
Figures du seuil : les limites de l'intime dans la peinture italienne des XVI^e et XVII^e siècles

Mathilde Legeay
Nantes Université
LARA UMR 6566 - CReAAH

RÉSUMÉ. Apparue en même temps que la peinture narrative, permettant de dédoubler le cadre du tableau, indissociable des représentations d'intérieur, le motif du seuil, souvent accompagné de la figure humaine, évoque les limites entre les différents espaces de la maison et son organisation. En croisant l'analyse des œuvres représentant des seuils avec des traités d'architecture et d'économie, cette étude questionne les limites entre espaces de représentation et espaces intimes dans les demeures italiennes du XVI^e siècle au XVII^e siècle. Sans évoquer spécifiquement l'intime ou l'intimité, ces trois sources mettent en évidence, tant dans ce qui est dit ou montré que dans les absences, l'existence de stratégies visant l'intime dans les demeures italiennes d'alors.

MOTS-CLÉS : traités d'économie, traités d'architecture, peinture italienne, domestiques, seuil

ABSTRACT. Appearing at the same time as narrative painting, the threshold motif, often accompanied by the human figure, evokes the limits between the different spaces of the home and its organization. By combining an analysis of works depicting thresholds with treatises on architecture and economics, this study examines the boundaries between representational and intimate spaces in Italian homes from the 16th to 17th centuries. Without specifically evoking intimacy or privacy, these three sources highlight the existence of strategies aimed at intimacy in Italian homes of the time, both in what is said or shown and in what is absent.

KEYWORDS: Treatises on Economics, Treatises on Architecture, Italian Painting, Servants, Threshold

RESUMEN. Aparecido al mismo tiempo que la pintura narrativa, el motivo del umbral — que permite desdoblarse el marco del cuadro y resulta inseparable de las representaciones de interiores — evoca los límites entre los distintos espacios de la casa y su organización. Al cruzar el análisis de las obras que representan umbrales con los tratados de arquitectura y de economía, este estudio cuestiona las fronteras entre

los espacios de representación y los espacios íntimos en las residencias italianas de los siglos XVI y XVII. Sin mencionar específicamente lo íntimo o la intimidad, estas tres fuentes ponen de manifiesto — tanto en lo que se dice o se muestra como en lo que se omite — la existencia de estrategias orientadas hacia lo íntimo en las viviendas italianas de la época.

PALABRAS CLAVE: tratados de economía, tratados de arquitectura, pintura italiana, sirvientes, umbral

Introduction

Enquêtant sur les *Ménines* de Vélasquez¹ dans son ouvrage *Fables, formes, figures*, l'historien de l'art André Chastel évoque la genèse du motif de la figure dans l'encadrement de la porte en Europe. Il observe l'une des premières occurrences dans une miniature flamande du peintre Jan Van Eyck représentant la *Naissance de saint Jean-Baptiste*² dans la troisième décennie du xv^e siècle puis dans les *Sept sacrements* de Rogier Van der Weyden³ dans les années 1460 (Chastel, 2000 : 149). En cette période de féconde circulation des modèles venus du nord, c'est ensuite dans la peinture italienne qu'il retrouve ce motif, à l'instar de la *Vierge de Senigallia* de Piero della Francesca⁴, quoique, dans la Péninsule, les mises en scène narratives plus précoces d'un Giotto di Bondone à la chapelle Scrovegni annoncent le cadre architectural permettant de faire apparaître certains personnages, comme c'est le cas dans l'*Annonciation à sainte Anne* ou dans la *Rencontre de Joachim et Anne*⁵. Dans ces scènes, l'architecture est un dispositif qui ouvre l'image en doublant les limites du cadre de l'œuvre, à la manière d'un tableau dans le tableau. Un siècle plus tard, Leon Battista Alberti théorise le tableau comme fenêtre ouverte et comme métaphore de la perspective (Alberti, 2014 : 30), mais en la dédoublant. Le cadre de la porte en accentue l'effet, comme le remarque André Chastel dans *La Pala ou le retable italien des origines à 1500* : la figure de la servante au plateau s'apprêtant à passer le seuil de la chambre permet au Maître de l'Observance⁶ de marquer sa découverte de la profondeur (Chastel, 1993 : 36). Le motif perdure aux siècles suivants, dépassant le simple enjeu de la perspective, surtout dans les œuvres présentant des scènes d'intérieur dans lesquelles il devient « un *topos* utilisé comme méthode d'auto-définition » de ce type de sujet (Stoichita, 1999 : 75). Si cette peinture d'intérieur

1 Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656-1657, huile sur toile, 320 x 276 cm, Madrid, musée du Prado.

2 Jan Van Eyck, *Naissance de saint Jean-Baptiste*, Heures de Turin-Milan, vers 1420-1425, détrempe sur parchemin, 20,3 x 28,4 cm, Turin, Museo Civico.

3 Rogier Van der Weyden, *Triptyque des sept sacrements*, 1445-1450, huile sur panneau, Anvers, musée royal des Beaux-arts.

4 Piero della Francesca, *Madone de Senigallia*, 1470-1485, peinture à l'huile sur panneau, 61 x 53 cm, Urbino, Galleria nazionale delle Marche.

5 Giotto di Bondone, *Annonciation à sainte Anne* et la *Rencontre de Joachim et Anne*, 1303-1305, fresque, Padoue, chapelle de Scrovegni.

6 Maître de l'Observance, *Nativité de Marie*, 1430-1433, peinture sur bois, Asciano, Museo di Palazzo Corboli.

donne à voir une vision intimiste du quotidien par le truchement de l'élimination du quatrième mur (Stoichita, 1999 : 71), le motif de l'encadrement de la porte invite le spectateur, au-delà du dispositif pictural, à regarder bien plus loin à l'intérieur de la maison, laissant observer ou deviner son organisation ou les gestes de la vie humaine.

Au tout début du Cinquecento, le peintre Vittore Carpaccio montre, à travers la *Nativité de la Vierge*⁷, que la leçon du dédoublement est bien maîtrisée. Dans la chambre à coucher, sainte Anne est accoudée dans son lit tandis qu'une servante s'approche avec un bol à la main. La sage-femme, au centre, s'apprête à donner un bain à la nouvelle-née tandis que Joachim apparaît à droite. Une servante apparaissant de dos au tout premier plan, assise sur un tapis oriental, évoque bien la disparition du quatrième mur, renforçant le caractère intime de la scène. Mais c'est surtout la profondeur de l'espace qui marque le spectateur. La chambre à coucher s'ouvre ainsi par un triple motif de seuil en enfilade sur deux espaces de la maison où des servantes vaquent à leurs tâches domestiques. L'une d'elles chauffe un drap devant l'âtre d'une cheminée, action se rapportant au répertoire des gestes rituels de la naissance ; on aperçoit des assiettes, placées en hauteur sur une crédence derrière elle, juste au-dessus de l'ouverture donnant sur le dernier espace de la maison. La seconde servante plume un poulet : seule sa présence marque l'espace entre la seconde et la troisième ouverture. Ce dernier cadre donne sur un sentier menant à un portail qui se distingue par une simplicité géométrique extrême. Vittore Carpaccio dépasse même la problématique du cadre de la fenêtre et du cadre de porte en créant différents paliers avec l'architecture, notamment grâce à la poutre et au renforcement du mur menant vers la porte où il place deux lapins pour arrêter notre regard. Plus que d'encadrement de porte, nous pourrions parler de seuil pour regrouper ce type de motifs évoquant les limites entre les espaces, car il désigne alors aussi bien une limite qu'une étape physique (*Vocabolario della Crusca*, 1612 : 486 ; 809)⁸.

