Paolo, 109, 120,
 121, 122, 123, 124, 167,
 188, 314, 315, 316, 317, 338
 Veronese: Bonifacio, 244;
 Guarino, 82, 112, 117, 119
 Véronèse: Paolo, 47, 133, 134,
 159, 161, 177, 223, 224,
 225, 226, 227, 228, 229,
 230, 231, 235, 245, 260,
 261, 262, 263, 265, 270,
 275, 276, 295, 329, 333,
 334, 345, 346, 371, 379,
 382, 383, 385

Z

Zoppo: Marco, 286, 327, 328,
 332

Bibliographie

Sources

- AESOPE, *Fables*, traduit par Émile Chambry, Paris, Belles Lettres, 2012.
- ALBERTI Leon Battista, *De la famille*, traduit par Maxime Castro, Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- ALBERTI Leon Battista, *Le cheval vivant*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
- ALBERTI Leon Battista, *De la peinture (1435)*, traduit par Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, 1995.
- ALBERTI Leon Battista, *I libri della famiglia (1433-40)*, traduit par Renée Neu Watkins, Columbia, University of South Carolina Press, 1969.
- ALBERTI Leon Battista, *Il cane (XV^e siècle)*, traduit par Piero Di Marco Parenti, Ancona, Tipografia di Aurelj G. E. Comp., 1847.
- ALBERTI Leon Battista, *De Pictura (1435)*, Bâle, 1540, vol. 6/1.
- ALIGHIERI Dante, *Le banquet (Il Convivio)*, traduit par Philippe Guiberteau, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- ARETINO L', *Lettres de L'Arétin (1492-1556)*, traduit par André Chastel et traduit par Nadine Blamoutier, Paris, Scala, 1988.
- ARETINO Pietro, *Ragionamento e Dialogo*, Milan, Rizzoli, 1988.
- ARETINO Pietro, *Lettere sull'Arte (1526-1542)*, Milan, Edizioni del Milione, 1957, vol. 3/1.
- ARETINO Pietro, *Humanità di Cristo*, Venise, 1535.
- ARISTOTE, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2014.
- ARISTOTE, *Politique. 3,1: Livre 7*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- ARISTOTE, *Histoire des animaux. Tome 3 : Livres VIII - X*, traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1969.
- ARISTOTE, *Histoire des animaux. Tome 2 : Livres V - VII*, traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- ARISTOTE, *Poétique*, traduit par Jean Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1965.
- ARISTOTE, *Histoire des animaux. Tome 1 : Livres I - IV*, traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- ARISTOTE, *De la génération des animaux (330-322 av. J.-C.)*, traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- ARISTOTE et AUBONNET Jean, *Politique. T. 3, Pt. 1: Livre VII*, Paris, Belles Lettres, 2002.
- BARBARO Francesco, *De Re Uxoriam*, s.l., Ex officina Seceriana (Haganoae), 1533.

- BARBERINO Francesco, *Opere volgari. Del reggimento e costumi di donna*, Bologne, Presso Gaetano Romagnoli, 1875, vol. 2/2.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Paris, France, Seuil, 1968.
- BOCCACCIO Giovanni, *Esposizioni sopra la « Comedia »*, Milan, Mondadori, 1965.
- BORGHINI Raffaello, *Il Riposo*, Florence, Giorgio Marescotti, 1584.
- BORROMEE Charles, « Instructiones fabricæ ecclesæ » dans Paola Barocchi (ed.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan, Ricciardi, 1971.
- BRUNO Giordano, *De la causa, principio, et Uno (1584)*, Turin, Einaudi, 1973.
- BRUNO Giordano, *Cause, principe et unité*, traduit par Émile Namer, Paris, Librairie Félix Alcan, 1930.
- BRUNO Giordano, *Cabala del Cavallo Pegaseo (1585)*, Naples, National Library of Naples, 1864.
- CALIARI Paolo, *Paolo Veronese : sua vita e sue opere*, Rome, Forzani, 1888.
- CAMPANELLA Tommaso, *La Cité du Soleil ou Idée d'une république philosophique*, Paris, Paul, Librairie-Éditeur, 1841.
- CASTIGLIONE Baldassare, *Le livre du Courtisan*, traduit par Gabriel Chappuys, Paris, G. Lebovici, 1987.
- CELLINI Benvenuto, *La vie de Benvenuto Cellini, fils de Maître Giovanni, Florentin, écrite par lui-même à Florence : (1500-1571)*, traduit par André Chastel, Paris, Scala, 1986.
- CICERON, *De oratore, tome II, livre II*, Paris, Les Belles Lettres, 1927.
- DA CERTALDO Paolo, *Libro di buoni costumi e buoni proverbi e buoni ammaestramenti (v. 1360)*, Florence, Le Monnier, 1945.
- DA VOLTERRA Andrea, *Discorso sopra la cura et diligenza che debbono avere i Padri et le Madri versi i loro Figlioli sia nella civiltà come nella pietà Christiana*, Bologne, 1572.
- DE LA MIRANDOLE Pic, *De la dignité de l'homme*, traduit par Yves Hersant, Combas, Éditions de l'Éclat, 2005.
- DE LA MIRANDOLE Pic, *De l'imagination - De imaginatione*, Chambéry, Éditions Comp'Act, 2005.
- DE LA MIRANDOLE Pic, *900 conclusions philosophiques, cabalistiques et théologiques*, Paris, Éditions Allia, 1999.
- DE LA MIRANDOLE Pic, *Œuvres philosophiques*, traduit par Olivier Boulnois et traduit par Giuseppe Tognon, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- DE LOYOLA Ignace, *Exercitia spiritualia*, Rome, 1548.
- DE LOYOLA Ignace et GUEYDAN Édouard, *Exercices spirituels*, Paris ; Montréal, Desclée de Brouwer Bellarmin, 1986.
- DE MONTAIGNE Michel, *Essais*, Paris, Simin Millanges, 1580.

- DE SEVILLE Isidore, *Etymologiae*, traduit par Jean-Yves Guillaumin, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- DE SIENNE Aldebrandin, *Le Régime du corps*, Genève, Slatkine, 1911.
- DE VINCI Léonard, *Libro di Pittura*, Florence, Giunti Editore, 1995.
- DE VINCI Léonard, *Traité de la peinture*, traduit par André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987.
- DELLA PORTA Giambattista, *De humane physiognomoniam (1586)*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.
- DESCARTES RENE, *L'homme*, Paris, Claude Clerselier, 1664.
- DOMINICI Giovanni, *Regola del governo di cura familiare dal Beato Giovanni Dominici Fiorentino*, Florence, Presso Angiolo Gabinei Libraio, 1860.
- ÉRASME, *De pueris*, « *De l'éducation des enfants* », traduit par Pierre Saliat, Paris, Klincksieck, 1990.
- ÉRASME, *La civilité puérile (1530)*, traduit par Alcide Bonneau, Paris, Ramsay, 1977.
- ÉRASME, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, traduit par Jean-Claude Margolin, Genève, Droz, 1966.
- FICINO Marsilio, *Théologie Platonicienne de l'immortalité des âmes*, traduit par Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- FICINO Marsilio, *Opera omnia*, Bâle, 1576, vol. 2/2.
- FICINO Marsilio, *Della Christiana religione*, Florence, 1568.
- FRACASTORO Girolamo, *De sympathia et antipathia rerum, Liber I*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2008.
- GARZONI Marino, *L'arte di ben conoscere e distinguere le qualità de' cavalli, d'introdurre, e conservare una razza nobile, e di resanare il cavallo da'mali*, Venise, Andrea Poletti, 1713.
- GARZONI Tomaso, *Le vite delle donne illustri della Scrittura sacra (1586)*, Ravenna, Longo, 1994.
- GAURICUS Pomponius, *De Sculptura (1504)*, Genève, Droz, 1969.
- JOUBERT Laurent, *Traité du ris: suivi d'un Dialogue sur la cacographie française (1579)*, Rungis, Maison d'édition Maxtor, 2014.
- LOMAZZO Giovanni Paolo, *Rabisch (1589)*, Turin, Einaudi, 1993.
- LOMAZZO Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte de la pittura : diuiso in sette libri, ne' quali si contiene tutta la theorica, & la prattica d'essa pittura*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1584.
- MALVASIA Carlo Cesare, *Felsina pittrice : vite de' pittori bolognesi (1678)*, Bologne, Arnaldo Forni Editore, 2004, vol. 2/2.
- MALVASIA Carlo Cesare, *Felsina pittrice*, Bologne, 1841, vol.2/2.
- MANETTI Giannozzo, *On Human Worth and Excellence*, traduit par Brian P. Copenhaver, Cambridge ; Londres, Harvard University Press, 2018.

- MORELLI Giovanni di Pagolo, *Ricordi*, Florence, Le Monnier, 1969.
- MORELLI Giovanni di Pagolo, *Ricordi. Nuova edizione e introduzione storica*, Florence, Firenze University Press, 2019.
- PALEOTTI Gabriele, *Discourse on sacred and profane images*, traduit par William McCuaig, Los Angeles, Getty Research Institute, 2012.
- PALEOTTI Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)*, traduit par Gian Franco Freguglia, Vatican, Liberia Editrice Vaticana, 2002.
- PALMIERI Matteo, *Vita Civile*, Florence, G. C. Sansoni, 1982.
- PETRARQUE, *Séjour à Vaucluse*, traduit par Colette Lazam, Paris, Payot & Rivages, 2009.
- PLATINA Bartolomeo, *Vita di Vittorino da Feltre*, Padoue, Editoria Liviana, 1948.
- PLATON, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2011.
- PLATON, *Les lois (Livres I à VI)*, traduit par Luc Brisson et traduit par Jean-François Pradeau, Paris, GF Flammarion, 2006.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle, XXVIII*, traduit par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- PLUTARQUE, *De l'intelligence des animaux. Suivi de Gryllos*, Paris, Arléa, 1998.
- PLUTARQUE, *Œuvres morales. De l'éducation des enfants. Comment lire les poètes*, traduit par Jean Sirinelli et traduit par André Philippon, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1987.
- POMPONIO Gaurico, *De Sculptura (1504)*, traduit par Robert Klein et traduit par André Chastel, Genève, Droz, 1969.
- PRENDILACQUA Francesco, *Intorno alla vita di Vittorino da Feltre*, Como, Carlo Franchi, 1871.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975.
- RIDOLFI Carlo, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato (1648)*, Padoue, Tipografia e Fanderia Cartallier, 1835.
- RIPA Cesare, *Iconologia*, Padoue, Tozzi, 1611.
- RUSKIN John, *The Works of John Ruskin*, Londres ; New York, G. Allen ; Longmans, Green, and co, 1903, vol. XXXIX/VII.
- SAINT AUGUSTIN, *Sur la Genèse contre les Manichéens. Sur la genèse au sens littéral, livre inachevé / De Genesi contra manicheos, De Genesi ad litteram imperfectus liber*, traduit par Pierre Monat, Paris, Institut d'études Augustiniennes, 2005.
- SAINT AUGUSTIN, *Confessions. Livres I-VIII*, traduit par Pierre De Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1961, vol.1/1.

SAINT THOMAS D'AQUIN, *Somme contre les Gentils*, traduit par R Bernier, traduit par M Corvez et traduit par M.-J. Gerlaud, Paris, Éditions du Cerf, Paris.

SAVONAROLA Michele, *Ad mulieres ferrarienses de regimine pregnantium et noviter natorum usque ad septennium di Michele Savonarola*, Milan, L. Belloni, 1952.

SIGNORINI Rodolfo, *Opus hoc tenue: la Camera Dipinta di Andrea Mantegna: lettura storica, iconografica, iconologica*, Parmes, Artegrafica Silva, 1985.

TELESIO Bernardino, *De rerum natura iuxta propria principia*, Naples, Neapoli, Apud I. Cacchium, 1570.

VALERIANO Pierio, *Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiorum literis commentarii Ionnais Pierii Valeriani Bolzanii Bellunensis*, Bâle, 1556.

VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1989.

VASARI Giorgio, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori. Prima e seconda parte*, Firenze, Giunti, 1568.

VASARI Giorgio, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori. Primo volume della terza parte*, Firenze, Giunti, 1568.

VASARI Giorgio, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori. Secondo et ultimo volume della terza parte*, Firenze, Giunti, 1568.

VERGERIO Pier Paolo, « De Ingeniis moribus ac liberalibus liber (Milan, Filippo da Lavagna, 1474) » dans *Humanist Educational Treatises*, traduit par Craig Kallendorf, Londres ; Cambridge, Harvard University Press, 2002.

XENOPHON, *De l'art équestre (1516)*, traduit par Édouard Delebecque, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

Bibliographie

AASGAARD Reidar, HORN Cornelia et COJOCARU Oana Maria (eds.), *Childhood in History - Perceptions of Children in the Ancient and Medieval Worlds*, London, Routledge, 2018.

AAVITSLAND Kristin B., *Imagining the Human Condition in Medieval Rome. The Cistercian fresco cycle at Abbazia delle Tre Fontane*, Farnham ; Burlington, Ashgate, 2012.

ACETO Francesca et KOPP Vanina, « Entre didactique et ludique. Essais d'une approche historique », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 2016 2015, n° 21-22, p. 106-108.

ACRES Alfred, *Renaissance invention and the haunted infancy*, London ; Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2013.

ADAMS Carol J. et Gruen Lori, *Ecofeminism: Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*, New York, Bloomsbury, 2014.

AELIANUS Claudius, *La personnalité des animaux. Vol 2 : Livres X à XVII*, traduit par Arnaud Zucker, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

- AELIANUS Claudius et ZUCKER Arnaud, *La personnalité des animaux. Vol 1: Livres I à IX*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- AGAMBEN Giorgio, *L'aperto: l'uomo e l'animale*, Turin, Bollati Boringhieri, 2002.
- AGNE Djibril, « Le παῖς du Livre VII des Lois de Platon : une nouvelle pédagogie de l'enfance », *Troika. Parcours antiques*, 2007, vol. 1, p. 203-218.
- AGOSTI Giovanni, SACCHI Rossana et STOPPA Jacopo (eds.), *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, Milan, Officina Libraria, 2014.
- AIKEMA Bernard, *Jacopo Bassano and his public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca. 1535-1600*, traduit par Andrew McCormick, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- AIKEMA Bernard, DALLA COSTA Thomas et MARINI Paola (eds.), *Paolo Veronese: giornate di studio*, Venezia, Lineadacqua : Fondazione Giorgio Cini onlus, 2016.
- AIKEMA Bernard et MARINI Paola, *Paolo Veronese - L'illusione della realtà*, cat. expo., (Verone, Palazzo della Grand Guardia, du 5 juillet au 5 octobre 2014), Milan, Electa, 2014.
- AIKEMA Bernard et MEIJER Bert W., *Nel regno dei poveri : arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, Venise, Arsenale, 1989.
- AJMAR Marta, « Toys for Girls: Objects, Women and Memory in the Renaissance Household » dans Marius Kwint, Christopher Breward et Jeremy Aynsley (eds.), *Material Memories*, Oxford ; New York, Berg, 1999, p. 75-90.
- ALBANI Héléne, « Repas sacrés, repas profanes dans la peinture italienne du XVI^e siècle » dans *La table et ses dessous*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.
- ALBERTI Francesca, « Ridente Redentore. Le rire de l'Enfant-Jésus dans l'art italien de la Renaissance » dans Francesca Alberti et Diane Bodart (eds.), *Rire en images à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2018, p. 327-366.
- ALBERTI Francesca, *La peinture facétieuse - Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, Arles, Actes Sud, 2015.
- ALBERTI Francesca, GERBRON Cyril et KOERING Jérémie (eds.), *Penser l'étrangeté : l'art de la Renaissance entre bizarrerie, extravagance et singularité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- ALBERTI Francesca, « Bizarri componimenti e straordinarie invenzioni : la Danaë de Tintoret, une peinture comique », *Studiolo*, 2009, n° 7, p. 11-40.
- ALBERTI Francesca, « Le comique dans la peinture mythologique de Tintoret : Léda et le cygne », *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 2008, n° 14, p. 164-173.
- ALBERTI Francesca et BODART Diane (eds.), *Rire en images à la Renaissance, (Actes du colloque international, Paris, 7-10 mars 2012, organisé par le Centre allemand d'Histoire de l'art et le Centre d'histoire de l'art de Renaissance)*, Turnhout, Brepols, 2019.

- ALDER Kathleen et POINTON Marcia (eds.), *The body imaged*, [Conférence, Université de Londres, Septembre 1990], Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- ALEXANDRE-BIDON Danièle, « Une foi en deux ou trois dimensions ? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1998, vol. 53, n° 6, p. 1155-1190.
- ALEXANDRE-BIDON Danièle, « Grandeur et renaissance du sentiment de l'enfance au Moyen Âge », *Histoire de l'éducation*, 1991, n° 50, p. 39-64.
- ALEXANDRE-BIDON Danièle, « A tavola ! Les rudiments de l'éducation des enfants italiens à la fin du Moyen Âge et au XVIe siècle », *Chroniques Italiennes*, 1990, n° 2-3, p. 7-34.
- ALEXANDRE-BIDON Danièle, « Le vêtement de la prime enfance à la fin du Moyen Age : Usages, façons, doctrines », *Ethnologie française*, 1986, vol. 16, n° 3, p. 249-260.
- ALEXANDRE-BIDON Danièle et CLOSSON Monique, *L'enfant à l'ombre des cathédrales*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985.
- ALEXANDRE-BIDON Danièle et LETT Didier, *Les Enfants au Moyen Âge (V^e-XV^e siècles)*, Paris, Hachette, 1997.
- ALEXANDRE-BIDON Danièle et LORCIN Marie-Thérèse, *Systèmes éducatifs et cultures dans l'Occident médiéval (XIII^e - XV^e siècle)*, Paris, Ophrys, 1998.
- ALLARD Sébastien, LANEYRIE-DAGEN Nadejje et PernoUD Emmanuel, *L'enfant dans la peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2001.
- ALLEN Sister Prudence, *The Concept of Woman. Volume II - The early Humanist Reformation (1250-1500)*, Grand Rapids ; Cambridge, William B. Eerdmans Publishing Company, 2002.
- ALOI Giovanni, « Animals Studies and Art: Elephants in the Room » dans Susan McHugh et Giovanni AloI (eds.), *Posthumanism in Art and Science: A Reader*, New York, Columbia University Press, 2020, p. 127-132.
- ALOI Giovanni, *Art and Animals*, Londres, I. B. Tauris, 2012.
- ANDRIES Lise (ed.), « État des recherches. Présentation. », *Dix-huitième siècle*, 2000, n° 32, p. 7-18.
- ANN SUTHERLAND HARRIS, « Italian Still Life. New York », *The Burlington Magazine*, 1983, vol. 125, n° 965, p. 503+514.
- ANNE BROOKES, « A Farnese Impresa in Annibale Carracci's "Sleeping Venus" », *The Burlington Magazine*, 1998, vol. 140, n° 1147, p. 676-679.
- ANTOINE Jean-Philippe, « Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIII^e et XIV^e siècles », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1993, vol. 48, n° 6, p. 1447-1569.
- ARANO Luis Cogitati, « Sacro e profano nella pittura di Bernardino Luini », *Arte Lombarda*, 1977, n° 47/48, p. 137-138.
- ARASSE Daniel, *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, Denoël, 2005.

ARASSE Daniel, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre » dans *Majeur ou mineur ?*, Nîmes, J. Chambon, 2000, p. 33-51.

ARASSE Daniel, « Alberti et le plaisir de la peinture : propositions de recherche », *Albertiana*, 1998, vol. 1, p. 143-152.

ARASSE Daniel, « L'opération du bord. Observations sur trois peintures classiques » dans Bertrand Rougé (ed.), *Cadres & Marges*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 1995, p. 15-25.

ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

ARASSE Daniel, « Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle », *Publications de l'École française de Rome (Actes de la table ronde de Rome, 22-23 juin 1979)*, 1981, n° 51, p. 136-141.

ARASSE Daniel, *L'homme en perspective : les primitifs d'Italie*, Paris, Hazan, 1978.

ARASSE Daniel, « Ferevat pietate populus. Art, dévotion et société autour de la glorification de S. Bernardin de Sienne », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 1977, vol. 89, n° 1, p. 189-263.

ARBEL Benjamin, « The beginnings of comparative anatomy and Renaissance reflections on the human-animal divide », *Renaissance Studies*, 2017, vol. 31, n° 2, p. 201-222.

ARBEL Benjamin, « The Renaissance transformation of animal meaning from Petrarch to Montaigne » dans Linda Kalof et Georgina M. Montgomery (eds.), *Making Animal Meaning*, East Lansing, Michigan State University Press, 2011, p. 59-80.

ARCANGELI Alessandro, *Recreation in the Renaissance: attitudes towards leisure and pastimes in European culture, c. 1425 - 1675*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.

ARGELICH María Antonia, *Paolo Caliari and Giovanni Zelotti (attributed), Venus and Adonis with Cupid and dogs: an open question, an extraordinary version of an unknown original*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2014.

ARIANO Irene (ed.), *Il Gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal trecento al settecento*, cat. expo., (Venise, Casino Municipale, du 2 février au 16 avril 1990), Milan, Berenice Art Books, 1990.

ARIES Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1975.

ARIES Philippe et MARGOLIN Jean-Claude (eds.), *Les jeux de la Renaissance, (Actes du XXIII^e colloque international d'études humanistes, Tours, Juillet 1980)*, Paris, J. Vrin, 1982.

ARONBERG LAVIN Marilyn, « Giovannino Battista: A Supplement », *The Art Bulletin*, 1961, vol. 43, n° 4, p. 319-326.

ARONBERG LAVIN Marilyn, « Giovannino Battista: A study in Renaissance religious symbolism », *The Art Bulletin*, 1955, vol. 37, n° 2, p. 85-101.

AUTIN GRAZ Marie-Christine, *L'enfant dans la peinture*, Milan, Skira, 2002.

- AZZOLINI Monica, « Talking of animals: whales, ambergris, and the circulation of knowledge in seventeenth-century Rome », 2017, vol. 31, n° 2, p. 297-318.
- BAGLIONE Giovanni, *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1995, vol.3.
- BAILLY Jean-Christophe, *Le versant animal*, Paris, Bayard, 2007.
- BAILLY Jean-Christophe, *Le pays des animots - Petite conférence sur le langage*, Paris, Bayard, 2004.
- BAKER Steve, *Picturing the beast: animals, identity, and representation*, Urbana, Etats-Unis d'Amérique, University of Illinois Press, 2001.
- BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- BALDINUCCI Filippo, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence, V. Batelli e compagni, 1846.
- BANDELLO Mateo, *Novelle*, Turin, s. n., 1974.
- BANDET Jeanne et SARAZANAS Réjane, *L'enfant et les jouets*, Paris, Casterman, 1982.
- BARATAY Éric (ed.), *Les animaux dans l'histoire*, Paris, Tallandier, 2023.
- BARATAY Éric (ed.), *Les animaux historicisés : pourquoi situer leurs comportements dans le temps et l'espace ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022.
- BARATAY Éric (ed.), *L'animal désanthropisé : interroger et redéfinir les concepts*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021.
- BARATAY Éric (ed.), *Croiser les sciences pour lire les animaux*, Paris, Éditions de la RMN-Grand Palais, 2020.
- BARATAY Éric (ed.), *Aux sources de l'histoire animale*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.
- BARATAY Éric, *Biographies animales, des vies retrouvées*, Paris, Seuil, 2017.
- BARATAY Éric, *Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire.*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.
- BARATAY Éric, « Le christianisme et l'animal, une histoire difficile », *Ecozona, European Journal of Literature, Culture and Environment*, 2011, vol. 2, n° 2, p. 120-138.
- BARATAY Éric, « Le Christ est-il mort pour les bêtes ? L'Église française et le statut de l'animal (XVII^e-XX^e siècle) », *Études rurales*, 1998, vol. 147, n° 1, p. 27-48.
- BARATAY Éric, *L'Église et l'animal (France, XVII^e - XX^e siècle)*, Paris, Les éditions du cerf, 1996.
- BARATAY Éric et MAYAUD Jean-Luc, « Un champ pour l'histoire : l'animal », *Cahiers d'histoire, Comité historique du Centre-Est*, 1997, vol. 42, n° 3-4, p. 410-470.
- BARBIN Évelyne (ed.), *Arts et sciences à la Renaissance*, Paris, Ellipses, 2007.

BARIDON Laurent et GUEDRON Martial, *Homme animal : histoires d'un face à face*, cat. expo., (Strasbourg, Musée archéologique, Galerie Heitz, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Musée d'Art moderne et contemporain, du 7 avril 2004 au 4 juillet 2004), Strasbourg ; Paris, Musée de Strasbourg ; Adam Biro, 2004.

BARIDON Laurent et GUEDRON Martial, *Corps et arts - Physiologies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BARNAY Sylvie, « De l'Enfant-Jésus à l'enfance spirituelle, une relecture de l'histoire du christianisme », *Transversalités*, 2010, vol. 115, n° 3, p. 15-26.

BAROLSKY Paul, *Infinite jest: wit and humor in Italian Renaissance art*, Columbia ; Londres, University of Missouri Press, 1978.

BARON VON HADELN Detlev, « Pictures Left by Veronese in His Studio », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1928, vol. 53, n° 304, p. 2-5.

BARRAL-BARON Marie, « Érasme et l'art du geste : l'élaboration des règles de civilité à la Renaissance », *Europa Moderna. Revue d'histoire et d'iconologie*, 2015, n° 5, p. 4-13.

BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

BARTHES Roland, « L'effet de réel », *Communications*, 1968, n° 11, p. 84-89.

BASTIDE Lauren, *Futur.es - Comment le féminisme peut sauver le monde*, Paris, Allary Éditions, 2022.

BATANY Jean, « Regards sur l'enfance dans la littérature moralisante », *Annales de démographie historique*, 1973, vol. 1973, n° 1, p. 123-127.

BATTISTI Eugenio, *L'antirinascimento*, Milan, Feltrinelli, 1962.

BAUDREZ Maryse, DI MANNO Thierry et GOMEZ-BASSAC Valérie (eds.), *L'animal, un homme comme les autres ? (Actes du colloque international de Toulon, 18 novembre 2010)*, Bruxelles, Bruylant, 2012.

BAUTHIER P, « Un peintre italien du XVI^e siècle influencé par nos "maîtres drôles" », *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1958, XXVII, n° 4, p. 63-67.

BAXANDALL Michael, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989.

BAXANDALL Michael, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

BAXTER Ron, *Bestiaries and their uses in the Middle Ages*, Stoud, Sutton Publishing, 1998.

BAYER Andrea (ed.), *Dosso Dossi: pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, cat. expo., (Ferrare, Gallerie d'arte moderna e contemporanea, du 26 septembre au 14 décembre 1998), New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 janvier - 28 mars 1999 ; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 27 avril - 11 juillet 1999), Ferrare, Ferrara arte, 1998.

- BEC Christian, *L'Umanesimo civile : Alberti, Salutati, Bruni, Bracciolini e altri trattatisti del 400*, Turin, Paravia, 1975.
- BEC Christian, *Les marchands écrivains, affaires et humanisme à Florence, 1375-1434*, Paris ; La Haye, Mouton, 1967.
- BECCHI Egle, *I bambini nella storia*, Roma ; Bari, Editori Laterza, 1994.
- BECCHI Egle et DOMINIQUE Julia (eds.), *Histoire de l'enfance en Occident. Tome 1 : De l'Antiquité au XVIIe siècle*, traduit par Jean-Pierre Bardos, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- BEDAUX Jan Baptist et EKKART Rudolf E. O., *Pride and Joy. Children's portraits in the Netherlands (1500-1700)*, Ghent, Amsterdam, Ludion Press, 2001.
- BEDON Marine et LANTOINE Jacques-Louis, *L'homme et la brute au XVII^e siècle : Une éthique animale à l'âge classique ?*, Lyon, ENS Éditions, 2022.
- BEGHIN Mathieu, « Le tuekien des villes d'Artois et de Flandre à la fin du Moyen Âge (1360-1486) », *Revue du Nord*, 2018, n°427, n° 4, p. 677-703.
- BEGUIN Sylvie, CONSTANS Claire et HABERT Jean, *Le repas chez Simon, Véronèse : histoire et restauration d'un chef-d'œuvre*, Paris, Alain de Gourcuff Éditeur, 1997.
- BELLAVITIS Anna, « Apprentissages masculins, apprentissages féminins à Venise au XVI^e siècle », *Société française d'histoire urbaine*, 2006, vol. 1, n° 15, p. 49-73.
- BELTING Hans et WEILL Nicolas, *Faces - Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017.
- BENVENUTI PAPI Anna et GIANNARELLI Elena, *Bambini santi. Rappresentazioni dell'infanzia e modelli hagiografici*, Turin, Rosenberg et Sellier, 1991.
- BERGER John, *Voir le voir*, Paris, B42, 2014.
- BERGER John, *Why look at animals ?*, Londres, Penguin Books, 2009.
- BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, France, A. Colin, 2004.
- BERGSON Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- BERLIOZ Jacques, POLO DE BEAULIEU Marie Anne et COLLOMB Pascal (eds.), *L'animal exemplaire au moyen-âge (V^e - XV^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 1999.
- BERNARDINI Maria Grazia et BUSSAGLI Marco (eds.), *Il '400 a Roma : la rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, cat. expo., (Rome, Museo del Corso, du 29 avril au 7 septembre 2008), Milan, Skira, 2008, vol. 2/2.
- BERT Mathilde, « La genèse du parergon en peinture : usages renaissant d'un concept antique » dans Livio Belloï et Maud Hagelstein (eds.), *La mécanique du détail. Approches transversales*, Lyon, ENS éditions, 2013, p. 141-154.
- BERTHIER Joachim Joseph, *L'église de la Minerve à Rome*, Rome, Cooperativa tipografica Manuzio, 1910.

- BERTINI Marie-Joseph, « Un mode original d'appropriation des Cultural Studies. Les études de Genre appliquées aux Sciences de l'information et de la communication. Concepts, théories, méthodes et enjeux », *MEI - Médiation et information*, 2007, n° 24-25, p. 115-124.
- BERTRAND Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1995, 362 p.
- BERTRAND DORLEAC Laurence, *Pour en finir avec la nature morte*, Paris, Gallimard, 2020.
- BESSEYRE Marianne, LE POGAM Pierre-Yves et MEUNIER Florian (eds.), *L'animal symbole*, s.l., Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2019.
- BESSIS Henriette, « Cènes et mises en scène : le repas dans la peinture » dans Simone Vierne (ed.), *L'Imaginaire des nourritures*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1989, p. 65-77.
- BEUSTERIEN John, *Canines in Cervantes and Velázquez*, Farnham ; Burlington, Ashgate, 2013.
- BEYAERT Anne, « Le monde de la mouche », *Protée*, 2002, n° 303, p. 99-106.
- BIALOSTOCKI Jan, « I Cani di Paolo Veronese » dans Massimo Gemin (ed.), *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venise, Arsenale editrice, 1990, p. 222-230.
- BIANCHI Olivia, *Le rire sans tableau : essai de philosophie*, Belval, Circé, 2011.
- BIASIOTTI Giovanni, « Affreschi di Benozzo Gozzoli in S. Maria Maggiore in Roma », *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1913, vol. 7, n° 3, p. 76-86.
- BIENVENUE Valérie, « Questions de regards. L'art de Rosa Bonheur au prisme des études animales » dans Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai (eds.), *Rosa Bonheur*, Paris, Flammarion, 2022, p. 126-139.
- BIERLAIRE Franz, « Érasme et le monde animal » dans *Contributions à l'histoire des connaissances zoologiques (Actes de la journée d'étude, Université de Liège, 17 mars 1990)*, Liège, Université de Liège, 1991.
- BIFERALI Fabrizio, *Paolo Veronese tra Riforma e Controriforma*, Roma, Artemide, 2013.
- BIRABEN Jean-Noël, « La médecine et l'enfant au Moyen Âge », *Annales de démographie historique*, 1973, n° 1, p. 73-75.
- BIRNBAUM Jean, *Qui sont les animaux ?*, Paris, Gallimard, 2010.
- BLACK Robert, « École et société à Florence aux XIV^e et XV^e siècles : Le témoignage des ricordanze », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, traduit par Aurélien Berra, 2004, vol. 59, n° 4, p. 827-846.
- BLOC-DURAFFOUR Catherine, *Le bestiaire des proverbes italiens*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, Centre de recherches de langue et littérature italiennes, 1977.
- BLONDEL Marie-Pierre, « Objet transitionnel et autres objets d'addiction », *Revue française de psychanalyse*, 2004, vol. 68, n° 2, p. 459-467.
- BOAGA Floriano et PENGIO Gino, *Alla scoperta di Paolo Veronese nelle chiese Veneziane un itinerario attraverso calli, ponti e campielli di una Venezia poco conosciuta*, Treviso, Editoriale Programma, 2019.

- BOBER Phyllis Pray et RUBINSTEIN Ruth, *Renaissance Artists & Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1986.
- BOBIS Laurence, *Une histoire du chat, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Fayard, 2000.
- BODART Diane, « L'excellence du portrait par Gian Lorenzo Bernini, ou la ressemblance à l'épreuve de l'idea », *Studiolo*, 2006, n° 4, p. 39-61.
- BODART Diane, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Rome, Bulzoni Editore, 1998.
- BODSON Liliane (ed.), *L'animal de compagnie : ses rôles et leurs motivations au regard de l'histoire, (Actes de la Journée d'étude, Université de Liège, 23 mars 1996)*, Liège, Université de Liège, 1997.
- BODSON Liliane (ed.), *L'histoire de la connaissance du comportement animal, (Actes du colloque international, Université de Liège, 11-14 mars 1992)*, Liège, Université de Liège, 1993.
- BOEHRER Bruce, « Animal Studies and the Deconstruction of Character », *PMLA*, 2009, vol. 124, n° 2, p. 542-547.
- BOEHRER Bruce (ed.), *A cultural history of Animals in the Renaissance*, Oxford ; New York, Berg, 2007.
- BOELEMA Ida (eds.), *Portraits d'enfants aux XVI^e et XVII^e siècles. cat.expo., (Frans Halsmuseum, Haarlem, du 7 octobre au 31 décembre 2000 ; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers, du 21 janvier au 22 avril 2001)*, Gent, Ludion, 2000.
- BOHN Babette, « Bartolomeo Passarotti and Reproductive Etching in Sixteenth-Century Italy », *Print Quarterly*, 1988, vol. 5, n° 2, p. 115-127.
- BOISSEAU Denis, « De l'«inexistence» du détail » dans Liliane Louvel (ed.), *Le détail*, Poitiers, UFR Langues Littératures Poitiers, 1999.
- BOLLAND Andrea, « Art and Humanism in Early Renaissance Padua: Cennini, Vergerio and Petrarch on Imitation », *Renaissance Quarterly*, 1996, vol. 49, n° 3, p. 469-487.
- BONNEY Françoise, « Jean Gerson : un nouveau regard sur l'enfance », *Annales de démographie historique*, 1973, n° 1, p. 137-142.
- BORA Giulio (ed.), *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo I (Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento)*, Milan, Electa, 2005, vol.1.
- BORDES Philippe, « L'essor d'un genre continental : portraits de famille dans les cours européennes, 1655-1780 », *Studiolo*, 2006, n° 4, p. 77-97.
- BOREAN Linda et BARCHAM William L. (eds.), *I colori della seduzione: Giambattista Tiepolo & Paolo Veronese*, Udine, Udine Musei, 2012.
- BORSOOK Eve, « Documents for Filippo Strozzi's Chapel in Santa Maria Novella and Other Related Papers-I », *The Burlington Magazine*, 1970, vol. 112, n° 812, p. 737-747.
- BOUCHARD Benjamin, « Les figures de la diversité », *Poétique*, 2014, vol. 1, n° 175, p. 3-20.

BOUCHE Thérèse et CHARPENTIER Hélène (eds.), *Le rire au Moyen Age dans la littérature et dans les arts*, (Actes du colloque international des 17-19 novembre 1988 à la faculté des Lettres de Pau), Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1990.

BOUDIER Valérie, « L'aliment, vecteur d'équivoque dans le geste quotidien. Pour une nouvelle lecture de la Cuisine de Vincenzo Campi » dans Valérie Boudier, Giovanni Careri et Elinor Myara Kelif (eds.), *L'invention du geste amoureux. Anthropologie de la séduction dans les arts visuels de l'Antiquité à nos jours*, Berlin, Peter Lang, 2020, p. 267-284.

BOUDIER Valérie, « Rire de la mauvaise humeur avec Bartolomeo Passerotti » dans Francesca Alberti et Diane Bodart (eds.), *Rire en images à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2019, p. 67-84.

BOUDIER Valérie, « Le cuisinier gourmand au XVI^e siècle, lecture iconographique » dans Karine Karila-Cohen et Florent Quellier (eds.), *Le corps gourmand. D'Héraclès à Alexandre le Bienheureux*, Rennes ; Tours, Presses Universitaires de Rennes ; Presses Universitaires de Tours, 2012, p. 221-247.

BOUDIER Valérie, *La cuisine du peintre : scène de genre et Nourriture au Cinquecento*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BOUDIER Valérie, « Appropriation et représentation des animaux du Nouveau Monde chez deux artistes nord italiens de la fin du XVI^e siècle. Le cas du dindon », *Food & History*, 2009, vol. 7, n° 1, p. 79-102.

BOUDIER Valérie, « Quand l'image invite à la civilité. Une représentation de la convivialité chez Vincenzo Campi, peintre crémonais du XVI^e siècle » dans Isabelle Chabot et Jérôme Hayez (eds.), *La famille, les femmes et le quotidien (XIV^e - XVIII^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 387-407.

BOUDJAABA Fabrice, DOUSSET-SEIDEN Christine et MOUYSSSET Sylvie (eds.), *Frères et sœurs du Moyen Âge à nos jours*, Bern, Peter Lang, 2016.

