UCLouvain
Faculté de philosophie, arts et lettres – FIAL

Faculté de philosophie, arts et lettres

Giulio Clovio et les *Heures Farnèse*, entre citation et innovation

Les sources d'inspiration d'un enlumineur, suiveur de Michel-Ange et Raphaël

Auteur : Violaine Opsomer

Promotrice : Madame Anne Dubois

Année académique : 2023-2024

Master en Histoire de l'Art – Finalité iconologie et étude des cultures visuelles

INTRODUCTION

L'objet de ce mémoire est le *Livre d'heures du cardinal Farnèse*, connu aussi sous le nom d'*Heures Farnèse,* un manuscrit enluminé de la Renaissance italienne conçu par Giulio Clovio pour le cardinal Alexandre Farnèse entre 1537 et 1546. Ce livre d'heures, destiné à la dévotion privée, est resté dans la famille Farnèse jusqu'au XVIIIe siècle avant de passer entre les mains des Bourbons-Siciles, pour finalement être acquis par John Pierpont Morgan en 1903. Il est actuellement conservé à la Morgan Library de New York sous la cote M 69. Composé de 114 feuillets, il compte vingt-six enluminures en pleine page, présentées par paires selon une logique typologique, ainsi que trente-sept pages de textes en latin ornées de petites illustrations représentant des paysages, des portraits ou encore des grotesques. L'œuvre, caractérisée par son style maniériste, aurait demandé neuf années de travail à Clovio. Elle fut reconnue comme un véritable chef-d'œuvre par le célèbre Giorgio Vasari, qui dédie une partie de ses *Vies des meilleurs peintres* à l'enlumineur.

Ce travail de fin d'études a pour but de distinguer au sein du manuscrit les diverses sources d'inspiration qui ont servi à la composition des enluminures. La réalisation du manuscrit s'inscrit en effet dans une période où les artistes du XVIe siècle, ne pouvant rivaliser avec les plus grands maitres de tous les temps, Michel-Ange et Raphaël, durent s'inspirer de leurs œuvres tout en trouvant une *nouvelle manière* de faire. Le travail des grands maitres devait stimuler leur imagination pour créer des compositions novatrices. Ainsi, selon Vasari, « l'art consistait d'abord en l'imitation de la nature, mais ensuite, puisqu'il ne pouvait atteindre de telles hauteurs sans aide, dans l'imitation du travail des artistes accomplis ».

Le programme pariétal du Vatican, notamment, constitue une ressource féconde pour les jeunes artistes. Le plafond de la chapelle Sixtine décoré par Michel-Ange offre un nouveau répertoire de formes, de modalités d'articulation, de techniques et de couleurs tandis que les Loges de Raphaël sont une consécration des grotesques.

Si les Heures Farnèse citent principalement ces deux colosses de l'art, ils font aussi référence à d'autres artistes comme Dürer, le Titien ou encore Perino del Vaga. Les illustrations présentent aussi des affinités stylistiques avec des artistes tels que Francesco Salviati et Daniele da Volterra, qui sont eux-mêmes des disciples de Raphaël, ou encore Bruegel et l'école flamande. Bien souvent, le sens des inspirations est difficile à déterminer, tant les influences se croisent et se mélangent.

La première source à laquelle il faut remonter pour étudier le manuscrit des Heures Farnèse est donc la description qu'en fait Giorgio Vasari dans la *Vie* de Giulio Clovio. L'écrivain ne tarit pas d'éloges sur cette œuvre et qualifie Clovio de « nouveau petit Michel-Ange » et du « plus grand enlumineur de son temps ». Par ailleurs, l'analyse des miniatures se base principalement sur les commentaires de Webster Smith dans son édition des Heures Farnèse de 1976, fac-similé partiel duquel sont tirées les images des pages enluminées. Observations et recherches personnelles visent à compléter ses

remarques. Les écrits des historiens de l'art modernes tels que Beverly Brown, Elena Calvillo, Charles de Tolnay, Jane Goldsmith, Paul Joannides ou encore Catherine Monbeig-Goguel ont aussi été résumés dans ce travail. La thèse récente de Stefano Onofri apporte un éclairage supplémentaire sur l'artiste, notamment quant à sa biographie et ses collaborations. La plume de l'excellent Daniel Arasse fut également d'une grande aide pour étudier les grands maitres et le contexte maniériste du XVIe siècle. Enfin, le livre de Philippe Morel constitue un apport indéniable à l'étude de la grotesque.

