

Le chien dans les portraits
de la Renaissance :
Entre réalisme et symbolisme,
un attribut de l'Homme moderne



Mémoire de Master 2

Ayant déjà soutenu un mémoire de maîtrise en histoire médiévale sous la direction du professeur Georges Bischoff en juin 2004 qui portait sur la *Place du chien dans les cours princières à la fin du Moyen Age (XIV^{ème}-XV^{ème} siècles)*, cette recherche se présente sous la forme d'un article.

Mes remerciements vont tout d'abord à Mme Corneloup, qui, tout au long de cette année, a suivi l'évolution de mon travail. Elle ne m'a pas seulement prodigué ses conseils, suggéré des pistes à suivre ou encore apporté des éléments qui ont nourri ma réflexion, mais elle a aussi assuré avec constance la coordination « France-Italie », malgré les difficultés dues à la réforme LMD et surtout à la crise du CPE...

Merci également à tous ceux qui, en France ou en Italie, de près ou de loin, se sont intéressés à cette recherche.

Un grand merci enfin à tous ceux qui, par leur simple existence, m'aident à relativiser face aux études !

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
I. LE CHIEN DANS LES PORTRAITS MASCULINS	7
A. Le chien de chasse, compagnon privilégié du noble et du chevalier : un indicateur social hautement <i>virilisant</i>	7
B. Le chien dans le portrait masculin : un attribut de l'homme de lettres et un révélateur du mélancolique	14
C. Le chien dans le portrait : un révélateur de l'humanité du modèle.....	18
D. Le bouleversement des codes, ou les couples « maîtres-chiens » mal assortis...	20
II. LE CHIEN DANS LES PORTRAITS FEMININS	26
A. Le petit chien dans les portraits de jeunes femmes : un symbole de beauté, de pureté et de « bonne éducation » indispensable dans la construction d'une image de la <i>sponsa</i> idéale.....	26
B. Le chien et la vieille femme : célébrer la maîtresse de maison accomplie.....	31
C. Le petit chien dans les portraits de fillettes : une moralisation du portrait ?.....	32
D. Le lévrier dans le portrait allégorique de Diane de Poitiers, ou comment déguiser une critique en éloge	35
III. LE CHIEN DANS LES PORTRAITS DE FAMILLE	37
A. Le chien dans les « portraits conjugaux »: exprimer l'idée d'une fidélité comme « ciment du couple » ?	37
B. Le chien dans la famille : entre jeux de mots et jeux d'enfants, l'émergence d'un nouveau membre de la famille ?.....	41
CONCLUSION	46
ANNEXE	48
BIBLIOGRAPHIE	51

INTRODUCTION

Lors de mes travaux de maîtrise, je me suis intéressée à la place accordée au chien à la cour de Bourgogne, ce à la fin du Moyen Age. Confrontée à une iconographie abondante, j'ai décidé de faire de l'image la « matière première » de mes recherches. L'animal restait l'un de mes centres d'intérêts, étant donné que son histoire est encore mal connue, faiblesse que tendent à combler aujourd'hui les trois disciplines complémentaires que sont l'histoire, l'histoire de l'art et l'archéologie¹.

Afin de construire une étude relativement concise et cohérente, je me suis intéressée essentiellement aux représentations datant des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles. Si le portrait existe déjà au XIV^{ème} siècle, dans les manuscrits notamment, c'est surtout lors de la période suivante qu'il se développe, touchant d'abord la haute aristocratie, pénétrant ensuite dans l'intérieur bourgeois.

La majorité des exemples que j'étudierai concernent les pays flamands et l'Italie du Nord – sans conteste les deux grands foyers de création du XVI^{ème} siècle. J'ai néanmoins décidé de faire porter ce travail sur toute l'Europe occidentale. A cette période en effet, les échanges culturels sont nombreux sur tout le territoire et on ne compte plus les peintres qui l'ont parcouru, parfois à de multiples reprises, à la suite d'un prince ou encore pour leur enrichissement personnel. Aussi n'apparaissait-il pas judicieux d'introduire un critère géographique dans la sélection de mon *corpus* iconographique. S'il est certain que la liste des œuvres retenues n'est pas exhaustive, j'ai cependant tenté de montrer des tableaux qui diffèrent aussi bien par leur origine, que par leur facture, mais surtout dans lesquels le chien joue un rôle bien précis. Ainsi, je me suis penchée sur le portrait dit « de cour » ou « d'état », mais aussi sur des représentations plus modestes, émanant de la petite

¹ En ce qui concerne l'histoire de l'animal, se référer aux ouvrages essentiels de BOUDET (Jacques) (dir.), *L'homme et l'animal, cent mille ans de vie commune*, Paris, Editions du Pont-Royal, 1962 ; DELORT (Robert), *Les animaux ont une histoire*, Paris, Editions du Seuil, 1984 ; *Le monde animal et ses représentations au Moyen Age (XI^{ème} - XV^{ème} siècles)*. 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 ; DURAND (Robert) (dir.), *L'homme, l'animal domestique et l'environnement du Moyen Age au XVIII^{ème} siècle*, publication du C.R.H.M.A.(Centre de Recherches sur l'Histoire du Monde Atlantique) de l'Université de Nantes, vol.19, Nantes, Ouest Editions, 1993 ; *Il mondo animale, Micrologus* t. VIII, 2 vol., Edizioni del Galluzzo, 2000 en ce qui concerne l'histoire. pour l'histoire de l'art, on citera l'ouvrage bien connu de KLINGENDER (Francis), *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1971 ; LEVI D'ANCONA (Mirella), *Lo zoo del Rinascimento ; il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucques, Maria Pacini Fozzi Editore, 2001. Ces ouvrages déjà datés demeurent incontournables car ils abordent les questions essentielles liées au développement d'une histoire de l'animal.

noblesse ou de la bourgeoisie, afin de déterminer si la place octroyée à l'animal varie tant formellement, qu'au niveau sémantique.

Si j'ai choisi de poursuivre mes recherches sur le chien, c'est parce qu'il s'agit sans aucun doute de l'un des animaux avec lequel l'homme entretient une de ses relations les plus intimes¹. C'est en effet sur la nature de cette relation « Homme-Animal »², qu'il m'importait de faire porter mon étude : difficile à saisir car peu exprimée par écrit, l'image demeure l'une des sources les plus importantes et les plus riches pour tenter de l'appréhender. Dans cette optique, il semblait cohérent de se pencher sur le thème du portrait. Parce que ce genre apparaît comme un espace - l'espace consacré à l'Homme, et plus encore à l'*individu* - il était intéressant de voir dans quelles circonstances l'Animal peut faire irruption au sein de cette « sphère » réservée. Le portrait devient alors le lieu privilégié de la rencontre entre l'Homme et l'Animal et nous amène à nous interroger sur les moyens mis en œuvre par le peintre pour traduire cet état de fait.

Lieu privilégié, animal privilégié...Cela nous amène à nous interroger sur la présence du chien dans la peinture en générale. Au XV^{ème} siècle, période à laquelle le portrait redevenu à la mode, prend une place importante au sein de la création picturale, la figure du chien est riche d'une longue tradition iconographique et littéraire. Les caractéristiques que l'on attribue à cet animal sont soit le fruit d'observations « évidentes », soit le fruit de croyances dont l'origine demeure plus obscure. Ainsi, le chien apparaît comme un être ambivalent : d'un côté il symbolisera la loyauté, la fidélité mais évoquera aussi la figure du guide et du gardien³ ; de l'autre, il sera associé aux péchés d'envie, de gourmandise, de colère, de luxure⁴ et on dénoncera ses instincts charognards⁵.

A la Renaissance, ces spécificités sont bien connues des lettrés, ou du moins de ceux qui sont amenés à manipuler ces différents symboles, à savoir les artistes. Ceux-ci les réutilisent abondamment, tant dans la peinture profane que religieuse. Si la présence

¹ On peut également citer le cheval, principal moyen de locomotion, compagnon du paysan mais aussi du chevalier, qui jouit d'une grande considération au Moyen Age et encore à l'époque moderne.

² Cf. Le catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Strasbourg en 2004, « *Homme-animal* », *histoires d'un face à face*, Paris-Strasbourg, Editions Adam Biro-Editions des Musées de Strasbourg, 2004.

³ Dans de nombreuses religions polythéistes, comme en Egypte ou en Grèce, le chien est associé à la Mort mais aussi à Cerbère, le chien aux sept têtes). Il est soit mis en scène dans son rôle de guide – on pense bien sûr à Anubis, à la tête de chacal ou de chien, qui conduit les âmes défunes vers le Royaume des Morts – soit dans celui de gardien, comme Cerbère, le chien aux sept têtes qui garde les Enfers.

⁴ Au Moyen Age, le chien avec un os dans la gueule représente la gourmandise ; lorsqu'il a un os dans la gueule et qu'il se mire dans l'eau, il symbolise l'envie (en référence à une croyance véhiculée notamment par le *Physiologus*, et reprise ensuite par les auteurs de bestiaires tout au long du Moyen Age, selon laquelle le chien, voyant le reflet de son os dans l'eau, cherche à le saisir, délaissant sa vraie pitance). Lorsqu'il est figuré en train de se battre avec l'un de ses semblables, il évoque la colère, la rage et l'irascibilité. Enfin, le chien, et plus exactement la chienne est réputée avoir un grand appétit sexuel, aussi un chien peut également être associé à cette idée.

⁵ On y retrouve de nombreuses allusions dans l'Antiquité et encore au Moyen Age. Il existe des chiens errants à travers les campagnes, qui peuvent représenter une menace.

du chien paraît évidente lors de toute représentation d'une scène ayant trait aux activités cynégétiques¹, ou encore quand il s'agit de figurer divers épisodes bibliques et à contenu religieux², bien souvent, le chien est là en raison de sa signification dans l'imaginaire contemporain. On pense alors à la *Venus d'Urbino* de Titien³, à la *Jeune femme allongée dans un paysage* de Giovanni Cariani⁴, toutes deux accompagnées d'un petit chien pouvant faire référence soit à l'amour fidèle soit à l'amour charnel.

S'il paraît souvent, à première vue, un simple élément de décor, lié, entre autres, à la cohabitation réelle avec l'homme, bien souvent, la présence du chien se justifie également par la volonté de délivrer un message. Nombreuses sont les scènes d'intérieur ou de banquet où le chien, non content d'ancrer la scène peinte dans une réalité concrète, nous invite également à la réflexion. On pense aux chiens des *Noces de Cana* de Véronèse⁵, et d'une façon générale aux Cènes⁶ et autres soupers⁷.

La position de cet animal dans la peinture est donc loin d'être simple. Comment le chien est-il présenté dans le portrait ? Cette relation « Homme-Animal » dépeinte par les artistes est-elle seulement le reflet d'une réalité ? Si l'animal est porteur de sens, en fonction de quels critères peut-on interpréter sa présence ? Et surtout, à l'instar de la personne portraiturée, le chien se voit-il accorder une individualité ?

Après l'examen du corpus iconographique, il nous est apparu que la présence et le type de l'animal étaient étroitement liés à des critères de genre et de nombre. C'est pourquoi, il nous a semblé intéressant de développer cette étude en nous penchant respectivement sur la place du chien dans les portraits masculins, les portraits féminins et enfin les portraits de famille.

¹ On pense, entre autres, aux épisodes mythologiques qui mettent en scène un chasseur, comme *Vénus et Adonis* de Titien (*Venus et Adonis*, 1553-54, huile sur toile, 186 x 207 cm, Musée du Prado, Madrid), de Véronèse (*Vénus et Adonis*, ca 1580, huile sur toile, 162 x 191 cm, Musée du Prado, Madrid), *La mort d'Actéon* de Titien, et plus simplement aux représentations cynégétiques (cf. les fresques du Palais des Papes à Avignon par Paolo Uccello).

² Cf. l'iconographie de saint Roch, liée à la légende qui veut que Roch, atteint de la peste et vivant reclus dans les bois, ait survécu grâce à la nourriture (symbolisée par le pain) que lui portait chaque jour le chien d'un seigneur voisin ; mais aussi l'épisode de Tobie et de l'Ange, où un jeune garçon quitte sa famille et part en voyage en compagnie de l'ange Raphaël et du chien de la maison (cf. œuvre de Filippo Lippi), ou encore les représentations de la légende de saint Eustache/Hubert (qui sont confondus au moyen Age), officier romain qui, lors d'une chasse, voit surgir devant lui un cerf orné d'une croix entre les cornes et qui se convertit à la religion chrétienne.

³ Titien, *La vénus d'Urbino*, 1538, huile sur toile, 119 x 165 cm, Musée des Offices, Florence.

⁴ Giovanni Cariani, *Jeune femme allongée dans un paysage*, 1520-24, huile sur toile, 74 x 94 cm, Staatliche Museen, Berlin.

⁵ Véronèse, *Les noces de Cana*, 1563, huile sur toile, 666 x 990 cm, Musée du Louvre, Paris. Sur ce point, consulter l'article complet de SANTI (Francesco), " Cani e gatti, grandi battaglie. Origini storiche di un conflitto ancora aperto ", in *Il mondo animale, Micrologus* t. VIII, 2 vol., Edizioni del Galluzzo, 2000, p. 31-46.

⁶ Jacopo Bassano, *Le dernier souper*, 1542, huile sur toile, 30 x 51 cm, Galleria Borghese, Rome ; Cosimo Rosselli, *Le dernier souper*, 1481-1482, fresque, 349 x 570 cm, Chapelle Sixtine, Vatican.

⁷ Jacopo Bassano, *Le souper à Emmaüs*, ca 1538, huile sur toile, 235 x 250 cm, Cittadella, sacristie du Duomo ; Titien, *Le souper à Emmaüs*, ca 1535, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris ; Véronèse, *Festín dans la maison de Lévi*, 1573, huile sur toile, 555 x 1280 cm, Galleria dell'Accademia, Venise.

I. LE CHIEN DANS LES PORTRAITS MASCULINS

Les portraits masculins où le protagoniste apparaît accompagné de son chien sont abondants. L'image du chevalier et de son chien n'a pas manqué de marquer les esprits. Si le chien est un attribut social indéniable, sa polysémie apporte une autre dimension au portrait, qu'il s'agisse d'indiquer le penseur, ou encore de se pencher sur la relation qui le lie à l'homme.

A. Le chien de chasse, compagnon privilégié du noble et du chevalier : un indicateur social hautement *virilisant*

Il paraît utile d'apporter quelques précisions concernant deux privilèges associés à l'état de noblesse, et ce depuis le Moyen Age : il s'agit du privilège de la chasse d'une part¹, et de celui de porter des armes de l'autre. Tous deux se rejoignent lorsqu'il s'agit de figurer l'homme noble, l'*aristocrate*². Le chien du noble sera donc par excellence le chien utilisé pour la chasse à courre – chasse réservée aux plus puissants, car elle réclame un équipage complet et important – c'est-à-dire un chien de grande taille, musculeux et à la gueule imposante. Le privilège de chasse est lié à la domination exercée par un seigneur sur un territoire donné, ainsi qu'à son droit de vie et de mort sur tout être qui s'y trouve. Ce pouvoir est symbolisé entre autres par les armes. Celles-ci apparaissent également comme le signe de sa fonction première, à savoir sa fonction militaire : le *miles* se doit en principe, de protéger et défendre ceux qui travaillent pour lui.

Ces deux éléments, le chien et l'épée sont souvent présentés aux côtés du prince, et ce, dans un but précis : valoriser son statut social. Ainsi, en 1514, dans son *Portrait d'Henry le Pieux de Saxe* (ill. 15), Cranach l'Ancien nous présente le duc en pied, la main à l'épée, avec un chien. Le duc est figuré dans une attitude crâne et hautaine, l'épée et le chien qui l'accompagnent soulignent sa position sociale. Il en va de même pour les portraits de Titien (ill. 51, 53, et 57), ceux de Passerotti (ill. 33, 39 et 40), *Francesco de Medici* de Sustermans (ill. 48). Ces différents tableaux font tous figurer des membres de

¹ Durant le haut Moyen Age, la chasse est ouverte à tous et contribue, entre autres, à réguler la prolifération de certains animaux, notamment les nuisibles. Néanmoins, se crée une tendance à la restriction de ce droit, qui devient, au cours des siècles, un privilège de la noblesse. En ce qui concerne le royaume de France, on peut retenir deux ordonnances majeures. Celle de Charles VI datée du 10 janvier 1396 intitulée "*Lettres portants deffenses à tous roturiers et non ayants droit ou charge, de chasser aux bestes grosses, rouges ou noires, ny aux oiseaux*" (<http://195.176.237.158/www/cliotexte/sites/Arisitum/cdf/chas.html>), et celle de François I en 1516, connue comme la *Grande ordonnance des eaux et forêts*.

² Sur ces questions terminologiques délicates, consulter l'article « noblesse » in Gauvard (Claude), Libera (Alain de), Zink (Michel), *Dictionnaire du Moyen Age*, Paris, PUF, 2002.

l'aristocratie, de la plus prestigieuse (Charles Quint) à la plus modeste (les jeunes anonymes de Passerotti).

Le choix d'une représentation en pied, de tradition germanique¹, ou jusqu'aux genoux, n'est pas innocente. En effet, en instaurant une distance immédiate et évidente avec le spectateur, ces compositions insistent sur la dignité du personnage peint, avec lequel toute proximité est impossible. Dans cette mesure, le chien apparaît tout d'abord comme un élément d'identification sociale, au même titre que l'épée. Mais, à l'instar de celle-ci qui, placée à l'aine, est souvent une allusion phallique, on peut également l'interpréter comme une preuve de *virilité*.

Le chien est l'acteur principal de la chasse à courre, presque exclusivement réservée aux hommes en raison de l'endurance physique qu'elle exige ; les femmes, elles, chassent plutôt à l'aide d'oiseaux de proie. Cette association de l'animal à l'idée de *masculinité* est tout particulièrement visible dans l'œuvre de Giusto Sustermans (ill. 48). Celui-ci a peint le jeune Francesco de Medici accompagné d'un dalmatien. Or, l'on sait qu'il s'agit du premier portrait où le garçon apparaît vêtu de pantalons² ; l'abandon de la longue robe portée indistinctement par les enfants des deux sexes est une affirmation de maturité et d'autorité. Aussi, semble-t-il tout à fait significatif que l'artiste ait choisi de le peindre accompagné d'un chien de grande taille, quand la plupart des enfants sont entourés de *cagnolini*³. Il insiste sur sa qualité de mâle, qui le pose en digne héritier de sa lignée, principe fondamental si l'on considère que dans la majorité des cas, le patrimoine des familles nobles se transmet par les hommes.

Ce thème apparaît également de façon claire dans le *Portrait de Guidobaldo della Rovere* de Bronzino (ill. 11), où l'héritier du duché d'Urbin pose dans une armure confectionnée pour son dix-huitième anniversaire⁴. A la suite de Maurice Brock, il nous semble parfaitement légitime d'interpréter ce tableau comme une affirmation par le jeune homme de sa volonté d'assumer sa position d'héritier noble. L'artiste souligne la virilité de

¹ Cf. BEYER (Andreas), *Das Porträt in der Malerei*, Munich, Hirmer Verlag, 2002 ; l'article « Italy and the North », in CAMPBELL (Lorne), *Renaissance Portrait. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1990, p. 227-246 ; CASTELNUOVO (Enrico), *Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine geschichte in Italien von 1300 bis heute*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1988 ; FERINO-PAGDEN (Sylvia), BEYER (Andrea), *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit*, Turnhout, Brepols, 2005 ; FOSSI (Gloria) (dir.), *Le Portrait*, Paris, Gründ, 1998, p. 150, 154 ; FRANCASTEL (Galiène et Pierre), *Le portrait, 50 siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Hachette, 1969 ; JENKINS (Marianna), *Il ritratto di stato*, Rome, Christengraf, 1977 ; POMMIER (Edouard), *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998 ; SCHNEIDER (Norbert), *The Art of the Portrait. Masterpieces of European Portrait-Painting 1420-1670*, Cologne, Benedikt Taschen Verlag, 1994, p. 6 ; SLEPTZOFF (Lola M.), *Men or supermen ? The Italian Portrait in the Fifteenth Century*, Jérusalem, Magnes Press, 1978 ; ZUFFI (Stefano) (dir.), *Le Portrait*, Paris, Gallimard, 2001.