BOULNOIS Olivier, « Augustin et les théories de l'image au Moyen Âge », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2007, vol. 91, n° 1, p. 75-92.

BOULNOIS Olivier, « Humanisme et dignité de l'homme selon Pic de la Mirandole » dans *Jean Pic de la Mirandole. Œuvres philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

BOUQUET Brigitte et RIFFAULT Jacques, « L'humour dans les diverses formes du rire », *Vie Sociale*, 2010, n° 2, p. 13-22.

BOUTANG Adrienne et PAVEC Nathalie (eds.), *Le silence dans les arts visuels*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2016.

BOWD Stephen et COCKRAM Sarah, « Introduction - The animal in Renaissance Italy », *Renaissance Studies*, 2017, vol. 31, n° 2, p. 183-200.

BOWEN Barbara C., *Humour and Humanism in the Renaissance*, Aldershot ; Burlington, Ashgate, 2004.

BOWEN Barbara C., « Wit and Renaissance Rhetoric », *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 1998, vol. 16, n° 4, p. 409-429.

- BOWEN Barbara C., *One Hundred Renaissance Jokes. An Anthology*, Birmingham (Alabama), Publications, 1998.
- BOWRON Edgar Peters, SUTTON Peter C., MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON et BRUCE MUSEUM (eds.), *Best in show: the dog in art from the Renaissance to today*, cat. expo., (Bruce Museum, Greenwich, du 13 mai au 27 août 2006), New Haven ; Houston, Yale University Press ; In association with The Museum of Fine Arts ; Bruce Museum, 2006.
- BRAUNFELS Wolfgang, « Tizians Allocutio des Avalos und Giulio Romano » dans Heinz Ladendorf et Vey Horst (eds.), *Mouseion Studien aus Kunst und Geschichte fur Otto H. Forster*, Köln, M. DuMont Schauberg, 1960, p. 108-112.
- BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image*, traduit par Frédéric Joly et traduit par Yves Sintomer, Paris, La Découverte, 2015.
- BRIAND Michel, « Les animaux de Lucien : fiction comique et (dé)-construction de l'humain » dans *Culture classique et christianisme. Mélanges offerts à Jean Bouffartigue*, Paris, Picard, 2008, p. 315-329.
- BRIGANTI Giuliano, « Un altro frammento del "Marte e Venere" di Paolo Veronese dipinto per Rodolfo d'Asburgo », *Paragone Arte*, 1960, n° 125, p. 32-33.
- BRILLIANT Virginia et ILCHMAN Frederick (eds.), *Paolo Veronese: a master and his workshop in Renaissance Venice*, cat. expo. (The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida, du 7 décembre 2012 au 14 avril 2013), Londres, Scala, 2012.
- BRION Marcel, *Les Animaux : un grand thème de l'art*, Paris, France, Horizons de France, 1955.
- BROCK Maurice, « Quelques enfants amusant dans la peinture religieuse de Lorenzo Lotto » dans Francesca Alberti et Diane Bodart (eds.), *Rire en images à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2018, p. 291-310.
- BROCK Maurice, « L'Enfant Jésus et l'agneau dans la peinture toscane du début du XVI^e siècle » dans *L'animal et l'homme dans leurs représentations. Ponts et frontières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 63-88.
- BROCK Maurice, « Les fresques de Lorenzo Lotto à Trescore (1523-1524) : une réponse fidéiste à une actualité tragique. », *Temporalités, revue du CERHILIM (Centre de recherche historique de l'Université de Limoges)*, 2009, n° 5, p. 17-30.
- BROCK Maurice, « Le portrait en tension perpétuelle », *Studiolo*, 2006, n° 4, p. 11-17.
- BROCK Maurice, « La phobie du "tumulte" dans le De Picture », *Albertiana*, 2005, VIII, p. 119-180.
- BROCK Maurice, *Bronzino*, Paris, Éditions du regard, 2002.
- BROUGERE Gilles, *Jeu et éducation*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- BROWN Beverly Louise, « Sugar and Spice and all Things Nice? Titian's Portrait of Clarice Strozzi », *Artibus et Historiae*, 2019, vol. 40, n° 80, p. 177-214.
- BROWN Beverly Louise, « Replication and the Art of Veronese », *Studies in the History of Art*, 1989, vol. 20, p. 111-124.

- BROWN Beverly Louise et EDWARDS Nancy, *Art and love in Renaissance Italy*, New York ; New Heaven ; Londres, Yale University Press, 2008.
- BRUCE ROSS James, « The Middle-Class Child in Urban Italy, Fourteenth to Early Sixteenth Century » dans Lloyd DeMause (ed.), *The history of childhood*, New York, Psychohistory Press, 1974, p. 183-228.
- BRYANT Clifton D., « The Zoological Connection: Animal-Related Human Behavior », *Social Forces*, 1979, vol. 58, n° 2, p. 399-421.
- BUFFON Georges Louis Leclerc, *Chefs-d'œuvre de Buffon*, Paris, Garnier Frères, 1864, vol.1.
- BURCKHARDT Jacob, *Le Cicerone. Guide du plaisir esthétique dans les œuvres d'arts d'Italie*, traduit par Jean-Louis Poirier, Paris, Klincksieck, 2017.
- BURGAT Florence, *Animal, mon prochain*, Paris, O. Jacob, 1997.
- BURROUGHS Alan, « Veronese's Alterations in His Painting of Mars and Venus », *Metropolitan Museum Studies*, 1930, vol. 3, n° 1, p. 47-54.
- BUSHNELL Rebecca W., *A Culture of Teaching, Early Modern Humanism in Theory and Practice*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.
- BUYTENDIJK Frederik Jacobus Johannes, *Traité de psychologie animale*, traduit par Albert Frank-Duquesne, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.
- BYL Simon, « L'enfant chez Galien » dans Juan Antonio López Férez (ed.), *Galeno: Obra, pensamiento e influencia*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991, p. 107-117.
- BIRKE Lynda, « In Hope of Change: Rethinking Human Animal Relations? » dans Nik Taylor et Tanya Signal (eds.), *Theorizing Animals: Re-thinking Humanimal Relations*, Leiden, Brill, 2011, p. XVII-XX.
- CADOGAN Jean K., « Benozzo Gozzoli, Filippo de' Medici and the Old Testament murals in the Camposanto in Pisa (1468-1484) », *Predella*, 2016, n° 39-40, p. 217-229.
- CAILLOIS Roger, *Jeux et Sports*, Paris, Gallimard, 1967.
- CAIR-HELION Olivier, *Les animaux de la Bible*, Aix-en-Provence, Ed. du Gerfaut, 2004.
- CAMILLE Michael, *Images dans les marges*, Paris, Gallimard, 1997.
- CAMOS Valérie, GUENANCIA Pierre, CEZILLY Frank et SYLVESTRE Jean-Pierre (eds.), *Homme et animal, la question des frontières*, Versailles, Éditions Quæ, 2009.
- CAMPANA Joseph et MAISANO Scott (eds.), *Renaissance posthumanism*, New York, NY, Fordham University Press, 2016.
- CAMPANINI Antonella, BRUEGEL Martin, NICOUUD Marilyn et BARLÖSIUS Éva, « Nourrir le peuple et le lui faire savoir : Bologne à la Renaissance » dans *Le choix des aliments. Informations et pratiques alimentaires de la fin du Moyen Âge à nos jours*, Rennes ; Tours, Presses Universitaires de Rennes ; Presses Universitaires de Tours, 2010, p. 197-219.

- CANTARO Maria Teresa, *Lavinia Fontana bolognese « pittrice singolare » (1552-1614)*, Milan ; Rome, Jandi Sapi Editori, 1989.
- CANTO-SPERBER Monique (ed.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, Presses Univ. de France, 2004.
- CAPOROSI Louisa, « Gioco e tempo nell' "Appartamento dello specchio" del castello estense di Ferrara. Ipotesi per il programma iconografico di Pirro Ligorio », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 2003, n° 8, p. 98-114.
- CAPRIOTTO Erminio, « Uomo e animale nell'emblematica Rinascimentale », *L'Esopo : rivista trimestrale di bibliofilia*, 1991, n° 49, p. 17-29.
- CARAPPELLI Riccardo, « Cani bolognesi, principi medicei e alcuni disegni inediti seicenteschi », *Carrobbio*, 1986, n° 12, p. 101-110.
- CARCIA-ÁLVAREZ César, *El simbolismo del grottesco renacentista*, León, Universidad de León, 2001.
- CARDINI Roberto, RIZZO Anna Padoa et REGOLIOSI Mariangela (eds.), *Benozzo Gozzoli. Le Storie di Sant'Agostino a San Gimignano*, Rome, Bulzoni Editore, 2001.
- CARMAN Charles H., *Images of Humanist Ideals in Italian Renaissance Art*, Lewiston ; Queenston ; Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2000.
- CARMINATI Marco, *The Miracle of Cana: the originality of the re-production ; the « Wedding at Cana » by Paolo Veronese ; the biography of a painting, the creation of a facsimile and its theoretical implications*, Milano, 24 Ore cultura, 2012.
- CAROLI Flavio, « Aggiunte a Sofonisba Anguissola », *Arte Documento*, 1989, n° 3, p. 138-141.
- CAROTTI Natale, « Un politico umanista del Quattrocento: Francesco Barbaro », *Rivista Storica Italiana*, 1937, vol. 2, n° 15, p. 18-37.
- CARPROTTI Erminio, « L'âme des bêtes dans la pensée occidentale depuis l'Antiquité jusqu'au Siècle des Lumières » dans Alain Couret et Frédéric Ogé (eds.), *Histoire et animal, (Semaine internationale de l'animal, Toulouse, 1987)*, Toulouse, Presses de l'Institut d'études politiques de Toulouse, 1989, vol.2, p. 223-240.
- CARROLL Linda, « "Fools of the Dukes of Ferrara": Dosso, Ruzante, and Changing Este Alliances », *MLN*, 2010, vol. 118, n° 1, p. 60-84.
- CASEVITZ Michel, « Les noms du jeu et du jouet en grec », *Kentron. Revue pluridisciplinaire du monde antique*, 2018, n° 34, p. 51-60.
- CASINI Lorenzo, « 'Quid sit anima': Juan Luis Vives on the soul and its relation to the body », *Renaissance Studies*, 2010, vol. 24, n° 4, p. 496-517.
- CASINI Matteo, « Banquets, food and dance. Youth companies at the table in Renaissance Venice. », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 2014 2013, vol. 19-20, p. 182-192.

- CASSEGRAIN Guillaume, « La nudité animale. Identités renaissantes » dans Émilie Séris (ed.), *Le nu dans la littérature de la Renaissance*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2022, p. 123-129.
- CASSEGRAIN Guillaume, « L'origine animale. A propos de la "Création des animaux de Paolo Uccello" » dans Sefy Hendler, Florian Métral et Philippe Morel (eds.), *La Renaissance des origines*, Brepols, Turnhout, 2018, p. 137-147.
- CASSIN Barbara et LABARRIERE Jean-Louis (eds.), *L'animal dans l'Antiquité*, Paris, J. Vrin, 1997.
- CASSIRER Ernst, KRISTELLER Paul Oskar et RANDALL John Herman (eds.), *The Renaissance Philosophy of Man*, Chicago, The University of Chicago Press, 1948.
- CASTELNUOVO Enrico, *Portrait et société dans la peinture italienne*, traduit par Simone Darses, Paris, G. Monfort, 1993.
- CASTELNUOVO Enrico et MALQUORI Alessandra (eds.), *Benozzo Gozzoli. Viaggio attraverso un secolo, (Actes du colloque international, Florence - Pise, 8-10 janvier 1998)*, Pise, Pacini Editore, 2003.
- CASTIGLIONE Caroline, « Mothers and children » dans John Jeffries Martin (ed.), *The Renaissance World*, New York, Routledge, 2007, p. 381-397.
- CASTIGLIONE Sabba, *Ricordi over ammaestramenti di Monsignor Saba da Castiglione cavalier Gerosolimitano, ne quali con prudenti, e christiani discorsi si ragiona di tute le materie honorate, che si ricercano a un vero gentil'huomo*, Venise, s.n., 1554.
- CASTRICHINI Luca, « Frammenti di un perduto ciclo di Benozzo Gozzoli a Città della Pieve », *Studi di storia dell'arte*, 2018, n° 29, p. 63-90.
- CAVALLO Sandra et EVANGELISTI Silvia (eds.), *A Cultural History of Childhood and Family in the Early Modern Age*, Oxford ; New York, Berg, 2010.
- CAZES Hélène, *Histoires d'enfants*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.
- CEARD Jean, FONTAINE Marie-Madeleine et MARGOLIN Jean-Claude (eds.), *Le corps à la Renaissance, (Actes du XXXe colloque de Tours, 1987)*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.
- CECCHI Alessandro, BALDINOTTI Andrea et FARINELLA Vincenzo (eds.), *Masaccio et Masolino : l'art en partage*, Milan, 5 continents, 2002.
- CEGARRA Marie, *L'animal inventé : ethnographie d'un bestiaire familial*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- CELLI Giorgio, *Le proprietà degli animali*, Genève, Costa & Nolan, 1983.
- CHABOT Isabelle, HAYEZ Jérôme et LETT Didier (eds.), *La famille, les femmes et le quotidien (XIV^e - XVIII^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.
- CHAMBERS D.S., « An Unknown Letter by Vittorino da Feltre », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1989, vol. 52, p. 219-221.
- CHAPOUTHIER Georges, « Le statut philosophique de l'animal : ni homme, ni objet », *Le carnet psy*, 2019, vol. 139, n° 8, p. 23-25.

- CHAPOUTIER Georges, « À la vie, à la mort : les liens entre l'homme et l'animal », *Études sur la mort*, 2014, n° 145, p. 39-45.
- CHAPOUTIER Georges, « L'animalité », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2004, n° 129, p. 299-305.
- CHARLET-MESDJIAN Béatrice et VOISIN Dominique, « Non tamen indignum Borgaei dicere laudes/ Caesaris... (T. Strozzi, Serm. 1, 120-1): L'éloge épique de César Borgia dans l'œuvre d'Ercole Strozzi (Ferrare 1474 ?-1508): Venatio (1498 TPQ- 1505 TAQ), Borgetti canis epicedium, Caesaris Borgiae ducis epicedium... », *SCRIPTA. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 2017, vol. 9, n° 9, p. 251.
- CHASTEL André, *Le tableau dans le tableau*, Paris, Flammarion, 2012.
- CHASTEL André, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1996.
- CHASTEL André, *Musca depicta*, traduit par Carole Aghion et traduit par Anne Carion, Milan, Italie, F. M. Ricci, 1994.
- CHASTEL André, « La chapelle Carafa à l'église de la Minerve : Réflexions sur la méthode », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1988, vol. 50, n° 1, p. 111-119.
- CHASTEL André, *La Crise de la Renaissance 1520-1600*, Genève, Skira, 1968.
- CHASTEL André et KLEIN Robert, *L'humanisme. L'Europe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1995.
- CHATEAU Jean, *L'enfant et le jeu*, Paris, Ed. Scarabée, 1967.
- CHATEAU Jean, CHAUVIN Rémy et DORON Roland, *Traité de psychologie de l'enfant. Enfance animale, enfance humaine (l'empreinte, le jeu, l'imaginaire)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, vol. 4/3.
- CHEMELLO Adriana, « L'institution delle donne di Lodovico Dolce ossia l'« insegnar virtù et onesti costumi alla Donna » » dans Ezio Riondato (ed.), , Vicence, Neri Pozza, 1985, p. 104-134.
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, R. Laffont, 2005.
- CHOLLET Lieutenant, *Les animaux dans la légende, dans la science, dans l'art, dans le travail : leur utilisation et leur exploitation par l'homme*, Paris, Édition Bon et Cie, 1909.
- CHOMBART DE LAUWE Marie-José, *Un monde autre : l'enfance de ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971.
- CHOYKE Alice M. et JARITZ Gerhard (eds.), *Animaltown: Beasts in Medieval Urban Space*, Oxford, BAR Publishing, 2017.
- CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO Maria Grazia, « Gozzoli pittore-regista : le Storie di Sant'Agostino a San Gimignano » dans Roberto Cardini, Anna Padoa Rizzo et Mariangela Regoliosi (eds.), *Benozzo Gozzoli. Le Storie di Sant'Agostino a San Gimignano*, Rome, Bulzoni Editore, 2001, p. 59-77.
- CICCARESE Maria Pia (ed.), *Animali simbolici: alle origini del bestiario cristiano. II, (Leone-Zanzara)*, Bologna, Italie, EDB, 2007.

- CICCARESE Maria Pia, *Animali simbolici: alle origini del bestiario cristiano. I, (Agnello-Gufo)*, Bologna, Italie, EDB, 2002.
- CIRILLO Giuseppe et GODI Giovanni, « Osservazioni su Vincenzo Campi », *Bollettino Storico Cremonese*, 1977 1975, vol. 27, p. 81-97.
- CLARK David L., « Filippino Lippi's The Virgin inspiring St. Bernard and Florentine humanism », *Studies in iconography*, 1982 1981, vol. 7-8, p. 175-187.
- CLARK Kenneth, *Les animaux et les hommes : leurs relations à travers l'art occidental de la préhistoire à nos jours*, traduit par Michel Deuil et traduit par David Léger, Paris, Tallandier, 1977.
- CLASSEN Albrecht (ed.), *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance - The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, Berlin ; New York, Walter de Gruyter, 2005.
- CLOUGH Laretta et EADES Caroline, « À se tordre de rire : la représentation du corps dans les films comiques américains et français », *Recherches & Travaux*, 2005, n° 67, p. 273-289.
- COCKE Richard, *Paolo Veronese: piety and display in an age of religious reform*, Aldershot, Ashgate, 2001, 231 p.
- COCKE Richard, « Wit and Humour in the Work of Paolo Veronese », *Artibus et Historiae*, 1990, vol. 11, n° 21, p. 125-145.
- COCKE Richard, *Veronese's Drawings. A Catalogue Raisonné.*, Londres, Sotheby's Publication, 1984.
- COCKE Richard, « Veronese 'Family of Darius' at the National Gallery », *The Burlington Magazine*, 1978, vol. 120, n° 902, p. 325-329.
- COCKRAM Sarah, « Interspecies understanding: exotic animals and their handlers at the Italian Renaissance court », *Renaissance Studies*, 2017, vol. 31, n° 2, p. 277-296.
- COCKRAM Sarah et WELLS Andrew, *Interspecies Interactions. Animals and Humans between the Middle Ages and Modernity*, Londres ; New York, Routledge, 2018.
- COHEN Sarah R., *Picturing Animals in Early Modern Europe: Art and Soul*, Londres ; Turnhout, Harvey Miller Publishers ; Brepols, 2021.
- COHEN Simona, « *Ars simia naturae*: The Animal as Mediator and Alter Ego of the Artist in the Renaissance », *Explorations in Renaissance Culture*, 2017, vol. 43, n° 2, p. 202-231.
- COHEN Simona, « Animal Imagery in Renaissance Art », *Renaissance Quarterly*, 2014, vol. 67, n° 1, p. 164-180.
- COHEN Simona, « Dogs in the religious paintings of Tintoretto », *Iconographica*, 2010, IX, p. 89-100.
- COHEN Simona, *Animals as disguised symbols in Renaissance art*, Boston, Brill, 2008.
- COLANTUONO Anthony, « Titian's Tender Infants: On the Imitation of Venetian Painting in Baroque Rome », *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 1989, vol. 3, p. 207-234.

COLE AHL Diane, « Gli affreschi di Benozzo Gozzoli sulla vita di Sant'Agostino » dans Roberto Cardini, Anna Padoa Rizzo et Mariangela Regoliosi (eds.), *Benozzo Gozzoli. Le storie di Sant'Agostino a San Gimignano*, Rome, Bulzoni Editore, 2001, p. 33-50.

COLE AHL Diane, *Benozzo Gozzoli*, Milan, Editoriale Silvana, 1997.

COLE AHL Diane, « Benozzo Gozzoli's Cycle of the Life of St. Francis in Montefalco: Hagiography and homily » dans Sandro Sticca (ed.), *Saints: Studies in Hagiography*, Binghamton, Medieval & Renaissance texts & Studies, 1996, p. 191-213.

COLE AHL Diane, « Benozzo Gozzoli's Frescoes of the Life of Saint Augustine in San Gimignano: Their Meaning in Context », *Artibus et Historiae*, 1986, vol. 7, n° 13, p. 35-53.

COLE Micheal W., *Sofonisba's Lesson. A Renaissance artist and her work*, Princeton, Princeton University Press, 2019.

COLLARETA Marco, « Nouvelles études sur le *paragone* entre les arts », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2015, n° 1, p. 153-160.

CONTAMINA Sandra et COPELLO Fernando (eds.), *L'animal et l'homme dans leurs représentations - Ponts et frontières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.

COONIN Arnold Victor, « Portrait Busts of Children in Quattrocento Florence », *Metropolitan Museum Journal*, 1995, vol. 30, p. 61-71.

COQUIO Catherine, « L'humour ou la gravité : l'animal, mythe épistémologique et attitude littéraire » dans Catherine Coquio, Lucie Campos et Georges Engélibert (eds.), *La question animale : Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 275-300.

CORRAIN Lucia, « Rappresentare il cibo per dire altro. Il ciclo Fugger di Vincenzo Campi » dans Sylvie Davidson et Fabrizio Lollini (eds.), *Le arte e il cibo. Modalità ed esempi di un rapporto*, Bologne, Bononia University Press, 2017, p. 135-162.

CORREARD Nicolas, « Les fictions animales de la Renaissance : de la prosopopée à l'expérience de pensée » dans Gisèle Séginger (ed.), *Animalhumanité Expérimentation et fiction : l'animalité au cœur du vivant, (Actes du colloque de l'ENVA, Paris, le 1er et 2 décembre 2016)*, Champs sur Marne, LISAA éditeur, 2018, p. 91-118.

CORRY Maya, « Delight in Painted Companions: Shaping the Soul from Birth in Early Modern Italy » dans Maya Corry, Marco Faini et Alessia Meneghin (eds.), *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, Leiden ; Londres, Brill, 2018.

CORRY Maya, FAINI Marco et MENEGHIN Alessia (eds.), *Domestic devotions in early modern Italy*, Leiden ; Londres, Brill, 2018.

CÔTÉ Arthur Basil, *Blessed Giovanni Dominici regola del governo di cura familiare parte quarta on the education of children*, Washington D.C., s.n., 1927.

COTENSIN Ismène, « Animaux et animalité dans les Vite de Vasari et de ses successeurs », *Italies*, 2008, n° 12, p. 285-297.

- COTTAFIVI Clinio, « Cani e gatti alla corte dei Gonzaga », *Il Ceppo. Quaderno di vita fascista e di cultura*, 1934, n° 1, p. 8-11.
- COTTAFIVI Clinio, « Palazzo Ducale di Mantova: Cortile dei cani o dei giarelli », *Bollettino d'arte*, 1933-1932, vol. 26, n° 3, p. 139-143.
- COURCELLE-LADMIRANT Jeanne, *Iconographie de saint Augustin. Les cycles du XIV^e siècle*, Paris, Études Augustiniennes, 1965.
- COURDAVEAUX Victor, *Études sur le comique. Le rire dans la vie et dans l'art*, Paris, France, Didier, 1875.
- COURET Alain et OGE Frédéric, *Histoire et animal, (Semaine internationale de l'animal, Toulouse, 1987)*, Toulouse, Presses de l'Institut d'études politiques de Toulouse, 1989, vol. 2/2.
- COURET Alain et OGE Frédéric (eds.), *Histoire et animal, (Semaine internationale de l'animal, Toulouse, 1987)*, Toulouse, Presses de l'Institut d'études politiques de Toulouse, 1989, vol. 2/1.
- CREAGER Angela et JORDAN William C. e (eds.), *The animal-human boundary: historical perspectives*, Rochester, N.Y, University of Rochester Press, 2002.
- CRISCIANI Chiara et ZUCCOLIN Gabriella, *Michele Savonarola. Medicina e cultura di corte*, Florence, Edizioni del Galluzzo, 2011.
- CROUZET-PAVAN Elisabeth, *Renaissances italiennes*, Paris, Albin Michel, 2007.
- CROUZET-PAVANT Élisabeth et VERGER Jacques, *La dérision au Moyen Âge : de la pratique sociale au rituel politique, (Actes de la journée d'étude « Pratiques de la dérision au Moyen Âge », Paris-Sorbonne, 29 Novembre 2003)*, Paris, PUPS, 2007.
- CUCHE François-Xavier, « Sport et éducation du corps dans les écrits du Petit Concile » dans *Jeux et sports de la Renaissance à nos jours*, Poznań, Instytut Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2013, p. 77-88.
- CUNNINGHAM Hugh, *Children and Childhood in Western Society Since 1500*, Londres ; New York, Harlow ; Longman, 2005.
- DAL POZZOLO Enrico Maria, « Cani in grembo e uccelli in gabbia: il tormento dell'amante », *Venezia Cinquecento : studi di storia dell'arte e della cultura*, 2001, XI, n° 21, p. 83-102.
- DAL POZZOLO Enrico Maria, CECCHETTO Giacinto, et MUSEO CASA GIORGIONE., *Veronese nelle terre di Giorgione, (Catalogo della mostra tenuta a Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 settembre 2014-11 gennaio 2015)*, Venezia, Marsilio, 2014.
- DALLA BERNARDINA Sergio, « Rhétoriques de l'animalité », *La Ricerca Folklorica*, 2003, n° 48, p. 15-27.
- DALLA COSTA Thomas, « Sul ruolo della bottega: ripensando Benedetto Caliari » dans *Paolo Veronese - Giornate di studio*, Venice, Lineadacqua : Fondazione Giorgio Cini onlus, 2016, p. 191-204.
- DALLI REGOLI Gigetia, « Copia e Varietas nelle storie di Sant'Agostino a San Gimignano : Benozzo Gozzoli interprete di una esigenza espressa nel De Pictura Albertiano » dans Roberto Cardini, Anna Padoa

- Rizzo et Mariangela Regoliosi (eds.), *Benozzo Gozzoli. Le Storie di Sant'Agostino a San Gimignano*, Rome, Bulzoni Editore, 2001, p. 51-58.
- D'AMICON John F., *Renaissance Humanism in Papal Rome (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983), p.124.*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1983.
- DAMIEN Muriel et HEERING Caroline, « Vocabulaire, typologie et fonction de l'ornement baroque dans les anciens Pays-Bas méridionaux » dans Charles Bossu (ed.), *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e il Barocco romano*, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2016.
- DAMISCH Hubert, « La partie et le tout », *Revue d'Esthétique*, 1970, n° 2, p. 168-188.
- D'AQUIN Saint Thomas, *Somme théologique. La tempérance*, Paris, Éditions du Cerf, 1970, vol.2/2.
- DARDENNE Émilie, *Considérer les animaux. Une approche zoinclusive*, Paris, Presses Universitaires de France, 2023.
- DARDENNE Émilie, *Introduction aux études animales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020.
- DASEN Véronique, « Jeux et jouets dans l'Antiquité », *Archéologie*, 2018, n° 571, p. 30-43.
- DASEN Véronique, LETT Didier, MOREL Marie-France et ROLLET Catherine, « Enfances. Bilan d'une décennie de recherche », *Annales de Démographie Historique*, 2001, vol. 102, n° 2, p. 17-25 et 73-85.
- DASTON Lorraine et MITMAN Gregg (eds.), *Thinking with animals: new perspectives on anthropomorphism*, Chichester, Columbia University Press, 2007.
- DAUMAS Maurice, « Les rites festifs du mythe du cocuage à la Renaissance », *Cahiers de la Méditerranée*, 2008, n° 77, p. 111-120.
- DAUMAS Maurice, « La beauté du geste. Aspects moraux de l'iconographie du geste amoureux à la Renaissance dans les écoles du Nord », *Communications*, 1995, n° 60, p. 75-85.
- DAVIDSON Sylvie et LOLLINI Fabrizio (eds.), *Le arti e il cibo. Modalità ed esempi di un rapporto, (Actes du Colloque de Bologne, 15-16 octobre 2012)*, Bologne, Bononia University Press, 2014.
- DE BENOIST Alain, *Des animaux et des hommes : la place de l'homme dans la nature : essai*, Billère, Alexipharmaque, 2010.
- DE FONTENAY Élisabeth, *Sans offenser le genre humain*, Paris, Albin Michel, 2013.
- DE FONTENAY Élisabeth, « L'homme et l'animal : anthropocentrisme, altérité et abaissement de l'animal », *Pouvoirs*, 2009, vol. 4, n° 131, p. 19-27.
- DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes. La Philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.
- DE GREVE Claude et CEARD Jean (eds.), *La réception de Rabelais en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2009.
- DE KLERCK Bram, « Painters of reality. Cremona and New York », *The Burlington Magazine*, 2004, vol. 146, n° 1216, p. 489-491.

- DE KLERCK Bram, « Scene del quotidiano ? Interpretando la pittura di genere di Vincenzo Campi » dans Franco Paliaga (ed.), Milan, Skira, p. 39-50.
- DE MARIA Blake, *Becoming Venetians, Immigrants and the Arts in Early Modern Venice*, New Haven, Yale University Press, 2011.
- DE MARIA Blake et FRANK Mary E. (eds.), *Reflections on Renaissance Venice: a celebration of Patricia Fortini Brown*, Milan ; New York, 5 Continents Editions ; Harry N. Abrams, 2013.
- DE ROBERTIS Teresa, TANTURLI Giuliano et ZAMPONI Stefano (eds.), *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, Florence, Mandragora, 2008.
- DE ROCKER Grégory, « Le rire au temps de la Renaissance : le Traité du Ris de Laurent Joubert », *Revue belge de philosophie et d'histoire*, 1978, vol. 56, n° 3, p. 629-640.
- DE ROUGEMONT Martine, « Le rire et la parodie. Freud ou Bergson ? », *Dix-huitième siècle*, 2000, n° 32, p. 51-66.
- DE TERVARENT Guy, *Attributs et symboles dans l'art profane. 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, Droz, 1997.
- DE TOLNAY Charles, « Sofonisba Anguissola and her Relations with Michelangelo », *Journal of the Walters Art Gallery*, 1941, n° 4, p. 117-118.
- DE WAAL Frans, *Le singe en nous*, traduit par Marie-France De Paloméra, Paris, Fayard, 2006.
- DEBARBIEUX Éric, « L'enfant, le cru, le philosophe. Orthopédie et sauvagerie dans les dialogues platoniciens », *Recherches sur la philosophie et le langage*, 1990, n° 12, p. 145-161.
- DEFAYS Jean-Marc, *Le comique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- DELACAMPAGNE Ariane et DELACAMPAGNE Christian, *Animaux étranges et fabuleux : un bestiaire fantastique dans l'art*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2003.
- DELIEUVIN Vincent (ed.), *La Sainte Anne : l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, cat. expo., (Paris, Musée du Louvre, du 29 mars au 25 juin 2012), Paris ; Milan, Musée du Louvre ; Officina Libraria, 2012.
- DELON Michel, « Le rire sardonique, ou la limite d'en rire », *Dix-huitième siècle*, 2000, n° 32, p. 255-264.
- DELORT Robert, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- DEMAITRE Luke, « The idea of childhood and child care in medical writings of the Middle Ages », *Psychohist*, 1977, n° 4, p. 461-490.
- DEMAUSE Lloyd (ed.), *The history of Childhood*, New York, Psychohistory Press, 1974.
- DEMELLO Margo (ed.), *Teaching the Animal. Human-Animal Studies across the Disciplines*, New York, Lantern Books, 2010.
- DEMPSEY Charles, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011.

- DENNIS Flora et MILLER Élisabeth (eds.), *At home in Renaissance Italy*, cat. expo., (*Victoria & Albert Museum, 5 octobre 2006 - 7 janvier 2007*), Londres, V&A Publications, 2006.
- DERIU Elisabetta, *Le cheval et la cour : pratiques équestres et milieux curiaux, Italie et France, (milieu du XV^e-milieu du XVII^e siècle)*, Histoire moderne, Paris Est, Paris, 2008.
- DERRIDA Jacques, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visibles (1979-2004)*, Paris, Éditions de la différence, 2013.
- DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilé, 2003.
- DERRIDA Jacques, *L'animal autobiographique*, Paris, Éditions Galilée, 1999.
- DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- DESLACHE Lucile (ed.), *Écrire l'animal aujourd'hui, (Actes du Colloque organisé à Londres en septembre 2004 par le Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines de Clermont-Ferrand, l'Institut français de Londres, l'Institute of Romance and Germanic studies, la British comparative literature association et la London metropolitan university)*, Clermont-Ferrand ; Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.
- DESCARTES René, *Discours de la méthode (1637)*, Paris, Flammarion, 2016.
- DESCARTES René, *Traité de l'homme*, s.l.s.n., 1634.
- DESCHAVANNE Éric et TAVOILLOT Pierre-Henri, *Philosophie des âges de la vie. Pourquoi grandir ? Pourquoi vieillir ?*, Paris, Pluriel, 2007.
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Flammarion, 2005.
- DI ROSA Geneviève, « Comment l'esprit vient au corps : le détour par la peinture », *Le français aujourd'hui*, 2008, vol. 2, n° 161, p. 81-89.
- DIEDERIK BAKHUÿS Luisa Berretti, *Le Génie de Bologne*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2006.
- DIGARD Jean-Pierre, *L'homme et les animaux domestiques : anthropologie d'une passion*, Paris, Fayard, 1990.
- DIMOVA Temenuzhka, *Le langage des mains dans l'art. Histoire, significations et usages des chirogrammes picturaux aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2019.
- DITTMAR Pierre-Olivier, « Penser une anthropologie historique du vivant (IV^e-XVIII^e siècle) » dans Jérôme Lamy et Romain Roy (eds.), *Pour une anthropologie historique de la nature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019.
- DOLCE Lodovico, *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, traduit par Nathalie Bauer, Paris, Klincksieck, 1996.
- DORMAND Marc, « Les "petits esprits" de la Renaissance » dans Beatrice Paolozzi Strozzi et Marc Bormand (eds.), *Le printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence (1400-1460)*, cat.

expo., (*Florence, Palazzo Strozzi, du 23 mars au 18 août 2013*), Paris ; Milan, Musée du Louvre ; Officina Libraria, 2013, p. 111-119.

DORTIER Jean-François, *L'homme, cet étrange animal : aux origines du langage, de la culture et de la pensée*, Auxerres, Éditions Sciences Humaines, 2012.

DOTTI Davide (ed.), *Gli animali nell'arte : dal Rinascimento a Ceruti*, cat. expo., (*Palazzo Martinengo Cesaresco, Brescia, Italie, du 19 janvier au 9 juin 2019*), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019.

DUBOIS Anne, « Les animaux dans les marges des manuscrits : essai de typologie », *Revue des archéologues et des historiens d'art de Louvain*, 1990, n° 23, p. 73-82.

DUBUS Pascale, « Art et animalité dans le Trattato dell'arte della pittura de Gian Paolo Lomazzo », *Revue d'Esthétique*, 2001, n° 40, p. 9-13.

DUCHAUSOY Jacques, *Le Bestiaire divin ou la symbolique des animaux*, Paris, Le courrier du livre, 1972.

DUCHET-SUCHAUX Gaston et PASTOUREAU Michel, *La Bible et les saints*, Paris, Flammarion, 2014.

DUPREEL Eugène, *Le problème sociologique du rire*, Paris, L'Harmattan, 2012.

DURLIAT Marcel, « Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI^e au XV^e siècle » dans *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XI^e-XV^e siècles)*, (*Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Toulouse*), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 73-92.

DUVIGNAUD Jean, *Le propre de l'homme : histoires du comique et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985.

DUVIGNEAU Jean, *Le propre de l'homme*, Paris, Hachette, 1985.

DZON Mary, « Boys will be boys: the Physiology of Childhood and the Apocryphal Christ Child in the Later Middle Ages », *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 2011, vol. 42, n° 1, p. 179-225.

ECO Umberto, *Histoire de la laideur*, traduit par François Rosso, Paris, Flammarion, 2011.

ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME et UNIVERSITA DI PADOVA (eds.), *Faire croire : modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle. (Actes de la table ronde, Rome, 22-23 juin 1979)*, Rome, École française de Rome ; Bottega d'Erasmus, 1981.

EDELHEIT Amos, *Ficino, Pico and Savonarola. The Evolution of Humanist Theology 1461/2-1498*, Leiden ; Boston, Brill, 2008.

EISENBICHLER Konrad (ed.), *The Premodern Teenager. Youth in Society (1150-1650)*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2002.

ELLENUS Allan (ed.), *The Natural sciences and the arts: aspects of interaction from the Renaissance to the 20th century (Actes du Colloque, Uppsala, 25-28 mai 1985)*, Stockholm, Suède, Almqvist och Wiksell, 1985.

ELSLANDE Jean-Pierre van, *L'âge des enfants : XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2019.

EMELINA Jean, *Le comique*, Paris, SEDES, 1991.

ENENKEL Karl A.E. et Smith Paul J. (eds.), *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, Leiden, Brill, 2007.

ENDRÖDY-NAGY Orsolya, « Paintings and Illuminated Manuscripts as Sources of the History of Childhood: Conceptions of Childhood in the Renaissance » dans András Benedek et Ágnes Veszelszki (eds.), *In the Beginning was the Image: The Omnipresence of Pictures - Time, Truth, Tradition*, Bern, Peter Lang, 2016, p. 91-99.

ERICANI Giuliana (eds.), *Veronese inciso: stampe da Veronese dal XVI al XIX secolo (Catalogo della Mostra tenuta a Bassano del Grappa nel 2014-2015)*, Bassano del Grappa, Comune di Bassano del Grappa, 2014.

ESCOUBAS Éliane, *L'espace pictural*, Paris, Les belles lettres, 2011.

