



HAL
open science

Dans la marge, à travers le cadre et au-delà

Elli Doulkaridou-Ramantani

► **To cite this version:**

Elli Doulkaridou-Ramantani. Dans la marge, à travers le cadre et au-delà. Nicolas Cordon; Edouard Degans; Caroline Heering; Elli Doulkaridou-Ramantani. Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700), Presses Universitaires de Rennes, pp.21-40, 2019, Art et Société, 9782753577404. hal-01938627

HAL Id: hal-01938627

<https://hal.science/hal-01938627v1>

Submitted on 5 Nov 2020

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

E. Doulikaridou-Ramantani, « Dans la marge, à travers le cadre et au-delà. Dispositifs d'encadrement dans les manuscrits enluminés romains, de Léon X à Paul III », dans N. Cordon, E. Dégans, E. Doulikaridou et C. Heering (dir.), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, Rennes, Presses universitaires des Rennes, 2019, p. 21-40.

Dans la marge, à travers le cadre et au-delà
Dispositifs d'encadrement dans les manuscrits enluminés romains, de Léon X à Paul III

ELLI DOULKARIDOU-RAMANTANI

Le XVI^e siècle est particulier dans l'histoire de l'enluminure. L'avènement de l'incunable transforme le manuscrit enluminé en objet de luxe, réservé aux élites, et provoque naturellement une réflexion critique de la part des enlumineurs, lesquels reconsidérèrent les particularités du livre enluminé en tant que médium. Ce phénomène avait vu le jour dès la seconde moitié du XV^e siècle notamment dans les livres imprimés, où, revendiquant l'aspect décoratif face au texte, les artistes proposèrent des inventions de plus en plus poussées¹. À cette même période, les enlumineurs flamands, réagissant en partie aux incunables décorés du Nord de l'Italie, placèrent le cadre au centre de leurs inventions². En effet, selon Anja Grebe, le cadre constitua à partir de ce moment la troisième dimension du manuscrit enluminé, après le texte et l'image, allant jusqu'à devenir, à la fin du XV^e siècle, la condition même de la réception de l'encadré (soit-il image ou texte³).

Opérant donc après cette première phase de gestation dans le contexte de l'enluminure, et s'inspirant des fresques de la Haute Renaissance et du maniérisme, les enlumineurs à Rome commencent à concevoir l'espace de la représentation, le rôle du format et du support, ainsi que la place du spectateur, de manière analogue. En d'autres termes, ils intègrent les modalités d'articulation et d'organisation des systèmes décoratifs contemporains, tentant de produire ce que l'imprimerie ne pouvait pas faire. Au-delà d'un investissement décoratif important, leurs inventions envahissent ainsi l'espace normalement réservé au texte. Comme pour d'autres types de production artistique, Rome constitue un carrefour culturel où se croisent traditions artistiques et collections de livres. La ville accueille un grand nombre d'enlumineurs itinérants provenant tant de l'Europe du Nord que d'autres régions d'Italie, notamment de l'aire vénéto-padouane. Grâce à ces foyers, l'enluminure romaine connaît un renouveau du vocabulaire décoratif mais adopte aussi une position sélective et combinatoire en ce qui concerne les solutions d'encadrement, qui constituaient une dimension particulièrement féconde des artistes de l'école ganto-brugeoise et de la production italienne régionale⁴.

Ainsi l'adaptation au support prend-elle des formes plus imaginatives. Tous les éléments de la page sont revisités suivant une logique de système, qui fait de la lettre, du texte et du parchemin des éléments de la syntaxe et du vocabulaire décoratifs de la page. Ces expérimentations trouvent un lieu privilégié dans le cadre, dont la présence devient de plus en plus ostensible, principalement pour deux raisons. La première est liée au commanditaire et par extension au contexte politique – la marge fut toujours le lieu par excellence de la présence de ce dernier par le biais des armes et des devises ; les cardinaux et les papes de l'époque demandent aux artistes de multiplier l'appareillage héraldique, utilisant justement le cadre pour s'en approprier les qualités de structure, de pouvoir et de prestige.

La deuxième raison de l'investissement du dispositif encadrant est d'ordre artistique, et touche aussi à la phénoménologie de la lecture. Contrairement aux grands décors, l'illusion,

E. Doulikaridou-Ramantani, « Dans la marge, à travers le cadre et au-delà. Dispositifs d'encadrement dans les manuscrits enluminés romains, de Léon X à Paul III », dans N. Cordon, E. Dégans, E. Doulikaridou et C. Heering (dir.), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, Rennes, Presses universitaires des Rennes, 2019, p. 21-40.

l'englobement du spectateur, les effets de rapprochement et de distanciation ne fonctionnent pas de la même manière du fait de l'échelle de la représentation. L'intimité, les dimensions et l'usage du livre exigent d'autres solutions. Dans un contexte de lecture, de récitation ou de monstration, le cadre est en effet un élément très efficace pour structurer et canaliser l'attention du lecteur/spectateur⁵.

C'est sous cet angle que j'aborderai au sein de cette étude le dispositif encadrant, comme condition de la contemplation, comme « *spectateur modélisé* qui vient réguler la perception visuelle », pour reprendre les termes de Louis Marin⁶. Tout au long de cette analyse, je questionnerai les manières dont le cadre participe aux systèmes décoratifs, la typologie d'autres mécanismes avec lesquels il interagit, et la manière dont il joue avec le spectateur, tout en remettant en question le statut de la page et du texte. Adoptant comme critère de sélection le degré d'intégration du dispositif encadrant dans la syntaxe décorative⁷, j'organiserai mon propos autour d'une sélection de feuillets provenant des manuscrits produits pour les cardinaux Jules de Médicis (1478-1534) et Pompeo Colonna (1479-1532), pour ensuite passer aux *Antiphonaires* de Paul III (1468-1549) et de Charles Quint (1500-1558)⁸.

MATTEO DA MILANO SOUS LES MÉDICIS CONTINUITÉS ET NOUVELLES TENDANCES

■ Six mois après le retour des Médicis à Florence en 1512, Jean de Médicis (1475-1521) devient le pape Léon X, et nomme son neveu Jules archevêque de Florence, puis cardinal (1513). Entre Florence et Rome, les Médicis adoptent une stratégie artistique dont les thèmes principaux sont le destin et la dynastie, y compris dans les manuscrits décorés pour Santa Maria del Fiore⁹. Les premiers manuscrits décorés pour Léon X à Rome, tout comme les artistes employés – principalement actifs dans le milieu florentin¹⁰ –, visent à établir une continuité stylistique.