Ces tableaux dans le tableau, rappelant le dispositif en « maison de poupée » théorisé par Erwin Panofsky (Panofsky, 2010 : 79), sont marqués par des seuils architecturaux et habités par différentes figures qui donnent ainsi l'impression de voir une maison de l'intérieur, d'avoir accès à l'intimité d'une famille et à l'organisation des espaces de la maisonnée. Or, comme l'expose Luke Syson à propos des représentations des intérieurs au Quattrocento, la peinture n'a pas vocation à représenter la réalité (Syson, 2006 ; 87). Il semble ici peu probable que les différentes activités présentes dans l'œuvre de Carpaccio se soient déroulées dans des espaces aussi rapprochés. Néanmoins, l'ouverture des portes en

7 Vittore Carpaccio, *Nativité de la Vierge*, 1504-1508, huile sur toile, 126 x 128 cm, Bergame, Accademia Carrara, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Vittore_Carpaccio_Birth_of_the_Virgin.jpg.

8 C'est ainsi qu'apparaît le seuil dans la première édition du *Vocabolario della Crusca*, en 1612, premier dictionnaire de langue italienne publié par l'Accademia della Crusca en Toscane, dont les définitions sont accompagnées de citations d'œuvres littéraires. L'occurrence « *limitare* » (limiter) se dote de la même définition que la « *soglia* » (le seuil) comme limite de la maison. Si le seuil est décrit comme la pierre sur laquelle on pose les jambages ou les poteaux de la porte, l'occurrence fait également référence au *Paradis* de Dante, pour évoquer l'idée certaine d'une gradation.

enfilade nous rappelle bien l'organisation architecturale des demeures et trahit probablement des habitudes visuelles, notamment celle des domestiques sur le pas de la porte. La continuité du motif du seuil dans la peinture des XVI^e et XVII^e siècles et des figures qui le franchissent permet d'évoquer l'intime tel qu'il se forme progressivement selon plusieurs acceptions : d'une part dans les limites du regard entre les espaces de représentations – et représentés – et espaces de repli et d'intime de la maison, d'autre part dans les liens qui unissent les différents protagonistes vivant sous le même toit, scène de la vie domestique et des relations entre femmes, mères, et maîtresses, maris, pères, et maîtres, enfants et serviteurs. La présente étude croisée des différents genres picturaux dans lesquels apparaît ce motif – peinture narrative, portrait ou décor de maisonnées – montre que la peinture suggère les limites qui peuvent exister entre ces protagonistes de la maison, dans la mesure où ces images évoquent bien ce que l'on choisit de dissimuler ou d'exposer au spectateur.

Si la peinture n'a pas pour vocation de représenter la réalité, le motif du seuil nous permet d'établir des liens avec d'autres sources d'informations que constituent les traités d'architecture et les traités d'économie, littérature évoquant les liens qu'entretiennent les différents membres d'une maisonnée (Francastel, 1970 : 117). Ces deux littératures communiquent en effet sur certains points puisqu'elles évoquent tout autant les mœurs, la tenue de la maison, la destination des lieux que celle du mobilier. Il est possible d'en saisir les évolutions et les influences mutuelles entre le XVI^e et le début du XVIII^e siècle. La notion d'intime, qui éclot de manière plus singulière dans l'architecture à la fin de la période moderne, se manifeste par une spécialisation des espaces de réception ou privés qui s'observe notamment par l'émergence d'un mobilier dédié (Ajmar-Wollheim, 2006 : 22). La multiplication de lieux de retraits spécifiques (Lanno, 2017 : 36-60) ou la distanciation des espaces domestiques par les escaliers de service et l'apparition du couloir (Evans, 1978 : 70 ; Droghet, 2002) sont ainsi le fruit d'un processus des deux siècles précédents. Rapports sociaux et mœurs ont des effets sur la manière de concevoir l'architecture tout comme celle-ci est révélatrice de ces changements (Eleb, 1990 : 6). De fait, la peinture vient aussi nous informer sur les évolutions du regard, dans les tensions entre ce qui est de l'ordre du décorum et de l'ordre de l'intime. Dans une dialectique des seuils, ceux de l'architecture, de la peinture et du décor, il s'agira ici de questionner les limites de l'intime dans les demeures italiennes et leurs représentations aux XVI^e et XVII^e siècles.

Compartimenter l'espace domestique ?

Une certaine compartimentation de la maison est évoquée dans les traités d'économie et d'architecture où certains *topoi* se maintiennent sur plusieurs siècles, résultant peut-être davantage d'une prescription que d'une description de la réalité, l'idéal d'un ordre souhaité. Ainsi, parmi les traits constants de cette littérature, depuis les *Quattro libri della famiglia* de Leon Battista Alberti

au début du ^{xv}^e siècle (Alberti, 1433-1440) au traité de Carlo Nuti trois siècles plus tard (Nuti, 1711), la composition de la famille, qui trouve sa source dans la Bible, reste la même. Elle est constituée du chef de famille, de son épouse, de ses enfants et des domestiques, un schéma qui n'est pas toujours conforme à la réalité dans laquelle on retrouve parfois de vieux parents ou des frères et sœurs non mariés vivant sous le même toit (Smith, 2012 : 145). Cependant, la manière de percevoir les espaces de la maison dépend étroitement des liens que ces protagonistes entretiennent entre eux, de même qu'avec les éventuels amis ou visiteurs qui auront plus ou moins accès à certains espaces de la maison.

Dans cette littérature spécifique de la période moderne, seul le père de famille est envisagé dans ses rapports aux autres membres de la maisonnée mais aussi dans une vie publique, suivant trois sortes d'actions évoquant une gradation des rapports humains : « l'action privée, l'action domestique et l'action civile » (Assandri, 1616 : 316). La maison est protégée par la porte d'entrée et la façade, souvent évoquée dans les traités d'architecture, qui doit manifester le statut social de la famille (Di Stefano, 2010 : 534)⁹. Mais dans les traités d'économie, la porte est aussi envisagée pour son rôle protecteur vis-à-vis de l'extérieur, garantissant la conservation des *masserizie*, possessions de la famille, administrées avec l'aide de l'épouse et des domestiques. Elle y est donc moins considérée d'un point de vue architectural (Assandri, 1616, 288)¹⁰. Par ailleurs, dans les familles disposant d'une domesticité, la surveillance de l'entrée est confiée à quelque serviteur de confiance, elle occupe donc une place d'importance dans l'économie domestique (Assandri, 1616 : 289). Quant à la notion de décorum, à laquelle se rattache la façade de la demeure, elle s'applique également à la distribution des pièces : celles-ci doivent s'ouvrir avec faste les unes sur les autres suivant un plan linéaire, ce qui est permis dès lors que la demeure est protégée par les murs d'une ville. Ainsi, il n'est pas besoin de réaliser des plans alambiqués, destinés à perdre quelque potentiel assaillant venu de l'extérieur (Assandri, 1616 : 316) et le confort est perçu dans l'enfilade (Dibie, 2012 : 121-170). Une telle configuration assure une certaine continuité entre l'espace de la ville et celui de la demeure, le bon gouvernement familial garantissant l'ordre public et politique (Romano, 1996 : 21 ; Frigo, 1985 : 11). Par temps de paix, cette disposition donne aussi une bonne visibilité de ce qui se passe dans la maison pour quiconque se tient sur le seuil de la porte, sonnante comme une invitation, voire une permission de regarder à l'intérieur. Une telle invite évoque à la fois une mise en scène du quotidien par l'architecture des espaces et la volonté de montrer qu'il n'y a rien à cacher.

