HAL
open science

Fonctions de l'ornement dans les Heures Farnèse de Giulio Clovio

Elli Doulkaridou-Ramantani

To cite this version:

Elli Doulkaridou-Ramantani. Fonctions de l'ornement dans les Heures Farnèse de Giulio Clovio. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 2016, LVIII (3), pp.348-375. hal-01591064

HAL Id: hal-01591064

https://hal.science/hal-01591064v1

Submitted on 21 Sep 2017

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

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

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

LVIII. BAND — 2016
HEFT 3

LVIII. BAND — 2016

HEFT 3

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | *Contenuto*

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Lungarno Serristori 35
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666, Fax 055.2342667,
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos.
I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Zentralinstitut für Kunstgeschichte
z. H. Frau Cornelia Schurek
Postfach 11 44
D-82050 Sauerlach
foerderverein.khi@gmx.de; www.associazione.de

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ *291* _ *Maria Monica Donato † - Daniele Giorgi*
Giotto negato, Giotto 'reinventato': la *Fede cristiana* al Palagio di Parte Guelfa

_ *319* _ *Lukas Madersbacher*
"fatto alla spera"? Das Porträt des Leon Battista Alberti aus den Orti Oricellari

_ *349* _ *Elli Doulkaridou-Ramantani*
Fonctions de l'ornement dans les Heures Farnèse de Giulio Clovio

_ *377* _ *Marco Ruffini*
Per la genesi delle *Vite*: il quaderno di Yale

_ Miszellen _ Appunti

_ *403* _ *Morgan Ng*
New Light on Francesco De Marchi (1504–1576) and His Treatise on Fortification

_ *411* _ *Francesco Freddolini*
A Rediscovered Work by Domenico Pieratti: The Bust of Louis Hesselin

_ Nachrufe _ Necrologi

_ *421* _ Peter Anselm Riedl (*Wolfgang Loseries*)

1 Giulio Clovio, Heures Farnèse, fol. 38v-39r: *L'adoration des mages* et *Salomon rencontrant la reine de Saba*. The Pierpont Morgan Library, New York, Ms M.69

FONCTIONS DE L'ORNEMENT DANS LES HEURES FARNÈSE DE GIULIO CLOVIO

Elli Doulkaridou-Ramantani

Vingt-cinq ans après l'achèvement de la décoration de son livre d'heures (fig. 1), Giulio Clovio (1498–1578) posa pour son portrait devant le Greco, en tenant les Heures Farnèse[1] dans sa main gauche et pointant le doigt vers son manuscrit, le présentant ainsi au spectateur (fig. 2). À cette époque, le livre était déjà célébrissime, une "maraviglia di Roma" dont Vasari faisait l'éloge dans la seconde édition de ses *Vite*.[2] Sa longue période d'élaboration (c. 1538–1546) trahit l'envergure et l'investissement personnel de son créateur. Ayant atteint une maturité artistique certaine après avoir passé des années au service des Grimani,[3] Giulio Clovio avait déjà fait preuve d'une rare capacité de synthèse de plusieurs sources visuelles et traditions artistiques quand il se dédia à la décoration de ce volume.[4]

Les livres d'heures, contenant le petit office de la Vierge et une sélection d'autres prières comme les

[1] New York, The Pierpont Morgan Library, Ms M.69 (1538–1546), 173 × 110 mm.

[2] Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, éd. par Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Florence 1966–1997, VI, pp. 218sq.

[3] En tant qu'hôte du cardinal Marino Grimani, grand collectionneur de monnaies, médailles et autres objets d'art, Clovio a eu l'occasion d'étudier de près le Bréviaire Grimani (Venise, BNM, cod. Lat. I, 99 = 2138). Le manuscrit du *Commentaire* du cardinal Marino Grimani aux *Epîtres* de Saint Paul (Londres, Sir John Soane's Museum, Ms 143) que Clovio a réalisé vers 1527, constitue une synthèse de modèles flamands, notamment dans la structure des dispositifs d'encadrement et leur combinaison avec un vocabulaire ornemental proprement romain. Cf. Elena Calvillo, "*Romanità* and *Grazia*: Giulio Clovio's Pauline Frontispieces for Marino Grimani", in: *The Art Bulletin*, LXXXII (2000), pp. 280–297.

[4] On mentionne ici une bibliographie indicative en aucun cas exhaustive: Webster Smith, *The Farnese Hours: The Pierpont Morgan Library, New York*, New York 1976; William M. Voelkle/Ivan Golub, *Das Farnese-Stundenbuch: Mit Miniaturen von Giulio Clovio Croata. Vollständige Faksimile-Ausgabe der Handschrift MS M.69 der Pierpont Morgan Library New York*, Graz 2001; Mary Jeanette Cerney, *The Farnese Hours: A Sixteenth-Century Mirror*, Ph.D. Diss. Ohio State University 1984; Ivana Prijatelj-Pavičić, *Julije Klović*, Zagreb 1999; Calvillo (note 3); *eadem*, *Imitation and Invention in the Service of Rome: Giulio Clovio's Works for Cardinals Marino Grimani and Alessandro Farnese*, Ph.D. Diss. Johns Hopkins University, Baltimore, 2003; *eadem*, "'Il gran miniatore' at the Court of Car-

psaumes pénitentiels et l'office de la Croix ou des morts,[5] sont des manuscrits de petites dimensions destinés à la dévotion privée et à l'usage quotidien dans un contexte intime.[6] La commande d'un tel objet, centré sur le culte de la Vierge, par un prince de l'église catholique au milieu du XVIe siècle était un acte significatif. En effet, ce manuscrit était une prise de position autant pour l'artiste que pour le jeune cardinal Alexandre Farnèse (1520–1589). Son grand-père, le pape Paul III (reg. 1534–1549) convoquera le Concile de Trente en 1545, un an avant l'achèvement de la décoration du manuscrit. Les textes et les *storie* de cet ensemble ont fait l'objet d'une sélection soignée, afin d'assurer la convenance du livre au contexte turbulent de la Réforme.[7] Il serait donc tout à fait logique d'émettre l'hypothèse que l'appareil décoratif participe à des réflexions parallèles, sinon plus complexes, puisque "l'image [en tant que support de méditation] déploie une structure de mystère, qui tient le dévot captif et relance la tension d'une quête qui n'a pas de fin ici-bas".[8]

Clovio puise en partie son inspiration dans les décors pariétaux. Néanmoins, l'artiste ne se limite pas à l'univers figuratif des fresques; selon une approche qui oscille entre la rhétorique et le jeu érudit, Clovio emploie également leurs modalités d'articulation et de fonctionnement visuel sur un support qui, de par sa taille même, les détourne.[9] Au sein de cette démarche marquée par la réflexivité caractéristique de l'art maniériste, l'ornement – le cadre et ses figures – devient entre les mains de l'artiste un véritable instrument de remise en question de la représentation et de stimulation de l'imagination. Cette transposition vers le support plus intime du livre d'heures enluminé trahit une volonté d'appropriation mais est aussi l'occasion de revisiter les mécanismes visuels de l'enluminure et ceux de la lecture comme exercice dévotionnel. Ainsi, le dispositif d'encadrement rencontre la double-page et actualise la marge et ses figures. La citation maniériste croise la citation scolastique, tandis que les jeux paradoxaux de l'ornement ouvrent la voie vers la contemplation du paradoxe chrétien tout en mettant la représentation en crise.

Ce manuscrit enluminé n'est donc pas seulement un livre d'heures destiné à l'entraînement religieux et moral du jeune cardinal; il est également une synthèse des expérimentations artistiques personnelles de son créateur. Loué depuis des siècles pour la beauté de ses miniatures aux couleurs chatoyantes, le manuscrit des Heures Farnèse produit un discours complexe, en

dinal Alessandro Farnese", in: *Artists at Court: Image Making and Identity*, éd. par Stephen J. Campbell, Boston 2004, pp. 163–175; *eadem*, "Some new Contexts for the Farnese Hours", in: *Umjetnički dodiri dviju jadranskih obala u 17. i 18. stoljeću*, actes du colloque 2003, éd. par Vladimir Marcović, Split 2007, pp. 137–152; Stefano Onofri, *La cerchia di Giulio Clovio: gli incontri, i viaggi, le amicizie di un artista europeo*, thèse de doctorat, Università di Bologna 2013.

[5] Pour une introduction aux livres d'heures et à leur histoire voir entre autres Roger S. Wieck, *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*, New York 1997.

[6] On ne peut qu'émettre d'hypothèses concernant l'usage effectif du manuscrit par son commanditaire. Dans son testament, le cardinal stipula que le livre ne devrait jamais quitter le Palais Farnèse, ce qui témoigne de sa valeur au sein de sa collection. Cf. Claire Robertson, *'Il gran cardinale': Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven 1992, p. 34 et note 99. Riebesell et Calvillo ont toutes les deux discuté l'usage du manuscrit. Riebesell estime qu'il s'agissait d'un objet de prestige pas réellement destiné à être utilisé par le cardinal, tandis que Calvillo, tout en acceptant la place exceptionnelle du livre en tant qu'objet de collection, souligne davantage son aspect dévotionnel. Cf. Christina Riebesell, "Giulio Clovio (1498–1578) als Hofkünstler", in: *Re-Visionen: Zur Aktualität von Kunstgeschichte*, éd. par Barbara Hüttel, Berlin 2001, pp. 123–143: 125; Calvillo 2003 (note 4), pp. 265 et 388sq. Il me semble qu'étant données la conjoncture historique et la politique artistique des Farnèse, l'élément à retenir soit le choix même de déployer un système décoratif aussi percutant et riche au sein d'un livre d'heures, en d'autres termes un livre à caractère religieux dont la fonction primaire était considérablement propédeutique. Indépendamment donc d'un usage régulier, la réputation du manuscrit assure qu'il fonctionnerait comme un monument de la culture de son commanditaire.

[7] Calvillo a lié le choix du cardinal Alexandre Farnèse au contexte de la réforme du bréviaire tout en soulignant que la préférence de ce dernier pour le culte de Marie était un positionnement à la fois claire et – à travers le choix des textes et la poétique de l'ornement – assez diplomatique face aux adversaires de l'église catholique. Cf. Calvillo 2003 (note 4), pp. 256–266; *eadem* 2007 (note 4).

[8] Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris 2008, p. 175.

[9] Dans un contexte monumental par exemple, un dispositif illusionniste

2 El Greco (Domenikos Theotokopoulos), Portrait de Giulio Clovio. Naples, Museo Nazionale di Capodimonte

mettant en place un système décoratif dont les composants opèrent à travers deux traditions qui se contaminent mutuellement.

Dans le cadre de cet essai j'explorerai, à travers une sélection de feuillets, les manières dont l'ornement est employé au sein de l'ensemble décoratif, comment il entraîne le spectateur au sein d'une structure imaginaire, comment il joue avec lui en piégeant son regard et son esprit. Après un survol du système décoratif dans son ensemble afin de délimiter le terrain dans lequel s'insère et agit l'ornement, je focaliserai mon attention sur les principales fonctions de ce dernier, pour passer ensuite à ses implications rhétoriques, avant d'examiner les questions du paradoxe et de mise en crise de la représentation.