ÉTIENNE Émile, « Érotique de la femme-animale dans la peinture baroque », *L'esprit du temps*, 2014, vol. 33, n° 1, p. 133-143.

EVARD Clarisse, « Bestiaire d'argile : les figures de l'animalité dans la majolique du Cinquecento », *Histoire de l'art*, 2017, vol. 81, n° 2, p. 83-94.

FABRE Nicole, « Animal, mon frère et mon miroir », *L'esprit du temps*, 2014, vol. 1, n° 33, p. 37-42.

FAERNO Gabriele, *Fables choisies de Gabriel Faërne de Crémone*, traduit par Anonyme, Paris, Remoissenet, 1805.

FAERNO Gabriele, *Fabulae centum ex antiquis auctoribus delectae : et a Gabriele Faerno Cremonensi carminibus explicatae*, Rome, Vicentius Luchinus, 1553.

FAGE Gilles, *Le siècle du Titien : l'âge d'or de la peinture à Venise*, cat. expo., (Paris, Grand Palais, du 9 mars au 14 juin 1993), Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.

FALOMIR FAUS Miguel, VERGARA Alexander et BARKER Sheila, MOSCOSO Javier (eds), *Mythological passions Tiziano, Veronese, Allori, Rubens, Ribera, Poussin, Van Dyck, Velázquez*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021.

FALOMIR Miguel, *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Ediciones el Viso, 2008.

FANTHAM Elaine (ed et trad.), *Francesco Petrarca selected letters*, Cambridge ; Londres, Harvard University Press, 2017, vol.1.

FAVARETTO Irene, DE PAOLI Marcella et DOSSI Maria Cristina (eds.), *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Milan, Electa, 2004.

FAVILLA Massimo et GEORGE Rachel (eds.), *Venise, l'art de la Serenissima: dessins des XVII^e et XVIII^e siècles*, cat. expo., (Musée Fabre de Montpellier du 14 octobre 2006 au 14 janvier 2007), Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2006.

FEHL Philippe P., « Veronese's Decorum: Notes on the Marriage at Cana » dans Mosche Barasch et Lucy Freeman Sandler (eds.), *Art, the ape of nature: studies in honor of H. W. Janson*, New York ; Englewood Cliffs, H. N. Abrams ; Prentice-Hall, 1981, p. 341-365.

FÉMELAT Armelle, « Rubino, El Serpentinon, Viola, and the others. Renaissance portraits of dogs and horses at the court of the Gonzages » dans Mark Hengerer et Nadir Weber (eds.), *Animals and courts. Europe, c. 1200-1800*, Berlin, De Gruyter, 2020, p. 194-218.

FEMELAT Armelle, *Le portrait équestre italien de la fin du Moyen Age au début de la Renaissance*, Histoire de l'art, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours, 2010.

FENECH KROKE Antonella, « “Mattaccin tutti noi siamo”. Giochi acrobatici e distorsioni corporee tra Medioevo e Rinascimento » dans Francesca Aceto et Francesco Luciola (eds.), *Giocare tra medioevo e età moderna. Modelli etici ed estetici per l'Europa*, Trévise ; Rome, Fondazione Benetton ; Viella, 2019, p. 37-60.

FENECH KROKE Antonella, « Culture visuelle du jeu sportif dans la première modernité », *Perspective : actualité en histoire de l'art*, 2018, n° 1, p. 109-128.

FENECH KROKE Antonella, « Jouer au féminin dans la culture visuelle septentrionale (XV^e-XVII^e siècles) » dans *Jeux interdits - La transgression ludique de l'Antiquité à nos jours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2016, p. 29-50.

FENECH KROKE Antonella, « La palla da scanno en mots et en images : enquête sur un jeu à la Renaissance », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2014, vol. 2, n° 61-62, p. 61-88.

FENECH KROKE Antonella et LEMOINE Annie (eds.), *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, Rome ; Paris, Académie de France à Rome - Villa Médicis ; Somogy éditions d'art, 2016.

FERRARI Monica, « L'éducation du prince par les arts du discours au XV^e siècle : l'oratio comme outil de formation et jeu de regards à la cour de Francesco Sforza », *Histoire de l'éducation*, 2015, n° 143, p. 9-36.

FESTIVAL D'HISTOIRE DE MONTBRISON (ed.), *A quoi joue-t-on? Pratiques et usages des jeux et jouets à travers les âges*, Montbrison, Festival d'histoire Ville de Montbrison, 1999.

FEUERHAHN Nelly, « La bêtise, une autre intelligence », *Humoresques*, 2017, n° 42, p. 23-51.

FEUERHAHN Nelly, « Du rire des enfants à l'enfance du rire », *Humoresques*, 2009, n° 30, p. 5-27.

FEUERHAHN Nelly, « Le risible et l'enfant », *Romantisme*, 1992, vol. 22, n° 75, p. 93-100.

FEUILLET Michel, *L'enfance de Jésus selon Fra Angelico*, Paris, Desclée De Brouwer, 2017.

FEUILLET Michel, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

FEUILLET Michel, « Le bestiaire de l'Annonciation : l'hirondelle, l'escargot, l'écureuil et le chat », *Italies*, 2008, n° 12, p. 231-242.

FIBICHER Bernard, COSTANTINI Marco et MARTINI Federica (eds.), *Incongru : quand l'art fait rire*, cat. expo., (Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, du 8 octobre 2011 au 15 janvier 2012), Gollion, Infolio, 2011.

FILIPPINI Nadia Maria, *La scoperta dell'infanzia : cura, educazione e rappresentazione, Venezia 1750-1930*, Venise, Marsilio, 1999.

- FINUCANE Ronald C., *The rescue of the innocents: endangered children in medieval miracles*, New York, St Martin's Press, 1997.
- FIRESTONE Gizella, « The Sleeping Christ-Child in Italian Renaissance Representations of the Madonna », *Marsyas*, 1942, n° 2, p. 43-62.
- FLANDRIN Jean-Louis, « L'attitude à l'égard du petit enfant et les conduites sexuelles dans la civilisation occidentale : structures anciennes et évolution », *Annales de démographie historique*, 1973, vol. 1973, n° 1, p. 143-210.
- FLANIGAN Theresa, « Disciplining the tongue: Archbishop Antoninus, *The Opera a ben vivere*, and the regulation of women's speech in Renaissance Florence », *Open Arts Journal*, 2015 2014, n° 4, p. 42-60.
- FLANIGAN Theresa, « Art, Memory, and the Cultivation of Virtue: The Ethical Function of Images in Antoninus's Opera a ben vivere », *Gesta*, 2014, vol. 53, n° 2, p. 175-195.
- FONTAINE Marie-Madeleine, *Rire à la Renaissance, (Actes du colloque international de Lille, Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 6-8 novembre 2003)*, Genève, Droz, 2010.
- FONTES-BARRATO Anne, « Le bouffon et le courtisan » dans *De qui, de quoi se moque-t-on ? Rire et dérision à la Renaissance*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 41-63.
- FORTINI BROWN Patricia, *Private Lives in Renaissance Venice: Art, Architecture, and the Family*, New Heaven ; Londres, Yale University Press, 2005.
- FORTINI BROWN Patricia, *La Renaissance à Venise*, traduit par Françoise Everaars, Paris, Flammarion, 1997.
- FORTUNATI PIETRANTONIO Vera, *Pittura Bolognese del '500*, Bologne, Grafis Edizioni, 1986, vol.2/2.
- FORTUNATI Vera, *Lavinia Fontana of Bologna (1552-1614)*, cat. expo., (*Washington D. C., The National Museum of Women in the Arts, du 5 février au 7 juin 1998*), Milan, Electa, 1998.
- FOSSIER Robert (ed.), *La petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne, (Actes des XVIes Journée Internationales d'Histoire de l'Abbaye de Flaran, Septembre 1994)*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, 1997.
- FOUCART-WALTER Élisabeth et ROSENBERG Pierre, *Le chat et la palette. Le chat dans la peinture occidentale du XVe au XXe siècle*, Paris, Éditions Adam Biro, 1987.
- FRANCHETTI Anna Lia, « L'enfant dans l'art : présences et absences », *Littératures classiques*, 1991, n° 14, p. 21-32.
- FREEDBERG Sydney Joseph, *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1990.
- FREEDMAN Luba, « Titian's Portrait of Clarissa Strozzi: The State Portrait of a Child », *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1989, n° 31, p. 165-180.
- FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient (1905)*, traduit par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1992.

- FRIANT-KESSLER Brigitte, « Petite anatomie du rire aux XVIIe et XVIIIe siècles », *XVII-XVIII*, 2013, n° 70, p. 21-32.
- FRIEDLAENDER Walter, *Maniérisme et anti-maniérisme dans la peinture italienne*, traduit par Jeanne Bounirot, Paris, Gallimard, 1991.
- FRIEDMANN Herbert, *The symbolic goldfinch: its history and significance in European devotional art*, Washington, Pantheon Books, 1946.
- FRIJHOFF Willem, « Historian's discovery of childhood », *Paedagogica Historica*, 2011, vol. 48, n° 1, p. 11-29.
- FRITZ Jean-Marie, *Paysages sonores du Moyen Âge, Le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000.
- FRIZOT Michel (ed.), *L'Art et l'enfant, chefs d'œuvres de la peinture française*, Paris, Hazan et Musée Marmottant-Claude Monet, 2016.
- FUDGE Erica, « Renaissance Animal Thing » dans *Gorgeous Beasts. Animal Bodies in Historical Perspective*, University Park, Pennsylvania State University press, 2012, p. 41-56.
- FUDGE Erica, *Brutal Reasoning: Animals, Rationality, and Humanity in Early Modern England*, Ithaca, Cornell University Press, 2006.
- FUDGE Erica, *Renaissance beasts: of Animals, humans, and other wonderful creatures*, Urbana, University of Illinois Press, 2004.
- FUDGE Erica, « Learning to laugh: children and being human in early modern thought », *Textual Practice*, 2003, vol. 17, n° 2, p. 277-294.
- FUDGE Erica, *Animal*, Londres, Reaktion Books, 2002.
- FUDGE Erica, « Calling Creatures by their True Names: Bacon, the New Science and the Beast in Man » dans Erica Fudge, Ruth Gilbert et Susan Wiseman (eds.), *At the Borders of the Human: Beasts, Bodies and Natural Philosophy in the Early Modern Period*, Basingstoke, MacMillan, 1999, p. 91-109.
- FUDGE Erica, GILBERT Ruth et WISEMAN Susan (eds.), *At the Borders of the Human*, London, Palgrave Macmillan, 1999.
- FUMAT Yveline, « Apprendre à aimer : les gestes de la tendresse dans l'iconographie de la Vierge à l'Enfant » dans C.R.I.S.I.M.A. (ed.), *Éducation, apprentissages, initiation au Moyen Âge (Actes du premier colloque international de Montpellier, Université Paul-Valéry, novembre 1991)*, Montpellier, Centre de Recherche interdisciplinaire sur la société et l'imaginaire au Moyen Âge, 1993, vol. 2/, p. 165-172.
- FUSENIG Thomas, « Hans von Aachen, Laughter and Early Italian Genre Painting » dans Francesca Alberti et Diane Bodart (eds.), *Rire en images à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2018, p. 157-174.
- GAGE Frances, « Human and animal in the Renaissance eye », *Renaissance Studies*, 2017, vol. 31, n° 2, p. 261-276.

- GAGE Frances, *Painting as medicine in early modern Rome. Giulio Mancini and the Efficacy of Art*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2016.
- GAIOTTI Florence, « Présences animales dans les mondes de l'enfance », *Cahiers Robinson*, 2013, n° 34, p. 6-10.
- GALLI Anna Elena, « Tra l'Ambrosiana e la famiglia : disposizioni testamentarie del cardinale Federico Borromeo per la sua quadreria », *Accademia Ambrosiana - Studia Borromaica*, 2019, n° 32, p. 439-468.
- GANE Hélène, GUISES Élisabeth et HUERRE Patrice, « Jouer », *Enfances & Psy*, 2001, vol. 3, n° 15, p. 5-7.
- GARIN Eugenio, *L'homme de la Renaissance*, Paris, Seuil, 1990.
- GARIN Eugenio, *L'éducation de l'homme moderne. La pédagogie de la Renaissance (1400-1600)*, traduit par Jacqueline Humbert, Paris, Fayard, 1968.
- GARIN Eugenio, *L'umanesimo italiano : filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1958.
- GARIN Eugenio, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Florence, Giuntine-Sansoni, 1958.
- GARNIER François, « L'iconographie de l'enfant au Moyen Âge », *Annales de démographie historique*, 1973, vol. 1973, n° 1, p. 135-136.
- GARRARD Mary D., « Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist », *Renaissance Quarterly*, 1994, vol. 47, n° 3, p. 556-622.
- GARTON John, « Paolo Veronese's Art of Business: Painting, Investment, and the Studio as Social Nexus », *Renaissance Quarterly*, 2012, vol. 65, n° 3, p. 753-808.
- GARTON John, *Grace and Grandeur. The Portraiture of Paolo Veronese*, Londres, Harvey Miller Publishers, 2008.
- GEIGER Gail Louise, *Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance art in Rome*, Kirksville, Sixteenth Century Journal Publishers, 1986.
- GEIGER Gail Louise, « Filippino Lippi's Carafa "Annunciation": Theology, Artistic Conventions, and Patronage », *The Art Bulletin*, 1981, vol. 63, n° 1, p. 62-75.
- GELFAND Laura Deborah (ed.), *Our dogs, our selves: dogs in Medieval and early modern art, literature, and society*, Boston ; Leiden, Brill, 2016.
- GEMIN Massimo, « Riflessioni iconografiche sulla cena in casa di Levi » dans Massimo Gemin (ed.), *Nuovi studi su Paolo Veronese, (Actes du colloque international Venise, Università di Venezia, 1-4 juin 1988)*, Venise, Arsenale editrice, 1990.
- GEMIN Massimo (ed.), *Nuovi studi su Paolo Veronese, actes du colloque international (Venise, Università di Venezia, 1-4 juin 1988)*, Venise, Arsenale editrice, 1990.
- GENTILI Augusto, « Invenzioni di linguaggio, ragioni di significato » dans Bernard Aikema, Thomas Dalla Costa et Paola Marini Venezia (eds.), *Paolo Veronese*, Venice, Lineadacqua : Fondazione Giorgio Cini onlus, 2016, p. 91-99.

- GENTILI Augusto, *Titian*, traduit par Anne Guglielmetti, Arles, Actes Sud, 2012.
- GENTILI Augusto, « Giorgione », *Giorgione*, 1999, n° 148, p. 4-50.
- GHIRARDI Angela, « Bartolomeo Passerotti, pittore di genere, e i modelli fiamminghi tra ossequio e divergenza » dans Sabine Frommel (ed.), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, Bologne, Bononia University Press, 2009, p. 445-456.
- GHIRARDI Angela, *Bartolomeo Passerotti, pittore (1529-1592) : catalogo generale*, Rimini, Luisè, 1990.
- GIALLONGO Angela, *Il bambino medievale. Educazione ed infanzia nel Medioevo*, Bari, Edizioni Dedalo, 1990.
- GIALLONGO Angela, *Il bambino medievale : Educazione e infanzia nel Medioevo*, Bari, Éd. Dedalo, 1990.
- GIANNARELLI Elena, « Il puer senex nell'antichità: appunti per la riconsiderazione di un problema » dans *Infanzie. Funzioni di un gruppo liminale dal mondo classico all'età moderna*, Florence, Ponte alle grazie, 1993, p. 73-112.
- GIANNETTO Nella et FONDAZIONE GIORGIO CINI (eds.), *Vittorino da Feltre e la sua scuola : umanesimo, pedagogia, arti*, Florence, L.S. Olschki, 1981.
- GIBERT Pierre, *Quand les peintres lisaient la Bible*, Montrouge, Bayard, 2015.
- GIBSON Joan, « Educating for Silence: Renaissance Women and the Language Arts », *Hypatia*, 1989, vol. 4, n° 1, p. 9-27.
- GILIO Giovanni Andrea, *Dialogue on the errors and abuses of painters*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018.
- GILLY-ARGOUD Marianne, « Les fous en image à la fin du Moyen Âge. Iconographie de la folie dans la peinture murale alpine (XIV^e-XV^e siècles) », *Babel*, 2012, n° 25, p. 11-37.
- GILSON Étienne, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, Paris, J. Vrin, 2003.
- GIOSI Lucas, « Varietas, Curiositas, Vanitas : l'épistémologie détaillante à l'épreuve de son étiolement », *A contrario*, 2014, vol. 1, n° 20, p. 23-34.
- GIRAUD Jean, « Victorin de Feltre (1378-1447?) », *Paedagogica Historica*, 1971, XI, n° 2, p. 369-388.
- GIRVEAU Bruno et DOROTHEE Charles (eds.), *Des jouets et des hommes*, cat. expo., (Paris, Grand Palais, Galeries nationales, du 14 septembre 2011 au 23 janvier 2012, Helsinki, Helsinki Art Museum, du 21 février 2012 au 20 mai 2012), Paris, Éditions de la RMN-Grand Palais, 2011.
- GISOLFI Diana, *Paolo Veronese and the practice of painting in late Renaissance Venice*, New Haven, Yale University Press, 2017.
- GISOLFI Diana, « Collaboration and Replicas in the Shop of Paolo Veronese and His Heirs », *Artibus et Historiae*, 2007, vol. 28, n° 55, p. 73-86.
- GLORIEUX Guillaume, *L'histoire de l'art : objet, sources et méthodes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

- GOEING Anja-Silvia, *Summus mathematicus et omnis humanitatis pater: the vitae of vittorino da feltre and the spirit of humanism*, New York, Springer, 2013.
- GOFFI Jean-Yves, *Qu'est-ce que l'animalité ?*, Paris, J. Vrin, 2004.
- GOLDENSTEIN Claudia, « Vincenzo Campi's kitchen and market scenes: the cultural pull of Antwerp in early-modern Lombardy » dans Barbara Demling, Jonathan Katz Nelson et Gary Radke (eds.), *Italian art, society, and politics: a Festschrift in honor of Rab Hatfield presented by his students on the occasion of his seventieth birthday*, Florence, Syracuse University in Florence, 2007.
- GOLDNER George R. et BAMBACH Carmen (eds.), *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, New York, Harry N. Abrams, 1997.
- GOMBRICH Ernst Hans, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, traduit par Guy Durand, Paris, Gallimard, 1996.
- GOMBRICH Ernst Hans, *Guilio Romano*, cat. expo., (*Mantoue, Galleria e museo del Palazzo ducale, du 1^{er} septembre au 12 Novembre 1989*), Milan, Electa, 1989.
- GOMBRICH Ernst Hans et SCHAPIRO Meyer, *Symboles de la Renaissance*, traduit par Daniel Arasse et traduit par Georges Brunel, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1976, vol. 3/1.
- GONTIER Thierry, *La question de l'animal. Les origines du débat moderne*, Paris, Hermann Éditeurs, 2011.
- GONTIER Thierry, *De l'homme à l'animal. Montaigne et Descartes ou les paradoxes de la philosophie moderne sur la nature des animaux*, Paris, J. Vrin, 1998.
- GONTIER Thierry, « Les animaux-machines chez Descartes », *Corpus, revue de philosophie*, 1991, n° 16-17, p. 3-17.
- GÖREL CAVALLI-BJÖRKMAN, « A Bolognese Portrait of a Butcher », *The Burlington Magazine*, 1999, vol. 141, n° 1156, p. 418-419.
- GORIS Harm, « Interpreting Eternity in Thomas Aquinas » dans Gerhard Jaritz et Gerson Moreno-Riaño (eds.), *Time and Eternity: The Medieval Discourse*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 193-202.
- GOUABAULT Emmanuel et BURTON-JEANGROS Claudine, « L'ambivalence des relations humain-animal : Une analyse socio-anthropologique du monde contemporain », *Sociologie et sociétés*, 2010, vol. 42, n° 1, p. 299-324.
- GOULD Cecil, « On the direction of light in Italian Renaissance Frescoes and Altarpieces », *Gazette des Beaux Arts*, 1981, vol. 97, p. 21-25.
- GOULD Cecil, « Veronese and "The Family of Darius" », *The Burlington Magazine*, 1978, vol. 120, n° 906, p. 603.
- GOULD Cecil, *Family of Darius before Alexander by Paolo Veronese: a resume some new deductions and some new fact*, London, The National Gallery, 1978.
- GOULD Cecil, *The Sixteenth-Century Italian Schools*, Londres, Publications Dept., National Gallery, 1975.

- GOULD Cecil, « Observations on the Role of Decoration in the Formation of Veronese's Art » dans Douglas Fraser, Howard Hibbard et Milton J. Lewine (eds.), *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, Londres, Phaidon, 1967, p. 123.
- GOUWENS Kenneth, « Human Exceptionalism » dans John Jeffries Martin (ed.), *The Renaissance World*, New York, Routledge, 2007, p. 415-434.
- GRANADA Miguel Ángel, « “Spiritus” and “anima a Deo immissa” in Telesio » dans Pietro Daniel Omodeo (ed.), *Bernardino Telesio dans the Natural Sciences in the Renaissance*, Leiden ; Boston, Brill, 2019, p. 33-50.
- GRASSO Michele, « Ipotesi per un disegno di Filippino Lippi per la Cappella Carafa », *Figure*, 2013, n° 1, p. 121-129.
- GREGORI Mina, « Un inedito di Vincenzo Campi », *Paragone Arte*, 1998, vol. 579, n° 19, p. 43-45.
- GREGORI Mina, *Pittura murale in Italia. Il Quattrocento*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Edizioni Bolis, 1996.
- GRELL Chantal et HALLEUX Robert, *Sciences, techniques, pouvoirs et sociétés en Europe (France, Angleterre, Italie, Pays-Bas) : de la fin du XV^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Malakoff, Armand Colin, 2016.
- GRIECO Allen J., *Classes sociales, nourriture et imaginaire alimentaire en Italie (XIV^e - XV^e siècles)*, Thèse de doctorat en Histoire et Civilisations, École des hautes études en sciences sociales, Paris, France, 1987.
- GUAZZONI Valerio, « Aspetti del tema sacro nella pittura dei Campi », *Paragone Arte*, 1987, XXXVIII, n° 543, p. 22-42.
- GUEDRON Martial (ed.), *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, Paris, Hazan, 2011.
- GUENANCIA Pierre, « Quelques doutes sur la différence entre l'homme et l'animal » dans Valérie Camos, Frank Cézilly, Pierre Guenancia et Jean-Pierre Sylvestre (eds.), *Homme et animal, la question des frontières*, Versailles, Éditions Quæ, 2009, p. 55-72.
- GUERRIERI BORSOI Maria Barbara, *Gli Strozzi a Roma : Mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Rome, Colombo, 2004.
- GUT Philippe, *L'Italie de la Renaissance à l'Unité. XVI^e - XIX^e siècles*, Paris, Hachette, 2001.
- GUTTON Philippe, *Le Jeu chez l'enfant : essai psychanalytique*, Paris, Larousse, 1972.
- HAAS Louis, *The Renaissance Man and His Children. Childbirth and Early Childhood in Florence, 1300-1600*, Londres, MacMillan, 1998.
- HABERT Jean et LOISEL LEGRAND Catherine (eds.), *Bassano et ses fils dans les musées français*, cat. expo., (Paris, Musée du Louvre, du 18 juin au 21 septembre 1998), Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.
- HAIRSTON Julia L. et STEPHENS Walter (eds.), *The Body in Early Modern Italy*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2010.

HALLEUX Elisa DE, « Androgynie, érotisme et ambiguïté de l'image picturale à la Renaissance : un exemple paradigmatique », *Seizième Siècle*, 2011, vol. 7, n° 1, p. 37-47.

HALLEUX Elisa DE, *Iconographie de la Renaissance Italienne*, Paris, Flammarion, 2004.

HANAWALT Barbara A., « Medievalists and the Study of Childhood », *Speculum*, 2002, vol. 77, n° 2, p. 440-460.

HANAWALT Barbara A., *Growing up in medieval London, the experience of childhood in history*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 1993.

HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, *Le Peintre et l'animal en France au XIX^e siècle*, Paris, Édition de l'Amateur., 2001.

HARENT Sophie et GUEDRON Martial, « Rire avec les monstres. Caricatures, étrangeté et fantasmagorie », (*Actes du colloque, Musée des Beaux-Arts de Nancy, 11-12 décembre 2009*), Deauville, Nancy, Librairie des musées, Association Emmanuelle Héré, 2010.

HARRIS Anne Sutherland et NOCHLIN Linda, *Femmes peintres : 1550-1950*, cat. expo., (*Los Angeles, County museum of art, du 21 décembre 1976 au 27 Novembre 1977*), traduit par Claude Bonguignon, Pascal Germain et Julie Pavese, Florence, Paris ; Verne, Des Femmes, 1981.

HARRISON Peter, « The Virtues of Animals in Seventeenth-Century Thought », *Journal of the History of Ideas*, 1998, n° 59, p. 63-84.

HARRISON Peter, « Descartes on Animals », *The Philosophical Quarterly*, 1992, vol. 42, n° 167, p. 219-227.

HARRISON WOODWARD William, *Vittorino da Feltre and other humanists educators: essays and versions. An introduction to the history of classical education*, Cambridge, Cambridge University Press, 1897.

HASSIG Debra (ed.), *The mark of the beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*, New York, Routledge, 1999.

HECK Christian et CORDONNIER Rémy, *Le bestiaire médiéval : l'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

HECK Michèle-Caroline, « Rire et cri. De la difficulté et de l'enjeu de leur représentation en peinture » dans *Rire à la Renaissance, (Actes du colloque international de Lille, Université Charles de Gaule, Lille 3, 6-8 novembre 2003)*, Genève, Droz, 2010, p. 163-179.

HEERS Jacques, *Fêtes des fous et Carnaval*, Paris, Fayard, 1983.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, traduit par Charles Bénard, Paris, Librairie générale française, 1997, vol. 2/.

HEINRICHS Johanna D., « Urban dignity, villa delights. The ambiguity of villa Pisani at Montagnana » dans Mary E. Frank et Blake De Maria (eds.), *Reflections on Renaissance Venice: A Celebration of Patricia Fortini Brown*, Milan ; New York, 5 Continents Editions ; Harry N. Abrams, 2013, p. 176-185.

HEMPHILL Richard, « Comic Drawings by Pietro de' Rossi Etched by Giuseppe Maria Mitelli », *Masters Drawings*, 1996, vol. 34, n° 3, p. 279-291.

- HENDLER Sefy, « Cellini's Dog », *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 2023, vol. 26, n° 1.
- HENGERER Mark et WEBER Nadir (eds.), *Animals and Courts : Europe, c. 1200-1800*, Oldenbourg, De Gruyter, 2020.
- HENIN Emmanuelle, « Le décorum de l'image sacrée : une interprétation française ? », *Dix-septième siècle*, 2006, vol. 1, n° 230, p. 81-99.
- HENIN Emmanuelle, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.
- HENIN Emmanuelle, LECERCLE François et WAJEMAN Lise (eds.), *La théorie subreptice : les anecdotes dans la théorie de l'art, XVI^e - XVIII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2012.
- HERAN Emmanuelle et Laurence (eds.), *Beauté animale*, cat. expo., (Paris, Grand Palais, Galeries nationales, du 21 mars au 16 juillet 2012), Paris, Réunion des musées nationaux - Grands Palais, 2012.
- HERLIHY David, *Medieval Households*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.
- HEYDEN-RYNSCH Verena von der, *Pico della Mirandola : le phénix de son siècle*, Paris, Gallimard, 2022.
- HEYWOOD Colin, *Childhood in Modern Europe*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2018.
- HEYWOOD Colin, *A history of childhood: children and childhood in the West from medieval to modern times*, Cambridge, Polity, 2001.
- HIGONNET Anne, *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, Londres, Thames and Hudson, 1998.
- HIPPOCRATE DE COS, *Œuvres complètes*, Paris, J. B. Baillière, 1839, vol. XIII.
- HOCHMANN Michel, « Des bizarreries de chat et d'autres fantaisies » : le chat dans les tableaux comiques de la Renaissance » dans Francesca Alberti et Diane Bodart (éd.), *Rire en images à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2019, p. 134-155.
- HOCHMANN Michel, « Qualche riflessione sul colorito di Veronese » dans *Paolo Veronese - Giornate di studio*, Venise, Lineadacqua : Fondazione Giorgio Cini onlus, 2016, p. 55-66.
- HOCHMANN Michel, « "El retratto del quondam Zuan Polo che sona de lauto", Les portraits de bouffons et la naissance de la peinture comique en Italie du Nord au XVI^e siècle », *Studiolo*, 2009, n° 7, p. 41-54.
- HOCHMANN Michel, *Venise et Rome, 1500-1600 : deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, Droz, 2004.
- HOCHMANN Michel, « Laocoon à Venise », *Revue Germanique Internationale*, 2003, vol. 2003, n° 19, p. 91-103.
- HOCHMANN Michel, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Rome, École française de Rome, 1992.
- HOGGIE Jennifer, *The artist's joke*, Whitechapel ; Cambridge, MIT Press, 2007.

- HOLTZ Grégoire, « Le droit à la paresse ? Unité du genre humain, animaux travailleurs et peuples paresseux à la Renaissance » dans *L'unité du genre humain. Race et Histoire à la Renaissance, (Actes du 31ème colloque V.L. Saulnier, 21-23 mai 2013, Paris Sorbonne)*, Paris, Presses Université de la Sorbonne-Nouvelle, 2014, p. 155-171.
- HOUSSAYE Jean, *Premiers pédagogues : de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, ESF Éditeur, 2002.
- HOVORKA Alice J., « Feminism and Animals: Exploring Interspecies Relations Through Intersectionality, Performativity and Standpoint », *Genger, Place & Culture*, 2015, n° 1, p. 1-19.
- HUE Cécile, *Apelle, saint Luc et le singe : trois figures du peintre dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles (fonctions littéraires, théoriques et artistiques)*, Thèse de doctorat d'Études hispaniques et latino-américaines, sous la direction de Pierre Civil, Université de la Sorbonne-Nouvelle, Paris, 2009.
- HUIZINGA Johan, *Homo Ludens : essai sur la fonction du jeu*, traduit par Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 2011.
- HUMFREY Peter et LADJADJ Hélène, *Titien*, Paris, Phaidon, 2007.
- IMBROSCIO Carmelina, « La maladie, le rire, le risible », *Dix-huitième siècle*, 2000, n° 32, p. 241-254.
- IMPELLUSO Lucia et FERAULT Dominique, *La nature et ses symboles. Plantes, fleurs et animaux*, Paris, Hazan, 2003.
- ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE Fondazione Giorgio Cini, *Paolo Veronese. Disegni e dipinti*, cat. expo., (Venise, San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, du 26 mars au 10 juillet 1988), Venise, Neri Pozza Editore, 1988.
- JANSON H. W., « Titian's Laocoon Caricature and the Vesalian-Galenist Controversy », *The Art Bulletin*, 1946, vol. 28, n° 1, p. 49-53.
- JANSON Horst Woldemar, *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, Warburg Institute, University of London, 1952.
- JARITZ Gerhard, « Dogs in Church » dans Alice M. Choyke et Gerhard Jaritz (eds.), *Animaltown: Beasts in Medieval Urban Space*, Oxford, BAR Publishing, 2017, p. 43-51.
- JAVELET René, « L'enfance spirituelle au XII^e siècle », *Vie Thérésienne*, 1972, n° 45, p. 25-44 et 104-130.
- JEANGENE VILMER Jean-Baptiste (ed.), *Philosophie animale : différence, responsabilité et communauté*, traduit par Hichame-Stéphane Afeissa, Paris, J. Vrin, 2010.
- JEANGENE VILMER Jean-Baptiste, *Éthique animale*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.
- JEANSON Henri, *La Signification humaine du rire*, Paris, Seuil, 1977.
- JENSEN Nicolas, *Decor puellarum : Questa sie una opera la quale si chiama Decor puellarum : zoe honore de le donzelle : la quale da regola forma e modo al stato de le honeste donzelle*, Venise, s.n., 1471.
- JOANNIDES Paul, *Masaccio and Masolino: a complete catalogue*, Londres, Phaidon, 1993.

- JOANNIDES Paul et DUNKERTON Jill, « A boy with a Bird in the National Gallery: Two Responses to a Titian Question », *National Gallery Technical Bulletin*, 2007, vol. 28, p. 36-57.
- JONES Malcolm, « Folklore Motifs in Late Medieval Art III: Erotic Animal Imagery », *Folklore*, 1991, vol. 102, n° 2, p. 192-219.
- JONES Pamela M. et WORCESTER Thomas (eds.), *From Rome to Eternity - Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650*, Boston ; Leiden ; Köln, Brill, 2002.
- JONES-DAVIES Marie-Thérèse (ed.), *La Satire au temps de la Renaissance, (Actes de deux colloques au Centre de recherches sur la Renaissance, 15-16 novembre 1985 et 14-15 mars 1986)*, Paris, J. Touzot, 1986.
- JONES-DAVIES Marie-Thérèse, *Le monde animal au temps de la Renaissance, (Actes du 15e colloque du Centre de recherche sur la Renaissance, les 17 et 18 novembre 1989 et 16 et 17 mars 1990, Paris, Sorbonne)*, Paris, J. Touzot, 1990.
- JONES-DAVIES Marie-Thérèse, MARTINET Marie-Madeleine, JONES-DAVIES Margaret et MALHOMME Florence (eds.), *Le silence à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2015.
- JONIETZ Fabian, « Animal Deaths, Commemoration, and Afterlives at the Gonzaga Court and Beyond » dans Mark Hengerer et Nadir Weber (eds.), *Animals and Courts: Europe, c. 1200-1800*, Oldenbourg, De Gruyter, 2020, p. 361-396.
- JOUËT-PASTRE Emmanuelle, « Jeu et éducation dans les Lois », *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, 2000, vol. 11, n° 1, p. 71-84.
- JOYEUX Laure, *Les animalités de l'art : modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle*, Arts et histoire de l'art, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Bordeaux, 2013.
- KALLENDORF Craig (ed.), *Humanist educational treatises*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.
- KALOF Linda, « Teaching about Animals », *Teaching Sociology*, 2020, vol. 48, n° 2, p. 129-139.
- KALOF Linda (ed.), *The Oxford Handbook of Animal Studies*, New York, Oxford University Press, 2017.
- KALOF Linda, « Animal Imagery in the Discourse of Climate Change », *International Journal of Sociology*, 2014, vol. 44, n° 1, p. 10-33.
- KALOF Linda, *Looking at Animals in Human History*, Londres, Reaktion Books, 2007.
- KALOF Linda, « Animal Studies: A Bibliography », *Human Ecology Review*, 2004, vol. 11, n° 1, p. 75-99.
- KALOF Linda et BYNUM William (eds.), *A Cultural History of the Human Body in the Renaissance*, Londres ; New York, Bloomsbury Academic, 2010.
- KALOF Linda et MONTGOMERY Georgina M. (eds.), *Making animal meaning*, East Lansing, Michigan State University Press, 2011.
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduit par Alexis Philonenko, Paris, J. Vrin, 1965.

- KANTER Laurence B. et PALLADINO Pia (eds.), *Fra Angelico*, New York ; New Haven ; Londres, Metropolitan Museum of Art ; Yale University Press, 2005.
- KENNEDY David, *Changing Conceptions of the Child from the Renaissance to Post-Modernity. A Philosophy of Childhood*, Lewiston ; Queenston ; Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2006.
- KENT Dale V., *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: the patron's oeuvre*, New Haven ; London, Yale university press, 2000.
- KHAZNADAR Chérif (ed.), *La dérision, le rire*, Arles, Actes sud, 1995.
- KING Margaret L. (ed.), *Renaissance Humanism. An Anthology of Sources*, Indianapolis ; Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 2014.
- KLAPISCH-ZUBER Christiane, « Adorer, apprécier, afficher : les sculptures domestiques » dans Beatrice Paolozzi Strozzi et Marc Bormand (eds.), *Le printemps de la Renaissance : La sculpture et les arts à Florence, 1400-1460*, Paris ; Milan, Musée du Louvre ; Officina Libraria, 2013, p. 229-236.
- KLAPISCH-ZUBER Christiane, *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*, traduit par Lydia G. Cochrane, Chicago ; London, The University of Chicago Press, 1985.
- KLAPISCH-ZUBER Christiane, « L'enfance en Toscane au début du XV^e siècle », *Annales de démographie historique*, 1973, vol. 1973, n° 1, p. 99-122.
- KLAPISCH-ZUBER Christiane, « Introduction : Attitudes devant l'enfant », *Annales de démographie historique*, 1973, n° 1, p. 63-67.
- KLAPISCH-ZUBER Christiane et HERLIHY David, *Les Toscans et leurs familles : une étude du catasto florentin de 1427*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques ; Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1978.
- KLINGENDER Francis Donald, *Animals in art and thought to the end of the Middle Ages*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Routledge and Kegan Paul, 1971.
- KNOX AVERETT Matthew (ed.), *The Early Modern child in Art and History*, Londres, Pickering & Chatto, 2015.
- KOERING Jérémie, *Les Iconophages. Une histoire de l'ingestion des images*, Arles, Actes Sud, 2021.
- KOFFMANN Judith, « Bête et comique : à propos de quelques Truismes de Marie Darrieusecq », *Humoresques*, 2017, n° 42, p. 125-139.
- KOHL Benjamin G., « The changing concept of the studia humanitatis in the early Renaissance », *The Society for Renaissance Studies*, 1992, vol. 6, n° 2, p. 185-202.
- KONECKI Krysztof Tomasz, « Touching and Gesture Exchange as an Element of Emotional Bond Construction. Application of Visual Sociology in the Research on Interaction between Humans and Animals », *Forum: Qualitative Social Research*, 2008, vol. 9, n° 3.
- KOSSAIFI Christine, « Le rire de Pan : entre mythe et psychanalyse », *Humoresques*, 2006, n° 24, p. 35-54.