Les salles doivent s'ouvrir sur les chambres, une configuration qui se développe dès le début du ^{xvi}^e siècle et trouve sa pleine réalisation au ^{xvii}^e siècle. Cependant, les traités d'architecture comme ceux d'économie évoquent une distribution bilatérale. Les demeures aristocratiques doivent ainsi se com-

9 Ce décorum est évoqué tout à la fois par Alberti au ^{xv}^e siècle que par Sebastiano Serlio au ^{xvi}^e siècle.

10 Chapitre XII « *della diligenza economica: et della custodia della porta della casa* » (de la diligence économique, et de la garde de la porte de la maison).

poser de deux chambres principales, l'une pour le mari, l'autre pour l'épouse. En effet, celle-ci n'incommodera pas son époux lorsqu'elle est en couches ou malade ; sa chambre doit d'ailleurs être dotée de deux portes, de sorte que l'on ne passe pas par celle de l'homme. Femme et mari peuvent donc, dans une certaine mesure, mener des vies indépendantes, permises du fait que l'« amour réciproque » (Eleb, Debarre, 1999 : 236) n'est pas un prérequis au mariage : en effet, il est fondé avant tout sur une entente mutuelle grâce à laquelle la maison est tenue (Piccolomini, 1560 : 494). Les jeunes enfants et leurs nourrices tout comme les jeunes filles sont associés à la chambre de l'épouse, de même que les servantes, qui doivent dormir dans une pièce à côté. Si ces dernières sont séparées physiquement de leur maîtresse, l'architecture doit toutefois leur permettre de les entendre, car elles doivent toujours se tenir à leur disposition (Assandri, 1616 : 317)¹¹. Cette théorisation trouve bel et bien son application au XVII^e siècle, notamment dans les palais romains étudiés par Patrizia Waddy : au *palazzo Barberini* dans les années 1630, les dames d'Anne et Costanza Barberini dorment à l'entresol ou à l'attique à proximité de la chambre de leur maîtresse. Les domestiques masculins ne sont pas exclus du service des femmes mais ils effectuent des tâches qui les tiennent éloignés du corps avec la maîtresse : palefreniers, aumôniers, valets de chambre, cocher, etc. (Waddy, 1991 : 26). Se dessinent ainsi les contours d'une certaine compartimentation au sein de l'espace domestique.

Cette partition apparaît dans la peinture d'histoire, surtout dans les sujets associés à la sphère féminine, qu'on lie plus facilement au domestique et à l'intérieur de la demeure, tandis que l'époux est celui qui, réglant les affaires extérieures, est davantage rattaché à une sphère publique (Janulardo, 2010 : 531). C'est le cas des natiuités qui font partie de ces scènes évoquant le plus l'espace domestique. Certains peintres y montrent, à l'image du Maître de l'Observance, l'espace de la chambre à coucher comme un lieu où l'on reçoit ses visiteurs et ouvert sur des espaces de service, indiquant qu'il n'est pas dédié uniquement au sommeil (Eleb, Debarre, 1990 : 32). Par ailleurs, si les visiteurs des natiuités sont exclusivement des femmes, la présence éventuelle d'hommes, lorsqu'apparaît la thématique de l'apposition du nom du Baptiste par exemple, est soumise à une stricte séparation des espaces dans la composition, afin de conserver cette bipartition masculin/féminin.

Du reste, les représentations des naissances de la Vierge ou du Baptiste évoluent a priori très peu entre le XIV^e et le XVII^e siècle, on y retrouve toujours les mêmes personnages, visiteuses, servantes ou sages-femmes. Ainsi, le motif du seuil, souvent agrémenté de celui de la servante, réapparaît régulièrement : la

11 *Dalle sale devesi andare alle camera da letto, due delle quali siano destinate l'una al signore, & l'altra alla signora, acciò la moglie in parto, ò ammalata non sia al marito molesta, onde perche l'una di queste stanze non sia all'altra sogetta devono havere due porte distinte, poi un portello commune per commodi de i due, che vi dimonaro. Sotto alla stanze della signora hanno à dormire le figliuole femine, & il luogo medesimo ha à servire per guardarobba delle vestimenta ; in altra stanza à canto stiano le nodrici. Le serve poi habbiano stanze separate, mà in maniera che possano sentire il commando della signora, e essere pronte al servizio, sotto alla stanza del signore devono dormire i figliuoli [...] I servi habbiano il loro appartamento commodo à quello del signore come delle serve si disse.*



FIG. 1. Domenico Beccafumi, *Nativité de Marie*, 1540-1543, huile sur panneau de bois, 233 x 145 cm, Sienna, Pinacothèque nationale, tous droits réservés.

évolutions dans la configuration de l'espace ou des personnages au tournant du XVII^e siècle. À l'inverse de la scène de Rutilio Manetti, *La Nativité du Baptiste* de Ludovic Carrache (FIG. 3) livre ainsi peu d'indices de lieu au spectateur. Si la servante dans la partie inférieure du premier plan évoque la toilette de l'enfant, comme dans la plupart des représentations de ce thème, le lit n'apparaît pas : on peut noter qu'il est d'ailleurs déjà rejeté dans l'ombre par Manetti alors qu'un siècle plus tôt Beccafumi mettait encore en valeur la parturiente par le truchement du percement d'une fenêtre pour éclairer le lit. D'ailleurs, l'espace où prennent place les personnages n'est pas définissable, un interstice entre une architecture, à droite, et des aplats sombres, à gauche, ouvre sur le jardin et laisse entrevoir une foule de femmes dont l'identité est peu claire. S'agit-il de servantes ou de visiteuses ? Une Élisabeth âgée placée au centre semble être assise au milieu de la pièce.

chambre de sainte Anne ouvre sur une pièce dans laquelle une servante chauffe un drap dans la *Nativité de la Vierge* de Domenico Beccafumi (FIG. 1), quoique le peintre maniériste ait réduit les détails de la vie quotidienne à leur minimum, puisque seule la lumière qui émane de la cheminée vient éclairer cet espace. Au siècle suivant, Rutilio Manetti (FIG. 2) nous offre encore une vue sur une chambre donnant sur une cuisine où s'affairent deux domestiques. Dans la première, les visiteuses s'entretiennent autour du lit de l'accouchée ; dans la seconde, Joachim, qui se tenait à l'extérieur de la chambre chez Beccafumi, a pénétré l'espace, conversant avec des visiteuses tandis que l'une d'entre elles, accompagnée d'un enfant, franchit le seuil de la cuisine.

On observe cependant quelques



FIG. 2. Manetti Rutilio, *La naissance de la Vierge*, 1625-1626, huile sur toile, 381 x 243 cm, Sienna, Chiesa Santa Maria dei servi, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna licence CC BY NC ND.



FIG. 3. Ludovic Carrache, *La naissance du Baptiste*, vers 1600, huile sur toile, 420 x 268 cm, Bologne, Pinacothèque nationale © su concessione del Ministero della Cultura – Archivio Fotografico dei Musei Nazionali di Bologna- Direzione regionale Musei nazionali Emilia-Romagna.

Vierge, les peintres tendent à moins décrire les intérieurs des demeures dans la peinture religieuse. Cela passe notamment par une mise en scène favorisant l'irruption du céleste dans l'espace réel par le truchement de nuées ou d'apparitions angéliques (Mâle, 1951 : 239-240). Les scènes de nativité teintent donc d'un caractère public un événement privé au lendemain de la Contre-Réforme, alors même que l'Église cherche à extraire de la maison certains rites religieux (Brundin, Howard, Laven : 307). Malgré cela, et sans doute parce que le danger protestant au sein de la Péninsule est bien vite écarté (Caravale, 2018 : 390), la tension entre sacré et profane, personnel et public demeure, expliquant la pérennité du motif du seuil pour évoquer l'intimité avec le spectateur.