Le système décoratif

L'analyse complète du système décoratif qui se déploie au fil des feuillets des Heures Farnèse dépasse bien évidemment les limites de cette contribution. Néanmoins, il est indispensable d'avoir au moins une vision d'ensemble afin de se concentrer par la suite sur le fonctionnement syntaxique et sémiologique, autrement dit, sur le rôle de l'ornement au sein de ce système. La décoration se constitue de vingt-six enluminures en pleine page présentées par paires suivant le modèle de la double-page, neuf paires avec un paysage en bas-de-page, dix feuillets avec décorations marginales et le colophon. La présence du dispositif encadrant y est systématique.[10] Au fil de sa carrière de miniaturiste, Giulio Clovio expérimente une série de solutions d'encadrement et il transforme celui-ci progressivement en objet concret, marqué d'une présence matérielle accentuée qui est évidente dans les Heures Farnèse, où le cadre acquiert un statut d'objet autonome et s'impose dans la représentation.[11]

Clovio semble en effet exploiter magistralement les effets et mécanismes du décor maniériste, à savoir sa capacité à instaurer des effets de rapprochement et de mise à distance du spectateur par l'agencement, l'articulation ou même le brouillage des registres.[12] La

englobe visuellement le spectateur de manière directe. Quand l'échelle de la représentation est celle de la miniature, la communication avec le spectateur-lecteur requiert un effort de projection de la part de ce dernier.

[10] L'usage du cadre a été également observé par Cerney (note 4), p. 190.

[11] D'un point de vue syntaxique, les feuillets 4v–5r des Heures Farnèse présentent plus d'affinités avec les manuscrits antérieurs de l'artiste, notamment les Heures Rothesay (Londres, BL, Ms. Add. 20927). Il semblerait que l'élaboration du schéma et l'imposition d'un système de cadres autonomes aient été progressivement développées.

[12] Mon approche de la syntaxe décorative, des fonctions du cadre et de l'ornement et de leurs implications visuelles est en grande partie inspirée des travaux de Louis Marin et de Philippe Morel. Voir notamment Louis Marin, "Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture", in: *Rivista di estetica*, XII (1982), pp. 16–35; *idem*, "Présentation et représentation dans le discours classique: les combles et les marges de la représentation picturale", in: *Le discours psychanalytique*, IV (1985), pp. 4–13; *idem*, "Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures", in: *Cahiers du Musée national d'art moderne*, XXIV (1988), pp. 63–81; Philippe Morel, "Le système décoratif de la Galerie Farnèse: observations sur les limites de la représentation", in: *Les Carrache et les décors profanes*, actes du colloque Rome 1986, Rome 1988, pp. 115–148; *idem*, "Fonctions des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'*invenzione* maniériste: réflexions autour de Francesco Salviati", in: *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, éd. par Michel Hochmann *et al.*, Rome 2008, pp. 285–306. Pour une discussion critique récente de ces approches cf. Vera Beyer, *Rahmenbestimmungen: Funktionen von Rahmen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas*, Paderborn 2008.

3 Giulio Clovio, Heures Farnèse,
fol. 4v-5r: *L'Annonciation* et
La prophétie d'Isaïe au roi Achaz.
New York, The Pierpont Morgan Library,
Ms M.69

multitude d'objets et de figures situés dans les marges de ses manuscrits remplit essentiellement deux fonctions. Au premier abord, les figures et l'ornement du cadre retiennent longtemps l'œil du spectateur, transformant ainsi le cadre en une zone de communication avec ce dernier qui, dans son parcours de l'image, découvre de plus en plus de détails.[13] Dans un second temps, ces figures insistent par leur abondance sur la présence du cadre, faisant ainsi que ce dernier s'impose au regard du spectateur. Par ailleurs, l'accent mis sur le caractère épidéictique du cadre[14] – un élément qui avant tout sépare l'objet de contemplation de ce qui l'entoure – par l'emploi d'ornements-symboles de la *romanità*, pourrait être interprété comme un choix délibéré dans le contexte de la Réforme.[15]

D'une manière générale les éléments ornementaux sont distribués pour habiter l'ensemble du cadre de chaque feuillet (figs. 1, 3). La communication et l'animation s'intensifient au fil des pages, où l'on voit des *putti* jouer ensemble et interagir avec les *ignudi*, avec les masques et avec d'autres objets comme les carquois. Les figures humaines ou fantastiques s'insèrent dans l'architecture sous forme d'atlantes ou de termes. Les médaillons ou les camées sont intégrés dans des structures verticales ou horizontales, des candélabres ou des micro-constructions architecturales avec des niches et des fenêtres. Les rubans et une série d'objets représentés de façon répétitive (comme le lys, symbole des Farnèse) participent à l'articulation du décor (fig. 3), guident le regard ou bien opèrent la jonction entre différents registres.

L'appropriation devient possible grâce à une structure à forte valeur cognitive,[16] à savoir le dispositif d'encadrement, qui est à son tour animée et mobilisée par l'ornement. Au sein de ce système, l'artiste, en exploitant la séquentialité du livre,[17] revisite un *topos* prisé de la rhétorique et de ses pratiques mnémotechniques et propose au lecteur une galerie imaginaire[18] – où les frontispices fonctionnent comme des marques-pages et des portes d'entrée au texte, non sans lien avec les frontispices architecturaux proposés à la même époque par les éditions imprimées.[19] Cependant, cette métaphore architecturale n'est pas seulement vouée à la discussion brillante,[20] mais vise à désorienter le lecteur. Le climat d'ambiguïté topique qui renvoie à la fois à une chapelle et aux décorations profanes des villas et palais de l'époque place d'une certaine manière le spectateur entre le sacré et le profane.

Ce type de procédé montre que l'effort demandé au lecteur est de nature complexe. Afin de comprendre le fonctionnement de cet ensemble décoratif, il conviendrait de proposer un modèle de *microsystème* pour chaque heure. A l'intérieur de la majorité de ces

[13] Alberti avait déjà remarqué le lien entre abondance et plaisir visuel. Cf. Leon Battista Alberti, *De la statue et de la peinture*, trad. par Claudius Popelin, Paris 1868, p. 153: "Ce qui, tout d'abord, t'apportera quelque plaisir, c'est l'abondance et la variété des choses."

[14] Cf. Marin 1988 (note 12), p. 68: "Les figures de garniture de bord 'insistent' l'indication, l'amplifient: la deixis devient epideixis, la monstration, dé-monstration."

[15] Cf. Alfonso Procaccini, "Alberti and the 'Framing' of Perspective", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XL (1981), pp. 29–39: 35. La même chose peut être observée en ce qui concerne le choix de faire décorer un Office de la Vierge à cette époque. Cf. Calvillo 2003 (note 4), p. 266: "As a monument to a form of Devotion severely criticized by the Protestants, the Farnese Hours also represents a continuation of Clovio's defense of the Roman Church through his insistence on the legitimacy of his art."

[16] Cf. Stefania Caliandro, *Images d'images: le métavisuel dans l'art visuel*, Paris 2008, p. 5. Voir aussi Vera Beyer/Christian Spies, "Einleitung: Ornamente und ornamentale Modi des Bildes", in: *Ornament: Motiv–Modus–Bild*, éd. par *idem*, Paderborn 2011, pp. 12–23: 15; Thomas Golsenne *et al.*, "L'ornemental: esthétique de la différence", in: *Perspective: actualité en histoire de l'art*, I (2010), pp. 11–26: 22.

[17] Cf. Marc Perelman, "L'ontologie spatiale du livre (ligne, axe, perspective)", in: *Le livre et ses espaces*, éd. par Alain Milon/Marc Perelman, Nanterre 2007, pp. 503–510.

[18] Cf. Riebesell (note 6), p. 132. Pour un examen approfondi du manuscrit en tant que galerie imaginaire, voir Calvillo 2003 (note 4), pp. 266–326.

[19] Cf. William M. Voelkle, "Maraviglia di Roma", in: Voelkle/Golub (note 4), pp. 7–128: 16.

[20] Cf. Marc Fumaroli, "La Galeria de Marino et la Galerie Farnèse: épigrammes et œuvres d'art profanes vers 1600", in: *Les Carrache et les décors profanes* (note 12), pp. 163–182.

4 Giulio Clovio, Heures Farnèse, fol. 40v-41r: *Fête du Monte Testaccio*. New York, The Pierpont Morgan Library, Ms M.69

5 Giulio Clovio, Heures Farnèse, fol. 39r: *Salomon rencontrant la reine de Saba*, détail. New York, The Pierpont Morgan Library, Ms M.69

microsystèmes, l'artiste installe une paire de frontispices et un paysage en bas-de-page, ce dernier encadré par des structures verticales comportant des grotesques (figs. 1, 4). Ainsi, la lecture de chaque heure est accompagnée d'un parcours élaboré du regard: la lecture frontale mais complexe des frontispices – une sorte de prise au piège progressive du spectateur par un mécanisme d'immersion par grades – suit toujours une ou plusieurs pages de texte non décoré; le regard revient donc à une lecture séquentielle, pour passer ensuite à une paire de feuillets combinant le texte avec une vue plongeante de haut en bas sur un paysage. La lecture est d'une certaine manière syncopée et conditionnée par des changements de position et des projections dans l'espace.