² Cf. CANEVA (Caterina) (dir.), *I volti del Potere. La ritrattistica di corte nella Firenze granducale*, Florence, Giunti Gruppo Editoriale, 2002, p. 84-85.

³ Cf. Le jeune garçon de *La famille Vendramin* de Titien (ill. 55) ou encore celui du *Portrait d'enfants* d'Anguissola (ill. 8).

⁴ Cf. BROCK (Maurice), *Bronzino*, Paris, Flammarion, 2002, p. 48-49.

celui-ci à travers la coque proéminente de son vêtement, associée aux pommeaux de ses deux épées. L'armure et la main droite posée sur le casque le présentent comme un chef militaire prêt à prendre les armes si besoin est. Enfin, le futur duc est accompagné par un lévrier imposant, dont seule la gueule est visible, mais qui achève de l'établir en tant qu'homme et meneur d'hommes.

Dans les portraits d' « hommes faits, accomplis », le chien conserve cette fonction virilisante. Si l'on considère de nouveau le Portrait d'Henry de Saxe par Cranach (ill. 15), on constate que l'artiste nous donne à voir une personnalité qui assume pleinement sa fonction militaire : l'attitude - que l'on pourrait qualifier de belliqueuse - du duc transparaît dans le mouvement de la main qu'il porte à son épée (il est prêt à dégainer), mais aussi dans la position du chien. Sa queue dressée, sa gueule ouverte hérissée de crocs témoignent d'une agressivité affichée, quand son museau à terre le montre prêt à partir en chasse, tout comme son maître est prêt à partir en guerre contre d'éventuels adversaires. Cette œuvre est donc à la fois une réaffirmation de pouvoir (statut social affiché), de courage (mise en valeur de sa qualité de guerrier, dont il tire son pouvoir à l'origine) et de virilité (le métier des armes réservé aux hommes, l'épée à l'aine comme symbole phallique), qui apparaît comme une glorification d'Henri de Saxe, ainsi qu'une justification de la place qu'il occupe. Ici, le rôle du chien est double ; il est à la fois un élément d'identification sociale et un « double » de son maître, à travers son attitude, mais aussi son physique. En effet, sa robe tachetée et son collier orné rappellent le vêtement coloré et le riche collier d'or du duc.

On retrouve une telle mise en scène dans de nombreux portraits à cette époque. En 1533, Titien, tout comme Seisenegger¹, l'utilise pour peindre l'empereur Charles Quint (ill. 51). La composition est proche de celle de Cranach, où le personnage portraituré est figuré en pied, sur un fond sombre et peu détaillé, qui le met en valeur. Dans la main droite, il tient son épée et sa main gauche, repose délicatement sur le collier du chien qui l'accompagne. Si, chez Henri de Saxe, c'est sa pugnacité que l'on remarque au prime abord, c'est avant tout un aplomb tranquille qui se dégage de la figure de Charles. Son attitude posée, son regard pensif, de même que sa mise raffinée mais non dépourvue d'une certaine sobriété l'imposent comme un personnage empreint de force et de sagesse, *imperturbable*, pourrait-on dire. Le chien qui l'accompagne, sans doute le lévrier

¹ Sur cette question délicate, se référer à FERINO-PAGDEN (Sylvia), BEYER (Andrea), *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit*, Turnhout, Brepols, 2005, et plus précisément à l'article de FERINO-PAGDEN (Sylvia), «Tizian versus Seisenegger oder der Antiglückianus : Wer malte Karls V. ganzfigures Portrait mit Hund zuerst? », p. 3-17.

anglais dont il ne se séparait jamais¹, renforce cette impression, de par sa stature et sa posture.

Avec un cadrage plus rapproché, c'est néanmoins cette formule que choisit Lavinia Fontana pour peindre le gentilhomme que l'on trouve dans la *Sala della Carita romana* du *Palazzo del Principe*, le palais que s'est fait construire à Gênes Andrea Doria, le célèbre armateur (ill. 19). L'homme figuré, âgé d'une trentaine d'années est habillé avec élégance ; dans sa main droite qui repose sur une table, il tient une médaille, de la gauche, il étreint le pommeau de son épée. A ses côtés, à peine visible dans la pénombre, apparaît la tête d'un lévrier orné d'un collier. L'artiste a parfaitement assimilé le portrait de Titien, et en offre la preuve dans ce tableau.

Passerotti, un peintre lombard, propose une lecture originale et plus vivante de cette « formule » du portrait de l'aristocrate qui pose avec son chien. Il nous en livre trois variations, toutes peintes dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, sans doute après 1570. Celle que nous traitons en premier est conservée à Poitiers au musée Rupert-de-Chièvres (ill. 39). Elle représente un jeune homme figuré jusqu'à la taille. Le cadrage plus rapproché est déjà en soi une nouveauté, mais c'est surtout le regard du personnage et sa gestuelle qui surprennent. L'artiste tente d'insuffler une certaine vie dans son œuvre, en donnant l'impression de saisir son modèle en plein discours, c'est-à-dire, en mouvement. C'est le cas du chien également, qui tend son museau vers son maître. Le peintre s'essaie donc au traitement innovant d'un sujet déjà « classique », le portrait d'un homme et de son chien.

On retrouve cette même préoccupation dans le tableau conservé à la Rhode Island School of Design (ill. 40). Cette fois-ci, Passerotti s'intéresse au portrait en pied réservé à la haute aristocratie ; si l'on en juge par le costume du personnage, il semble bien que ce soit le cas. De plus, le jeune homme est figuré les jambes légèrement écartées, la main gauche sur la hanche, la main droite brandissant une lettre. Tout dans son attitude indique la confiance en soi, la conscience de sa place dans la société, de sa posture arrogante à son regard, non dénué de morgue, qui plonge droit dans celui du spectateur. Il est impossible de déchiffrer ce qui est écrit sur la missive ; peut-être s'agit-il d'un document attestant d'un titre ou de l'octroi d'un privilège, ce qui expliquerait la désinvolture qui émane du jeune homme. Mais ce n'est pas cela qui attire notre attention, celle-ci se porte plutôt vers les deux lévriers qui accompagnent ce jeune noble. Et surtout l'un d'entre eux. Celui qui se trouve à l'extrême gauche de la toile est assis tranquillement à l'instar de la plupart de ses congénères dans des œuvres analogues ; l'autre, au contraire, se dresse

¹ Pour plus de détails sur ce point, cf. BORCHERT (Till-Holger), « Auf den Hund gekommen. Das Portrait Karls V. mit Hund von Tizian und Seisenegger », in FERINO-PAGDEN (Sylvia), BEYER (Andrea), *op. cit.*, p. 109-123.

sur ses pattes arrières tout en posant ses pattes antérieures sur les culottes bouffantes de son maître. En peignant le chien dans une attitude réaliste, spontanée, Passerotti se démarque clairement d'une représentation stéréotypée. Le naturel de l'animal en mouvement contraste avec la position statique et surtout artificielle de l'homme. On peut se demander si, par ce moyen, le peintre a voulu réellement souligner la fatuité de son modèle. Par ailleurs, tout comme le chien essaie de se hisser à une position qu'il ne peut atteindre, on pourrait croire que l'artiste tourne en dérision l'importance que tente de se donner le personnage. Il s'agira là aussi d'une critique sévère, et nous manquons d'éléments pour affirmer quoi que ce soit.

Dans la toile conservée au Museo Bardini de Florence (ill. 33), on retrouve cette ambivalence d'une représentation codifiée, éminemment sérieuse donc, et d'une volonté d'inclure une certaine spontanéité, à travers le rapport de l'homme avec l'animal. Ainsi, le personnage apparaît de profil, le visage tourné vers le spectateur qu'il regarde d'un air triste et légèrement interrogatif. Ses vêtements sont luxueux bien qu'entièrement noirs. Son épée très ouvragée apparaît au premier plan. Dans sa main gauche, il tient l'un de ses gants – symbole de richesse car c'est un accessoire très coûteux – avec lequel il joue avec son chien. Une telle négligence (on sait que le gant est un accessoire de luxe et le chien risque de l'abîmer) tend à insister soit sur le désintéret de l'homme pour les biens matériels, soit sur sa fortune, qui lui permet de s'offrir des objets onéreux. Quoi qu'il en soit, son visage taciturne qui prend l'observateur à témoin s'oppose complètement à l'attitude du chien, qui, tout à son jeu, ne quitte pas des yeux le précieux gant. Au vu du peu d'informations dont on dispose après examen de la toile, il est difficile de déterminer quelle a été la volonté du peintre ; a-t-il simplement voulu « casser » le côté stéréotypé de ce type de portrait en insufflant un peu de vie et de mouvement à l'animal, ou au contraire ce contraste a une origine plus complexe et est porteuse d'une signification qui nous est difficilement accessible aujourd'hui ?

S'il est indéniable que la présence du chien de chasse au sein du portrait contribue à inscrire le personnage peint dans une réalité sociale forte, celle-ci évoque également la figure du *chevalier*, prépondérante dans l'imaginaire médiéval et toujours appréciée et revendiquée par les nobles au XVI^{ème} siècle. C'est le lévrier qui est le plus souvent associé au chevalier. En effet, tout au long du Moyen Age, le lévrier tend à se détacher des autres « races » de chiens¹, pour cristalliser les caractéristiques positives qui sont attribuées à l'animal en général. Ainsi, il devient l'incarnation des valeurs qui fondent et déterminent le comportement de ce que l'on pourrait appeler le *gentilhomme*, et qui s'inscrit totalement dans la continuité médiévale. Il symbolise non seulement des caractéristiques morales,

¹ Je me permets de renvoyer à mes travaux de maîtrise, « *Le rôle du chien dans la symbolique chevaleresque, une scission entre le chien et le lévrier ?* », p. 71-73.

comme la loyauté, la droiture, le courage et la persévérance¹, mais aussi physiques, à savoir la prestance, le raffinement des manières et de la mise. S'approprier ces vertus permet aux nobles de se situer dans une tradition, ce qui d'une part légitime leur pouvoir, et de l'autre, rend leur message compréhensible par un plus grand nombre. A cet égard, la fresque représentant *Sigismondo Malatesta en prière devant son saint patron* (ill. 41) est tout à fait éclairante. Ce célèbre *condottiere*, prince de Rimini, est figuré accompagné de deux lévriers, qui ont suscité de nombreuses interprétations.² S'il paraît fort probable que Sigismondo ait, comme tout seigneur qui se respecte, possédé des lévriers comme animaux de compagnie et auxiliaires de chasse, il va sans dire que ceux-ci se posent comme une référence directe aux vertus chevaleresques supposées de ce prince. La fidélité des chiens envers leur maître rappelle sa propre loyauté envers la foi chrétienne : l'artiste l'a peint en effet en prière devant son patron, saint Sigismond. Ce dernier est figuré ici sous les traits de l'empereur Sigismond I^{er}, qui, en tant que dirigeant du Saint empire romain germanique, est le seigneur de Malatesta. Il s'agit d'une représentation habile qui permet de montrer la dévotion du prince de Rimini envers l'Eglise (à travers son saint patron), mais aussi sa loyauté envers l'empereur, et par là, son respect de l'ordre terrestre. En outre, la présence des deux lévriers n'est pas sans évoquer l'ambivalence de la figure du chien. En effet, l'artiste a choisi de représenter un chien blanc, allongé, regardant tranquillement son maître, tandis que l'autre, noir, les oreilles dressées, semble à l'affût tout en tournant le dos à la scène qui se déroule devant nos yeux. Il se peut que l'animal ainsi « dédoublé » soit une allusion à la prudence et à la vigilance³. Le prince de Rimini réunirait donc les qualités « rayonnantes » du lévrier blanc, à savoir loyauté, ténacité, courage, prestance physique et les qualités plus secrètes, plus personnelles du lévrier noir : prudence, circonspection, discernement. Une telle interprétation ne nous paraît pas impossible, car si l'on se penche sur la vie de Sigismondo, on s'aperçoit que ce fut un prince mécène et cultivé, mais aussi un fin calculateur, comme le prouve son statut de *condottiere*.

Plus discrète, mais bien présente est l'allusion de Titien à la tradition de la représentation chevaleresque au Moyen Age, à travers son *Portrait de Giorgio Cornaro* (ill. 53). En effet, il représente son modèle accompagné d'un faucon et d'un chien, les deux

¹ Toute la littérature médiévale (exemplaire, encyclopédique,...) est truffée d'anecdotes illustrant ces qualités du chien ; cf. entre autres, les annexes de ma maîtrise.

² Cf. ARONBERG LAVIN (Marylin), *Piero della Francesca a Rimini. L'affresco nel Tempio Malatestiano*, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1984 ; LIGHTBOWN (Ronald), *Piero della Francesca*, Milan, Leonardo Editore, 1992 ; VANNUCCHI (Giovanni), " L'affresco di Piero della Francesca nel Tempio Malatestiano a Rimini ", in BELLOSI (Luciano) (dir.), *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, Centro Studi Malatestiani t.XIII, Rimini, Bruno Ghigi Editore, 2002, p. 397-406.

³ La Prudence est souvent représentée sous les traits d'une jeune femme qui plonge son regard dans un miroir pour mieux voir ce qui se passe autour d'elle, et derrière elle. En ce sens, le fait que les lévriers regardent tous deux une direction opposée ne nous paraît pas innocente.

auxiliaires indispensables au chasseur médiéval ; tout le monde a bien présente à l'esprit l'image du seigneur sur son cheval, le faucon au poing et le chien aux côtés de sa monture¹. Mais un tel choix n'est pas fortuit : on sait que Giorgio Cornaro, patricien vénitien, outre le fait d'être un guerrier et un mécène, s'intéressait de près aux faucons qu'il importait de Crète et qu'il revendait ensuite dans toute l'Italie². Cette passion pour les faucons transparaît dans l'œuvre du Titien, puisque le personnage paraît totalement abîmé dans sa contemplation du volatile et délaisse complètement le chien, auquel il tourne le dos et qui lève en vain la tête vers son maître. Il pourrait s'agir d'un rappel indirect du débat qui occupa les théoriciens de la chasse aux XIV^{ème} et XV^{ème} siècles ; ceux-ci se sont longuement interrogés afin de déterminer lequel, des deux types de chasse à courre ou à l'oiseau, était le plus noble³. Au final, la chasse à courre fut jugée la plus divertissante, et celle au faucon la plus noble et raffinée. Lorsque Titien peint ce portrait de Giorgio Cornaro, la chasse au faucon est en net déclin, et c'est la chasse avec chiens qui est surtout pratiquée ; cette survivance apparaît donc davantage comme un *snobisme* si l'on peut se permettre cet anachronisme. C'est donc un choix de représentation qui place immédiatement le protagoniste dans une catégorie bien précise de la société. Néanmoins, le fait qu'il soit vêtu assez simplement tend à donner de lui l'image d'un homme conservateur, mais intègre.

Plus obscure est l'allusion que l'on trouve dans le *Portrait d'un chef militaire* de Titien (ill. 57). Le chapeau qui coiffe le protagoniste n'est pas sans rappeler celui que porte Adonis dans le *Vénus et Adonis* conservé à la *Galleria Nazionale d'Arte Antica* de Rome. Aussi nous amène-t-il au premier abord à considérer le personnage figuré comme un chasseur, accompagné de son chien. Néanmoins, la présence de la lance et du casque évoquent le soldat et si l'on considère le dragon qui orne ce casque, on pense à l'iconographie de saint Georges. En effet, la lance et le dragon sont les deux attributs du saint chevalier tel qu'il apparaît à cette époque dans la peinture occidentale⁴. Le *putto* qui se situe dans l'angle inférieur gauche de la toile apparaît également dans un tableau de Tobias Stimmer qui représente en 1549 un noble inconnu qui pose en armure⁵. Le fait que l'enfant porte le casque souligne l'aspect militaire de l'œuvre. Il semble d'ailleurs que le bambin soit chargé de rappeler l'homme à ses devoirs de guerrier, puisqu'il l'invite à

¹ Je me permets de renvoyer à mes travaux de maîtrise.

² Cf. Joslyn Art Museum : <http://www.joslyn.org/permcoll/euro/pages/titian.html>

³ Cf. *Le livre du roy Modus et de la royne Ratio*, attribué à Henri de Ferrières. Il s'agit non seulement d'un traité de chasse, mais aussi d'une réflexion sur les activités cynégétiques.

⁴ On renvoie, entre autres, aux peintures de Paolo Uccello (*Saint Georges et le dragon*, ca 1456, huile sur toile, 57 x 73 cm, National Gallery, Londres ; *Saint Georges et le dragon*, 1458-1460, huile sur toile, 52 x 90 cm, Musée Jacquemart-André, Paris) et de Raphaël (*Saint Georges et le dragon*, 1505-1506, huile sur bois, 28,5 x 21,5 cm, National Gallery of Art, Washington ; *Saint Georges combattant le dragon*, 1505, huile sur bois, 32 x 27 cm, Musée du Louvre, Paris), qui ont représenté le saint chacun à plusieurs reprises.

⁵ Cf. *Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer 1539-1584*, cat. exp., Bâle, Kunstmuseum, 23 septembre-9 décembre 1984, Bâle, Kunstmuseum, 1984.

troquer sa coiffe de chasseur contre le casque du soldat. Pourtant, le sens de la toile demeure obscur, de même que la présence du chien. Si sa taille en fait un compagnon approprié pour le chasseur, son attitude méfiante étonne. Que craint-il ? Il sera difficile d'émettre la moindre hypothèse tant que le voile de l'identité du personnage ne sera pas levé.

La présence du chien au sein du portrait de cour masculin a donc une valeur didactique, au service d'un message politique. L'aristocrate est censé en effet représenter un modèle à suivre pour la population. Il est significatif de voir que la plupart des chiens qui accompagnent les nobles sont des lévriers (cf. *Sigismond Malatesta en prière devant son saint patron* (ill. 41), *Portrait de Charles Quint* (ill. 51), *Portrait de Guidobaldo della Rovere* (ill. 11)), chien noble par excellence. De plus, la couleur de sa robe est presque toujours blanche, ce qui renforce la connotation positive de l'animal puisque le blanc évoque la pureté, l'honnêteté. Il est intéressant de voir que pour les autres chiens représentés et qui ne sont pas des lévriers, l'artiste a choisi le blanc pour l'un d'entre eux (cf. *Portrait d'un chef militaire* (ill. 57)), quand les autres arborent une pelage tacheté. Néanmoins, cela ne nous apparaît pas comme un élément négatif, mais plutôt comme un témoignage de *préciosité*¹, que l'on décèle également à travers le soin apporté par le peintre dans le rendu de la robe de l'animal, notamment dans le *Portrait de Francesco de' Medici* (ill. 48). Sa fonction *virilisante* contribue à justifier le fondement ou la continuité d'un pouvoir. Toutefois, il est possible d'affirmer que le « portrait d'apparat » est aussi l'occasion pour l'artiste de se livrer à – et de livrer au spectateur – une analyse psychologique de son modèle, comme c'est le cas pour le *Portrait d'Henry de Saxe* (ill. 15), mais aussi du portrait de Passerotti conservé au Museo Bardini (ill. 33).