La première partie de ce travail tentera de déceler dans la biographie de Clovio les relations que l'enlumineur entretenait avec les autres artistes, leurs éventuelles collaborations et les sources artistiques qui étaient accessibles et disponibles à l'enlumineur, dans le but d'anticiper les possibles modèles de référence dont il a pu se servir.

Le chapitre suivant sera consacré à une analyse des vingt-six miniatures encadrées : sur base d'une description iconologique et formelle, nous tenterons, d'une part, d'identifier les compositions originales desquelles sont tirées les différentes scènes et, d'autre part, de montrer en quoi certains éléments se démarquent au contraire de la tradition iconographique. En effet, dans le manuscrit étudié, certaines miniatures sont des copies conformes des travaux des grands maitres, transposées dans le format de la miniature ; d'autres pages s'inspirent seulement en partie de travaux antérieurs, réinterprétés par l'artiste dans des compositions neuves ; d'autres encore combinent des motifs issus de divers modèles, voire de divers auteurs, dans une seule image. Enfin, de nombreuses miniatures semblent issues entièrement de l'imagination de l'artiste et s'imposent comme de nouveaux prototypes picturaux.

Enfin, dans le dernier chapitre, nous verrons que les citations de Clovio ne se limitent pas à une simple reprise stylistique ou compositionnelle mais poursuivent et développent les réflexions amenées par ses prédécesseurs comme Michel-Ange sur la fonction de l'image, renversant la définition de l'art de la Renaissance. Cette révision des principes artistiques passe notamment par l'ornement des dispositifs encadrants et des marges illustrées, encore inspirés de Michel-Ange et Raphaël. La façon dont l'artiste joue avec les codes de la représentation montre une compréhension profonde de la structure syntaxique des œuvres citées, notamment de la chapelle Sixtine.

Si le manuscrit de Clovio est destiné à servir d'instrument de prière à son fidèle mécène, il sert aussi d'outil de démonstration de son génie artistique atteint au sommet de sa carrière.