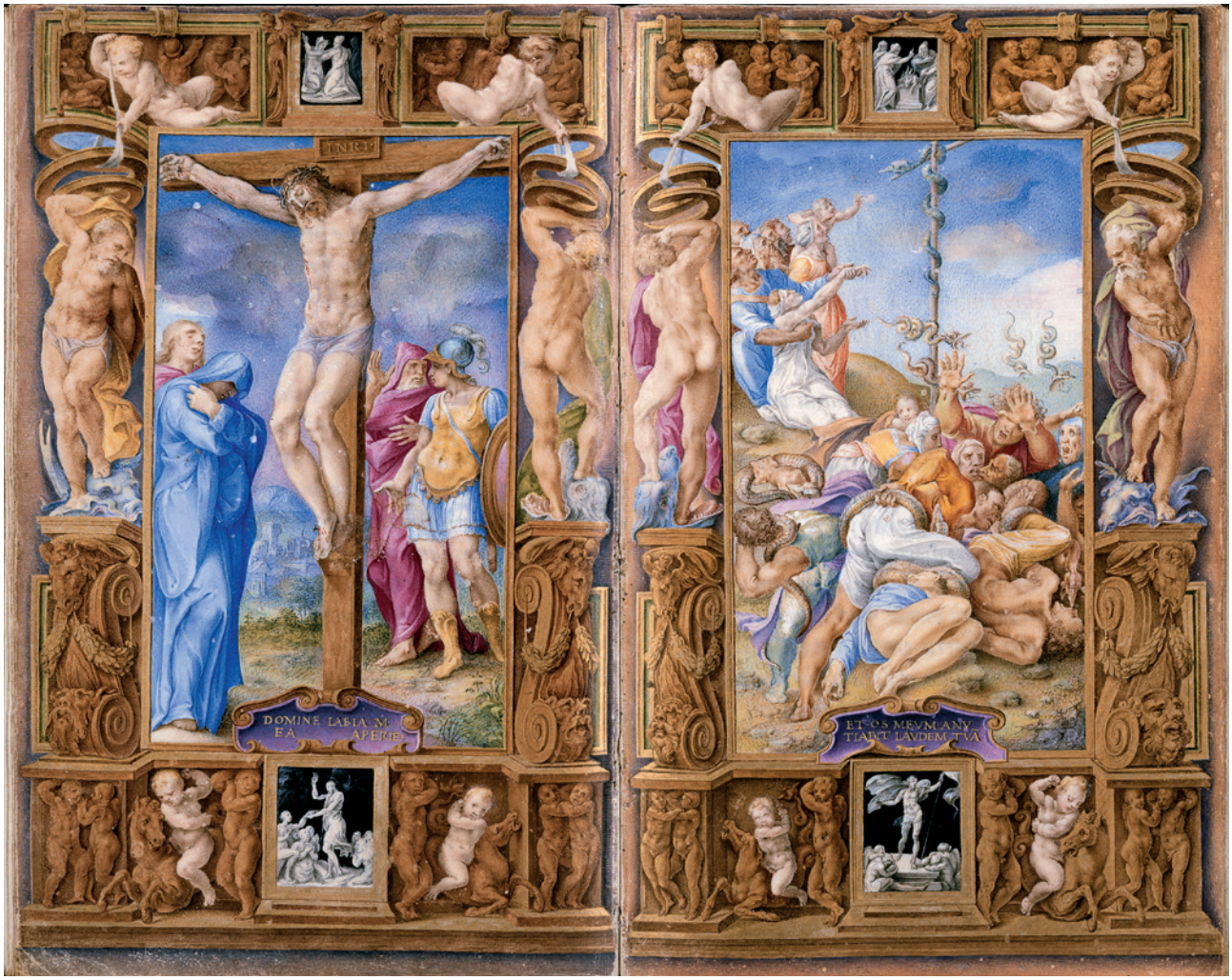
Les suggestions de l'ornement

Stimulant l'imagination, le système décoratif plaide pour la participation du lecteur/spectateur.[21] Ce dernier est nécessaire même dans la démarche générative que constitue l'acte interprétatif. De ce point de vue, le système de Clovio fonctionne comme une œuvre ouverte.[22] De cette définition on gardera la flexibilité d'une interprétation comme une possibilité parmi d'autres, laissé à la discrétion du lecteur, de ses savoirs et autres circonstances. Afin d'explorer les *suggestions* de l'ornement, je placerai au cœur de cette partie les feuillets 38v–39r du manuscrit (fig. 1) où l'on peut observer les principaux acteurs du vocabulaire ornemental (les *putti* et *ignudi*, les masques, les rubans et tissus) ainsi que leurs modes de syntaxe décorative (le cadre et les matériaux feints).

Ouvrant le texte de la Sexte, cette paire contient les épisodes de *L'adoration des mages* à gauche et de *Salomon rencontrant la Reine de Saba* à droite. Les rubans et les tissus, typiquement employés dans l'art monumental comme opérateurs de liaison, fonctionnent dans un premier temps comme guides de l'imagination et du regard intérieur du spectateur/lecteur dans son parcours de la galerie, puisqu'ils suggèrent souvent un espace intermédiaire entre le support et la structure d'encadrement, encourageant ainsi le mouvement circulaire du regard. Mais en dehors de cette fonction primaire, les rubans dans les Heures Farnèse sont également employés par l'artiste comme une zone qui accueille, provoque et permet le paradoxe et l'ambiguïté. En effet, le ruban violet transperce la partie supérieure du cadre de manière inattendue (fig. 5), mais le dessin ne laisse pas comprendre comment ce transpercement est effectué. Cette constante ornementale que l'on rencontre très tôt dans le manuscrit revêt progressivement des allusions théologiques. Si dans la paire en question le transpercement semble suggérer l'articulation entre le

[21] Cf. Bret Rothstein, "The Rule of Metaphor and the Play of the Viewer in the *Hours of Mary of Burgundy*", in: *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, éd. par Reindert Falkenburg/Walter S. Melion/Todd M. Richardson, Turnhout 2007, pp. 237–275.

[22] Mes réflexions et l'emploi du terme "œuvre ouverte" sont inspirés des travaux d'Umberto Eco, Daniel Arasse et Hans Belting. Cf. Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington 1979, p. 9; Daniel Arasse, "Fonctions et limites de l'iconographie: sur le cadre et sa transgression", in: *Die Methodik der Bildinterpretation: Deutsch-französische Kolloquien 1998–2000*, éd. par Jean-Claude Schmitt/Andrea von Hülsen-Esch, II, Göttingen 2002, pp. 551–578: 577 et note 23; Hans Belting, *L'image et son public au Moyen Âge*, Paris 1998, p. 67.



6, 7 Giulio Clovio, Heures Farnèse, fol. 102v–103r: *La crucifixion* et *Le serpent d'airain*, ensemble et détail. New York, The Pierpont Morgan Library, Ms M.69

divin et le mortel,[23] amplifiant ainsi le geste du Christ dans la *storia*, dans les feuillets 102v–103r (fig. 6), le ruban blanc entourant le deuxième des trois anneaux (fig. 7) exige de la part du spectateur – en disparaissant et en réapparaissant mystérieusement entre les mains du *putto* – une explication. Au sein d'une syntaxe ouverte dans la paire dédiée à une lecture typologique de la rédemption, les trois anneaux peuvent amener à l'esprit la Trinité ou la Résurrection et encourager une réflexion de nature transcendantale, puisque l'articulation du ruban blanc ressort d'un caprice visuel.[24]

Par ailleurs, le geste de l'Enfant dans l'*Adoration* (figs. 1, 8) fait également objet d'échos dans le registre ornemental. Plusieurs *putti* sur cette double page répètent ce geste, le tournant en dérision puisqu'ils dérangent les masques de vieillards représentés *al naturale* (figs. 1, 5). Les échos participent aussi à la mise en place de la parodie, comme c'est le cas aux feuillets 102v–103r (fig. 6), où l'on aperçoit que la tête de cheval ailée fait écho à la bouche exagérément ouverte du serpent (fig. 9), tandis que le masque de vieillard directement en dessous est le seul parmi les quatre qui sourit, trahissant le caractère parodique, sinon comique, de cette reprise de la fresque du serpent d'airain de Michel-Ange dans la Chapelle Sixtine.[25] Bien évidemment, le ton parodique de Clovio ne signifie pas une considération négative envers ses modèles, mais le contraire.[26]

La profusion et la variété des matériaux représentés est un trait indéniable de ce manuscrit. Clovio représente en peinture tout type de création artistique, suivant l'exemple de Michel-Ange, Giulio Romano et Francesco Salviati. La disposition calculée fait son ap-

[23] Cf. Baschet (note 8), p. 258.

[24] Cf. Smith (note 4), p. 143: "In each set of rings the middle one presumably signifies the Second Person [of the Trinity], the Son. This ring has a band of cloth looped through it; a putto pulls at the band of cloth, and the ring is, literally, 'lifted up'."

[25] *Ibidem*, p. 142.

[26] À ce propos, voir Paul Barolsky, *Infinite Jest: Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Columbia *et al.* 1978, p. 105. L'auteur souligne la prévalence de cette pratique, et l'admiration pour le créateur de l'original qui l'accompagne.

8 Giulio Clovio, Heures Farnèse, fol. 38v: *L'adoration des mages*, détail. The Pierpont Morgan Library, New York, Ms M.69

9 Giulio Clovio, Heures Farnèse, fol. 103r: *Le serpent d'airain*, détail. New York, The Pierpont Morgan Library, Ms M.69

parition dans les Heures Farnèse, où la métaphore de la *galleria* encourage les comparaisons entre les différents types d'objets et matériaux placés les uns à côté des autres. En prenant en considération la place centrale de la question du *paragone* dans le contexte artistique et théorique du XVIe siècle, il semblerait que Clovio ait été tenté de fournir ses propres propositions. L'appartenance de l'artiste aux cercles de l'Accademia dello Sdegno,[27] ainsi que ses rapports avec Francisco de Hollanda qui, dans ses *Dialogues*, soutenait la primauté du *disegno* et de la peinture, ont sans doute influencé sa réflexion.[28] Les allusions au *paragone* se rencontrent tout au long du manuscrit, mais trouvent sur les feuillets qu'on a sélectionnés (fig. 1) leur expression la plus aboutie. Exploitant la symétrie des compositions, les *ignudi* du cadre sont représentés de tous les côtés et dans des positions recherchées, alors que dans la partie inférieure au centre, le *putto* de bronze s'anime et prend part à l'action, fonctionnant ainsi comme lien entre deux niveaux d'illusion. Pourtant, il ne s'agit pas seu-

[27] Pour l'Accademia dello Sdegno voir entre autres Michele Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna 1930, V, p. 141; Ginette Vagenheim, "Appunti per una prosopografia dell'Accademia dello Sdegno' a Roma: Pirro Ligorio, Latino Latini, Ottavio Pantagato e altri", in: *Studi umanistici piceni*, XXVI (2006), pp. 211–226.

[28] Francisco de Hollanda, *Les Dialogues de Rome de François de Hollande*, trad. par José Frèches, Paris 1973, en particulier pp. 29–32. La littérature sur le *paragone* entre peinture et sculpture est très vaste. Pour une approche récente voir Sefy Hendler, *La guerre des arts: le paragone peinture-sculpture en Italie XVe–XVIIe siècle*, Rome 2013.

lement d'une variété qui célèbre la *copia* de l'artiste ou la suprématie de la peinture face à la sculpture; l'accumulation devient juxtaposition et finalement mixtion matérielle dont l'ambiguïté est une conséquence nécessaire. La corniche en marbre blanc – ou en stuc – feint développe ses volutes à gauche et à droite d'une manière stupéfiante. De plus en plus fluides, les volutes se transforment en ce qui semblerait être des étoffes par lesquelles se maintiennent des *putti* de chair (fig. 5). La rigidité cède la place à la souplesse et le minéral devient malléable dans les mains des *putti*.