Cette tension qui apparaît dans les scènes de nativité, inscrites dans

À droite, un solennel Zacharie tient une plume pour écrire le nom de l'enfant tandis que deux serviteurs l'aident à transporter le matériel d'écriture dans cet espace dépouillé de presque tout objet du quotidien. Il semble que l'on cherche ainsi à faire disparaître la chambre à coucher comme lieu de la nativité. Par ailleurs, ce tableau peuplé de nombreux personnages témoigne bien d'une tendance à la séparation du masculin et du féminin, les hommes étant retranchés dans la partie droite de la toile. Dans la *Nativité de la Vierge* de Leonello Spada (FIG. 4), si la chambre est présentée dans le fond, c'est au-delà du seuil de la pièce dans laquelle se trouve l'enfant, bien entourée. À cet effet, l'espace se remplit de personnages, laissant peu d'indications sur la destination du lieu. Ce phénomène se retrouve dans nombre de natiuités du XVII^e siècle où, à l'instar des annonces à la



FIG. 4. Spada Leonello, *Naissance de la Vierge*, 1618, huile sur toile, 274,5 x 182 cm, Castelnuovo di Sotto, Chiesa della Natività, su concessione della Fondazione Federico Zeri © Fototeca Zeri.

la maison et surtout dans la sphère féminine, est aussi présente dans d'autres représentations touchant au corps et à l'intime, comme les scènes de guérison qui prennent place dans l'espace domestique.

C'est notamment le cas dans la série des *quadroni* commandés pour le *duomo* de Milan pour célébrer les miracles de Francesco Borromeo en 1610 (Giussano, 1613 : 622). Dans le *Miracle de Marina Ferraro*¹², Paolo Camillo Landriani montre la jeune femme touchée d'hydropisie priant devant un buste du saint milanais tandis que l'espace derrière elle ouvre sur la chambre à coucher. Elle donne directement sur un jardin, que l'on aperçoit par un encadrement où l'on n'observe ni gonds ni porte, trahissant le dispositif pictural. Deux dames s'adonnent à des travaux de couture, l'une des activités domestiques recommandées dans les traités d'économie (Ajmar-Wollheim, 2006 : 152-153 ; Fortini-Brown, 2004 : 556), tandis qu'une servante apparaît avec un plateau dans l'encadrement de la porte. Cet arrière-plan nous offre une vue sur ce qui semble être le quotidien des femmes, nous informant par ailleurs d'une hiérarchie de la domesticité, entre les dames proches de Marina qui œuvrent dans la chambre et de plus simples servantes.

Giovan Pietro Giussano, chargé par la congrégation des Oblates et par le cardinal Cesare Baronio de composer un ouvrage sur la vie du saint à partir de 1605, décrit ainsi le miracle de Marina :

Ayant accouché vers l'époque des fêtes de Noël du Seigneur en l'an 1606, Marina, épouse de Giovanni Ferraro, fut prise d'une grande fièvre, accompagnée d'hydropisie, qui enflait toutes les parties de son corps, surtout le ventre et le visage, ce qui lui donnait un aspect trop monstrueux. Elle demeura six mois avec cette maladie, qui s'aggrava tant, qu'elle fut réduite à l'article de la mort, et dans l'état où son âme était sur le point d'expirer. On lui conseilla de recourir à l'intercession du bienheureux cardinal Borromée ; ce qu'elle fit, et se sentant mieux, elle se rendit (en partie avec l'aide d'autres personnes, et en partie en se forçant à marcher) à son image, et se rétablit immédiatement, retournant chez elle avec grâce, sans aucune aide, à la stupéfaction de tous les habitants de ce pays¹³.

12 Paolo Camillo Landriani, *Miracle de Marina Ferraro*, 1610, huile sur toile, Milan, Duomo, Self-published work by G.dallorto, Wikimedia Commons, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:3227_-_Milano,_Duomo_-_Il_Duchino_-_Miracolo_di_Marina_Ferraro_\(1610\)_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto,_6-Dec-2007.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:3227_-_Milano,_Duomo_-_Il_Duchino_-_Miracolo_di_Marina_Ferraro_(1610)_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto,_6-Dec-2007.jpg).

13 *Havendo partorito marina moglie di giovani ferraro di Napolonicze circe le feste natalitie del signore l'anno 1606 fù assalita da una gran febre, accompagnata da hidropisia, gonfiendosele in guisa tutta le parti del corpo, massime il ventre, e la faccia, che la rendeva trppo mostruosa. Continuo sei mesi in questo male, con tal peggiorameto, che si ridussi a punto di morte, & a stato che stava per spirar l'anima. Fù avvisata di raccomandarsi all'intercessione del B. Cardinale Borromeo ; havendolo fatto, e sentendosi migliorare, si condusse (parte aiutata da altro, e parte forzandosi di caminar da se) avanti alla sua imagine, e vi sano subito, ritornandosene a casa gaglaidamente, senza alcuno aiuto, con stupore di tutto il popolo di quella Terra.* (Giussano 1613 : 622) Nous citons notre traduction.

Alors que le biographe relate des événements qui se déroulent entre la maison et un lieu où se trouve l'image du saint, s'achevant sur une stupéfaction générale « des habitants du pays », le peintre circonscrit le récit à la sphère domestique en jouant sur les différents degrés de seuil, à commencer par celui qui ouvre sur le jardin. Il a placé ses personnages principaux au premier plan, sur une estrade, et il semble que l'on ne puisse voir la chambre que parce qu'une servante, posant un regard rieur sur un jeune garçon jouant avec un chien, maintient un rideau sur le côté droit de la scène. L'emplacement de ce rideau, dont on ne perçoit pas la tringle et qui semble placé au premier plan, laisse toutefois planer le doute : nous ouvre-t-on le regard sur la scène au premier plan ou sur le second ? Si l'espace de la prière au premier plan apparaît comme un lieu semi-privé, du fait qu'il soit essentiel de le présenter à nos yeux, la présence du rideau nous indique que la chambre est ici l'espace de l'intime, en raison de sa position au second plan. Marina est accompagnée d'une de ses femmes, sans doute des plus proches, puisque la convenance veut que les dames de bonne famille ne se déplacent pas seules, et un tout jeune enfant écarte les bras pour manifester sa stupeur face au miracle : il incarne à lui seul ce peuple stupéfait. Ainsi, le premier plan évoque avec ces deux personnages différents moments de l'histoire. Quant à l'espace de la chambre à coucher, il semble avoir été préférable de le représenter lui plutôt qu'une foule de spectateurs : il témoigne des bonnes qualités domestiques de celle qui a été exaucée, dans une mise en scène soignée de l'intime.



FIG. 5. Elisabetta Sirani, *Porcia se blessant la jambe*, 1664, huile sur toile, 101 x 138 cm, Bologne, Casa Saraceni, su concessione delle Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna (tous droits réservés).

À cet égard, un tableau d'Elisabetta Sirani représentant Porcia (FIG. 5) dans un événement rapporté par Plutarque emploie la fenêtre ouverte sur l'espace

domestique d'une autre manière, bien qu'en jouant avec les seuils. Tandis que l'épouse de Brutus se transperce la cuisse pour prouver son courage au premier plan, on aperçoit dans l'encadrement de la porte ses dames de compagnie s'adonner à des travaux de couture. Ici, les servantes sont bien mentionnées dans le texte original, mais seulement parce que Porcia leur demande de la laisser seule dans sa chambre (Plutarque, 1978 : 106). Les faire figurer en toile de fond a une portée symbolique. Si cette œuvre expose les vertus de la fille de Caton d'Utique, car sous son toit ses femmes effectuent des travaux tout féminins et servent à l'économie de la maison (De Luca, 1675 : 519-521), elle se distingue toutefois en tant qu'héroïne par un geste peu commun. Dans l'élaboration de la scène, la division architecturale est d'une grande importance pour marquer l'espace où se déroule un geste exceptionnel et politique et celui du registre du quotidien. Par la présence du seuil, Elisabetta Sirani montre l'héroïsme de Porcia dans ce geste qu'elle effectue seule, témoignant de ses qualités morales qui en font une héroïne, un choix d'autant plus intéressant que les quelques peintres ayant également illustré cette histoire préfèrent souvent montrer la jeune femme soignée par ses domestiques, au moment où elle rend compte de son acte. Le geste de Porcia est intime, il témoigne d'une capacité à prendre une décision personnelle pour montrer qu'elle sera capable de garder le secret, politique, de son époux. Il n'est donc pas anecdotique que, pour preuve de son courage, elle s'attaque à son propre corps, qui évoque l'espace le plus intime du maître de maison, seule occurrence du mot *intimo* dans le traité de Giovanni Battista Assandri, car celui-ci est le plus proche instrument de l'âme (Assandri, 1616 : 234). Cette dimension de l'espace domestique est permise pour Elisabetta Sirani parce que l'œuvre est profane et à destination de la collection privée d'un marchand bolonais, Simone Tassi, là où les natiuités ou les *quadroni* sont destinés à l'espace ecclésiastique et doivent renvoyer à un certain imaginaire de la demeure et du bon ordre domestique. La présentation de l'intime obéit donc à des paramètres extérieurs, que sont le lieu de destination de l'œuvre et le sujet.