KRIS Ernst et KURZ Otto, *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie : un essai historique*, traduit par Michèle Hechter, Paris, Payot & Rivages, 1979.

KRISCHEL Roland (ed.), *Tintoret : naissance d'un génie*, cat. expo., (Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, du 6 octobre 2017 au 28 janvier 2018 ; Musée du Luxembourg, Paris, du 7 mars au 1er juillet 2018), Paris, Réunion des musées nationaux, 2018.

KRISTELLER Paul Oskar, *Huit philosophes de la Renaissance Italienne*, traduit par Anne Denis, Genève, Droz, 1975.

LA MALFA Claudia, « A New Sketch by Filippino Lippi for the Assumption of the Virgin in the Carafa Chapel », *Master Drawings*, 2005, vol. 43, n° 2, p. 144-159.

LA ROCCA Sandra, *De l'Enfant Jésus au Petit Jésus - La dévotion à l'Enfant Jésus dans l'Occident chrétien de la fin du Moyen Âge au milieu du XX^e siècle*, Université de Toulouse Le Mirail, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Toulouse, Toulouse, 2000.

LABARRIERE Jean-Louis, « Aristote penseur de la différence entre l'homme et l'animal », *Anthropozoologica*, 2001, n° 33-34, p. 105-112.

LABARRIERE Jean-Louis, « Raison humaine et intelligence animale dans la philosophie grecque », *Terrain*, 2000, n° 34, p. 107-122.

LACAS Martine, *Des femmes peintres : du XVI^e à l'aube du XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2015.

LACAS Martine, *Au fond de la peinture. Une poétique de l'arrière-plan*, Paris, Seuil, 2008.

LACOUTURE Fabien, « Érasme : pédagogue de papier ? Pensée et pratique de la pédagogie à travers sa correspondance (1484-1514) » dans Laurence Baudoux-Rousseau et Charles Giry-DeLoiseon (eds.), *La Renaissance dans les anciens Pays-Bas (XVI^e-XVII^e siècle)*, Aire-sur-la-Lys, Atelier Galerie Éditions, 2022, p. 79-92.

LACOUTURE Fabien, « *Mens sana in corpore sano*. La place du sport et des exercices physiques dans l'éducation des enfants à la Renaissance », *Italies*, 2019, n° 23, p. 19-34.

LACOUTURE Fabien, *Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIV^e - XVI^e siècles*, Histoire de l'art, Université Paris 1 - Sorbonne, Paris, 2017.

LACOUTURE Fabien, « Genre et fratrie dans les portraits de famille vénitiens du XVI^e siècle » dans Fabrice Boudjaaba, Christine Dousset-Seiden et Sylvie Mouysset (eds.), *Frères et sœurs du Moyen Âge à nos jours, (Actes du colloque international de l'Université de Toulouse II - Le Mirail du 22 au 23 mars 2012)*, Bern, Peter Lang, 2016, p. 469-487.

LACOUTURE Fabien, « "You will be a man my son": Signs of masculinity and virility in Italian Renaissance paintings of boys » dans *The Early Modern Child in Art and History*, Londres, Routledge, 2015, p. 99-116.

LACOUTURE Fabien, « Le droit au jeu dans la peinture vénitienne au XVI^e siècle », *Genesis : rivista della Società Italiana delle Storiche*, 2014, XIII, n° 2, p. 133-150.

- LACOUTURE Fabien, « When Life Triumphs. The Meanings of Child Resurrections in Simone Martini's Blessed Agostino Novello Altarpiece », *Journal of the Lucas Graduate Conference*, 2014, n° 2, p. 43-59.
- LACOUTURE Fabien, « Le thème de l'adoration par la Vierge du Christ endormi entre 1450 et 1500 en Italie du Nord (Venise) » dans Véronique Dalmasso (ed.), *Façons d'endormis : le sommeil entre inspiration et création, (Actes de la journée d'étude du 10 mai 2012 à l'Université Jules Verne, Picardie)*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2012, p. 19-30.
- LACOUTURE Fabien, « Espace urbain et espace domestique : la représentation des femmes dans la peinture vénitienne du XVIe siècle », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 2012, n° 36, p. 235-256.
- LAFABRIE François et ZUM KOLK Caroline, *Enfants de la Renaissance*, cat. expo., (Château royal de Blois, du 18 mai au 1er septembre 2019), Paris ; Blois, In Fine ; Château royale de Blois, 2019.
- LAGAÏSSE Marcelle, *Benozzo Gozzoli. Les traditions trecentistes et les tendances nouvelles chez un peintre florentin du Quattrocento*, Histoire de l'art, Université de Lille, Lille, 1935.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, « L'animal artiste, l'artiste-animal », *Artpress 2*, 2018, n° 48, p. 40-47.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Animaux cachés, Animaux secrets*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2016.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1997.
- LANGMUIR Erika, *Imagining Childhood*, New Haven, Yale University Press, 2006.
- LANGMUIR Erika, « Girolamo Romanino. Trento », *The Burlington Magazine*, 2006, vol. 148, n° 1244, p. 793-794.
- LAROCHE Sophie et BROUARD Christophe (eds.), *La grande bouffe : peintures comiques dans l'Italie de la Renaissance*, cat. expo., (Musée municipal de Soissons, du 28 octobre 2017 au 11 mars 2018), Paris ; Soissons, Lienart ; Musée municipal, 2017.
- LARRERE Catherine, « "Homo homini lupus": l'animal, modèle de la violence humaine ? », *Recherches sur la philosophie et le langage*, 2016, n° 32, p. 163-182.
- LASCAULT Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973.
- LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 2006.
- LAURENT Jérôme, « L'éducation et l'enfance dans les "Lois" », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2000, vol. 190, n° 1, p. 41-56.
- LE BIHAN Olivier et RAMADE Patrick, *Splendeur de Venise, 1500-1600 : peintures et dessins des collections publiques françaises*, cat. expo., (Bordeaux, musée des Beaux-Arts, du 14 décembre 2005 au 19 mars 2006 ; Caen, musée des Beaux-Arts, du 1er avril au 3 juillet 2006), Paris, Somogy, 2005.
- LE BRETON David, *Rire : une anthropologie du rieur*, Paris, Éditions Métailié, 2018.
- LE BRUN-GOUANVIC Claire, *L'histoire de saint Thomas d'Aquin de Guillaume de Tocco*, Paris, Cerf, 2005.

- LE GOFF Jacques, « Une enquête sur le rire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 52e Année, 1997, n° 3, p. 449-455.
- LE GRAND Léon, *Sermons*, traduit par René Dolle, Paris, Le Seuil, 1964, vol.1.
- LE GUERER Annick, *Le parfum, des origines à nos jours*, Paris, Odile Jacob, 2005.
- LE LUEL Nathalie, « Imiter les hommes pour mieux servir d'exemple : l'utilisation de fables animales dans le décor monumental des églises et cloîtres romans », *Histoire de l'art*, 2017, vol. 81, n° 2, p. 13-30.
- LE ROUX Philibert Joseph, *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial (1718)*, Paris, H. Champion, 2003.
- LEBEDEL-CARBONNEL Hélène, *Catalogue des peintures du musée du Château de Blois*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2008.
- LEBENSZTEJN Jean-Claude, *Figures pissantes (1280-2014)*, Paris, Macula, 2016.
- LEBLANC Marie-Gabrielle, *L'enfance du Christ dans l'art*, Paris, Pierre Téqui, 2018.
- LECOMTE Vincent, *L'art contemporain à l'épreuve de l'animal*, Paris, L'Harmattan, 2021.
- LECOQ Anne-Marie et GEORGEL Pierre (eds.), *La peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1987.
- LEGRAND Catherine (ed.), *Gênes triomphante et la Lombardie des Borromées : dessins des XVII^e et XVIII^e siècles*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2006.
- LESTEL Dominique, *Les origines animales de la culture*, Paris, Flammarion, 2001.
- LESTEL Dominique, *L'animalité. Essai sur le statut de l'humain*, Paris, Hatier, 1996.
- LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge - Histoire du genre (XII^e-XV^e siècle)*, Paris, Armand Colin, 2013.
- LETT Didier, « Masculinités et féminités des enfants dans les fratries et les sorories à la fin du Moyen Âge », *Mélanges de l'École Française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 2011, vol. 123, n° 2, p. 315-329.
- LETT Didier, « L'histoire des frères et sœurs », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2011, n° 34, p. 182-202.
- LETT Didier, « Les frères et sœurs, "parents pauvres" de la parenté », *Médiévales*, 2008, n° 54, p. 5-12.
- LETT Didier, « L'éducation et les conceptions pédagogiques au Moyen Âge », *Recherches et Prévisions*, 1999, n° 57-58, p. 85-89.
- LETT Didier, *L'enfant des miracles. Enfance et société au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, Aubier, 1997.
- LETT Didier, « Le corps de la jeune fille. Regards de clercs sur l'adolescente aux XII^e-XIV^e siècles », *Clio*, 1996, n° 4, p. 51-73.
- LETT Didier, « L'enfance : Ætas infirm, Ætas infima », *Médiévales*, 1988, n° 15, p. 85-95.

- LEVEY Michael, « An Early Dated Veronese and Veronese's Early Work », *The Burlington Magazine*, 1960, vol. 102, n° 684, p. 105-111.
- LEVI D'ANCONA Mirella, *Lo zoo del Rinascimento : il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 2001.
- LEVI Giovanni et SCHMITT Jean-Claude (eds.), *Histoire des jeunes en Occident. T. 1: De l' Antiquité à l' époque moderne*, traduit par Jean-Pierre Bardos, Paris, Éd. du Seuil, 1996.
- LEW Andrews, *Story and Space in Renaissance Art. The rebirth of continuous narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- LHERMITTE Jean-François, *L'animal vertueux dans la philosophie antique à l'époque impériale*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- LIBERGE Marie-Luce, *Rire, violence, histoire dans les images et les oeuvres*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- LITTLE Anna, *Du lieu à l'espace : transformations de l'environnement pictural en Italie centrale (XIII^e - XV^e siècles)*, Histoire de l'art, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours, 2010.
- LONGHI Roberto, « Indicazioni per Sofonisba Anguissola », *Paragone Arte*, 1963, n° 157, p. 50-52.
- LOPEZ Denis, « L'animal du XVII^e siècle : fond de tableau théologique, mythologique, philosophique (quelques points d'ancrage) » dans *L'animal au XVII^e siècle, (Actes de la 1^{ère} journée d'études du 21 novembre 2001 du Centre de Recherches sur le XVII^e siècle Européen (1600-1700) à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III)*, Tübingen, G. Narr, 2003, p. 11-27.
- LOUVRE organisée par le Département des arts graphiques du Musée du, *Savoir-faire*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003.
- LURATI Patricia, « 'To dust the pelisse': the erotic side of fur in Italian Renaissance art », *Renaissance Studies*, 2017, vol. 31, n° 2, p. 240-260.
- MACDONOGH Katharine, *Histoire des animaux de cour*, Paris, Payot & Rivages, 2011.
- MACKENNEY Richard, « Public and private in Renaissance Venice », *Renaissance Studies*, 1998, vol. 12, n° 1, p. 109-130.
- MAFFRE Jean-Jacques, « Comédie et iconographie : les grands problèmes » dans *Le théâtre grec antique : la comédie (Actes du 10^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-mer, les 1^{er} & 2 octobre 1999)*, Paris, Académie des inscriptions et Belles Lettres, 2000, p. 269-315.
- MALACARNE Giancarlo, *Le cacce del principe. L'ars venandi nella terra dei Gonzaga*, Modène, Il Bulino edizione d'arte, 1998.
- MALEBRANCHE, *De la recherche de la vérité, suivi des Éclaircissements*, Paris, Gallimard, 1979, vol.1, livre VI, 2^{ème} partie, chap. VII.
- MAMOLI ZORZI Rosella, *Gli animali di Venezia raccontano...*, Venezia, Ateneo Veneto, 2002.

- MANDEL Oscar, « What's so funny: The nature of the Comic », *The Antioch Review*, 1970, vol. 30, n° 1, p. 73-89.
- MANN Judith W., *Federico Barocci. Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, Londres ; New York, Taylor & Francis Group, 2018.
- MANN Judith W., « Federico Barocci's Faithful Fidos: A Study in the Efficacy of Counter-Reformation Imagery » dans Laura Deborah Gelfand (ed.), *Our dogs, our selves: dogs in Medieval and early modern art, literature, and society*, Boston ; Leiden, Brill, 2016, p. 126-166.
- MANSELLI Raoul, *Dizionario biografico degli Italiani*, Rome, Craia, 1961, vol. 3/3.
- MANSON Michel, « Le cheval bâton de l'Antiquité à la Renaissance. Mutations du regard sur l'enfance et ses jouets » dans Véronique Dasen et Marco Vespa (eds.), *Toys as cultural artefacts in ancient Greece, Etruria, and Rome*, Drémil-Lafage, Margoil, 2022, p. 199-212.
- MANSON Michel, *Jouets de toujours*, Paris, Fayard, 2001.
- MANSON Michel, « Le droit de jouer pour les enfants grecs et romains », *Recueils de la société Jean Bodin pour l'histoire comparative des institutions*, 1975, vol. 39, n° 5, p. 117-150.
- MARA DE SILVA Jennifer, « Appropriating sacred space: private-chapel patronage and institutional identity in sixteenth-century Rome - the case of the office ceremonies », *The Catholic Historical Review*, 2011, vol. 97, n° 4, p. 653-678.
- MARANI Ercolano, « Realtà e ubicazione della Giocosa » dans Nella Giannetto (ed.), *Vittorino da Feltre e la sua Scuola*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1981, p. 171-187.
- MARCUCCI Lætitia, « Le rôle méconnu de la physiognomonie dans les théories et les pratiques artistiques de la Renaissance », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, 2015, n° 15, p. 123-133.
- MARGOLIN Jean-Claude et SAUZET Robert (eds.), *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance, (Actes du colloque de Tours, mars 1979)*, Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 1982.
- MARIN Louis, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1988, n° 24, p. 63-81.
- MARIN Louis, « Présentation ou représentation. Présentation et représentation dans le discours classique : les comble et les marges de la représentation picturale », *Discours psychanalytique*, 1985, n° 4, p. 4-13.
- MARINELLI Sergio, *Veronese e Verona*, cat. expo., (*Vérone, Museo di Castelvecchio, du 7 juillet au 9 octobre 1988*), Vérone, Mostra nel Museo di Castelvecchio, 1988.
- MARKOVITS Francine, « Remarques sur l'histoire du problème de l'âme des bêtes », *Corpus, revue de philosophie*, 1991, n° 16-17, p. 79-92.
- MARRET Bertrand, *Portraits de l'artiste en singe : les singeries dans la peinture*, Paris, Somogy, 2001.
- MARROU Henri-Irénée, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité. Tome I Le monde grec*, Paris, Seuil, 1948.

- MARTIN Andrew, « L' "Ultima Cena" di Veronese, il "Galateo", Giovanni della Casa e l'Inquisizione » dans Bernard Aikema (ed.), *Paolo Veronese - Giornate di studio*, Venice, Lineadacqua : Fondazione Giorgio Cini onlus, 2016, p. 67-78.
- MARTIN Hervé, « L'Église éducatrice : messages apparents, contenus sous-jacents », *Histoire de l'éducation*, 1991, n° 50, p. 91-118.
- MARTIN Isabelle, « Question animale et théâtre comique », *Dix-huitième siècle*, 2010, n° 42, p. 201-216.
- MARTIN John Rupert, « The Butcher's Shop of the Carracci », *The Art Bulletin*, 1963, vol. 45, n° 3, p. 263-266.
- MARTIN Marie-Pauline, « Éditorial », *Revue de l'art*, 2023, n° 218, p. 5.
- MARTINDALE Andrew, « The Child in the Picture: A Medieval Perspective », *Studies in Church History*, 1994, vol. 31, p. 198-200.
- MARTINS John Jeffries (ed.), *The Renaissance World*, New York, Routledge, 2007.
- MASSCHELEIN Jan, « Éducation et humanisme ? », *Le Télémaque*, 2002, vol. 1, n° 21, p. 37-50.
- MASSERON Alexandre, *Saint Jean-Baptiste dans l'art*, Paris, Arthaud, 1957.
- MASSIMI Maria Elena, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese: il processo riaperto*, Venice, Marsilio, 2011.
- MATTHEWS GRIECO Sara F., *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Farnham ; Burlington, Ashgate, 2010.
- MATTHEWS GRIECO Sara F., *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991.
- MAURO Florence, *La Mère et le Fils*, Paris, Desclée De Brouwer, 2002.
- MAZAURIC Simone, *Histoire des sciences à l'époque moderne*, Malakoff, Armand Colin, 2009.
- MAZOUER Charles, *L'animal au XVII^e siècle, (Actes de la 1^{ère} Journée d'études, 21 novembre 2001, du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, 1600-1700, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III)*, Tübingen, G. Narr, 2003.
- MAZZINI, « Appunti e notizie per servire alla bio-bibliografia di Bartolomeo Facio », *Giornale Storico e Letterario della Liguria*, 1903, n° 4, p. 400-454.
- MCCLELLAND John et MERRILEES Brian S. (eds.), *Sport and culture in early modern Europe*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2010.
- MCCULLOCH Florence, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2017.
- McFARLAND David, *Dictionnaire du comportement animal*, Paris, R. Laffont, 1990.
- MCGILLIGAN Patrick (ed.), *Former, enseigner, éduquer dans l'occident médiéval (1100 - 1450)*, Paris, SEDES, 1999, vol. 2/1.

- McLAUGHLIN Martin L., « Humanist concepts of renaissance and middle-ages in the tre- and quattrocento », *Renaissance Studies*, 1988, vol. 2, n° 2, p. 131-142.
- McTIGHE Sheila, « Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580: Campi, Passarotti, Carracci », *The Art Bulletin*, 2004, vol. 86, n° 2, p. 301-323.
- MEHL Jean-Michel, « Le public des jeux sportifs au Moyen Âge et à la Renaissance » dans *Jeux et sports de la Renaissance à nos jours*, Poznań, Instytut Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2013, p. 127-136.
- MEHL Jean-Michel, *Des jeux et des hommes dans la société médiévale*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2010.
- MEHL Jean-Michel, « Les jeux de l'enfance au Moyen Âge » dans Robert Fossier (ed.), *La petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne*, s.l., Presses universitaires du Midi, 1997, p. 39-60.
- MEIJER Bert W., « Esempi del comico figurativo nel Rinascimento », *Arte Lombarda*, 1971, n° 16, p. 259-266.
- MENACHE Sophia et HOROWITZ Jeannine, *L'humour en chaire. Le rire dans l'Église médiévale.*, Genève, Labord et Fides, 1993.
- MENAGER Daniel, « Le rire et le grotesque. Boccace, Rabelais, et quelques autres » dans Alain Vaillant (ed.), *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 47-62.
- MENAGER Daniel, *La Renaissance et le rire*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- MENCIN Urbain, *Benozzo Gozzoli*, Paris, Plon, 1909.
- MENNINGHAUS Winfried, GRIMBERG Michel et MONDOT Jean, « Le mouvement du rire chez Kant », *Dix-huitième siècle*, 2000, n° 32, p. 265-277.
- MERCHANT Carolyn, *La mort de la nature. Les femmes, l'écologie et la révolution scientifique*, traduit par Margot Lauwers, Marseille, Éditions Wildproject, 2021.
- MERDRIGNAC Bernard, *Le sport au Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- MERLO Daniela, *Les chiens des Gonzaga dans la Camera Picta de Mantegna et le Canis d'Alberti. Une brève histoire de cynophilie et de la cynophobie de l'Antiquité au XVIe siècle*, Mémoire, Université catholique de Louvain-la-Neuve, s.l., 1998.
- MEZZALIRA Francesco, *Bestie e Bestiari. La rappresentazione degli animali dalla preistoria al rinascimento*, Turin, Umberto Allemandi & C., 2001.
- MICHEL Paul-Henri, *La cosmologie de Giordano Bruno*, Paris, Hermann Éditeurs, 1962.
- MICHON Cédric, « Entre gaffe, sens de la répartie et ironie. Langue des courtisans et jeux de pouvoir à la Renaissance », *Humoresques*, 2009, n° 29, p. 7-17.
- MILLAR Susanna, *La psychologie du jeu chez les enfants et les animaux*, traduit par Georgette Rintzler, Paris, Payot, 1979.

- MILLIET Jacqueline, « A comparative study of women's activities in the domestication of animals » dans Mary J. Henninger-Voss (ed.), *Animals in human histories. The mirror of Nature and Culture*, Rochester, University of Rochester Press, 2002, p. 363-384.
- MILOVANOVIC Nicolas, « Naissance et Renaissance de la représentation animale », *Noto*, 2018, n° 12, p. 80-97.
- MINOIS Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.
- MIQUEL Dom Pierre, *Dictionnaire symbolique des animaux - Zoologie mystique*, Paris, Le Léopard d'or, 1992.
- MIRALLES Carles, « Le rire sardonique », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 1987, vol. 2, n° 1, p. 31-43.
- MOFFITT John F., « The uninvited Dinner-Guest: Why a barking dog at Tintoretto Last Supper ? », *Arte Cristiana*, 1987, vol. 75, n° 723, p. 403-440.
- MOLINIE Anne-Sophie, *Véronèse, le triomphe de la couleur*, Paris, À Propos, 2009.
- MONGIN Olivier, « Les corps du rire », *Esprit*, 2011, n° 1, p. 66-77.
- MONTAGNER Hubert, « L'enfant et les animaux familiers : Un exemple de rencontre et de partage des compétences spécifiques et individuelles », *Enfances & Psy*, 2007, vol. 2, n° 35, p. 15-34.
- MONTANDON Alain (ed.), *Traité de savoir-vivre en Italie*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1993.
- MONTEILS-LAENG Laetitia, « La valeur de l'enfance chez Aristote », *Archives de Philosophie*, 2017, vol. 80, n° 4, p. 659-676.
- MORANA-CORBEL Cécile, « Le bestiaire d'Aristophane », *L'information littéraire*, 2003, n° 55, p. 42-45.
- MORANDOTTI Alessandro, « Il revival leonardesco nell'età di Federico Borromeo » dans Maria Teresa Fiorio et Pietro Marani (eds.), *I leonardeschi a Milano : fortuna e collezionismo*, Milan, Electa, 1991, p. 166-182.
- MOREL Marie-France, « Images et représentations figurées du petit enfant : pour une problématique renouvelée de l'histoire de l'enfance (XV^e-XIX^e siècle) », *Mélanges de l'École Française de Rome - Italie et Méditerranée*, 1997, vol. 109, n° 1, p. 465-483.
- MOREL Philippe, *Renaissance dionysiaque : inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen, 1430-1630*, Paris, Le Félin, 2015.
- MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020.
- MORIZOT Baptiste, *Sur la piste animale*, Paris, Babel, 2018.
- MORIZOT Baptiste, *Les Diplomates Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Éditions Wildproject, 2016.

- MORLET Anatole, « Victorin de Feltre et La Maison Joyeuse ou un lycée Modèle au XV^e siècle en Italie », *Recueil des publications de la Société havraise d'études diverses*, 1877, n° 44, p. 455-505.
- MORRIS Desmond, *Le singe nu*, traduit par Jean Rosenthal, Paris, Grasset, 1968.
- MORRIS Jan, *Venezia: il bestiario*, Venezia, L'altra riva, 1988.
- MORSE Margaret A., « Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian 'casa' », *Renaissance Studies*, 2007, vol. 21, n° 2, p. 151-184.
- MOSCO Marilena et MELONI TRKULJA Silvia, *Natura viva in Casa Medici: dipinti di animali dai depositi di Palazzo Pitti con esemplari del Museo zoologico « La Specola »*, cat., expo., (Firenze, Palazzo Pitti, 14 décembre 1985-13 avril 1986), Firenze, Centro Di, 1985.
- MOUSSY Bernadette, *Les pédagogues dans l'histoire. Entre invention et continuité*, Lyon, Chronique sociale, 2016.
- MOXEY Keith P. F., *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the rise of secular painting in the context of the Reformation*, New York, Garland Pub, 1977.
- MOXNES Halvor, *Constructing Early Christian Families. Family as social reality and metaphor*, Londres ; New York, Routledge, 1997.
- MULLER Welleda, *The Representations of Eldery People in the Scenes of Jesus' Childhood in Tuscan paintings, 14th-16th Centuries: Images of Intergeneration Relationships*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- MÜLLER-TRAGIN Christine, *Le jeu dans l'œuvre de Platon : Jeu et éducation, jeu et sérieux, jeu des mythes... Une approche*, s.l., Éditions Universitaires Européennes, 2011.
- MURATORI Cecilia, « Real animals in ideal cities: the place and use of animals in Renaissance utopian literature », *Renaissance Studies*, 2017, vol. 31, n° 2, p. 223-239.
- MURATORI Cecilia et DOHM Burkhard (eds.), *Ethical perspectives on animals in the Renaissance and early modern period*, Firenze, SISMELE edizioni del Galluzzo, 2013.
- MURPHY Caroline P., *Lavinia Fontana. A painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna*, New Heaven ; Londres, Yale University Press, 2003.
- MURPHY Caroline P., « Lavinia Fontana and Female Life Cycle Experience in Late Sixteenth-Century Bologna » dans Geraldine A. Johnson, Sara F. Matthews Grieco et Syracuse University (N.Y.) (eds.), *Picturing women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 111-138.
- MUSACCHIO Jacqueline Marie, *The art and ritual of childbirth in Renaissance Italy*, New Heaven ; Londres, Yale University Press, 1999.
- NATALI Antonio et FALCIANI Carlo (eds.), *Bronzino : pittore e poeta alla corte dei Medici*, cat. expo., (Palazzo Strozzi, Florence, du 24 septembre 2010 au 23 janvier 2011), Florence, Mandragora, 2010.
- NAU Clélia, *Feuillages. L'Art et les puissances du végétal*, Paris, Hazan, 2021.

- NEGOITSA Athanase et DANIEL Constantin, « L'agneau de Dieu est le Verbe de Dieu », *Novum Testamentum*, 1971, vol. 13, n° 1, p. 24-37.
- NELSON Jonathan K., « La cappella Carafa: un nuovo linguaggio figurativo per la Roma del Rinascimento » dans Alessandro Cecchi (ed.), *Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400*, cat. expo., (Rome, Scuderie del Quirinale, du 5 octobre 2011 au 15 janvier 2012), Milan, 24 Ore cultura, 2011, p. 41-49.
- NESSSELRATH Arnold, *Raphaël et Pinturicchio - Les grands décors des appartements du pape au Vatican*, Paris, Hazan ; Louvre Éditions, 2012.
- NESTERUK Peter, « When Space is Time. The Rhetoric of Eternity: Hierarchy and Narrative in Medieval and Renaissance Art » dans Gerhard Jaritz et Gerson Moreno-Riaño (eds.), *Time and Eternity: The Medieval Discourse*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 403-425.
- NEVEUX Marguerite, « Nature vivante, nature morte : la représentation » dans Simone Vierne (ed.), *L'imaginaire des nourritures*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1989, p. 77-91.
- NICCOLI Ottavia, *Il seme delle violenze : putti, fanciulli e Mammoli nell'Italia tra Cinque e Seicento*, Rome, Laterza, 1995.
- NICCOLI Ottavia (ed.), *Infanzie : funzioni di un gruppo liminale dal mondo classico all'Età moderna*, Florence, Ponte alle grazie, 1993.
- NICHOLS Tom, « Jacopo Bassano, Regionalism, and Rural Painting », *Oxford Art Journal*, 2018, vol. 41, n° 2, p. 147-170.
- NICHOLS Tom, « The Master as Monument: Titian and his images », *Artibus et Historiae*, 2013, vol. 34, n° 67, p. 219-238.
- NICKA Isabella, « What is a Peacock Doing in a Medieval City? Analysing Visual Representations of Animals in Urban Space in the Late Middle Ages » dans Alice M. Choyke et Gerhard Jaritz (eds.), *Animaltown. Beasts in Medieval Urban Space*, Oxford, BAR Publishing, 2017, p. 161-178.
- NICOLETTI Ivan, *Gli artisti rinascimenti italiani scienziati della crescita del bambino - Artists of the Italian Renaissance as Scientists of Child Development*, Firenze, Edizioni Centro Studi Auxologici, 2012.
- NICOU Pascaline, « Le grotesque dans un poème chevaleresque italien du XV^e siècle, Le Roland Amoureux de Matteo Maria Boiardo », *Sociétés & Représentations*, 2000, vol. 10, n° 2, p. 427-433.
- NIETZSCHE Friedrich et HILDENBRAND Hans, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Éditions Kimé, 2012.
- NITTI Patrizia, PEDROCCO Filippo et ROMANELLO Giandomenico (eds.), *Véronèse profane*, cat. expo., (Paris, Musée du Luxembourg, du 22 septembre 2004 au 30 janvier 2005 ; Venise, Museo Correr, du 18 février au 13 juin 2005), Genève, Milan, Skira, 2004.
- NORMAN Diana, « In imitation of Saint Thomas Aquinas: art, patronage and liturgy within a Renaissance chapel », *The Society for Renaissance Studies*, 1993, vol. 7, n° 1, p. 1-42.
- NOVATI Francesco (ed.), *Epistolario di Coluccio Salutati*, Rome, Istituto Storico Italiano, 1891, vol. 4/4.

NUTTALL Paula, NUTTALL Geoffrey et KWAKKELSTEIN Michael W. (eds.), *Filippino Lippi. Beauty, Invention and Intelligence*, Leiden ; Boston, Brill, 2020.

NYGEN Barnaby, « *Una cosa che non e'*: Perspective and Humour in the Paintings of Filippo Lippi », *Oxford Art Journal*, 2006, vol. 29, n° 3, p. 319-339.

ODOUL Michel, *L'animal en Nous : de Darwin à Platon : petit traité d'ethnoéthologie pratique*, Paris, Albin Michel, 2011.

OLMI Giuseppe et PRODI Paolo, « Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la cultura a Bologna nel secondo Cinquecento » dans Pinacoteca Nazionale, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali et Museo civico archeologico (eds.), *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, cat. expo., (Bologne, Pinacoteca nazionale e accademia de Belle Arti, Museo civic archeologico, du 10 septembre au 10 novembre 1986 ; New York, National Gallery of Art, du 19 décembre 1986 au 16 février 1987 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, du 26 mars au 24 mai 1987), Bologne ; Washington ; New York, Pinacoteca Nazionale : Nuova alfa editoriale ; National Gallery of Art ; The Metropolitan Museum of Art, 1986, p. 213-235.

O'MALLEY John, IZBICKI Thomas et CHRISTIANSON Gerald (eds.), *Humanity and Divinity in Renaissance and Reformation. Essays in Honor of Charles Trinkaus*, Leiden ; Boston, Brill, 1993.

OMODEO Pietro Daniel, *Bernardino Telesio and the natural sciences in the Renaissance*, Leiden ; Boston, Brill, 2019.

OPITZ Marion, *Benozzo Gozzoli (1420-1497)*, Köln, Könemann, 1998.

ORDINE Nuccio, *Teoria della Novella e Teoria del Riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2009.

ORME Nicholas, *Medieval Children*, New Heaven ; Londres, Yale University Press, 2001.

OSSOLA Carlo et MARINO Gérard, *L'Automne de la Renaissance : « Idée du Temple » de l'art à la fin du Cinquecento*, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

OWEN HUGHES Diane, « Representing the Family: Portraits and Purposes in Early Modern Italy », *The Journal of Interdisciplinary History*, 1986, vol. 17, n° 1, p. 7-38.

PACCARD Jean-Edme, *Pétrarque solitaire, ou les épanchemens du cœur ; Lettres familières et secrètes de Pétrarque, précédées d'un Discours apologétique sur la vie de cet Homme célèbre*, Paris, Bechet, 1816, vol. 2/1.

PAGGETTA Monica, *I « cartoni colorati » di Benozzo: riflessioni sulle opere pittoriche di Montefalco*, Sofia, FNG Art in Life editore, 2018.

PAGLIA Enrico, « La casa giocosa di Vittorino da Feltre », *Archivio Storico Lombardo*, 1884, n° 11, p. 150-158.

PALAZZO Éric, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf, 2014.

PALIAGA Franco, *Vincenzo Campi*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1997.

- PALIAGA Franco et MUSEO CIVICO ALA PONZONE (eds.), *Vincenzo Campi: scene del quotidiano*, cat. expo., (Crémone, Musée Ala Ponzone, du 2 décembre 2000 au 18 mars 2001), Milan, Skira, 2000.
- PALLUCCHINI Rodolfo, *Mostra di Paolo Veronese*, Venise, Ca' Giustinian, 1939.
- PALUMBO Jonathan, *Après la nuit animale*, Paris, Marest Éditeur, 2018.
- PANCHERI Roberto, « L'età favolosa. Ritratti di bambini nella pittura dell'Italia settentrionale dal Cinquecento al Settecento » dans Leo Andergassen (ed.), *Il sogno della vita che verrà: la ritrattistica infantile dal 1500 a oggi*, cat. expo., (Castel Tirolo, du 4 juillet au 22 novembre 2015), Schloss Tirol, Athesia Verlag, 2015, p. 66-77.
- PANOFSKY Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer* (1943), Paris, Hazan, 2012.
- PANOFSKY Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »* (1955), traduit par Bernard Teyssède et traduit par Marthe Teyssède, Paris, Gallimard, 1969.
- PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), traduit par Claude Herbette et traduit par Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 1967.
- PAOLOZZI STROZZI Beatrice, « Saints et enfants » dans Beatrice Paolozzi Strozzi et Marc Bormand (eds.), *Le printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence (1400-1460)*, cat. expo., (Florence, Palazzo Strozzi, du 23 mars au 18 août 2013), Paris ; Milan, Musée du Louvre ; Officina Libraria, 2013, p. 119-129
- PAPA Rodolfo, « La città dipinta la decorazione di Filippino Lippi nella cappella Carafa a Roma », *Art e Dossier*, 2004, n° 207, p. 34-40.
- PARLEBAS Pierre, « Des jeux dans les enluminures », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 2010-2009, n° 15-16, p. 7-31.
- PARLEBAS Pierre, « Une rupture culturelle : des jeux traditionnels au sport », *ESKA - Revue Internationale de Psychologie*, 2003, vol. 9, n° 20, p. 9-36.
- PARLEBAS Pierre, « Jeux d'enfants d'après Jacques Stella et culture ludique au XVII^e siècle » dans Festival d'Histoire de Montbrison (ed.), *A quoi joue-t-on ? Pratiques et usages des jeux et jouets à travers les âges*, Montbrison, Ville de Montbrison, 1999, p. 321-354.
- PARTRIDGE Loren, *The Art of Renaissance Rome 1400-1600*, New York, Harry N. Abrams, 1996.
- PASQUINELLI Barbara, *Le Geste et l'Expression*, traduit par Claire Mulkai, Paris, Hazan, 2006.
- PASTOUREAU Michel, *Symboles du Moyen Âge : Animaux, végétaux, couleurs, objets*, Paris, Le Léopard d'or, 2012.
- PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.
- PASTOUREAU Michel, « Les emblèmes de la jeunesse. Attributs et mises en scène des jeunes dans l'image médiévale » dans Jean-Claude Schmitt et Giovanni Levi (eds.), *Histoire des jeunes en Occident*, Paris, Seuil, 1996, p. 255-275.

- PAULUSSEN Isabelle M. J., « Tiberio Titi, ritrattista dei Medici », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 1980, vol. 42, n° 7, p. 101-128.
- PAYEUR Marie-Claude, « L'animal au service de la représentation », *Corpus, revue de philosophie*, 1991, n° 16-17, p. 27-37.
- PEDROCCO Filippo, *Tiziano*, Milan, Rizzoli, 2000.
- PEDROCCO Filippo, *Veronese*, Firenze, Scala, 1999.
- PEDROCCO Filippo et PIGNATTI Terisio, *Le dessin italien*, traduit par Élisabeth Bozzi et traduit par Petrelli, Paris, Flammarion, 1992.
- PEETERS Paul, *Évangiles apocryphes. Volume 2 - L'évangile de l'Enfance*, Paris, Auguste Picard, 1914.
- PENNY Nicholas, « Composition, Gesture and Meaning in an Early Painting by Veronese », *Artibus et Historiae*, 2014, vol. 35, n° 70, p. 211-219.
- PENNY Nicholas et SPRING Marika, « Veronese's Paintings in the National Gallery Technique and Materials: Part I », *National Gallery Technical Bulletin*, 1995, vol. 16, p. 4-29.
- PENNY Nicholas, SPRING Marika et ASHOK Roy, « Veronese's Paintings in the National Gallery Technique and Materials: Part II », *National Gallery Technical Bulletin*, 1996, vol. 17, p. 32-55.
- PERFETTI Stefano, « Philosophers and Animals in the Renaissance » dans Bruce Boehrer (ed.), *A Cultural History of Animals in the Renaissance*, Oxford ; New York, Berg, 2007, p. 147-228.
- PERFETTI Stefano, *Aristotole's zoology and its Renaissance commentators (1521-1601)*, Louvain, Leuven University Press, 2000.
- PERLINGIERI Ilya Sandra, *Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance*, Paris, Liana Levi, 1992.
- PERLINGIERI Ilya Sandra, « Sofonisba Anguissola's Early Sketches », *Woman's Art Journal*, 1988, vol. 9, n° 2, p. 10-14.
- PERNAC Natacha et BARED Robert, *La peinture représentée*, Paris, Hazan, 2013.
- PERNOUD Emmanuel, *L'enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme.*, Paris, Hazan, 2007.
- PERRET Noëlle-Laetitia, « La place du jeu dans l'éducation du prince d'après Gilles de Rome et son traducteur Guillaume (XIII^e - XIV^e siècle) », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 2016-2015, n° 21-22, p. 109-116.
- PESTILLI Livio, « Michelangelo's Children's Bacchanal: an allegory of the intemperate soul? », *Renaissance Studies*, 2015, vol. 29, n° 3, p. 338-374.
- PETIT-EMPTAZ Anne-Sophie, « Homme et animal : quelle proximité ? » dans *Bestiaires : Mélanges en l'honneur d'Arlette Bouloumié -Cahier XXXVI*, Angers, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 69-79.
- PEYREBONE Nathalie (ed.), *Les métiers de bouche à l'époque moderne*, Rennes ; Tours, Presses Universitaires de Rennes ; Presses Universitaires François-Rabelais, 2018.