DÉPLACEMENTS

■ En 1520, Matteo da Milano, enlumineur expérimenté ayant passé plusieurs années à la cour des Este à Ferrare¹¹, travaille sur le *Missel* du cardinal Jules¹². Jules de Médicis avait déjà employé cet artiste par le passé, quand il lui avait demandé de décorer cinq volumes préalablement destinés au roi de Hongrie Mathias Corvin I (1443-1490), pour les offrir à son cousin à l'occasion de son élévation à la papauté¹³. Sur les feuillets marquant le passage du *Te igitur* (**fig. 1**), Matteo montre les signes d'un changement dans la conception des marges. Marilyn Perry relève une différence dans la manière dont les symboles médicéens sont intégrés dans les décorations des *Stanze* au Palais du Vatican. Elle utilise des termes comme « discret » et « participation directe¹⁴ ». Il me semble que Matteo tente de produire un effet similaire dans le feuillet gauche, en faisant fusionner la qualité structurante du cadre avec des fonctions symbolique et exégétique. Composé d'un système de symboles articulés de manière érudite, le cadre ne fait qu'augmenter l'impact expressif de ces derniers. Contrairement aux manuscrits produits à Florence à la fin du XV^e siècle, les deux bordures, externe et interne, sont constituées d'une branche continue de *broncone* médicéen. Mais cette fois-ci la combinaison avec le *diamante* et les *palle*, autres attributs des Médicis, est plus audacieuse qu'auparavant (**fig. 2**). Ce ne sont plus les *bronconi* qui traversent les anneaux¹⁵, mais les anneaux qui *percent* le *broncone*, contiennent les *palle* et maintiennent les bordures en place à trois endroits distincts – comme si ces dernières devaient flotter dans l'air en leur absence. Les symboles ne sont pas simplement combinés ou disposés au sein de l'espace marginal. En percent les *bronconi*, les anneaux *interagissent* avec eux et conduisent ainsi le spectateur/lecteur à une pensée figurative

E. Doulikaridou-Ramantani, « Dans la marge, à travers le cadre et au-delà. Dispositifs d'encadrement dans les manuscrits enluminés romains, de Léon X à Paul III », dans N. Cordon, E. Dégans, E. Doulikaridou et C. Heering (dir.), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, Rennes, Presses universitaires des Rennes, 2019, p. 21-40.

et analogique¹⁶.

Songer à une analogie entre le percement des *bronconi* et le percement de la chair du Christ par les clous dans la scène de la Crucifixion au centre de la page résulte sans doute d'une réflexion directe. L'idée de sacrifice est également amplifiée par la présence du pélican, qui se saigne pour nourrir ses petits, en haut de la même page. Pourtant, une des *palle* dans le coin supérieur droit fonctionne comme un clou à partir duquel est suspendue la chaîne des anneaux. En d'autres termes, trois chaînes d'anneaux médicéens entrelacés embrassent, percent et maintiennent le cadre en place, faisant ainsi allusion à une idée de stabilité matérialisée picturalement par la création d'un espace *protégé* (on pourrait même parler d'un non-lieu/lieu abstrait en raison de l'arrière-plan noir) où les instruments de la foi, les *arma Christi*, peuvent émerger¹⁷. Par ailleurs, formant une chaîne, les cinq anneaux médicéens pourraient faire également allusion à la notion thomiste de la *catena aurea* et ses fonctions mnémotechniques¹⁸. Dans ce contexte précis cependant, la chaîne pourrait être perçue comme une traduction picturale du conseil que Laurent le Magnifique offrit à son fils Jean quand il quitta Florence pour Rome en tant que cardinal : « [...] *d'aiutare la città et [sic] la casa ; perchè per questa città fa l'unione della Chiesa, e voi dovete in ciò essere buona catena, e la casa ne va colla città*¹⁹ ».

En outre, cette invention fait fusionner l'arbre sec de la vie à partir duquel a été fabriqué la Croix du Christ et le laurier, ce dernier faisant allusion à la régénération permanente²⁰. Les anneaux maintiennent ensemble cet univers symbolique. Dans les représentations antérieures, la Croix elle-même a été parfois représentée comme un arbre de vie, alors qu'ici, en les séparant tout en créant un parallèle entre les deux éléments, Matteo réussit à associer la famille avec le divin à travers une analogie visuelle puissante. Récemment, Adrian Randolph a suggéré une dimension supplémentaire pour l'anneau médicéen. Selon lui, l'anneau n'est pas seulement un symbole de pouvoir ou d'autorité papale, d'une crypto-souveraineté habilement manipulée dans la propagande visuelle de la famille, mais c'est aussi le symbole de la fidélité conjugale²¹. De ce point de vue, Jules s'engage à assurer la stabilité de l'église et du dogme. Les Médicis se présentent donc comme gardiens de la foi et transposent leur propagande visuelle sur le terrain romain, dans la sphère papale. Au sein du dispositif classique de la fenêtre ouverte, les symboles médicéens entourent, structurent et stabilisent les marges. En d'autres termes, nous avons ici à faire à un déplacement de l'emblème qui tout en maintenant ses fonctions allusives devient un élément structurel du dispositif d'encadrement, participant ainsi activement à la syntaxe décorative du décor.

LE FEUILLET-CADRE

■ Au sein du même manuscrit, Matteo procède à l'inversement du dispositif d'encadrement en revisitant le motif du parchemin déchiré – très répandu dès le milieu du XV^e siècle, surtout dans la décoration des incunables. Prenant souvent la forme d'un morceau venant s'ajouter à une structure architectonique²², le motif avait comme fonction de présenter la dédicace, l'*incipit* ou les premières lignes d'un texte. L'accent était plus rarement mis sur la déchirure, où le feuillet réel était représenté comme partiellement déchiré afin d'offrir à la vue un surplus d'information censé être derrière le texte, une sorte d'analogie figurative du parchemin comme voile que l'on devrait tirer, enlever, trouser afin de contempler le sens des écritures²³. Matteo l'avait déjà employé vers 1490 dans les *Heures de Bonaparte Ghislieri*²⁴ (**fig. 3**) sans pour autant l'intégrer dans une logique d'interaction. Dans un article récent, Nicolas Herman a proposé une typologie de ce motif pour les années 1460-1520²⁵. De mon côté, j'aimerais m'attacher à la manière dont Matteo place ce motif au centre d'un système invitant à une quête herméneutique.

E. Doulikaridou-Ramantani, « Dans la marge, à travers le cadre et au-delà. Dispositifs d'encadrement dans les manuscrits enluminés romains, de Léon X à Paul III », dans N. Cordon, E. Dégans, E. Doulikaridou et C. Heering (dir.), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, Rennes, Presses universitaires des Rennes, 2019, p. 21-40.