Citation et commentaire

La citation et le commentaire constituent deux aspects très importants pour les Heures Farnèse, englobant l'ensemble du système décoratif et non seulement les marges. Cerney a relevé la citation d'environ deux cents œuvres: Raphaël et Michel-Ange dominent dans les *storie*, tandis que nombreuses sont les reprises des Loges et des antiquités dans les marges; Giulio Romano, Baldassarre Peruzzi et Perino del Vaga sont cités régulièrement aussi.[29] Dans le champ du livre enluminé, la copie et la variation sont des pratiques communes.[30] En effet, quand Vasari qualifie l'enlumineur Giulio Clovio de "petit Michel-Ange", il rend manifeste non seulement le fait que ces inventions ont été perçues dès le début comme des imitations d'autres œuvres, il met surtout en évidence le rôle prépondérant de l'intention de l'enlumineur et sa grande maîtrise dans le petit format, intime et précieux, mais tout aussi monumental. Participant pleinement à l'esprit de son époque, Clovio fait de la citation visuelle un instrument polyvalent.[31] Les citations manifestes des Heures Farnèse sont en effet des agents de dynamisme au sein de la galerie imaginaire et s'apparentent à l'"imitation heuristique",[32] à savoir l'imitation qui ne cache pas ses sources et invite le spectateur/lecteur à une quête mentale et silencieuse adaptée au contexte de la dévotion privée.

Il est ici important de rappeler que la reprise et l'intégration des modèles sont des procédés très puissants dont les racines remontent à l'antiquité. De Sénèque à Erasme et Bembo, en passant par Macrobe et Quintilien, la manière selon laquelle on atteint la perfection en imitant les anciens a connu plusieurs approches.[33] La méthode employée par l'artiste se rap-

[29] Cerney (note 4), pp. 55–221. Voir aussi Voelkle (note 19), pp. 7–128. Nous nous réservons de revenir sur la question de la citation – terme problématique – dans l'œuvre du miniaturiste dans notre thèse *L'art de l'enluminure à Rome dans la première moitié du XVIe siècle: rôle des manuscrits et fonctions de l'ornement*, sous la direction du Professeur Philippe Morel.

[30] Cf. Jonathan J. G. Alexander, "Facsimiles, Copies, and Variations: The Relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts", in: *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, éd. par Kathleen Preciado, Baltimore 1989, pp. 61–72. Alexander a observé avec justesse que l'appréciation et la compréhension de la copie sont des notions définies par le contexte culturel de chaque époque.

[31] La pratique de la copie et de la citation renvoient certes au climat de rivalité et d'hommage entre les artistes de la période. Clovio revendique ainsi sa place, et la place de l'enluminure, face aux grands décors. Cf. Rona Goffen, *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven/Londres 2003, surtout p. 6. La littérature récente a mis en évidence les multiples facettes et le fait que cette pratique est inhérente à la *maniera moderna*. Voir surtout Elizabeth Cropper, *The Domenichino Affair: Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome*, New Haven 2005, chap. 3; Jill Burke, "Inventing the High Renaissance from Winckelmann to Wikipedia: An Introductory Essay", in: *Rethinking the High Renaissance: The Culture of the Visual Arts in Early Sixteenth-Century Rome*, éd. par *eadem*, Aldershot 2012, pp. 1–26, notamment pp. 15–17; Marcia Hall, recension de *Rethinking the High Renaissance*, in: *Renaissance Quarterly*, LXVI (2013), pp. 609sq.: 610; Morten S. Hansen, *In Michelangelo's Mirror: Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi*, University Park 2013. Pour la question de la citation dans l'œuvre de Clovio voir surtout Voelkle (note 19), p. 27; Jonathan J. G. Alexander, "Giulio Clovio '*pictor nulli secundus*'", in: *Il lezionario farnese:* Towneley Lectionary, *manoscritto 91, New York, The New York Public Library, Astor, Lenox e Tilden Foundations*, éd. par *idem*, Modène 2008, pp. 9–60: 42sq.; Elena Calvillo, "Buon giudizio e miniatura della Controriforma per il Cardinale Farnese", *ibidem*, pp. 62–96; *eadem*, "Critical Parallels/Strategic Differences: Giulio Clovio and Michelangelo in Cinquecento Theory and Practice", in: *Julije Klović: najveći minijaturist renesanse*, cat. de l'exp., éd. par Jasminka Poklečki Stošić/Valerija Macan, Zagreb 2012, pp. 65 69; *eadem*, "Authoritative Copies and Divine Originals: Lucretian Metaphor, Painting on Stone, and the Problem of Originality in Michelangelo's Rome", in: *Renaissance Quarterly*, LXVI (2013), pp. 453–508.

[32] Cf. Thomas M. Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven 1982.

[33] Pour une synthèse de ces approches cf. George W. Pigman, "Versions of Imitation in the Renaissance", in: *Renaissance Quarterly*, XXXI (1980), pp. 1–32.

proche principalement des conseils de Macrobe, selon lesquels l'imitation n'exclue pas la répétition mais nécessite le réaménagement du matériel.[34] Au début du XVIe siècle, Pic de la Mirandole soutiendra une thèse similaire dans sa réponse à Pietro Bembo concernant les citations dans l'œuvre de Virgile, qui aurait "non pas volé mais emprunté quelque chose" pour l'utiliser "comme un signe, comme une ciselure d'antiquité, pour décorer les édifices de ses poèmes".[35]

Dans cette tradition, Clovio se montre donc non seulement capable de reproduire ses modèles, mais aussi suffisamment habile pour les faire entrer dans ses propres réalisations.[36] Ces citations mettent évidemment en place un dialogue entre l'original et sa copie. Néanmoins, l'artiste enrichit cette dialectique avec des aspects supplémentaires. Au-delà de l'exercice intellectuel, la fonction visuelle de la copie mérite notre attention. Sous un angle sémiologique, la citation opère une jonction, établit un dialogue entre deux systèmes sémiotiques et déclenche chez le lecteur un processus de reconnaissance et d'interprétation.[37] Si le jeu de mémoire provoqué par la profusion des citations impose la quête de l'original, les détournements et les combinaisons d'éléments puisés au sein de différentes œuvres compliquent davantage cette quête et enrichissent le dialogue. La citation oscille, en tant que signe visuel, entre la transparence de sa référence directe et l'opacité due aux modifications. Allant au-delà de l'encyclopédisme affirmé et d'un désir qui relève du collectionnisme, la copie fait appel à son modèle tout en se voyant détournée, insérée dans un environnement autre. L'artiste ne joue pas seulement avec son spectateur sollicitant ses connaissances et sa bonne mémoire visuelle, il joue aussi avec le langage de l'art. En réalité, ce que nous propose ici Clovio est un jeu d'allusions, de continuité et de différence, assez commun pour l'époque, d'autant plus que le terme *alludere* signifie non seulement l'allusion aux textes ou aux images mais aussi l'acte de jouer avec eux.[38] Par ailleurs, la citation en tant que signe à forte valeur métaphorique fonctionne à double sens.[39] Nous pourrions par conséquent suggérer que la machine mnémotechnique des Heures Farnèse transforme aussi les originaux en *imagines agentes*, qui renvoient le lecteur aux pages de son livre d'heures.

Les feuillets qui illustrent à mon avis clairement ces fonctions sont les paysages en double-page agrémentés des grotesques dans leurs marges. D'un côté la citation directe renvoie aux pilastres des Loges de Raphaël[40] et, de l'autre, leur décontextualisation constitue en réalité *un retour aux sources*, une remise des grotesques dans leur place d'origine, puisque le système décoratif des Loges renvoie à son tour à un manuscrit enluminé.[41] Clovio donc actualise le message et les grotesques redeviennent *marginalia*.

[34] *Ibidem*, p. 6.

[35] Giovanfrancesco Pico della Mirandola, "De imitatione", in: *Le epistole 'De imitatione' di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, éd. par Giorgio Santangelo, Florence 1954, p. 26: "[…] et quamquam mutuo si non furto quaedam hinc inde quasi signa veterum atque toreumata carpsit ad ornanda suorum poëmatum aedificia […]" (La traduction française se trouve dans Lina Bolzoni, *La chambre de la mémoire: modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Génève 2005, p. 295 et note 23). Concernant la citation comme ornement voir aussi Antoine Compagnon, *La seconde main: ou le travail de la citation*, Paris 1979, p. 32.

[36] Cf. aussi Calvillo 2003 (note 4), p. 375. Louis Marin parle du paradoxe de la belle et bonne citation, à savoir la citation qui est perçue comme telle tout en étant indiscernable du texte où elle s'insère. Voir Louis Marin, "De la citation: notes à partir de quelques œuvres de Jasper Johns", in: *Artstudio*, XII (1989), pp. 120–133: 127.

[37] Sur la question de la citation en peinture voir Compagnon (note 35), surtout p. 57; Marin (note 36); Dominique Château, *L'héritage de l'art: imitation, tradition et modernité*, Paris 1998; Jérémie Koering, "Titien l'iconophage", in: *Venezia Cinquecento*, XXI (2012), 41, pp. 5–37.

[38] Cf. Bolzoni (note 35), pp. 11 et 138–140. La citation comme jeu est également abordé dans Compagnon (note 35), p. 27, et Château (note 37), p. 374.

[39] Cf. Compagnon (note 35), p. 57.

[40] Cf. Calvillo 2003 (note 4), pp. 320sq.: "The *Logge* thus provided not only an artistic but also a functional model for the Farnese Hours."

[41] Le rapport des grotesques avec les *marginalia* gothiques a été depuis longtemps relevé. Cf. Philippe Morel, *Les grotesques: les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris 2001, pp. 15–20. L'analogie entre le modèle d'une Bible illustrée et les Loges proposée par Bernice Davidson, *Raphael's Bible: A Study of the Vatican Logge*, University Park, Penn., 1985, p. 39, est particulièrement convaincante, d'autant plus qu'elle tient compte de la notion du plaisir liée à la lecture des manuscrits enluminés.

Déclaration ultime de négation de la représentation et de sa logique, les grotesques se juxtaposent à des paysages à la perspective atmosphérique délicate (figs. 4, 10).[42] Même si cette juxtaposition rappelle les Loges de Raphaël, ou bien les fresques de Salviati à San Giovanni Decollato, leur présence ici est davantage marquée par le simple fait de l'intensité de leurs couleurs par rapport aux paysages qu'ils accompagnent. Dans l'économie visuelle de ces feuillets, où le paysage s'offre directement au regard du spectateur à travers une structure qui abolit les frontières matérielles, les constructions marginales fonctionnent comme point d'ancrage et comme filtre; le texte est vu et lu à travers elles. Dans certains cas, c'est le purement décoratif et l'imaginaire qui accompagnent le textuel, dans d'autres les marges deviennent une projection du contenu caché qui orne le paysage. Sur les feuillets 50v–51r par exemple (fig. 10), la vue sur l'île du Tibre se trouve encadrée par des statues dont les poses renvoient aux décors du Vatican et de la Villa Farnesina.[43] Le goût du collectionnisme se combine à l'encyclopédisme, qui dans ses compositions verticales semblent s'harmoniser dans un équilibre naturel, soulignant ainsi la richesse et la diversité de la nature. Ainsi, les textes des Écritures louant la création divine et la sagesse du Verbe sont complétés par la sagesse de la nature, dont les grotesques illustrent les lois de continuité et de variété.[44] Comme dans les frontispices, l'ornement fait aussi irruption et remet en question la transition entre l'espace du texte et le registre décoratif; sur les feuillets 40v–41r (fig. 4) par exemple, le cavalier de la marge gauche ne se jette pas dans le vide, mais dans l'espace du texte; dans ce cas le procédé d'actualisation finit par projeter la lecture sur des événements contemporains comme la fête du Monte Testaccio représentée au bas de la page.