Des stratégies d'éloignement ?

Les traités d'architecture et d'économie filent la métaphore de la demeure comme corps, définissant ainsi l'intime comme ce qui touche à la chair, ce qui se rapporte aux fonctions vitales, quoique considérées comme peu nobles. Les seuils de la peinture d'histoire montrent les chambres ouvertes sur des espaces de cuisine, à l'instar de l'œuvre de Rutilio Manetti, et les serviteurs y apparaissent souvent comme des figures de passage d'un lieu à l'autre. Les natiuités nous montrent plus particulièrement les servantes transportant nourriture, eau ou langes d'une pièce à une autre, signalant une non-spécialisation des espaces domestiques de la plupart des demeures. En revanche, bien des tâches occupées par les serviteurs, nécessaires au bon fonctionnement de la demeure, n'apparaissent pas dans la peinture. Ces questions sont par ailleurs à peine effleurées par les traités d'économie ou d'architecture, laissant le lecteur les deviner :

l'architecte vénitien Vincenzo Scamozzi mentionne en effet les cheminées des maisons ou encore la nécessité d'avoir un puits à proximité sans nommer ceux qui s'occupent de l'entretien de ces cheminées et qui apportent le bois de chauffage nécessaire ni ceux qui alimentent la maison en eau (Scamozzi, 1714 : 679, 736, 745-747). Par ailleurs, les domestiques sont également chargés de la propreté des objets ou des pièces de la maison. Cette tâche n'est évoquée par Scamozzi qu'à propos des terrasses des palais vénitiens, notant bien que du lustre de la demeure dépend la splendeur de la cité lagunaire (Scamozzi, 1714 : 683). Dès lors, bien que certains espaces puissent être réservés au retrait, ils n'en demandent pas moins le recours à ces personnes qui sont un des motifs principaux figurant sur le pas de la porte et qui franchissent tous les seuils. Le silence passé sur les tâches relatives à la saleté ou à certains besoins primaires, comme le chauffage et l'eau, apparaît comme une distanciation signe d'une certaine pudeur et d'une volonté de cacher ce qui se passe dans les coulisses de la représentation (Goffman, 1973 : 119-120).



FIG. 6a. Paolo Véronèse, *La salle de l'Olympe* (détail), 1560-1561, fresque, Maser, Villa Barbaro – Patrimoine de l'Unesco © foto di Mauro e Marco Furio Magliani.

Les domestiques sont des figures privilégiées du seuil en ce qu'ils ont accès à tous les espaces de la maisonnée, jusqu'aux plus intimes, mais aussi à l'extérieur. Comme tels, la manière dont ils apparaissent en public doit être maîtrisée dans le réel comme dans la peinture (Lacouture 2012 : 242). Le programme iconographique de la villa Barbaro à Maser, qui fait apparaître plusieurs portraits de la famille et de ses domestiques, est révélateur du processus de maîtrise de l'image que l'on donne à voir de l'espace domestique. La villa fut commandée par Daniele et Marc'Antonio Barbaro à Palladio en 1554 et les décors confiés à Véronèse en 1560. Daniele Barbaro était proche de l'homme de lettres



FIG. 6b. Paolo Véronèse, *La Salle de la croisée* (détail), 1560-1561, fresque, Maser, Villa Barbaro – Patrimoine de l'Unesco © foto di Mauro e Marco Furio Magliani.

Alessandro Piccolomini (Girotto, 2018 : 419) qui fut le premier traducteur de *L'Économique* de Xénophon en langue vulgaire (Robin, 2010 : 115), ouvrage qui inspire alors les auteurs des traités d'économie, et qui écrivit lui-même un de ces traités, le *Della Institution morale*, publié en 1560. Ce lien entre les deux hommes explique probablement l'attention portée à la représentation de l'économie familiale dans les fresques de la villa. En effet, Giustiniana, l'épouse de Marc'Antonio, apparaît dans la salle de l'Olympe avec ses enfants dans la partie haute, elle est accompagnée par une vieille femme à l'air sévère portant un châle et un foulard sur son chignon (FIG. 6a). Dans la salle de la croisée se trouvent deux figures qui

passent timidement la tête par l'entrebâillement de portes feintes, une amène petite fille (FIG. 6b) ainsi qu'un jeune homme (FIG. 6c). L'emplacement de ces personnages est évocateur d'une hiérarchie toujours plus renforcée au cours du XVI^e siècle entre les domestiques. Ainsi, le geste de la vieille servante qui pointe un doigt en dirigeant un regard sévère en contrebas de la pièce suggère sa participation au maintien de l'ordre domestique.



FIG. 6b. Paolo Véronèse, *La Salle de la croisée* (détail), 1560-1561, fresque, Maser, Villa Barbaro – Patrimoine de l'Unesco © foto di Mauro e Marco Furio Magliani.

Cette hiérarchie apparaît dans divers traités de la fin du XVI^e siècle, notamment chez Cesare Vecellio, cousin du Titien. Après les modestes servantes vénitiennes, hiérarchisées suivant les tâches qu'elles effectuent, viennent « celles qui détiennent les clés des réserves, et des caves, puis les femmes de chambre. [...] Et celles-ci accompagnent les maîtresses à l'église et partout où elles vont, et ce sont ordinairement des jeunes femmes, et elles servent aussi pour cela à tenir compagnie aux maîtresses¹⁴ ». Cesare Vecellio évoque l'association d'une servante haut placée au commandement féminin, bénéfique à la conservation des biens. Cette hiérarchie permet aux maîtres de ne s'attacher véritablement qu'une partie de la domesticité, de limiter la circulation dans les espaces de vie et de

14 *Dopò queste [le balie] hanno il primo luogo quelle, che tengono le chiavi delle robbe da mangiare, & delle cantine, & appresso la Cameriere. [...] Et queste accompagnano le padrone alle Chiese, é dovunque vanno, & sono ordinariamente donzelle, et perciò sono anche in casa compagnia alle padrone.* (Vecellio, 1590 : 149).

ne pas traiter avec les autres. Les deux jeunes figures qui apparaissent à la villa Barbaro se trouvent probablement entre les deux, elles n'ont en effet pas l'air de simples domestiques assignés aux tâches les plus déplaisantes pour la vue et on ne les voit d'ailleurs pas travailler. Filant la métaphore du corps, on rejette donc les serviteurs qui s'occupent des tâches les plus ingrates. La salle de la croisée est alors un espace qui fait partie des pièces de la maison qui sont le plus ouvertes aux visiteurs, lieu de réception et de passage (Campagne-Ibarcq, 2015 : 378) : la famille Barbaro choisit de faire la démonstration d'une économie familiale bien réglée et d'un certain niveau de vie mais ne montre que les domestiques les plus importants. Si la représentation des domestiques sur le pas de la porte peut renvoyer à une intrusion dans tous les espaces, empêchant une véritable intimité, elle est un dispositif nécessaire pour évoquer la surveillance des domestiques qui ne doivent pas rester oisifs et qui sont le symbole d'une maison propre et bien tenue.