Sur ce feuillet modestement décoré (**fig. 4**), le lecteur perçoit la scène de la transformation de l'eau en vin dans l'épisode des Noces de Cana à travers une déchirure feinte²⁶. La première conséquence est la mise en place de deux plans qui se superposent, de telle sorte que le texte et la décoration marginale forment, par inversion, le cadre de l'image. Le support, d'habitude réel et invisible, est ici mis en exergue puisqu'il se trouve infléchi d'une dimension réflexive – il devient opaque. Cette zone de tension autour de la déchirure modifie le statut ontologique de la page réelle, qui participe pleinement aux enjeux du système décoratif. La branche de vigne qui surgit de l'intérieur de la scène grimpe autour de la décoration de la marge gauche, tandis qu'un oiseau de paradis picore ses raisins et par ce biais intègre la vigne dans l'ensemble décoratif de la marge. L'interaction entre deux zones du système décoratif pousse plus loin l'efficacité de ce dernier. Passant par-dessus la page tout en étant représenté *sur* cette dernière, la « crise de la représentation²⁷ » provoque une distinction inquiétante entre le plan diaphane et la surface blanche du support. Cette vibration visuelle entre la page matérielle et la page représentée, mobilisée par un ornement-symbole en interaction constante avec le dispositif d'encadrement inversé, constitue le principe organisateur du système.

La métaphore du cacher/révéler siège bien évidemment derrière ce jeu. Mais il est également question du statut du texte, de la lettre et de l'image. Participant pleinement de la réflexion contemporaine sur le signe²⁸, l'inversement du dispositif met en avant la présence réelle du support, la nature trompeuse de l'image, l'insuffisance de la lettre, et tente par le biais d'un symbole-ornement de mettre en image le mouvement de relation entre le Mystère de l'Eucharistie dont l'oiseau picorant les raisins constitue l'allusion rituelle sous-entendue et les Noces de Cana. Par conséquent, la tension visuelle trouve son équivalent dans la tension herméneutique. À tout cela vient s'ajouter la présence du commanditaire puisque la vigne s'intègre à une décoration verticale composée d'une branche rappelant le *broncone* médicéen, sur laquelle est accroché *l'anello* avec le *motto* « *semper* » et les trois plumes d'autruche dont les couleurs renvoient aux trois vertus théologiques.

L'EXPÉRIENCE DE LA DOUBLE PAGE

■ Durant les mêmes années, Matteo da Milano remploie le motif du parchemin déchiré pour le *Missel de l'évêque Francisco Bobadilla* (r. 1509-1529) (**fig. 5**)²⁹. La démarche de l'artiste trahit une attitude critique et combinatoire envers le mécanisme livresque de la double page³⁰. Associé au motif du parchemin déchiré, le bifeuillet est transformé en système décoratif grâce à un jeu de regards et de gestes reliant différents espaces, similaires aux inventions que l'on trouve dans les fresques de l'époque³¹.

L'artiste revisite un motif médiéval courant, selon lequel la vision d'Ézéchiël est juxtaposée à la Crucifixion dans l'ouverture du Canon de la Messe. Au fil du temps, Dieu trinitaire est représenté regardant vers l'autre côté en adoptant un geste de bénédiction³². Dans un manuscrit du XIII^e siècle, il est représenté pointant du doigt (**fig. 6**). C'est cette version que l'artiste actualise ici. Entouré de chérubins, Dieu porte dans sa main gauche une tablette avec l'inscription « *Respice generi humanis redem[p]tori* » (Regardez le rédempteur de l'espèce humaine) (**fig. 7**). En même temps, saint Jacques (dont la présence s'explique par l'origine espagnole du commanditaire) regarde en direction du Christ, comme le font également les deux hommes hybrides en bas à droite. Visiblement conçu en tenant compte des conditions matérielles (l'angle d'ouverture), le système décoratif démultiplie les mouvements déictiques : les figures de regardeurs, Dieu trinitaire en admoniteur, sa main droite pointant vers le Christ, l'inscription contenant le verbe « regardez », et enfin la déchirure du parchemin, qui crée un cadre de vision épiphanique³³.

E. Doulikaridou-Ramantani, « Dans la marge, à travers le cadre et au-delà. Dispositifs d'encadrement dans les manuscrits enluminés romains, de Léon X à Paul III », dans N. Cordon, E. Dégans, E. Doulikaridou et C. Heering (dir.), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, Rennes, Presses universitaires des Rennes, 2019, p. 21-40.

Par ailleurs, la stratification devient plus intense, et l'on peut dégager quatre niveaux dans l'ensemble de la représentation (oiseaux, cadres, texte, images) et plusieurs espaces circonscrits (initiale, saint Jacques, marges). À cette stratification perpendiculaire vient s'ajouter la continuité suggérée par le fond d'or poreux, et surtout par les nuages qui semblent se propager d'une scène à l'autre. Cette continuité est pourtant rompue par les cadres externes. Le fond d'or constitue bien évidemment un élément archaisant, mais il est exploité ici pour son rôle dans le cadrage général. Le caractère antagoniste de la double page et la symétrie des cadres conduisent le spectateur à la comparaison. Le fond crée donc une tension en faisant vibrer devant les yeux du spectateur la continuité interrompue.

Agissant dans un premier temps comme ouverture vers l'au-delà, la déchirure met également en avant le support du texte se présentant au lecteur³⁴. Néanmoins, le geste de Dieu empêche la lecture régulière : son geste déictique impose un itinéraire pour le regard, un obstacle, et par conséquent rythme la lecture³⁵. Une fois que l'œil repose sur l'initiale, il se confronte aux objets approfondissant la méditation, comme la *vera icona*, l'hostie et le calice. À la fin de ce parcours visuel évoquant l'anamnèse (i. e. la prière qui suit la consécration et rappelle le souvenir de la Rédemption) et le mystère de l'Eucharistie, le lecteur/ prêtre aura effectué l'exercice spirituel préparatoire à la consécration des oblates³⁶.

ENTRE DYNASTIE ET SYNCRÉTISME

■ Le *Missel* du cardinal Pompeo Colonna, grand adversaire de Jules de Médicis, constitue un des plus beaux manuscrits enluminés de cette période, dont l'attribution demeure problématique encore aujourd'hui³⁷. Les deux feuillets décorés en pleine page (*fig. 8 et 9*) instaurent un discours dynastique d'une rare intensité.

Le dispositif d'encadrement s'inscrit dans le sillage du style florentin contemporain : quatre bandes s'entrecroisent dans les angles créant ainsi quatre petites espaces supplémentaires. Pourtant remplies par des figures et des objets, ces marges – de caractère éminemment romain – actualisent le vocabulaire décoratif. Comparées à celles des périodes précédentes, les proportions des figures du cadre sont considérablement augmentées. Au-delà de la *copia* et de l'opulence suggérées par la variété et la préciosité des matériaux feints représentés, le dispositif semble mettre en place, par son caractère ordonnateur, des degrés de passage rythmant l'arrivée du spectateur jusqu'à l'image de saint Jean-Baptiste située au centre de l'initiale. En d'autres termes, le sujet principal du texte est filtré par la syntaxe de l'ornement – ces monnaies et médailles feintes représentant des épisodes tirés des *Métamorphoses* d'Ovide sur le feuillet 1 r^o (*fig. 8*), dont l'articulation est assurée par les *putti* et par les rubans. Sur le feuillet 79 r^o (*fig. 9*), l'artiste procède par étagement de monuments et motifs égyptiens ou égyptianisants. Par ailleurs, les *putti* remplissent une fonction de « guillemets³⁸ » pour les monuments en miniature, contribuant ainsi à leur appropriation « romaine », sinon « maniériste ».