Intimement lié à la citation, le commentaire implique plus explicitement un acte d'interprétation.[45] De façon simplificatrice je dirais que l'ornement des marges est très vite devenu l'expression visuelle de ce travail, participant ainsi à la production de l'objet imaginaire du texte pendant l'acte de lecture.[46] Ainsi, Elena Calvillo remarque que le rôle de l'ornement dans les cadres des Heures Farnèse dirige la mémoire du lecteur ainsi que son interprétation, agissant souvent comme supplément à la narration.[47] Cette dimension de l'ornement est traitée par l'artiste d'une manière plus subtile.

L'étude de la paire 26r–27v (fig. 11) contenant la *Nativité* et *Le péché originel* permettra de réévaluer ces implications. Mary Cerney interpréta de manière assez catégorique les attitudes des figures comme antithétiques entre les deux feuillets.[48] Plus récemment, Antonella Fenech a mis en évidence le travail du commentaire qui est suscité par les deux figures dans les niches.[49] En effet, celle de la *Nativité* invite le spectateur à diriger son regard vers le haut tout en adoptant une posture frontale. En revanche, son équivalent au feuillet opposé tourne le dos au spectateur dans un mouvement exégétique soulignant l'opposition typologique entre la Nativité, épisode *sub gratia*, et le péché originel, événement *ante legem*. Il me semble qu'il est possible d'enrichir cette interprétation en prenant en compte l'ambiguïté et l'esprit ludique qui parcourt ce manuscrit. Si l'on regarde attentivement, nous remarquons qu'en réalité les réactions sont mixtes. Les *putti*

[42] Bien que les paysages fassent partie du vocabulaire des grotesques, souvent sous forme de médaillons dans les pilastres, l'enjeu ici est assez différent; nous remarquons une égalité de disposition dans la mise en page qui conduit naturellement à la comparaison.

[43] Pour les citations spécifiques à ces feuillets, cf. Cerney (note 4), pp. 131–134.

[44] Cf. Morel (note 41), chap. 5 et 6.

[45] Cf. Compagnon (note 35), pp. 162sq.

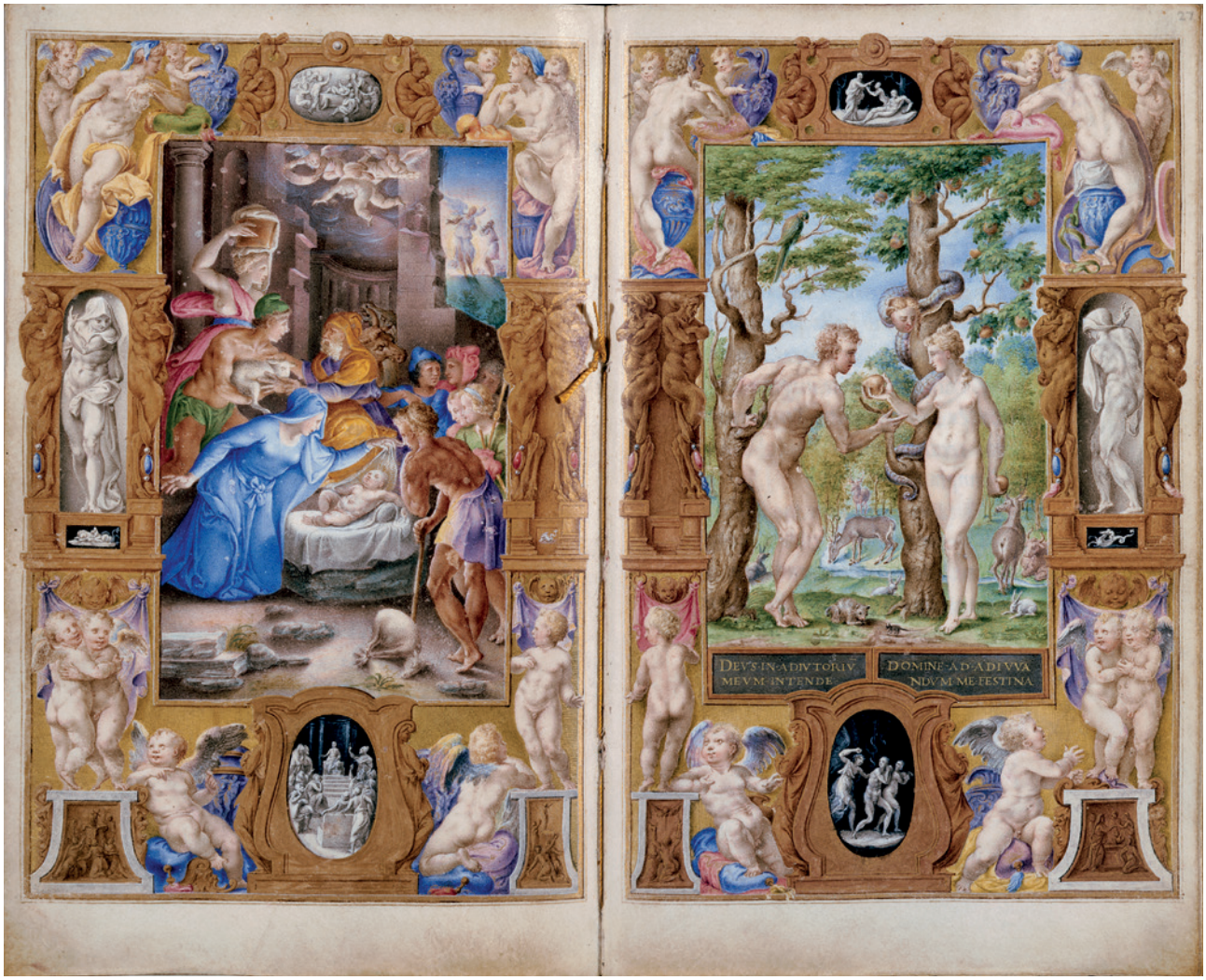
[46] Pour la notion de l'objet imaginaire produit dans l'esprit du lecteur, cf. Wolfgang Iser, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Sprimont 1985, pp. 195–286; voir aussi Paul Ricœur, "Lire", in: *Temps et récit*, Paris ²1991 (¹1985), pp. 304–309.

[47] Calvillo 2003 (note 4), p. 325.

[48] Cerney (note 4), pp. 92sq.

[49] Cf. Antonella Fenech Kroke, *Giorgio Vasari: la fabrique de l'allégorie*, Florence 2011, p. 313.

10 Giulio Clovio, Heures Farnèse,
fol. 50v-51r: *Paysage avec l'île du Tibre.*
New York, The Pierpont Morgan Library,
Ms M.69



11 Giulio Clovio, Heures Farnèse,
fol. 26v-27r: *La Nativité* et *Le péché originel*.
New York, The Pierpont Morgan Library,
Ms M.69

12 Giulio Clovio, Heures Farnèse, fol. 27r: *Le péché originel*, détail. New York, The Pierpont Morgan Library, Ms M.69

13 Giulio Clovio, Heures Farnèse, fol. 26v: *La Nativité*, détail. New York, The Pierpont Morgan Library, Ms M.69

du coin inférieur droit semblent par exemple être amusés par l'épisode (fig. 12), tandis que l'expression d'un *putto* au feuillet opposé est plutôt triste (fig. 13). À cette observation viennent s'ajouter l'angle d'ouverture du livre et la tendance affirmée parmi les enlumineurs actifs à Rome à l'époque de travailler la double page de manière critique, jouant sur les différents degrés de symétrie, de continuité visuelle ou de comparaison, en accentuant souvent le rôle des figures ornementales situées en périphérie – phénomène également en vogue dans les fresques maniéristes.[50] Ceci permet de penser que Clovio nous propose ici un système ouvert qui encourage un positionnement critique – non seulement esthétique (à cause des nombreuses citations) mais aussi d'interprétation. Cette proposition semble être soutenue par les attitudes des satyres à gauche et à droite de chaque épisode, qui mettent en place un jeu où le comique surgit sous la forme de l'inutile et de l'intrus, dans le nombre des pieds des satyres, qui varie selon les individus (fig. 14). D'une certaine manière, les figures dans les niches, point de départ du commentaire, se trouvent encadrées par des figures porteuses d'ambiguïté. L'ornement trompe et détrompe à la fois le spectateur et l'entraîne dans un exercice spirituel amusant. De plus, les satyres adossés du feuillet 27r (fig. 14) sont conscients de la situation, et leur complicité est trahie par un sourire contrastant avec les expressions des autres. Un regard plus attentif relèvera l'absence d'étoffe sur leurs épaules et, par conséquent, rendra inexplicable la présence du pendentif dans la partie inférieure. Les formes semblables, une fois déchiffrées, renvoient à la tromperie des apparences et à l'importance d'une observation perspicace.

En parsemant les Heures Farnèse d'éléments ludiques, Clovio actualise la longue tradition des *marginalia* comiques en les entrecroisant avec l'esprit humaniste de la plaisanterie savante et cultivée, complétant ainsi la dimension rhétorique de sa création.

[50] Sur le potentiel de la double page voir notamment Jeffrey F. Hamburger, *Ouvertures: la double page dans les manuscrits enluminés du Moyen âge*, Dijon/Lyon 2010; David Ganz, *Medien der Offenbarung: Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008, pp. 162–177.

14a-c Giulio Clovio, Heures Farnèse, fol. 26v-27r: *La Nativité* et *Le péché originel*, détails. New York, The Pierpont Morgan Library, Ms M.69

Le comique remplit essentiellement deux fonctions dans le cadre de notre manuscrit, l'une dévotionnelle, l'autre oratoire. Dans les deux cas, le jeu érudit ne vise pas à distraire mais à provoquer un sourire chez le lecteur qui prend conscience de la plaisanterie. Le plaisir provoqué instaure un climat de connivence entre le spectateur et l'objet contemplé, encourageant de cette manière la compréhension de ce dernier.[51] Le statut ambivalent de cardinal, à la fois membre de la curie romaine et haut dignitaire d'une cour mondaine, oblige celui-ci à maîtriser cet aspect de la rhétorique cicéronienne, surtout à cette époque de turbulences pour l'église catholique. Paolo Cortesi[52] et Baldassarre Castiglione[53] ont tous les deux souligné dans leurs écrits l'importance de l'emploi des formules humoristiques et du savoir-rire pour le courtisan et le cardinal. Il n'est pas surprenant que tous les deux puisent leur inspiration dans le *De oratore* de Cicéron.[54] Le cardinal idéal pour Cortesi est précisément l'incarnation de l'orateur cicéronien pour qui l'humour fait partie de l'arsenal oratoire. L'humour fonctionne ainsi simultanément comme arme oratoire et véhicule d'enseignement chrétien.[55] Le contenu éthique et les significations religieuses des inventions de Clovio relient les deux dimensions, au premier abord distinctes.

