



HAL
open science

Enjeux de la décoration du missel du cardinal Juan Alvarez de Toledo

Elli Doulkaridou-Ramantani

► **To cite this version:**

Elli Doulkaridou-Ramantani. Enjeux de la décoration du missel du cardinal Juan Alvarez de Toledo. *ArtItalies*, 2017, 23, pp.93-108. hal-01828765

HAL Id: hal-01828765

<https://hal.science/hal-01828765>

Submitted on 12 Jul 2018

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 4.0 International License

ArtItalies

Perspectives de recherche I



Perspectives de recherche I

DIRECTRICE DE LA PUBLICATION

Paola Bassani Pacht

ADRESSE POSTALE ET CONTACTS

AHAI – Istituto Italiano di Cultura

73 rue de Grenelle

75007 Paris

contact.ahai@gmail.com

www.artitalien.fr

ArtItalies. La revue de l'AHAI, n° 23/2017,
a été publiée avec le concours :
de l'Istituto Italiano di Cultura de Paris,
de la Fondation Custodia,
de la Wolfgang Ratjen Stiftung,
du Centre national du livre,
de Jean-Christophe Baudequin,
de Juan de Beistegui,
de Patrick Carel,
de Emmanuel du Douët de Gravelle,
de Françoise Heilbrun,
de Nicolas Joly,
de Éric Turquin.



En couverture : Alessandro Varotari, dit Padovino, *Mars et Vénus surpris par Vulcain*, Carzago della Riviera, collection Luciano et Agnese Sorlini.



COMITÉ DE RÉDACTION

Paola Bassani Pacht, *docteur en histoire de l'art*

Maryse Bideault, *chercheur associée à InVisu (CNRS-INHA)*

Laura de Fuccia, *docteur en histoire de l'art, chargée de cours (EPHE), chef de projet (INHA)*

Antonella Fenech Kroke, *chargé de recherche, Centre national de la Recherche scientifique, Centre André Chastel, UMR 8150, université Paris-Sorbonne*

Michel Hochmann, *directeur d'études, École pratique des hautes études, Paris*

Jane Mac Avock, *historienne de l'art*

Véronique Meyer, *professeur d'histoire de l'art moderne, Université de Poitiers*

Catherine Monbeig Goguel, *directeur de recherche émérite, CNRS, musée du Louvre, Paris*

Philippe Morel, *professeur d'histoire de l'art moderne, Université Paris I Panthéon-Sorbonne*

Daniel Russo, *professeur d'histoire de l'art médiéval, Université de Bourgogne, Dijon*

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Daniele Benati, *professeur d'histoire de l'art moderne, Università di Bologna*

Francesca Cappelletti, *professeur d'histoire de l'art moderne, Università di Ferrara*

Hugo Chapman, *directeur du Department of Prints and Drawings, British Museum, Londres*

Claudia Conforti, *professeur d'histoire de l'architecture, Università degli Studi di Roma Tor Vergata*

Philippe Costamagna, *directeur du Palais Fesch-musée des Beaux-Arts et conservateur des musées de la ville d'Ajaccio*

Annick Lemoine, *maître de conférence, Université de Rennes II et responsable de la programmation scientifique du Festival de l'histoire de l'art, INHA, Paris*

Stéphane Loire, *conservateur en chef du département des Peintures, musée du Louvre, Paris*

Stefania Mason, *professeur d'histoire de l'art moderne, Università di Udine*

Catherine Puglisi, *professeur et directrice du Department of Art history, Rutgers University*

Simonetta Proserpi Valenti Rodinò, *professeur d'histoire de l'art moderne, Università degli Studi di Roma Tor Vergata*

Pierre Rosenberg, *directeur honoraire du musée du Louvre, membre de l'Académie française, Paris*

Nicolas Schwed, *historien de l'art, spécialiste de l'art du dessin, galeriste, Paris*

Michele Tavola, *historien de l'art, spécialiste de l'art contemporain, Lecco*

Catherine Whistler, *conservateur en chef à l'Ashmolean Museum, Oxford*

COORDINATION SCIENTIFIQUE, RÉVISIONS DES TEXTES, TRADUCTION

Marie Caillat, *chargée d'édition*

Dépôt légal : 3^e trimestre 2017

ISSN : 2263-0783

ISBN : 978-2-9535379-9-4

© 2017, Association des historiens de l'art italien.

Tous droits réservés.

ÉTUDES

Enjeux de la décoration du missel du cardinal Juan Alvarez de Toledo

ELLI DOULKARIDOU-RAMANTANI

Le *scriptorium* de la chapelle Sixtine connaît au cours du XVI^e siècle un succès qui peut surprendre. Ses raisons sont à rechercher dans le caractère exceptionnel du lieu de destination combiné au prestige du manuscrit enluminé qui acquiert à cette époque un caractère d'autant plus précieux, face au livre imprimé, qu'il renvoie à une longue tradition chrétienne associée au Verbe. Les cinq volumes composant le *Missel du cardinal Juan Alvarez de Toledo* se distinguent du reste de la production provenant du *scriptorium* grâce au nombre élevé de miniatures en pleine page qu'ils contiennent¹. Leur exécution dure environ vingt années, commençant vers 1540, deux ans après l'élévation d'Alvarez à la pourpre et se terminant vers 1557, l'année de mort de ce dernier.

Important prélat et professeur de théologie ayant fait des études à Salamanque, Juan Alvarez de Toledo (1488-1557) a pris la pourpre en 1538 sous Paul III, dont il sera un confident. Ses origines – il est le fils du deuxième duc d'Albe, Fadrique Alvarez de Toledo (1460-1531) et le frère du vice-roi de Naples, Pedro Alvarez de Toledo (1484-1553), faisaient de lui une figure-clé dans le contexte historico-politique de son époque. Il cultivait en effet des relations avec les Médicis, les Farnèse, la cour de Charles Quint et Marguerite d'Autriche².

Vincent Raymond (actif 1535 – 1557)³ et Apollonio de' Bonfratelli (1500 ? - 1575)⁴, tous les deux nommés successivement enlumineurs officiels du *scriptorium* papal⁵, sont les auteurs de la décoration des missels. Leur présence attestée au sein de la corporation romaine des peintres, avant sa transformation en Académie de Saint-Luc, les mettait en rapport direct avec des peintres tels que Perino del Vaga et Francesco Salviati⁶. En nous situant aux croisements de la sémiologie, de la phénoménologie de la lecture et de l'esthétique de la réception, nous tâcherons d'éclairer les principes organisateurs du système décoratif et de proposer des interprétations en tenant compte de l'objet livre et de son contexte d'usage.

Quelques notions préliminaires avant d'entrer dans le vif du sujet semblent nécessaires. La lecture spirituelle, la *lectio*, est avant tout une manière de lire les Écritures dans la quête du divin, une façon de « tendre les voiles » à l'Esprit – pour paraphraser saint Jérôme⁷. *Lectio et meditatio* constituaient deux activités étroitement liées dans les pratiques monastiques comme dans celles, plus récentes, de la spiritualité chrétienne⁸. Dans sa réception esthétique, la lecture, démarche dynamique et interactive, provoque chez le lecteur la production d'un objet imaginaire⁹. Des schémas, autrement dit un certain savoir, lui sont fournis afin de conditionner



Fig. 1 – Apollonio de' Bonfratelli, *Résurrection*, Vatican, BAV, Vat. lat. 3805, fol. 1^{vo}-1^{ro}.

l'orientation de son imagination. Quant à l'ornement textuel, il sert d'instrument de concentration et d'intensification de l'attention du lecteur. Sa principale fonction serait – sous la forme de l'ironie, du paradoxe, de la surprise, de l'obstacle, etc. – d'attacher la mémoire au jeu des associations produites par l'esprit au travail. Dans sa traduction visuelle, l'ornement des manuscrits médiévaux conditionnait l'imagination du lecteur et lui indiquait comment lire, mémoriser, goûter et même ruminer les textes, tout en lui offrant des moments de repos et de plaisir, suivant le concept rhétorique du *ductus*¹⁰. Comme nous allons le voir, ces enjeux de la lecture méditative offrent aux enlumineurs de l'époque de la *maniera* un terrain propice à l'expérimentation.

La double page « maniériste »

Dans leur majorité, les miniatures de ces missels sont organisées par paires¹¹. La double page a une histoire longue dans l'univers du livre. Associé à l'idée de l'ouverture comme révélation, cet espace est né grâce et avec le codex et devint progressivement une unité sémantique critique¹². Au sein de cette « plateforme matérielle » qui ouvre un « espace expressif¹³ », les solutions se démultiplient. Jeffrey Hamburger explique bien comment les artistes, obéissant à l'« impératif de la double page », mettent en place des structures de jonction, de séparation ou de comparaison¹⁴. Dans quelques-unes de ces paires on observe l'usage de cadres externes identiques, qui instaurent un sens de symétrie invitant ainsi à un processus de comparaison. Ce modèle comparatif n'est cependant qu'un aspect du mécanisme représentationnel opérant dans ces doubles pages, comme on le verra à travers l'étude de la paire de la *Résurrection* (fig. 1).