Ainsi, la vieille servante se tenant aux côtés de Giustiniana dans la salle de l'Olympe apparaît comme une figure positive de servante fidèle. En effet, le renouvellement régulier des serviteurs est associé à un manque de fidélité jugé nuisible pour la famille. Dans les traités, on encourage ainsi à les garder le plus longtemps possible auprès de soi, voire à les marier entre eux. Car la présence domestique fait l'objet d'une grande attention : venus de l'extérieur et issus d'un autre milieu social, les serviteurs suscitent la méfiance tout en demeurant essentiels à la bonne tenue de la maison. Bien que les traités insistent sur la conjoncture naturelle d'une telle situation, « [...] la Nature ayant ordonné dans tous ses effets qu'une partie gouverne et que l'autre soit gouvernée, pour le bien commun des deux parties » (Assandri, 1616 : 196), les prescriptions en matière de relation aux servantes et serviteurs trahissent la manière dont ils sont perçus ainsi que les tensions qui résultent de ces rapports. S'ils font partie de la famille, on les associe volontiers à des instruments voire des animaux. Dans son *Governo della famiglia*, Niccolò Vitò di Gozze (Di Gozze, 1589 : 18-19) spécifie, en 1589, que ceux qui n'ont pas les moyens d'avoir des domestiques ou des serfs doivent se contenter d'animaux. Les traités de la famille sont assez clairs quant aux conseils dispensés au maître de maison : il faut châtier les domestiques s'ils commettent des erreurs mais ils doivent être récompensés pour leurs bons services. Il ne faut pas se montrer trop familier avec eux mais il ne faut pas non plus être trop sévère (Piccolomini, 1560 : 531), de sorte qu'ils développent des liens affectifs à l'égard de la famille ou du moins se sentent attachés à elle. Cette dimension affective apparaît même dans le traité de peinture de Giovanni Paolo Lomazzo, seul à évoquer la manière de représenter les personnages qui adoptent les gestes et les mouvements de la servitude. Dans la peinture, le serviteur doit ainsi pouvoir accompagner avec habileté la peine et le malheur du maître et le peintre doit accorder et proportionner les gestes du serviteur aux affects du personnage principal, c'est-à-dire le maître ou la maîtresse (Lomazzo, 1584 : 163). Il s'agit d'oublier le contrat monétaire établi entre le serviteur et le maître mais aussi le fait qu'il y a des étrangers sous le toit, d'où la nécessité de la proximité. S'assurer

la fidélité permet aussi de garder ce qui doit demeurer dans la maison bien caché.

Les domestiques font partie de l'intimité de la maison. Proches des maîtres par le corps et l'esprit, ils en connaissent les secrets, *topos* qui apparaît alors aussi bien dans la peinture que dans le théâtre, où ils sont des messagers. C'est sans doute la raison pour laquelle on retrouve un double discours à leur sujet. En dépit de la méfiance qu'ils suscitent, ils représentent aussi la famille. Le Ragusain Niccolo Vito di Gozze évoque ainsi dans son traité l'importance de limiter les sorties des serviteurs à l'extérieur, recommandant de ne pas les laisser trop parler et de bien les vêtir (Di Gozze, 1589 : 113). Plus d'un siècle plus tard, au début du XVIII^e siècle, Carlo Nuti est davantage éloquent sur la question et recommande d'éviter les domestiques à la langue trop pendue, car ils pourraient raconter ce qui se passe dans la maison voire déformer les faits et nuire à la famille. D'un autre côté, ce dernier recommande aux domestiques de dispenser des conseils spirituels à leurs maîtres, voire de pardonner certains défauts de leur employeur (Nuti, 1711 : 248, 255-258). En s'adressant au début du XVIII^e siècle plus directement aux domestiques, en leur confiant la charge du maître, les auteurs de traités visent une auto-régulation du comportement des serviteurs et c'est aussi une manière de les envisager comme des membres de la famille à part entière au moment où se développent les traités sur la distribution qui marquent une recherche de l'intime.

Si le processus de rejet des coulisses de la représentation et d'intimisation de certains espaces se fait de manière progressive, certains lieux font déjà l'objet d'un éloignement aux XVI^e et XVII^e siècles. Par exemple, la compartimentation de la demeure est pensée entre lieux nobles et lieux ignobles. L'architecte Andrea Palladio considère ainsi que dans la maison, comme pour le corps, certaines parties doivent demeurer cachées (Frigo, 1985 : 138-139). Il s'agit sans doute d'une allusion à certains espaces domestiques, comme les lieux d'aisance, qui ne sont par ailleurs qu'à peine évoqués dans cette littérature. Sebastiano Serlio et Andrea Palladio pour le XVI^e siècle et Vincenzo Scamozzi au XVII^e siècle les définissent dissimulés près des lieux de service, et comptent sur les bonnes connaissances des architectes pour faire en sorte qu'aucune mauvaise odeur n'accède aux autres pièces : ici, l'architecture doit créer une barrière olfactive pour ne pas indisposer les maîtres ou leurs invités (Assandri, 1616 : 317). L'emplacement de ces lieux à proximité des aires de service montre bien que ces espaces cachés ne le sont pas aux yeux – et au nez – des domestiques qui se chargent de l'évacuation. La compartimentation par les sens évoque peut-être aussi une gêne progressive vis-à-vis de ceux qui font partie du quotidien. Ainsi, et ce dès le XV^e siècle, on recommande, tel Alberti, d'éloigner pour des raisons sonores comme visuelles, les cuisines des pièces de vie. Ce *topos* perdure aux XVI^e et XVII^e siècles, puisque pour Assandri les cuisines ne doivent pas se trouver trop éloignées de la salle où l'on mange pour éviter que la nourriture ne refroidisse, mais être toutefois placées à bonne distance afin que « le bruit des casseroles, leur manipulation

et leur odeur ne puissent être perceptibles par ceux qui vivent dans la salle¹⁵ » (Assandri, 1616 : 317).

S'il y a une différenciation des espaces féminins et masculins, on tend également à compartimenter les espaces entre ceux dédiés au travail domestique et ceux dévolus à la vie familiale, espaces qui ne font par ailleurs qu'augmenter dans les grandes demeures, suivant un modèle de distribution inspiré de celui de la France (Simoncini, 1995 : 603). Scamozzi en témoigne déjà au début du XVII^e siècle pour les cuisines :

Il y a là des escaliers secrets, qui y conduisent sans gêner la maisonnée, ceux qui commandent et les autres, qui exécutent au besoin à l'intérieur : les cuisines à l'usage des cours ont une ouverture où le seigneur ou le majordome peuvent directement donner des ordres, et superviser les choses importantes sans entrer à l'intérieur¹⁶.