L'animation des initiales est également intéressante pour notre propos. Sur le feuillet 1 r^o par exemple, la lettre – d'un point de vue graphique – a complètement disparu ; sa forme n'est que schématiquement suggérée par l'articulation des figures au sein du petit cadre. Ce dernier garantit donc le déchiffrement de la lettre « G », tandis que l'animation des figures semblerait presque accomplir la signification du mot d'ouverture « *Gaudete* » (réjouissez-vous).

Dans les marges, le discours produit s'avère polysémique. Dans un premier temps, la présence du commanditaire et sa culture humaniste sont éminemment soulignées. En effet, les travaux antérieurs ont mis en évidence le fait que les Colonna propageaient par le biais d'une iconographie similaire la légende de leurs origines mythiques liées à Hercule Libyen et Osiris³⁹.

E. Doulikaridou-Ramantani, « Dans la marge, à travers le cadre et au-delà. Dispositifs d'encadrement dans les manuscrits enluminés romains, de Léon X à Paul III », dans N. Cordon, E. Dégans, E. Doulikaridou et C. Heering (dir.), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, Rennes, Presses universitaires des Rennes, 2019, p. 21-40.

Le caractère romain de *spolia* renvoie également au collectionnisme, qui dans le contexte romain du XVI^e siècle est aussi à lier avec la fabrication d'une *image* de Rome, promouvant notamment la continuité entre les valeurs antiques et chrétiennes de la ville⁴⁰. Par ailleurs, ces *spolia*, notamment dans le cas du feuillet 79 r^o, constituent aussi des reprises, des citations visuelles de monuments parsemés dans l'espace urbain (comme par exemple les obélisques, également une allusion emblématique au nom Colonna). Si la reprise permet l'appropriation de ces symboles de *romanitas*, d'un point de vue sémiologique la valeur métaphorique de la citation ainsi que la double direction de ce mécanisme⁴¹ renvoient le spectateur en dehors de la page, tout en intégrant le manuscrit dans un réseau de références communes à la ville éternelle. La stratification des savoirs mobilise au sein de ces feuillets une pensée analogique et syncrétiste. On pourrait trouver un équivalent visuel dans leur syntaxe mais les ambiguïtés ne manquent pas. En effet, ces marges sont très bavardes, donc très efficaces d'un point de vue perceptif, oratoire et mémoriel. Le texte serait-il subordonné ou égal aux autres éléments de la page ? En réalité, il semblerait que l'artiste ait ordonné sur une page toutes les formes du savoir ; les Écritures côtoient les écritures (latine et hébraïque), les hiéroglyphes, les fables poétiques d'Ovide, les grotesques, la lettre animée. Les rapports de *convenientia* établis par la proximité, renvoient à l'idée de « la nappe unique et lisse », dont parle Michel Foucault⁴².

LE CADRE-PIÈGE

■ Le renversement ou la destruction du cadre reçoivent dans le *Missel Colonna* un traitement particulier et plus complexe. L'artiste organise à travers le cadre un parcours exégétique exploitant l'habitude du lecteur de chercher la lettrine et la qualité du cadre comme instrument de présentation, devenant dans ce cas un piège (*fig. 10*).

Il s'agit de l'ouverture du texte pour la fête de saint Étienne protomartyr⁴³. Visible à travers une structure élaborée, le saint subit le martyre de la lapidation réalisé par quatre *putti* placés devant un fond de marbre polychrome. Situés en dehors de l'espace du saint, trois d'entre eux se préparent à lui jeter des pierres, tandis que le quatrième *putto*, en bas à droite, tient entre ses mains une corbeille de pierres. Au même moment où ils s'apprêtent à l'attaquer, les deux *putti* du niveau supérieur tiennent entre leurs mains la couronne du martyr. De plus, celui de gauche est placé sur une tablette représentant le repeuplement de la terre par l'intermédiaire de Deucalion et Pyrrha, fable tirée des *Métamorphoses* d'Ovide⁴⁴. L'ensemble des registres, narratif, symbolique, ornemental et décoratif, semble être dominé par l'élément minéral. Le quatrième *putto*, ramassant plutôt que jetant les pierres, en combinaison avec la juxtaposition de l'épisode du repeuplement de la terre, renvoie, à travers un jeu intertextuel, aux propos de saint Pierre et à la métaphore de l'église comme bâtiment dont les pierres seraient les fidèles⁴⁵. Le défi des références ne s'arrête pas là, puisque les actions et l'articulation des figures ornementales semblent illustrer les commentaires de saint Grégoire de Nysse. En effet, dans la première homélie du Père cappadocien sur le premier des martyres, les pierres jetées par les ennemis du saint sont accueillies par ce dernier comme la couronne victorieuse de son martyr⁴⁶. Les deux *putti* du niveau supérieur semblent faire confluer ces deux qualités de la pierre, tout en entremêlant l'ornemental et le narratif dans une sorte de tourbillon intertextuel.

L'attachement de Pompeo Colonna aux armes familiales, combiné avec la présence ostentatoire de la couronne, conduisent à chercher le deuxième élément héraldique dans ce rébus visuel. Les écrits d'un autre commentateur viennent dévoiler le véritable enjeu du commanditaire. Dans l'homélie *In Sanctum Stephanum* de Hésychius de Jérusalem, saint Étienne est qualifié de « colonne d'Église⁴⁷ ». Ainsi, les armes de la famille se composent de la représentation littérale de la couronne et de l'allusion à la colonne, cette dernière étant déduite de manière exégétique⁴⁸.

E. Doulikaridou-Ramantani, « Dans la marge, à travers le cadre et au-delà. Dispositifs d'encadrement dans les manuscrits enluminés romains, de Léon X à Paul III », dans N. Cordon, E. Dégans, E. Doulikaridou et C. Heering (dir.), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, Rennes, Presses universitaires des Rennes, 2019, p. 21-40.

L'acte de lecture est également influencé par le système des cadres. La déchirure pourrait être interprétée comme le résultat d'une pierre ayant raté sa cible. Or cette déchirure dévoile la vraie initiale « E » (*Etenim sederunt principes*). La lettre est dévoilée à travers la mise en image du percement du parchemin, mais la lecture est perturbée (*cahier couleur, ill. 1*). La déchirure détruit l'illusion du cadre pour en introduire une autre – celle d'une page vue à travers, qui sera à son tour détruite une fois la vraie page tournée. Nous pourrions songer ici à la métaphore livresque du recto/verso et l'accès au sens profond des écritures⁴⁹.