Comme dans chaque double page de ces volumes, le verso est réservé à la miniature en pleine page, tandis que le recto l'est à l'ouverture du texte. Le deux *ignudi*, dont la première fonction est celle de porte-*impresa* (les figures tenant les armes du commanditaire), regardent dans la direction du Christ triomphant ; leurs visages sont dirigés vers le haut ; leurs expressions sont celles de l'émerveillement. Consolidant davantage le fonctionnement de ces miniatures en tandem, les deux *putti* de l'initiale « R » sont tournés vers le Christ, tandis que le troisième semble mimer la chute en arrière d'un soldat effrayé. Par ailleurs, la lumière émanant de la scène de gauche semble déborder et illuminer le texte, qui devient doré, ainsi que la structure du feuillet opposé. C'est particulièrement visible dans les draperies cadrant l'initiale.

Contrairement aux usages précédents de la double page, où la connexion s'effectuait à travers les figures principales, selon le modèle des diptyques (fig. 2), dans le *Missel Alvarez*, elle opère à travers les figures ornementales disposées en périphérie. La symétrie – fréquemment exploitée dans les siècles précédents – n'est ici qu'un prétexte. L'écho entre l'*ignudo* à droite des armes et le soldat du premier plan de la *storia* suggère un rapport visuel renouvelé entre centre et marges. Ces deux pages sont, d'un point de vue visuel et sémiologique, déséquilibrées. Si le cadre de gauche présente tout simplement la scène de la Résurrection, dans la partie droite les artistes questionnent tous les aspects de ce que Louis Marin appelle le cadrage général de la représentation, en d'autres termes le fond, le plan et bien évidemment le cadre¹⁵. Vecteurs de transformation de l'image en objet de contemplation, ces deux pages créent un espace liminal, où un dialogue peut naître entre l'image et le spectateur.

Les *ignudi* insistent sur la présence du cadre. Ce dernier devient ainsi un objet auquel on peut accrocher ou intégrer des éléments divers¹⁶. Par exemple, le support du texte, qui semble être du cuir découpé et peint, est « inséré » dans le cadre, glissant sous ce dernier à gauche, tout en révélant une partie du fond sombre à droite, dont la présence est soulignée par les *Arma Christi*. Parmi ces instruments, la Croix débord et projette une ombre sur le cadre externe (fig. 3), franchissant par conséquent le plan ou la surface de la page écrite en direction du spectateur¹⁷. Malgré la présence apparemment peu importante du fond noir, la tridimensionnalité du cartouche laisse peu de doutes concernant la possibilité d'imaginer sa continuité, inaccessible au regard. Les enroulements de cuir feint de ce dernier servent de support pour trois oiseaux symboliquement liés au récit de la Passion, à savoir le pélican, le coq et la colombe, tandis que dans le registre inférieur, des enroulements plus petits dévoilent le fond et la présence de *spoglia* arrangés de manière à creuser l'espace. Les rubans violets entourant les enroulements soulignent davantage la fixation du cartouche. En même temps, à gauche, une fine ligne noire entre le cadre et le cartouche trahit la mobilité virtuelle de ce dernier, permettant à l'esprit de deviner l'extension du fond noir¹⁸. Cet écart privé de repères visuels entre les deux dispositifs d'encadrement entrelacés, travaille et ouvre un lieu de méditation¹⁹. C'est un moment de « silence » comme un « espace qui permet l'exploration de la pensée²⁰ », un intervalle²¹ ouvrant la possibilité d'une réflexion. Comme on le verra par la suite, cela pourrait être interprété comme la mise en image d'une pratique dévotionnelle. Cette complexité figurative met en place des structures de réception qui fournissent au lecteur une



Fig. 2 – Livre d'heures, *Annonciation*, Paris, BnF, département des Manuscrits, NAL 3203, fol. 29v°-30r°.



Fig. 3 – Apollonio de' Bonfratelli, *Résurrection*, Vatican, BAV, Vat. lat. 3805, fol. 1r° (détails).

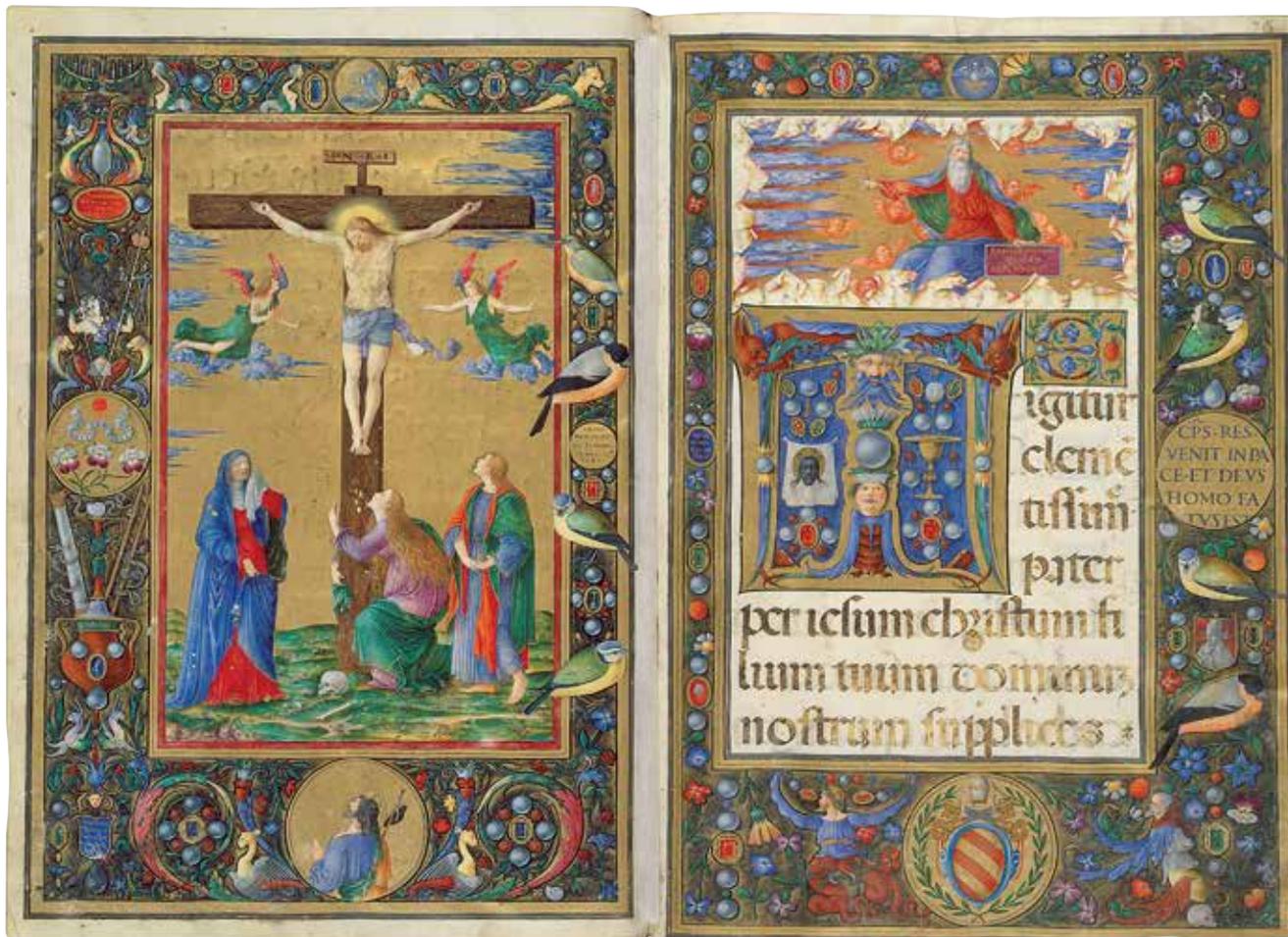


Fig. 4 – Matteo da Milano, *Crucifixion*, Vatican, BAV, Arch. Cap. S. Pietro A.47, fol. 25 v° - 26 r°.

série de possibilités, invitant ce dernier à déchiffrer ce qui se déploie devant ses yeux. À ce stade de l'analyse nous pourrions dire que si ces doubles pages sont créées par une symétrie apparente, elles sont maintenues ensemble grâce aux attitudes et aux gestes des figures ornementales de la périphérie.