B. Le chien dans le portrait masculin : un attribut de l'homme de lettres et un révélateur du mélancolique

Outre celui de valoriser le noble lignage ou encore les valeurs guerrières et chevaleresques de l'homme qu'il accompagne, le chien peut également faire allusion – et c'est l'une de ses significations au moins aussi évidente – dans son rôle de berger, à

¹ Cf. le chien Petit-Crû dans le roman anonyme *Tristan et Iseult*. Le texte évoque la robe de l'animal en ces termes : « Son poil était coloré de nuances si merveilleusement disposées que l'on ne savait nommer sa couleur ; son encolure semblait d'abord plus blanche que neige, sa croupe plus verte que feuille de trèfle, l'un de ses flancs rouge comme l'écarlate, l'autre jaune comme le safran, son ventre bleu comme le lapis-lazuli, son dos rosé ; mais quand on le regardait plus longtemps, toutes ces couleurs dansaient aux yeux et muaient, tout à tour blanches et vertes, jaunes, bleues, pourprées, sombres ou fraîches », in CONTART (Michel), *Le chien*, Lausanne, Favre, 1997, p. 29-31.

l'homme d'église qui apparaît comme un pasteur pour la société des chrétiens. C'est le cas du *Portrait de l'abbé Christiaan de Hondt*, tel qu'il apparaît vers 1500 dans un livre d'heures peint pour Marguerite d'Autriche (ill. 1). L'homme d'église nous apparaît en prière, dans un intérieur bourgeois, un petit chien endormi à ses pieds. S'il est évident que l'animal qui dort sur un tapis non loin du feu rappelle le souci qu'ont les maîtres flamands pour les détails du quotidien, il n'est pas impossible de voir en lui un reflet de son maître : l'abbé est en train de prier, ce qui sous-entend d'une certaine manière qu'il est replié sur lui-même et tourné vers les choses de l'esprit. En ce sens, sa position est analogue à celle de son chien, roulé en boule et assoupi. On pense alors à la célèbre gravure de Dürer, *Melencolia I* (ill. 16) ; bien que la peinture dont il est ici question soit antérieure à l'œuvre de Dürer, il s'avère que le chien était déjà l'attribut du penseur et du savant¹, de l'homme capable d'abstraction. Enfin, le chien qui accompagne l'abbé peut faire allusion à son statut de clerc. L'image du chien de berger, gardien du troupeau est utilisée fréquemment au Moyen Age pour évoquer le clergé, et plus particulièrement les prédicateurs².

On retrouve cet élément dans le *Portrait de Gian Lodovico Madruzzo* par Moroni (ill. 30). Le coadjuteur du prince-évêque de Trente porte la longue robe noire des ecclésiastiques ; son attitude figée et digne va de paire avec sa haute fonction cléricale. De la main gauche, il semble intimer un ordre discret à l'épagneul qui l'accompagne. Peut-on voir à travers ce geste l'image du bon pasteur qui indique aux croyants le chemin à suivre ? Rien n'est moins sûr, étant donné la pauvreté des éléments qui nous sont fournis au sein même de l'œuvre. Gian Lodovico pourrait aussi bien désigner le sol, même si cela paraît paradoxal pour un homme d'église, qui est avant tout un lettré et donc un homme davantage tourné vers le monde des idées. Au vu de son air las, on pourrait alors penser qu'il veut signifier à qui l'observe de ne pas s'attacher au monde terrestre (le sol, la terre), pour mieux se consacrer à Dieu. Pourtant, rien ne nous permet de l'affirmer, d'autant plus que, même s'il fut un évêque réformateur, attaché à faire respecter les canons du Concile de Trente auquel il participa³, Gian Lodovico mena aussi la vie d'un noble riche, et ne dédaigna pas le luxe.

Dans la lignée de ses portraits de clercs, mais aussi de lettrés, notre attention a été retenue par le célèbre panneau peint par Bronzino et qui représente Bartolomeo

¹ Cf. KLIBANSKY (Raymond), PANOFISKY (Erwin), SAXL (Fritz), *Saturne et la mélancolie : nature, religion, médecine et art, études historiques et philosophiques*, (trad.), Paris, Gallimard, 1989, p. 499-500.

² Je me permets de renvoyer à mes travaux de maîtrise, p. 13 et 15 des annexes, où je cite un sermon du XV^{ème} siècle et un extrait du livre des *Sentences des Pères du désert* qui évoquent le chien dans sa mission de gardien du troupeau des croyants.

³ Cf. DAL PRA (Laura) (dir.), *I Madruzzo e l'Europa. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero 1539-1658*, Florence-Milan, Edizioni Charta, 1993 et LLOYD (Christopher), *Italian Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago, Catalogue of the Collection*, Chicago, Art Institute, 1993, p. 166. Gian Lodovico fut également ami avec Charles de Borromée, cardinal et archevêque de Milan, qui fut canonisé pour ses qualités de "restaurateur de la discipline ecclésiastique".

Panciatichi, un riche marchand d'origine toscane, devenu un proche de la cour de Cosimo I de' Medici. Le tableau fut réalisé en même temps que celui de sa femme, Lucrezia di Gismondo Puci (ill. 10). On y voit Bartolomeo peint à mi-corps qui pose dans un espace architectural complexe, devant ce qui est vraisemblablement le palais appartenant à sa famille (on aperçoit en arrière-plan son blason). Légèrement adossé au rebord d'une arcade, il tient un livre dans sa main droite. Son attitude est particulièrement retenue, empreinte d'une certaine sévérité, si l'on en juge par l'extrême sobriété de sa mise. De son vêtement noir, il n'émerge que deux manches à crevées, de couleur pourpre. Toutefois, le tissu est précieux, ce qui témoigne de sa position sociale élevée ; il ne faut pas oublier que Bartolomeo occupa de hautes fonctions à la cour de Cosimo et fut nommé ambassadeur en France. Sur le tableau de Bronzino, il est accompagné d'un chien (un labrador ?), dont on ne discerne qu'avec peine la tête, dans l'angle en bas à droite. Comme son maître, celui-ci est entièrement noir et regarde le spectateur d'un air quelque peu triste et désabusé, voire *mélancolique*. On pense immédiatement à la gravure de Dürer (ill. 16). Il est certain que l'artiste n'a pas agi au hasard lorsqu'il a choisi un tel compagnon pour son commanditaire ; par ce moyen détourné, il souligne son caractère morose, taciturne. Il insiste aussi sur la personnalité intellectuelle de Bartolomeo, puisque la mélancolie est un mal, voire *le* mal dont souffrent tous les penseurs. Il est d'ailleurs représenté un livre à la main. Une telle interprétation est confirmée par les faits, puisque l'on sait que toute sa vie, Bartolomeo témoigna d'un grand intérêt pour les lettres, traduisant même Pietro Aretino en français. Il fut particulièrement sensible aux idées de la Réforme, ce qui pourrait expliquer son attitude rigoriste et sa tenue austère dans le portrait – sans parler de sa barbe qui n'est pas sans rappeler les patriarches. On peut ajouter que d'un point de vue formel, le chien semble soutenir l'élément architectural sur lequel s'appuie son maître, ce qui renverrait à son attitude de compagnon et d'auxiliaire, mais aussi à la personnalité loyale et solide de son maître.

Un tableau fort similaire a été peint par Bernardino Campi, un peintre lombard issu de Crémone. Il représente un aristocrate encore inconnu à ce jour (ill. 13). L'artiste l'a représenté jusqu'aux genoux, négligemment appuyé à la base d'une colonne ; dans sa main droite, il tient un livre. Enfin, dans l'angle inférieur gauche, on retrouve le chien, un type de berger allemand, qui appuie ses deux pattes antérieures sur la cuisse de son maître. Si l'œuvre est très proche formellement, son interprétation est plus délicate. En effet, à l'instar de Bartolomeo Panciatichi, le gentilhomme qui figure ici est tout de noir vêtu, et son costume est d'une élégance indéniable. Le chien, dont la position trahit habituellement la joie et l'enthousiasme, contraste fortement avec l'attitude pensive de son maître. Celui-ci semble complètement perdu dans ses pensées, son regard est vague :

c'est bien là le portrait d'un homme qui s'adonne à la mélancolie. La gaieté feinte de l'animal ne serait donc qu'un prétexte de l'artiste pour attirer l'attention du spectateur ; de plus, en posant ses pattes sur l'homme qu'il accompagne, le chien semble désigner de lui-même la personne qu'il est censé qualifier.

Très proche formellement du tableau de Campi¹, on trouve le *Portrait de Massimiliano Stampa, troisième duc de Soncino* par Sofonisba Anguissola (ill. 5). Celle-ci représente le jeune garçon en pied, la main droite appuyée contre une colonne, une paire de gants blancs dans la main. Lui aussi est entièrement vêtu de noir et arbore un air triste, qui tranche avec la façon dont on représente habituellement les enfants de son âge – quand il ne s'agit pas de portraits d'Etat². A ses pieds, on trouve lové un chien endormi, qui peut une fois encore être mis en relation avec l'attitude mélancolique de l'adolescent. Mais pourquoi une telle humeur chez un garçon si jeune ? Lorsque l'on se penche plus en détail sur sa vie, on s'aperçoit que ce portrait a été commandé par sa mère, peu après le décès du père de famille³. On comprend alors que le jeune homme porte son deuil. Le chien assoupi peut également évoquer le père, puisque le sommeil n'est pas sans rappeler la mort⁴. Enfin, il peut également figurer le compagnon viril du jeune homme qui, suite à ce décès, endosse les responsabilités d'héritier et de chef de famille, qui incombaient à son père. Par ailleurs, il est important de préciser que le chien fait partie des armes des Stampa. Sa présence est donc justifiée, car elle rappelle le blason de la maison et par là, le nouveau rôle du jeune duc.

C'est peut-être ainsi que l'on peut expliquer la présence du chien qui apparaît dans le *Portrait de Francesco Franceschini* de Véronèse (ill. 60). Ce tableau se place dans la lignée de ces portraits « à chien et à colonne ». Le protagoniste est représenté en pied, richement vêtu d'un manteau bordé de fourrure et d'un pourpoint noir et or. Dans la main gauche, il tient une épée imposante sur laquelle il s'appuie. Tous ces éléments réunis nous permettent d'affirmer qu'il s'agit sans doute d'un portrait célébrant la réussite sociale du modèle. Pourtant, on s'étonne de voir un chien de petite taille l'accompagner ; sans être un *cagnolino*⁵, on s'interroge sur son manque d'envergure. Mais il se peut que ce soit là justement la volonté du peintre ; en effet, l'insignifiance de l'animal ne fait qu'accentuer l'importance de l'homme portraituré. Celui-ci apparaît massif, solidement campé sur ses deux pieds, tout comme l'imposante colonne qui se dresse à ses côtés. Il est probable que

¹ Ce n'est pas une surprise quand on sait que Campi fut l'un des maîtres de la Crémonaise, cf. PERLINGIERI (Ilya Sandra), *Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance*, Liana Levi, 1992.

² Cf. ill 8 et ill 25.

³ Cf. PERLINGIERI (Ilya Sandra), *op. cit.*

⁴ On a rappelé en introduction la tradition des chiens psychopompes ou en relation avec le monde des morts.

⁵ C'est ainsi que l'on nomme en italien les petits chiens, qui accompagnent bien souvent les dames dans les portraits.

l'artiste ait cherché de cette manière à souligner son rôle et son influence dans la société de son temps. Il se pourrait également que cette toile ait été peinte en pendant à un portrait de femme, l'épouse de Francesco en l'occurrence. On sait que Véronèse a représenté de la sorte un autre couple, les da Porto¹. La pose d'Iseppo da Porto et celle de Francesco sont voisines ; en outre, Francesco est tourné et regarde vers la gauche, c'est-à-dire, vers un autre portrait éventuel. Néanmoins, aucun élément sûr nous permet de l'affirmer, et le pourquoi de la présence du chien demeure énigmatique.

Ainsi, l'analyse successive de ces tableaux permet d'affirmer qu'il existe un portrait aristocratique que l'on pourrait qualifier de « post-tridentin », où l'artiste représente son modèle en tenant compte des « normes » qui caractérisent le portrait noble, tout en l'adaptant à une nouvelle sensibilité. L'aristocrate cherche autant à se mettre en valeur par les armes que par la culture (on rappelle l'apparition récurrente du livre dans ces portraits) pour créer un nouveau profil, celui du gentilhomme qui peuplera les romans des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles en Europe. Le chien qui l'accompagne tend bien souvent à souligner son caractère mélancolique, ou du moins, le goût qui le porte vers l'intellect et l'abstraction.

C. Le chien dans le portrait : un révélateur de l'humanité du modèle

Dans son *Portrait d'un gentilhomme avec deux chiens* (ill. 34), Passerotti nous livre une œuvre dont l'accès nous est particulièrement difficile. Il peint un homme accompagné de deux chiens, dont l'un, gueule fermée, nous apparaît triste et taciturne, quand l'autre, gueule ouverte, dévoile ses crocs imposants et sa langue dans un « sourire » grimaçant. L'homme regarde franchement le spectateur comme pour le prendre à témoin, tandis que de sa main droite, il esquisse un geste qui, aujourd'hui, nous est devenu obscur². Pourtant, il nous semble possible de souligner quelques éléments qui pourraient nous aider à y voir plus clair. Ainsi, notre attention se tourne vers les deux chiens dont l'attitude respective nous apparaît tout à fait parlante. On n'a pas manqué de souligner que cet animal se voit souvent attribuer certains traits de caractères, en fonction d'une longue tradition culturelle. Il est à la fois symbole de glotonnerie et de par son affiliation à la lune et au monde des morts, à la mélancolie³. Or, c'est bien ce que semblent illustrer les deux

¹ Cf. Véronèse, *Portrait d'Iseppo da Porto Thiene et de son fils Adriano*, ca 1551, huile sur toile, 247 x 133 cm, Galleria degli Uffizi, Florence et *Portrait de la comtesse Livia da Porto Thiene et de sa fille Porzia*, ca 1551, huile sur toile, 208,4 x 121 cm, Walters Art Museum, Baltimore.

² S'agit-il d'un geste du discours oratoire, d'une exhortation ?

³ Cf. *supra* introduction, p. 2, note 3.

molosses représentés ici. Le regard et l'expression de l'animal au premier plan trahissent clairement la lassitude, un certain accablement propres au mélancolique ; quant au second, ses yeux vifs, sa gueule entrouverte, témoignent de son appétit de vivre (appétit au sens premier mais aussi appétit sexuel, puisque le chien est considéré comme un animal « plein de désirs mauvais » et réputé avide de luxure). On retrouve alors, dans une certaine mesure, le couple antithétique formé par Héraclite et Démocrite dans l'Antiquité. L'homme serait alors amené à choisir entre ces deux extrêmes ? Ou plutôt devrait-il tenter de trouver un juste équilibre entre les deux ? Les chiens regardent tous deux la main droite impérieuse, celle qui donne les ordres et qui commande : ainsi, l'homme serait en mesure de contrôler ces deux humeurs qui le gouvernent. On peut également se référer à la théorie des humeurs. Le chien triste figurerait l'homme mélancolique et l'autre, l'homme sanguin ou colérique¹. Dans cette œuvre, le chien renvoie donc directement à une connaissance physiologique et psychologique de l'être humain.

Toujours dans son exploration de l'Humain, Passerotti nous propose, avec son *Portrait d'un homme avec un chien* (ill. 37) un traitement inhabituel de la relation « homme-animal ». Il montre le face à face d'un homme et de son chien, qu'il tient dans ses bras, à hauteur de sa poitrine. Le chien fixe son maître avec intensité, alors que celui-ci jette un regard pénétrant sur le spectateur. En choisissant un cadrage très resserré, il est probable que l'artiste ait voulu mettre en avant le lien affectif qui unit l'homme et son animal favori. Par ailleurs, le regard que le chien porte sur son maître le renvoie à sa propre humanité et à sa relation à l'animal, ce dont semble conscient le jeune homme qui, en se tournant vers l'observateur, le prend à témoin. Enfin, le face à face « homme-chien » pourrait renvoyer au fait que le chien est l'animal le plus proche de l'homme, mais aussi celui qui lui ressemble le plus. En effet, le chien est un animal ambigu et, à l'instar de l'homme, est capable du meilleur comme du pire.

Ce rapport est mis en scène de façon plus discrète par Salviati dans son *Portrait d'un jeune homme avec un chien* (ill. 44), où il représente un adolescent enserrant délicatement de ses mains la tête d'un vieux chien. En arrière-plan, on distingue un paysage presque désertique, et dans le ciel, on trouve un personnage féminin ailé qui porte une couronne de fleurs. Il est très probable que ces différents éléments aient une signification héraldique, qui se rapporte à la famille dont le jeune homme est issu, ou encore à son histoire². S'il est difficile de les interpréter, on peut néanmoins faire quelques

¹ Cf. KLIBANSKY (Raymond), PANOFISKY (Erwin), SAXL (Fritz), *op. cit.*, p. 31-45, p. 107-122, p. 163-197. Cette classification des humeurs, attribuée sous cette forme à Hippocrate fut reprise par les médecins tout au long du Moyen Age.

² Cf. MONBEIG GOGUËL (Catherine) (dir.), *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, cat.exp., Milan-Paris, Electa-Editions de la Réunion des musées nationaux, 1998, p. 233 ; MORTARI (Luisa), *Francesco Salviati*, Rome, Leonardo de Lucca Editori, 1992, p. 144.

remarques sur le jeune homme et son animal. On sait que Salviati a peint à la même époque un *Jeune homme au daim*, conservé à Vienne (ill. 43). Dans ce cas, l'analogie entre le modèle et l'animal qui l'accompagne apparaît de façon plus évidente ; l'artiste a sans doute voulu insister, entre autres, sur la jeunesse, la délicatesse, la fragilité du jeune garçon, sans oublier sa noblesse, puisque le daim est un animal qui jouit d'une grande considération dans l'aristocratie¹. Dans ce portrait au chien au contraire, l'animal semble vieux, du moins fatigué, et hirsute, c'est-à-dire l'inverse de son maître jeune, à l'apparence et à la mise soignées. Toutefois, la tendresse paraît bien présente entre eux qu'il s'agisse du geste du chien qui appuie son museau contre son maître, ou bien des caresses prodiguées par le garçon. Notre attention se porte également sur les yeux du chien. En effet, on remarque que Salviati a doté son chien d'yeux humains ; les yeux des chiens sont différents, plus ronds, et leur pupille est plus grosse. Ici, il n'en est rien et on s'aperçoit même que le chien et son maître ont le même regard gris-vert. Une curieuse coïncidence que nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'élucider.

Peindre l'homme et son animal, c'est aussi une occasion pour l'artiste de s'interroger, en dehors de toute convention, sur le lien qui les unit et sur ce qui les sépare.

D. Le bouleversement des codes, ou les couples « maîtres-chiens » mal assortis

Dans certains cas, le chien joue un rôle tout à fait primordial dans le tableau, dans la mesure où c'est lui qui nous permet d'en appréhender tout le sens. On peut citer à ce titre, l'exemple du *Portrait de Federico II Gonzaga* par Titien (ill. 50). En effet, contre toute attente, le peintre l'a représenté accompagné d'un petit chien blanc, attribut d'habitude réservé à la gent féminine². Or il s'agit bel et bien d'un portrait de cour ; pourquoi l'artiste n'a-t-il pas placé aux côtés du prince, un animal plus « virilisant » ? C'est en se penchant sur le contexte historique que l'on trouve une explication qui nous paraît satisfaisante. A cette époque, le duc de Gonzague cherche à nouer une alliance matrimoniale intéressante, après avoir rompu un premier engagement avec l'héritière du marquisat de Montferrat, Maria Paleologa. Il est lié à une courtisane, Isabella Boschetti, déjà mariée, ce

¹ A l'instar du cerf, le daim est chassé exclusivement par les nobles. En outre, ceux-ci disposaient parfois de parcs à daims dans leurs résidences. Ainsi, dans mes travaux de maîtrise, je cite l'exemple du duc de Bourgogne Philippe le Hardi qui entretenait ainsi un groupe de daims dans le jardin de son château à Germolles (*in* BECK (Corinne et Patrice), DUCEPPE-LAMARRE (François), « Parcs et jardins des ducs de Bourgogne », *in* RENOUX (Annie) (dir.), « *Aux marches du palais* », *qu'est-ce qu'un palais médiéval ?*, Le Mans, Publication du L.H.A.M. (Laboratoire d'Histoire et d'Archéologie Médiévales) de l'Université du Maine, 2001, p. 97-111.