La citation donc interpelle le lecteur, le sollicite et arrête davantage le regard et l'esprit. Placée dans la marge, sur le cadre, dans l'espace déjà censé fonctionner comme point de contact avec le lecteur, la citation intensifie le dialogue en ouvrant la marge vers l'exté-

[51] Dans le cadre de la lecture des Écritures, le sourire suscité par les inventions de Clovio pourrait être mis en rapport avec les propos de Bernard de Clairvaux concernant le moment où l'âme rencontre le Verbe. Le sourire devient ainsi un signe de la communication avec Dieu. Cf. Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, éd. par Jean Leclerc *et al.*, trad. par Raffaele Fassetta, Paris 2007, V, pp. 392sq., 85.11. Sur les points de rencontre entre les écrits de Bernard de Clairvaux et ceux contemporains de caractère humaniste voir surtout M. Boyle O'Rourke, "Gracious Laughter: Marsilio Ficino's Anthropology", in: *Renaissance Quarterly*, LII (1999), pp. 712–741: 718.

[52] Paolo Cortesi, *De cardinalatu*, San Gimignano 1510, livre II, chap. 9, "De Sermone", c. LXXXVr–LXXXVIIIv. Voir aussi Barbara C. Bowen, "Paolo Cortesi's Laughing Cardinal", in: *Humour and Humanism in the Renaissance*, éd. par Andrew Morrogh, Florence 1985, pp. 251–259.

[53] Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, II.xlii–xciii.

[54] Cf. Bowen (note 52), p. 254.

[55] *Ibidem*, p. 258.

rieur. De plus, dans un contexte de dévotion privée et sous l'ombre de la Réforme, ces éléments ne constituent pas des choix anodins. Tout en faisant allusion à la pratique scolastique du commentaire patristique et de l'intertextualité, ils véhiculent en même temps la revendication de ces pratiques éminemment catholiques et fortement critiquées par Luther et Ramus.[56] Certes, il ne s'agit pas d'une œuvre de propagande comme on le verrait dans le cas d'une commande publique. Et pourtant, la tonification du moral même dans le cas des manuscrits d'usage privé est une pratique commune.[57] De plus, comme il a été mentionné dans l'introduction, le caractère propédeutique du livre est confirmé aussi par le grand nombre de conseillers et hommes de lettres ayant probablement participé à son élaboration. Étant membre de l'Accademia dello Sdegno, Giulio Clovio avait sans doute pu discuter certains aspects de son décor avec d'autres artistes. On peut également déduire l'impact du décor par les descriptions que lui accordent Vasari et Francisco de Hollanda, sans oublier les copies de certains feuillets circulant sous forme d'estampes créées par Cornelis Cort (fig. 15).[58] Par ailleurs, en tant qu'objet de prestige, le manuscrit inscrivait son commanditaire dans un cercle de collectionneurs de la noblesse contemporaine.[59] En d'autres termes, la fonction du livre d'heures et la fonction de l'objet de luxe combinent une dimension privée avec la monstration d'un objet de collection, sélectivement ouvert aux proches de son propriétaire.[60]

La combinaison des pratiques scolastiques du commentaire et de l'intertextualité avec les figures équivoques du paradoxe et du comique confère à ces illustrations une certaine souplesse, qui, sans engager réellement l'auteur ou le lecteur,[61] rendent possible la distance critique ou la "bonne" distance qui encourage une lecture active et une réflexion profonde.[62] Les multiples instances de jeu paradoxal de l'ornement qu'on a pu relever jusqu'ici peuvent s'attacher au caractère propédeutique du manuscrit. En se servant du paradoxe, Clovio emploie une figure du discours et de la pensée chère aux humanistes chrétiens du XVIe siècle, non seulement pour son efficacité pédagogique due au plaisir et l'étonnement, mais surtout parce qu'elle constitue un instrument critique riche en potentiel exégétique.[63] Frôlant l'ineffable, dépassant la forme, comme par exemple le ruban des feuillets 38v–39r (fig. 1), la tension permanente et l'effet hypnotique de ces inventions créent des foyers où une réalité insaisissable peut briller par scintillements. Dans la même veine, le comportement paradoxal de l'ornement fonctionne également comme piège pour l'esprit et véhi-

[56] Cf. Compagnon (note 35), p. 244.

[57] L'exemple de la bibliothèque médicéenne, notamment du fond des Plutei, illustre parfaitement cette démarche. Voir à ce propos *All'ombra del lauro: documenti librari della cultura in età laurenziana*, cat. de l'exp. Florence 1992, éd. par Anna Lenzuni, Cinisello Balsamo 1992.

[58] Vasari (note 2), pp. 218sq. L'Arétin termine sa longue description avec une phrase qui laisse entendre que Clovio était souvent sollicité pour son chef d'œuvre qu'il était toujours prêt à montrer: "è cortesissimo in mostrando ben volentieri le cose sue a chiunque va a visitarlo e vederlo, come si fanno l'altre maraviglie di Roma." En effet le manuscrit était longtemps entre les mains du miniaturiste. En 1577, un an avant la mort de ce dernier, l'évêque Alexandre Rufino écrivit au cardinal et lui conseilla de lui retirer le manuscrit à cause de son âge avancé (Robertson [note 6], p. 34, note 100, et App., nos. 101 et 102). Pour Francisco de Hollanda voir Calvillo 2007 (note 4), p. 148 et note 27. Pour la collaboration entre Giulio Clovio et Cornelis Cort voir Manuela Bartolotti, "Giulio Clovio e la traduzione a stampa: miniature e incisioni dal fondo Ortalli di Parma", in: *Rivista di storia della miniatura*, XIV (2010), pp. 174–188.

[59] Rothstein (note 21), p. 239. Dans son excellente étude du livre d'heures d'Anne de Bretagne, l'auteur qualifie ce dernier de "calculated showpiece".

[60] Le tour de sa collection que le cardinal Domenico Grimani ait offert aux ambassadeurs de Venise en 1505, reporté par Marino Sanuto (*I diarii [1469–1533]*, Venise 1879–1903, VI, pp. 72–74), constitue un bon exemple de ces pratiques. Cf. Patricia Falguières, "La cité fictive: les collections de cardinaux, à Rome, au XVIe siècle", in: *Les Carrache et les décors profanes* (note 12), pp. 215–333: 237–240.

[61] Cf. Rosalie Littell Colie, *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*, Hamden 1976, p. 38.

[62] Cf. Ricœur (note 46), p. 309.

[63] Voir à ce propos Alain Michel, "Rhétorique, philosophie, christianisme: le paradoxe de la Renaissance devant les grands courants de la pensée antique", in: *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, actes des colloques Paris 1981/82, éd. par Marie-Thérèse Jones-Davies, Paris 1982, pp. 47–58: 50sq.

cule ainsi des connotations éthiques, rappelant à ce dernier sa propre faiblesse et incitant à l'humilité. On pourrait interpréter ainsi les *putti* qui répètent le geste de l'enfant Jésus dans les marges comme la mise en image de l'esprit d'enfance et d'humilité avec lesquels il faut s'approcher des Saintes Ecritures.[64]

Questionner les limites de la représentation et du support

Tentant d'exprimer l'indicible et le mystère, le paradoxe visuel – mécanisme de caractère autoréférentiel[65] – finit par remettre en question les limites de la représentation et du support. En effet, Clovio fait de l'ornement un instrument puissant qu'il utilise aussi pour mettre en avant ses préoccupations proprement artistiques. Si la transgression du cadre est en quelque sorte ce qui lui confère son vrai sens, au sein des Heures Farnèse cette transgression, sous la forme du transpercement, devient progressivement débordement.[66]

Celui des feuillets 42v–43r (fig. 16) est tellement discret que l'on pourrait le qualifier de ruse de la représentation. Avec un relief accentué par l'architecture feinte en saillie, les frontispices mettent littéralement en avant leur décoration somptueuse et surtout la profusion des perles. Les *putti*, situés à gauche et à droite des coins supérieurs, font passer les colliers de perles à travers le cadre et sur le plan de la *storia*. L'animation de l'inanimé, le geste calculé des *putti* et surtout l'absence de logique plastique instaurent un excès qui fonctionne "à *trop* forte puissance".[67] Au premier abord, cela crée un conflit sur le plan de la représentation. Les perles placées *sur* la *storia* suggèrent une superposition des plans,

15 Cornelis Cort
d'après Giulio Clovio,
L'adoration des mages.
Amsterdam, Rijksmuseum,
inv. RP-P-OB-7138

[64] Le paradoxe est abordé comme facteur d'humilité et comme remède contre la présomption de l'âme par Michel (note 63); cf. aussi Yvonne Bellenger, "Paradoxe et ironie dans les *Essais* de 1580", in: *Le Paradoxe* (note 63), pp. 9–39: 12.

[65] Comme Littell Colie (note 61), p. 7, a observé, le paradoxe constitue une critique sur ses propres moyens de formulation. Bien que l'auteur ne mentionne pas le cas du paradoxe visuel, nous pourrions par analogie suggérer que si le paradoxe rhétorique critique les limites de l'argumentation, le paradoxe visuel critique les limites de la représentation.

[66] Cf. Andrea von Hülsen-Esch, "Der Rahmen im Rahmen der Buchmalerei", in: *Format und Rahmen: Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, éd. par Hans Körner/Karl Möseneder, Berlin 2008, p. 34; Beyer (note 12), p. 41.

[67] Cf. Marin 1985 (note 12), p. 4: "J'appelle combles de la représentation, tout ce qui se jouera *sur* les limites de son dispositif en un lieu ou un moment qui n'est plus tout à fait son intérieur, son 'même'; ses excès internes, l'emballement ou l'affolement du dispositif qui ne le détruit ni ne le démolit, mais où il fonctionne à *trop* haut régime, à *trop* forte puissance."