On rencontre de nombreux antécédents de figures dans les marges qui seraient attentives à l'action ayant lieu au centre de la miniature. Matteo da Milano (actif 1492 – 1523), avec les manuscrits qu'il a décorés pendant son séjour romain, et notamment les feuillets subsistant d'un missel qu'il a réalisé vers 1520 pour le cardinal Francisco de Mendoza y Bobadilla (fig. 4), pourrait sans doute constituer une source d'inspiration pour Vincent Raymond et Apollonio de' Bonfratelli²². Sur l'une des doubles pages de ce missel, Matteo s'engagea dans ce type d'expérimentation en plaçant Dieu le Père sur la page de droite, visible à travers le parchemin déchiré et indiquant du doigt son Fils crucifié figuré sur la page de gauche, tandis que le regard et la posture de saint Jacques, au bas de cette même page, semblent introduire une communication entre deux espaces distincts²³. Dans la paire de la *Résurrection*, les figures du cadre fonctionnent d'une manière plus complexe. Débarrassées de toute fonction narrative et iconographique, elles provoquent la fusion des deux feuillets sans tenir compte de leurs limites matérielles. Les mêmes éléments actualisent également la figure déictique des *marginalia* en la faisant confluer avec celle de l'admoniteur albertien. Détachés de l'univers monumental des fresques, ces *ignudi* et ces *putti* en miniature n'attirent pas simplement l'attention du lecteur, ils indiquent une manière de voir et de lire, une manière de naviguer à travers l'image et le texte. En d'autres termes, les artistes actualisent à travers la trame ornementale les formes du *ductus*.

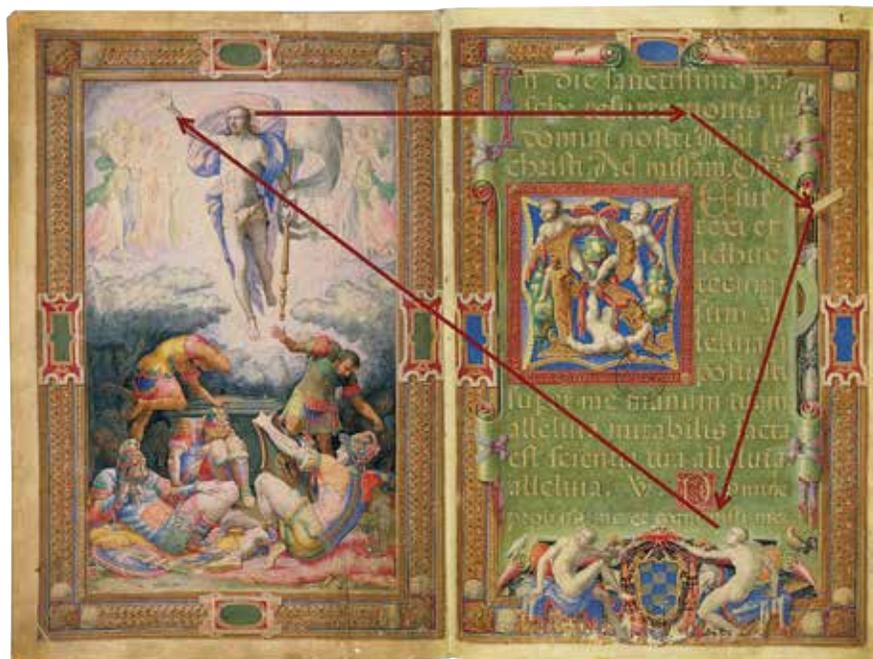


Fig. 5 – Apollonio de' Bonfratelli, *Résurrection*, Vatican, BAV, Vat. lat. 3805, fol. 1 v^o-1 r^o (schéma de l'auteur).

Par ailleurs, ces figures pourraient également être interprétées comme des signaux visuels, étant donné qu'ils proposent un chemin pour le regard allant de droite à gauche, qui n'est pas naturel dans le contexte de la lecture²⁴. En effet, si le lecteur accepte ce chemin il regardera – presque littéralement – à travers les yeux de l'ornement, vers la gauche, pour revenir ensuite au texte du fait de la direction de la lumière. L'expansion de la croix fonctionnerait alors comme un dispositif bloquant le regard, renvoyant au bras tendu du Christ et produisant par conséquent un mouvement circulaire (fig. 5). En tant qu'obstacles, ces figures rythment la lecture et créent une distance, condition nécessaire de l'appropriation du texte selon Paul Ricœur²⁵. Par ailleurs, regarder à travers les yeux de l'ornement, « voir comme », n'est pas une proposition anodine : elle trahit un fonctionnement métaphorique de l'ornement qui réduit la distance logique entre les champs sémantiques et produit un discours nouveau²⁶. Le même système est adopté pour les paires de la *Crucifixion* et de l'*Ascension de la Vierge*, où l'on trouve encore une fois les figures porte-*impres*e en train de contempler la scène sur le feuillet opposé, tout en adoptant des attitudes correspondant à l'épisode représenté, à savoir des expressions plutôt tristes dans le cas de la *Crucifixion* (fig. 6), et contemplatives pour l'*Ascension de la Vierge* (fig. 7). Nonobstant la tendance, surtout de Bonfratelli, à réutiliser les dessins tout au long de son œuvre²⁷, le style de ces volumes pourrait être caractérisé de « farnésien » du point de vue de la multiplication de strates de la représentation²⁸. Tendance affirmée de l'art maniériste, le questionnement des limites de la représentation dans les fresques de cette période connaît une complexité unique²⁹. Parmi les cas les mieux connus, citons le salon hivernal du palais Ricci Sacchetti magistralement décoré par Francesco Salviati dans les années 1550 (fig. 8). En effet, le support de lecture aux feuillets décorés du *Missel Alvarez* acquiert systématiquement une forme différente de celle du parchemin réel. La solution n'est pas nouvelle mais devient ici systématique et concerne exclusivement des manuscrits religieux destinés à être utilisés dans la chapelle la plus prestigieuse du monde catholique. Dans le cas du cuir feint, on assiste à un dédoublement plus élaboré, par l'insertion d'un élément plus précieux, digne d'accueillir le Verbe et produisant un rapport symbolique implicite à l'idée d'incarnation. Contrairement à la pratique commune, le scribe est intervenu ici après l'enlumineur, puisque le texte est placé sur le cuir découpé. La décision de présenter le texte sur un support feint intensifie la présence des lettres en tant que signes, et ralentit par conséquent la démarche de lecture.



Fig. 6 – Apollonio de’ Bonfratelli, *Crucifixion*, Vatican, BAV, Vat. lat. 3807, fol. 60^v-61^r.



Fig. 7 – Apollonio de’ Bonfratelli, *Ascension de la Vierge*, Vatican, BAV, Vat. lat. 5591, fol. 87^v-88^r.



Fig. 8 – Francesco Salviati, *Kairos*, Rome, palais Ricci-Sacchetti.

Cet enrichissement du vocabulaire décoratif concernant le support du *logos incarné* fournit un nouveau terrain pour les jeux de trompe l'œil. La solution du morceau de parchemin découpé et accroché sur le fond de la page de manière tout à fait illusionniste est apparue dans différents codex du Nord de l'Italie vers la fin du XV^e siècle. La déchirure ou le percement du parchemin réel fit également son apparition dans les livres imprimés et peints à la main³⁰. La solution proposée ici croise d'autres traditions de l'art dévotionnel. Au lieu d'une déchirure, un écart discret et élégant, produit par le léger décentrement du cartouche, permet l'irruption des *Arma Christi*, de manière perpendiculaire par rapport au plan de l'image. Dispositif mnémotechnique efficace, prenant ici la forme d'un *tropaeum crucis* que l'artiste place dans la marge du texte où l'on trouve habituellement des *spoglia* renvoyant à la gloire de l'empire romain³¹, les *Arma Christi* condensent les épisodes de la Passion. Dans le cas de ce feuillet, ils font confluer, grâce à leur représentation en trompe l'œil, la violence du récit de la Passion et celle que le trompe l'œil impose au regard du spectateur³². Le mécanisme mnémotechnique rencontre l'invention visuelle.

Ce jeu continue dans les enluminures suivantes, où l'on assiste à une remise en question progressive du support. Les dispositifs encadrants sont emboîtés, superposés, enchevêtrés. Démultipliant les niveaux de la représentation par rapport au degré zéro du parchemin, le décor met en avant son ambiguïté. Sur le feuillet de l'*Appel de saint André* par exemple (fig. 9), bien que le texte s'inscrive sur le parchemin vierge, les enroulements qui échappent et passent derrière et devant le cadre – parfois de manière paradoxale – brouillent la distinction entre transparence et opacité³³. Les caryatides s'y appuient, les *putti* rentrent dedans, tout comme les festons et les rubans. Situés au seuil de l'ambiguïté de la représentation, ces figures instaurent une zone où l'imagination du lecteur explore les limites du possible³⁴.



Fig. 9 – Apollonio de' Bonfratelli, *Appel de saint André*, Vatican, BAV, Vat. lat. 5590, fol. 17 r°.



Fig. 10 – Apollonio de' Bonfratelli, *Toussaint*, Vatican, BAV, Vat. lat. 5591, fol. 204^{ro}.



Fig. 11 – Apollonio de' Bonfratelli, *Ascension du Christ*, Vatican, BAV, Vat. lat. 3805, fol. 65^{vo}-66^{ro}.