² Voir *infra* partie II.A., p. 26.

qui est mal vu au sein des cours européennes et lui vaut la réputation d'« avoir une « nature assez vicieuse »¹. Il va donc s'attacher à se débarrasser de cette image nuisible en se faisant portraiturer dans le rôle du parfait époux.

Aussi apparaît-il vêtu de riches habits bleus – une couleur noble² – brodés d'or, et de dentelle. Son attitude elle-même dégage une impression de noblesse et de raffinement, qu'il s'agisse de l'expression de majesté et de magnanimité qui transparaît sur son visage, ou encore du geste délicat avec lequel il pose une main fine et chargée de bagues sur l'échine du bichon qui l'accompagne. Néanmoins, la distinction et l'élégance qui émanent du personnage ainsi portraituré et qui le présentent comme un gentilhomme accompli, lustré par l'éducation, ne lui ôtent pas sa virilité. Titien a pris soin de faire figurer à sa hanche, bien visible, le pommeau finement ciselé d'une épée, témoin de sa qualité de noble mais aussi, on l'a déjà évoqué, de sa puissance sexuelle. De plus, à la même hauteur, on voit émerger du pourpoint bleu, la coque de sa culotte pourpre, qui protège mais souligne également son sexe. La santé sexuelle du mari est un élément important à prendre en compte dans le cadre conjugal ; elle est non seulement garante de la perpétuation de la lignée par sa fonction procréatrice, mais apparaît également comme un devoir du mari envers son épouse, qui soude leur union.

A travers le portrait de Frédéric II Gonzague, c'est l'archétype du « bon mari » que nous propose le peintre, un homme rompu aux bonnes manières, sensible à la beauté et au luxe, mais aussi un guerrier, à même de protéger sa future épouse et d'assurer sa descendance. Dans cette mesure, il nous semble possible de considérer le rapport entre le duc et son chien tel qu'il est mis en scène dans le tableau, comme une transposition de la relation à venir entre le duc et sa femme. On peut interpréter le geste tendre et protecteur du prince envers son chien, comme l'assurance d'un soutien tranquille et inaltérable pour sa compagne, quand l'attitude sollicitatrice de l'animal (on pense au mouvement de sa patte) renvoie au fait que celle-ci est en droit d'exiger ce soutien loyal, au même titre que l'attention et la fidélité (sexuelles) de son mari. Ainsi, si au premier abord la présence du petit chien ne manque pas de surprendre, on s'aperçoit qu'en réalité, il fait partie d'une construction mentale tout à fait cohérente. L'habileté du peintre réside dans le fait que, dans le même moment, il bouleverse et respecte les codes établis. La présence du bichon blanc, inattendue, attire d'emblée l'attention du spectateur et lui permet par la suite d'appréhender le message contenu dans la toile, où le petit chien joue le rôle qu'on lui attribue généralement, à savoir, entre autres, d'auxiliaire féminin et de symbole de fidélité conjugale.

¹ Cf. BODART (Diane H.), *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Rome, Bulzoni Editore, 1998, p. 51-55.

² Cf. PASTOUREAU (Michel), *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000.

Mal accompagnés également, c'est ainsi que nous apparaissent les deux frères Madruzzo peints par Moroni, aux alentours des années 1550 (ill. 30 et 31). Ils sont figurés tous deux avec un chien, mais ceux-ci sont très différents. Si Gian Lodovico est accompagné d'un épagneul de taille moyenne, Gian Federico, lui, se voit associer ce qui semble également être un épagneul, mais de race naine, sans aucun doute. Certains ont avancé que la présence des chiens dans ses tableaux montre qu'ils étaient destinés à l'espace privé¹, et, en effet, après avoir été conservés un temps dans la demeure familiale – le *Castiglio del Buonconsiglio* – ils décorèrent le *Palazzo Roccabruna*, une famille très proche des Madruzzo². Cependant, si cette affirmation nous paraît plausible, elle ne suffit pas à nos yeux, à justifier leur présence. De même, déclarer que les deux frères ont choisi de se faire représenter avec leur compagnon favori ne nous satisfait pas entièrement, si l'on tient compte des observations que l'on peut faire à l'égard du *Portrait de Gian Lodovico*³. Il est difficile de donner une interprétation exacte et complète, mais on peut néanmoins faire quelques remarques pour essayer de mieux comprendre ces œuvres.

En premier lieu, il nous semble légitime de souligner le fait que ces deux toiles font partie d'un lot de trois portraits commandés par la famille Madruzzo à Moroni et à Titien ; ce dernier réalise le *Portrait du cardinal Cristoforo Madruzzo*, oncle des deux frères, dans lequel ne figure aucun animal. Par ailleurs, les chiens qui ont été peints sont tous deux de la même race – celle des épagneuls – ce qui nous amène à faire un parallèle avec les portraiturés, qui sont tous deux de la même famille. Enfin, on s'aperçoit que c'est le cadet, Gian Lodovico, qui est accompagné du plus grand chien. Le geste de sa main gauche semble intimer un ordre muet à l'animal qui demeure immobile auprès de son maître et nous fixe du même regard las. Son aîné au contraire affiche un air tendu, voire suspicieux, tandis que le chien qui l'accompagne semble sourire malicieusement au spectateur. Sa main gauche s'ouvre...pour mieux montrer qu'elle est vide. Peut-être s'agit-il également d'un geste codifié, dont le sens nous est devenu obscur. Pourtant, on ne peut s'empêcher de penser que, dès 1549, Gian Lodovico est nommé coadjuteur et successeur de son oncle Cristoforo par le pape Paul III, avant d'hériter de sa charge en 1567 après que celui-ci se sera retiré de la scène religieuse et politique. Charge qu'il transmettra lui-même à son propre neveu, Carlo Gaudenzio. Autant dire que son frère Gian Federico n'accéda jamais au titre de prince-évêque de Trente.

Il est tout à fait habituel, dans les familles nobles, que le second fils soit destiné à entrer dans le clergé, quand l'aîné se doit d'assurer une descendance au lignage. Le petit

¹ Cf. DAL PRA (Laura) (dir.), *op. cit.*, p. 160 et 354 ; GREGORI (Mina), *Giovanni Battista Moroni, tutte le opere*, Bergame, Poligrafiche Bolis, 1979, p. 84-87 ; LLOYD (Christopher), *op. cit.*, p. 166.

² Cf. DAL PRA (Laura) (dir.), *op. cit.*, p.160.

³ Cf. *supra* partie I.B., p. 15.

épagneul, attribut consacré de la « maîtresse de maison », qui accompagne Gian Federico ferait alors référence au fait que celui-ci est amené à jouer un rôle essentiellement dans le cadre privé et domestique. Mais cela s'oppose à la position sociale qu'est censé tenir l'aîné d'une famille aussi puissante que celle des Madruzzo. Par ailleurs, on peut remarquer l'absence de l'épée aux côtés de Gian Federico, qui porte pourtant des vêtements coûteux, bien que sobres. La présence du petit animal demeure donc énigmatique ; elle pourrait éventuellement être éclairée en menant des recherches approfondies sur la vie de Gian Federico.

On s'étonne de la présence d'un petit chien aux côtés de Gian Federico, mais c'est le molosse qui accompagne le nain du cardinal de Granvelle (ill. 28) qui attire notre attention, et nous choque. Au prime abord, le tableau nous présente le nain du cardinal accompagné d'un dogue imposant, dont le collier est orné de son blason, c'est-à-dire deux « attractions » pourrait-on dire, qui appartiennent à l'homme d'église. La composition de l'œuvre et la manière dont les deux individus sont figurés rappellent immédiatement le « portrait d'Etat », ou « portrait de cour », dont le *Charles Quint avec son chien* de Titien était l'archétype (ill. 51). En effet, on retrouve pour la représentation du nain, le choix d'une pose en pied, signe d'importance sociale, l'épée à la taille, un bâton ouvragé dans la main droite, qui n'est pas sans évoquer un sceptre, symbole de pouvoir (tenu de la main droite qui plus est). En outre, l'expression sérieuse, l'attitude digne ainsi que la mise particulièrement riche du nain concourent à renforcer cette impression de noblesse et de grandeur. Toutefois, l'homme portraituré ne peut cacher très longtemps au spectateur sa condition de nain, d'autant plus que l'animal qui l'accompagne est un dogue d'une taille impressionnante.

Ce contraste, sans aucun doute voulu par le peintre, lui permet de jouer avec les codes picturaux auxquels il est habitué et d'ironiser sur les velléités de puissance du nain. Pourtant, on peut également y voir un hommage rendu à l'homme et à son intelligence, qui lui offre la possibilité de dominer les autres espèces animales. Bien qu'étant plus fort que le nain, le chien qui est figuré est dominé par le petit personnage qui le tient en respect avec son bâton, tout en posant sa main droite sur son encolure, comme pour affirmer cette domination. De même, le collier de la bête, preuve tangible de sa servitude, est peint avec soin et occupe une place importante au sein du tableau. Ainsi, dans ce cas, le chien apparaît à la fois comme un élément constitutif d'un certain type de représentation – qui rend son identification plus aisée pour le spectateur – et, dans son rapport à l'homme, comme un élément porteur d'un sens caché, ironique et laudatif à la fois.

A l'instar de Titien, Passerotti, dans son *Portrait de Sertorio Sertori* conservé à Modène (ill. 35) nous présente un homme accompagné d'un chien typiquement « féminin » : l'épagneul nain¹. Ce dernier est un comte de la région de Modène et un officier de la cour de Charles Quint ; il s'agit donc d'un personnage important sur le plan politique, mais on sait aussi qu'il s'intéressait aux objets d'art et fut un grand collectionneur. C'est donc en amateur d'art, en humaniste qu'il se fait représenter par le lombard : tenant à la main ce qui ressemble à une petite lampe à huile², il est assis sur un fauteuil ouvragé. Il se pose en homme de goût, raffiné. C'est donc dans cette optique que l'on peut expliquer la présence des petits épagneuls qui l'accompagnent et qui, d'habitude, sont réservés aux portraits féminins. C'est un homme délicat, qui aime s'entourer de belles choses, dont les chiens font partie. En effet, on sait que, avec les progrès de la zoologie au XVI^{ème}, on assiste à la naissance d'une véritable sélection des espèces animales. En tant qu'animal qui fait partie du quotidien de l'homme, le chien est le premier concerné. Si une telle sélection est à l'origine destinée à produire des bêtes de chasse plus « efficaces », elle permet également de forger des animaux qui correspondent au goût de leur acheteur ou de leur propriétaire. Déjà au Moyen Age, les seigneurs s'offrent des chiens rigoureusement choisis, destinés à grossir les meutes, mais aussi à l'espace privé³. C'est ainsi que naissent les premières races naines, plus adaptées à la vie en intérieur, et de là, les différentes modes (le bichon, l'épagneul papillon, etc.). A ce titre, on peut citer une autre toile de Passerotti qui représente un homme accompagné de son chien (ill. 38). Celui-ci semble présenter son animal au spectateur comme un objet de valeur ; en effet, l'animal apparaît au premier plan alors que l'homme se voit relégué à l'arrière. C'est un exemple tout à fait unique pour l'époque⁴. Sans doute, peut-on dire qu'il s'agit là du fruit d'un croisement audacieux, dont le propriétaire est suffisamment fier pour poser avec lui. Les mains qu'il pose sur les flancs de l'animal ne nous semblent pas particulièrement caressantes. Bien plutôt, au travers de cette sollicitude, on croit pouvoir déceler un désir de montrer l'idée de *possession*. Le rapport affectif ne nous apparaît pas prégnant dans cette toile ; ces mains qui enserrant le dogue sont là pour signifier l'appartenance, tout

¹ Cf. *infra* partie II.A., p. 26.

² L'objet est une pisside. On connaît au moins un autre portrait de collectionneurs dans le corpus attribué à Passerotti : *Portrait de collectionneur*, vs 1572-1573, huile sur toile, 135 x 80 cm, coll. Privée, Milan (cf. GHIRARDI (Angela), *Passerotti, pittore 1529-1592*, Rimini, Luise Editore, 1990. On trouve également d'autres tableaux analogues chez Titien et Lotto (Lorenzo Lotto, *Portrait de jeune homme à la lampe*, ca 1505, huile sur toile, 53 x 42 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne ; *id.*, *Portrait d'Andrea Odoni*, 1527, huile sur toile, 101,5 x 114 cm, The Royal Collection, St James Palace, Londres ; Titien, *Portrait de Jacopo de Strada*, 1566, huile sur toile, 125 x 95 cm, Kunsthistorisches Museum).

³ Je renvoie à mes travaux de maîtrise, p. 82-84.

⁴ Il existe d'autres exemples de ce type dans la peinture, mais ceux-ci s'avèrent beaucoup plus tardifs. Ainsi, on peut citer le célèbre autoportrait de Hogarth, *Le peintre et son carlin*, 1745, huile sur toile, 108 x 87 cm, Tate Gallery, Londres ou encore Antoine Pesne qui peint sa fiancée avec un petit dogue, ca 1750, Gemäldegalerie, Berlin.

comme le collier. La fierté que semble éprouver le personnage à exhiber son animal demeure néanmoins paradoxale, dans la mesure où le chien apparaît vulgaire, gras, peu harmonieux. Peut-être s'agit-il dans ce cas d'un animal de combat, mais rien n'est moins sûr et la question reste en suspens.

II. LE CHIEN DANS LES PORTRAITS FEMININS

A. Le petit chien dans les portraits de jeunes femmes : un symbole de beauté, de pureté et de « bonne éducation » indispensable dans la construction d'une image de la *sponsa* idéale

Au prime abord, il apparaît parfaitement logique que, dès lors que l'homme est généralement représenté en compagnie de molosses, alors la femme soit peinte accompagnée de petits chiens. Dans les nombreux tableaux que nous avons pu rencontrer, il est certain qu'une grande majorité se conforme à cette vérité.

On a pu remarquer que les peintres s'amuse souvent de la correspondance entre le modèle qu'ils peignent et son chien, ou du moins, qu'ils se servent de lui pour renseigner le personnage. Ainsi, faire figurer un petit chien aux côtés d'une dame, c'est souligner sa fragilité, sa délicatesse, sa beauté physique aussi, puisque les *chiens de chambre*¹ comme on les appelle, sont essentiellement sélectionnés selon des critères esthétiques, et non de capacité physique comme c'est le cas pour les chiens de chasse. Mais outre l'*identification* physique de l'animal à sa maîtresse, le petit chien est aussi porteur de valeurs qui sont systématiquement associées à la gent féminine : souvent de couleur blanche, il est censé évoquer la pureté, la virginité chez la jeune fille, puis, une réputation sans tache pour la jeune épouse. Il rappelle bien entendu la fidélité jurée au conjoint lors du sacrement du mariage. On pense au tableau de Lorenzo Costa (ill. 14), qui représente une jeune fille tenant un petit bichon blanc dans ses bras. La coiffure relativement lâche qui est la sienne est celle d'une femme qui n'est pas encore mariée ; il s'agirait plutôt d'une jeune fiancée. De cette manière, le petit chien blanc serait à la fois un témoignage de pureté concernant la jeune fille, et un appel à sa fidélité future, en tant que femme et épouse. Il est probable que ce tableau ait été réalisé à l'occasion d'un mariage, et qu'il ait eu en pendant le portrait du fiancé. En effet, le panneau de bois comporte des marques qui auraient pu avoir été faites par des charnières, ce qui indiquerait qu'il faisait partie d'un diptyque, dont il était apparemment le volet droit². De même, la célèbre *Dame à la licorne* de Raphaël fut transformée en tableau à « vocation conjugale », lorsqu'un artiste aujourd'hui encore inconnu reprit l'œuvre du maître et ajouta dans les mains de la

¹ On les nomme ainsi en référence à la *chambre* – la *camera* – qui, au Moyen Age, désigne la chambre privée où les seigneurs dorment et reçoivent leurs intimes. Elle s'oppose à l'*aula* (la salle de réception) et à la *capella* (la chapelle privée) ; cette distinction devient caduque après le XV^{ème} siècle, mais on conserve le vocabulaire.

² Cf. <http://www.wga.hu/index1.html>

jeune femme un petit chien – où l'on trouve aujourd'hui la fameuse licorne, dont on a trouvé des traces lors des dernières restaurations¹.

Souvent donc, le chien frappe par sa petite taille qui en fait un *accessoire* indispensable de la dame. Il apparaît d'ailleurs à diverses reprises comme un pendant à un autre objet d'usage exclusivement féminin. Il s'agit des fourrures de martre que les femmes portaient accrochées à leur ceinture ; cette mode est surtout répandue au XVI^{ème} siècle en Vénétie. Leur fonction première était de débarrasser les robes et les vêtements de la poussière et des saletés qui s'y accumulaient en les emprisonnant dans le précieux pelage : elles faisaient donc emploi de brosse, pourrait-on dire. Cette utilisation pour le moins triviale n'empêcha pas les femmes d'en faire un nouvel élément de parure dans leur toilette ; ainsi, celles-ci portaient la fourrure de l'animal, laquelle comportait aussi la tête, attachée à leur taille par une chaîne souvent ouvragée. La gueule même de l'animal était recouverte de métal ciselé et de pierres précieuses. C'était là une occasion supplémentaire d'afficher sa richesse et son raffinement. Dans son *Portrait d'une dame* (ill. 12), Brusasorci peint une aristocrate accompagnée d'un petit chien qui tient dans sa main ce fameux objet. Celui-ci est présent également dans le *Portrait d'Eleonora Gonzaga della Rovere* par Titien (ill. 52). Le contraste formé par le couple « chien-martre » nous paraît tout particulièrement parlant. En effet, le chien est un animal domestique, et même un animal *familié*² tandis que la martre est sans conteste un animal sauvage ; or, le chien, qui subit la volonté humaine et qui est façonné par elle, jouit d'une certaine liberté quand celle-ci est impossible pour l'animal sauvage. Pour être soumis à l'homme, celui-ci doit d'abord mourir et, dans le cas présent, souffrir quelques transformations. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si c'est la gueule de l'animal, là où se trouve le danger (les crocs) pour l'homme, qui est « emprisonnée » dans un casque doré. C'est le cas parfois des pattes également, dont les griffes sont une menace, comme on peut le voir dans un portrait de Lavinia Fontana (ill. 21). La même artiste peint dans son portrait de la *Famille Gozzadini* (ill. 20) une jeune femme accompagnée d'une fourrure de lynx semble-t-il, qui contraste à nouveau avec un petit chien.

On voit bien dans quelles conditions l'animal peut figurer comme le compagnon d'une dame : docile et de petite taille, il suit sa maîtresse partout. Porté sous un bras comme dans l'œuvre de Catharina van Hemessen (ill. 59), il trouve bien souvent sa place dans le giron de ces dames par exemple dans les portraits de *La dame avec un chiot* par

¹ En ce qui concerne ce sujet pointu, consulter le dossier complet et bien documenté mis en ligne par le *Ministero dei Beni e Attivita Culturali*. Si l'on se réfère à l'illustration 7, on voit clairement les oreilles et le museau de l'animal qui apparaissent sous les repeints de la robe et de la licorne.

² Sur cette question terminologique et ses conséquences, cf. LABARRIERE (Jean-Louis), « Animal de compagnie, animal domestique et animal sauvage : une tentative de définition », in *L'animal de compagnie : ses rôles et leurs motivations au regard de l'histoire*, Journée d'étude du 23 mars 1996 à l'Université de Liège, Liège, éd. Liliane BODSON, 1997, p. 15-41.