On ne peut ignorer le fond éblouissant de ce petit cadre, le marbre feint et polychrome qui attire et hypnotise le regard. Il s'agit en effet d'une représentation de marbre entièrement irréaliste qui, comme le dit Georges Didi-Huberman, « fait signe vers l'idée d'un marbre » et qui permet d'introduire la notion de figure (dans son sens médiéval de *figura*) dans cette analyse puisqu'elle établit des connexions « signifiantes entre des choses différentes⁵⁰ ». En effet, si l'on considère le saint dans sa qualité de premier martyr, ce dernier constitue une préfiguration du Christ ; à travers la métaphore des pierres vivantes (*lapides vivi*) construisant son église, on pourrait comprendre ce fond de marbre mystérieux comme une invention exégétique renvoyant à la notion de rocher spirituel, de Christ-Pierre, une image très répandue dans les textes.

Enfin, nous pourrions nous interroger sur la prise en compte des effets de la réception de cet itinéraire polysémique, questionner la place du spectateur ; parmi les quatre *putti*, celui en bas à droite est une véritable « figure de cadre » et « figure de réception » qui « fait lire au spectateur ce qu'est la vraie vision⁵¹ ». Cette figure n'est pas sans rappeler le spectateur historiquement lié à cet épisode, à savoir saint Paul avant sa conversion⁵². Cette équivalence entre le spectateur historique et le spectateur réel, combinée à son englobement dans le tourbillon intertextuel et exégétique, semble garantir, ou du moins annoncer/encourager, la conversion de ce dernier. En incluant de manière aussi efficace le spectateur/lecteur dans le système, le sens anagogique de la figure paraît accompli.

STRUCTURES DE PRESTIGE

■ L'activité du scriptorium s'intensifie sous le pontificat de Paul III. Les manuscrits produits sous son règne rentrent dans la « structure de prestige⁵³ » de ce pape bâtisseur, qui désignera Vincent Raymond enlumineur officiel du scriptorium par *motu proprio* en 1549⁵⁴.

Suivant la systématisation de la syntaxe décorative que l'on peut observer dans les fresques de cette période, les dispositifs d'encadrement se trouvent démultipliés⁵⁵. On ne se contente plus d'insister, grâce à ses figures, sur la présence du cadre. On superpose, on imbrique, on emboîte les dispositifs. Cette démarche d'accumulation ou d'empilement, au-delà de la *copia* et du prestige, ouvre aussi la voie à une nouvelle expressivité de la lettre ou de l'écriture musicale.

Dans le feuillet 3 r^o du *Graduel de Paul III pour le Carême*⁵⁶, on trouve trois dispositifs superposés (*fig. 11*). Commencant par le bas, il y a un voile vert, un cadre noir et un cartouche. Si l'on regarde attentivement, nous remarquons que si d'un côté le voile se maintient par des agrafes, de l'autre ce sont les notes musicales qui opèrent cette fonction. Le dédoublement du support devient également différenciation de matière. Dans l'*Antiphonaire* compilé sous Paul III pour la liturgie de Pâques, les chants sont représentés sur un fond d'or ou d'argent ou – solution plus originale encore – sur un drapé qui sert de cadre (*fig. 12*). La circonscription du chant sur un fond de couleur différente n'est pas une nouveauté en soi – on retrouve cette solution dans les manuscrits réalisés sous Léon X. Mais contrairement aux réalisations précédentes, où la différenciation est à lier au rythme et à la symbolique des couleurs, l'espace du texte acquiert dans notre cas une existence propre et participe au système décoratif grâce à la tridimensionnalité du dispositif, son détachement par rapport au fond, ainsi qu'à la

E. Doulikaridou-Ramantani, « Dans la marge, à travers le cadre et au-delà. Dispositifs d'encadrement dans les manuscrits enluminés romains, de Léon X à Paul III », dans N. Cordon, E. Dégans, E. Doulikaridou et C. Heering (dir.), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, Rennes, Presses universitaires des Rennes, 2019, p. 21-40.

superposition des cadres secondaires.

Dans l'*Antiphonaire de Charles Quint (cahier couleur, ill. 2)*⁵⁷, le même artiste intervient également dans le corps du chant, insérant une lettre « M » sous forme de pendentif à la deuxième ligne de la portée – une invention ludique qui intègre la portée dans la syntaxe décorative et fait peut-être aussi allusion au caractère fugitif de la lettre récitée/chantée. En dehors de la préciosité suggérée par la couleur, le fait qu'elle brille sous la lumière des cierges de la Sixtine provoque une réelle vibration en accord avec le chant produit, non sans rapport à une sorte de débordement effectué par la voix. Le débordement lié à la performance vocale se reflète dans le débordement visuel. Par ailleurs, la transgression du cadre est également le thème qui réunit les quatre initiales historiées de ce manuscrit. Si l'on compare les petites scènes (*fig. 13*) accompagnant les initiales de chaque ouverture, on observe que la lettre suit un mouvement de transgression. Si dans les deux premières elle est relativement difficile à trouver, dans la troisième elle touche les limites de son cadre et dans la quatrième la lettre, affirmant sa tridimensionnalité, flotte dans un espace que l'on aurait du mal à mettre en rapport avec le reste du système décoratif. Une fois de plus, le plan du cadrage général de la représentation est défié, l'organisation des trois espaces dédiés à différents types de lecture méditative est perturbée, le débordement imaginaire et performatif trouve une expression visuelle.

En guise de conclusion, il paraît judicieux de penser que le cadre devient prétexte à tout caprice, puisqu'il est utilisé pour présenter et mettre le texte en avant, l'animer, créer des obstacles visuels, perturber et par conséquent rythmer la lecture méditative. Il est également employé à arrêter le lecteur devant les ambiguïtés de la lettre et de l'image comme moyen de connaissance. Au carrefour d'un discours dynastique, de collectionnisme ou de propagande, les dispositifs d'encadrement de ces manuscrits exercent nombre de fonctions dans l'organisation de la page et, eu égard aux périodes antérieures, engagent un dialogue beaucoup plus complexe avec cette dernière, ainsi qu'avec le lecteur/spectateur. Le maniérisme a bel et bien envahi les livres.

Notes

1. A. GREBE, « Frames and Illusion. The Function of Borders in Late Medieval Book Illumination », in Werner WOLF et Walter BERNHART (dir.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Studies in Intermediality, 1 », 2006, p. 49 ; N. HERMAN, « Excavating the Page. Virtuosity and Illusionism in Italian Book Illumination, 1460-1520 », *Word & Image*, vol. 27, n° 2, 2011, p. 191. Voir aussi J. J. G. ALEXANDER, *The Painted Book in Renaissance Italy, 1450-1600*, New Haven, Yale University Press, 2016, chap. 6.