Dans le feuillet consacré à la Toussaint (fig. 10), contenant le trône de Dieu inspiré du texte de la Révélation³⁵, la vibration sémantique est portée à l'excès, toujours à cause de ou grâce à l'ornement et au traitement ornemental de l'initiale «G». La phrase «Gaudeamus omnes in domino diem festum» déborde du cartouche sur le reste du feuillet laissé vierge. L'initiale est rendue de manière tridimensionnelle, mais son entrelacement avec la lettre suivante, complètement bidimensionnelle, introduit une crise, un «détail-comble³⁶» dans la représentation, que l'on pourrait interpréter comme une illustration de l'oscillation entre signe et signification qui a lieu quand on lit le texte, puisque ce dernier fait corps avec la structure décorative et se transforme durant et grâce à la lecture. Cet arrangement renforce davantage la dimension réflexive de la méditation et provoque encore une fois un effet de distanciation facilitant la compréhension du texte.

Citation textuelle et implications théologiques

En dehors d'être un acte et un élément réflexifs, la citation constitue l'unité de base du missel, puisque ce livre liturgique est composé d'extraits des Écritures. Le discours théologique propose, comme le dit Antoine Compagnon, une systématique de la citation³⁷. Dans la paire de l'*Ascension du Christ* (fig. 11), l'évangéliste Marc est niché dans l'initiale «V» ouvrant sur le texte issu des Actes des Apôtres (fig. 12). Il est représenté en train d'écrire la partie de son évangile relatif à l'épisode de l'Ascension, représenté sur le feuillet opposé.



Fig. 12 – Apollonio de' Bonfratelli, *Ascension du Christ*, Vatican, BAV, Vat. lat. 3805, fol. 66^{ro} (détail).

La phrase « in illo/tempor/recvbe/tibvsv/deci di/scipv/ap³⁸ » (visible à l'œil nu) raconte le moment du récit ayant lieu immédiatement avant l'Ascension, tandis que le texte principal raconte le moment intervenant immédiatement après cette dernière³⁹. Ces trois moments se trouvent ainsi réunis à travers le texte et l'image (fig. 13). Mais c'est peut-être l'acte même de parcourir mentalement les textes et d'effectuer le travail de synthèse, qui est mis en scène par la représentation⁴⁰. Les différents moments de lecture croisent les différents moments de production du texte et de sa réutilisation. Le texte-source (représenté entre les mains de Marc) et son fragment-citation (écrit par l'évangéliste) ornent le texte-produit (texte du missel) dont ils constituent les ingrédients. Ce n'est peut-être pas un



Fig. 13 – Apollonio de' Bonfratelli, *Ascension du Christ*, Vatican, BAV, Vat. lat. 3805, fol. 65^{vo}-66^{ro} (montage de l'auteur).

hasard que l'évangéliste soit en train de tracer le dernier mot de sa phrase : « ap[paruit] ». Le lecteur est invité à compléter mentalement et à visualiser, inévitablement, l'apparition de Jésus à ses disciples.

Une autre instance mettant en exergue le travail de la citation, cette fois clairement liturgique, intervient sur le feuillet 204^{ro} du dernier volume (fig. 10). En dehors de provoquer, comme on vient de le voir, une « crise » dans la représentation, cette même phrase en tant que citation est cachée au sein de l'image encadrée. Elle est répétée dans le registre inférieur gauche de la scène, inscrite dans le livre ouvert sur les genoux de saint André⁴¹. Selon Evelyn Birge Vitz, la citation liturgique devrait être différenciée de la citation biblique, car tout en entretenant un rapport avec les Écritures, ces passages sont décontextualisés et insérés dans une ambiance performative et sensorielle⁴². Dans notre feuillet, l'intégration de la citation dans la scène du *visio dei* établit un lien – certes discret – entre la liturgie et l'image de méditation, dont le caractère fictif est souligné par les dispositifs d'encadrement.

En incluant des éléments provenant du vocabulaire décoratif déployé dans les lieux dont Paul III était le commanditaire, comme ses appartements au château Saint-Ange (les tissus et rubans) et la Sala Regia au Vatican (les *ignudi porte-imprese*), le cardinal Alvarez ne déclarait pas seulement son statut, il affirmait aussi son allégeance politique et théologique. De manière analogue à l'instrumentalisation du dispositif encadrant comme véhicule de *romanità* par Giulio Clovio, ici le cardinal Alvarez opte pour un style romain et plus précisément farnésien, rappelant en ceci l'antiphonaire que Charles Quint avait commandé à Vincent Raymond pour l'église San Giacomo degli Spagnoli, à Rome⁴³. Cela nous conduit à penser que cette commande ait pu faire l'objet d'une attention et d'une intention particulière. Comment comprendre ces images, étant donné le contexte théologique de la période mais aussi le statut de son commanditaire ?

Nous pourrions adopter une approche large en utilisant les notions de *meditatio* et de *ruminatio*, qui représentent un ensemble de pratiques méditatives tout au long des époques médiévale et moderne. Étant donné que leur commanditaire était membre de l'ordre des prédicateurs⁴⁴, les écrits de saint Thomas d'Aquin pourraient aussi éclairer notre interprétation. Dans ces derniers, les images matérielles sont considérées comme un passage nécessaire pour l'âme, comme un terrain propédeutique pour l'esprit, à condition que l'on ait conscience qu'il s'agit de phantasmes⁴⁵. L'initiale « I » de la rubrique (« In die sanctissimo pasche ») est placée simultanément sur le cadre et sur le cuir découpé (fig. 1). Attirant l'attention sur les différents niveaux d'illusion mis en place, l'initiale en même temps les trahit et freine par conséquent l'imagination du lecteur : son emplacement semble précisément indiquer cette ambiguïté⁴⁶.

Des circonstances historiques permettent pourtant l'élaboration d'une hypothèse plus cohérente avec les activités du commanditaire. Le cardinal Alvarez était proche de saint Ignace de Loyola et il fut membre du comité de censure ayant examiné les contenus et autorisé la publication de ses *Exercices Spirituels* en 1548⁴⁷. Il est bien évidemment trop tôt pour parler d'une influence jésuite quelconque, mais on ne peut ignorer que le lien entre le texte et le commanditaire est – dans ce cas – direct. En dehors d'une disposition favorable, dans les Exercices Spirituels, à l'encontre de l'ornement, qui devient perceptible dans la huitième des « Règles d'orthodoxie⁴⁸ », un élément supplémentaire a été commenté par la critique : le rôle central de la *visio imaginativa* dans le processus de la conception du lieu (*visio loci*)⁴⁹. Menant un peu plus loin l'analyse, l'aspect opaque de la lettre écrite pourrait également être saisi à travers les méthodes ignaciennes de prière. Dans la deuxième et troisième méthodes de prière, le disciple est encouragé à prendre son temps et à considérer chaque mot et sa signification⁵⁰. Les ruptures insérées dans la représentation, soit par le biais d'un support réflexif qui fait déplacer l'attention de la signification vers le signe et vice versa, ou bien le fond noir révélant les *Arma Christi*⁵¹, mais aussi le fonctionnement de l'ornement en tant qu'obstacle, déroutent et piègent le lecteur, en d'autres termes ils ralentissent, ils rythment la lecture et par conséquent, la méditation. Les écrits ignaciens ne peuvent certainement pas être la seule référence pour l'interprétation de ces décors. Les notions d'*enargeia* (description vive), d'*accumulatio* (condensation des points d'un récit sous forme de liste) et d'*asyndeton* (schéma d'omission) constituent en effet des tropes puisant leurs racines dans la rhétorique classique et les écrits théologiques du premier âge chrétien⁵². Néanmoins, cette nouvelle possibilité pourrait enrichir la compréhension de ces objets en les rapprochant des débats contemporains entourant la Réforme et le Concile de Trente.

La coexistence d'un tel nombre de références théologiques est aussi compréhensible étant donné la vaste culture du cardinal Alvarez en la matière⁵³. Bien avant qu'une préférence jésuite affirmée vis-à-vis de l'ornement puisse être observée à la fin du XVI^e siècle et encore davantage au XVII^e siècle, le commanditaire dominicain de ces manuscrits était au fait des méthodes ignaciennes et assez enthousiaste à leur endroit. La pierre angulaire de ce système décoratif, les figures porte-*impresa* qui accompagnent le symbole de la présence du commanditaire, pourraient signifier sa volonté d'intégrer des telles figures ornementales et leurs fonctions au sein des pratiques de méditation.

La dinde de l'Incarnation ?

Avant d'arriver au terme de cette analyse, nous proposons également quelques réflexions sur la scène de l'*Adoration des bergers* (fig. 14), le feuillet le plus connu de cet ensemble de missels, attribuée pendant longtemps à Giulio Clovio. La scène est insérée au sein d'un frontispice architectural composé d'un autel inscrit dans un cadre. Le fond est noir, visible derrière le *putto* en haut au milieu du fronton, mais aussi à travers de multiples petites ouvertures. Les tissus violets dans la partie supérieure sont accrochés par le biais de nœuds verts pénétrant dans le cadre externe. Ce dernier perd d'une certaine manière son caractère distinct de dispositif de présentation et il fait corps avec le reste de la représentation, étant à divers endroits dépassé par les ornements faisant saillie. Les tissus et les guirlandes sont employés pour mettre en place un espace parcourable par l'imagination du spectateur. La *copia* de l'artiste sert ici d'obstacle au regard – cette image doit être étudiée longuement. Il s'agit d'une célébration visuelle de l'Incarnation du Verbe, comme l'indique l'inscription « Et verbum caro factum est », gravée en lettres dorées sur l'autel.