La nourriture et le travail des aliments ne sont toutefois pas mal perçus, puisque ce que l'on mange est aussi une manière de se distinguer (Sarti, 2003 : 214) et que le banquet occupe une place importante dans l'imagerie religieuse. Le repas peut par ailleurs être considéré comme un moment intime entre ceux qui partagent la nourriture et échangent des propos autour de la table. La Cène cristallise par exemple l'importance du repas partagé entre le Christ et ses apôtres. Si progressivement les représentations d'une scène aussi importante s'étaient toutefois peuplées de domestiques toujours plus nombreux dès la fin du Quattrocento, il s'agissait là d'un moyen d'implanter dans une forme de quotidien cet événement marquant la naissance de l'un des principaux sacrements chrétiens et de lui donner ses lettres de noblesse. Le Baroque, au début du XVII^e siècle, l'a bien compris en réussissant à renforcer le caractère intime de ce moment par le motif du seuil qu'il place au tout premier plan dans son *Institution de l'eucharistie*¹⁷, motif qu'il utilise par ailleurs pour ses saintes familles. La scène religieuse prend place dans un luxueux intérieur. Le Christ est placé au centre, tenant l'hostie devant les apôtres agenouillés, deux *putti* confèrent un caractère sacré à l'ensemble tandis que des domestiques s'affairent à l'arrière-plan et, tout occupés qu'ils sont, ils ne prêtent pas attention à la scène sacrée, se fondant dans le décor. Au premier plan, le seuil est marqué par deux marches et la scène de l'institution de l'eucharistie nous est révélée par l'ouverture d'un rideau que tire un domestique portant une torche. Le Baroque a placé dans cet espace précédant la scène biblique deux jeunes serviteurs affairés dont

15 *ne così vicina, che lo strepito delle padelle, e del maneggio che vi si fà, & l'odore di essa arrivi à farsi sentire à chi nella sala dimora.* (Assandri, 1616 : 317).

16 *Le cucine [...] non manchino delle loro comodità necessarie ; come luoghi da ripor i Piatti, e l'altre masseritie, che si adoprano in esse, e tutte poste per ordine, vi siano Scale segrete, che conduchino in esse senza impedimento della casa per potervi andare quelli, che comandano, e gli altri, che esequiscono al bisogno là dentro : le cucine ad uso delle corti habbino qualche pagametto ad altro, ove il signore overo il maggiordomo possi ad un tratto dar' ordine, e sopravvedere alle cose importanti senza entrar là dentro.* (Scamozzi, 1714 : 311)

17 Federico Barocci, *Institution de l'eucharistie*, 1608, huile sur toile, 290 x 177 cm, Rome, Basilique de la Minerve, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Federico_Barocci_-_The_Institution_of_the_Eucharist_-_WGA01290.jpg.

les corps débordent ou s'appêtent à déborder du cadre, dans l'espace du spectateur, ainsi placé en observateur à l'imitation du domestique à la torche. Dans le fond du tableau, quelques têtes curieuses, à peines esquissées au pinceau, apparaissent par un encadrement de porte ; faisant écho au premier plan, l'une d'entre elles est tournée en direction de la scène religieuse, renvoyant ainsi le spectateur curieux à son propre regard.

Mais ce n'est pas tant à la préparation de la nourriture qu'à des manières d'être à table que les banquets religieux, inspirés des banquets aristocratiques, renvoient. Ainsi, les cuisines et tout ce qui touche à la préparation de la nourriture ne sont pas montrés, du moins pas dans la peinture d'histoire. Mais les préparatifs culinaires apparaissent désormais plus spécifiquement dans la peinture de genre qui se développe et compartimente ainsi certaines thématiques inscrites autrefois dans des scènes historiques, notamment religieuses (Stoichita, 1999 : 46). Quelques scènes vénitiennes témoignent même de la direction des repas par l'épouse. Paolo Fiammingo¹⁸ montre la noble dame qui a passé le seuil de la porte pour pénétrer dans la cuisine et diriger les domestiques, quoiqu'elle ne s'en éloigne pas trop. Dans un tableau du XVII^e siècle de Joseph Heintz le jeune (FIG. 7), elle ne le franchit même pas. On observe dans un coin un balai



FIG. 7. Heintz Joseph (Le Jeune), *Intérieur de cuisine*, 1640-1660, huile sur toile, 153 x 134 cm, Bologne, Museo Davia Bargellini, su concessione della Direzione dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna (tous droits réservés).

18 Fiammingo Paolo, *Scène de cuisine*, 89 x 120 cm, collection privée.

inutilisé : serait-ce une évocation des *scopatori*, serviteurs occupés du balayage, qu'on ne considère pas comme dignes d'être montrés ?

Les traités laissent apparaître une hiérarchisation de plus en plus marquée entre les tâches domestiques au tournant du XVII^e siècle et la peinture s'en fait le reflet. Pour le banquet, l'ouvrage de Bartolomeo Scappi, publié en 1612, témoigne d'une domesticité toujours plus spécialisée au service de table (Scappi, 1612). Mais ce n'est pas seulement le cas pour le banquet : un petit tableau de Michele Ragolia¹⁹, représentant un intérieur de collection, met en évidence ce choix des domestiques qui ont le droit de franchir le seuil dans les grandes demeures. Alors qu'une petite tête de servante pointe timidement derrière le rideau, un serviteur bien vêtu apporte un plateau à l'homme assis dans la galerie : la domesticité masculine l'emporte en prestige sur la domesticité féminine et moins une famille a de serviteurs, plus la domesticité est féminine.

Ces différences entre l'aristocratie et les catégories sociales moins aisées s'expriment aussi dans la proximité avec les serviteurs. Le portrait de famille attribué au peintre Giovanni Martinelli²⁰ représente des personnes à mi-corps disposées autour d'une table dressée, dans un moment empreint d'une certaine intimité. Cette impression d'intimité est d'autant plus forte que les membres de la famille, même s'ils nous regardent, adoptent des gestes et posent avec des objets mettant en avant leur statut social, sont représentés dans un moment de vie quotidienne. Le fils s'apprête à servir son père et la mère tient le plus jeune enfant dans ses bras. Les parents sont habillés avec raffinement, le père porte un col de dentelle qui tranche avec son costume noir et les manches de sa femme se parent de motifs colorés. Leurs gestes et la vaisselle expriment un certain raffinement, conformément à la diffusion des bonnes mœurs et de la civilité aristocratiques (Elias, 1973). Entre le fils et la mère, une porte s'ouvre sur la cuisine dans laquelle on observe une servante, torchon jeté sur l'épaule. La présence de cette figure du seuil ne manque pas de surprendre ; en dépit de sa proximité, ce personnage n'a pas de visage et se fond par les couleurs de ses vêtements dans le décor, respectant bien cette mise à distance fruit d'une diffusion culturelle progressive, déjà évoquée pour des familles plus aisées au XVI^e siècle. Tout en s'adaptant aux mœurs de l'époque, une telle composition peut aussi apparaître comme une volonté d'accentuer le caractère intime du portrait, d'établir une proximité avec le spectateur en dévoilant les coulisses de ce qui demeure une mise en scène. Ainsi, les jeux de seuils et de placement de personnages comme autant de tableaux dans le tableau sont le reflet de pratiques bien concrètes qui jouent avec la finalité de l'œuvre picturale, s'offrant au regard (Marin 1994 : 316-317).

19 Michele Ragolia, *Collection du palazzo Ruffo de Scilla*, XVII^e siècle, Naples, collection privée.

20 Martinelli Giovanni (attribué à), *Portrait de famille*, Milan, collection privée.

Conclusion

La représentation des seuils dans les scènes d'intérieur de la peinture italienne rend compte des processus de sélection à l'œuvre dans l'image, où le peintre choisit ce qu'il veut montrer ou non au spectateur, tout en faisant écho à une dimension bien réelle des manières de vivre et d'habiter. Si les principaux lieux de vie représentés dans la peinture et décrits dans les traités d'économie et d'architecture, à savoir les chambres ou les salles, sont des lieux où l'on peut recevoir, leur accès demeure sélectif, puisqu'il faut pour cela franchir le seuil de la maison. De même, les maîtres de la maison déterminent ce qu'ils laissent percevoir de l'organisation et du fonctionnement domestique. Les serviteurs, composante essentielle de la famille dans les traités d'économie, sont l'objet d'une hiérarchie renforcée au cours des XVI^e et XVII^e siècles, oscillant entre intime et décorum : on rejette ceux qui s'occupent des tâches les plus ingrates dans les espaces de service de la demeure pour faire uniquement apparaître ceux qui effectuent un service noble. Cette distanciation existe également dans le rapport à soi-même, dans le choix de déléguer à quelque domestique de confiance la répartition de ces tâches ingrates qui ne figurent jamais dans la peinture ou dans les traités. Ainsi, bien avant l'émergence d'une intimité familiale à proprement parler qui se manifeste dans l'architecture au tournant du XVIII^e siècle, on observe l'existence de stratégies de mise à distance relevant de l'intime.