Bronzino (ill. 9), de Costanza Alidosi par Lavinia Fontana (ill. 23), de l'épouse d'Antonio Moro (ill. 29), ou encore de Livia Colonna par Véronèse (ill. 64). Même lorsqu'il est assis sur une table à leurs côtés, il est rare que le chien n'ait pas de contact physique avec la femme portraiturée. Ainsi, dans un panneau italien anonyme (ill. 2), la protagoniste enserme délicatement dans ses bras le chien couché sur la table. C'est le cas également dans deux autres toiles de Lavinia Fontana (ill. 22 et 24). D'une manière générale, si les femmes ne tiennent pas l'animal dans leurs bras – comme elles le feraient avec un enfant – elles le caressent ou prennent une de ses pattes dans leur main. Une telle gestuelle contribue indéniablement à mettre en avant leur caractère *féminin*, au sens de *feminile*, c'est-à-dire, par opposition au *maschile*, à savoir leur propension à la tendresse, la douceur, et un certain instinct maternel.

Par ailleurs, à l'instar de leurs maîtresses, ces petits chiens – pour la plupart des bichons ou des épagneuls nains – sont soigneusement apprêtés. Leur poil apparaît bien peigné, voir lustré comme dans ce tableau italien anonyme (ill. 2). Bon nombre d'entre eux également portent un collier orné de grelots, chez Anguissola (ill. 4), chez Fontana (ill. 21 et 24), chez Moro (ill. 29), chez van Hemessen (ill. 59), chez Santi di Tito (ill. 45) et enfin chez Véronèse (ill. 61 et 64). Un tel atour montre bien l'*instrumentalisation* du petit chien, qui devient un « objet » à décorer. Mais le grelot peut aussi renvoyer au plaisir de l'ouïe ; l'animal devient donc le siège d'un réjouissement des sens : la vue, le toucher, l'ouïe¹. C'est en cela qu'il trouve parfaitement sa place dans les portraits féminins. En effet, ceux-ci sont conçus comme autant d'éloges de la *Femme*, à travers son statut social notamment, et sont donc profondément empreints d'idéal². Celle-ci apparaît comme un être dont la beauté physique, de même que sa parfaite éducation, comblent et charment ; l'une n'allant pas sans l'autre³. A cet égard, le portrait de Véronèse (ill. 61) est particulièrement éclairant. La jeune femme est peinte jusqu'aux genoux, un livre dans la main gauche, la droite effleurant le petit épagneul qui se tient assis sur un guéridon. Elle

¹ Je me permets de renvoyer à mon mémoire de maîtrise, p. 96, où je cite une phrase de François I^{er}, extraite de BOUDET (Jacques) (dir.), *L'homme et l'animal, cent mille ans de vie commune*, Paris, Editions du Pont-Royal, 1962 : « Pour recevoir dignement chez soi un hôte illustre, il faut veiller à ce qu'en arrivant, ses yeux soient d'abord réjouis par la vue d'une belle femme, d'un beau cheval et d'un beau chien ». On peut citer également un extrait de *Tristan et Iseult*, in CONTART (Michel), *Le chien*, Lausanne, Favre, 1997, où il est question du chien enchanté Petit-Crû : « Il portait au cou, suspendu à une chaînette d'or un grelot au tintement si gai, si clair, si doux, qu'à l'ouïr, le cœur de Tristan s'attendrit, s'apaisa, et que sa peine se fondit. Il ne lui souvint plus de tant de misères endurées pour la reine : car telle était la merveilleuse vertu du grelot : le cœur, à l'entendre sonner si doux, si gai, si clair, oubliait sa peine ».

² Cf. les articles de KENT (Dale), « Women in Renaissance Florence », p. 25-47 et WOODS-MARSDEN (Johanna), « Portrait of the Lady, 1430-1520 », p. 63-87, tous les deux dans BROWN (David Alan) (dir.), *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, Princeton-Woodstock, Princeton university Press, 2001.

³ A ce titre, il nous paraît utile de rappeler le *motto* qui décorait le volet qui protégeait le Portrait de Ginevra de' Benci par Léonard : « *Virtutem forma decorat* », mot à mot « la Beauté pare la Vertu », c'est-à-dire à la fois que la Beauté sous-entend la Vertu (dans une conception platonicienne du Beau), mais aussi que la Beauté n'est qu'un « plus », qu'elle ne se suffit pas à elle-même.

présente le type de beauté idéal à la mode dans ces années (vers 1550), mais aussi l'idéal de l'artiste : blondeur de la chevelure, yeux bleus, teint clair et frais, taille marquée. La qualité de son éducation se révèle à travers la présence du livre qui témoigne de son instruction, mais aussi à travers la raideur de son maintien et la *décence* (au sens de *convenientia*) de sa toilette. Celle-ci ne laisse rien paraître à part ses mains fines et blanches, le décolleté est soigneusement boutonné et surmonté d'une fraise. A ses côtés, le chien adopte la même pose, la même austérité. Véronèse insiste d'ailleurs sur le parallèle qui existe entre la femme et son animal favori en les faisant regarder tous les deux dans la même direction ; en outre, à cause du collier qu'il porte, les poils qui couvrent le cou du chien remontent pour former ce qui ressemble à la collerette de la jeune femme. Dans son *Portrait de Livia Colonna* (ill. 64), Véronèse joue à nouveau de ce parallèle en peignant son modèle assis dans un fauteuil, un chien sur les genoux, tout comme Antonio Moro lorsqu'il peint sa femme vers 1560 (ill. 29). Chez Cranach également (ill. 15) – et c'est sans doute l'exemple le plus frappant – il existe une forte correspondance entre la duchesse Katharine de Mecklemburg et le petit bichon blanc, sagement assis à ses pieds. Cela n'est pas surprenant puisqu'il s'agit du pendant au *Portrait d'Henry de Saxe* que nous avons déjà analysé¹. Ainsi, à l'attitude timide et réservée de la jeune femme répond la tranquillité du petit chien ; son pelage soigneusement tondu et apprêté répond à la lourde robe ouvragée revêtue par la duchesse. Sans parler de la plume blanche de son chapeau et de sa collerette qui coïncident avec les longs poils qui entourent la gueule du petit animal.

Pourtant, le chien n'apparaît pas toujours aussi statique que sa maîtresse. Au contraire, bien souvent, il offre au peintre la possibilité d'introduire une certaine spontanéité dans son œuvre. C'est le cas dans le *Portrait d'une aristocrate* peint par Lavinia Fontana et conservé à Washington (ill. 21). La jeune femme est peinte vêtue d'une robe somptueuse, brodée, richement décorée de perles – un symbole de pureté – et de pierres précieuses.² Sa coiffure est également élaborée, garnie de fleurs et de perles. L'abondance des bijoux et l'importance du costume semblent davantage être les sujets du portrait que la jeune femme qui est complètement éclipsée par tous ces atours. Son air timide et réservé, son attitude figée et peu naturelle contraste avec la position de l'épagneul qui est montré en plein élan, debout sur ses pattes postérieures. Il est possible qu'à travers cette dissemblance, l'artiste ait voulu insister, entre autres, sur la place occupée par l'apparence et la parure chez la femme, et souligner le manque de vie et de naturel qui émanent de ces portraits stéréotypés ; c'est d'autant plus envisageable que

¹ Cf. *supra*, partie I.A., p. 7-8.

² Cf. le site du National Museum of Women in the Arts, (<http://www.nmwa.org/collection/detail.asp?WorkID=1034>)

l'artiste est une femme elle-même, et que, par conséquent, elle peut se montrer particulièrement sensible sur ce point.

On retrouve la même opposition dans le *Portrait d'Éléonore de Tolède* attribué à Alessandro Allori et qui se trouve actuellement à la Gemäldegalerie de Berlin (ill. 3). Le modèle, qui n'est autre que l'épouse de Cosimo I de' Medici, Grand-duc de Toscane, pose en buste avec un petit chien, un épagneul une fois encore. Sa pose conventionnelle, proche de celle des deux autres portraits que l'on connaît d'elle¹, et qui sied à toute personne de son rang tranche avec la grande naïveté qui émane de son compagnon. Celui-ci pose tendrement ses pattes sur la main de sa maîtresse et fixe le spectateur de ses grands yeux.

Chez Bronzino (ill. 9), le trait est poussé à l'extrême. La femme qu'il peint – vraisemblablement issue de la prestigieuse famille des Salviati² – est assise, altière, dans un fauteuil, un petit chiot épagneul sur ses genoux. On sait que l'artiste, qui devient par la suite le peintre officiel de la cour de Cosimo I, s'est intéressé aux représentations hiératiques. Néanmoins, ceci ne l'empêche pas de livrer au spectateur des éléments qui permettent de dépasser cette apparente froideur, et de mieux pénétrer la personnalité du modèle. C'est le cas dans le *Portrait de Bartolomeo Panciatichi*, que nous avons déjà évoqué³, et c'est le cas ici. En effet, Bronzino peint la jeune femme dans une attitude figée, qui fait d'elle une quasi-statue, d'autant plus qu'elle est peinte devant une niche. Son attitude pleine de dignité et le regard presque dédaigneux, légèrement amusé, qu'elle porte sur celui qui l'observe tranchent nettement avec l'innocence et la candeur qui se dégagent du petit chiot qui l'accompagne. Il se peut que Bronzino, à l'aide de ce contraste, ait voulu dénoncer la place occupée par les apparences au sein de l'aristocratie. Ainsi, les conventions et les convenances étoufferaient la personnalité et conduiraient à une déshumanisation du modèle, qui se débarrasserait de sa chair pour devenir une véritable statue, c'est-à-dire, le reflet de ce qu'il doit être, un être désincarné et idéalisé à l'excès.

On croit pouvoir retrouver cette même thématique dans un double portrait de Sofonisba Anguissola (ill. 4), qui représente une aristocrate accompagnée d'une petite fille et d'un chien. Il est probable que la fillette soit l'enfant de cette dame et qu'elle ait désiré se faire peindre en sa compagnie. Pourtant, on demeure étonné devant la grande froideur qui se dégage de cette œuvre, aucun contact physique n'unit la mère à sa fille, on ne décèle aucun geste tendre entre elles. Or, on sait que Sofonisba a réalisé des toiles bien différentes⁴. La seule trace d'affection qui apparaît dans le tableau est celle qui existe

¹ L'un se trouve à la Gemäldegalerie de Berlin, l'autre à Prague, à la Narodni Galerie.

² BROCK (Maurice), *Bronzino*, Paris, Flammarion, 2002, p. 69.

³ Cf. *supra* partie I.B., p. 15-16.

⁴ Il suffit de se reporter, entre autres, à notre *corpus* iconographique, et plus précisément au portrait qu'elle nous livre de son père, de son frère et d'une de ses sœurs (ill. 6).

entre l'enfant et le petit chien, qu'elle entoure de ses bras. Cela ne manque pas de renvoyer à l'*absence* de cette relation entre la mère et sa fille. Il est possible que Sofonisba, qui a perdu sa mère très jeune¹, ait été choquée par cet état de fait, ou du moins, ait tenu à le souligner.

Chacun à leur manière, Bronzino et Sofonisba Anguissola montrent du doigt le grand paradoxe inhérent au genre du portrait tel qu'il se développe au XVI^{ème} siècle : alors qu'il est censé peindre un individu tel qu'il est, fort de ses qualités et de ses défauts, il devient parfois le vecteur d'une idéalisation du modèle dépeint. Le portrait féminin est tout particulièrement exposé à cette tendance à l'idéalisation, dans la mesure où la figure de la jeune femme, mariée ou non, se prête aux fantasmes des artistes et de leurs contemporains, qu'il s'agisse de représenter la beauté et la pureté parfaite de la *virgo* ou encore la vertu et les traits réguliers (« *virtus forma decorat* ») de la *sponsa* idéale.

B. Le chien et la vieille femme : célébrer la maîtresse de maison accomplie

Il n'existe que peu de portraits de vieilles femmes, tant l'idée de beauté, et donc de jeunesse, sous-tend le portrait féminin. Néanmoins, deux artistes, l'un allemand, Tobias Stimmer, l'autre flamand, Frans Floris ont représenté des femmes probablement âgées d'une cinquantaine d'années (ill. 18 et 46)². Ces portraits nous intéressent tout particulièrement ici, car ils les font figurer toutes les deux en compagnie d'un chien. Leur mise est sobre (comme il sied à leur âge), mais révèle leur condition aisée de bourgeoise. Il est certain que le peintre, ne pouvant plus mettre en avant leur grâce physique, a cherché à souligner leur position sociale favorable. La *Femme du fauconnier* (ill. 18) est figurée assise, le regard tranquille, assuré et le visage emprunt d'une certaine sérénité ; le spectateur se trouve en face d'une épouse accomplie, qui a su tenir son rôle d'épouse et de mère de famille et qui peut jouir du repos de la vieillesse avec bonne conscience. Il en va de même pour Elsbeth Lochman. Son embonpoint témoigne d'une situation sociale confortable. A son côté gauche, une large bourse pend, retenue par une chaîne : elle symbolise sans aucun doute l'argent du ménage, c'est-à-dire le budget nécessaire à la bonne marche de la maison et à l'entretien du foyer. Le peintre rend donc hommage à son rôle de gestionnaire.

¹ Cf. PERLINGIERI (Ilya Sandra), *op. cit.*

² Il est peu étonnant de voir qu'il s'agit d'artistes issus de l'Ecole du Nord, plus enclins à représenter les visages avec un certain souci de vérité, notamment ceux qui sont fortement marqués par l'âge ou encore par une quelconque infirmité (cicatrices, etc).

Cela fixé, on peut se demander comment il convient d'interpréter la présence du chien dans ces deux tableaux. Dans le portrait de Floris, le chien semble vieux et fatigué, et pose tendrement sa tête sur le ventre rebondi de sa maîtresse. L'artiste a sans doute voulu immortaliser la longue relation d'affection qui unit ces deux êtres, tout en insistant sur l'idée de la vieillesse et d'une indéniable lassitude. Dans le panneau réalisé par Stimmer, on retrouve ce rapport d'intimité à travers le geste du chien qui se frotte familièrement contre les pieds de sa maîtresse. L'animal pourrait également renvoyer à leur loyauté indéfectible envers leur mari, et surtout à leur fidélité vis-à-vis des tâches qui leur incombaient en tant qu'épouse, et maîtresse de maison : elles ne se sont pas dérobées et ont permis à leur famille de prospérer. On pense à leur taille épaisse qui évoque non seulement le confort matériel que constitue une nourriture si ce n'est abondante, du moins largement suffisante, mais aussi les éventuelles grossesses passées. En outre, le petit chien présent dans le panneau de Stimmer, de par sa petite taille, se pose plutôt comme un chien d'intérieur ; ce serait à nouveau une allusion au rôle de dirigeante du foyer de sa maîtresse.

Il est intéressant de remarquer que, dans ces deux exemples, les artistes, s'ils n'ont pas hésité à peindre la vieillesse de la femme, qui se traduit par la perte de la beauté, se sont attachés néanmoins à rendre hommage à leur statut d'épouse, de mère et de maîtresse du foyer. Ainsi, le *leitmotiv* de la *sponsa* idéale ne disparaît pas totalement, et le chien qui l'accompagne et qui a vieilli avec elle est comme un écho qui nous rappelle la jeune femme qui a disparu.

C. Le petit chien dans les portraits de fillettes : une moralisation du portrait ?

Dans les portraits mettant en scène des fillettes, il est intéressant de voir quel est le rôle joué par le chien : occupe-t-il la même fonction que lorsqu'il apparaît aux côtés d'une jeune femme, ou au contraire, revêt-il une signification spécifique au portrait de l'enfant de sexe féminin ?

Lorsque Titien peint le portrait de la jeune Clarissa Strozzi, issue de la lignée prestigieuse des banquiers florentins, elle est âgée de deux ans (ill. 56). Sa mise est relativement sobre, proche des vêtements des nouveaux-nés, même si la robe semble coûteuse et que l'enfant porte des bijoux de perles (on le rappelle, un symbole de pureté). Titien a saisi l'enfant en plein mouvement, alors qu'elle est en compagnie de son chien favori, un petit épagneul papillon – nommé ainsi en raison de la forme de ses oreilles qui

rappellent les ailes d'un papillon. Sa main droite repose sur le dos de l'animal, tandis que dans sa main gauche elle tient un objet difficilement identifiable. Pourtant, si l'on regarde attentivement la *Présentation de la Vierge au temple* que Titien a réalisé pour la *Galleria dell'Accademia* à Venise (ill. 54), on remarque au milieu de la toile et au second plan un petit garçon qui joue avec un bichon blanc. Il tient dans sa main un objet qui ressemble fortement à celui que l'on peut voir dans le *Portrait de Clarissa Strozzi*. Il pourrait s'agir d'un jouet. Ou d'un collier. En effet, si on l'examine de près chez *Clarissa*, on voit qu'il est orné de ce qui semble être un grelot. Nous serions donc plutôt en présence d'un collier ; en effet, déjà au Moyen Age, les colliers des petits chiens étaient souvent décorés de grelots, dans le but d'accentuer le côté « ludique » de ces compagnons¹. Cela n'est pas incompatible avec le geste de la fillette qui semble tenir le chien pour pouvoir lui enfiler le collier en question.

Mais pourquoi ce geste ? Il est également difficile de saisir le sens du regard de l'enfant et du chien. Une interprétation possible serait de voir à travers ce portrait un avertissement moral, une incitation pour la fillette à dominer ses *passions* (au sens de *patior*, « les émotions subies »). Le petit chien représenterait le monde de l'enfance et des jeux, de la spontanéité. Ainsi, lui mettre un collier, le brider signifierait que l'enfant, par le biais de l'éducation, doit apprendre à contrôler ses pulsions. Son regard qui porte au loin serait donc une allusion au futur et confirmerait la valeur d'avertissement ou de conseil contenue dans la toile. De plus, dans l'angle inférieur droit de la toile, Titien a représenté un bas-relief antique sur lequel figurent deux chérubins qui se battent. Au vu de ce que l'on a déjà dit, il pourrait s'agir d'une autre allusion à l'enfance et aux passions (aux caprices). Clarissa se doit de dépasser ces pulsions pour assumer son futur statut d'aristocrate, de *femme du monde*, telle qu'elle apparaît dans le tableau de Bronzino, par exemple (ill. 9) : une femme qui contrôle parfaitement les « mouvements de son âme ». Cependant, bien qu'elle nous paraisse séduisante, une telle interprétation demeure hasardeuse dans la mesure où elle ne repose pas sur des bases concrètes et solides.

On peut appliquer une analyse similaire au *Portrait d'Eleonora San Vitale* par Mazzola Bedoli (ill. 7). La petite fille, âgée de quatre ans comme nous l'indique le cartouche qui gît à ses pieds, nous apparaît déjà vêtue comme une dame. Son vêtement riche, orné d'or affirme clairement son statut social élevé. Ses cheveux sont attachés, quand d'habitude les jeunes filles sont autorisées à les porter lâches². D'une manière générale, son attitude paraît peu naturelle, voire complètement artificielle pour une enfant

¹ On a déjà évoqué ce point dans la partie II.A., p. 28-29.

² Cf. BROWN (David Alan) (dir.), *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, Princeton-Woodstock, Princeton university Press, 2001, p. 65. Les cheveux lâches sont liés à l'idée de virginité (cf. la Vierge Marie). Une fois mariées, les femmes ne devaient plus apparaître les cheveux lâchés en public ; la chevelure faisait partie de leur intimité conjugale.

de son âge – on pense au geste affecté de la main qui tient la tige des fleurs. La rigidité de la pose tranche nettement avec le comportement du petit chien que l'on voit à ses côtés, et qui est occupé à mordiller le bas du précieux vêtement, tout en remuant la queue et en jetant un regard malicieux vers le spectateur. La conjonction de ces deux éléments nous amène à chercher un sens à sa conduite. Apparemment, il veut attirer la jeune fille pour jouer avec elle.