Là où l'on s'attendrait à trouver les armes du cardinal, l'artiste a placé une dinde⁵⁴. Un dessin préparatoire⁵⁵ (fig. 15) prouve que la dinde faisait partie du projet initial. Si l'intérêt des artistes pour cette forme peut s'expliquer en partie par un goût renouvelé pour les formes de la nature, il est moins aisé de lui attribuer un sens symbolique. Le *De omnium animantium naturis* (fig. 16), livre d'intérêt naturaliste que Pier Candido Decembrio a offert à Louis III Gonzague, Marquis de Mantoue, en 1460, nous offre une belle représentation du volatile⁵⁶. C'est à Giovanni da Udine que l'on doit l'exemple le plus connu, à Villa Madama⁵⁷ (fig. 17). En outre, l'oiseau constituait l'objet de cadeaux diplomatiques et les cardinaux Lorenzo Pucci et Giovanni Salviati l'avait

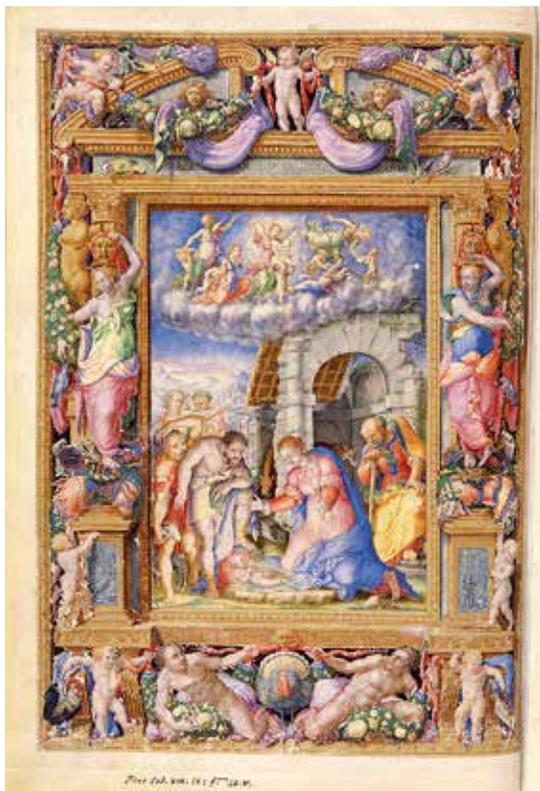


Fig. 14 – Vincent Raymond, *Adoration des bergers*, Vatican, BAV, Barb. lat. 609, fol. 48^v.



Fig. 15 – Anonyme, *Adoration des bergers*, Londres, Victoria and Albert Museum, Inv. n° 8078.



Fig. 16 – Pier Candido Decembrio, *De omnium animantium naturis*, Vatican, BAV, Urb. lat. 276, fol. 94^o.



Fig. 17 – Giovanni da Udine, *Salon de Clément VII*, Rome, villa Madama.

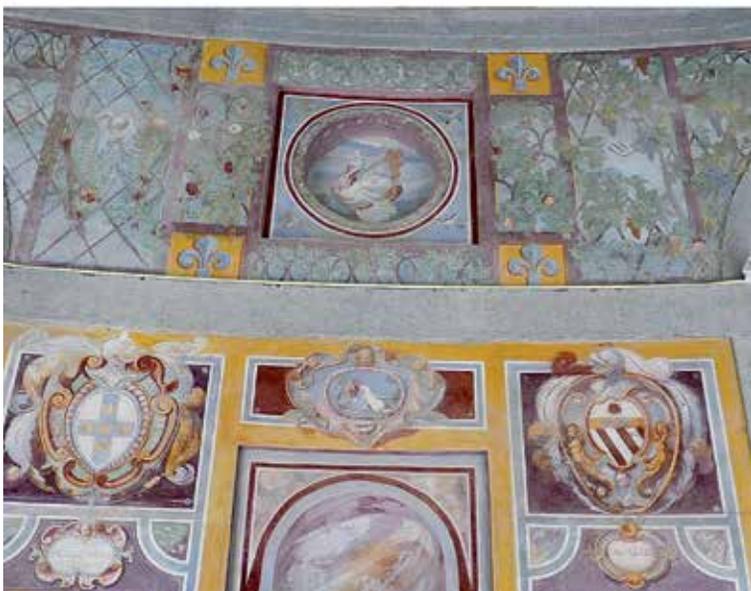


Fig. 18 – Cortile (a), Piano nobile (b), Caprarola, villa Médicis.



Fig. 19 – Giuliano Amadei, Fragment d'un missel d'Innocent VIII, Chantilly, musée Condé, Divers IV-346.

intégré dans leurs ménageries à Rome⁵⁸. La dinde fait partie d'un ensemble plus vaste de représentations d'oiseaux sur notre feuillet. Du point de vue de l'art de la mémoire et de la décoration livresque, ce motif est commun mais aussi très puissant. Fonctionnant comme une allusion à l'arbre et au livre de la vie⁵⁹, les oiseaux apportent une dimension d'animation virtuelle et la promesse d'un chant harmonieux en accord avec le chant angélique auquel il est fait allusion dans le registre supérieur de la scène avec l'inscription « Gloria in excelsis deo ». Quelle serait la place de la dinde au sein de ce système ?

Dans son étude sur l'animal dans la littérature de l'âge moderne, Bruce Broehrer propose un argument convaincant qui pourrait nous aider à voir une fonction exégétique de ces animaux suivant une approche d'ordre typologique. En effet, il y aurait selon l'auteur une tendance à traiter la faune du Nouveau Monde comme une récurrence de l'Ancien⁶⁰. C'est ainsi que la dinde est devenue la nouvelle forme du paon. Sous cet angle, sa présence sur le feuillet 48^o paraît plus compréhensible. Revêtant le symbolisme du paon comme symbole de la Résurrection du Christ, la dinde travaille une zone de polysémie, notion chère aux humanistes, condensant l'intérêt naturaliste à la réflexion théologique, tout en véhiculant des allusions topiques. En effet, le même oiseau orne à trois instances différentes, le *cortile* du rez-de-chaussée et du *piano nobile* du palais Farnèse à Caprarola (fig. 18) où, situé parmi les armes impériales, il fait allusion à l'extension de l'empire chrétien au Nouveau Monde⁶¹.

La question qui se pose au terme de cette analyse, et pour laquelle il n'est possible d'avancer que des hypothèses, faute de preuves documentaires, concerne le destinataire et l'usage prévu pour cet ensemble luxueux. Comme cela a été mentionné en introduction, ce missel était un exemplaire personnel destiné à être utilisé dans le contexte très restreint de la chapelle Sixtine. Il s'agit d'un lieu aussi officiel qu'intime, comme un frag-

ment provenant d'un Pontifical⁶² de la fin du XV^e siècle permet de le constater (fig. 19). La proximité dans l'assemblée garantissait aux prélats assistant à chaque office d'en voir les feuillets décorés. Il est important de se rappeler, en outre, que ces livres participaient du spectacle religieux de la messe qui, dans la chapelle Sixtine, faisait appel aux sens et à l'esprit de manière exceptionnelle et totalisante. Les décors pariétaux, le plafond et, après 1541, le *Jugement dernier* de Michel-Ange, constituent le fond d'usage de ces manuscrits. Les feuillets décorés du missel Alvarez, avec leurs couleurs éclatantes, leurs *ignudi* et leurs échos, se fondent dans le tissu décoratif plus vaste de la chapelle pendant ses moments les plus spectaculaires. Sous l'angle de l'espace critique de la double page répondant aux exigences de la lecture méditative, l'étude de ces feuillets démontre la polyvalence de la dimension ornementale à cette époque. Prenons une fois de plus l'exemple de la croix débordante du folio 1^{ro} (fig. 1 et 3). Faisant écho aux différentes croix du *Jugement dernier* et, surtout d'un point de vue formel, à celle portée par saint André dans la partie droite, tout en s'associant également à la croix des *Arma Christi* portée par des anges dans la lunette gauche, elle vient compléter et activer pour le lecteur le schéma des *Arma Christi* de la fresque de Michel-Ange⁶³.

Au moment où les décors maniéristes commencent à ne plus se caractériser par la subtilité du *spartimento* spécifique aux décennies précédentes, la décoration des manuscrits connaît un déclin, surtout après la disparition de Bonfratelli (1575), dernier artiste dont l'activité est bien connue. Malgré la présence de plusieurs enlumineurs à Rome, nous ne disposons pour l'instant que de noms et le pillage des manuscrits de la chapelle Sixtine qui a eu lieu en 1798, durant l'occupation française, complique davantage les recherches contemporaines⁶⁴. Le *Missel Alvarez* reste un cas de synthèse exceptionnelle, reflétant d'un côté les liens étroits et les enjeux artistiques communs entre peintres et miniaturistes, de l'autre la place centrale du manuscrit enluminé dans la vie de la chapelle Sixtine au milieu du XVI^e siècle.