- PFEIFFER Heinrich, « Les exercices spirituels de saint Ignace et l'art du frère Andrea Pozzo » dans Alain Tapié (ed.), *Baroque, vision Jésuite. Du Tintoret à Rubens*, Paris, Somogy Éditions d'art et musée des Beaux-Arts de Caen, 2003.
- PHEMISTER Pauline, « Malebranche, Leibniz et la question des animaux » dans Marine Bedon et Jacques-Louis Lantoiné (eds.), *L'homme et la brute au XVII^e siècle : Une éthique animale à l'âge classique ?*, Lyon, ENS Éditions, 2022.
- PIACENTINI Angelo, « L'epitafio per il cane Zabot attribuito a Petrarca », *Studi petrarcheschi*, 2010, n° 23, p. 189-212.
- PICQUET Théa, « L'éducation de l'enfant et la Renaissance italienne. Une éducation au service de la Cité ? », *Italies*, 2018, vol. 22, n° 2, p. 35-51.
- PIERAGNOLI Joan, *La cour de France et ses animaux. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2016.
- PIETRO Chiara (ed.), *Sacro e profano nella pittura di Bernardino Luini*, Milan, Silvana Editoriale, 1975.
- PIGNATTI Terisio, « Veronese e il Manierismo » dans Carlo Ossola et Vittore Branca (eds.), *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Florence, L.S. Olschki, 1984, p. 151-166.
- PIGNATTI Terisio, *Veronese : la Villa di Maser*, Milan-Genève, Skira, 1968.
- PIGNATTI Terisio, *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano in Venezia*, Milano, Ricordi, 1966.
- PIGNATTI Terisio, *La Peinture vénitienne du seizième siècle*, Paris, Flammarion, 1963.
- PIGNATTI Terisio et FOLLA Paul, « "Spalliere" Paintings by Paolo Veronese », *The Burlington Magazine*, 1981, vol. 123, n° 941, p. 476+478+481.
- PIGNATTI Terisio et PEDROCCO Filippo, *Veronese*, Milano, Electa, 1995.
- PIGNATTI Terisio, PEDROCCO Filippo et VAREJKA Pascal, *Véronèse : Catalogue complet des peintures*, Paris, Bordas, 1992.
- PINELLI Antonio, « Esercizi di metodo : Piero e Benozzo a Roma, tra cronologia relativa e cronologia assoluta », *Ricerche di storia dell'arte*, 2002, n° 76, p. 7-30.
- PINTO-MATHIEU Élisabeth, « Animaux sacrés, animaux sataniques : quelques exemples issus du Bestiaire de Pierre de Beauvais » dans Frédérique Le Nan et Isabelle Trivisani-Moreau (eds.), *Bestiaires : Mélange en l'honneur d'Arlette Bouloumié*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 29-39.
- PIOFFET Marie-Christine et SPICA Anne-Élisabeth (eds.), *S'exprimer autrement : poésie et enjeux de l'allégorie à l'âge classique, (Actes du XIII^e colloque du Centre International de Rencontres sur le 17^e siècle, Université de Toronto, 8-10 mai 2014)*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2016.
- PIPONNIER Françoise, « Les objets de l'enfance », *Annales de démographie historique*, 1973, vol. 1973, n° 1, p. 69-71.

- PITOU Frédérique, « De l'innocence du rire à l'insolence de la dérision, le témoignage des archives », *Humoresques*, 2009, n° 29, p. 17-33.
- PIZZAGALLI Daniela, *La Signora della Pittura. Vita di Sofonisba Anguissola, gentildonna e artista nel Rinascimento*, Milan, Rizzoli, 2003.
- PODBERSCEK Anthony L., PAUL Elizabeth S. et SERPELL James A. (eds.), *Companion animals and us: exploring the relationships between people and pets*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2000.
- POMMIER Édouard, « Le portrait du pouvoir : de la norme à la réalité » dans Olivier Bonfait et Anne-Lise Desmas (eds.), *Les portraits du pouvoir, (Actes du colloque, Académie de France à Rome, 24-26 avril 2001)*, Paris, Somogy, 2003, p. 3-21.
- POMMIER Édouard, *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- PONTEVIA Jean-Marie, *La peinture, masque et miroir*, Bordeaux, William Blake and Co éd, 1993.
- PORTA Giuseppe, « La Symbolique des animaux dans les chroniques italiennes du XIV^e siècle », *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society*, 1996, vol. 9, n° 1, p. 135-143.
- PORZIO Francesco, *Pitture ridicole: scene di genere e tradizione popolare*, Milan, Skira, 2008.
- PORZIO Francesco, BEAUFORT-PANTON Christian, BERRA Giacomo, KAHN-ROSSI Manuela et BORA Giulio, *Rabisch : il grottesco nell'arte del Cinquecento : l'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, cat. expo., (Lugano, Museo cantonale d'arte, du 28 mars au 21 juin 1998), Milan, Skira, 1998.
- POSNER Donald, *Annibale Carracci: a study in the reform of Italian painting around 1590*, New York, Phaidon, 1971, vol. 2/2.
- POUNCEY Philip, « A Drawing by Benozzo Gozzoli for His Fresco-Cycle at Viterbo », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1947, vol. 89, n° 526, p. 9-13.
- PRESTON William, « Essay on Ridicule, Wit and Humour. Part the First », *The Transactions of the Royal Irish Academy*, 1788, vol. 2, p. 69-76.
- PREVOST Bertrand, « Des putti et de leurs guirlandes. Points, nœuds, monde » dans Ralph Dekonink, Caroline Heering et Michel Lefftz (eds.), *Questions d'ornements. XV^e-XVIII^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 144-154.
- PREVOST Bertrand, « La danse des putti », 2004, vol. 683, n° 4, p. 269-279.
- PREVOST Bertrand, « Pouvoir ou efficacité symbolique des images », *L'Homme*, 2003, n° 165, p. 275-282.
- PRODENZANI Simone de', *Sollazzo e Saporetto*, Pérouse, Fabrizio Fabbri Edizione, 1998.
- PUEO Juan Carlos, *Ridens et Ridiculus : Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2001.
- PUPPI Lionello, *La cita ideale di Paolo Veronese*, Firenze, L.S. Olschki, 1991.
- QUATTRINI Cristina, *Bernardino Luini : catalogo generale delle opere*, Turin, Allemandi, 2019.

- QUELLIER Florent et KARILA-COHEN Karine, « Du ventre au palais. Le corps gourmand dans les traités de civilité (XVIe - début du XXe siècle) » dans *Le corps gourmand. D'Héraclès à Alexandre le Bienheureux*, Rennes ; Tours, Presses Universitaires de Rennes ; Presses Universitaires de Tours, 2012, p. 57-93.
- QUERO Dominique, « Les éclats de rire du public de théâtre », *Dix-huitième siècle*, 2000, n° 32, p. 67-83.
- QUIVIGER François, *The Sensory World of Italian Renaissance Art*, Londres, Reaktion Books, 2010.
- RACINE Pierre, « L'éducation du noble d'après Castiglione » dans *Jeux et sports de la Renaissance à nos jours*, Poznań, Instytut Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2013, p. 31-40.
- RACINE Pierre, « Jeux et sports dans l'éducation du courtisan de Baldassar Castiglione » dans Maciej Forycki, Agnieszka Rydzewska-Jakuboszczak et Maciej Serwański (eds.), *Jeux et sports de la Renaissance à nos jours*, Poznań, Instytut Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2013, p. 31-40.
- RAMSEY Paul A., *Rome in the Renaissance. The City and the Myth*, New York, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1982.
- REALE Isabella, *Cani da museo: capolavori d'arte per raccontare il migliore amico dell'uomo*, cat. expo., (Castello di Susans, Majano nel, du 9 octobre au 17 novembre 2009), Venezia, Marsilio, 2009, 119 p.
- REARICK W. R., « Paolo Veronese's Earliest Works », *Artibus et Historiae*, 1997, vol. 18, n° 35, p. 147-159.
- REARICK William R., « Jacopo Bassano e Paolo Veronese », *Bolletino del Museo Civico di Bassano*, 88 1987, n° 3-6, p. 31-39.
- REAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, vol. 3.
- RENZO Tosi et LENOIR Rebecca, *Dictionnaire des sentences latines et grecques*, Grenoble, Jérôme Millon, 2010.
- REUTERSWÄRD Patrik, « The dog in the humanist's study », *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 1981, vol. 50, n° 2, p. 53-69.
- REVEST Clémence, « La naissance de l'humanisme comme mouvement au tournant du XV^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2013, n° 3, p. 665-669.
- RICCI Maria Teresa, « Le Dialogo della bella creanza delle donne (1539) d'Alessandro Piccolomini et le Dialogo dell'istituzione delle donne (1545) de Lodovico Dolce » dans Emmanuel Buron, Philippe Guérin et Claire Lesage (eds.), *Les États du dialogue à l'âge de l'humanisme*, s.l., Presses universitaires François-Rabelais, 2015, p. 417-425.
- RICCI Maria Teresa, « De la famille marchande à la cour princière : I Libri della Famiglia de Leon Battista Alberti », *Renaissance and Reformation, Renaissance et Réforme, Société Canadienne d'Études de la Renaissance*, 2001, XXV, n° 2, p. 55-63.
- RICHARD HEMPHILL, « Comic Drawings by Pietro de' Rossi Etched by Giuseppe Maria Mitelli », *Master Drawings*, 1996, vol. 34, n° 3, p. 279-291.
- RICHE Pierre, *Être un enfant au Moyen Âge - Anthologie de textes consacrés à la vie de l'enfant du V^e au XV^e siècle*, Paris, Éditions Fabert, 2010.

- RICHE Pierre, « Sources pédagogiques et traités d'éducation », *Actes de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 1981, vol. 12, n° 1, p. 15-29.
- RICHE Pierre, « L'enfant dans le haut Moyen Age », *Annales de démographie historique*, 1973, n° 1, p. 95-98.
- RICHE Pierre et ALEXANDRE-BIDON Danièle, *L'enfance au Moyen âge*, Paris, Seuil ; Bibliothèque nationale de France, 1994.
- RICHTER Jena-Paul, « The Family of Darius by Paolo Veronese », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1933, vol. 62, n° 361, p. 180-183.
- RIGARD-CERISON Pierre, *Véronèse et la représentation religieuse*, Histoire, Université Pierre Mendès France, Grenoble, 1995.
- RIGON Fernando, *Gli animali di Jacopo Bassano*, Bassano del Grappa, G. B. Verci, 1983.
- RILEY Gilian, *Food in Art. From Prehistory to the Renaissance*, Londres, Reaction Books, 2015.
- RIPA Cesare, *Iconologie : où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus sont représentées sous diverses figures (1643)*, traduit par Jean Baudoin, Paris, 2011.
- RIZZERIO Laura, « Les chrétiens et le rire. La voie médiane de Clément d'Alexandrie », *Nouvelle Revue Théologique*, 2016, vol. 138, n° 1, p. 94-110.
- RIZZI Alessandra, « Educare col gioco/rieducare al gioco: predicatori e uomini di Chiesa fra medioevo età moderna », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 2017, n° 23, p. 97-108.
- RIZZI Alessandra, « Gioco, disciplinamento, predicazione », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 2001, n° 7, p. 77-96.
- RIZZI Alessandra, « Le jeu dans les villes de l'Italie médiévale », *Société Française d'Histoire Urbaine*, 2000, n° 1, p. 47-64.
- RIZZI Alessandra, *Ludus/ludere : Giocare in Italia alla fine del medio evo*, Trévise ; Rome, Fondazione Benetton ; Viella, 1995.
- RIZZI Alessandra, « Dal divieto alla moralizzazione : il gioco e la predicazione al tramonto del medio evo », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 1995, n° 1, p. 157-170.
- ROBERTS Helen I., « St. Augustine in "St. Jerome's Study": Carpaccio's Painting and Its Legendary Source », *The Art Bulletin*, 1959, vol. 41, n° 4, p. 283-297.
- ROBERTSON Charles, « Never Being Boring: Filippino Lippi, Michelangelo and the Concept of Chapel Decoration » dans Geoffrey Nuttall, Paula Nuttall et Michael W. Kwakkelstein (eds.), *Filippino Lippi. Beauty, Invention and Intelligence*, Leiden ; Boston, Brill, 2020, p. 276-295.
- ROBERTSON Clare, *The invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.
- ROBEY David, « P. P. Vergerio the Elder: Republicanism and Civic Values in the Work of an Early Humanist », *Past & Present*, 1973, n° 58, p. 3-37.

- RODRIGUE Louise, « L'enfance selon Aristote », *Revue des Études Grecques*, 2017, vol. 130, n° 2, p. 375-397.
- ROGERS Mary et TINAGLI Paola, *Women in the Italy, 1350 - 1650: ideals and realities: a sourcebook*, Manchester, Manchester University Press, 2005.
- ROGER-VASSELIN Bruno, *Montaigne et l'art de sourire à la Renaissance*, Saint-Genouph, Nizet, 2003.
- ROMANI Vittoria, *Tiziano e il tardo Rinascimento a Venezia : Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese*, Milano, Il Sole 24 ore, 2007.
- RONECKER Jean-Paul, *Le symbolisme animal : mythes, croyances, légendes, archétypes, folklore, imaginaire...*, Paris, Dangles, 1994.
- ROSAND David, *Véronèse*, traduit par Odile Menegaux et traduit par Renaud Temperini, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012.
- ROSAND David, *Peindre à Venise au XVI^e siècle : Titien, Véronèse, Tintoret*, traduit par Fabienne Pasquet et traduit par Daniel Arasse, Paris, Flammarion, 1993.
- ROSAND David, « Titian's Presentation of the Virgin in the Temple and the Scuola della Carità », *The Art Bulletin*, 1976, vol. 58, n° 1, p. 55-84.
- ROSAND David, « Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese », *The Art Bulletin*, 1973, vol. 55, n° 2, p. 217-239.
- ROSCHE Mieke, KREBBER André et MIZELLE Brett (eds.), *Handbook of Historical Animal Studies*, Berlin, De Gruyter, 2021.
- ROSCOE Ingrid, « Mimic without mind: singerie in northern Europe », *Apollo : a journal of the arts*, 1981, n° 114, p. 96-103.
- ROSSI Michele, *Pedagogia e corte nel Rinascimento italiano ed europeo*, Venise, Marsilio Editori, 2016.
- ROTHFELS Nigel (ed.), *Representing animals*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.
- ROTONDI SECCHI TARUGI Luisa (ed.), *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'umanesimo, (Attes de la 2nde convention internationale, Chianciano et Montepulciano, Juillet 1990)*, Milan, Angelo Guerini e Associati, 1992.
- ROUX Guy et LAHARIE Muriel (eds.), *L'Humour : histoire, culture et psychologie*, Paris, Société internationale de Psychopathologie de l'Expression et d'Art-Thérapie, 1998.
- ROWLAND Beryl, *Animals with human faces: a guide to animal symbolism*, Knoxville, Etats-Unis d'Amérique, the University of Tennessee press, 1973.
- RUIZ GÓMEZ Leticia, *A tale of two women painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, cat. expo., (Madrid, Museo Nacional del Prado, du 22 octobre 2019 au 2 février 2020), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

- RUPERT Martin John, « The Butcher's Shop of the Carracci », *The Art Bulletin*, 1963, vol. 45, n° 3, p. 263-266.
- SABATER Carole, « Le mot d'esprit dans le Trecentonovelle de Franco Sacchetti », *Italies*, 2000, n° 4, p. 705-736.
- SABBADINI Remigio, « Le edizioni quattrocentistiche della S. N. di Plinio », *Studi italiani di filologia classica*, 1900, vol. 8, p. 439-448.
- SALOMON Xavier F., « Paolo Veronese e il teatro: i designi per i costumi dell' "Edipo tiranno" » dans *Paolo Veronese - Giornate di studio*, Venice, Lineadacqua : Fondazione Giorgio Cini onlus, 2016, p. 151-164.
- SALOMON Xavier F., *Veronese*, cat. expo., (Londres, National Gallery, du 19 mars au 15 juin 2014), Londres, National Gallery Company Limited, 2014.
- SALOMON Xavier F., *Lives of Paolo Veronese*, Londres, Pallas Athene, 2014.
- SALOMON Xavier F., « The children in Veronese's portraits of Iseppo and Livia da Porto », *The Burlington Magazine*, 2009, vol. 151, n° 1281, p. 816-818.
- SALOMON Xavier F., *Veronese's Allegories: Virtue, Love and Exploration in Renaissance Venice*, New York, The Frick Collection, 2006.
- SALVADORI Frank, « Animals in Italian Medieval Towns: From Late Antiquity to the Late Middle Ages » dans *Animaltown: Beasts in Medieval Urban Space*, Oxford, BAR Publishing, 2017, p. 146-160.
- SANSON Helena (ed.), *Lodovico Dolce - Dialogo della istituzione delle donne, secondo li tre stati che cadono nella vita umana*, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2015.
- SANTI Francesco, « Ritratto al cane (XVI-XVIII) » dans Agostino Paravicini Bagliani, Jean-Michel Spieser et Jean Wirth (eds.), *Le portrait - La représentation de l'individu*, Florence, Ed. del Galluzzo, 2007, p. 155-168.
- SAROGLOU Vassilis, « Religion and sense of humor: An a priori incompatibility? Theoretical considerations from a psychological perspective », *Humor - International Journal of Humor Research*, 2002, vol. 15, n° 2, p. 191-214.
- SARRAZIN Bernard, *Le rire et le sacré*, Paris, Desclée De Brouwer, 1992.
- SAULNIER Claude, *Le sens du comique. Essai sur le caractère esthétique du rire*, Paris, J. Vrin, 1940.
- SAUVY Alfred, *Aux sources de l'humour*, Paris, Jacob, 1988.
- SCHIPPERS Jörg H. J., « Benozzo Gozzoli umanista? » dans Francesco Gurrieri et Franco Borsi (eds.), *Benozzo Gozzoli e l'architettura*, Florence, Università degli studi di Firenze, 2002, p. 63-68.
- SCHIESARI Juliana, « Pedagogy and the Art of Dressage in the Italian Renaissance » dans Pia Francesca Cuneo (ed.), *Animals and Early Modern Identity*, Londres ; New York, Routledge, 2017, p. 375-389.
- SCHIESARI Juliana, *Beasts and Beauties. Animals, Gender and Domestication in the Italian Renaissance*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.

SCHMIDT Sandra, « *Gioco o arte? Un dialogo del Cinquecento* », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 2014 2013, n° 19-20, p. 166-172.

SCHMITT Charles B. et SKINNER Quentin (eds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

SCHMITT Florent, *L'art comme jeu. Pratiques et utopies*, Arts Plastiques, Université de Strasbourg, Strasbourg, 2015.

SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2008.

SCHMITT Stéphane, « *La vision plinienne des animaux et sa place dans la tradition zoologique* », *Connaissance des Pères de l'Église*, septembre 2016, n° 143, p. 2-7.

SCREECH Michael Andrew et DAUZAT Pierre-Emmanuel, *Le rire au pied de la croix : de la Bible à Rabelais*, Paris, Fayard, 2002.

SEARS Elisabeth, *The Ages of Man, Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

SERETTI Marina, « *Formules du silence et sommeil de peinture aux XVI^e et XVII^e siècles* » dans Nathalie Pavéc et Adrienne Boutang (eds.), *Le silence dans les arts visuels*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2016, p. 27-40.

SERIS Émilie, « *La dérision du corps dans la poésie latine d'Ange Politien* » dans Thomas Baier, Tobias Dänzer et Ferdinand Stürmer (eds.), *Angelo Poliziano*, Tübingen, Dichter und Gelehrter, 2015, p. 63-82.

SEYEDIN Marjan, *L'animal et l'animalité dans l'art actuel : recherches sur les fondements et les aspects d'une idée*, Arts Visuels, Strasbourg, Strasbourg, 2017.

SHAHAR Shulamith, *Childhood in the Middle Ages*, Londres, Routledge, 1990.

SHEARMAN John, *Only Connect... The Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

SHEARMAN John, « *Titian's Portrait of Giulio Romano* », *The Burlington Magazine*, 1965, vol. 107, n° 745, p. 170+172+175+177.

SHEILA MCTIGHE, « *Perfect Deformity, Ideal Beauty, and the "Imaginaire" of Work: The Reception of Annibale Carracci's "Arti di Bologna" in 1646* », *Oxford Art Journal*, 1993, vol. 16, n° 1, p. 75-91.

SHELL Marc, « *The Family Pet* », *Representations*, 1986, n° 15, p. 121-153.

SHORR Dorothy C., *The Christ Child in Devotional images in Italy during the XIVth century*, New York, George Wittenborn, 1954.

SIGAL Pierre-André, « *L'histoire de l'enfant au Moyen Âge : une recherche en plein essor* », *Histoire de l'éducation*, 1999, vol. 81, n° 1, p. 3-21.

SIGNORINI Rodolfo, « *Two Notes from Mantua* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1978, n° 41, p. 317-320.

- SIGNORINI Rodolfo, « A dog named Rubino », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1978, n° 41, p. 317-320.
- SIMOND Marianne, « L'animal dans l'imaginaire et l'inconscient », *L'esprit du temps*, 2014, n° 33, p. 95-112.
- SIMONE Massimiliano, « Véronèse, l'Arioste et le mythe de Mars et Vénus », *ArtItaliés*, 2018, vol. 24, p. 30-40.
- SIMONIN Michel (ed.), *Rabelais pour le XXI^e siècle, (actes du colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Chinon-Tours, 1994)*, Genève, Droz, 1998.
- SINGER Peter, *Animal Liberation*, New York, New Yorks Reviews, 1990.
- SINGER Peter et ROUSSELLE Louise, *La libération animale*, Paris, Payot & Rivages, 2012.
- SITBON Brigitte (ed.), *Bergson et Freud*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
- SMITH David R., *Parody and festivity in early modern art: essays on comedy as social vision*, Farnham ; Burlington, Surrey ; Ashgate, 2012.
- SOCIETE DES HISTORIENS MEDIEVISTES DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR PUBLIC, *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XI^e - XV^e siècle), (Actes du XV^{ème} Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, Toulouse, 25-26 mai 1984)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1985.
- SPERBER Dan, « Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bon à penser symboliquement ? », *L'Homme*, 1975, vol. 15, n° 2, p. 5-34.
- SPILA Cristiano, *Cani di pietra: L'epicedio canino nella poesia del Rinascimento*, traduit par Maria Gabriella Critelli, Rome, Quiritta, 2002.
- SQUARZINA, *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma (1417-1527)*, Milan, Electa, 1989.
- STEEL Carlos G., GULDENTOPS Guy et BEULLENS Pieter (eds.), *Aristotle's animals in the Middle Ages and Renaissance*, Leuven, Belgium, Leuven University Press, 1999.
- STEELE Brian D., « Titian Clarissa Strozzi: The infant as ideal bride » dans Matthew Knox Averett (ed.), *The Early Modern Child in Art and History*, Londres, Pickering & Chatto, 2015, p. 153-169.
- STEINBERG Leo, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, traduit par Jean-Louis Houdebine, Paris, Gallimard, 1987.
- STELLA René, « Dante et le rire », *Italiés*, 2000, n° 4, p. 427-433.
- STERLING Charles, *La Nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris, Pierre Tisné, 1952.
- STIENNON Jacques, « L'iconographie de saint Augustin d'après Benozzo Gozzoli et les Croisiers de Huy (Henri de Bentheim et Walters de Nimègue): deux interprétations contemporaines et divergentes », *Bulletin de l'institut historique belge de Rome*, 1952, n° 27, p. 235-248.

- STOICHITA Victor, *Des corps : anatomies, défenses, fantaisies*, Genève, Droz, 2019.
- STOICHITA Victor, *Figures de la transgression*, Genève, Droz, 2013.
- SUEUR Hélène et CORDELLIER Dominique (eds.), *Le dessin à Vérone aux XVI^e et XVII^e siècles*, cat. expo., (Paris, Musée du Louvre, du 7 octobre au 13 décembre 1993), Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.
- SULLIVAN Margaret A., « Aertsen's Kitchen and Market Scenes: Audience and Innovation in Northern Art », *The Art Bulletin*, 1999, vol. 81, n° 2, p. 236-266.
- SULLY James, *Essai sur le rire : ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, traduit par Adrienne Terrier, Paris, F. Alcan, 1904.
- SUTHERLAND HARRIS Ann, « Italian Still Life. New York », *The Burlington Magazine*, 1983, vol. 125, n° 965, p. 503-514.
- SYLVESTRE Jean-Pierre, « Humanité et animalité dans la pensée humaniste » dans Valérie Camos, Frank Cézilly, Pierre Guenancia et Jean-Pierre Sylvestre (eds.), *Homme et animal, la question des frontières*, Versailles, Éditions Quæ, 2009, p. 85-97.
- TADDEI Ilaria, « Jouer dans la cité des humanistes. Les confréries de jeunesse à Florence au XV^e siècle », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 2016 2015, n° 21-22, p. 126-134.
- TADDEI Ilaria, « La notion d'âge dans la Florence des XIV^e et XV^e siècles », *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge*, 2006, vol. 118, n° 1, p. 149-159.
- TADDEI Ilaria, « Puerizia, Adolescenza and Giovinezza: Images and Conceptions of Youth in Florentine Society During the Renaissance » dans Konrad Eisenbichler (ed.), *The Premodern Teenager. Youth in Society 1150-1650*, Toronto, Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2002, p. 15-26.
- TADDEI Ilaria, « L'encadrement des jeunes à Florence au XV^e siècle », *Société Française d'Histoire Urbaine*, 2001, vol. 1, n° 3, p. 119-132.
- TADDEI Ilaria, *Fanciulli et Giovanni. Crescere, a Firenze nel Rinascimento*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2001.
- TAGLIAFERRO Giorgio, « Drafting characters: Actions and Enactment in Veronese's Creative Process » dans *Paolo Veronese - Giornate di studio*, Venice, Lineadacqua : Fondazione Giorgio Cini onlus, 2016, p. 111-124.
- TANZI Marco, *I Campi*, Milan, 5 continents, 2004.
- TANZI Marco, « Dipinti poco noti del Cinquecento cremonese », *Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona*, 1996, n° 45, p. 159-188.
- TAYLOR S. M., « Heavenly Humility: The Holy Family as a Role Model for Parents and Children in Medieval French Literature », *Cahiers de Joséphologies / Cahiers Joséphologues*, 1980, vol. 28, n° 1, p. 45-49.
- TERREAUX-SCOTTO Cécile, « Les enfants dans les *Ricordi* de Giovanni Morelli, de la réalité à l'idéal », *Italies*, 2018, vol. 22, n° 2, p. 13-34.

TERREAUX-SCOTTO Cécile, « L'éducation du prince dans le *Tractatus de liberorum educatione* », *Cahiers d'études italiennes*, 2011, n° 13, p. 103-128.

TERRIBILE Claudia, *Del piacere della virtù. Paolo Veronese, Alessandro Magno e il patriziato veneziano*, Venise, Marsilio Editori, 2009.

TERRIBILE Claudia, « A Londra da Montagnana : "La Famiglia di Dario" di Paolo Veronese per Francesco Pisani » dans Franco Barbieri, Donata Battilotti et Guido Beltrami (eds.), *Palladio : 1508-2008. Il simposio del cinquecentario. (Actes du colloque de Padoue, Vicence, Veronese, Venise, 5-10 mai 2008)*, Venise, Marsilio, 2008, p. 284-287.

TEXIER Roger, « La place de l'animal dans l'œuvre de Descartes », *L'enseignement philosophique*, 2012, vol. 62, n° 4, p. 15-27.

THOMAS Joël, « *Puer aeternus*. Les figures de l'enfant chez Virgile » dans Isabelle Dubois et Françoise Haffner (eds.), *Retours vers les enfances méditerranéennes*, s.l., Presses universitaires de Perpignan, 2011, p. 49-61.

THURBER Charles H., « Vittorino da Feltre », *The School Review*, 1899, vol. 7, n° 5, p. 295-300.

TOSCANO Bruno et CAPITELLI Giovanna (eds.), *Benozzo Gozzoli. Allievo a Roma, maestro in Umbria*, Milan, Silvana Editoriale, 2002.

TOUSSAINT-SAMAT Maguelonne, *Histoire naturelle et morale de la nourriture*, Toulouse, Le Pérégrinateur, 2013.

TRAMELLI Barbara, *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato dell'Arte della Pittura*, Leiden ; Boston, Brill, 2016.

TRAPP J.-B., « Petrarchan Places. An Essay in the Iconography of Commemoration », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2006, vol. 69, p. 1-50.

TRAPP J.-B., « Petrarch's Inkstand and His Cat » dans Renzo S. Crivelli et Luigi Sampietro (eds.), *Il passaggiere italiano. Saggi sulle letture di lingua inglese in onore di Sergio Rossi*, Rome, Bulzoni Editore, 1994, p. 23-40.

TREDE-BOULMER Monique et HOFFMANN Philippe (eds.), *Le rire des anciens, (actes du colloque international, Université de Rouen, École Normale Supérieure, 11-13 janvier 1995)*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 2014.

TRESS Daryl McGowan, « Aristotle's Child: Development Through Genesis, Oikos, and Polis », *Ancient Philosophy*, 1997, vol. 17, n° 1, p. 63-84.

TRINKAUS Charles, *In Our Image Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, Notre Dame, Indiana, Notre Dame University Press, 1995, vol. 2/2.

TRINKAUS Charles, *In Our Image Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, Notre Dame, Indiana, Notre Dame University Press, 1995, vol. 2/1.

- TRINQUIER Jean, « Les animaux, caricatures de l'homme ? : le cas exemplaire du singe » dans Anne Gangloff, Valérie Huet, Christophe Vendries, *et al.* (eds), *La notion de caricature dans l'Antiquité : textes et images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 91-138.
- TROUSSELARD Sylvain, « Le zoo comique : originalité de la métaphore animale dans la poésie comique italienne des origines », *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, 2002, n° 25, p. 329-352.
- TUOHY Thomas, « Works by Paolo Veronese in British collections », *The British Art Journal*, 2014 2013, vol. 14, n° 3, p. 3-8.
- ULLMAN Berthold, « The Humanism of Coluccio Salutati », *Medievo e umanesimo*, 1963, n° 4, p. 53-70.
- ULMANN Jacques, *De la gymnastique aux sports modernes. Histoire des doctrines de l'éducation physique*, Paris, Vrin, 1982.
- VALENTIN Dr Claude, « La fabrique de l'enfant », *Revue d'éthique et de théologie morale*, 2008, vol. 249, n° 2, p. 71-117.
- VALETTE Jean-René, « Le rire et le corps : éléments d'esthétique médiévale (XII^e-XIII^e siècle) » dans *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 21-45.
- VAN ELSLANDE Jean-Pierre, *L'âge des enfants (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2019.
- VANNEAU Victoria, *Le chien. Histoire d'un objet de compagnie*, Paris, Éditions Autrement, 2014.
- VAUCLAIR Jacques, *Psychologie comparée. Cognition, communication et langage*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2016.
- VEDRINE Hélène, « La Renaissance et l'enfant, cherchez l'humaniste », *Raison présente*, 1981, n° 59, p. 77-83.
- VEDRINE Hélène, *La conception de la nature chez Giordano Bruno*, Paris, J. Vrin, 1967.
- VENTURI Adolfo, « Ritratto di dama per Paolo Veronese », *L'arte*, 1932, vol. 35, n° 3, p. 404-405.
- VERT Xavier, *Le portrait-charge : image infamante, caricature et contre-figure en Italie, de la Renaissance à l'Âge baroque*, Thèse de Doctorat en Histoire et Civilisations, sous la direction de Giovanni Careri, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2011.
- VIA CIERI Claudia, « Venere, Vulcano e Marte : un'allegoria mitologica nella cultura veneta del Cinquecento » dans *Die Allegorese des antiken Mythos*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1997, p. 351-394.
- VIALON-SCHONEVELD Marie, « Véronèse : noces et banquets » dans Marie Viallon-Schoneveld (ed.), *Le boire et le manger du XVI^e siècle, (Actes du XI^e colloque du Puy-en-Velay, 9-11 septembre 2003)*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2004, p. 253-266.
- VIALON-SCHONEVELD Marie, *Le boire et le manger du XVI^e siècle, (Actes du XI^e colloque du Puy-en-Velay, 9-11 septembre 2003)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.
- VIGARELLO Georges, *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, A. Colin, 2001.

- VIGARELLO Georges, CORBIN Alain et COURTINE Jean-Jacques (eds.), *Histoire du corps. 1. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005.
- VIGARELLO Georges, COURTINE Jean-Jacques et CORBIN Alain (eds.), *Histoire des émotions. 1 De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016.
- VINCENT-CASSY Mireille, « La 'Gula' curiale ou les débordements des banquets au début du règne de Charles VI » dans Martin Aurell, Olivier Dumoulin et Françoise Thelamon (eds.), *La sociabilité à table : commensalité et convivialité à travers les âges, (actes du Colloque de Rouen, 14-17 novembre 1990)*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 1992.
- VITIELLO Maria, *Le architettura dipinta di Filippino Lippi. La Cappella Carafa a Santa Maria Sopra Minerva in Roma*, Rome, Gangemi Editore, 2003.
- VOISENET Jacques, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2000.
- VOLKMANN Ludwig, *Hieroglyph, Emblem, and Renaissance Pictography*, Leiden ; Boston, Brill, 2018.
- VON HADELN DETLEV Baron, « Two Portraits by Paolo Veronese », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1924, vol. 45, n° 260, p. 208-211.
- VON HOFFMANN Viktoria, *Goûter le monde. Une histoire culturelle du goût à l'époque moderne*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.
- VON MALLINCKRODT Rebekka et SCHATNER Angela (eds.), *Sports and physical exercise in early modern culture: new perspectives on the history of sports and motion*, Oxon, Routledge, 2016.
- WALKER-MEIKLE, *Medieval Pets*, Woodbridge, The Boydell Press, 2012.
- WALKER-MEIKLE Kathleen F., *Late Medieval Pet Keeping: Gender, Status and Emotions*, University College London, s.l., 2007.
- WATSON, *Vives and the Renaissance education of women*, New York, Edward Arnold, 1912.
- WATSON Donald Gwynn, « Erasmus' Praise of Folly and the Spirit of Carnival », *Renaissance Quarterly*, 1979, vol. 32, n° 3, p. 333-353.
- WECHSLER Judith, « The Issue of Caricature », *Art Journal*, 1983, vol. 43, n° 4, p. 317-318.
- WEPPELMAN Stefan et CHRISTIANSEN Keith (eds.), *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, cat. expo., (Bode-Museum, Berlin, du 25 août au 21 novembre 2011; The Metropolitan Museum of Art, New York, du 21 décembre 2011 au 18 mars 2012), New York ; New Heaven, Yale University Press, 2011.
- WERNES Hope B., *Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art*, New York ; Londres, Continuum, 2006.
- WEST Kesley L., « The cosmology of "Hippocrates", De Hebdomadibus », *The Classical Quarterly*, 1971, vol. 21, n° 2, p. 365-388.
- WHITE John, *Naissance et Renaissance de l'espace pictural*, Paris, Adam Biro, 1992.

- WICKY Érika, *La notion de détail et ses enjeux (1830-1890)*, Histoire de l'art, Université de Montréal, Montréal, 2010.
- WILKINSON William C., « The Child Jesus in painting », *The Biblical World*, 1896, vol. 8, n° 6, p. 458-472.
- WILSON Adrian, « The Infancy of the History of Childhood: An Appraisal of Philippe Ariès », *History and Theory*, 1980, vol. 19, n° 2, p. 132-153.
- WILSON Bronwen, « The Renaissance Portrait: From Resemblance to Representation » dans John Jeffries Martin (ed.), *The Renaissance World*, New York, Routledge, 2007, p. 452-480.
- WIND Barry, *Images of freaks in baroque art: a foul and pestilent congregation*, Brookfield, Vt., Scolar Press., 1997.
- WIND Barry, « Vincenzo Campi and Hans Fugger: a peep at late cinquecento bawdy humour », *Arte Lombarda*, 1977, n° 47-48, p. 70-73.
- WIND Barry, « Genre as a season: Dosso, Campi, Caravaggio », *Arte Lombarda*, 1975, n° 42-43, p. 70-73.
- WIND Barry, « Pitture ridicole: Some Late Cinquecento Comic Genre Paintings. », *Storia dell'Arte*, 1974, n° 20, p. 25-35.
- WINNICOTT Donald. W., *Les objets transitionnels*, Paris, Payot & Rivages, 2010.
- WINNICOTT Donald. W., *La nature humaine*, Paris, Gallimard, 1990.
- WIRTH Jean, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Droz, 2008.
- WITTKOWER Rudolf et WITTKOWER Margot, *Les enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, traduit par Daniel Arasse, Paris, Macula, 1985.
- WOLFE Cary, « Human, All too Human: 'Animal Studies' and the Humanities », *PMLA*, 2009, vol. 124, n° 2, p. 564-575.
- WOMACK Peter, « The Comical Scene: Perspective and Civility on the Renaissance Stage », *Representations*, 2008, vol. 101, n° 1, p. 32-56.
- WRIGHT ALison, « The Temporary and the Temporal: Suspense in thr Strozzi Chapel » dans Geoffrey Nuttall, Paula Nuttall et Michael W. Kwakkelstein (eds.), *Filippino Lippi. Beauty, Invention and Intelligence*, Leiden ; Boston, Brill, 2020, p. 228-259.
- ZAMPERINI Alessandra, *Paolo Veronese*, San Giovanni Lupatoto, Arsenale, 2013.
- ZAMPERINI Alexandra, *Véronèse*, traduit par Denis-Armand Canal, Paris, Imprimeries Éditions Nationales, 2013.
- ZANCHI Mauri, « Letture iconologiste. Il gesto a V rovesciata nell'arte del Cinquecento. Sotto il segno di Diana », *Art e Dossier*, 2014, n° 315, p. 72-77.
- ZAPPERI Roberto, « Arrigo le velu, pietro le fou, amon le nain et autres bêtes : Autour d'un tableau d'Agostino Carrache », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1985, n° 2, p. 307-327.