Mais il existe d'autres éléments au sein de la toile qui peuvent nous aider à percer l'intention de l'artiste : le miroir qui occupe tout l'arrière-plan, et la statue en haut à gauche. On peut identifier facilement qui elle représente, grâce au petit miroir qui l'accompagne : il s'agit d'une allégorie de la *Prudence*. Est prudent l'homme qui sait « surveiller ses arrières », d'où le miroir qui permet de jeter un regard différent sur le monde et son entourage. Dans ce cas, la présence de la grande glace ferait écho à la sculpture, et ne serait pas seulement un moyen d'introduire de la profondeur dans le champ, ou encore de peindre le personnage vu de dos. Peut-on alors voir dans cette œuvre une exhortation à la prudence ? Il est difficile de tirer une interprétation cohérente de ce portrait. Doit-on voir à travers le petit chien un symbole des jeux et des plaisirs qui risquent de détourner la petite fille de la voie qui lui est destinée ? Dans ce contexte, le rappel à la prudence s'expliquerait aisément. Toutefois, s'il paraît assez évident que ce portrait est porteur d'un sens caché (les éléments symboliques s'accumulent, sans parler des fleurs), celui-ci demeure délicat à appréhender.

Dans un autre registre, on s'est intéressé également aux portraits officiels mettant en scène des petites filles. Ainsi, on dispose de deux portraits d'enfants issues de la famille des Medici, l'un par Tiberio Titi (ill. 49), l'autre par Giusto Sustermans (ill. 47). Le premier représente Eleonora, fille de Ferdinando I de' Medici ; la fillette, âgée vraisemblablement d'une dizaine d'années apparaît vêtue d'une riche robe blanche, ornée de bijoux et les cheveux attachés en chignon. Elle est accompagnée d'un petit épagneul couché sur une table, à côté d'un bouquet de fleurs. Pour peindre la jeune enfant, le peintre a choisi une formule utilisée d'habitude pour les femmes ou les jeunes filles accomplies. Dans cette toile, Eleonora n'a rien d'une enfant, son jeune âge est totalement mis de côté pour laisser uniquement la place à sa condition sociale, à savoir, celle d'un être de sexe féminin issu de la prestigieuse famille des Medici. En tant que telle, elle est peinte dans une attitude figée et artificielle, vêtue et fardée comme une femme. Le chien est présent à ses côtés comme un accessoire, mais peut-être aussi comme le seul élément concédé à sa jeunesse (on rappelle que le petit chien est le compagnon de jeux favori des enfants). Il en va de même pour Anna, fille de Cosimo II de' Medici. La fillette est engoncée dans une robe très rigide et volumineuse, qui ne lui laisse que peu de liberté de

mouvement. Dans sa main droite, elle tient un éventail ; dans l'autre, elle porte un petit bichon blanc dont elle emprisonne les pattes et qui ne peut donc plus se mouvoir, comme un écho de ce qui lui est imposé.

Le compagnon de la petite fille est, dans tous les cas, un chien de petite taille, qui, surtout en ce qui concerne les portraits officiels, renvoie directement aux chiens qui peuplent les portraits de jeunes femmes et à leur signification. Il semble néanmoins, malgré le peu d'exemples dont on dispose ici, que l'accent soit mis tout particulièrement sur le caractère joueur du chien, ce qui est à mettre en rapport avec le fait qu'il s'agisse de portraits d'enfants avant tout.

D. Le lévrier dans le portrait allégorique de Diane de Poitiers, ou comment déguiser une critique en éloge

Ce portrait allégorique de Diane de Poitiers, réalisé vers 1550 par un artiste anonyme issu de l'École de Fontainebleau (ill. 17) constitue un exemple tout à fait original de portrait avec chien. En effet, la protagoniste est ici représentée avec un chien de chasse, ce qui est assez rare. Néanmoins, la raison en apparaît clairement ; le peintre profite du prénom de la dame, Diane, pour la faire figurer sous les traits de la déesse chasserresse éponyme de l'Antiquité romaine. Il n'est donc pas surprenant de la voir accompagnée d'un grand lévrier en pleine course, même s'il est probable que l'auteur du tableau se soit inspiré d'une sculpture hellénistique où Diane apparaissait, semble-t-il, en compagnie d'une biche¹.

L'artiste s'est montré pour le moins habile dans le choix de la représentation, puisqu'elle lui permet non seulement de « gommer » le caractère scandaleux des relations qui unissent la courtisane au roi, mais aussi de lui rendre un triple hommage. En effet, l'allusion au polythéisme antique tend à placer au second plan la religion chrétienne dont la doctrine condamne fermement – en théorie – l'adultère. Or, c'est bien le cas ici : personne n'ignore la nature des rapports qui existent entre le roi Henri II et la jeune veuve. D'autre part, l'identification de la duchesse de Valentinois à la déesse en fait la digne compagne d'un roi, rappelons-le, de droit divin. C'est également l'occasion pour le peintre de flatter son modèle : Diane se voit rajeunie, elle est présentée dévêtue afin de mieux mettre en valeur sa beauté. C'est un véritable nu idéal qui nous est livré par l'artiste, qui correspond aux canons de l'époque : seins menus et haut placés, taille fine, hanches

¹ Cf. <http://www.insecula.com/oeuvre/O0000463.html>. Une autre représentation de Diane de Poitiers en chasserresse, accompagnée d'un cerf, est visible à l'entrée du château d'Anet, qui lui fut offert par Henri II.

larges, ventre légèrement rebondi, peau laiteuse et chevelure blonde¹. Enfin, ce tableau contribue à faire d'une pécheresse – la maîtresse d'un homme marié – une vierge, puisque la déesse lunaire est connue pour la chasteté qu'elle défend farouchement. D'un coup de pinceau, le péché de chair se mue en virginité retrouvée, et Diane voit son sexe lavé de la faute. Cette idée de pureté est renforcée par la position de ses bras, qui n'est pas sans rappeler la gestuelle de la *Venus pudica* : un bras pour cacher sa poitrine, l'autre pour dissimuler son pubis.

Néanmoins, si l'on revient sur l'animal qui l'accompagne, on s'aperçoit que bien qu'en pleine course, il semble également statique. Au premier abord, il nous apparaît avant tout comme un élément, un attribut qui permet d'identifier le personnage. Pourtant, son attitude figée, presque factice, nous invite à prendre du recul vis-à-vis de la représentation et du modèle de vertu qui nous sont proposés. Ainsi, l'impression qui émane de la jeune femme ne correspond pas au caractère de la fille de Jupiter. Le sourire discret se fait charmeur, le regard est presque malicieux : point de fougue, tout est lisse, retenu, polissé, comme le lévrier au long corps mince et racé, et dont le col orné d'un collier ouvragé peint avec minutie, apparaît comme le symbole d'un certain contrôle². La nature sauvage est dominée pour laisser la place à une nature mise en scène, on est presque confrontés à une représentation galante. Il ne faut pas non plus oublier que le chien peut être symbole de luxure ; la chienne plus particulièrement est accusée d'être l'animal lubrique par excellence tout au long du Moyen Age. L'éloge cache donc une accusation et l'artiste a su mettre les différentes dialectiques du chien au service de son oeuvre.

¹ Au XVI^{ème} siècle, le blond connut un tel engouement que les femmes se décoloraient les cheveux. Pour ce faire, les femmes utilisaient toutes sortes de méthodes que l'on trouve réunies dans divers ouvrages, surtout en Italie.

² Se reporter au *Portrait du nain du cardinal de Granvelle* (ill. 28).

III. LE CHIEN DANS LES PORTRAITS DE FAMILLE

A. Le chien dans les « portraits conjugaux » : exprimer l'idée d'une fidélité comme « ciment du couple » ?

Le mariage chrétien se construit autour de la monogamie, ce qui sous-entend une exigence – théorique – de fidélité de la part des deux conjoints. Dans cette mesure, l'union matrimoniale est conçue comme un contrat qui repose sur la loyauté. En tant que symbole par excellence de la fidélité, il apparaît logique que le chien ait une place réservée lorsqu'il s'agit de représenter les couples.

Les exemples abondent. On pense bien sûr au très célèbre tableau des *Arnolfini* peints par Van Eyck (ill. 58). Cette œuvre a fait couler beaucoup d'encre et a donné lieu à de nombreuses interprétations qui ont souvent amené les chercheurs à adopter une position extrême¹. Pourtant, il nous semble légitime d'accorder une signification morale à la présence de l'animal dans cette peinture. D'autant plus légitime puisque, si la scène représentée ne figure pas forcément un mariage², il s'agit quoi qu'il en soit d'un *contrat* passé entre les deux personnages. Et qui dit contrat, signifie respect de la foi jurée, c'est-à-dire loyauté. Un autre élément contribue à nous faire adopter ce point de vue : il s'agit de la position de l'animal au sein du panneau. Celui-ci occupe une place stratégique ; sur l'axe médian, il se situe entre Giovanni et sa future épouse Giovanna Cenami, et plus parlant encore, juste au-dessous de leurs mains qui se joignent. Or, au Moyen Age, ce geste est doté d'une forte symbolique et ceux qui l'accomplissent engagent leur parole. Ce petit griffon joue donc un rôle double au sein de l'œuvre. Il est à la fois un élément à part entière du décor, qui nous conduit à pénétrer dans un intérieur bourgeois de la première moitié du XV^{ème} siècle, peint avec un réalisme flamand, mais aussi une clef pour mieux comprendre l'œuvre. Il est peu probable qu'un artiste de l'envergure de Van Eyck ait ignoré la riche symbolique canine ou encore, que la position de l'animal soit le fruit du hasard. Quand bien même ce serait le cas, une telle lecture ne nous paraît pas dénuée d'intérêt.

¹ Cf. HALL (Edwin), *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1994. L'auteur s'oppose avec violence à une analyse iconologique de l'œuvre et la tourne en ridicule pour s'attacher uniquement à une interprétation pragmatique, non sans intérêt d'ailleurs. Toutefois, c'est faire totalement abstraction du rôle du peintre et de l'image au Moyen Age, et, plus grave, nier toute construction mentale de l'image, ce qui, à notre sens, est absurde. Nous renvoyons à TODOROV (Tzvetan), *Elogio dell'individuo : saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*, Roma, Apeiron Editori, 2001, p. 94 et 100, et pour qui « voir et comprendre vont de paire, [...] le sens cesse de dicter la forme de l'image, [mais] la pensée reste l'une des dimensions essentielles de cette peinture. »

² Sur ce point, se reporter à TODOROV (Tzvetan), *op. cit.*, 2001.

Le tableau peint par Jean Pourbus et qui met en scène Jan van Eyewerve et son épouse Jacquemyne Buuck (ill. 42) se situe dans la même lignée. Là aussi, le chien sépare – formellement parlant – les deux conjoints. Tout comme le griffon des *Arnolfini*, il regarde le spectateur en face, même s'il apparaît au second plan seulement. Cette « captation » du regard de l'observateur n'est pas sans évoquer l'admoniteur albertien. Bien qu'il s'agisse d'un animal, il n'est pas impossible que le peintre lui ait confié un tel rôle : ce serait donc lui qui nous inviterait à rechercher le sens du tableau, à travers sa présence. Or, on sait que ces deux tableaux furent réalisés à l'occasion du mariage de ces deux bourgeois de Bruges (que l'on aperçoit à travers les fenêtres ouvertes). Comment ne pas penser alors que le chien est aussi porteur de la symbolique de la fidélité. Le représenter au sein du portrait des époux, n'est-ce pas placer leur union sous le signe de la fidélité ? Une fidélité souhaitée, espérée, afin de rendre leur alliance solide et pérenne. A ce propos, il est intéressant de souligner que l'artiste a choisi de faire figurer l'animal sur le panneau de droite, c'est-à-dire le volet où apparaît la jeune fiancée. Cela est peu surprenant dans la mesure où, bien souvent, c'est la femme qui est rappelée à son devoir de fidélité conjugale. Cela n'est pas dû à une misogynie avouée, mais est plutôt lié au fait que, à cette époque, c'est la femme qui est garante de la légitimité de la descendance de la famille. En effet, les maris ne disposent d'aucun moyen fiable pour s'assurer de leur paternité ; aussi, il est important de bien insister sur ce point déjà dans l'éducation des jeunes filles. On n'hésite d'ailleurs pas à le leur remémorer tout au long de leur vie, parfois même pour les féliciter de leur constance.

C'est le cas du *Portrait d'Eleonora Gonzaga* par Titien (ill. 52), qui fait pendant à celui de son époux Francesco Maria. Ces deux toiles ont été commencées vers 1536, alors que les époux partageaient une union de près de trente ans. Eleonora apparaît ici comme l'épouse parfaite¹ ; elle est accompagnée de ce que l'on pourrait appeler aujourd'hui un phalène (un épagneul nain). Cet animal, on l'a déjà dit, devient peu à peu, avec le bichon, l'animal de prédilection des dames. Néanmoins, dans ce tableau, il est probable que le petit chien fasse également allusion à la fidélité de la duchesse d'Urbino. En effet, l'épagneul est couché aux côtés d'une horloge. Or, s'il est vrai que le couple royal était amateur et collectionneur de ces objets, à l'instar de Titien en personne, qui a représenté ce même objet à plusieurs reprises dans ses œuvres², il n'est pas impossible d'y voir également un symbole de mesure et de tempérance (l'horloge, appréciant le

¹ Cf. *supra* partie II.A., p. 28-31.

² Cf. *Le cavalier à l'horloge*, non daté, huile sur toile, 122 x 101 cm, Musée du Prado, Madrid ; *Portrait du pape Paul III et de ses neveux*, 1546, huile sur toile, 200 x 127 cm, Museo Nazionale Capodimonte, Naples ; une copie réalisée par Rubens d'après Titien, *Charles V et Isabelle de Portugal*, 1548, collection des Ducs d'Albe, Madrid. Dans le *Portrait du pape*, l'objet n'apparaît pas clairement, ce qui rend son identification difficile ; néanmoins, il est possible qu'il s'agisse bel et bien de l'horloge dont il est question ici.

temps avec une exacte régularité). Ces deux caractéristiques font d'ailleurs partie des qualités essentielles d'une épouse et d'une maîtresse de maison modèle. On bénéficie également du témoignage de Pietro Aretino, qui a écrit un sonnet louant la grâce et la sagesse d'Eleonora, poème qui prend sa source dans ce portrait réalisé par Titien¹. L'homme de lettres ne manque pas de souligner la *retenue* – à prendre dans le sens latin de *pudicitia* – qui caractérise la duchesse et la valeur de son conseil. Ainsi, le chien et l'horloge, éléments du quotidien serviraient également à rendre un éloge discret à la loyauté et à la constance de l'amour tempéré – consacré par le mariage – d'Eleonora pour son mari.

On retrouve cet hommage discret dans un panneau peint par Tobias Stimmer et qui représente, en pendant à son mari Jacob Schwytzer, une bourgeoise du nom d'Elsbeth Lochmann (ill. 46). Le couple doit être âgé d'une cinquantaine d'années. Jacob est présenté en pied, comme un aristocrate, vêtu d'un assez riche pourpoint, une épée sur la hanche gauche, une dague dans la main droite. Son épouse, quant à elle, est vêtue sobrement, non en raison de sa condition sociale, mais plus vraisemblablement parce qu'elle est une femme d'un certain âge, et que la décence lui impose une mise assez stricte, dépouillée de toute couleur vive. On rappelle que la large bourse qui pend le long de sa hanche fait directement allusion à sa qualité de gestionnaire de la maisonnée². De même, on remarque le petit chien, un épagneul à nouveau, qui se frotte contre ses jambes. Etant donné l'absence de tout détail se rapportant à l'intérieur dans lequel les personnages évoluent – puisqu'ils apparaissent sur un fond quasi uni – il semble légitime de considérer l'animal comme un attribut qui caractérise la femme, au même titre que les armes accompagnent l'homme exclusivement. Dans ce contexte, on pourrait y voir une allusion à la loyauté conjugale comme dans les portraits des della Rovere, mais aussi un symbole du foyer, de la *domus*, par opposition à la vie tournée vers l'extérieur des hommes.

Mais une telle interprétation est loin d'être valable pour tous les portraits qui mettent en scène un couple accompagné d'un chien ; on pense alors au célèbre *Portrait de famille* de Lotto (ill. 26). Cette œuvre constitue une véritable énigme peu aisée à résoudre ; d'ailleurs, les chercheurs y sont tous allés de leur explication. Si certaines semblent plus convaincantes que d'autres, il n'en reste pas moins que le cas demeure complexe. Dans le catalogue sur Lotto établi par Brown, Humfrey et Lucco, Wendy Stedman Sheard en recense trois, dont deux comportent un intérêt véritable³. Au Moyen Age, l'écureuil

¹ Cf. annexe p. 52.

² Cf. *supra* partie II.B., p. 33.

³ Cf. BROWN (David Alan), HUMFREY (Peter), LUCCO (Mauro) (dir.), *Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1997, p. 43-51.

apparaît comme un symbole de prudence dans la mesure où, en prévision de l'hiver, il fait des réserves de nourriture. Mais une légende insinue aussi qu'à l'arrivée de la dure saison, celui-ci chasse sa femelle de son refuge, afin d'économiser les denrées précieusement recueillies. Ainsi, l'homme en indiquant de la main droite l'animal endormi sur la table, et tenant dans la gauche une feuille pliée sur laquelle on peut lire « *Homo numquam* », c'est-à-dire, mot à mot, « L'homme, jamais », voudrait affirmer sa volonté de ne pas imiter l'écureuil, et d'assumer ses fonctions de mari, de protecteur et de pourvoyeur du foyer. Néanmoins, cette analyse ne tient pas compte du fait que l'écureuil soit endormi, ce qui, à nos yeux, nous semble une donnée non négligeable.

A l'inverse, l'autre explication, que l'on retrouve également dans la monographie d'Humfrey, part d'une idée différente pour arriver à une conclusion voisine. L'homme ne devrait pas (« L'homme, jamais »), négliger ses devoirs d'époux et laisser sa famille démunie, en suivant ainsi l'exemple de l'écureuil qui dort au lieu d'agir et d'accumuler des réserves pour faire face à la mauvaise saison. Cette proposition nous semble cohérente dans la mesure où la présence du chien blanc dans les bras de la femme pourrait alors renvoyer à la fidélité. La lecture de l'œuvre deviendrait la suivante : moi, l'homme, je m'engage à jouer mon rôle et prendre mes responsabilités d'époux et de père ; en échange, ma compagne s'engage à m'être fidèle et à me soutenir dans ma tâche. Le tableau de Lotto serait donc un éloge du mariage et de la relation qui unit les conjoints. A ce titre, Humfrey ajoute que la sentence « *Homo numquam* » pourrait aussi être une allusion à une phrase récurrente qui apparaît dans la liturgie matrimoniale et qui commence par ces deux mots : *Homo numquam*. Il s'agirait donc bien d'insister sur le caractère sacré des liens qui unissent les époux chrétiens.

Enfin, dans l'ouvrage *Le portrait* dirigé par Zuffi, celui-ci nous livre un nouvel examen de cette toile¹. D'après lui, il s'agirait d'un tableau qui aurait été réalisé après la mort d'un des conjoints, en l'occurrence, la femme. Pour appuyer sa thèse, il souligne son aspect spectral, irréel ; ainsi, la pâleur de son teint, son regard à demi-clos – comme si elle était sur le point de s'endormir – de même que sa position légèrement en retrait signifieraient qu'elle a déjà rejoint le monde des morts. A cette présence désincarnée s'oppose celle de son mari, dont la carnation dévoile sa condition de vivant. De plus, son nez rouge et ses yeux voilés – par des larmes ? – seraient autant de signes qui témoigneraient de son chagrin face à la mort de son épouse. Dans ces conditions, la gestuelle de l'homme porterait ce sens : à l'inverse de l'écureuil qui dort et se replie sur lui-même pour ne pas affronter l'hiver, je dois faire face à cette période difficile consécutive à la perte de ma compagne. Le paysage d'orage que l'on aperçoit à travers la fenêtre ouverte ferait donc

¹ Cf. ZUFFI (Stefano) (dir.), *Le Portrait*, Paris, Gallimard, 2001, p. 263-264.

allusion à la fois à la mauvaise saison durant laquelle l'écureuil hiberne, mais aussi aux tourments qui agitent l'âme du veuf. Une telle hypothèse ne nous semble pas absurde, dans la mesure où l'on trouve également d'autres exemples dans la peinture où des personnages déjà morts apparaissent. On pense notamment, au tableau de Titien, connu par une copie, et qui réunit Charles Quint et feu son épouse Isabelle de Portugal et qui date de la même époque¹.