Diplômée de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Elli Doukariidou-Ramantani y prépare actuellement une thèse de doctorat sur les enjeux de la décoration du manuscrit enluminé romain au XVI^e siècle, sous la direction de Philippe Morel.

L'étude du Missel a été rendue possible grâce à une bourse Daniel Arasse (École française de Rome/Académie de France à Rome – Villa Médicis) et le soutien de la Région Île-de-France grâce à une aide à la mobilité internationale des doctorants (Mobi.Doc). Une première version de ce travail a été présentée dans le cadre du 59^e congrès annuel de la Renaissance Society of America. Mes remerciements vont à Martine van Elk and Nhora Serrano, organisateurs de la session, qui ont accepté ma proposition. Une deuxième intervention dans le cadre des journées d'études «Ornement et Décor», organisé par Julie Ramos et Jérémie Cerman en 2013, a été l'occasion de développer des aspects supplémentaires de ma réflexion. Mes sincères remerciements à tous les deux. Je tiens également à remercier mon directeur, Philippe Morel, pour ses remarques perspicaces quand j'ai eu l'occasion de présenter mes réflexions dans le cadre de son séminaire de recherche en 2015, ainsi qu'Antonella Fenech Kroke pour sa confiance. Mes remerciements vont également à Nicolas Cordon et Marie Caillat pour leur relecture attentive. Ce travail n'aurait pas vu le jour sans le

soutien et la Bibliothèque Apostolique du Vatican. Je remercie tout particulièrement le préfet de la bibliothèque, Mons. Cesare Pasini, le directeur du département des manuscrits, D^r Paolo Vian ainsi que Riccardo Luongo et Ilaria Ciolli.

1. Vincent Raymond et Apollonio de' Bonfratelli, *Missel du cardinal Alvarez*, v. 1538-1557, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Barb. lat. 609, Vat. lat. 3805, 3807, 5590 et 5591. Bibliographie sélective: E. A. Talamo, «I messali miniati del cardinale Juan Alvarez de Toledo», *Storia dell'arte*, LXVI, 1989, p. 159-169; *Eadem*, «Messale del cardinal Juan Alvarez di Toledo», dans G. Morello, S. Maddalo (dir.), *Liturgia in Figura* (cat. exp. Vatican, Bibliothèque Apostolique, 1995), Rome, 1995, p. 77-78, 299-309. Pour une appréciation récente avec bibliographie, voir J. J. G. Alexander, *The Painted Book in Renaissance Italy*, New Haven/Londres, 2016, p. 165 n. 184, p. 283.

2. Pour Juan Alvarez de Toledo voir entre autre R. Hernandez, «Alvarez de Toledo, Juan, OP», dans *Diccionario de Historia Eclesiastica de España*, Madrid, 1972,

vol. 1, p. 56; L. Cardella, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, Rome, 1793, vol. 4, p. 201; M. R. Pazos, *El Episcopado gallego, a la luz de documentos romanos*, Madrid, 1946, vol. 1, p. 5-18; C. J. Hernando Sánchez, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI: el virrey Pedro de Toledo linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Valladolid, 1994, p. 101-114; C. K. O. Nwosuh, *Orthodoxy, Morality, and Institutional Reform in Tridentine Italy: Gian Pietro Carafa (Pope Paul IV) and «Reformatio in Capite et Membris»*, thèse de doctorat, Ann Arbor, 1998; C. J. Hernando Sánchez, «Naples and Florence in Charles V's Italy: Family, Court, and Government in the Toledo-Medici alliance», dans T. J. Dandeleit, J. Marino (dir.), *Spain in Italy: Politics, Society and Religion*, Leyde/Boston, 2007, p. 135-180.

3. M. Saffiotti Dale, «Raymond de Lodève, Vincent», dans *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, Milan, 2004, p. 899-902. Voir aussi E. De Laurentiis, «Un francese dal papa: Vincent Raymond (prima parte)», *Alumina*, XIV, n° 55, 2016, p. 18-29.

4. E. A. Talamo, «Apollonio de' Bonfratelli», dans *Dizionario biografico dei miniatori*

italiani, Milan, 2004, p. 42-44.

5. Vincent Raymond a reçu le titre en 1549 par *motu proprio* de Paul III. Voir L. Dorez, *Psautier de Paul III. Reproduction des peintures et des initiales de ms latin 8880 de la bibliothèque nationale*, Paris, 1909, p. 39 et App. IV. Pour Apollonio voir *op. cit.* note 4.
6. G.-M. Leproux, «La corporation romaine des peintres “et autres” de 1548 à 1574», *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1991, vol. 149, n° 2, p. 293-348 ; Voir aussi J. J. G. Alexander, *op. cit.* note 1, p. 201 et note 23.
7. In *Ezechielem*, PL 25, 12, 369d.
8. J. Rouse, H. J. Sieben, A. Boland, «Lectio divina et lecture spirituelle», dans *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, 1980, vol. 9, col. 170-496 ; M. Goossens, M. Sauvage, «Méditation», dans *ibid.*, vol. 10, col. 906-927.
9. W. Iser, *The Act of Reading : a Theory of Aesthetic Response* (1978), Baltimore/Londres, 1994, p. 135-142.
10. Cet aspect rhétorique de l'ornement a été explicité par Mary Carruthers. Voir M. Carruthers, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge* (Cambridge, 1998), F. Durand-Bogaert (trad. fra), Paris, 2002, p. 153-217. Sur le concept de *ductus* voir aussi *Ead.*, *Rhetoric Beyond Words : Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*, Cambridge, UK/New York, 2010, p. 190-213. Sur la survivance du *ductus* en tant que jeu spirituel au xv^e siècle voir par exemple B. Rothstein, «The Rule of Metaphor and the Play of the Viewer in the Hours of May of Burgundy», dans R. Falkenburg, W. S. Melion, T. M. Richardson (dir.), *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout, 2007, p. 237-275.
11. Ceci est relativement fréquent dans les livres d'heures, mais plus rare dans les missels de ce contexte, si l'on exclut, bien évidemment, la double page traditionnelle qui ouvre le texte du Canon de la Messe (*Te Igitur*). L'examen codicologique a montré qu'il ne s'agit pas de bifeuillets, c'est-à-dire d'un morceau de parchemin plié en deux. Par conséquent, l'organisation du travail suivait un programme de décoration prédéfini. Je remercie Paolo Vian, directeur du département des manuscrits de la BAV, de m'avoir assisté pendant l'examen des manuscrits.
12. J. F. Hamburger, *Ouvertures : la double page dans les manuscrits enluminés du Moyen Âge*, Lyon, 2010, p. 60.
13. B. Mak, *How the Page Matters*, Toronto, 2012, p. 3-21.
14. J. F. Hamburger, *op. cit.* note 12, surtout p. 71.
15. L. Marin, «Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures», *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 24, 1988, p. 63-81.
16. Voir surtout L. Marin, «Figures de la

réception», dans *Id.*, *De la représentation*, éd. D. Arasse et al., Paris, 1994, p. 313-328.

17. D. Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1996, p. 86 : «Le peintre peut faire jouer, au sens mécanique du terme, le dispositif spatial de son image et le rapport qu'il introduit entre figures et fond, figures et cadre. Il suscite ainsi un effet de présence où le détail de la représentation est offert à un regard scrutateur, au plus près de la surface peinte.»
18. Pour la notion du cartouche, je me permets de renvoyer en particulier à la thèse de Caroline Heering, *Le sens de l'ornement au premier âge moderne. Une étude du cartouche au regard de l'œuvre de Daniel Seghers*, soutenue à l'Université de Louvain-la-Neuve en 2014.
19. D. Arasse, *op. cit.* note 17, p. 103 : «Les Arma Christi suscitent une irréalité de la représentation que le dévot doit rendre intérieurement réelle, en activant mystiquement chacun de ses détails. Au contraire, la version moderne efface progressivement la référence au concept et au récit légendaire qui sont à la source de l'image, et elle fait jouer un effet de présence vraisemblable et une rhétorique du détail pathétique, tout en impliquant celui qui regarde par l'artifice de la disposition spatiale des figures dans le champ de la mimésis.»
20. S. Sontag, «The Aesthetics of Silence», dans *Ead.*, *Styles of Radical Will* (1969), Londres, 2009, p. 17. Voir aussi W. Iser, *op. cit.* note 9, p. 142 et note 17. Iser emploie les termes «uncovering silence» et renvoie aux travaux de Paul Ricœur.
21. Sur la notion du «hors-cadre intervalaire» voir surtout M. Hagelstein, «L'histoire des images selon Warburg : Mnémosyne et ses opérations de cadrage», dans T. Lenain, R. Steinmetz (dir.), *Cadre, Seuil, Limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art*, Bruxelles, 2010, p. 266.
22. F. Lollini, «Matteo da Milano», dans *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, Milan, 2004, p. 742-745. Pour l'influence de Matteo sur Vincent Raymond, voir J. J. G. Alexander, *op. cit.* note 1, p. 161 ; G. Freuler, «Matteo da Milano, Follower of (Vincent Raymond?)», dans R. Watson (dir.), *Western Illuminated Manuscripts : a Catalogue of Works in the National Art Library from the Eleventh to the Early Twentieth Century, with a Complete Account of the George Reid collection*, Londres, 2011, vol. 2, p. 808-815.
23. Voir E. De Laurentiis, E. A. Talamo, *The Lost Manuscripts from the Sistine Chapel : an Epic Journey from Rome to Toledo* (cat. exp. Madrid, Biblioteca Nacional de España/Dallas, Meadows Museum, 2010-2011), Madrid, 2010, p. 164-166.
24. M. Carruthers, *op. cit.* note 10, surtout p. 135-155.
25. P. Ricœur, «La fonction herméneutique de la distanciation», dans F. Bovon, G. Rouil-

ler (dir.), *Exegesis. Problème de méthode et exercices de lecture* (Genèse, 22 et Luc, 15), Neuchâtel/Paris, 1975, p. 179-200.