ZAPPERI Roberto et VIGUEUR, *Annibale Carracci : Ritratto di artista da giovane*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1990.

ZERI Federico, « Paolo Veronese: una reliquia del “Marte e venere” dipinto per Rodolfo II », *Paragone Arte*, 1959, n° 117, p. 43-46.

ZHONG MENGUAL Estelle, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021.

ZIEGLER Joseph, « Médecine et physiognomonie du XIV^e au début du XVI^e siècle », *Médiévales*, traduit par Marilyn Nicoud et traduit par Nicolas Weill-Parot, 2004, n° 46, p. 89-108.

ZINN Howard, *Une histoire populaire des États-Unis d'Amérique de 1492 à nos jours*, Marseille ; Montréal, Agone ; Lux, 2003.

ZORZI Giangiorgio, « Gio. Antonio Fasolo: pittore lombardo - vicentino emulo di Paolo Veronese », *Arte Lombarda*, 1961, vol. 6, n° 2, p. 209-226.

ZOURABICHVILI François, SAUVAGNARGUES Anne et MARRATI-GUENOUN Paola, *La philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

ZUCKER Arnaud, « La sémiologie animale dans les traités de physiognomie antique » dans Annetta Alexandridis, Markus Wild et Lorenz Winkler-Horaček (eds.), *Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung*, Wiesbaden, Reichert, 2008.

ZUCKER Arnaud (ed.), *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, traduit par Arnaud Zucker, Grenoble, J. Millon, 2004.

ZUFFETTI Zaira, *Il Bambino Gesù nell'arte*, Milan, Ancora, 2015.

ZUFFI Stefano, *Le Sens caché de la peinture de la Renaissance italienne*, traduit par Fiorenzo Molino, Anvers, Ludion, 2010.

Ressources Numériques

SOURCES :

DAL POZZO Bartolomeo, *Le Vite de' Pittori degli Scultori et Architetti Veronesi...*, Verone, Arnaldo Forni Editore, 1718 [En ligne] URL : https://books.google.fr/books?id=BSJNAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [Consulté le 05/12/2022].

STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, s. n., 1929 [En ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6891x/f212.image.r=gozzoli> [Consulté le 06/11/2022].

ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES EN LIGNE :

ANGEL-PEREZ Élisabeth et POULAIN Alexandra, « Bêtes de scène », *Sillages critiques*, 2016, n° 20 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4412> [Consulté le 13/02/2018].

- BOUDIER Valérie, « Lorsque le morcellement animal structure l'espace de la représentation », *Anthropology of food*, 2019, n° 13 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/aof/9317> [Consulté le 18/06/2020].
- BOUDIER Valérie, « Représenter volailles et volaillères dans la peinture italienne du Cinquecento: Analogies physiques et associations alimentaires dans les tableaux de Campi et Passerotti », *Revue d'ethnoécologie*, 2017, n° 12, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/ethnoecologie/3294> [Consulté le 03/02/2020].
- DEBARRE Ségolène, BALOGÉ Martin, KLIMPE Hanna, LAMBERTZ-POLLAN Ruth et TOCHAHY Pourahmadal, *La condition animale : Places, statuts et représentations des animaux dans la société*, 2013 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/trajectoires/1247> [Consulté le 06/02/2018].
- DELON Nicolas, « Études animales : un aperçu transatlantique », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2015, n° 15 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/traces/6274> [Consulté le 23/02/2021].
- DEPENAU Mathieu, « L'animal moral », *Le portique*, 2009, n° 23-24 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2445> [Consulté le 04/01/2020].
- DITTMAR Pierre-Olivier, « Le devenir sans l'animal », *Images Re-vues*, 2009, n° 6 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/378> [Consulté le 01/10/2017].
- DUPUIS-RAFFARIN Anne, « Leon Battista Alberti ou le double discours d'un humaniste sur l'art », *Camena*, 2009, vol. [En ligne] URL : <http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Raffarin.pdf>. [Consulté le 23/03/2017].
- FEMELAT Armelle, « Des cheveux réels et un cheval idéal : naturalisme et idéalisation des chevaux des portraits équestres italiens des Trecento et Quattrocento », *In Situ : Revue des patrimoines*, 2015, n° 27 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12040> [Consulté le 20/06/2021].
- HARCHI Kaoutar, « Les animaux avec nous, nous avec les animaux », *Ballast*, 22 mai 2022, [En ligne] URL : <https://www.revue-ballast.fr/les-animaux-avec-nous-nous-avec-les-animaux/> [Consulté le 03/04/2023].
- HOCHMANN Michel, *Histoire de la peinture italienne (XVI^e-XVII^e siècles)*, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1173> [consulté le 30 septembre 2017].
- LHERMITTE Jean-François, « Comportement animal et conduite humaine : la distinction aristotélicienne et sa remise en cause » dans Judith Förstel et Martine Plouvier (eds.), *L'animal : un objet d'étude* ; 2020 [En ligne] URL : <http://books.openedition.org/cths/10273> [Consulté le 15/10/2020].
- LOOS Roxanne, « Le cadre incarné : corps-à-corps aux marges du décor », *Images Re-vues*, 2022, n° 10 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/12526> [Consulté le 01/06/2023].
- MARTIGNONI Andrea, « Jean Wirth, Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2008 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/crmh/11605/> [Consulté le 30/09/2017].

MARTIN Pauline, « La transparente opacité du masque ironique. Bronzino à l'épreuve de l'ironie figurative », *Images Re-vues*, 2005, n° 1 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/320> [Consulté le 20/04/2023].

MILLION Louise, « Le tremblement de la figure analogique chez Rabelais. Entre la bête et l'homme. », *Images Re-vues*, 2009, n° 6 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/385> [Consulté le 30/09/2017].

NEDILOFF Ludmila, « Le carnaval à Rome, Venise et Milan (XIV^e et XV^e siècles) : un miroir de la société », *Questes*, 2015, n° 31, p. 45-62 [En ligne] URL : <http://questes.revues.org/4271> [Consulté le 04/03/2019].

PASTOUREAU Michel, « Le coq médiéval : Jalons pour une histoire symbolique », *Revue d'ethnoécologie*, 2017, n° 12 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/ethnoecologie/3288> [Consulté le 04/05/2022].

PAUDICE Vincenzo, « Du bertuccione de Giorgio Vasari au gatto mammone de Giovanni Battista Passeri : l'évolution du topos du singe-peintre dans la littérature artistique italienne de la première modernité », *Histoire de l'art*, 2017, vol. 81, n°2 [En ligne] URL : <http://blog.apahau.org/revue-histoire-de-lart-n-81-vincenzo-paudice-du-bertuccione-de-giorgio-vasari-au-gatto-mammone-de-giovanni-battista-passeri-levolution/> [Consulté le 20 juin 2018].

POLO DE BEAULIEU Marie Anne, « Poules et poulets entre métaphores et realia dans la prédication et les exempla du Moyen Âge », *Revue d'ethnoécologie*, 2017, n° 12 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/ethnoecologie/3335#quotation> [Consulté le 04/05/2022].

POUVREAU Florent, « L'hybridité de l'homme sauvage dans l'art médiéval » dans Marianne Besseyre, Pierre-Yves Le Pogam et Florian Meunier (eds.), *L'animal symbole*, 2019 [En ligne], URL : <http://books.openedition.org/cths/5074> [Consulté le 16/06/2020].

PREVOST Bertrand, « Le rire des putti. Multiplicité, vibration, pointe », [En ligne], URL : https://www.academia.edu/6649008/Le_rire_des_putti_Multiplicité_vibration_pointe [Consulté le 12 novembre 2020].

SKINNER Quentin, *La philosophie et le rire (extraits d'une conférence prononcée à l'EHESS le 12 juin 2001)* [En ligne] URL : <http://cmb.ehess.fr/54> [Consulté le 16 décembre 2017].

THIBAUT Gabriel-Robert, « L'animal dans l'humanisme spiritualiste de Bernardin de Saint-Pierre » dans Judith Förstel et Martine Plouvier (eds.), *L'animal : un objet d'étude*, 2020 [En ligne] URL : <http://books.openedition.org/cths/10208> [Consulté le 15/10/2020].

TOSCANO Felicia, « Il De excellentia ac praestantia hominis di Bartolomeo Facio : fra fonti patristiche, modelli classici, schemi retorici », *Mélanges de l'École Française de Rome - Moyen Âge*, 2016, vol. 128, n° 1 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/mefrm/2950> [Consulté le 23/03/2022].

VERMOREL Catherine, « De la rhétorique au geste : l'actio dans le portrait peint de la Renaissance italienne », *Laboratoire italien*, 2020, n° 25 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/5357> [Consulté le 06/01/2022].

ZUCKER Arnaud, « Morale du Physiologos : le symbolisme animal dans le christianisme ancien (II^e-V^e s.) », *Rursus*, 2007, n° 2 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/rursus/142> [Consulté le 02/02/2021].

ZUCKER Arnaud, « La physiognomonie antique et le langage animal du corps », *Rursus*, 2006, n° 1 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/rursus/58> [Consulté le 20/04/2023].

CONFÉRENCE EN LIGNE :

BROWN Beverly Louise, *Sugar and Spice and All Things Nice? Titian's Portrait of Clarice Strozzi* [Conférence en ligne], National Gallery of Art, Washington, (coll. « The Sydney J. Freedberg Lecture on Italian Art »), 2017. URL: <https://www.nga.gov/audio-video/video/freedberg-brown.html>. [Consulté le 19/11/2017].

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

École doctorale : SHPT - Sciences de l'Homme, du Politique et du Territoire

Spécialité : Histoire de l'art

Unité de recherche : LARHRA - Laboratoire de Recherche Historique en Rhône-Alpes

L'enfance animale.

Dialogue entre l'enfant et l'animal dans la peinture italienne (XV^e-XVI^e siècles).

Volume 2 : Œuvres

Présentée par :

Chloé PLUCHON-RIERA

Direction de thèse :

Guillaume CASSEGRAIN

Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes

Rapporteurs :

Sefy HENDLER

Professeur des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Valérie BOUDIER

Professeure des Universités, Université de Lille

Thèse soutenue publiquement le 7 décembre 2023, devant le jury composé de :

Guillaume CASSEGRAIN

Directeur de thèse

Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes

Sefy HENDLER

Rapporteur et Président du jury

Professeur des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Valérie BOUDIER

Rapporteuse

Professeure des Universités, Université de Lille

Francesca ALBERTI

Examinatrice

Maîtresse de conférence, Université de Tours / Académie de France à Rome – Villa Médicis

Pierre-Olivier DITTMAR

Examinateur

Maître de conférence, École des Hautes Études en Sciences Sociales

Ilaria TADDEI

Examinatrice

Professeure des Universités, Université Grenoble Alpes



L'ENFANCE ANIMALE

DIALOGUE ENTRE L'ENFANT ET L'ANIMAL DANS LA PEINTURE ITALIENNE (XV^e-XVI^e SIECLES)

Liste des œuvres

Fig. 1. *Aby Warburg à l'âge de trois-quatre ans*, 1869, Photographie conservée dans les archives du Warburg Institute, Londres.

Fig. 2. « Roue de la fortune », Rome, Biblioteca Casanatense, MS 1404, folios 4v (A).

Fig. 3. « Roue de la vie », Rome, Biblioteca Casanatense, ms. 1404, fol. 4v. (B).

Fig. 4. « Roue de la vie », 6^{ème} fresque du cycle *La vie humaine*, Rome, Abbaye Tre Fontane.

Fig. 5. Guariento di Arpo, *Épisodes de la vie de saint Augustin (détail de la prédelle)*, 1360, fresque, Padoue, église des Erminati.

Fig. 6. Antonio Federighi, *Les sept âges de l'homme*, Pavement du transept droit, marbre, Sienne, Cathédrale.

Fig. 7. Altichiero da Zevio (?), *Pétrarque dans son cabinet de travail*, dernier quart du XIV^e siècle, fresque, Padoue, Sala dei Giganti.

Fig. 8. Barthélémy l'Anglais, *Livre des propriétés des choses*, Paris, 1416, folio 254v., Reims, Bibliothèque municipale, ms. 993.

Fig. 9. A. Paolo Véronèse, *Portrait de la Comtesse Livia de Porto Thiene et de sa fille Porzia*, vers 1551-1556, huile sur toile, 208, 4 x 121 cm, Baltimore, Walters Art Museum.

Fig. 9. B. Paolo Véronèse *Portrait du compte Iseppo da Porto et de son fils Leonida*, vers 1551-1556, huile sur toile, 207 x 137 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.

Fig. 10. A. Giovanni Antonio Fasolo, *Portrait de Giuseppe Gualdo avec ses fils Paolo et Paolo Emilio*, 1566-1567, huile sur toile, 184,4 x 136 cm, Vicenza, Museo Civico.

Fig. 10. B. Giovanni Antonio Fasolo, *Portrait de Paolo Bonanome Gualdo avec ses filles Laura et Virginia*, 1566-1567, 184,4 x 136, 4 cm, Vicenza, Museo Civico.

Fig. 11. Giovanni Antonio Fasolo, *Portrait de la famille Valmarana*, 1553-54, huile sur toile, 158,5 x 257 cm, Vicence, Pinacothèque civile, palais Chericati

Fig. 12. Giovanni Antonio Fasolo, *Portrait de la famille Pagello*, vers 1570-1575, huile sur toile, 190 x 350 cm, Vicence, pinacothèque civile, palais Chericati.

Fig. 13. Lavinia Fontana, *Portrait de famille*, 1598-1600, huile sur toile, 85 x 105 cm, Milan, Pinacoteca di Brera.

Fig. 14. Lavinia Fontana, *Portrait de la famille Maselli*, fin du XV^e siècle, huile sur toile, 138 x 102 cm, Milan, Collection privée.

Fig. 15. Lavinia Fontana, *Portrait de la famille Gozzadini*, 1584, huile sur toile, 253 x 191 cm, Bologne, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 16. Lavinia Fontana, *Portrait d'enfants*, 1565-1614, huile sur toile, 85 x 79 cm, Vienne, Asta Dorotheum.

Fig. 17. Sofonisba Anguissola, *Portrait d'une femme et de sa fille*, fin du XVI^e siècle, huile sur toile, 132,1 x 100,3 cm, Washington, National Museum of Women in the Arts.

Fig. 18. Sofonisba Anguissola, *Portrait de Amilcare, Minerva et Asdrubale*, 1559, huile sur toile, 157 x 122 cm, Nivå, Nivaagaards Malerisamling.

Fig. 19. Ippolito Andreasi, *Autoportrait de l'artiste avec sa famille*, 1578-80, Plume et encre brune sur des traces de craie noire et de plomb blanc, dimensions inconnues, Cabinet des dessins et des estampes, Florence, Galleria degli Uffizi.

Fig. 20. Paolo Véronèse, *Giustiniana Giustiniani Barboro et la nourrice. Salle de l'Olympe (Plafond) - L'air*, 1560-61, fresque, Villa Barbaro à Maser.

Fig. 21. Paolo Véronèse, *Portrait de famille*, 1558, huile sur toile, 197 x 152 cm, San Francisco, Palace of the Legion of Honor.

Fig. 22. Lorenzo Lotto, *Un ecclésiastique dans son studio avec un chien*, 1491-1556, Plume et encre brune, lavis brun, craie noire sur papier, 164 x 197 mm, Londres, British Museum.

Fig. 23. Andrea Mantegna, *La chambre des époux*, 1465-1475, fresque, Mantoue, Palazzo Ducale.

Fig. 24. Jacopo Bassano, *Deux chiens de chasse liés à une souche*, 1575-1600, huile sur toile, 610 x 912 cm, Paris, Musée du Louvre.

Fig. 25. Titien, *Portrait votif de la famille Vendramin*, vers 1542-1548, huile sur toile, 206,1 x 288,5 cm, Londres, National Gallery.

Fig. 26. Sofonisba Anguissola, *Portrait de trois jeunes enfants*, 1550-1625, Corsham Court, Lord Methuen Collection.

Fig. 27. Titien, *Portrait de Clarisse Strozzi*, 1542, huile sur toile, 115 x 98 cm, Berlin, Staatliche Museum.

Fig. 28. *Stèle de Mélisto*, vers 340 av. J.-C., sculpture, 95,5 x 49,2 x 10 cm, Cambridge, Harvard Museum.

Fig. 29. *Cupidon tendant son arc*, copie romaine d'après Lysippe, 1^{ère} moitié du 1^{er} siècle ap. J.-C., sculpture, Venise, Museo Archeologico Nazionale di Venezia.

Fig. 30. Anonyme, « Une mariée dans un album de voyage », vers 1570, Yale, MS 457, fol. 24.

Fig. 31. Donatello, *Cantoria*, 1431-1438, marbre, 348 x 570 x 98 cm, Florence, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 32. Anonyme, *Putti du trône de Saturne (deux fragments)*, 1^{er} siècle ap. J.-C., marbre, 58,5 x 69 cm, Venice, Museo Archeologico Nazionale di Venezia.

Fig. 33. Domenico Campagnola, *Quatre putti portant une corbeille de fruits*, 1500-1564, plume et encre brune, craie noire sur papier, 115 x 149 mm, New York, The Morgan Library & Museum.

Fig. 34. Marcantonio Raimondi (d'après Raphaël), *Putti dansant en cercle*, vers 1517-20, gravure, 114 x 166 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 35. Domenico Ghirlandaio, *La naissance de la Vierge*, 1485-90, fresque, 450 cm, Santa Maria Novella, Florence.

Fig. 36. Girolamo Mazzola Bedoli, *Portrait de Anna Leonora Sanvitale*, 1562, huile sur toile, 121 x 92 cm, Parme, Galerie Nationale.

Fig. 37. Sofonisba Anguissola, *Portrait de l'Infant Catalina Micaela avec un ouistiti*, vers 1573, huile sur toile, 56,2 x 47 cm, Collection privée.

Fig. 38. Lavinia Fontana, *Portrait d'Hyppolita Savignani à douze mois*, 1583, huile sur toile, 40 x 25 cm, South Queensferry, Hopetoun House.

Fig. 39. Sofonisba Anguissola, *Portrait d'une jeune fille qui coud*, 1570-1599, huile sur toile, 81 x 73,5 cm, Collection privée.

Fig. 40. Lavinia Fontana, *Portrait d'un garçon avec un chien*, 2nde moitié du XVI^e siècle, huile sur toile, dimensions inconnues, Milan, Collection privée.

Fig. 41. Lavinia Fontana, *Portrait d'un garçon en costume rouge et ornements métallisés*, 2nde moitié du XVI^e siècle, huile sur toile, 114,3 x 95,2 cm, Collection privée.

Fig. 42. Sofonisba Anguissola, *Portrait de Massimiliano Stampa*, 1557, huile sur toile, 136,8 x 31,5 cm, Baltimore, The Walters Art Museum.

Fig. 43. Armes de la famille Stampa.

Fig. 44. Titien, *Portrait de Frédéric II Gonzague (marquis de Mantoue)*, 1529, huile sur bois, 125 x 99 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 45. Titien, *Portrait d'Alfonso d'Avalos, marquis de Vasto, en armure*, vers 1533 (probablement), huile sur toile, 110 x 80 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

Fig. 46. Titien, *Alfonso d'Avalos s'adressant à ses troupes*, 1539-1541, huile sur toile, 223 x 165 cm, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 47. Titien, *Garçon avec un oiseau*, Probablement vers 1520, huile sur toile, 34,9 x 48,9 cm, Londres, National Gallery.

Fig. 48. Paolo Véronèse, *Garçon avec un chien*, Vers 1580, huile sur toile, 56 x 45 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 49. Attribué à Vincenzo Campi, *Garçon avec trois volailles dans une corbeille*, vers 1575, huile sur toile, 49 x 29 cm, Paris, Collection Privée.

Fig. 50. Bartolomeo Passerotti, *Étude d'un coq*, date inconnue, plume et encre brune sur papier, 210 x 360 mm, Florence, Offices, Gabinetto Disegni e Stampe.

Fig. 51. Attribuée à Vincenzo Campi, *Garçon avec trois volailles dans une corbeille*, 2nde moitié du XVI^e siècle, huile sur toile, 52,7 x 41,2 cm, lieu inconnu, Collection Privée.

Fig. 52. Suiveurs de Vincenzo Campi, *Garçon avec trois volailles dans une corbeille*, date inconnue, huile sur toile, 48,4 x 38,2 cm, lieu inconnu, Collection Privée.

Fig. 53. Bernardino Luini, *L'Enfant Jésus avec un agneau*, vers 1525, huile sur bois, 28 x 25 cm, Milan, Pinacoteca Ambrosiana.

Fig. 54. Lavinia Fontana, *Portrait d'Antonietta Gonzalez*, vers 1595, huile sur toile, 57 x 46 cm, Blois, Musée du Château.

Fig. 55. Lavinia Fontana, *Portrait d'Antonietta Gonzalez*, 1594-95, crayon rouge et noir, encre brune sur papier, 94 x 76 mm, New York, The Morgan Library and Museum.

Fig. 56. Lorenzo Lotto, *Pala Santo Spirito*, 1521, huile sur toile, 287 x 268 cm, Bergame, Santo Spirito.

Fig. 57. Sofonisba Anguissola, *Sainte Famille avec sainte Anne et saint Jean*, 1592, huile sur toile, dimensions inconnues, lieu de conservation inconnu.

Fig. 58. Léonard de Vinci, *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, vers 1510, huile sur bois, 168 x 130 cm, Paris, Musée du Louvre.

Fig. 59. Léonard de Vinci, *Étude de composition pour une sainte Anne trinitaire*, 1500-1501, pointe métallique, pierre noire, repris à la plume avec deux encres brunes différentes, 122 x 100 mm, Venise, Galleria dell'Accademia.

Fig. 60. Léonard de Vinci, *Étude pour sainte Anne*, vers 1501, crayon ardoise sur papier préparé, 218 x 164 mm, Genève, Collection privée.

Fig. 61. Léonard de Vinci, *Étude d'un homme nu assis et d'un enfant enserrant un agneau*, vers 1503-1506, pierre noire, plume et encre brune, 210 x 141 mm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

Fig. 62. Léonard de Vinci, *Étude d'enfant et d'agneau*, vers 1503-1506, craie noire sur papier, 82 x 69 mm, Windsor, The Royal Collection.

Fig. 63. Cesare da Sesto, *Madone à l'Enfant et l'agneau de Dieu*, vers 1515, huile sur panneau, 37 x 30 cm, Milan, Museo Poldi Pezzoli.

Fig. 64. Inconnu Lombard, *L'enfant Jésus avec un agneau et saint Jean-Baptiste*, Première moitié du XVI^e siècle ?, huile sur toile, 49 x 38 cm, France, Collection particulière.

Fig. 65. Francesco Melzi, *Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant enlaçant un agneau*, 1520-25, huile sur panneau, 99 x 72 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.

Fig. 66. Bernardino Luini, *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste*, 1523-1525, huile sur toile, 86 x 60 cm, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

Fig. 67. Paolo Véronèse, *Le mariage mystique de sainte Catherine*, vers 1548 – 1549, huile sur toile, 57,7 x 91,4 cm, New Heaven, Yale University Art Gallery.

Fig. 68. École Tchèque, *Franz Kafka avec son chien*, 1910.

Fig. 69. Andrea del Sarto, *Mariage mystique de sainte Catherine, avec sainte Marguerite, saint Jean-Baptiste enfant et deux anges*, 1511-1514, huile sur bois, 167 x 122 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlung.

Fig. 70. Giovanni Battista Tiepolo, *Vierge au chardonneret*, vers 1760, huile sur toile, 63 x 50 cm, Washington, National Gallery of Art.

Fig. 71. Raphaël, *Madonna del Cardellino*, 1507, huile sur bois, 107 x 77 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.

Fig. 72. Cecco di Pietro, *Vierge et Enfant jouant avec un chardonneret et tenant une gerbe de millet*, 1379, tempera sur panneau, fond en or, 105 x 58 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst.

Fig. 73. Vittore Crivelli, *Vierge à l'Enfant avec deux anges*, 1481-82, tempera et or sur bois, 56 x 41 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 74. Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato, *Vierge à l'Enfant*, 1^{ère} moitié du XVII^e siècle, huile sur toile, 99 x 80 cm, Collection privée.

Fig. 75. Jacopo Pontormo, *Vierge à l'Enfant avec saint Joseph et saint Jean-Baptiste*, 1521-27, huile sur toile transférée sur bois, 120 x 99 cm, Saint-Petersbourg, Musée de l'Hermitage.

Fig. 76. Federico Fiori dit Barocci, *La Sainte Famille au chat*, 1574-1577, huile sur toile, 112 x 102 cm, Chantilly, Musée Condée.

Fig. 77. A. Léonard de Vinci, *Étude pour une Madone au chat (recto)*, Vers 1478-1480, Stylet, plume et encre brune, 132 x 95 mm, Londres, British Museum.

Fig. 77. B. Léonard de Vinci, *Étude pour une Madone au chat (verso)*, Vers 1478-1480, Stylet, plume et encre brune, 132 x 95 mm, Londres, British Museum.

Fig. 78. Léonard de Vinci, *Étude d'un enfant avec un chat*, vers 1478, crayon et encre sur papier, 206 x 143 mm, Florence, Galleria degli Uffizi.

Fig. 79. Léonard de Vinci, *Études pour une Madone au chat et profils*, pointe métallique reprise à la plume et à l'encre sur papier, 280 x 197 mm, Londres, The British Museum.

Fig. 80. Léonard de Vinci, *Étude pour une Vierge à l'Enfant jouant avec un chat*, vers 1478, dessin à la plume et encre brune sur papier beige, 232 x 175 mm, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu.

Fig. 81. Polidoro da Lanciano, *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste*, 1^{ère} moitié du XVI^e siècle, huile sur toile, 52 x 71 cm, mis en vente par Cambi.

Fig. 82. Amico Aspertini, *Adoration des Mages*, 1515, huile sur bois, 44,5 x 34 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.

Fig. 83. Bernardino Campi, *Sainte famille avec saint Jean-Baptiste et sainte Élisabeth*, XVI^e siècle, huile sur toile, 37 x 29 cm, Bologne, Galleria Fondantico.

Fig. 84. Lorenzo Lotto, *Adoration des Mages*, vers 1534, huile sur toile, 147 x 166 cm, Brescia, Musei Civici d'Arte e Storia.

Fig. 85. Bernardino Luini, *L'Enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste avec un agneau*, v. 1507-1532, huile sur bois, reportée sur toile, 75,8 x 57,5 cm, Ottawa, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 86. Bernardino Luini, *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste*, vers 1529-1532, fresque, Lugano, Santa Maria degli Angeli.

Fig. 87. Bernardino Luini, *Enfant jouant avec un agneau*, XVI^e siècle, plume et encre brune sur traits de pierre noire, 165 x 136 mm, Paris, Collections du département des arts graphiques du Louvre.

Fig. 88. Jacopo Bassano, *L'adoration des bergers*, vers 1545, huile sur toile, 139 x 219 cm, Windsor, The Royal Collection.

Fig. 89. Jacopo Bassano, *L'adoration des bergers*, vers 1545-1546, huile sur toile, 95 x 40 cm, Venise, Gallerie dell'Accademia.

Fig. 90. Annibale Carracci, *Scène domestique*, vers 1580, crayon, ancre noire et lavis gris, 271 x 191 mm, collection privée.

Fig. 91. Francesco da Ponte dit Bassano, *L'été*, vers 1576, huile sur toile, 78,5 x 110,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 92. Francesco da Ponte dit Bassano, *Semeurs*, vers 1575, huile sur toile, 30 x 40 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 93. Leandro Bassano, *Petit marché*, 1580-1585, huile sur toile, 161 x 226 cm, Turin, Galleria Sabauda.

Fig. 94. Leandro Bassano, *Scène de marché*, vers 1590-1600, huile sur toile, 180 x 264 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 95. Leandro Bassano, *Moïse faisant tomber l'eau du rocher*, Début XVII^e siècle, huile sur toile, 93 x 127 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 96. Agnolo Bronzino, *Portrait de Jean de Médicis enfant*, 1545, tempera sur panneau, 58 x 45,6 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.

Fig. 97. Bacchiacca, *Saint Jean-Baptiste prêchant*, vers 1520, huile sur bois, 68,5 x 92 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Fig. 98. Neroccio di Bartolomeo de'Landi, *Épisodes de la vie de Sainte Bénédicte*, 1475, Panneau, 28 x 193 cm (les trois), Florence, Galleria degli Uffizi.

Fig. 99. Benozzo Gozzoli, *La mort de sainte Monique*, 1464-65, fresque, San Gimignano, 220 x 230 cm, chœur de l'église Sant'Agostino, San Gimignano.

Fig. 100. Pinturicchio, *Saint Bernardin ressuscitant un homme mort*, 1473, huile sur toile, 76,5 x 56,8 cm, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria.

Fig. 101. Sodoma, *Vie de saint Benoît, Benoît quittant la maison de ses parents*, 1505-08, fresque, Abbaye de Santa Maria de Monte Oliveto Maggiore.

Fig. 102. Sodoma, *L'enlèvement des Sabines*, 1506-07, huile sur toile, 76 x 170 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

Fig. 103. Guilio Bugiardini, *Scènes de la vie du jeune Tobie*, vers 1500, peinture sur soie (peuplier), 60 x 159 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

Fig. 104. Guilio Bugiardini, *Scènes de la vie du jeune Tobie*, c.1500, peinture sur bois (peuplier), 59,5 x 158 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

Fig. 105. A. Lo Scheggia, *Plateau de naissance avec de jeunes garçon jouant le civettino et des garçons se battant (recto)*, vers 1455, tempera sur bois, 59 cm de diamètre, Florence, Palazzo Davanzati.

Fig. 105. B. Lo Scheggia, *Plateau de naissance avec de jeunes garçons se battant (verso)*, vers 1455, tempera sur bois, 59 cm de diamètre, Florence, Palazzo Davanzati.

Fig. 106. Girolamo Romanino, *Christ à la couronne d'épines et Ecce Homo*, 1519, fresque, Cathédrale de Crémone.

Fig. 107. Lorenzo Lotto, *La promenade ignominieuse de sainte Brigitte d'Irlande*, 1523-24, fresque, Trescore, Villa Suardi, Oratoire, mur sud.

Fig. 108. Filippino Lippi, *Le miracle de la chasteté*, 1489-1491, fresque, Florence, Basilique Santa Maria Sopra Minerva, chapelle Carafa.

Fig. 109. Filippino Lippi, *Saint Jean l'Évangéliste ressuscitant Drusiana*, 1487-1502, fresque, Rome, Basilique Santa Maria Novella, chapelle Strozzi.

Fig. 110. Filippino Lippi, *Étude d'un putto avec un drapé*, 1493/1497, plume et encre brune sur papier vergé, 203 x 128 mm, Washington D. C., National Gallery of Art.

Fig. 111. Filippino Lippi, *Études de la Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean et de deux angelots*, début du XVIe siècle, plume et encre brune, pointe de métal, 282 x 146 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.

Fig. 112. Artiste inconnu, *Enfant jouant avec un oiseau. Marbre variation romaine sur un thème hellénistique*, date inconnue, Musées du Vatican, Vatican.

Fig. 113. Artiste inconnu, *Statuette d'un putto assis avec un animal (panthère) à ses côtés*, Réplique romaine inspirée d'un modèle du IIe siècle av., seconde moitié du Ier - début du IIe siècle après J.-C., h. 33 cm, Museo Pio Clementino, Galleria dei Candelabri, section II.

Fig. 114. Artiste inconnu, *Statuette de satyre assis*, copie romaine d'un original hellénistique tardif (IIe siècle av. J.-C.), marbre blanc, h 47 cm, Museo Pio Clementino, Galleria dei Candelabri, section II.

Fig. 115. Francesco Bassano, *L'hiver*, vers 1585-90, huile sur toile, 111 x 73 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 116. Jacopo Bassano, *Grand marché*, vers 1580, huile sur toile, 139 x 234 cm, Turin, Galleria Sabauda.

Fig. 117. Sodoma, *Benoît excommunié deux religieuses puis les absout après leur mort*, 1505-08, fresque, Abbazia, Monteoliveto Maggiore.

Fig. 118. Leandro Bassano, *Le concert*, vers 1592, huile sur toile, 114 x 178 cm, Florence, Galleria degli Uffizi

Fig. 119. Bernardino Luini, *Présentation de la Vierge au temple*, 1520-1521, fresque transférée sur toile, 115 x 110 cm, Milan, Pinacoteca Brera.

Fig. 120. Paolo Véronèse, *Saint Sébastien exhorte au martyre saint Marcel et saint Marcellin*, v. 1565, huile sur toile, 355 x 540 cm, Venise, église San Sebastiano.

Fig. 121. Paolo Véronèse, *Les Pèlerins d'Emmaüs*, vers 1555, huile sur toile, 242 x 416 cm, Paris, Musée du Louvre.

Fig. 122. Attribué aux héritiers de Paolo Véronèse, *Les pèlerins d'Emmaüs*, vers 1560, huile sur toile, 120 x 181 cm, Dresde, Gemäldegalerie.

Fig. 123. Paolo Véronèse et atelier, *Souper à Emmaüs*, vers 1565-70, huile sur toile, 79 x 66 cm, Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen.

Fig. 124. Paolo Véronèse, *Les noces de Cana*, 1580, 379 x 970 cm, huile sur toile, Rome, Palazzo di Montecitorio.

Fig. 125. Paolo Véronèse, *Le repas chez Levi*, 1573, 555 x 1310 cm, huile sur toile, Venise, Galleria dell'Accademia.

Fig. 126. Paolo Véronèse, *Le repas chez Simon*, 1570, huile sur toile, 454 x 874 cm, Versailles, Musée National du château.

Fig. 127. Paolo Véronèse, *La Cène*, 1570-1580, huile sur toile, 220 x 523 cm, Milan, Pinacoteca di Brera.

Fig. 128. Paolo Véronèse, *Les Noces de Cana*, 1571-1572, huile sur toile, 207 x 457 cm, Dresde, Gemäldegalerie.

Fig. 129. Benozzo Gozzoli, *Saint Augustin conduit au maître de grammaire ou Augustin à l'école de Thagaste*, 1464-65, fresque, 220 x 230 cm, chœur, église Sant'Agostino, San Gimignano.

Fig. 130. Annibale Carracci, *Mère portant un petit enfant et autres figures*, 1583-85, craie rouge et encre noire, 234 x 162 cm, Stockholm, National Museum.

Fig. 131. Bonifacio de Pitati dit Bonicafio Veronese, *Repas à Emmaüs*, 1525-1553, huile sur toile, 147 x 415 cm, Milan, Pinacoteca di Brera.

Fig. 132. Benozzo Gozzoli, *La malédiction de Canaan*, 1470, fresque, Pise, Camposanto.

Fig. 133. Benozzo Gozzoli, *Les vendanges et l'ivresse de Noé*, 1468-1484, fresque, Pise, Camposanto.

Fig. 134. Bernardo Daddi, *La tentation de saint Thomas d'Aquin*, 1338, tempera sur panneau de peuplier, 38 x 34 cm, Berlin, Staatliche Museen.

Fig. 135. Filippino Lippi, *Le Triomphe de saint Thomas d'Aquin sur les hérétiques*, mur droit de la chapelle Carafa, 1489-91, fresque, Rome, Basilique Santa Maria Sopra Minerva.

Fig. 136. Filippo Lippi, *Saint Étienne naît et est remplacé par un autre enfant*, 1452-65, fresque, chœur de la cathédrale, Duomo, Prato.

Fig. 137. Filippino Lippi, *Vierge à l'enfant avec deux anges*, dit *La Vierge à la grenade*, 3^{ème} quart du XV^e siècle, huile sur peuplier, 79,8 x 55 cm, Paris, Musée du Louvre.

Fig. 138. Attavante degli Attavanti, *Bréviaire de Matthias Corvin*, miniature du frontispice, vers 1487-1492, 39,7 x 27,1 cm, folio 7v, Bibliothèque Apostolique, Vatican.

Fig. 139. Cosimo Roselli, *Sermon sur le Mont Sinai*, 1481-82, fresque, 349 x 570 cm, Chapelle Sixtine, Vatican.

Fig. 140. Silvio Giampietro, *Le mariage de la Vierge*, 1532-1552, huile sur toile, 345 x 600 cm, Venise, Galleria dell'Accademia.

Fig. 141. Raphaël et son atelier, *Donation de Constantin*, 1523-24, fresque, mur nord, Salle de Constantin, Palais du Vatican.

Fig. 142. Jacopino del Conte, *Saint Jean-Baptiste prêchant*, 1538-41, fresque, Oratoire San Giovanni Decollato, Rome.

Fig. 143. Raphaël, *Sainte Famille*, 1507, huile sur bois, 28 x 21,5 cm, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 144. Giovanni Antonio Fasolo, *Le banquet*, 1565-70, fresque, Caldogno, Villa Caldogno.