16 Giulio Clovio,
Heures Farnèse,
fol. 42v-43r:
La fuite en Égypte et
*Le passage de la mer
Rouge*. New York,
The Pierpont Morgan
Library, Ms M.69

le plan d'ensemble sur celui de la *storia*. Or, le débordement vers l'espace bordé fait que le purement décoratif se trouve déplacé. Serait-il possible que le décoratif infléchisse la *storia* ou bien serait-ce l'inverse? L'affinité chromatique entre les pendentifs et les vêtements de la Vierge et de Moïse plaident pour la deuxième solution. Selon cette hypothèse, la subversion fait que l'élément décoratif acquiert un statut symbolique grâce à son appartenance simultanée à deux registres du système décoratif. Dans la lecture des Écritures, la perle symbolise le Royaume des cieux.[68] Il semble pourtant plus convenable, dans le cadre d'une lecture qui se veut instructive, de rapporter ici les perles au *Livre de Job*, où la longue liste mentionnant les pierres précieuses et l'or se termine par "La sagesse vaut plus que les perles".[69] Nous pourrions également évoquer les propos de Saint Augustin, qui dans son *De Doctrina Christiana* prêche l'appropriation de la sagesse terrestre et son emploi à des fins chrétiennes.[70] Le bouleversement des fonctions conduit ainsi à un jeu de renvois, où l'ornement actif met en image l'action et le résultat recherché par la méditation. La matière précieuse qui envahi l'espace de la *storia* invite visuellement le spectateur/lecteur à franchir lui-même le seuil des apparences dans sa quête du Divin.[71] Le réemploi du modèle d'encadrement que l'on peut constater sur le frontispice d'un manuscrit, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris (fig. 17), où l'artiste a fait abstraction des perles débordant sur la *storia*, rend d'autant plus manifeste la valeur interprétative de cette invention.[72]

17 Giulio Clovio, frontispice de la *Paraphrase des Psaumes de David*. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms 1201, p. III

[68] Math. 13,45–46.

[69] Job 28,18. Par ailleurs, les cadres de cette paire, dorés et ornés de perles et de pierres précieuses pourraient être perçus comme une illustration de ces propos.

[70] Aurelius Augustinus, "De Doctrina Christiana", in: *Patrologiae Latinae cursus completus*, éd. par Jacques-Paul Migne, Paris 1841–1855, XXXIV, col. 14–122: 63: "Sicut enim Aegyptii non solum idola habebant et onera gravia, quae populus Israel detestaretur et fugeret, sed etiam vasa atque ornamenta de auro et argento, et vestem, quae ille populus exiens de Aegypto, sibi potius tanquam ad usum meliorem clanculo vindicavit". Le passage est commenté par Alexander Nagel, "Experiments in Art and Reform in Early Sixteenth-Century Italy", in: *The Pontificate of Clement VII: History, Politics, Culture*, éd. par Kenneth Gouwens/Sheryl Reiss, Aldershot 2005, pp. 385–409: 402 et note 54.

[71] C'est une proposition analogue que Jérôme Baschet (note 8), p. 143, offre pour le décor de la collégiale de San Gimignano: "On peut alors penser que le personnage central qui franchit la bande ornementale est comme le prototype visuel de ceux qui franchissent le seuil de la collégiale, pour aller à la rencontre du Christ." Sur la transgression comme moyen d'implication du spectateur cf. Arasse (note 22), pp. 576–578.

[72] Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms 1201, p. III. Cf. Jonathan J. G. Alexander, "A Newly Discovered Manuscript Illuminated by Giulio Clovio",

Nous avons déjà remarqué l'antithèse théorique et visuelle entre les grotesques et les paysages (figs. 4, 10). Le spectateur voit une représentation en perspective que les grotesques sur fond blanc viennent contraster.[73] La présence du texte comble la crise en rendant visible le plan de la représentation, dont le paysage constitue la négation. Tandis que dans les autres feuillets comportant des paysages l'artiste crée des liens plastiques entre ceux-ci et les marges, l'intensité du jeu des contrastes sur les feuillets 66v–67r (fig. 18) fait d'eux un cas à part. Les marges abritent encore une fois un mélange de motifs tirés des Loges de Raphaël. Cependant, à l'endroit où s'entrecroisent les bandes verticales des grotesques avec le paysage, le paradoxe émerge dans toute sa puissance. Le fond blanc passe de la transparence à l'opacité en se superposant au paysage, tandis que l'œil du spectateur parcourt inlassablement la marge, cherchant à comprendre la nature de cet espace privé de couleur. Le raisonnement reste sans issue et pose finalement la question du support. La transitivité illusionniste des marges se trouve infléchie d'une dimension réflexive.[74] Les constructions transparentes se font chose, mais le blanc du fond reste toujours ambigu. En effet, le support, d'habitude réel et invisible, semble être mis ici en exergue par l'artiste puisque c'est le feuillet même, sans couleur, qui *cache* le paysage. Simultanément visible et invisible, transparent et opaque, le support constitue la source de la représentation du paysage en perspective plongeante, et en même temps il l'efface, dans un jeu s'apparentant à l'oxymore.[75]

Les effets troublants des feuillets 66v–67r semblent être le prélude à la *Procession du Corpus Christi* (fig. 19). Avec cette paire, la collaboration entre l'artiste et le scribe, Francesco Monterchi, atteint son point culminant, puisque la calligraphie de l'un orne le paysage de l'autre.[76] Clovio abolit toute distinction entre texte et image, supprime les marges, fait éclater le cadre et représente la procession sur une surface homogène où les mots écrits se superposent à la représentation. Ici, la tension entre le plan, rendu visible par le texte, et le fond de la scène, creusée par la perspective, atteint son paroxysme. La surface d'inscription devient invisible, alors que le plan devient visible, le texte flotte ainsi dans leurs limites. L'acte de contemplation et celui de lecture se trouvent enchevêtrés.

Conclusion

À la fin de son chapitre consacré aux commentaires détaillés de chaque folio des Heures Farnèse, Mary Jeanette Cerney se livre à un bref survol d'une sélection de manuscrits antérieurs ou contemporains de ce codex.[77] Elle focalise son attention sur la représentation du cadre comme critère qui lui permettra de montrer en quoi le manuscrit de Clovio est original. Selon elle, les cadres de Clovio font partie intégrante de chaque scène, contrairement à la fonction purement décorative de ces derniers dans les autres manuscrits de son corpus d'étude.[78] Malgré la justesse de cette observation, ayant adopté un seul critère, sa sélection est assez vaste et crée plus de questionnements qu'elle ne réponde.[79]

in: *Quand la peinture était dans les livres: mélanges en l'honneur de François Avril: à l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa de la Freie Universität Berlin*, éd. par Mara Hofmann/Caroline Zöhl, Turnhout 2007, pp. 25–33, 435.

[73] Cf. Morel (note 41), p. 87.

[74] J'utilise ici les notions de "transitivité illusionniste" et de "réflexivité décorative" comme elles ont été formulées par Philippe Morel (note 12), pp. 286sq. et note 6, à son tour inspiré des travaux de Louis Marin.

[75] Cf. Groupe μ, *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*, Paris 1992, p. 184; Catherine Fromilhague, *Figures de style*, Paris 1995, p. 54.

[76] Cf. Smith (note 4), pp. 16sq.

[77] Cerney (note 4), pp. 179–191. Sa liste comporte les manuscrits suivants: Heures Huth (BL, Ms. Add. 38126), Bréviaire d'Isabelle de Castille (BL, Add. 18851), *Roman de la Rose* (BL, Ms. Harley 4425), Bréviaire Grimani (BNM, cod. Lat. I, 99 = 2138), Heures d'Henry VII (BL, Ms. Add. 3524), Heures d'Anne de Bretagne (BNF, ms. lat. 9474), Heures Tilliot (BL, Ms. Yates Th. 5), Heures d'Alfonso d'Aragon (V&A, Salting Collection, ms. 1224), Heures Serristori (V&A, ms l. 1722-1921), Heures de Bonaparte Ghislieri (BL, Ms. Yates Thompson 29), Missel Romain (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. lat. 610), Heures d'Eleonora Gonzaga (Bodleian Library, ms. Douce 29), Psautier de Paul III (BNF, ms. lat. 8880).

[78] Pour la conclusion cf. Cerney (note 4), p. 190.

[79] Par ailleurs, cette observation succincte de Cerney sur les rapports constitue actuellement objet des débats. Cf. par exemple Beyer/Spies (note 16), pp. 12–23; Hans Körner, "Rahmen und Verschlingen: Metamor-

Considéré strictement dans le contexte des livres d'heures, ce manuscrit est souvent présenté comme une coda à ce type de production qui sera remplacée par les livres d'heures imprimées avant de disparaitre complètement. La décoration de ce manuscrit, notamment l'emploi de la double-page combinée à l'expressivité de l'ornement, permet de le comparer avec les Heures d'Eléonore Gonzague (fig. 20).[80] La *varietas* et l'interaction de l'ornement sont pourtant beaucoup plus marquées dans le cas des Heures Farnèse, tandis que l'appareil décoratif des Heures d'Eléonore Gonzague se réfère entre autres à des modèles du canon romain tout en jouant moins sur la syntaxe décorative et les niveaux de représentation. Sa période d'élaboration coïncide avec la production d'une série de chefs d'œuvre du *scriptorium* de la Chapelle Sixtine de la part de Vincent Raymond de Lodève (*fl.* 1535–1557). Raymond avait un double statut et acceptait également des commandes privées.[81] Les deux artistes se connaissaient et la présence de Clovio au sein du *scriptorium* ne peut pas être exclue,[82] d'autant plus que quelques années plus tard il collaborera dans la décoration du Lectionnaire Farnèse.[83]

Cependant, le manuscrit des Heures Farnèse peut être considéré dans un contexte plus large de production artistique maniériste grâce à l'accent mis à la systématisation de l'articulation ornementale, ce que Vasari appelle *spartimento*.[84] L'artiste gère magistralement le dispositif de la double page, les cadres illusionnistes, et les jeux texte/image. La logique figurative des systèmes décoratifs de la période y est également présente, ainsi que la citation systématique d'œuvres célèbres. Les critères mentionnés ci-dessus concernent à la fois les domaines du manuscrit enluminé et de l'art monumental.[85] Pour cela il serait intéressant d'étudier de plus près les rapports entre Clovio et Francesco Salviati. Dans le cadre de cette contribution nous retiendrons leur intérêt partagé pour la remise en question de l'intégrité du système de l'encadrement et les moyens d'ouverture d'un dialogue entre la *storia* et l'ornement.[86]

On comprend mieux maintenant la fusion que Clovio met en place au sein de son livre, surtout par rapport à l'usage systématique de la double page. En parcourant le livre on se rend vite compte que le peintre alterne le traitement du support, tantôt en respectant

phosen der Kartusche", in: *Rahmen: Zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte*, éd. par *idem*/Karl Möseneder, Berlin 2010, pp. 41–71.

[80] Bodleian Library, Oxford, Ms Douce 29. Le manuscrit est actuellement attribué à Vincent Raymond (cf. Jonathan J. G. Alexander, *The Painted Book in Renaissance Italy: 1450–1600*, New Haven 2016, pp. 162sq.). Pour une proposition différente cf. Angela Dillon Bussi, "Una serie di ritratti miniati per Leone X e un poscritto di novità su Matteo da Milano e sul libro in epoca leonina", in: *Rivista di storia della miniatura*, I/II (1996/97), pp. 17–33: 27, note 3. Cf. aussi Voelkle (note 19), pp. 37–41. La comparaison effectuée par Voelkle contient les traits principaux qui permettent de rapprocher les deux manuscrits, à savoir, l'utilisation de la double page, la mise en page typologique, l'absence de calendrier, le même nombre de paires. Calvillo 2003 (note 4), pp. 252sq., retient les Heures d'Eléonore Gonzague et propose que les deux manuscrits aient comme source visuelle commune le Bréviaire Grimani.