Peu à peu, la présence du chien au sein des portraits de couples s'est imposée ; non contente d'évoquer un intérieur, une réalité intime, elle apporte une autre dimension, d'ordre moral à la peinture. Véronèse ne s'y est pas trompé, lui qui a choisi de faire figurer un chien, emblème de la loyauté dans son *Allégorie de l'Union heureuse* (ill. 63). La fidélité apparaît comme la clef d'un mariage réussi et pérenne, tout comme elle en est une conséquence directe. Par ailleurs, la présence du chérubin, que l'on peut voir comme un enfant, et du chien aux côtés du couple contribuerait à constituer une allégorie de la famille également. Ainsi, l'Union heureuse serait également l'union fertile, qui enfante, et dont le foyer est gardé par le chien, le compagnon domestique par excellence.

B. Le chien dans la famille : entre jeux de mots et jeux d'enfants, l'émergence d'un nouveau membre de la famille ?

Le chien apparaît à de nombreuses reprises dans les portraits de groupe, et plus particulièrement dans les portraits où se réunissent plusieurs membres d'une même famille. Comment peut-on alors interpréter sa présence ?

Lorsqu'on évoque le portrait de famille, on pense immédiatement, entre autres, aux fresques peintes par Mantegna, qui ornent le palais ducal de Mantoue, et plus précisément aux représentations de la *Chambre des Epoux*, c'est-à-dire, la chambre privée du couple princier. Sur le mur nord, le peintre fait figurer le marquis Ludovico Gonzaga, son épouse Barbara de Brandebourg, leurs enfants et leurs proches serviteurs (ill. 27). Sous le trône du marquis, on aperçoit, sagement couché, un chien qui ressemble à un labrador. Sans doute s'agit-il de Rubino, le chien favori de Ludovico, dont l'existence est attestée par les sources écrites². Il apparaît donc comme un membre à part entière de

¹ Cf. *supra* p. 41, note 1.

² Le nom du chien *Rubino*, qui signifie « rubis » serait dû à la couleur de son pelage, et c'est bien ainsi qu'il nous apparaît dans l'œuvre de Mantegna. Cf. CIERI VIA (Claudia), "L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento", in GENTILI (Augusto),

l'entourage du prince. Pourtant, sa présence peut prendre une autre dimension. En effet, on sait que Ludovico était sensible au *motto* de la « fides »¹, et qu'il l'avait fait sien. De son vivant, il a même fait frapper une médaille où il est figuré assis sur un trône en compagnie des allégories de la Foi (*fede*) et du Courage (*fortezza*)². Peut-être Mantegna s'en est-il inspiré pour élaborer sa fresque. En outre, sur la paroi sud de la chambre, en face de Ludovico, la devise « fides » a été peinte dans une lunette. Ainsi, le chien est à la fois un compagnon du quotidien que l'on immortalise dans une œuvre d'art, et le rappel d'une vertu dont il est le symbole par excellence : la fidélité, qui est devenue partie intégrante de la devise d'un personnage.

On retrouve cette signification double dans le *Portrait de femme avec un enfant et un chien* de Véronèse, conservé au Louvre (ill. 62). Les chercheurs semblent être d'accord pour dire que la femme représentée n'est autre qu'Isabella Guerrieri Gonzaga Canossa, veuve de Francesco Bevilacqua, un notable de Vérone. Cette hypothèse nous paraît recevable, dans la mesure où la jeune femme apparaît vêtue d'une tenue particulièrement sobre, entièrement noire, qui pourrait renvoyer à son statut de veuve ; la toile aurait été peinte alors qu'elle portait encore le deuil de son mari. Elle pose ici avec l'un de ses fils, qui s'accroche à son bras. Dans l'angle inférieur droit de la toile, Véronèse fait figurer la tête d'un grand lévrier qui semble vouloir attraper ce que tient l'enfant dans sa main gauche. Certains ont voulu voir à travers ce geste avide³ le danger que représentent les rivaux de Bevilacqua pour son jeune héritier, un enfant incapable de veiller sur les intérêts de la famille. Le chien serait donc la menace et la mère la protection ; cela correspond avec l'attitude de la jeune veuve qui, solidement campée sur ses jambes (même si celles-ci ne sont pas visibles, c'est l'impression que l'on a), la main sur les hanches, plonge un regard assuré directement dans celui du spectateur. D'autre part, comme dans la fresque de Mantegna, il se peut que le chien ait une signification *codée*. En effet, on a vu que le nom de famille de cette veuve est Canossa, c'est-à-dire *can* (cane=chien) + *ossa* (osso=os). Le chien est bien visible, l'os serait donc ce qu'il convoite, à savoir ce que tient le petit garçon dans sa main. Ces deux éléments seraient donc une référence cachée au nom de la famille. On sait que de tels jeux de mots, dont le Moyen Age était friand, sont

MOREL (Philippe), CIERI VIA (Claudia) (dir.), *Il ritratto e la memoria*, vol.1, Rome, Bulzoni Editore, 1989, p. 45-91.

¹ Ici, la *fides* dont la traduction littérale est « foi », peut aussi revêtir une autre signification, celle de « foi jurée », de loyauté, et par là, de fidélité.

² La médaille est de Bartolomeo Melioli, *Ludovico Gonzaga e le allegorie della Fede e della Fortezza*, in CIERI VIA (Claudia), *op. cit.*, p. 45-91.

³ On rappelle que le chien est l'un des symboles de l'envie et de l'avidité (*invidia*), cf. *supra*, introduction, p. 3.

encore en vogue au XVI^{ème} siècle. Il est tout à fait possible donc, que Véronèse se soit amusé à introduire cette lecture cachée dans sa toile.

Autre grand tableau familial où apparaît un chien que ce portrait de *La famille Vendramin adorant les reliques de la Vraie Croix* par Titien (ill. 55). L'artiste représente ces riches patriciens vénitiens en prière devant une relique de la Vraie Croix qui appartenait à leur famille depuis le *Trecento*. Les Vendramin étaient non seulement de riches marchands mais aussi de grands collectionneurs, comme c'est souvent le cas à l'époque. Ils occupaient également des fonctions importantes dans l'administration de la cité. Sont figurés ici Andrea, le père, au centre de la toile, qui porte le vêtement rouge caractéristique des doges, accompagné de ses sept fils et de son frère Gabriel, qui n'est autre que le vieil homme qui nous regarde. Le plus jeune des fils tient tendrement un petit chiot dans ses bras. Or, il s'avère que de tous les enfants peints ici, il est le seul qui ait été réalisé par Titien lui-même (les autres sont l'œuvre de ses élèves). Pourquoi ce choix, qui, venant de Titien, ne semble pas le fruit d'un hasard? Sans doute l'enfant occupe une place importante au sein de l'œuvre. En effet, on constate que les deux personnages les plus proches de la relique, et indirectement de Jésus, sont le vieillard et le petit enfant. Le vieil homme, comme son grand âge le laisse supposer, ne saurait tarder à rejoindre le « Royaume des Cieux », symbolisé par la croix. Quant au petit garçon, son innocence et sa pureté, soulignés par la présence du petit épagneul, lui permettent d'approcher Dieu plus aisément¹. De plus, sa relation affectueuse avec le chien renvoie à l'harmonie voulue par le Créateur entre l'Homme et l'Animal. Dans ce cas précis, le chien contribue à caractériser un personnage spécifique et ne se rapporte pas à la famille entière.

Dans une certaine mesure, c'est ainsi que nous apparaît le chien dans le *Portrait de famille* peint par Sofonisba Anguissola (ill. 6). Celle-ci représente son père Amilcare, accompagné d'une de ses soeurs, Minerva, et de son frère, Asdrubale, et d'un petit chien blanc, proche du caniche. L'atmosphère du tableau révèle l'harmonie qui règne dans la famille. L'attention du père se porte vers son fils, qu'il tient affectueusement dans ses bras, et qu'il semble présenter au spectateur comme son héritier, celui qui va assurer la pérennité de la famille, la continuité de la dynastie. Si l'on observe le couple formé par Asdrubale et le petit chien blanc à ses pieds, on s'aperçoit qu'il constitue « un tableau dans le tableau », un portrait individuel en pied, dans un portrait de groupe. En effet, à l'instar de Francesco de' Medici tel que l'a peint Sustermans (ill. 48), le jeune garçon est présenté comme un vrai petit homme – bien qu'encore hésitant – en pied, l'épée à la

¹ Cf. les paroles rapportées de Jésus : « Laissez venir à moi les petits enfants », in *La bible de Jérusalem*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991 (Mt 19, 13-15, Mc 10, 13-16, Lc 18, 15-17).

hanche, un chien à ses pieds. Mais le chien peut également se rapporter de façon plus globale à la famille tout entière, et tout particulièrement aux enfants, dont il est le fidèle compagnon. Dans une autre de ses œuvres, Sofonisba fait figurer un garçon, accompagné de ses deux sœurs (ill. 8). Ce dernier tient dans ses bras un petit épagneul, peut-être est-ce pour souligner sa condition masculine – par opposition à ses sœurs – qui fait de lui le responsable de l'animal.

Le chien, compagnon privilégié des enfants, c'est ainsi qu'il nous apparaît dans une toile de Gervasio Gatti (ill. 25). Celle-ci met en scène quatre bambins – trois garçons et une fille. Tandis que les garçons s'adonnent à un jeu de société, la fillette, sans doute trop jeune pour participer, câline un gros chien qui leur tient compagnie. L'animal est donc à la fois associé à l'univers du jeu et du divertissement, mais assume également un rôle de gardien, chargé de protéger les enfants.

Dans les portraits d'adultes, quant à eux, le chien se présente comme un élément fédérateur, autour duquel se réunissent les différents membres de la famille. C'est le cas pour le *Portrait des frères Monaldini* peint par Passerotti (ill. 36). Les quatre frères, qui étaient des musiciens confirmés, sont figurés au milieu d'instruments de musique variés et de partitions. A leurs côtés, presque au centre de la toile, surgit la tête d'un chien aux longs poils, d'un type plutôt inhabituel. Le jeune homme situé au milieu de la toile pose affectueusement sa main sur son pelage, comme pour confirmer sa place dans la réunion à laquelle on assiste. Peut-on voir également l'animal comme l'attribut de l'artiste et du créateur ? Les frères semblent en effet sur le point de jouer de la musique et le chien pourrait être une référence à leur *ingenium*¹.

Lorsqu'elle peint son portrait de *La famille Gozzadini* (ill. 20), Lavinia Fontana place ses personnages assis autour d'une table, au centre de laquelle elle a peint un petit chien couché. On s'étonne de voir les mains des différents membres de la famille converger vers le petit animal. Peut-être peut-on voir à travers lui un symbole de la *domus*, au sens de foyer en tant qu'espace intérieur, mais aussi en tant que famille, qui partage le même toit. Par extension, le chien servirait alors à indiquer que les personnages représentés ensemble dans un portrait de groupe font partie de la même famille. D'autre part, l'artiste peint une autre réunion de famille à la composition analogue (ill. 20 bis). Le cadrage a beau être plus resserré, néanmoins, on retrouve le motif du chien allongé sur la table au milieu des personnages. Dans ce cas, le chien est désigné du doigt par le vieil homme à sa gauche, qui attire sur lui l'attention du spectateur : cela signifie-t-il que l'animal est porteur d'une signification bien particulière, à même d'éclairer l'œuvre d'un autre jour. Or, on constate que la vieille femme figurée à droite de la toile porte le deuil ; de plus, elle

¹ Cf. KLIBANSKY (Raymond), PANOFSKY (Erwin), SAXL (Fritz), *op. cit.*, Paris, Gallimard, 1989, p. 389-405.

semble avoir pleuré, comme si elle venait de perdre son mari récemment. Ainsi, le chien, animal lié à la mort, serait un symbole de l'absent, c'est-à-dire du défunt, ce que confirmerait le choix de la couleur noire pour son pelage.

Le chien apparaît donc comme un élément fédérateur dans les portraits de famille. S'il est fait parfois référence au nom ou à la devise d'une dynastie, il figure également comme l'emblème du cercle familial, où il tient la place de compagnon aussi bien pour les enfants que pour les adultes.

CONCLUSION

A l'issue de cette étude, on s'aperçoit que le chien est un élément incontournable du genre du portrait : il est partout, aussi bien aux cotés des hommes, que des femmes, présent également dans les portraits de famille.

Au premier abord, il apparaît comme un marqueur social, sous la forme du chien de chasse qui figure dans les portraits des grands princes (cf. ill. 11, ill. 51). Il est l'expression d'un privilège, tout comme l'est aussi, d'une certaine manière, le portrait lui-même, et plus particulièrement le portrait en pied. Par la suite, les classes sociales inférieures s'emparent de ce type de représentation, dans le but de célébrer une réussite sociale (cf. ill. 18, ill. 46, ill. 60). En ce sens, le chien participe à la construction d'une image destinée à la valorisation du *moi* et d'un statut social ; il témoigne d'un aboutissement. Pour les femmes, cette réalisation de soi est essentiellement tournée vers le foyer conjugal, symbolisé par l'espace intérieur et le chien en tant qu'animal domestique (cf. Elsbeth Lochmann, *La femme du fauconnier* ill. 46).

Mais le chien est aussi, en lui-même, un objet de luxe et c'est ainsi qu'il est présenté dans le *Portrait de Sertorio Sertori* (ill. 35). Objet d'une sélection et de croisements de plus en plus élaborés, il attire tous les regards et révèle chez son possesseur un sens du goût et du raffinement. C'est le cas également dans les portraits féminins. En effet, le chien est un élément que l'artiste « utilise » pour qualifier le modèle qu'il peint, pour mettre au jour certains aspects choisis – par lui-même ou par son modèle – de sa fonction sociale ou de sa psychologie. Ainsi, le chien - de chasse - indique l'aristocrate, mais peut également désigner l'homme d'église en faisant allusion à son rôle de pasteur (cf. ill.1, ill. 30). De même, il caractérisera l'Homme *de la pensée*, par essence mélancolique¹ (cf. ill. 13, ill. 10, ill. 61).

Le chien se fait donc attribut de l'Homme *réel*, au sens d'individu, mais aussi de l'Homme *idéalisé*. Il glorifie le prince ou le gentilhomme qu'il accompagne en évoquant la figure du chevalier et du *miles christi* (cf. ill. 41, ill. 57), quand il célèbre la vertu, la constance et la chasteté de la parfaite épouse chrétienne (cf. ill. 14, ill. 52). Au contact de la gent féminine tout particulièrement, il se fait moralisateur : qu'il rappelle régulièrement à la femme mariée son devoir de fidélité conjugale (cf. ill. 42), ou qu'il signifie à la fillette la conduite à suivre (cf. 56).

Au sein du portrait, le chien devient le véritable *reflet* de son maître. Dans la grande majorité des œuvres présentées, on constate que les artistes introduisent un jeu de

¹ Cf. KLIBANSKY (Raymond), PANOFSKY (Erwin), SAXL (Fritz), , *op. cit.*, p. 498-500.

correspondance entre l'animal et la personne qu'il accompagne. Loin d'être une coïncidence, cet état de fait leur permet d'insister sur certains traits déterminants de leur modèle, en se servant du chien comme d'un écho (cf. ill. 15, ill. 51, ill. 56, ill. 61) . Dans cette mesure, le chien se voit attribuer une *individualité* : ce choix le distingue du groupe auquel il appartient. L'animal confirme donc cette conception du portrait en tant que lieu réservé par excellence à l'individu.

Certaines œuvres néanmoins, ne présentent pas cette analogie entre le chien et son maître (cf. ill. 5, ill. 17), mais c'est pour mieux montrer l'importance du rôle de l'animal au sein du tableau, en tant que signifiant. En effet, dans ces cas-là, l'artiste a délibérément choisi d'attirer l'attention du spectateur sur ce paradoxe, afin de délivrer son message. Le chien n'est donc pas un simple motif, un *decorum*, mais il est un élément essentiel dans la construction mentale du tableau.

En outre, le « portrait avec chien » devient l'espace d'une interrogation sur l'humanité, et sur son rapport à l'animalité¹ (cf. ill. 34, 37, 44). Le chien apparaît alors comme un « double » de l'Homme, en ce sens qu'il est l'animal avec qui il entretient les rapports les plus étroits. Au point que, dans l'un des *Portraits de famille* de Lavinia Fontana (ill 20 bis), le chien se confond avec l'humain, lorsqu'il évoque une personne défunte. Mais son statut d'animal, qui ne peut être oublié, renvoie l'Homme à lui-même et à sa nature. Le chien, par sa différence, est l'un des instruments qui lui permet de mieux se connaître.

Ainsi, le rôle du chien au sein du portrait de la Renaissance est multiple. D'une part, il situe sexuellement et socialement la personne qu'il accompagne, tout en livrant un certains nombres d'indications sur son caractère, ses goûts, sa personnalité. D'autre part, sa présence révèle la place qu'il occupe auprès de l'Homme dans la réalité. Les artistes du XVI^{ème} siècle se sont servi de la riche symbolique dont il est porteur pour construire des œuvres polysémiques, à la fois ancrées dans une réalité pragmatique, et détentrices d'une signification plus profonde et moins accessible. La présence du chien dans le portrait renaissant témoigne clairement de la fusion entre l'héritage culturel et artistique médiéval – qui s'intéresse avant tout à l'animal en tant que symbole, dans son rapport à l'Homme – et les nouveaux points de vue émanants de l'évolution des sensibilités : intérêt pour l'animal en tant que tel (lié, entre autres, aux progrès de la zoologie), volonté de représenter la réalité domestique (avec notamment l'apparition progressive de la *scène de genre*), sans oublier la réflexion humaniste qui redéfinit la place de l'Homme dans l'Univers, et donc, la place de l'Homme face au monde animal.

¹ A l'animal domestique qu'est le chien, puisqu'en latin, *animal*, *is* se rapporte à tous les êtres vivants, puis à l'animal, tandis que *bestia*, *ae* évoque la bête sauvage, indomptée.

ANNEXE

Sonnet composé par Pietro Aretino au sujet d'Eléonore de Gonzague telle qu'elle apparaît dans le tableau de Titien en 1537¹ :

*L'unione dei colori, che lo stile
Di Tiziano ha distesi, esprime fora
La concordia, che regge in Lionara
Le ministre del spirito gentile.*

*Seco siede modestia in atto umile
Onesta nel suo abito dimora,
Vergogna il petto e il crin le vela e onora,
Le affigge Amore il guardo signorile.*

*Pudicizia e bella, nimiche eterne,
Le spazian nel sembiante, e fra le ciglia
Il trono de le Grazie si discerne*

*Prudenza il valor suo guarda, e consiglia
Nel bel tacer, l'altre virtuti interne
L'ornan la fronte d'ogni meraviglia.*

L'union des couleurs, que le style
De Titien a fondues, révèle
L'harmonie qui gouverne chez Eléonore,
Les ministres de son doux esprit.

A ses côtés, siège la modestie, humble dans ses actes
La bienséance, dans son vêtement demeure,
Cachant son sein, et sa chevelure la voile et l'honore
Son regard féminin exprime l'Amour

Pudeur et beauté, éternelles ennemies,
Sont réunies dans sa personne, et entre ses cils,
On distingue le trône des Grâces

La prudence veille sur sa vertu, et prodigue ses conseils
A travers son silence élégant, ses autres qualités secrètes
Ornent son front de toutes les merveilles.