Fig. 145. Copie de Francesco Sabatini d'après la fresque originale de Benozzo Gozzoli, *Apparition du Crucifix à Sainte Rose et son premier sermon*, 1453, tempera et encre sur papier filigrané, 283 x 430 mm, Viterbo, Museo Civico.

Fig. 146. Gaudenzio Ferrari, *Histoire de saint Joachim et sainte Anne*, 1541-43, fresque transférée sur toile, 190 x 135 (panneau central), 190 x 65 (panneaux latéraux), Pinacoteca di Brera, Milan.

Fig. 147. Paolo Véronèse, *La présentation de la famille Cuccina à la Vierge*, 1571-1572, huile sur toile, 167 x 414 cm, Dresde, Gemäldegalerie.

Fig. 148. Paolo Véronèse, *Présentation de Jésus au Temple*, vers 1555-60, huile sur toile, 186 x 417 cm, Dresde, Gemäldegalerie.

Fig. 149. Paolo Véronèse, *La Cène de saint Grégoire le Grand*, 1572, huile sur toile, 477 x 862 cm, Vicence, Monastère de Monte Berico.

Fig. 150. Jacopo Bassano, *Matteo Soranzo, gouverneur de Bassano, avec son frère Francesco et sa fille Lucia, présentés à la Vierge et l'Enfant par saint Matthieu, saint François et sainte Lucie*, vers 1536-1537, huile sur toile, 153 x 249 cm, Bassano del Grappa, Museo Civico.

Fig. 151. Titien, *Allégorie du Temps gouverné par la Prudence*, vers 1550, huile sur toile, 75,5 x 68,4 cm, Londres, National Gallery.

Fig. 152. Giovanni Antonio Fasolo, *Portrait de famille*, c. 1565, huile sur toile, 260,7 x 224,2 cm, Sarasota (Floride), The Ringling Museum.

Fig. 153. Bonifacio de Pitati, *Le Christ et la femme adultère*, huile sur toile, 175 x 340 cm, Milan, Pinacoteca di Brera.

Fig. 154. Manifestation du SINA devant la Maison Blanche, Washington.

Fig. 155. Tract du SINA.

Fig. 156. Maître de Pio II, *Vierge à l'Enfant*, Rome, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia.

Fig. 157. Francesco Bassano, *Scène de marché*, vers 1580-1585, huile sur toile, 125 x 80 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 158. Jacopo Bassano, *Le voyage de Jacob*, 1561, huile sur toile, 129,4 x 184,2 cm, Royal Collection, Hampton Court.

Fig. 159. Lo Scheggia, *Procession de mariage* (Détail d'un panneau de coffre de mariage), vers 1470, tempera et or sur panneau de bois, 44 x 158 cm, Collection privée.

Fig. 160. Suiveur de Donatello, *Putto mictans*, 1455-1460, grès, Paris, Musée du Louvre.

Fig. 161. Titien, *Présentation de la Vierge au temple*, 1534-38, huile sur toile, 345 x 775 cm, Venise, Galleria dell'Accademia.

Fig. 162. Titien, *Ecce Homo*, 1543, huile sur toile, 242 x 361 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 163. Andrea Mantegna, *La rencontre* (parois ouest), 1465-74, huile de noix sur plâtre, Mantoue, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi.

Fig. 164. Masaccio, *verso d'un plateau de naissance*, vers 1420, 66 cm de diamètre, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museum.

Fig. 165. Pinturicchio, *Visitation*, 1492-1494, fresque, salle des Saints, Palais Apostolique, Rome.

Fig. 166. Paolo Véronèse, *La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, vers 1565-7, huile sur toile, 187 x 475 cm, Londres, National Gallery.

Fig. 167. Le Sodoma, *La famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, vers 1517, fresque, Rome, Villa Farnesina.

Fig. 168. Giovanni Battista Tiepolo, *La famille de Darius devant Alexandre*, 1743, fresque, Montecchio Maggiore, Vicenza, villa Cordellina.

Fig. 169. Pieter Bruegel l'Ancien, *Les jeux d'enfants*, 1560, huile sur bois, 116 x 161 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 170. Claudine Bouzonnet Stella d'après Jacques Stella, *Le Dada*, 1647, estampe en taille douce, dimensions inconnues, Bibliothèques-Médiathèques de Metz.

Fig. 171. Marco Zoppo, *Des enfants en bas âge assis sur les épaules d'enfants un peu plus âgés se battent entre eux sous le regard de deux enfants en bas âge à gauche, un mur et une forteresse derrière eux* (recto), 1465-1474 ?, plume et encre brune, lavis brun, sur vélin, Londres, The British Museum.

Fig. 172. Marco Zoppo, *Un groupe de putti buvant dans un tonneau de vin sur un radeau avec des roues et une voile flottant sur une rivière* (recto), 1465-1474 ?, plume et encre brune, lavis brun, sur vélin, Londres, The British Museum.

Fig. 173. Marco Zoppo, *Deux paires de nourrissons luttant sous le regard de deux nourrissons tenant de longs bâtons dans une place ou une cour pavée* (recto), 1465-1474 ?, plume et encre brune, lavis brun, sur vélin, Londres, The British Museum.

Fig. 174. Marco Zoppo, *Un putto introduisant un soufflet dans l'anus d'un autre, un troisième putto sur son dos et lui tirant les cheveux, la scène étant observée par deux hommes et deux garçons* (recto), 1465-1474 ?, plume et encre brune, lavis brun, sur vélin, Londres, The British Museum.

Fig. 175. Sebastiano Filippi, *Saletta dei giuochi*, entre 1573 et 1576, fresque, Ferrare, Château Estense.

Fig. 176. Sebastiano Filippi, *Salone dei giuochi*, entre 1573 et 1576, fresque, Ferrare, Château Estense.

Fig. 177. Claudine Bouzonnet Stella d'après Jacques Stella, *Les Dez*, 1647, estampe en taille douce, dimensions inconnues, Bibliothèques-Médiathèques de Metz.

Fig. 178. Paolo Véronèse (1428-1488), *Portrait de jeune femme avec son fils et un chien*, vers 1549-1550, huile sur toile, 115 x 95 cm, Paris, Musée du Louvre.

Fig. 179. Paolo Véronèse, *Salle de l'Olympe, L'air* (détail), 1560-61, fresque, Maser, Villa Barbero.

Fig. 180. École italienne du XVII^e siècle, probablement un suiveur de Vincenzo Campi, *La bouillie du chat*, XVII^e siècle, huile sur toile, 57 x 47 cm, collection privée.

Fig. 181. « Cancer », *Liber physiognomiae*. Ms. Lat. 697 = a. W.8.20, 1430, Modène, bibliothèque Estense, VIII.

Fig. 182. Maître des enfants indisciplinés, *Enfants combattants*, vers 1520, collection privée.

Fig. 183. Guido Reni, *L'éducation de la Vierge*, 1640-42, huile sur toile, 146 x 206 cm, Saint Pétersbourg, Musée de l'Hermitage.

Fig. 184. Anonyme, *Vita del lascivo*, Albo D 168, tav. 5, illustration, 214 x 298 mm, Venise, vers 1650, Biblioteca Raccolta delle Stampe Bertarelli, Milan.

Fig. 185. Sofonisba Anguissola (1532-1625), *Asdrubale mordu par une écrevisse*, vers 1554, Craie brune et fusain sur papier brun, 333 x 385 mm, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.

Fig. 186. Vincenzo Campi, *Vendeurs de poissons*, 1578-1581, huile sur toile, 144,5 x 217 cm, Milan, Pinacoteca di Brera.

Fig. 187. Vincenzo Campi, *Poissonniers*, 1581, huile sur toile, 135 x 220 cm, Kircheim, Collection Fugger.

Fig. 188. Vincenzo Campi, *Mangeurs de fèves*, fin du XVI^e siècle, huile sur toile, dimensions inconnues, Bergame, Collection particulière.

Fig. 189. Vincenzo Campi, *Mangeurs de fèves*, fin du XVI^e siècle, huile sur toile, 83 x 71,5 cm, Chaumont, Musée municipal.

Fig. 190. Vincenzo Campi, *Mangeurs de fèves*, vers 1580-90, huile sur toile, 92 x 78 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Fig. 191. Vincenzo Campi, *Mangeurs de fèves*, vers 1580-85, huile sur toile, 83,8 x 68,2 cm, Avignon, Musée Calvet.

Fig. 192. Caravage, *Garçon mordu par un lézard*, 1593-1594, huile sur toile, 66 x 49,5 cm, Florence, Fondation Longhi.

Fig. 193. Caravage, *Garçon mordu par un lézard*, 1594-1595, huile sur toile, 66 x 49,5 cm, Londres, The National Gallery.

Fig. 194. Annibale Carracci, *Deux enfants embêtant un chat*, 1588-90, huile sur toile, 66 x 89 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 195. Vincenzo Campi, *Garçon jouant avec un chat*, 1550-1591, huile sur toile, Viterbo, Collezione Vesio Bottoni (Lazio).

Fig. 196. Vincenzo Campi, *Garçon qui attrape un chat*, 1550-1591, huile sur toile, dimensions inconnues, New-York, Collection privée O’Klein.

Fig. 197. Bartolomeo Passerotti, *Poissonniers*, vers 1580, huile sur toile, 114 x 153 cm, New York, Collection Privée.

Fig. 198. Paolo Véronèse, *Mars et Vénus avec Cupidon et un cheval*, vers 1575-1580, huile sur toile, 47 x 47 cm, Turin, Galleria Sabauda.

Fig. 199. Paolo Véronèse, *Mars déshabillant Vénus*, vers 1580, huile sur toile, 165 x 126 cm, Édimbourg, National Gallery of Scotland.



Fig. 1. *Aby Warburg à l'âge de trois-quatre ans, 1869, photographie conservée dans les archives du Warburg Institute, Londres.*

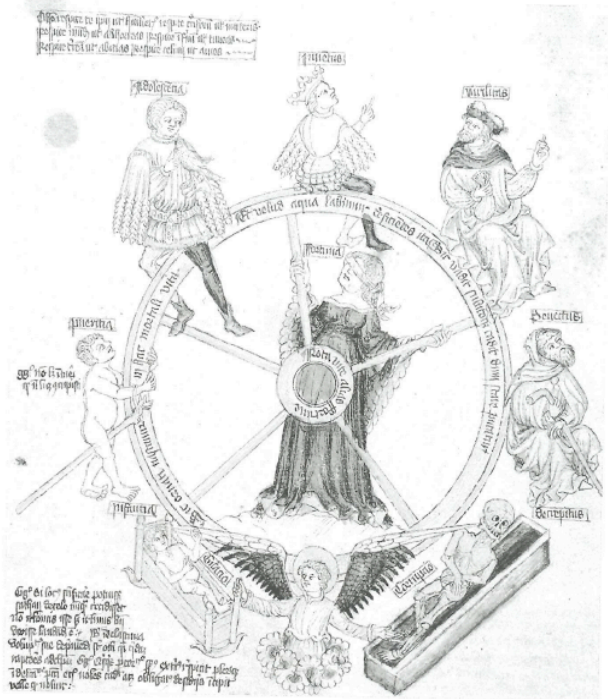


Fig. 2. « Roue de la fortune », Rome, Biblioteca Casanatense, MS 1404, folios 4v (A).

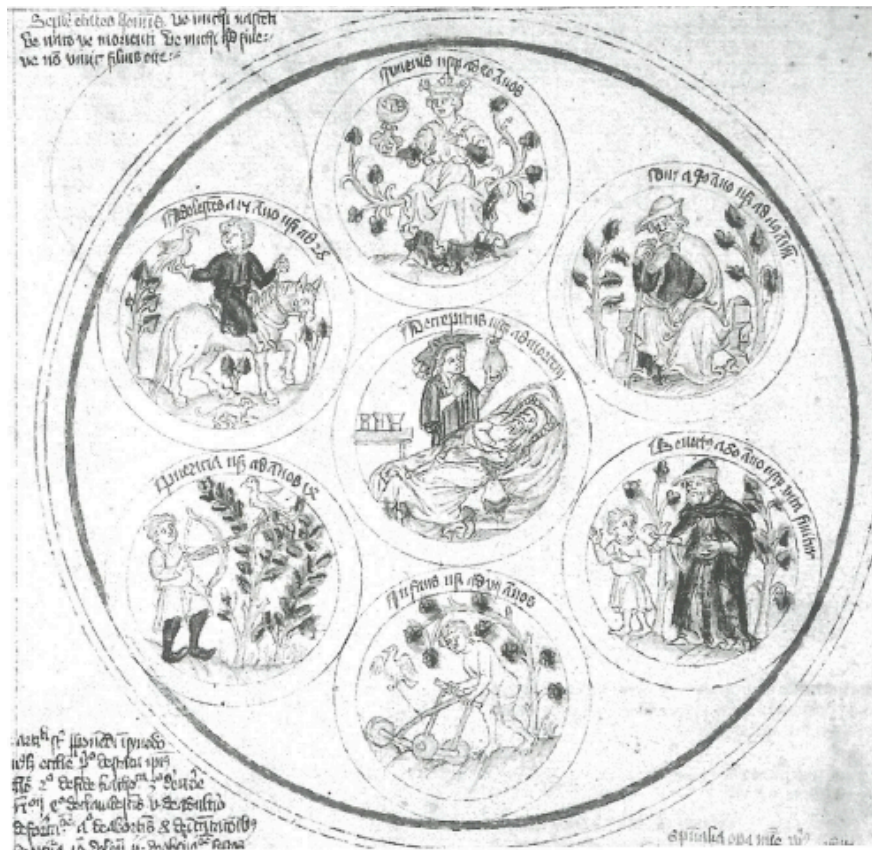


Fig. 3. « Roue de la vie », Rome, Biblioteca Casanatense, ms. 1404, fol. 4v. (B).



Fig. 4. Anonyme, « Roue de la vie », 6^{ème} fresque du cycle *La vie humaine*, XIII^e siècle, fresque, Rome, Abbaye Tre Fontane.



Fig. 5. Guariento di Arpo, *Épisodes de la vie de saint Augustin* (détail de la prédelle), 1360, fresque, Padoue, église des Erminati.



Fig. 6. Antonio Federighi, *Les sept âges de l'homme*, Pavement du transept droit, marbre, Sienne, Cathédrale.



Fig. 7. Altichiero da Zevio (?), *Pétrarque dans son cabinet de travail*, dernier quart du XIV^e siècle, fresque, Padoue, Sala dei Giganti.



Fig. 8. Atelier du Maître de Virgile, Barthélémy l'Anglais, *Livre des propriétés des choses*, Paris, 1416, folio 254v., Reims, Bibliothèque municipale, ms. 993.



Fig. 9. A. Paolo Véronèse, *Portrait de la Comtesse Livia de Porto Thiene et de sa fille Porzia*, vers 1551-1556, huile sur toile, 208, 4 x 121 cm, Baltimore, Walters Art Museum.



Fig. 9. B. Paolo Véronèse *Portrait du compte Iseppo da Porto et de son fils Leonida*, vers 1551-1556, huile sur toile, 207 x 137 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.



Fig. 10. A. Giovanni Antonio Fasolo, *Portrait de Giuseppe Gualdo avec ses fils Paolo et Paolo Emilio*, 1566-1567, huile sur toile, 184,4 x 136 cm, Vicenza, Museo Civico.



Fig. 10. B. Giovanni Antonio Fasolo, *Portrait de Paolo Bonanome Gualdo avec ses filles Laura et Virginia*, 1566-1567, huile sur toile, 184,4 x 136, 4 cm, Vicenza, Museo Civico.



Fig. 11. Giovanni Antonio Fasolo, *Portrait de la famille Valmarana*, 1553-54, huile sur toile, 158,5 x 257 cm, Vicence, Pinacothèque civile, palais Chericati.



Fig. 12. Giovanni Antonio Fasolo, *Portrait de la famille Pagello*, vers 1570-1575, huile sur toile, 190 x 350 cm, Vicence, pinacothèque civile, palais Chericati.



Fig. 13. Lavinia Fontana, *Portrait de famille*, 1598-1600, huile sur toile, 85 x 105 cm, Milan, Pinacoteca di Brera.



Fig. 14. Lavinia Fontana, *Portrait de la famille Maselli*, fin du XV^e siècle, huile sur toile, 138 x 102 cm, Milan, Collection privée.



Fig. 15. Lavinia Fontana, *Portrait de la famille Gozzadini*, 1584, huile sur toile, 253 x 191 cm, Bologne, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 16. Lavinia Fontana, *Portrait d'enfants*, 1565-1614, huile sur toile, 85 x 79 cm, Vienne, Asta Dorotheum.



Fig. 17. Sofonisba Anguissola, *Portrait d'une femme et de sa fille*, fin du XVI^e siècle, huile sur toile, 132,1 x 100,3 cm, Washington, National Museum of Women in the Arts.



Fig. 18. Sofonisba Anguissola, *Portrait de Amilcare, Minerva et Asdrubale*, 1559, huile sur toile, 157 x 122 cm, Nivå, Nivaagaards Malerisamling.



Fig. 19. Ippolito Andreasi, *Autoportrait de l'artiste avec sa famille*, 1578-80, plume et encre brune sur des traces de craie noire et de plomb blanc, dimensions inconnues, Cabinet des dessins et des estampes, Florence, Galleria degli Uffizi.



Fig. 20. Paolo Véronèse, *Giustiniana Giustiniani Barboro et la nourrice. Salle de l'Olympe (Plafond)* - L'air, 1560-61, peinture murale, Villa Barbaro à Maser.



Fig. 21. Paolo Véronèse, *Portrait de famille*, 1558, huile sur toile, 197 x 152 cm, San Francisco, Palace of the Legion of Honor.



Fig. 22. Lorenzo Lotto, *Un ecclésiastique dans son studio avec un chien*, 1491-1556, plume et encre brune, lavis brun, craie noire sur papier, 164 x 197 mm, Londres, British Museum.



Fig. 23. Andrea Mantegna, *La chambre des époux*, 1465-1475, peinture murale, Mantoue, Palazzo Ducale.



Fig. 24. Jacopo Bassano, *Deux chiens de chasse liés à une souche*, 1575-1600, huile sur toile, 610 x 912 cm, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 25. Titien, *Portrait votif de la famille Vendramin*, vers 1542-1548, huile sur toile, 206,1 x 288,5 cm, Londres, National Gallery.



Fig. 26. Sofonisba Anguissola, *Portrait de trois jeunes enfants*, 1550-1625, huile sur toile, Corsham Court, 74 x 95 cm, Lord Methuen Collection.



Fig. 27. Titien, *Portrait de Clarisse Strozzi*, 1542, huile sur toile, 115 x 98 cm, Berlin, Staatliche Museum.



Fig. 28. Anonyme, *Stèle de Mélisto*, vers 340 av. J.-C., sculpture, 95,5 x 49,2 x 10 cm, relief, marbre, Cambridge, Harvard Museum.



Fig. 29. *Cupidon tendant son arc*, copie romaine d'après Lysippe, 1^{er} moitié du 1^{er} siècle ap. J.-C., sculpture, ronde-bosse, marbre, Venise, Museo Archeologico Nazionale di Venezia.



Fig. 30. Anonyme, « Une mariée dans un album de voyage », vers 1570, Yale, Yale University Library, MS 457, fol. 24. Voir également Cesare Vecellio, *Degli Habiti Antichi e moderni*. « Spose Sposate », 1590.

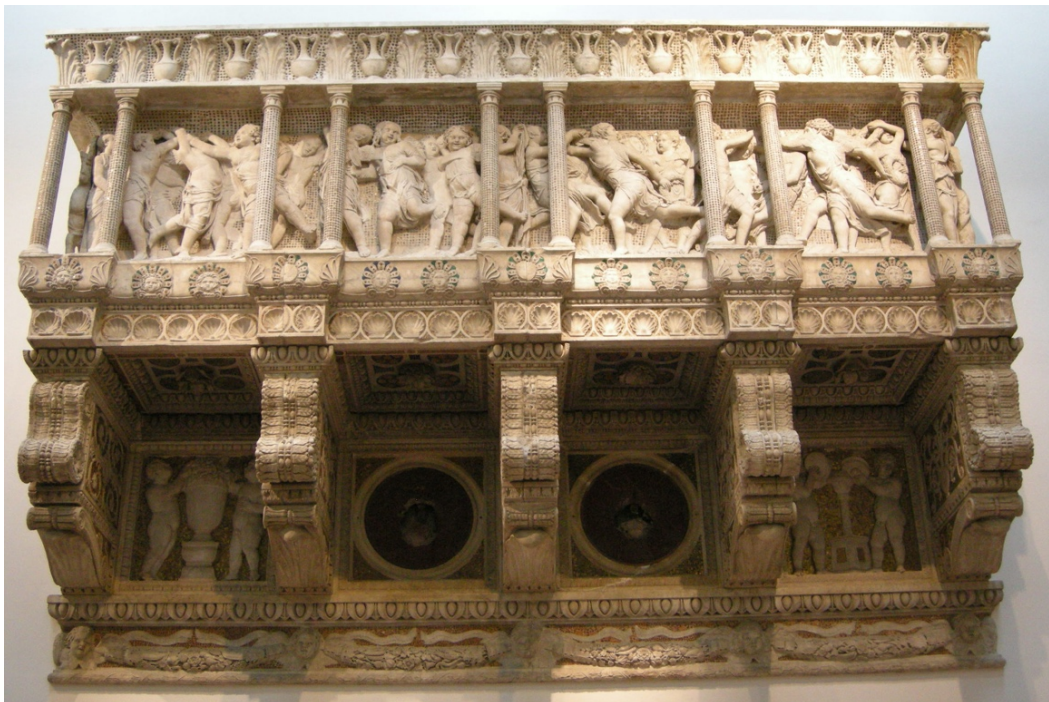


Fig. 31. Donatello, *Cantoria*, 1431-1438, sculpture, relief, marbre, 348 x 570 x 98 cm, Florence, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 32. Anonyme, *Putti du trône de Saturne* (deux fragments), 1^{er} siècle ap. J.-C., marbre, 58,5 x 69 cm, Venice, Museo Archeologico Nazionale di Venezia.



Fig. 33. Domenico Campagnola, *Quatre putti portant une corbeille de fruits*, 1500-1564, plume et encre brune, craie noire sur papier, 115 x 149 mm, New York, The Morgan Library & Museum.



Fig. 34. Marcantonio Raimondi (d'après Raphaël), *Putti dansant en cercle*, vers 1517-20, gravure, 114 x 166 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 35. Domenico Ghirlandaio, *La naissance de la Vierge*, 1485-90, fresque, 742 x 450 cm, Santa Maria Novella, Florence.



Fig. 36. Girolamo Mazzola Bedoli, *Portrait de Anna Leonora Sanvitale*, 1562, huile sur toile, 121 x 92 cm, Parme, Galerie Nationale.



Fig. 37. Sofonisba Anguissola, *Portrait de l'Infant Catalina Micaela avec un ouistiti*, vers 1573, huile sur toile, 56,2 x 47 cm, Collection privée.



Fig. 38. Lavinia Fontana, *Portrait d'Hyppolita Savignani à douze mois*, 1583, huile sur toile, 40 x 25 cm, South Queensferry, Hopetoun House.



Fig. 39. Sofonisba Anguissola, *Portrait d'une jeune fille qui coud*, 1570-1599, huile sur toile, 81 x 73,5 cm, Collection privée.



Fig. 40. Lavinia Fontana, *Portrait d'un garçon avec un chien*, 2nde moitié du XVI^e siècle, huile sur toile, dimensions inconnues, Milan, Collection privée.



Fig. 41. Lavinia Fontana, *Portrait d'un garçon en costume rouge et ornements métallisés*, 2nde moitié du XVI^e siècle, huile sur toile, 114,3 x 95,2 cm, Collection privée.



Fig. 42. Sofonisba Anguissola, *Portrait de Massimiliano Stampa*, 1557, huile sur toile, 136,8 x 31,5 cm, Baltimore, The Walters Art Museum.

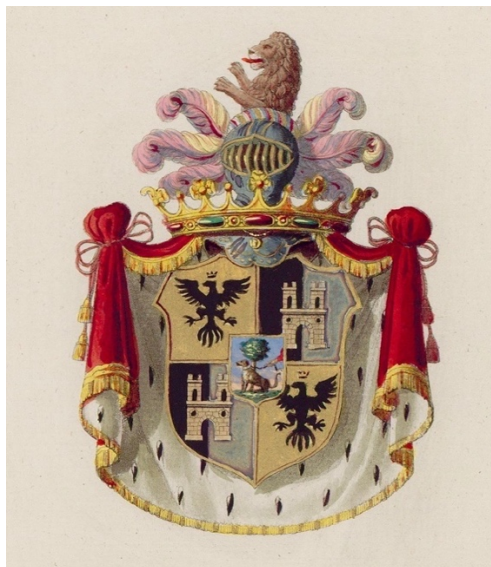


Fig. 43. Armes de la famille Stampa.



Fig. 44. Titien, *Portrait de Frédéric II Gonzague (marquis de Mantoue)*, 1529, huile sur bois, 125 x 99 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 45. Titien, *Portrait d'Alfonso d'Avalos, marquis de Vasto, en armure*, vers 1533 (probablement), huile sur toile, 110 x 80 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.



Fig. 46. Titien, *Alfonso d'Avalos s'adressant à ses troupes*, 1539-1541, huile sur toile, 223 x 165 cm, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 47. Titien, *Garçon avec un oiseau*, Probablement vers 1520, huile sur toile, 34,9 x 48,9 cm, Londres, National Gallery.



Fig. 48. Paolo Véronèse, *Garçon avec un chien*, vers 1580, huile sur toile, 56 x 45 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 49. Attribué à Vincenzo Campi, *Garçon avec trois volailles dans une corbeille*, vers 1575, huile sur toile, 49 x 29 cm, Paris, Collection Privée.



Fig. 50. Bartolomeo Passerotti, *Étude d'un coq*, date inconnue, plume et encre brune sur papier, 210 x 360 mm, Florence, Galleria degli Uffizzi, Gabinetto Disegni e Stampe.



Fig. 51. Attribuée à Vincenzo Campi, *Garçon avec trois volailles dans une corbeille*, 2nde moitié du XVI^e siècle, huile sur toile, 52,7 x 41,2 cm, lieu inconnu, Collection Privée.



Fig. 52. Suiveurs de Vincenzo Campi, *Garçon avec trois volailles dans une corbeille*, date inconnue, huile sur toile, 48,4 x 38,2 cm, lieu inconnu, Collection Privée.



Fig. 53. Bernardino Luini, *L'Enfant Jésus avec un agneau*, vers 1525, huile sur bois, 28 x 25 cm, Milan, Pinacoteca Ambrosiana.



Fig. 54. Lavinia Fontana, *Portrait d'Antonietta Gonzalez*, vers 1595, huile sur toile, 57 x 46 cm, Blois, Musée du Château.



Fig. 55. Lavinia Fontana, *Portrait d'Antonietta Gonzalez*, 1594-95, crayon rouge et noir, encre brune sur papier, 94 x 76 mm, New York, The Morgan Library and Museum.



Fig. 56. Lorenzo Lotto, *Pala Santo Spirito*, 1521, huile sur toile, 287 x 268 cm, Bergame, Santo Spirito.



Fig. 57. Sofonisba Anguissola, *Sainte Famille avec sainte Anne et saint Jean*, 1592, huile sur toile, dimensions inconnues, lieu de conservation inconnu.



Fig. 58. Léonard de Vinci, *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, vers 1510, huile sur bois, 168 x 130 cm, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 59. Léonard de Vinci, *Étude de composition pour une sainte Anne trinitaire*, 1500-1501, pointe métallique, pierre noire, repris à la plume avec deux encres brunes différentes, 122 x 100 mm, Venise, Galleria dell'Accademia.



Fig. 60. Léonard de Vinci, *Étude pour sainte Anne*, vers 1501, crayon ardoise sur papier préparé, 218 x 164 mm, Genève, Collection privée.



Fig. 61. Léonard de Vinci, *Étude d'un homme nu assis et d'un enfant enserrant un agneau*, vers 1503-1506, pierre noire, plume et encre brune, 210 x 141 mm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.



Fig. 62. Léonard de Vinci, *Étude d'enfant et d'agneau*, vers 1503-1506, craie noire sur papier, 82 x 69 mm, Windsor, The Royal Collection.



Fig. 63. Cesare da Sesto, *Madone à l'Enfant et l'agneau de Dieu*, vers 1515, huile sur panneau, 37 x 30 cm, Milan, Museo Poldi Pezzoli.



Fig. 64. Artiste Lombard, *L'Enfant Jésus avec un agneau et saint Jean-Baptiste*, première moitié du XVI^e siècle ? huile sur toile, 49 x 38 cm, France, collection particulière.



Fig. 65. Francesco Melzi, *Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant enlaçant un agneau*, 1520-1525, huile sur panneau, 99 x 72 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.



Fig. 66. Bernardino Luini, *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste*, 1523-1525, huile sur toile, 86 x 60 cm, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.



Fig. 67. Paolo Véronèse, *Le mariage mystique de sainte Catherine*, vers 1548-1549, huile sur toile, 57,7 x 91,4 cm, New Heaven, Yale University Art Gallery.



Fig. 68. École Tchèque, *Franz Kafka avec son chien*, 1910.



Fig. 69. Andrea del Sarto, *Mariage mystique de sainte Catherine, avec sainte Marguerite, saint Jean-Baptiste enfant et deux anges*, 1511-1514, huile sur bois, 167 x 122 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlung.

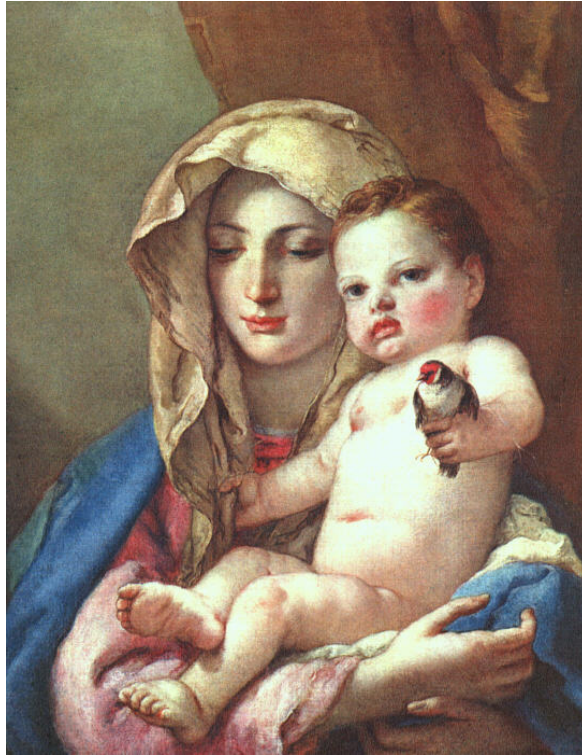


Fig. 70. Giovanni Battista Tiepolo, *Vierge au chardonneret*, vers 1760, huile sur toile, 63 x 50 cm, Washington, National Gallery of Art.



Fig. 71. Raphaël, *Madonna del Cardellino*, 1507, huile sur bois, 107 x 77 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.



Fig. 72. Cecco di Pietro, *Vierge et Enfant jouant avec un chardonneret et tenant une gerbe de millet*, 1379, tempera sur bois, feuilles d'or, 105 x 58 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst.



Fig. 73. Vittore Crivelli, *Vierge à l'Enfant avec deux anges*, 1481-82, tempera et or sur bois, 56 x 41 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

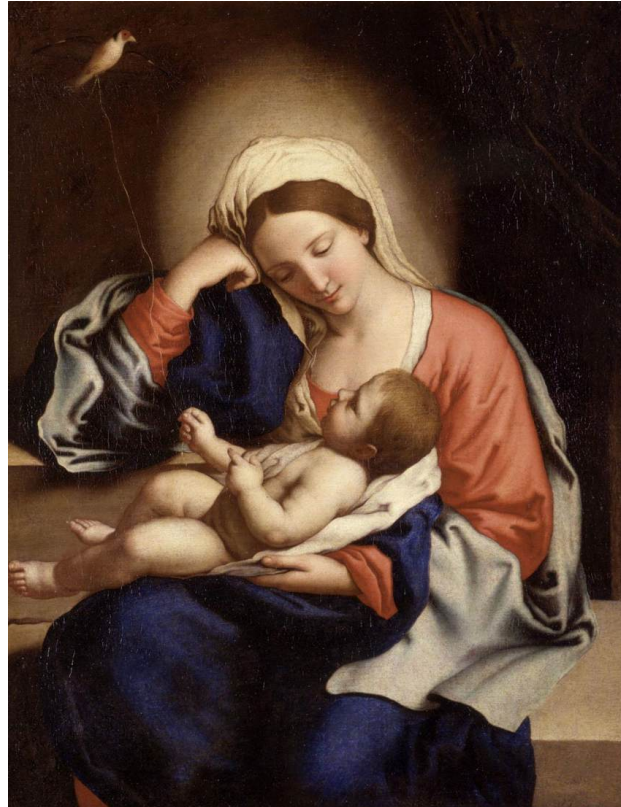


Fig. 74. Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato, *Vierge à l'Enfant*, 1^{ère} moitié du XVII^e siècle, huile sur toile, 99 x 80 cm, lieu inconnu, collection privée.



Fig. 75. Jacopo Pontormo, *Vierge à l'Enfant avec saint Joseph et saint Jean-Baptiste*, 1521-27, huile sur toile transférée sur bois, 120 x 99 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage.



Fig. 76. Federico Fiori dit Barocci, *La Sainte Famille au chat*, 1574-1577, huile sur toile, 112 x 102 cm, Chantilly, Musée Condée.



Fig. 77. A. Léonard de Vinci, *Étude pour une Madone au chat (recto)*, vers 1478-1480, stylet, plume et encre brune, 132 x 95 mm, Londres, British Museum.



Fig. 77. B. Léonard de Vinci, *Étude pour une Madone au chat (verso)*, vers 1478-1480, stylet, plume et encre brune, 132 x 95 mm, Londres, British Museum.



Fig. 78. Léonard de Vinci, *Étude d'un enfant avec un chat*, vers 1478, crayon et encre sur papier, 206 x 143 mm, Florence, Galleria degli Uffizi.



Fig. 79. Léonard de Vinci, *Études pour une Madone au chat et profils*, vers 1475-1481, pointe métallique reprise à la plume et à l'encre sur papier, 280 x 197 mm, Londres, The British Museum



Fig. 80. Léonard de Vinci, *Étude pour une Vierge à l'Enfant jouant avec un chat*, vers 1478, dessin à la plume et encre brune sur papier beige, 232 x 175 mm, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu.



Fig. 81. Polidoro da Lanciano, *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste*, 1^{ère} moitié du XVI^e siècle, huile sur toile, 52 x 71 cm, Maison de ventes Cambi.



Fig. 82. Amico Aspertini, *Adoration des Mages*, 1515, huile sur bois, 44,5 x 34 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.



Fig. 83. Bernardino Campi, *Sainte famille avec saint Jean-Baptiste et sainte Élisabeth*, XVI^e siècle, huile sur toile, 37 x 29 cm, Bologne, Galleria Fondantico.



Fig. 84. Lorenzo Lotto, *Adoration des Mages*, vers 1534, huile sur toile, 147 x 166 cm, Brescia, Musei Civici d'Arte e Storia.



Fig. 85. Bernardino Luini, *L'Enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste avec un agneau*, vers 1507-1532, huile sur bois, reportée sur toile, 75,8 x 57,5 cm, Ottawa, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 86. Bernardino Luini, *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste*, vers 1529-1532, peinture murale, Lugano, Santa Maria degli Angeli.



Fig. 87. Bernardino Luini, *Enfant jouant avec un agneau*, XVI^e siècle, plume et encre brune sur traits de pierre noire, 165 x 136 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphique.



Fig. 88. Jacopo Bassano, *L'adoration des bergers*, vers 1545, huile sur toile, 139 x 219 cm, Windsor, The Royal Collection.



Fig. 89. Jacopo Bassano, *L'adoration des bergers*, vers 1545-1546, huile sur toile, 95 x 40 cm, Venise, Galleria dell'Accademia.



Fig. 90. Annibale Carracci, *Scène domestique*, vers 1580, crayon, ancre noire et lavis gris, 271 x 191 mm, lieu inconnu, collection privée.



Fig. 91. Francesco da Ponte dit Bassano, *L'été*, vers 1576, huile sur toile, 78,5 x 110,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 92. Francesco da Ponte dit Bassano, *Semeurs*, vers 1575, huile sur toile, 30 x 40 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 93. Leandro Bassano, *Petit marché*, 1580-1585, huile sur toile, 161 x 226 cm, Turin, Galleria Sabauda.