26. P. Ricœur, «L'imagination dans le discours et dans l'action», dans *Savoir, faire, espérer : les limites de la raison*, Bruxelles, 1976, p. 207-228.
27. E. De Laurentiis, E. A. Talamo, *op. cit.* note 23, p. 9-11.
28. Les manuscrits réalisés sous Paul III pour la chapelle Sixtine portent tous ce trait stylistique, que l'on peut retracer depuis les œuvres précoces de Vincent Raymond, comme par exemple dans un livre d'heures pour un commanditaire inconnu (Oxford, Bodleian Library, Ms Douce 19). Voir par exemple *l'Antiphonaire de Paul III pour la liturgie de Pâques*, Vincent Raymond, v. 1535, Vatican, BAV, Capp. Sist. 2 ou bien le frontispice de *l'Antiphonaire annuel*, Vincent Raymond, v. 1539, Vatican, BAV, Capp. Sist. 11. Pour le «style farnésien» comme acteur d'un réseau social, voir surtout P. Picardi, *Perino del Vaga, Michele Lucchese e il Palazzo di Paolo III al Campidoglio : circolazione e uso dei modelli dall'antico nelle decorazioni farnesiane a Roma*, Rome, 2012.
29. Voir surtout Ph. Morel, «Fonctions des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'invenzione maniériste : réflexions autour de Francesco Salviati», dans M. Hochmann et al. (dir.), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, Rome, 2008, p. 285-306.
30. N. Herman, «Excavating the Page», *Word & Image*, XXVII, n° 2, 2011, p. 190-211 ; J. J. G. Alexander, *op. cit.* note 1, p. 180-187, 253-259.
31. M. A. Edsall, «The Arma Christi before the Arma Christi : Rhetorics of the Passion in Late Antiquity and the Early Middle Ages», dans L. H. Cooper, A. Denny-Brown (dir.), *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture : With a Critical Edition of «O Vernicle»*, Farnham [u.a.], 2014, p. 21-51. Pour les liens entre *religio crucis* et *trophaeum crucis* voir surtout p. 42. Sur le thème de la violence voir p. 25-42.
32. L. Marin, «Le trompe-l'oeil, un comble de la peinture», dans R. Court et al., *L'effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, 1988, p. 75-92.
33. Ce jeu sur l'alternance paradoxale de la dimension transitive et réflexive du blanc de réserve se trouve également sur les fol. 66^vo-67^ro des *Heures Farnèse* (Giulio Clovio, 1546, New York, Pierpont Morgan Library, ms M.69). Voir à ce propos E. Doulikaridou-Ramantani, «Fonctions de l'ornement dans les Heures Farnèse de Giulio Clovio», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LVIII, n° 3, 2016, p. 370.
34. M. Foessel, «Paul Ricœur ou les puissances de l'imaginaire», dans Paul Ricœur, *Anthologie*, éd. F. Lamouche, M. Foessel, Paris, 2007, p. 8.

35. Rev. 4,5.
36. L. Marin, «Présentation et représentation dans le discours classique : les combles et les marges de la représentation picturale», *Le discours psychanalytique*, n° 4, 1985, p. 4-13 ; D. Arasse, *op. cit.* note 17, p. 222.
37. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, 1979, p. 159.
38. Il s'agit, en écriture abrégée, de la phrase «in illo tempore recumbentibus illis undecim apparuit» (Mc 16, 14). La phrase «in illo tempore» n'appartient pas au texte original. On la croise dans le texte du missel où elle est utilisée systématiquement pour annoncer la lecture de l'évangile durant la messe.
39. Citation écrite par l'apôtre dans l'initiale : Mc 16, 14-15 ; source de l'image sur le fol. 65^v : Mc 16, 19 ; texte sur le fol. 66^r : Ac 1,11.
40. W. Iser, *op. cit.* note 9, p. 109.
41. Malheureusement elle n'est pas visible sur la reproduction.
42. E. Birge Vitz, «Liturgical versus Biblical Citation in Medieval Vernacular Literature», dans S. l'Engle, G. B. Guest, *Tributes to Jonathan J. G. Alexander : the Making and Meaning of Illuminated Medieval & Renaissance Manuscripts, Art & Architecture*, Londres, 2006, p. 443-449.
43. Vincent Raymond, 1538, Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms Vit. 16.1. Voir aussi J. J. G. Alexander (dir.), *The Painted Page : Italian Renaissance Book Illumination* (cat. exp. Londres, Royal Academy of Arts/ New York, The Pierpont Morgan Library, 1994-1995), Munich/New York, 1994, p. 238.
44. En fait, le fol. 59^v du volume 5591 contient une miniature avec l'*Apothéose de saint Dominique*.
45. Voir O. Boulnois, *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen Âge, v^e-xvi^e siècle*, Paris, 2008, p. 273-276.
46. D. Arasse, *op. cit.* note 17, p. 204 : «Tout au long de l'histoire de la peinture mimétique, des peintres ont montré la conscience qu'ils avaient de cette situation en jouant sur des détails qui, situés à la limite de la représentation, mettent marginalement en scène l'arbitraire de la "légitimité" et, donc, de la juridiction qui fondent l'espace de représentation classique». Une idée similaire peut être trouvée dans les écrits de Gérard Grote. Voir O. Boulnois, *op. cit.* note 45, p. 400.
47. J. W. O'Malley, «Lutheranism in Rome 1542-42: The Treatise by Alfonso Zorrilla», *Thought*, LIV, n° 3, 1979, p. 262-273.
48. Ignace de Loyola, *Exercitia spiritualia S.P. Ignatii Loyolae*, Paris, 1644, p. 286-287 : «Laudare insuper templorum exstructiones atque ornamenta ; nec non imagines, tamquam, propter id quod representant, jure optimo venerandas.» [Louer le zèle pour la construction et l'ornement des églises ; louer de même l'usage des tableaux et des statues et les vénérer en vue des objets qu'ils représentent]. Pour la traduction française, nous avons consulté, J. Ph. Roothaan (éd.), *Les Exercices spirituels de saint Ignace de Loyola*, P. Jennesseaux (trad. fra), Paris, 1913, p. 329.
49. O. Boulnois, *op. cit.* note 45, p. 397-410 ; P.-A. Fabre, *Ignace de Loyola : le lieu de l'image*, Paris, 1992 ; R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Bruslé, «Framing Devices and Exegetical Strategies in Northern Illustrated Spiritual Literature», dans W. S. Melion, J. Clifton, M. Weemans (dir.), *Imago exegetica : Visual Images as Exegetical Instruments*, 1400-1700, Leyde, 2014, p. 579-607.
50. Ignace de Loyola, *op. cit.* note 48, p. 197, 200. «Secundus orandi modus est [...] meditationis figamus pedem, quamdiu circa eam variæ nobis significationes, similitudines, spirituales gustus, et aliæ commotiones devotæ incident, et ita deinceps, per singula eiusdem, vel alterius orationis verba facitabimus. [...] Tertius hic orandi modus in eo constitit, ut inter singulas respirandi vices, singula Dominicæ alteriusve orationis verba transmittamus : expensa interim, vel significatione prolatae vocis ; vel personæ, ad quam oratio spectat, dignitate ; vel mea ipsius utilitate ; vel utsiusque postremo differentia.» [La seconde manière de prière est [...] on s'arrêtera sur cette parole autant de temps que l'on trouvera de significations, de comparaisons, de goût et de consolation intérieure dans la considération du titre de Père. On fera de même sur chaque parole de *Notre Père*, ou de toute autre prière que l'on voudra méditer selon cette manière de prier. [...] Cette troisième manière consiste donc à prier de cœur et à dire de bouche, à chaque respiration ou soupir, une parole du *Notre Père* ou d'une autre prière, de manière à ne prononcer qu'une seule parole entre une respiration et l'autre. Et l'espace de temps qui s'écoule d'une respiration à l'autre doit s'employer à considérer spécialement la signification de cette parole, ou l'excellence de la personne à laquelle la prière s'adresse, ou notre propre indignité, ou la différence entre tant de grandeur d'un côté, et de l'autre tant de bassesse.] Pour la traduction voir *op. cit.* note 48, p. 257, 265.
51. En effet, les *Exercices Spirituels* contiennent une eulogie de l'obscurité puisqu'elle encourage la contemplation. Voir à ce propos M. Rzepinska, K. Malcharek, «Tenebrism in Baroque Painting and its Ideological Background», *Artibus et Historiae*, VII, n° 13, 1986, p. 101.
52. Voir par exemple M. A. Edsall, *op. cit.* note 31 ; J. Dross, «Texte, image et imagination : le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome», *Pallas*, n° 93, 2013, p. 269-279.
53. Voir par exemple J. W. O' Malley, *op. cit.* note 47. L'auteur présente le cas intéressant du Traité d'Alfonso Zorrilla qui ne manquait pas en allusions protestantes.
54. Voir E. A. Talamo, *op. cit.* note 1, p. 166. Talamo identifie l'oiseau comme étant un paon et interprète ce dernier comme un symbole de l'immortalité de l'âme. Ceci n'est clairement pas le cas.
55. Anonyme, plume et encre noire, lavis gris avec rehauts de blanc sur papier bleu, v. 1550, Londres, Victoria and Albert Museum, Inv. N. 8078. L'attribution du dessin est toujours objet de discussions. Emilia Talamo, suivant Popham et Riebesell, propose Giulio Clovio. Voir De Laurentiis, Talamo, *op. cit.* note 23, p. 12 et n. 25-26. M. di Gianpaolo a proposé un artiste proche de Pirro Ligorio. Voir M. di Giampaolo, D. McTavish, «Recension de P. W. Ward-Jackson», *Italian Drawings : vol. I : 14th-16th Century*, London, 1979», *Prospettiva*, n° 24, 1981, p. 82-85.
56. Pier Candido Decembrio, *De omnium animantium naturis*, 1460, Vatican, BAV, Urb. lat. 276, fol. 94^r. Les illustrations du manuscrit, réalisées probablement par Teodoro Ghisi, datent du xvi^e siècle. Voir C. M. Pyle, «The Art and Science of Renaissance Natural History : Thomas of Cantimpré, Pier Candido Decembrio, Conrad Gessner, and Teodoro Ghisi in Vatican Library MS Urb. lat. 276», *Viator*, XXVII, 1996, p. 265-322.
57. On retrouve la dinde dans le salon de Léon X, à Poggio a Caiano, peint vers 1545 par Alessandro Allori, et par la suite au plafond du *studiolo* du cardinal Ferdinand à la villa Médicis, à Rome, peint cette fois-ci par Jacopo Zucchi vers 1584-1587.
58. S. Eiche, *Presenting the Turkey : the Fabulous Story of a Flamboyant and Flavorful Bird*, Florence, 2004, p. 22 ; B. T. Boehrer, *Animal Characters : Nonhuman Beings in Early Modern Literature*, 2011, p. 141.
59. M. Carruthers, *op. cit.* note 24, p. 322.
60. B. T. Boehrer, *op. cit.* note 58, p. 134 : «a common impulse in European encounters with the New World fauna : the tendency to understand the new as a recurrence of the old».
61. Voir L. Partridge, «The Farnese Circular Courtyard at Caprarola : God, Geopolitics, Genealogy, and Gender», *The Art Bulletin*, LXXXIII, n° 2, 2001, p. 278. L'auteur consacre un bref commentaire à la présence de la dinde et l'associe à l'extension de l'empire chrétien vers le Nouveau Monde.
62. Utilisé ici en substantif, le Pontifical est un recueil contenant le rituel des cérémonies réservées à l'évêque.
63. L. Palmer Wandel, «Liturgy and Michelangelo's *Last Judgment* : Reframing the Arma Christi», dans L. H. Cooper, A. Denny-Cooper, *op. cit.* note 31, p. 225-241.
64. E. De Laurentiis, «The Liturgical Codices of the Seventeenth-Century Papal Court and the Illuminated Manuscripts of Pope Urban VIII in Toledo», dans E. A. Talamo, E. De Laurentiis, *op. cit.* note 23, p. 38-39 ; J. J. G. Alexander, *op. cit.* note 1, p. 161.