2. J. H. MARROW, *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages: The Play of Illusion and Meaning*, Paris/Louvain/Dudley, Peeters, coll. « Corpus of Illuminated Manuscripts, 16 », 2005, p. 1 ; Alexander parle de réponse spécifiquement liée à ce nouveau défi présenté par le livre imprimé (J. J. G. ALEXANDER, *The Painted Book...*, p. 181).

3. « The frame is no longer an addition, but a condition of the framed » (A. GREBE, « Frames and Illusion... », art. cité, p. 55).

4. J. J. G. ALEXANDER, *op. cit.*, p. 160-161.

5. Il ne faut pas oublier que ces manuscrits étaient des livres d'apparat et donc souvent exhibés

E. Doulikaridou-Ramantani, « Dans la marge, à travers le cadre et au-delà. Dispositifs d'encadrement dans les manuscrits enluminés romains, de Léon X à Paul III », dans N. Cordon, E. Dégans, E. Doulikaridou et C. Heering (dir.), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, Rennes, Presses universitaires des Rennes, 2019, p. 21-40.

au public. Voir par exemple, M. S. TACCONI, « Appropriating the Instruments of Worship: The 1512 Medici Restoration and the Florentine Cathedral Choirbooks », *Renaissance Quarterly*, vol. 56, n° 2, 2003, p. 338 et note 20.

6. L. MARIN, « Figures de la réception », in *ID.*, *De la représentation*, recueil établi par D. Arasse et al., Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 1994, p. 316.

7. Contrairement au renouvellement du vocabulaire décoratif, qui intervient plus tôt, surtout grâce à Antonio da Monza et les manuscrits qu'il a décoré pour Alexandre VI (1492-1503), l'intégration du dispositif encadrant dans la syntaxe décorative de la page apparaît plus tard. Par intégration, on entend l'exploitation et la différenciation consciente des niveaux ou des dimensions du dispositif au sein d'un système décoratif. Nous revenons donc à la notion du *spartimento* vasarien, mais cette fois en miniature. Voir Ph. MOREL, « Fonctions des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'*invenzione* maniériste : réflexions autour de Francesco Salviati », in M. HOCHMANN et al. (dir.), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, actes de colloque, Villa Médicis, Rome, 20-23 avril 2005, Paris/Rome, Somogy/Académie de France à Rome, coll. « Histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, 7 », 2008, p. 285-286.

8. *Missel à l'usage de Rome*, Berlin, Kupferstichkabinett, MS 78 D 17 ; *Missel à l'usage de Rome*, Manchester, John Rylands University Library, Latin MS 32-32a, 33-37 ; *Graduel de Paul III pour le carême*, Vatican, Bibliothèque Apostolique [BAV], Ms Capp.Sist. 8 ; *Graduel/Antiphonaire de l'Église de Santiago de los Españos à Rome*, Madrid, Bibliothèque nationale, Ms. Vitr. 16 1. Pour un aperçu général de ces manuscrits voir notamment, J. J. G. ALEXANDER (éd.), *The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550*, catalogue d'exposition, Royal Academy of Arts/The Pierpont Morgan Library, Londres/New York, 27 octobre 1994-22 janvier 1995/15 février-7 mai 1995, Munich/ New York, Prestel, 1994 ; G. MORELLO et S. MADDALO (dir.), *Liturgia in Figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogue d'exposition, Vatican, Bibliothèque Apostolique Vaticane, Salone Sistino, 29 mars-10 novembre 1995, Rome, De Luca, 1995.

9. J. COX-REARICK, *Dynasty and Destiny in Medici Art: Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1984 ; M. S. TACCONI, « Appropriating the Instruments of Worship », art. cité.

10. Notamment Attavante degli Attavanti (1452-1525). Voir *Dizionario biografico dei miniatori Italiani*, M. BOLLATI (éd.), Milan, Sylvestre Bonnard, 2004, s.v. Vante di Gabriello di Vante Attavanti, detto Attavante (D. Galizzi).

11. Sur l'oeuvre de Matteo da Milano, voir notamment, J. J. G. ALEXANDER, « Illuminations by Matteo da Milano in the Fitzwilliam Museum », *The Burlington Magazine*, n° 133, 1063, 1991, p. 686-690 ; *ID.*, « Matteo da Milano, Illuminator », *Bruckmanns Pantheon*, n° 50, 1992, p. 32-45 ; A. 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 », *Rivista di storia della miniatura*, n° I-II, 1996-1997, p. 17-33 ; *ID.*, « Auf den Spuren von Matteo da Milano », in P. KRUSE et G. ALTERI (dir.), *Hoch Renaissance im Vatikan*, catalogue d'exposition, Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, 11 décembre 1998-11 avril 1999, Musei Vaticani, 1999, p. 306-313 ; M. HOFMANN, « Matteo da Milano between Ferrara and Rome-The Hours for Dionora of Urbino », in S. HINDMAN et J. H. MARROW (dir.), *Books of Hours Reconsidered*, Londres, Harvey Miller, coll. « Studies in Medieval and Early Renaissance

E. Doulikaridou-Ramantani, « Dans la marge, à travers le cadre et au-delà. Dispositifs d'encadrement dans les manuscrits enluminés romains, de Léon X à Paul III », dans N. Cordon, E. Dégans, E. Doulikaridou et C. Heering (dir.), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, Rennes, Presses universitaires des Rennes, 2019, p. 21-40.

Art History, 72 », 2013, p. 311-322 ; P. TOSINI, « Una collaborazione tra Matteo da Milano e Attavante degli Attavanti: il Ms. 1010 dell'Ospedale del SS. Salvatore "Ad Sancta Sanctorum" », *Rivista di storia della miniatura*, n° 8, 2003, p. 135-144.

12. Sh. E. REISS, « Cardinal Giulio de' Medici's 1520 Berlin Missal and other Works by Matteo da Milano », *Jahrbuch der Berliner Museen*, n° 33, 1991, p. 107-128.

13. Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei 16.18, 14.22, 67.22, 23.4, et 26.8. A. DILLON BUSSI, « Una serie di ritratti miniati », art. cité.

14. « *The essential difference between these images and their Medici successors is the fact that the papal arms, of necessity, must remain inviolate – while the Medici imprese could be granted direct involvement with accompanying figures.* » (M. PERRY, « "Candor Illaesvs": The "Impresa" of Clement VII and Other Medici Devices in the Vatican Stanze », *The Burlington Magazine*, vol. 119, n° 895, 1977, p. 684).

15. À titre d'exemple, nous pourrions évoquer ici les manuscrits Pluteo 61.3, f. 2 r^o, 53.22, page de garde et 13.1, page de garde, Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana.