Fig. 94. Leandro Bassano, *Scène de marché*, vers 1590-1600, huile sur toile, 180 x 264 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 95. Leandro Bassano, *Moïse faisant tomber l'eau du rocher*, début XVII^e siècle, huile sur toile, 93 x 127 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

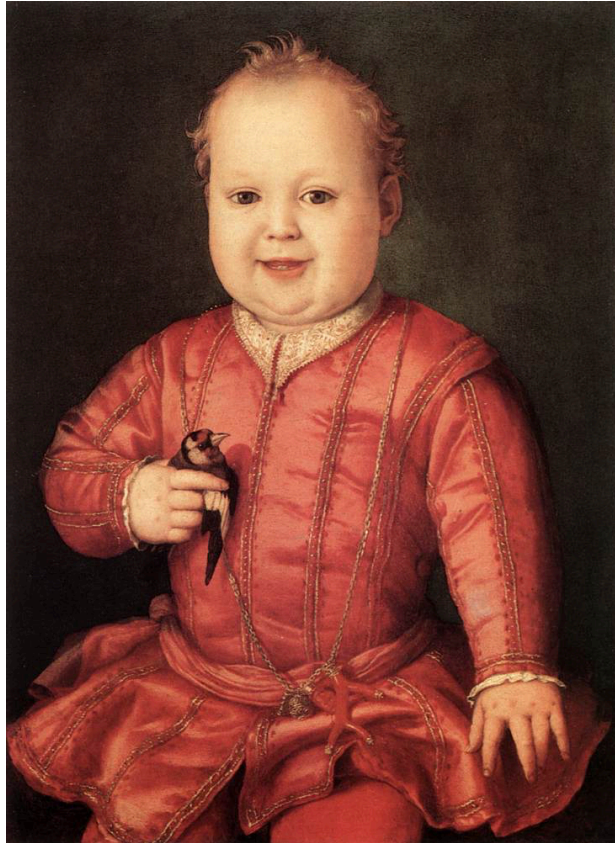


Fig. 96. Agnolo Bronzino, *Portrait de Jean de Médicis enfant*, 1545, tempera sur bois, 58 x 45,6 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.



Fig. 97. Bacchiacca, *Saint Jean-Baptiste prêchant*, vers 1520, huile sur bois, 68,5 x 92 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.



Fig. 98. Neroccio di Bartolomeo de' Landi, *Épisodes de la vie de Sainte Bénédictte*, 1475, Panneau, 28 x 193 cm (les trois), Florence, Galleria degli Uffizi.



Fig. 99. Benozzo Gozzoli, *La mort de sainte Monique*, 1464-65, fresque, San Gimignano, 220 x 230 cm, chœur de l'église Sant'Agostino, San Gimignano.



Fig. 100. Pinturicchio, *Saint Bernardin ressuscitant un homme mort*, 1473, huile sur toile, 76,5 x 56,8 cm, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria.



Fig. 101. Sodoma, *Vie de saint Benoît, Benoît quittant la maison de ses parents*, 1505-08, fresque, Abbaye Santa Maria de Monte Oliveto Maggiore.



Fig. 102. Sodoma, *L'enlèvement des Sabines*, 1506-07, huile sur toile, 76 x 170 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica.



Fig. 103. Giulio Bugiardini, *Scènes de la vie du jeune Tobie*, vers 1500, peinture sur bois, 60 x 159 cm, Berlin, Gemäldegalerie.



Fig. 104. Giulio Bugiardini, *Scènes de la vie du jeune Tobie*, vers 1500, peinture sur bois, 59,5 x 158 cm, Berlin, Gemäldegalerie.



Fig. 105. A. Lo Scheggia, *Plateau de naissance avec de jeunes garçon jouant le civettino et des garçons se battant*, vers 1455, tempera sur bois, 59 cm de diamètre, Florence, Palazzo Davanzati.



Fig. 105. B. Lo Scheggia, *Plateau de naissance avec de jeunes garçons se battant (verso)*, vers 1455, tempera sur bois, 59 cm de diamètre, Florence, Palazzo Davanzati.



Fig. 106. Girolamo Romanino, *Christ à la couronne d'épines et Ecce Homo*, 1519, fresque, Cathédrale de Crémone.



Fig. 107. Lorenzo Lotto, *La promenade ignominieuse de sainte Brigitte d'Irlande*, 1523-24, fresque, Trescore, Villa Suardi, Oratoire, mur sud.



Fig. 107. Lorenzo Lotto, *La promenade ignominieuse de sainte Barbe* (détail), 1523-24, fresque, Trescore, Villa Suardi, Oratoire, mur sud.



Fig. 108. Filippino Lippi, *Le miracle de la chasteté*, 1489-1491, fresque, Florence, Basilique Santa Maria Sopra Minerva, chapelle Carafa.



Fig. 108. Filippino Lippi, *Le miracle de la chasteté* (détail), 1489-1491, fresque, Florence, Basilique Santa Maria Sopra Minerva, chapelle Carafa.



Fig. 109. Filippino Lippi, *Saint Jean l'Évangéliste ressuscitant Drusiana*, 1487-1502, fresque, Rome, Basilique Santa Maria Novella, chapelle Strozzi.



Fig. 109. Filippino Lippi, *Saint Jean l'Évangéliste ressuscitant Drusiana* (détail), 1487-1502, fresque, Rome, Basilique Santa Maria Novella, chapelle Strozzi.



Fig. 110. Filippino Lippi, *Étude d'un putto avec un drapé*, 1493/1497, plume et encre brune sur papier vergé, 203 x 128 mm, Washington, National Gallery of Art.



Fig. 111. Filippino Lippi, *Études de la Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean et de deux angelots*, début du XVI^e siècle, plume et encre brune, pointe de métal, 282 x 146 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.



Fig. 112. Artiste inconnu, *Enfant jouant avec un oiseau*. Marbre variation romaine sur un thème hellénistique, date inconnue, sculpture, ronde-bosse, marbre, Vatican, Musées du Vatican.



Fig. 113. Artiste inconnu, *Statuette d'un putto assis avec un animal (panthère) à ses côtés*, Réplique romaine inspirée d'un modèle du II^e siècle av., seconde moitié du I^{er} siècle - début du II^{ème} siècle après J.-C., hauteur : 33 cm, Museo Pio Clementino, Galleria dei Candelabri, section II.



Fig. 114. Artiste inconnu, *Statuette de satyre assis*, copie romaine d'un original hellénistique tardif (II^{ème} siècle av. J.-C.), sculpture, ronde-bosse, marbre blanc, hauteur : 47 cm, Museo Pio Clementino, Galleria dei Candelabri, section II.



Fig. 115. Francesco Bassano, *L'hiver*, vers 1585-90, huile sur toile, 111 x 73 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 116. Jacopo Bassano, *Grand marché*, vers 1580, huile sur toile, 139 x 234 cm, Turin, Galleria Sabauda.



Fig. 117. Sodoma, *Benoît excommunie deux religieuses puis les absout après leur mort*, 1505-1508, fresque, Abbazia, Monteoliveto Maggiore.



Fig. 118. Leandro Bassano, *Le concert*, vers 1592, huile sur toile, 114 x 178 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.



Fig. 119. Bernardino Luini, *Présentation de la Vierge au temple*, 1520-1521, fresque transférée sur toile, 115 x 110 cm, Milan, Pinacoteca Brera.



Fig. 120. Paolo Véronèse, *Saint Sébastien exhorte au martyr saint Marcel et saint Marcellin*, vers 1565, huile sur toile, 355 x 540 cm, Venise, église San Sebastiano.



Fig. 121. Paolo Véronèse, *Les Pèlerins d'Emmaüs*, vers 1555, huile sur toile, 242 x 416 cm, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 121. Paolo Véronèse, *Les Pèlerins d'Emmaüs* (détail), vers 1555, huile sur toile, 242 x 416 cm, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 122. Attribué aux héritiers de Paolo Véronèse, *Les pèlerins d'Emmaüs*, vers 1560, huile sur toile, 120x181 cm, Dresde, Gemäldegalerie.



Fig. 123. Paolo Véronèse et atelier, *Souper à Emmaüs*, vers 1565-70, huile sur toile, 79 x 66 cm, Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen.



Fig. 124. Paolo Véronèse, *Les noces de Cana*, 1580, 379 x 970 cm, huile sur toile, Rome, Palazzo di Montecitorio.



Fig. 125. Paolo Véronèse, *Le repas chez Levi*, 1573, 555 x 1310 cm, huile sur toile, Venise, Galleria dell'Accademia.

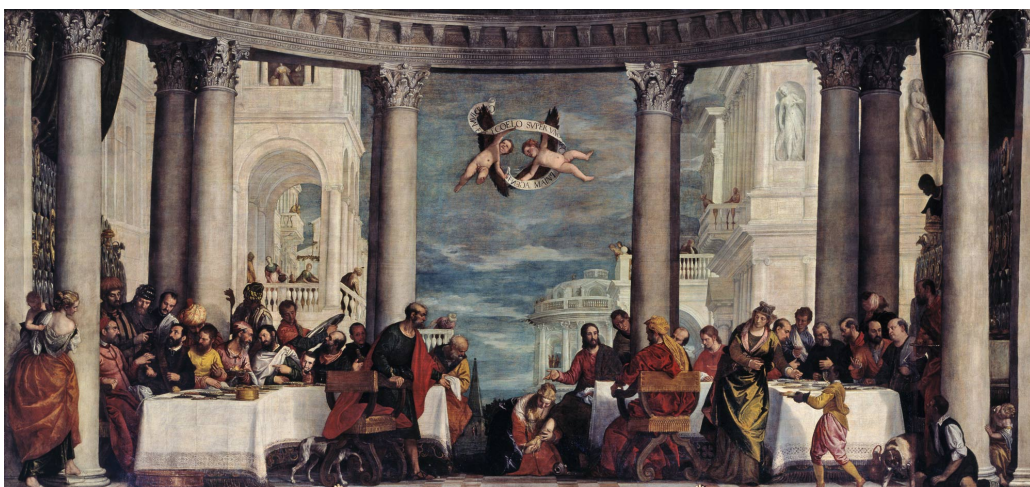


Fig. 126. Paolo Véronèse, *Le repas chez Simon*, 1570, huile sur toile, 454 x 874 cm, Versailles, Musée National du château.



Fig. 127. Paolo Véronèse, *La Cène*, 1570-1580, huile sur toile, 220 x 523 cm, Milan, Pinacoteca di Brera.



Fig. 128. Paolo Véronèse, *Les Noces de Cana*, 1571-1572, huile sur toile, 207 x 457 cm, Dresde, Gemäldegalerie



Fig. 129. Benozzo Gozzoli, *Saint Augustin conduit au maître de grammaire* ou *Augustin à l'école de Thagaste*, 1464-1465, fresque, 220 x 230 cm, chœur, église Sant'Agostino, San Gimignano.



Fig. 130. Annibale Carracci, *Mère portant un petit enfant et autres figures*, 1583-85, craie rouge et encre noire, 234 x 162 cm, Stockholm, National Museum.



Fig. 131. Bonifacio de Pitati dit Bonicafio Veronese, *Repas à Emmaüs*, 1525-1553, huile sur toile, 147 x 415 cm, Milan, Pinacoteca di Brera.



Fig. 132. Benozzo Gozzoli, *La malédiction de Canaan*, 1470, fresque, Pise, Camposanto.



Fig. 133. Benozzo Gozzoli, *Les vendanges et l'ivresse de Noé*, 1468-1484, fresque, Pise, Camposanto.



Fig. 134. Bernardo Daddi, *La tentation de saint Thomas d'Aquin*, 1338, tempera sur panneau de peuplier, 38 x 34 cm, Berlin, Staatliche Museen.



Fig. 135. Filippino Lippi, *Le Triomphe de saint Thomas d'Aquin sur les hérétiques*, mur droit de la chapelle Carafa, 1489-1491, fresque, Rome, Basilique Santa Maria Sopra Minerva.



Fig. 136. Filippo Lippi, *Saint Étienne naît et est remplacé par un autre enfant*, 1452-1465, fresque, chœur de la cathédrale, Duomo, Prato.



Fig. 137. Filippino Lippi, *Vierge à l'enfant avec deux anges*, dit *La Vierge à la grenade*, 3^{ème} quart du XV^e siècle, huile sur peuplier, 79,8 x 55 cm, Paris, Musée du Louvre.

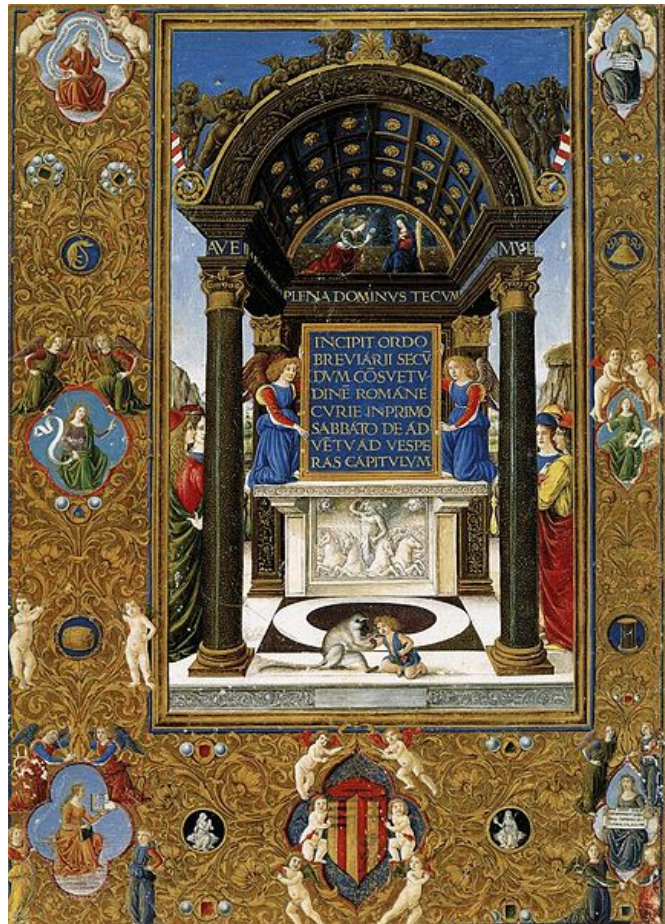


Fig. 138. Attavante degli Attavanti, *Bréviaire de Matthias Corvin*, miniature du frontispice, vers 1487-1492, 39,7 x 27,1 cm, folio 7v, Bibliothèque Apostolique, Vatican.



Fig. 139. Cosimo Roselli, *Sermon sur le Mont Sinai*, 1481-82, fresque, 349 x 570 cm, Chapelle Sixtine, Vatican.



Fig. 140. Silvio Giampietro, *Le mariage de la Vierge*, 1532-1552, huile sur toile, 345 x 600 cm, Venise, Galleria dell'Accademia.



Fig. 141. Raphaël et son atelier, *Donation de Constantin*, 1523-1524, fresque, mur nord, Salle de Constantin, Palais du Vatican.

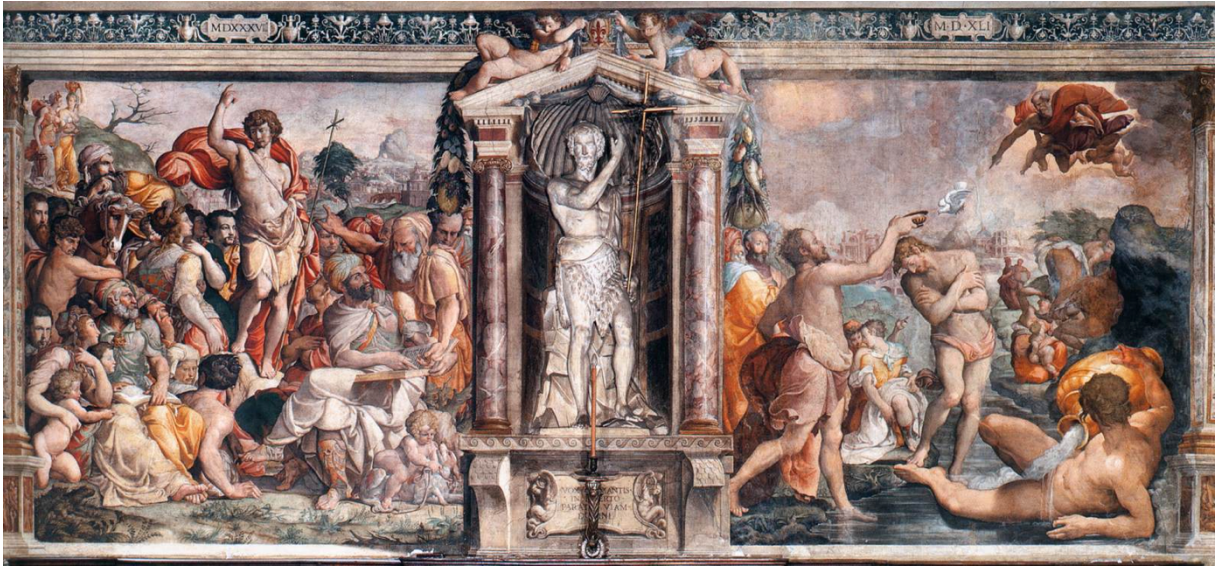


Fig. 142. Jacopino del Conte, *Saint Jean-Baptiste prêchant*, 1538-1541, fresque, Oratoire San Giovanni Decollato, Rome.



Fig. 143. Raphaël, *Sainte Famille*, 1507, huile sur bois, 28 x 21,5 cm, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 144. Giovanni Antonio Fasolo, *Le banquet*, 1565-1570, fresque, Caldogno, Villa Caldogno.



Fig. 145. Copie de Francesco Sabatini d'après la fresque originale de Benozzo Gozzoli, *Apparition du Crucifix à Sainte Rose et son premier sermon*, 1453, tempera et encre sur papier filigrané, 283 x 430 mm, Viterbo, Museo Civico.



Fig. 146. Gaudenzio Ferrari, *Histoire de saint Joachim et sainte Anne*, 1541-1543, fresque transférée sur toile, 190 x 135 cm (panneau central), 190 x 65 cm (panneaux latéraux), Pinacoteca di Brera, Milan.



Fig. 147. Paolo Véronèse, *La présentation de la famille Cuccina à la Vierge*, 1571-1572, huile sur toile, 167 x 414 cm, Dresde, Gemäldegalerie.



Fig. 148. Paolo Véronèse, *Présentation de Jésus au Temple*, vers 1555-60, huile sur toile, 186 x 417 cm, Dresde, Gemäldegalerie.



Fig. 149. Paolo Véronèse, *La Cène de saint Grégoire le Grand*, 1572, huile sur toile, 477 x 862 cm, Vicence, Monastère de Monte Berico.



Fig. 150. Jacopo Bassano, *Matteo Soranzo, gouverneur de Bassano, avec son frère Francesco et sa fille Lucia, présentés à la Vierge et l'Enfant par saint Matthieu, saint François et sainte Lucie*, vers 1536-1537, huile sur toile, 153 × 249 cm, Bassano del Grapa, Museo Civico.



Fig. 151. Titien, *Allégorie du Temps gouverné par la Prudence*, vers 1550, huile sur toile, 75,5 x 68,4 cm, Londres, National Gallery.



Fig. 152. Giovanni Antonio Fasolo, *Portrait de famille*, vers 1565, huile sur toile, 260, 7 x 224,2 cm, Sarasota (Floride), The Ringling Museum.



Fig. 153. Bonifacio de Pitati, *Le Christ et la femme adultère*, 1550-1553, huile sur toile, 175 x 340 cm, Milan, Pinacoteca di Brera.



Fig. 154. Manifestation du SINA devant la Maison Blanche, Washington. Photo provenant du site internet : <https://www.printmag.com/daily-heller/decency-goes-dogs-sina/>

The War Against Naked Animals

He Aims to Put Pants On Dogs, Slips on Horses And Even Bikinis on Cows!

By BERNARD HENRY

Clifford Prout has declared war on naked animals.

As President of the Society for Indecency to Naked Animals — known as SINA — Prout has dedicated 10 years of his life to clothing the "vital organs" of animals.

He wants dogs to wear pants and hot horses to wear ball slips. He's designed bikinis for cows and even dresses for elephants.

Prout explained, "Naked animals are ruining the moral standards of America."

Prout began his campaign against unclothed animals in 1916, when he received \$80,000 in his father's will. The money had to be spent within 10 years, according to the terms of the will, and it had to be used for "improving the moral climate of animals."

Prout immediately formed SINA, with headquarters at 2708 Avenue C, New York City, and began preaching for animal clothing.

At first Prout found people were turning a deaf ear to his pleas to cover up naked animals. "Nobody realized what a terrible moral menace naked animals really are," he said.

"People want to see and hear of naked gorillas and monkeys without knowing how these animals were undermining their morals."

And whenever Prout spread anti-nudity far and wide his campaign he was rebuffed.

"A member's petition to Central Park gave me a summons for speaking without a permit," he said.

"I've prevailed by doing the very thing I'm advocating for control."

As time and more people read the monthly SINA newsletter and the monthly SINA newspaper, Prout found about 300,000 people started joining, with more recruits.

"We now have 30,000 members from coast to coast," he said. "We have a Washington office to influence animal legislation."

"We distributed pamphlets. An animal clothing drive through the mail and SINA has 34 regional chapters scattered around the U.S. ready to rush in to any area where animal nudity is low."

Prout believes that all animals have a built-in sense of decency and that they prefer to wear clothes.

"People who don't clothe their animals are at fault," he said.

Whenever Prout hears about a case of animal nudity, he sends a letter to the offending person.

In 1939 he wrote to Northwest Oregon's "Business" newspaper about a naked horse in the county's show window in New York.

Last June he sent a letter to David Barnett, board chairman of SINA, pointing out that the SINA trademark is a dog called Snapper — not unclad.

Besides the mail campaign, Prout personally visits U.S. cities to prove his drive for animal decency.

Last August, in San Francisco, Prout burned the effigies of the men upside down with his constituents.

"San Francisco is a moral disaster area," he said. "There are over 700,000 naked animals running around loose."

"There's a definite correlation between the animal nakedness and the city's high rates of alcoholism and suicide. The sight of so many naked animals also helps to explain why there is so much juvenile delinquency and adult crime."

SNA officials don't agree with Prout's views.

"The animals are happy without clothes," said Mrs. Judith Lambert of the Children's Play Ground in the zoo, "and prouder to be seen."

"We've only just begun our campaign," Prout said. "People are joining in every day."

"We now have nearly 30,000 membership applications we haven't even processed."

"The day isn't far off when every four-legged animal will be decently clothed."

NATIONAL ENQUIRER

(Continued on page 2)

SUMMONS

SINA
2708 AVENUE C
NEW YORK, N.Y.

A. SUMMONS (above) for contributing to the delinquency of an animal is given by the SINA to owners who don't clothe their animals. Prout displays a pair of trousers lifted up a baby elephant in the San Francisco Zoo.

Page 2

Fig. 155. Tract du SINA. Photo provenant du site internet : <https://www.printmag.com/daily-heller/decency-goes-dogs-sina/>



Fig. 156. Maître de Pio II, *Vierge à l'Enfant*, 2nde moitié du XV^e siècle, sculpture, relief, marbre, Rome, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia.



Fig. 157. Francesco Bassano, *Scène de marché*, vers 1580-1585, huile sur toile, 125 x 80 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 158. Jacopo Bassano, *Le voyage de Jacob*, 1561, huile sur toile, 129,4 x 184,2 cm, Royal Collection, Hampton Court.



Fig. 159. Lo Scheggia, *Procession de mariage* (détail d'un panneau de coffre de mariage), vers 1470, tempera et or sur panneau de bois, 44 x 158 cm, Collection privée.



Fig. 160. Suiveur de Donatello, *Putto mictans*, 1455-1460, 63,5 x 20 x 14 cm, sculpture, ronde-bosse, grès, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 161. Titien, *Présentation de la Vierge au temple*, 1534-1538, huile sur toile, 345 x 775 cm, Venice, Galleria dell'Accademia.



Fig. 162. Titien, *Ecce Homo*, 1543, huile sur toile, 242 x 361 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 163. Andrea Mantegna, *La rencontre* (parois ouest), 1465-1474, fresque, Mantoue, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi.



Fig. 164. Masaccio, *verso d'un plateau de naissance*, vers 1420, 66 cm de diamètre, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museum.



Fig. 165. Pinturicchio, *Visitation*, 1492-1494, fresque, salle des Saints, Palais Apostolique, Rome.



Fig. 166. Paolo Véronèse, *La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, vers 1565-1567, huile sur toile, 187 x 475 cm, Londres, National Gallery.

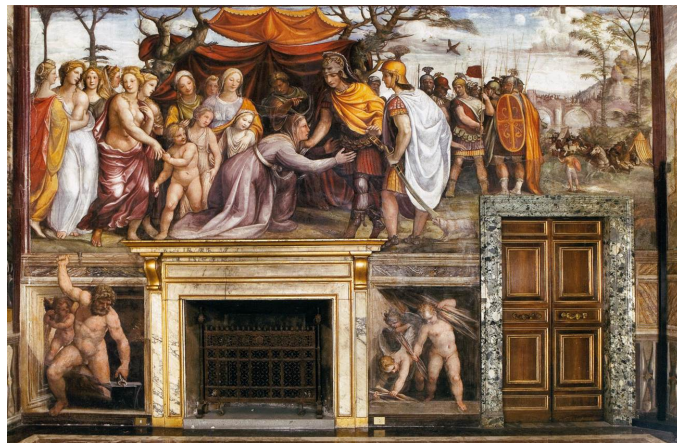


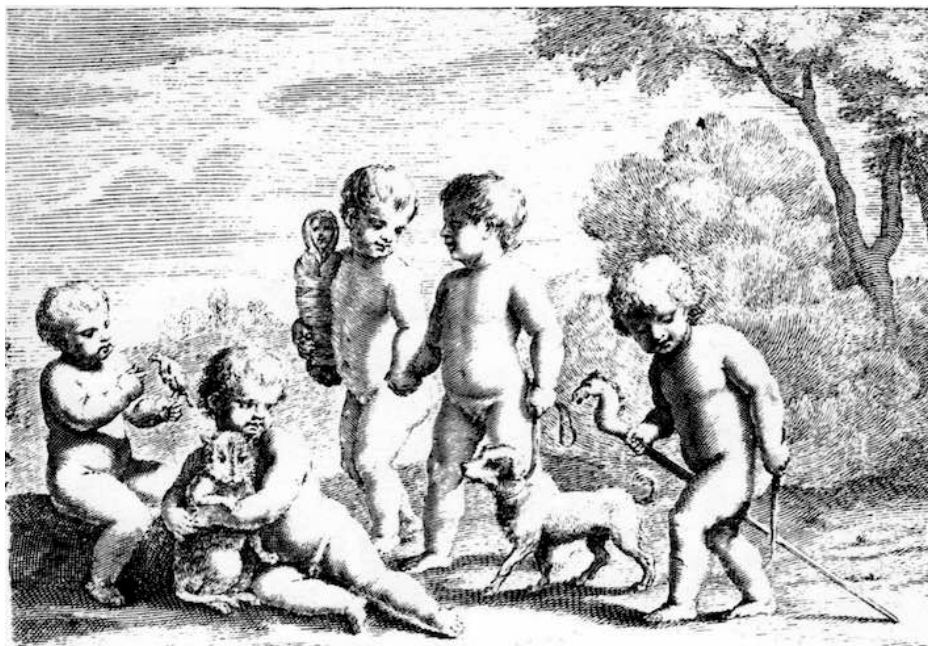
Fig. 167. Le Sodoma, *La famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, vers 1517, fresque, Rome, Villa Farnesina.



Fig. 168. Giovanni Battista Tiepolo, *La famille de Darius devant Alexandre*, 1743, fresque, Montecchio Maggiore, Vicenza, villa Cordellina.



Fig. 169. Pieter Bruegel l'Ancien, *Les jeux d'enfants*, 1560, huile sur bois, 116 x 161 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



LE DADA

Chacun fait icy son esbat & cet autre qu'on voit trotter
d'un moineau, d'un chien ou d'un chat, porte, en cette belle équipée,
d'un poupart, ou d'une poupée ; le cheval qui le doit porter.

Fig. 170. Claudine Bouzonnet Stella d'après Jacques Stella, *Le Dada*, 1647, estampe en taille douce, dimensions inconnues, Bibliothèques-Médiathèques de Metz.



Fig. 171. Marco Zoppo, *Des enfants en bas âge assis sur les épaules d'enfants un peu plus âgés se battent entre eux sous le regard de deux enfants en bas âge à gauche, un mur et une forteresse derrière eux* (recto), 1465-1474 ?, plume et encre brune, lavis brun, sur vélin, Londres, The British Museum.

© The Trustees of the British Museum



Fig. 172. Marco Zoppo, *Un groupe de putti buvant dans un tonneau de vin sur un radeau avec des roues et une voile flottant sur une rivière* (recto), 1465-1474 ?, 343 x 264 mm, plume et encre brune, lavis brun, sur vélin, Londres, The British Museum.

© The Trustees of the British Museum



Fig. 173. Marco Zoppo, *Deux paires de nourrissons luttant sous le regard de deux nourrissons tenant de longs bâtons dans une place ou une cour pavée* (recto), 1465-1474 ?, 343 x 264 mm, plume et encre brune, lavis brun, sur vélin, Londres, The British Museum.

© The Trustees of the British Museum



Fig. 174. Marco Zoppo, *Un putto introduisant un soufflet dans l'anus d'un autre, un troisième putto sur son dos et lui tirant les cheveux, la scène étant observée par deux hommes et deux garçons* (recto), 1465-1474 ?, 343 x 264 mm, plume et encre brune, lavis brun, sur vélin, Londres, The British Museum

© The Trustees of the British Museum.



Fig. 175. Sebastiano Filippi, *Saletta dei giuochi*, entre 1573 et 1576, fresque, Ferrare, Château Estense.



Fig. 176. Sebastiano Filippi, *Salone dei giuochi*, entre 1573 et 1576, fresque, Ferrare, Château Estense.



Fig. 177. Claudine Bouzonnet Stella d'après Jacques Stella, *Les Dez*, 1647, estampe en taille douce, dimensions inconnues, Bibliothèques-Médiathèques de Metz.



Fig. 178. Paolo Véronèse, *Portrait de jeune femme avec son fils et un chien*, vers 1549-1550, huile sur toile, 115 x 95 cm, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 179. Paolo Véronèse, *Salle de l'Olympe, L'air* (détail), 1560-61, fresque, Maser, Villa Barbero.



Fig. 180. École italienne du XVII^e siècle, probablement un suiveur de Vincenzo Campi, *La bouillie du chat*, XVII^e siècle, huile sur toile, 57 x 47 cm, collection privée.



Fig. 181. « Cancer », *Liber physiognomiae*. Ms. Lat. 697 = a. W.8.20, 1430, Modène, bibliothèque Estense, VIII.



Fig. 182. Maître des enfants indisciplinés, *Enfants combattants*, vers 1520, dimensions inconnues, sculpture, ronde-bosse, terracotta, lieu inconnu, collection privée.



Fig. 183. Guido Reni, *L'éducation de la Vierge*, 1640-42, huile sur toile, 146 x 206 cm, Saint Pétersbourg, Musée de l'Hermitage.



Fig. 184. Anonyme, *Vita del lascivo*, Albo D 168, tav. 5, illustration, 214 x 298 mm, Venise, vers 1650, Biblioteca Raccolta delle Stampe Bertarelli, Milan.

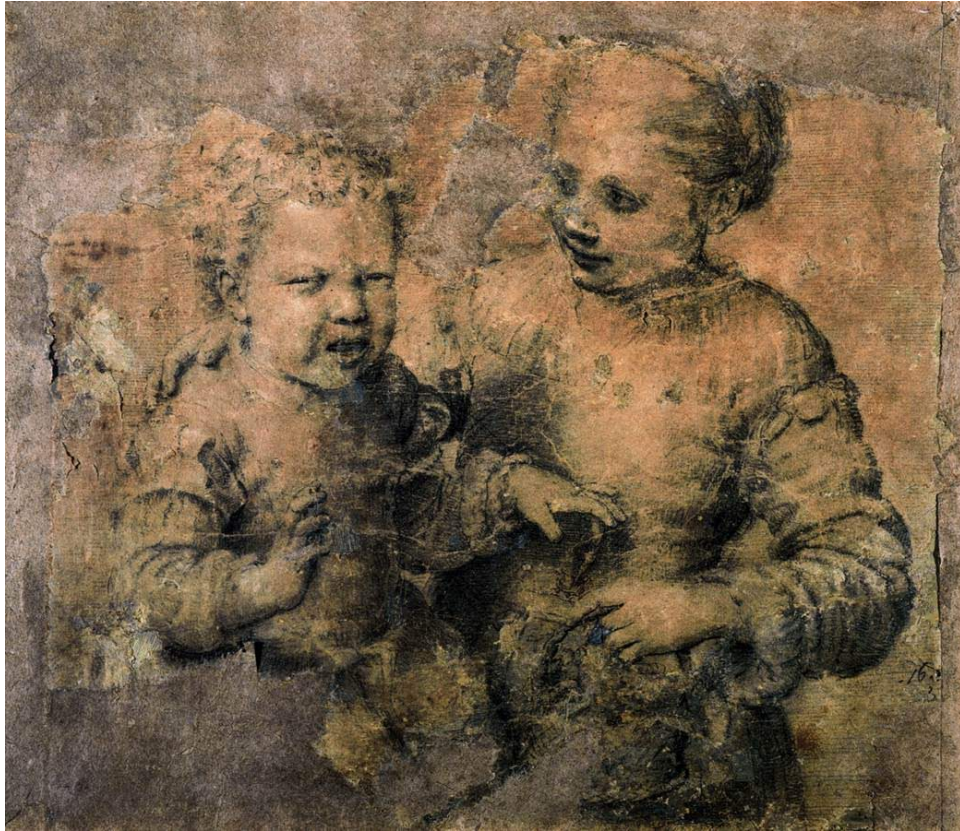


Fig. 185. Sofonisba Anguissola (1532-1625), *Asdrubale mordu par une écrevisse*, vers 1554, craie brune et fusain sur papier brun, 333 x 385 mm, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.



Fig. 186. Vincenzo Campi, *Vendeurs de poissons*, 1578-1581, huile sur toile, 144,5 x 217 cm, Milan, Pinacoteca di Brera.



Fig. 187. Vincenzo Campi, *Poissonniers*, 1581, huile sur toile, 135 x 220 cm, Kirchem, Collection Fugger.



Fig. 188. Vincenzo Campi, *Mangeurs de fèves*, fin du XVI^e siècle, huile sur toile, dimensions inconnues, Bergame, Collection particulière.



Fig. 189. Vincenzo Campi, *Mangeurs de fèves*, fin du XVI^e siècle, huile sur toile, 83 x 71,5 cm, Chaumont, Musée municipal.



Fig. 190. Vincenzo Campi, *Mangeurs de fèves*, vers 1580-90, huile sur toile, 92 x 78 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.



Fig. 191. Vincenzo Campi, *Mangeurs de fèves*, vers 1580-85, huile sur toile, 83,8 x 68,2 cm, Avignon, Musée Calvet.



Fig. 192. Caravage, *Garçon mordu par un lézard*, 1593-1594, huile sur toile, 66 x 49,5 cm, Florence, Fondation Longhi.



Fig. 193. Caravage, *Garçon mordu par un lézard*, 1594-1595, huile sur toile, 66 x 49,5 cm, Londres, The National Gallery.



Fig. 194. Annibale Carracci, *Deux enfants embêtant un chat*, 1588-90, huile sur toile, 66 x 89 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 195. Vincenzo Campi, *Garçon jouant avec un chat*, 1550-1591, huile sur toile, Viterbo, Collezione Vesio Bottoni (Lazio).



Fig. 196. Vincenzo Campi, *Garçon qui attrape un chat*, 1550-1591, huile sur toile, dimensions inconnues, New-York, Collection privée O'Klein.



Fig. 197. Bartolomeo Passerotti, *Poissonniers*, vers 1580, huile sur toile, 114 x 153 cm, New York, Collection Privée.

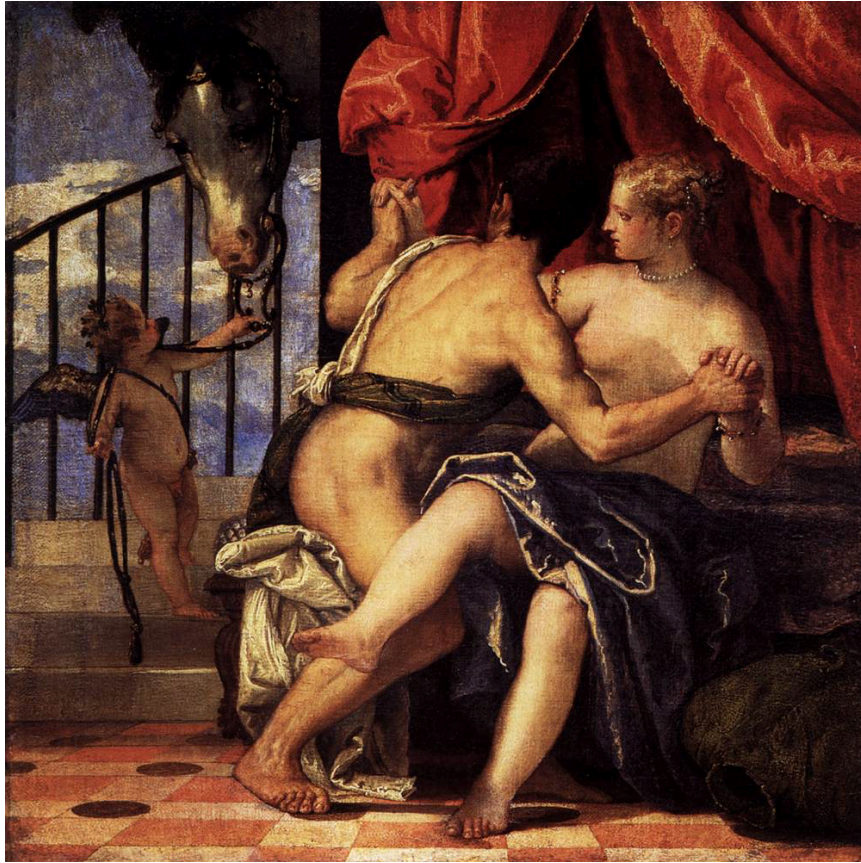


Fig. 198. Paolo Véronèse, *Mars et Vénus avec Cupidon et un cheval*, vers 1575-1580, huile sur toile, 47 x 47 cm, Turin, Galleria Sabauda.



Fig. 199. Paolo Véronèse, *Mars déshabillant Vénus*, vers 1580, huile sur toile, 165 x 126 cm, Édimbourg, National Gallery of Scotland.