[81] Cf. Emilia A. Talamo, *Codices cantorum: miniature e disegni nei codici della Cappella Sistina*, Florence 1998, pp. 91sq.

[82] Cf. surtout *eadem*, "The Codices of the Sistine Sacristy", in: *The Lost Manuscripts from the Sistine Chapel: An Epic Journey from Rome to Toledo*, cat. de l'exp. Dallas 2011, éd. par *eadem*/Elena de Laurentiis, Madrid 2010, p. 11 et note 25; *eadem*, "La produzione di immagini per lo 'scriptorium' sistino nel secolo XVI", in: *Liturgia in figura: codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, cat. de l'exp. Cité du Vatican 1995, éd. par Giovanni Morello/Silvia Maddalo, Rome 1995, pp. 77sq.

[83] New York Public Library, MA 91.

[84] Cf. surtout Morel (note 12), pp. 285sq. Sur Clovio et le *spartimento* cf. Fenech Kroke (note 49), pp. 237–302.

[85] Cf. aussi Alexander (note 80), pp. 169–172 et note 235.

[86] Claire Robertson et Patricia Rubin ont toutes les deux mis en rapport les Heures Farnèse avec la chapelle privée du cardinal: Robertson (note 6), pp. 33sq.; Patricia Rubin, "The Private Chapel of Cardinal Alessandro Farnese in the Cancelleria, Rome", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, L (1987), pp. 82–112. Par ailleurs, les similarités des cadres des tapisseries que Salviati avait dessinées pour Pier Luigi Farnese avec les cadres des Heures Farnèse ont été depuis longtemps relevées (Iris H. Cheney, *Francesco Salviati [1510–1563]*, Ph.D. Diss., New York University, 1963, Ann Arbor 1963, I, p. 135). En ce qui concerne la nature de l'influence que l'un aurait pu exercer sur l'autre, la voie de la réciprocité, ouverte par Catherine Monbeig Goguel, prolongée par l'article de Sylvie Deswarte-Rosa et soutenue par Elena Calvillo, nous semble être la plus pertinente. Cf. Catherine Monbeig Goguel, "Giulio Clovio, 'nouveau petit Michelange': à propos des dessins du Louvre," in: *Revue de l'art*, LXXX (1988), pp. 37–47; Sylvie Deswarte-Rosa,

ebam a gemitu cordis mei. Domine
ante te omne desyderium meum: &
gemitus meus a te non est absconditus
Cor meum conturbatum est in me
dereliquit me uirtus mea, & lumen o-
culorum meorum, & ipsum non est
mecum Amici mei, et proximi mei
aduersum me appropinquauerunt, &
steterunt. Et qui iuxta me erant,
de longe steterunt; & uim faciebant
qui quærebant animam meam. Et
qui inquirebant mala mihi locuti
sunt uanitates, et dolos tota die medi-
tabantur. Ego autem tanquam sur-
dus non audiebam: et sicut mutus
non aperiens os suum. Et factus sum
sicut homo non audiens, et non ha-
bens in ore suo redargutiones. Quo-
niam in te domine sperauí; tu exau-

dies me domine deus meus. Quia di-
xi. nequando supergaudeant mihi
inimici mei. & dum commouentur
pedes mei, super me magna locuti sut
Quoniam ego in flagella paratus
sum; et dolor meus in conspectu meo
semper. Quoniam iniquitatem meam
annuntiabo; et cogitabo pro peccato
meo. Inimici autem mei uiuunt, &
confirmati sunt super me; et multipli-
cati sunt qui oderunt me inique. Qui
retribuunt mala pro bonis, detrahe-
bant mihi; quoniam sequebar boni-
tatem. Ne derelinquas me domine
deus meus; ne descesseris a me. In-
tende in adiutorium meum domine
deus salutis meæ. Gloria. Psalmus.
Miserere mei deus secundum
magnam misericordiam tuam.

18 Giulio Clovio, Heures Farnèse, fol. 66v-67r: *Paysage avec grotesques.* New York, The Pierpont Morgan Library, Ms M.69

19 Giulio Clovio, Heures Farnèse,
fol. 72v-73r: *Procession du Corpus Christi.*
New York, The Pierpont Morgan Library,
Ms M.69

20 Vincent Raymond, Heures d'Eléonore Gonzague, fol. 39v-40r: *Le passage de la mer Rouge* et *La fuite en Égypte*. Oxford, Bodleian Library, Ms Douce 29

les limites matérielles (dans le cas des frontispices), tantôt en les remettant en question (quand il peint les paysages en bas-de-page). Le principe de comparaison induit par la symétrie de la double page d'un côté est combiné avec le traitement en tant que support continu et homogène de l'autre. Clovio transpose la liberté dans le traitement du support de la représentation dans un manuscrit minuscule. De ce point de vue, le surnom vasarien de "petit Michel-Ange" permet de supposer que l'artiste croate avait également intégré les leçons de l'articulation syntaxique du plafond de la Sixtine.[87]

À la lumière de cette analyse, il apparaît que le chef d'œuvre de Giulio Clovio se distingue grâce à son envergure et à la mise en place d'un système élaboré, au sein duquel l'intensité de l'investissement syntaxique et sémantique de l'ornement est véritablement unique en son genre. Clovio exploite la forme du livre d'heures pour dévoiler complètement le potentiel de la syntaxe décorative maniériste qu'il a pu expérimenter auparavant de manière moins osée. L'appareil ornemental des Heures Farnèse opère des nombreuses fonctions et actualise, en jouant sur les modes d'énonciation maniéristes, plusieurs constantes décoratives du manuscrit enluminé destiné à la dévotion privée. À travers l'ornement, la métaphore architecturale et le jeu de mémoire provoquent l'imagination du spectateur tout en véhiculant des messages concernant les enjeux artistiques

"Le mage, le calice, les enluminures et le reste: Francesco Salviati et Francisco de Holanda entre Rome et Venise, 1538–1540", in: *Francesco Salviati et la bella maniera*, actes des colloques Rome/Paris 1998, éd. par Catherine Monbeig Goguel/Philippe Costamagna/Michel Hochmann, Rome/Paris 2001, pp. 313–353; Calvillo 2003 (note 4), p. 366. Voir aussi Silvana Pettenati, "Giulio Clovio miniatore dei principi e principe dei miniatori", in: *La miniatura in Italia: dal tardogotico al manierismo*, éd. par Antonella Putaturo Donati Murano/Alessandra Perriccioli Saggese, Naples/Cité du Vatican 2009, II, pp. 469–477: 472.

[87] Notre thèse (note 29) tentera de fournir de plus amples éléments de contexte qui ne peuvent faire l'objet d'une discussion détaillé au sein de la présente analyse sans dépasser les limites de son propos.

et religieux de la période.[88] Il semblerait enfin que les paradoxes et les plaisanteries intelligentes de l'ornement deviennent aussi les instruments d'une propédeutique qui distrait et instruit à la fois le lecteur. Et c'est le propre de l'ambiguïté, que l'artiste fait glisser entre les feuillets par le biais de ces jeux ludiques, d'entraîner le lecteur à une quête de sens qui – pour paraphraser Jean-Claude Bonne – tend à l'infini.[89]

Cette contribution est une version abrégée de mon mémoire de Master 2 réalisé sous la direction du professeur Philippe Morel et soutenu à l'Université de Paris I en 2010. Mes remerciements vont à mon professeur, qui m'a proposé ce sujet et a suivi mes explorations avec bienveillance tout en sachant aiguiser ma curiosité avec ses conseils avisés. Une première version a été présentée dans le cadre du séminaire "L'Ornement" en octobre 2013. Mes remerciements vont aux organisateurs, Pierre Caye, Sabine Frommel et Francesco Solinas. Je souhaiterais également remercier chaleureusement Ilaria Andreoli, Delphine Burlot, Elena Calvillo, Nicolas Cordon et Florian Métral, qui ont lu et commenté plusieurs versions de ce texte avant sa publication, ainsi que les lecteurs anonymes dont les remarques étaient précieuses. Mes remerciements vont aussi à William M. Voelkle pour m'avoir accueillie et discuté avec moi certains aspects de la décoration des Heures Farnèse. Le soutien de l'École Doctorale 441 – Histoire de l'art de l'Université Paris 1 était essentiel. Je remercie tout particulièrement Antoine Scotto pour son aide dans la démarche de l'acquisition des illustrations.

[88] Par ailleurs, les Heures Farnèse, si influencées par les décors maniéristes, deviendront à leur tour une source d'inspiration pour des décors postérieurs, avec lesquels elles rentreront en interaction. C'est notamment le cas de la Cappella del Pallio, décorée par Salviati après 1548, ainsi que pour les paysages du Palais Farnèse à Caprarola. Cf. Rubin (note 86); Luisella Cignini, "Giulio Clovio e gli affreschi della cappella del palazzo", in: *eadem, Il paesaggio nella decorazione del Palazzo Farnese di Caprarola,* Viterbe 2013, pp. 119–132. Je remercie Florian Métral pour l'indication de cette référence.

[89] Cf. Jean-Claude Bonne, "Entre ambiguïté et ambivalence: problématique de la sculpture romane", in: *La part de l'œil,* VIII (1992), pp. 147–164: 164; Voir aussi Baschet (note 8), pp. 181sq.

Abréviations

BL British Library
BNF Bibliothèque Nationale de France
BNM Biblioteca Nazionale Marciana
V&A Victoria & Albert Museum

Abstract

This essay discusses the functions of ornament within the decorative system of the Farnese Hours, a manuscript decorated by the Croatian artist Giulio Clovio for Cardinal Alessandro Farnese. Employing elements of visual semiotics, phenomenology of reading as well as aesthetics of reception, the author explores and attempts to interpret and contextualize its decorative syntax.

Reputed for his ability to imitate and skillfully combine an array of visual sources and artistic traditions, Clovio combined long-standing manuscript mechanisms and themes with the decorative principles (or enunciative modalities) of monumental painting. While the role of the imagination as a guide is more or less evident, Clovio also exploits visual paradox and citation in order to challenge the status of representation and enrich the reading experience. A veritable propaedeutic instrument in the hands of the artist, ornament draws the viewer into an imaginary structure and plays with gaze and spirit throughout the meditative experience; it entraps, distracts and at the same time instructs the viewer/reader, in the reflexive, ironic and playful way of the mannerist idiom.

Références photographiques

© Pierpont Morgan Library and Museum, New York: figs. 1, 3–14, 16, 18, 19. – Per gentile concessione della Fototeca della Soprintendenza Speciale per il P.S.A.E. e per il Polo Museale della Città di Napoli: fig. 2. – Rijksmuseum, Domaine public, Amsterdam: fig. 15. – © Bibliothèque Sainte-Geneviève (cliché IRHT), Paris: fig. 17. – The Bodleian Library, University of Oxford: fig. 20.