16. D'un point de vue codicologique, le cahier en question ne porte aucune numérotation, contrairement au reste des cahiers composant le manuscrit. En outre, le feuillet 182 v^o est inséré (autrement dit il n'appartenait pas à la structure de départ) et les dimensions du cadre varient légèrement par rapport à celles dans le feuillet opposé. Enfin, le cadre et la scène de la Crucifixion proviennent de deux morceaux de parchemin distincts, qui sont collés sur le feuillet actuel. Cela permet de penser que ce cadre était d'une importance particulière pour Jules, qui, comme on le sait, était un commanditaire pleinement investi dans la production des artistes sous sa tutelle.

17. Régénération et stabilité politique seront d'ailleurs les valeurs associées et promues par le futur Pape, Clément VII, même si les événements du sac de Rome l'ont finalement démenti.

18. M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 113.

19. Cité dans I. WALTER, *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, trad. par R. Zapperi, Rome, Donzelli, 2005, p. 264. Voir aussi A. FABRONI, *Laurentii Medicis Magnifici vita*, t. II, p. 208-212 ; L. DE' MEDICI, *Scritti scelti*, E. Bigi éd., Turin, Unione TipograficoEditrice Torinese, 1955, p. 671-675.

20. G. B. LADNER, « Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance », in M. MEISS (éd.), *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, t. I, New York, New York University Press, 1961, p. 308.

21. A. W. B. RANDOLPH, « Engaging Symbols: Legitimacy, Consent, and the Medici Diamond Ring », in *ID.*, *Engaging Symbols: Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth Century Florence*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2002, p. 108-137.

22. Dont on a un exemple dans le *Missel* de Jules sur le f. 10 r^o.

23. Voir par exemple la *Bible de Malermi* décorée par le Maître des Putti, The Pierpont Morgan Library, PML 26983, f. 13 r^o ou bien un *Bréviaire* cartusien, Oxford, Bodleian Library, Ms Canon.Liturg.410.

24. *Heures à l'usage de Rome*, Londres, British Library, Ms Yates Thompson 29.

E. Doulikaridou-Ramantani, « Dans la marge, à travers le cadre et au-delà. Dispositifs d'encadrement dans les manuscrits enluminés romains, de Léon X à Paul III », dans N. Cordon, E. Dégans, E. Doulikaridou et C. Heering (dir.), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, Rennes, Presses universitaires des Rennes, 2019, p. 21-40.

25. N. HERMAN, « Excavating the Page. Virtuosity and Illusionism in Italian Book Illumination, 1460-1520 », *Word & Image*, vol. 27, n° 2011, p. 190-211.

26. P. WESCHER, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen: Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen, Berlin*, Leipzig, J. J. Weber, 1931, p. 104. Wescher identifie la scène comme étant la visite chez Samuel. Il me semble pourtant plus plausible qu'il s'agisse des Noces de Cana, à cause des cruches à l'angle inférieur gauche. Par ailleurs, une gravure de Dürer pourrait en avoir été le modèle. Voir à ce propos, J. J. G. ALEXANDER, « Constraints of Pictorial Invention in Renaissance Illumination: the Role of Copying North and South of the Alps in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries », *Miniatura*, n° I, 1988, p. 123-135.

27. L. MARIN, « Présentation et représentation dans le discours classique : les comble et les marges de la représentation picturale », *Le discours psychanalytique*, n° 4, 1985, p. 4-13. 28. Concernant les changements dans la conception du signe, de la lettre et de l'image, sujets en gestation tout au long du XVI^e siècle, nous renvoyons notamment à A.-E. SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres, 1580-1700*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique, 8 », 1996.

29. *Missel de dimanche de la Passion*, Vatican, BAV, Ms. Archivio Cap. San Pietro A.47, f. 25 v^o-26 r^o. Pour ces feuillet, appartenant aujourd'hui à un manuscrit composé voir J. J. G. ALEXANDER, « Matteo da Milano illuminator », art. cité ; E. DE LAURENTIIS et E. A. TALAMO (dir.), *The Lost Manuscripts from the Sistine Chapel: An Epic Journey from Rome to Toledo*, catalogue d'exposition, Biblioteca Nacional d'España/Meadows Museum, Madrid/Dallas, 23 janvier 2011-23 avril 2011, Centro de Estudios Europa Hispánica/Meadows Museum, 2010, p. 164-165.

30. Concernant les enjeux de la double page voir notamment J. F. HAMBURGER, *Ouvertures : la double page dans les manuscrits enluminés du Moyen Âge*, Dijon, Les Presses du réel ; D. GANZ, « Doppelbilder », in *ID.*, *Medien der Offenbarung : Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin, Reimer, 2008, p. 162-177.

31. En effet, il est possible que Matteo ait fait partie d'une équipe de Baldassare Peruzzi. Voir Sh. E. REISS, « Cardinal Giulio de' Medici's », art. cité, p. 115 et note 20. Voir également Ch. L. FROMMEL, « "Disegno" und Ausführung. Ergänzungen zu Baldassare Peruzzis figuralem OEuvre », in W. BUSCH *et al.* (dir.), *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin, Mann, 1978, p. 206 et 242 note 7.

32. E. PANOFSKY, « Once More "The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece" », *Art Bulletin*, vol. 20, n° 4, 1938, p. 419-442 ; Y. ZALUSKA et Fr. BOESPFLUG, « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215) », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 37, n° 147, 1994, p. 181-240.

33. Dans un premier temps, le spectateur pourrait penser qu'il s'agit de Dieu le Père dans sa forme du Vieillard des Temps. Les lettres P*F*S (*Pater Filius Spiritus*) entourant sa tête plaident pour mon interprétation. Étant données les implications d'une telle hypothèse dans le cadre de l'ouverture du *Te Igitur*, je reviendrai sur ce point de manière plus approfondie dans ma thèse, « Fonctions de l'ornement dans les manuscrits enluminés à Rome dans la première moitié du XVI^e siècle. Rôle des manuscrits et fonctions de l'ornement ».

34 Nous pourrions dire que Matteo retravaille cette combinaison des dispositifs mettant en jeu

E. Doulikaridou-Ramantani, « Dans la marge, à travers le cadre et au-delà. Dispositifs d'encadrement dans les manuscrits enluminés romains, de Léon X à Paul III », dans N. Cordon, E. Dégans, E. Doulikaridou et C. Heering (dir.), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, Rennes, Presses universitaires des Rennes, 2019, p. 21-40.

la page réelle, comme on vient de le voir avec l'analyse du f. 29 v^o du *Missel* de Jules. 35 On revient ici sur le concept rhétorique du *ductus*. 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. fr.), 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.

36. Sur la préparation comme étape nécessaire à la consécration voir G. VASSALI,

E. G. NUÑEZ, et R. FORTIN, « Eucharistie », in A. HAMMAN (dir.), *Dictionnaire de spiritualité*, vol. IV, col. 1553-1648. Voir aussi N. ZCHOMELIDSE, « Liminal Phenomena: Framing Medieval Cult Images with Relics and Words », *Viator*, vol. 47, n^o 3, 2016, p. 243-296.