Résumé

Le Missel du cardinal Juan Alvarez de Toledo, théologien, inquisiteur et confident de Paul III, décoré par Vincent Raymond et Apollonio de' Bonfratelli, se distingue du reste de la production provenant du *scriptorium* de la chapelle Sixtine au XVI^e siècle grâce à l'articulation visuelle des éléments décoratifs, ornementaux et textuels qui entraînent des mécanismes de réception singuliers accompagnant l'expérience de la lecture. Renouvelant formes et modalités d'énonciation, tout en répondant aux fonctions traditionnellement liées à la lecture méditative, les artistes opèrent une synthèse extraordinaire entre l'univers des *marginalia* et celui des décors maniéristes. À travers une étude qui se situe aux croisements de la sémiologie, de la phénoménologie de la lecture et de l'esthétique de la réception, cette contribution explore la manière dont l'ornement agit et anime l'articulation des registres de la représentation tout en étant une source de plaisir et de délectation pour le lecteur/spectateur.

Riassunto

Il Messale del cardinale Juan Alvarez de Toledo decorato da Vincent Raymond e Apollonio di Bonfratelli si differenzia dal resto della produzione dello *scriptorium* della cappella Sistina nel XVI secolo, grazie a l'articolazione visiva di elementi decorativi, ornamentali e testuali che installano meccanismi di ricezione singolari per accompagnare l'esperienza della lettura. Attualizzando le forme e le modalità di enunciazione, pur rispondendo alle funzioni tradizionalmente associate alla lettura meditativa, gli artisti operano una straordinaria sintesi tra il mondo dei *marginalia* e le decorazioni manieriste. Attraverso uno studio tra semiotica, fenomenologia della lettura e ricezione estetica, questo contributo tenta di cogliere come l'ornamento attua e anima l'articolazione dei registri della rappresentazione, pur essendo una fonte di svago e divertimento per il lettore/spettatore.

ASSOCIATION DES HISTORIENS DE L'ART ITALIEN



Conseil d'administration

Présidente

Paola Bassani Pacht

Vice-président

Michel Hochmann

Secrétaire générale

Laura de Fuccia

Trésorier

Christian Volle

Autres membres

Rita Bormioli Antonella Fenech Kroke Paolo Grossi
Jane Mac Avock Véronique Meyer Patrick Ramade Valentina Supino

Collaborateurs

Silvia Berti Vincent Dupanier Ginevra Odone

Présidente honoraire

Directrice de la publication de 1994 à 2003

Catherine Monbeig Goguel

Membres fondateurs :

Christiane de Aldecoa – Daniel Arasse † – Olivier Bonfait – Maria Teresa Caracciolo Arizzoli – Marilù Cantelli – Giovanni Careri – Philippe Costamagna – Véronique Damian – Sylvie Deswarte-Rosa – Pascal Dubourg Glatigny – Claude Frontisi – Michel Hochmann – Laura Malvano Bechelloni † – Catherine Monbeig Goguel – Christian Michel – Monica Preti Hamard – Patrick Ramade – Gabriella Repaci Courtois – Hélène Sueur – Dominique Thiébaud – Gennaro Toscano.

Achévé d'imprimer en juillet 2017 par la Librairie des Musées avec des encres végétales
sur un papier issu de forêts à développement durable



Suivi éditorial

Édition Librairie des Musées
14 360 Trouville-sur-Mer



Conception et réalisation graphiques, photogravure Illustria

14 360 Trouville-sur-Mer

Crédit photographique : © York, The Castle Howard Collection – reproduit avec l'aimable autorisation de la famille Howard, fig. 1 et 2 p. 18-19, fig. 5 p. 22; © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Complesso Monumentale della Pilotta, fig. 4 p. 21, fig. 6 et 7 p. 23-24; © Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/photo Sven Adelaide, fig. 3 p. 41, fig. 7 p. 44; © Marie Hérault fig. 1 p. 75, fig. 3 p. 77, fig. 8 p. 79, fig. 9 et 11-12, p. 80-81, fig. 13 p. 82; © Région Provence-Alpes-Côte d'Azur – Inventaire général/Archives communales, Cannes, <http://dossiersinventaire.regionpaca.fr> fig. 4 p. 77; © Biblioteca Apostolica Vaticana fig. 1, 3-7, 9-14, 16 p. 94-103; © Bibliothèque nationale de France fig. 2 p. 95; © photo Nicolas Cordon fig. 8 p. 99; © Victoria and Albert Museum fig. 15 p. 103; © photo Elli Doukaridou-Ramantani fig. 17-18 p. 103-104; © RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojéda fig. 19 p. 104; © Foto : KHM-Museumsverband fig. 5 p. 112; © 2017, Museum of Fine Arts, Boston fig. 8 p. 114; © Fototeca dei Musei Vaticani fig. 1-5 et 7-11 p. 121-126; © Fondazione Marco Besso fig. 6 p. 122; © Windsor Castle – Royal Collection Trust fig. 2 p. 147; © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli fig. 3 p. 147.



AHA
Association des historiens
de l'art italien

CNL
Centre national du livre

Prix : 35 €
ISSN : 2263-0783