Bibliographie

- AJMAR-WOLLHEIM, Marta, « Housework », in Marta Asmar Wollheim, Flora Dennis, Elizabeth Miller (dir.), *At Home in Renaissance Italy*, Londres, V&A Publications, 2006, 152-163.
- ALBERTI, Leon Battista, *De pictura*, trad. Danielle Sonnier, Paris, éditions Allia, 2014.
- ALBERTI, Leon Battista, *I quattro libri della famiglia*, 1433-1440.
- ASSANDRI, Giovanni Battista, *Della economica ovvero disciplina domestica, ne i quali s'ha quello appartiene alla casa per renderla fornita de i Beni d'animo, di corpo, & di fortuna*, Crémone, Marc'Antonio Belpiero, 1616.
- BRUNDIN, Abigail, HOWARD, Deborah, LAVEN, Mary, *The sacred home in Renaissance Italy*, New York, Oxford UP, 2018.
- CAMPAGNE-IBARCQ, Claudie, *Tels serviteurs tels maîtres, la représentation des domestiques dans la peinture vénitienne de la Renaissance*, thèse sous la direction d'Yves Hersant, École des hautes études en sciences sociales, 2015.
- CARVALE, Giorgio, « Private and public devotion in late Renaissance Italy: The role of church Censorship », in Maya Corry, Marco Faini, Alessia Meneghin (dir.), *Domestic devotions in early modern Italy*, Leyde, Brill, 2018, 389-407.
- CHASTEL, André, *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris, Éditions Liana Levi, 1993.
- CHASTEL, André, *Fables, formes, figures, tome II*, Paris, Flammarion, 2000.
- DE LUCA, Giovanni Battista, *Il cavaliere e la dama*, Rome, Dragondelli, 1675.
- DIBIE, Pascal, *Ethnologie de la porte*, Paris, Éditions Métailié, 2012.

- DI GOZZE, Niccolò Vito, *Il governo della famiglia: nel quale brevemente, trattando la vera Economia, s'insegna, non meno con facilità, che dottamente, il Governo, non pure della Casa tanto di Città, quanto di Contado; ma ancora il vero modo di accrescere, & conservare le ricchezze*, Venise, Presso Aldo, 1589.
- DI STEFANO, Elisabetta, « La facciata e la soglia. L'estetica dell'architettura tra pubblico e privato », in Luisa Rotondi Secchi Tarugi (dir.), *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento*, Florence, Franco Cesati, « Quaderni della rassegna », 62, 2010, 533-541.
- ELEB, Monique, DEBARRE, Anne, *Architectures de la vie privée*, Paris, Hazan, 1999.
- ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Calmann-Lévy, 1973.
- FORTINI-BROWN, Patrizia, *Private lives in Renaissance Venice. Art, architecture, and the family*, New Haven, Yale UP, 2004.
- FRANCASTEL, Pierre, *Études de sociologie de l'art : création picturale et société*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
- FRIGO, Daniela, Daniela, *Il padre di famiglia: governo della casa e governo civile nella tradizione dell'« economica » tra cinque e seicento*, Rome, Bulzoni, 1985.
- GIROTO, Carlo Alberto, « Les éditeurs de Daniele Barbaro », in Frédérique Lemerle, Vasco Zara, Pierre Caye, Laura Moretti (dir.), *Daniele Barbaro 1514-1570. Vénitien, patricien, humaniste*, Turnhout, Brepols, 2018, 409-420.
- GIUSSANO, Giovan Pietro, *Vita di S. Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di santa Prassede arcivescovo di Milano*, Brescia, Gio. Battista e Antonio Bozzola, 1613.
- GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 1, *La présentation de soi*, trad. Alain Accardo, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.
- JANULARDO, Ettore, « Tra pubblico e privato: l'architettura della famiglia nei libri dell'Alberti », in Luisa Rotondi Secchi Tarugi (dir.), *Vita pubblica e vita privata*, Florence, Cesati, 2010, 525-532.
- LACOUTURE, Fabien, « Espace urbain et espace domestique : la représentation des femmes dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 36, 2012, 235-257.
- LANNO, Dorothée, *Les scènes de l'intimité domestique dans les arts figurés en France (1780-1815)*, thèse d'histoire de l'art, université de Strasbourg, sous la direction de Martial Guédron, 2017.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1584.
- MÂLE, Émile, *L'Art religieux de la fin du XVI^e, du XVII^e et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente, Italie-France-Espagne-Flandres*, Paris, Armand Colin, 1951.
- MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard / Seuil, 1994.
- NUTI, Carlo, *Pianta dell'edificio dell'uomo disegnato, & eretto sul naturale, e proprio suolo di una economica, e cristiana famiglia*, Rome, Domenico Ercole in Parione, 1711.
- PANOFSKY, Erwin, *Les Primitifs flamands*, trad. Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 2010.
- PICCOLOMINI, Alessandro, *Della institution morale*, Venezia, 1583.
- PLUTARQUE, *Vies, Dion, Brutus*, t. XIV, texte établi et traduit par Robert Flacellière, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- ROBIN, Diana, « La traduction par Alessandro Piccolomini de l'Économique de Xénophon », in Marie-Françoise Piéjus, Michel Plaisance, Matteo Residori (dir.), *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un Siennois à la croisée des genres et des savoirs*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 113-125.
- ROMANO, Dennis, *Dennis, Housecraft and statecraft: domestic service in Renaissance Venice, 1400-1600*, Baltimore, John Hopkins UP, 1996.

- SARTI, Raffaella, *Vita di casa: abitare, mangiare, vestire nell'Europe moderna*, Rome, Laterza, 2003.
- SCAMOZZI, Vincenzo, *Dell'idea dell'architettura universale*, Venise, Girolamo Albrizzi, 1714.
- SCAPPI, Bartolomeo, *Opera di Bartolomeo Scappi, maestro dell'arte del cucinare, con la quale si puo ammaestrare qualli voglia Cuoco, scalco, trinciante, o mastro di casa, divisa in sei libri*, Venise, Alessandro de'Vecchi, 1612.
- SIMONCINI, Giorgio (dir.), *L'uso dello spazio privato nell'età dell'illuminismo*, Florence, Leo L. Olschki, 1995, 2 volumes.
- SMITH, Alison A., « Revisiting the Renaissance household, in theory and in practice: locating wealthy women in 16th century Verona », in Katherine A. McIver (dir.), *Wives, widows, mistresses and nuns in early modern Italy*, Burlington, Ashgate, 2012.
- STOICHITA, Victor, *L'Instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999.
- SYSON, Luke, « Representing domestic interiors », in Marta Ajmar-Wollheim, Flora Dennis (dir.), *At Home in Renaissance Italy*, Londres, V & A Publications, 2006, 86-101.
- VECELLIO, Cesare, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse pati del mondo*, Venise, Damian Zenaro, 1590.
- Vocabolario degli accademici della Crusca con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi latini, e greci, posti per entro l'opera, con privilegio del sommo pontefice, Del Re cattolico, della serenissima Reppublica di Venezia, e degli altri principi e potentati d'Italia*, Venise, Giovanni Alberti, 1612.
- WADDY, Patricia, *Seventeenth-century palaces: use and the art of the plan*, New York, Architectural history foundation, 1991.