37. Le *Missel* est composé de sept volumes (Ms Latin 32-37 et 32a, Manchester, John Rylands Library). Plusieurs mains sont reconnaissables dans la décoration. Les enluminures principales ont été depuis longtemps considérées comme une réalisation de Giulio Clovio. Cf. M. R. JAMES, *Descriptive Catalogue of the Latin Manuscripts of the John Rylands Library*, Londres, B. Quiritch, 1921, t. 1, p. 87-95. Plus récemment, on a vu apparaître le nom de Vincent Raymond suivi de celui de Jacopo del Giallo. Voir Br. A. CURRAN, « The Scepter of Osiris : Egyptian Mysteries in the Missal of Cardinal Pompeo Colonna », in *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago, Chicago University Press, 2007, p. 245-277, surtout p. 246 et notes 11-13. Voir aussi S. PETTENATI, « Libri liturgici per la curia romana », in A. PUTATURO DONATI MURANO et A. PERRICCIOLI SAGGESE (dir.), *La miniatura in Italia. Dal tardogotico al manierismo*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2009, vol. II, p. 436-444 ; J. J. G. ALEXANDER, *The Painted Book in Renaissance Italy*, *op. cit.*, p. 167-168.

38. A. COMPAGNON, *La seconde main : ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 32.

39. Br. A. CURRAN, « The Scepter of Osiris », art. cité ; Cr. MOCHI, « Il messale di Pompeo Colonna: antichità ed egizianismo a Roma. », in S. COLONNA (éd.), *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento: atti del Convegno internazionale di studi*, actes de colloque, Università degli Studi di Roma Sapienza, Rome, 28-31 octobre 1996, Rome, De Luca, 1996, p. 439-452.

40. Voir par exemple G. LABROT, *L'image de Rome : une arme pour la Contre-Réforme*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques 2 », 1987.

41. A. COMPAGNON, *op. cit.*

42. M. FOUCAULT, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 2^e éd., Paris, Gallimard, coll. « Tel, 166 », 2007 (cop. 1966), p. 54.

43. Pour les sources, les écrits patristiques et la présence du saint dans les arts visuels, voir Fr. BOVON, « The Dossier on Stephen, the First Martyr », *The Harvard Theological Review*, vol. 96, n^o 3, 2003, p. 279-315. Je remercie Charlotte Protard d'avoir attiré mon attention sur cette étude.

44. Ovide, *Métamorphoses*, I, 253-415.

45. Pierre II, 5. Le thème de la pierre, comme figure christique, pierre vivante ou pierre spirituelle est très répandu dans les écrits bibliques ainsi que patristiques du Moyen Âge et de la Renaissance. Pour une analyse et des références supplémentaires, voir, G. DIDI-

E. Doulikaridou-Ramantani, « Dans la marge, à travers le cadre et au-delà. Dispositifs d'encadrement dans les manuscrits enluminés romains, de Léon X à Paul III », dans N. Cordon, E. Dégans, E. Doulikaridou et C. Heering (dir.), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, Rennes, Presses universitaires des Rennes, 2019, p. 21-40.

HUBERMAN, *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts, 618 », 2009, surtout p. 93-98.

46.« Τῷ γάρ περί αὐτόν τῶν καταλευόντων κύκλῳ στεφανωθείς, οὕτως ἐδέξατο τὸ γινόμενον, ὡς στέφανον νικητήριον ἐν ταῖς χερσὶ τῶν ἐναντίων πλεκόμενον. » (Entouré par ses lapidateurs, il [saint Étienne] accepta ainsi le fait comme une couronne de victoire tissée entre les mains de ses adversaires [traduction de l'auteur], Saint Grégoire de Nysse, *Patrologia Graeca*, vol. XXXVI, col. 715-716.

47.« Ἀλλά τίς ἰκανός εἰπεῖν τοῦ Στεφάνου τὰ κατὰ μέρος ἐγκώμια; Τί γάρ αὐτόν εἶπω; Μάρτυρα τοῦ φωτός, διάκονον τῆς ζωῆς, στρατιώτην τοῦ Χριστοῦ, λυχνίαν τοῦ Λόγου, μαργαρίτην τοῦ Πνεύματος, ὑπομονῆς ἄνθος, φιλοσοφίας κρηπίδα, ἀπαθείας ὑπόδειγμα, διδασκάλων ἀπαρχήν, στῦλον ἐκκλησίας, παιδαγωγόν τῆς χάριτος, ἀρετῶν κλίμακα, προκοπῆς στήλην, πρόδρομον τῶν ἀποστόλων, τῶν μαρτύρων πρωτότοκον, ἡγεμόνα τῆς γνώσεως; » (Mais qui pourra faire dans le détail l'éloge d'Étienne ? Quel nom lui donner en effet ? Témoin de la Lumière, ministre de la Vie, soldat du Christ, lampadaire du Verbe, perle de l'Esprit, fleur de patience, fondement de la « philosophie », exemple d'impassibilité, prémices des didascales, colonne d'Église, pédagogue de la grâce, échelle de vertus, stèle de progrès, précurseur des Apôtres, premier-né des martyrs, guide de la connaissance ?), (M. AUBINEAU [éd.], *Les homélies festales d'Hésychius de Jérusalem*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1980, t. 1, IX.4, p. 330-331).

48. Les implications héraldiques des armes des Colonna au sein de ce manuscrit mériteraient une analyse plus approfondie qui dépasserait le cadre thématique de cette contribution. Je me permets de renvoyer à mon article « Jules de Médicis et Pompeo Colonna. Enjeux héraldiques dans les missels de deux cardinaux antagonistes », in Y. LOSKOUTOFF (dir.), *Héraldique et Papauté*, actes de colloque, École française de Rome, 19-21 mai 2016, Saint-Aignan, PURH, 2020, p. 197-231.

49. G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 62.

50. *Ibid.*, p. 90-96.

51. L. MARIN, « Figures de la réception... », art. cité, p. 327.

52. Paul, Actes 7, 58.

53. Y. BONNEFOY, *Rome, 1630 : l'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 2^e éd., 2000, p. 170. Cité in G. LABROT, *op. cit.*, p. 63 et note 3.

54. L. DOREZ, *Psautier de Paul III : Reproduction des peintures et des initiales du manuscrit 8880 de la Bibliothèque nationale, précédée d'un essai sur le peintre et le copiste du psautier*, Paris, 1909, sect. Archives du Vatican. *Pauli III Diversa Cameralia*, t. 143, fol. 101.

55. Ph. MOREL, « Fonctions des systèmes décoratifs », art. cité.

56. BAV, Ms Capp.Sist. 8.

57. Madrid, Bibliothèque nationale, Ms Vitr.16.1.