¹ Cité dans une lettre à Veronica Gombara, datée du 7 novembre 1537, in GREGORI (Mina), *Tiziano nelle gallerie fiorentine*, cat. exp., Florence, Centro Di, 1978, p. 122.

BIBLIOGRAPHIE

Etant donné que cette recherche a été conduite en Italie, de nombreux ouvrages, édités à l'origine en français, anglais ou allemand, sont ici cités sous leur traduction italienne.

RESSOURCES ELECTRONIQUES

- Répertoires / bases de données

<http://www.wga.hu>

<http://www.insecula.com>

<http://www.artcyclopedia.com>

<http://cgfa.sunsite.dk>

<http://www.abcgallery.com>

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr

<http://www.ciudadpintura.com/>

- Sites de musées

Allemagne

Gemäldegalerie de Berlin

<http://www.smb.spk-berlin.de/smb/de/sammlungen/details.php>

Porträtgalerie Bayern

<http://www.portraitgalerie-bayern.de/>

Angleterre

National Gallery de Londres

<http://www.nationalgallery.org.uk>

Autriche

Kunsthistorisches Museum de Vienne

<http://www.khm.at/homeE/homeE.html>

Musée du Liechtenstein

<http://www.liechtensteinmuseum.at>

Etats-Unis

Art Institute de Chicago

<http://www.artic.edu/aic/index.php>

Joslyn Art Museum

<http://www.joslyn.org/>

Fine Arts Museum of San Francisco

<http://www.thinker.org/index.asp>

Los Angeles County Museum of Art

<http://collectionsonline.lacma.org/>

National Gallery de Chicago

<http://www.nga.gov/home.htm>

National Museum of Women in the Arts

<http://www.nmwa.org/>

The Metropolitan Museum of Art de New York

<http://www.metmuseum.org>

The Rhode Island School of Design Museum

<http://www.risd.edu/museum.cfm>

Walters Art Museum

<http://www.thewalters.org/html/home.asp>

Espagne

Museo Thyssen-Bornemisza

http://www.museothyssen.org/thyssen_ing/home.html#

France

Musée des Beaux-Arts de Caen

<http://www.ville-caen.fr/mba>

Musée du Louvre

<http://louvre.fr>

Musée Rupert-de-Chièvres à Poitiers

<http://www.musees-poitiers.org/chievres.htm>

Italie

Musée des Offices de Florence

<http://virtualuffizi.com>

Musées de Venise

<http://www.museiciviveneziani.it>

Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena

<http://www.fondazioneclariscesena.it/pinacoteca/index.html>

Russie

Musée de l'Ermitage de Saint - Petersburg

<http://www.hermitagemuseum.org>

- **Expositions virtuelles**

Bergama, l'altra Venezia

<http://www.accademiacarrara.bergamo.it/iniziat/Altrave/visita/avfronte.html>

El retrato español en el Prado del Greco a Goya

http://museoprado.mcu.es/msite_greco/multimedia/retratoEspañol_gus.htm

Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti

<http://virtual.dicom.uninsubria.it/ritratto/>

Parmigianino e il manierismo europeo

<http://www.parmigianino.com>

http://www.khm.at/parmigianino/index_en.html

Véronèse profane

<http://www.senat.fr/evenement/veronese/index.html>

<http://www.linternaute.com/sortir/sorties/exposition/veronese/diaporama/1.shtml>

- **Articles**

La transparente opacité du masque ironique. Bronzino à l'épreuve de l'ironie figurative - Pauline Martin.

<http://www.imagesre-vues.org/Articles/ArticleMartin.htm>

La femme et le miroir : réflexion et réflexivité - Evelyne Frankignoul.

<http://www.art-memoires.com/lettre/lm2426/25ulqmiroir.htm>

Dürer et le nouveau symbolisme de la Mélancolie - Constantin Zaharia.
<http://www.unibuc.ro/eBooks/filologie/melancolie/2-5.htm>

Sulla *Dama con liocorno* di Raffaello - Alba Costamagna
<http://www.beniculturali.it/Liocorno/titolo.html>

RESSOURCES MANUSCRITES

- **Dictionnaires**

CHEVALIER (Jean), GHEERBRANT (Alain) (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Seghers et Ed. Jupiter, 1973 (réed.).

MIQUEL (Pierre), *Dictionnaire symbolique des animaux, zoologie mystique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991.

- **Ouvrages**

Généralités sur la Renaissance

ARIES (Philippe), DUBY (Georges) (dir.), *Histoire de la vie privée : De l'Europe féodale à la Renaissance* (t. II), 5 vol., Paris, Seuil, 1985.

BARTOLENA (Simona), *Femmes artistes de la Renaissance au XXI^{ème} siècle*, Paris, Gallimard, 2003.

BIALOSTOCKI (Jan), *L'art du XV^{ème} siècle des Parler à Dürer*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

CHASTEL (André), *The Age of Humanism. Europe 1480-1530*, Bruxelles-Munich, Editions de la Connaissance-Callwey Verlag, 1963.

GARIN (Eugenio) (dir.), *L'Homme de la Renaissance*, Paris, Seuil, 1990.

Id., *L'humanisme italien. Philosophie et vie civile à la Renaissance*, Albin Michel, 2005 (réed.)

GOMBRICH (Ernst Hans), *Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance*, Londres, Phaidon, 1972.

KLIBANSKY (Raymond), PANOFSKY (Erwin), SAXL (Fritz), *Saturne et la mélancolie: nature, religion, médecine et art, études historiques et philosophiques*, (trad.), Paris, Gallimard, 1989.

NUTTALL (Paula), *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting 1400-1500*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2004.

PASTOUREAU (Michel), *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, Seuil, 2004.

WANEGFFELEN (Thierry) (dir.), *La Renaissance*, Paris, Ellipses Edition, 2003.

Monographies

ARONBERG LAVIN (Marylin), *Piero della Francesca a Rimini. L'affresco nel Tempio Malatestiano*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984.

BEGNI REDONA (Pier Virgilio) (dir.), *Alessandro Bonvicino, Il Moretto da Brescia*, Brescia, Editrice La Scuola, 1988.

BODART (Diane H.), *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Rome, Bulzoni Editore, 1998.

BROCK (Maurice), *Bronzino*, Paris, Flammarion, 2002.

BROWN (David Alan), HUMFREY (Peter), LUCCO (Mauro) (dir.), *Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1997.

CANTARO (Maria Teresa), *Lavinia Fontana bolognese, "pittora singolare" 1552-1614*, Rome, Jandi Sapi Editori, 1989.

CAROLI (Flavio), *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milan, Mondadori Editore, 1987.

CHECA (Fernando), *Tiziano y la monarquía hispanica. Usos y funciones de la pintura veneciana en Espana (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Editorial Nerea, 1994.

CORDELLIER (Dominique) (dir.), *Pisanello. Le peintre aux sept vertus*, cat. exp., Musée du Louvre, 6 mai-5 août 1996, Paris, Edition de la Réunion des musées nationaux, 1996.

- DAL PRA (Laura) (dir.), *I Madruzzo e l'Europa. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero 1539-1658*, cat. exp., Florence-Milan, Edizioni Charta, 1993.
- GHIRARDI (Angela), *Passerotti, pittore 1529-1592*, Rimini, Luise Editore, 1990.
- GREGORI (Mina), *Tiziano nelle gallerie fiorentine*, Florence, Centro Di, 1978.
- Id.*, *Giovanni Battista Moroni, tutte le opere*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1979.
- HUMFREY (Peter), *Lorenzo Lotto*, Paris, Gallimard, 1997.
- LACLOTTE (Michel) (dir.), *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, cat. exp., Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1993.
- LIGHTBOWN (Ronald), *Piero della Francesca*, Milan, Leonardo Editore, 1992.
- MARINELLI (Sergio) (dir.), *Veronese e Verona*, cat. exp., Vérone, Museo di Castelvecchio, 1998.
- MONBEIG GOGUEL (Catherine) (dir.), *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, cat. exp., Milan-Paris, Electa-Editions de la Reunion des musées nationaux, 1998.
- MORTARI (Luisa), *Francesco Salviati*, Rome, Leonardo de Lucca Editori, 1992.
- NEGRO (Emilio), ROIO (Nicosetta), *Lorenzo Costa 1460-1535*, Modène, Artioli Editore, 2001.
- NITTI (Patrizia) (dir.), *Veronese. Mitti, ritratti, allegorie*, cat. exp., Venise, Musée Correr, 13 février-29 mai 2005, Milan, Skita Editore, 2005.
- PERLINGIERI (Ilya Sandra), *Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance*, Liana Levi, 1992.
- PIGNATTI (Terisio), PEDROCCO (Francesco) (dir.), *Veronese*, 2 vol., Milan, Electa, 1995.
- POGETTO (Paolo dal), *I della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, cat. exp., Milan, Mondadori Electa, 2004.

REARICK (W.R.), *The Art of Veronese 1528-1588*, Londres, National Gallery of Art, 1988.

ROSSI (Francesco), GREGORI (Mina) (dir.), *Giovan Battista Moroni (1520- 1578)*, Bergame, Azienda autonoma di turismo, 1979.

SERRES (Michel), *Carpaccio studi*, Florence, Hopeful Monster Editore, 1990.

SGARTI (Vittorio) , *Carpaccio*, Milan, Fabbri Editore, 1994.

TAZARTES (Maurizia), *Bronzino*, Genève-Milan, Skira Editore, 2003.

Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer 1539-1584, cat. exp., Bâle, Kunstmuseum, 23 septembre-9 décembre 1984, Bâle, Kunstmuseum, 1984.

Tiziano, cat. exp., Palais ducal de Venise-National Gallery of Art Washington, Venise, Marsilio Editori, 1990.

Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano, cat. exp., Rome, Palais des Expositions, 22 mars-22 mai 1995, Milan, Electa, 1995.

Portrait

BEYER (Andreas), *Das Porträt in der Malerei*, Munich, Hirmer Verlag, 2002.

BROWN (David Alan) (dir.), *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, Princeton-Woodstock, Princeton university Press, 2001.

BURCKHARDT (Jacob), *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, Rome, Bulzoni Editore, 1993.

CAMPBELL (Lorne), *Renaissance Portrait. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1990.

CANEVA (Caterina) (dir.), *I volti del Potere. La ritrattistica di corte nella Firenze granducale*, cat. exp., Florence, Giunti Gruppo Editoriale, 2002.

CAROLI (Flavio) (dir.), *L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, cat. exp., Milan, Electa, 1998.

CASTELNUOVO (Enrico), *Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine geschichte in Italien von 1300 bis heute*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1988.

CIERI VIA (Claudia), “ L’immagine dietro al ritratto”, in GENTILI (Augusto), MOREL (Philippe), CIERI VIA (Claudia) (dir.), *Il ritratto e la memoria*, 3 vol., Rome, Bulzoni Editore, 1989, p. 9-29.

Id., “L’immagine del ritratto. Considerazioni sull’origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento”, *ibidem*, p. 45-91.

COHEN (Simona), “ The Enigma of Carpaccio’s *Venetian Ladys* “, in *Renaissance Studies, Journal of the Society for Renaissance Studies*, n° 19, Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

COSTAMAGNA (Philippe), “ De l’idéal de beauté aux problèmes d’attribution. Vingt ans de recherches sur le portrait florentin au XVI^{ème} siècle “, in *Studiolo. Revue d’histoire de l’art de l’Académie de France à Rome*, n° 1, Rome-Paris, 2002, p. 193-220.

CRANSTON (Jodi), *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge-New York-Melbourne-Madrid, Cambridge University Press, 2000.

FERINO-PAGDEN (Sylvia), BEYER (Andrea), *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit*, Turnhout, Brepols, 2005.

FERRARI (Stefano), *La psicologia del ritratto nell’arte e nella letteratura*, Rome-Bari, Laterza & Figli, 1998.

FOSSI (Gloria) (dir.), *Le Portrait*, Paris, Gründ, 1998.

FRANCASTEL (Galiene et Pierre), *Le portrait, 50 siècles d’humanisme en peinture*, Paris, Hachette, 1969.

FRANGI (Francesco), MORANDOTTI (Alessandro) (dir.), *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti (ca 1550-1750)*, cat. exp., Milan, Skira Editore, 2002.

FRIEDLÄNDER (Max Jacob), “Something of the Principles and History of Portraiture “, in *Landscape, Portrait, Still-Life. Their Origin and Development*, New York, Schocken Books, 1963, p. 230-262.

GENTILI (Augusto), "Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino : Leonino e Lucina Brembate ", in GENTILI (Augusto), MOREL (Philippe), CIERI VIA (Claudia)(dir.), *Il ritratto e la memoria*, 3 vol., Rome, Bulzoni Editore, 1989, p. 155-181.

GREGORI (Mina), " Qualche riflessione sul ritratto fiorentino ", in CAROLI (Flavio) (dir.), *L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, Milan, Electa, 1998, p. 535-538.

HALL (Edwin), *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1994.

JENKINS (Marianna), *Il ritratto di stato*, Rome, Christengraf, 1977.

KENT (Dale), " Women in Renaissance Florence ", in BROWN (David Alan) (dir.), *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, Princeton-Woodstock, Princeton university Press, 2001, p. 25-47.

LANGEDIJK (Karla), *The Portrait of the Medici, 15th-18th century*, 3 vol., Florence, Spes, 1987.

NANCY (Jean-Luc), *Il ritratto e il suo sguardo*, (trad.), Milan, Raffaello Cortina Editore, 2002.

POLIGNANO (Flavia), "Ritratto e sistema simbolico nelle *Dame* di Vittore Carpaccio", in GENTILI (Augusto), MOREL (Philippe), CIERI VIA (Claudia) (dir.), *Il ritratto e la memoria*, 3 vol., Rome, Bulzoni Editore, 1989, p. 229-252.

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

POPE-HENNESSY (John), *The Portrait in the Renaissance*, Princeton-Guildford, Princeton University Press, 1966.

ROGERS (Mary), " The Decorum of Women's Beauty : Trissino, Firenzuola, Luigini and the Representation of Women in the Sixteenth Century Painting ", in *Renaissance Studies, Journal of the Society of Renaissance Studies*, vol.2, n°1, Oxford, Oxford University Press, 1988.

SCHNEIDER (Norbert), *The Art of the Portrait. Masterpieces of European Portrait-Painting 1420-1670*, (trad.), Cologne, Benedikt Taschen Verlag, 1994.

SLEPTZOFF (Lola M.), *Men or supermen ? The Italian Portrait in the Fifteenth Century*, Jérusalem, Magnes Press, 1978.

STREHLKE (Carl Brandon) (dir.), *Pontormo, Bronzino and the Medici. The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence*, cat. exp., Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2004.

TODOROV (Tzvetan), *Elogio dell'individuo : saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*, Roma, Apeiron Editori, 2001.

VANNUCCHI (Giovanni), " L'affresco di Piero della Francesca nel Tempio Malatestiano a Rimini ", in BELLOSI (Luciano) (dir.), *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, Centro Studi Malatestiani t.XIII, Rimini, Bruno Ghigi Editore, 2002, p.397-406.

WELCH (Evelyn), " Naming Names: The Transcience of Individual Identity in Fifteenth-Century Italian Portraiture ", in MANN (Nicholas), SYSON (Luke), *The Image of the Individual. Portrait in the Renaissance*, Londres, British Museum Press, 1998, p. 91-102.

WOODS-MARSDEN (Joanna), "Per una tipologia del ritratto di stato nel Rinascimento italiano", in GENTILI (Augusto), MOREL (Philippe), CIERI VIA (Claudia) (dir.), *Il ritratto e la memoria*, 3 vol., Rome, Bulzoni Editore, 1989, p. 31-62.

Id., " Portrait of the Lady 1430-1520 ", in BROWN (David Alan) (dir.), *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, Princeton-Woodstock, Princeton university Press, 2001, p. 63-87.

ZUFFI (Stefano) (dir.), *Le Portrait*, Paris, Gallimard, 2001.

L'animal

BERNARD (Philippe), DEMARET (Albert), " Pourquoi possède-t-on des animaux de compagnie? Raisons d'aujourd'hui, raisons de toujours ", in *L'animal de compagnie : ses rôles et leurs motivations au regard de l'histoire*, Journée d'étude du 23 mars 1996 à l'Université de Liège, Liège, éd. Liliane BODSON, 1997, p.119-130.

BIALOSTOCKI (Jan), " I cani di Paolo Veronese ", in GEMIN (Massimo) (dir.), *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venise, Arsenale Editrice, 1990, p. 222-230.

BOURET (Anne), *Le lévrier dans l'art en Europe, des origines à nos jours*, thèse vétérinaire, 1999.

BOUDET (Jacques) (dir.), *L'homme et l'animal, cent mille ans de vie commune*, Paris, Editions du Pont- Royal, 1962.

DELORT (Robert), *Les animaux ont une histoire*, Paris, Editions du Seuil, 1984.

Id., " Les animaux en Occident du X^{ème} au XVI^{ème} siècle ", in *Le monde animal et ses représentations au Moyen Age (XI^{ème}- XV^{ème} siècles)*. 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, p.11-46.

DURAND (Robert) (dir.), *L'homme, l'animal domestique et l'environnement du Moyen Age au XVIII^{ème} siècle*, publication du C.R.H.M.A.(Centre de Recherches sur l'Histoire du Monde Atlantique) de l'Université de Nantes, vol.19, Nantes, Ouest Editions, 1993.

DURLIAT (Marcel) , " Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI^{ème} au XV^{ème} siècle ", in *Le monde animal et ses représentations au Moyen Age (XI^{ème} - XV^{ème} siècles)*. 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, p.73-92.

GLARDON (Philippe), " Survivances médiévales et renouveau dans l'illustration zoologique du XVI^{ème} siècle ", in *Il mondo animale, Micrologus t. VIII, 2 vol.*, Edizioni del Galluzzo, 2000, p. 631-644.

Homme-animal, histoires d'un face à face, cat. exp., Paris-Strasbourg, Editions Adam Biro-Editions des Musées de Strasbourg, 2004.

KLINGENDER (Francis), *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1971.

LABARRIERE (Jean-Louis), " Animal de compagnie, animal domestique et animal sauvage : une tentative de définition ", in *L'animal de compagnie : ses rôles et leurs motivations au regard de l'histoire*, Journée d'étude du 23 mars 1996 à l'Université de Liège, Liège, éd. Liliane BODSON, 1997, p.15 - 41.

LEVI D'ANCONA (Mirella), *Lo zoo del Rinascimento ; il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucques, Maria Pacini Fozzi Editore, 2001.

LUCA (Maddalena de), WINSPEAR (Maddalena Paola), *Cani al museo*, Livourne, Sillabe, 2003.

MOSCO (Marilena) (dir.), *Natura viva in Casa Medici*, cat. exp., Palazzo Pitti 14 décembre 1985-13 avril 1986, Florence, Centro Di della Edifimi, 1985.

PASTOUREAU (Michel), " Nouveaux regards sur le monde animal à la fin du Moyen Age ", in *Il teatro della Natura, Micrologus* t. IV, Edizioni del Galluzzo, 1996, p.41-54.

RAWSON (Jessica), *Animals in Art*, Londres, British Museum, 1977.

SALVADORI (Philippe), *La chasse sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1996.

SANTI (Francesco), " Cadaveri e carogne. Per una storia del seppellimento animale", in *The Corpse, Micrologus* t.VII, Edizioni del Galluzzo, 1999, p. 155-204.

Id., " Cani e gatti, grandi battaglie. Origini storiche di un conflitto ancora aperto ", in *Il mondo animale, Micrologus* t. VIII, 2 vol., Edizioni del Galluzzo, 2000, p. 31-46.