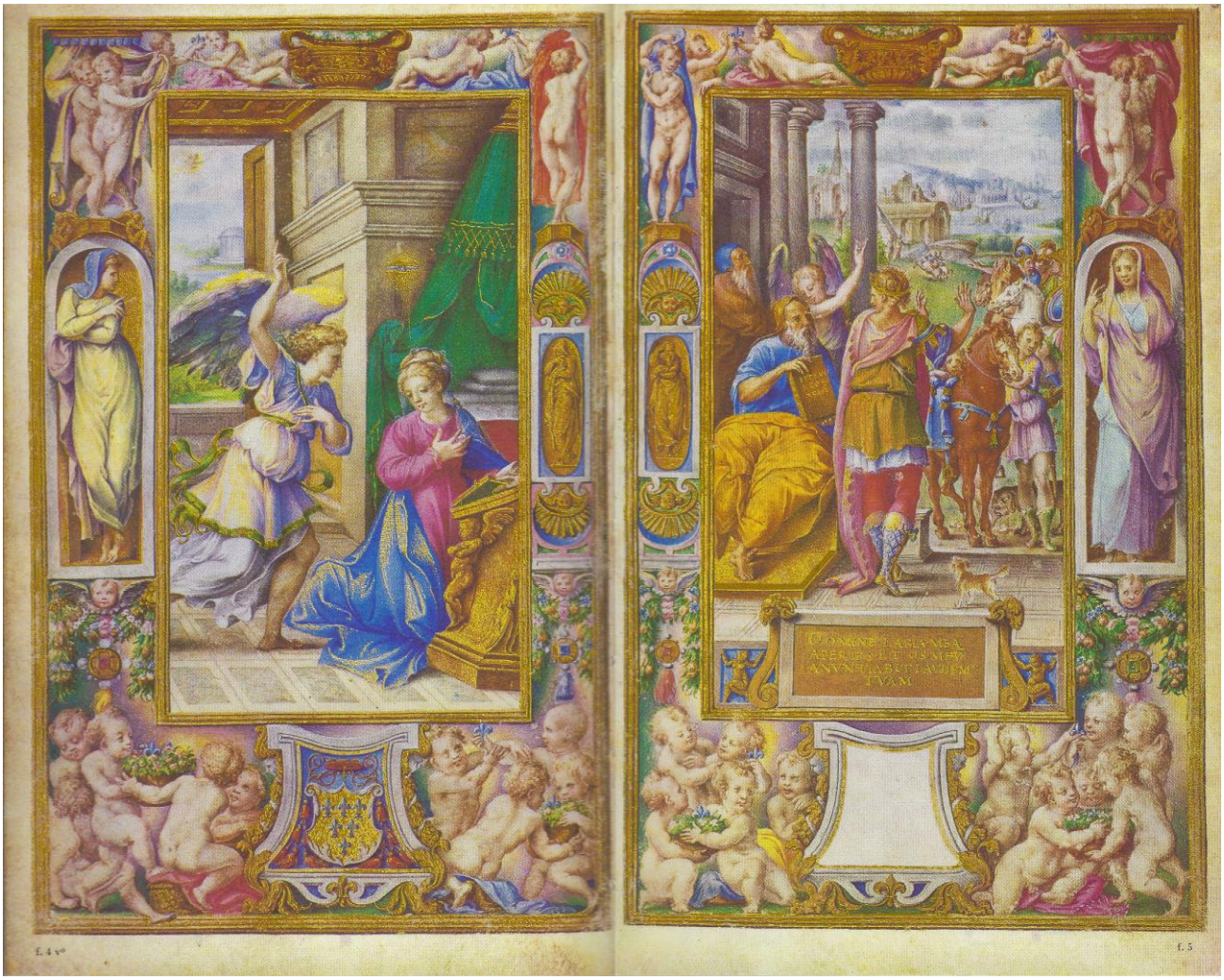


Figure I. Giulio CLOVIO. Heures Farnèse, fol. 4v-5r : *L'Annonciation* et *La Prophétie d'Isaïe à Achaz*. 1537-1546. Enluminure sur parchemin. 17,3 x 11 cm. Morgan Library, New York.

CHAPITRE 1. BIOGRAPHIE, RELATIONS ET ŒUVRE DE GIULIO CLOVIO

1. Biographie

1.1. L'arrivée de Giulio Clovio en Italie

C'est dans les écrits du peintre et écrivain Giorgio Vasari qu'il faut chercher les premières informations liées à la vie de Clovio[1].

En 1550 à Florence, le critique d'art publie un recueil biographique intitulé *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* qui relate les vies de plus de 200 artistes du XIIIe au XVIe siècle[2]. L'ouvrage jouira d'une reconnaissance significative notamment parmi les spécialistes de l'histoire de l'art et demeure encore aujourd'hui une source fiable et première pour la compréhension de la vie des grands artistes. Giulio Clovio est mentionné dans la partie consacrée aux artistes contemporains de Vasari[3] :

> « *Ce fut Giulio Clovio, né Croate, qui excellait dans toutes sortes de peinture et de miniature, et qui possédait un esprit et une habileté remarquables. Il était d'une belle nature et avait de belles manières ; à cette époque, il était considéré comme un miracle de la nature.*
>
> *A PROPOS DE DON GIULIO CLOVIO MINIATURISTE. Il n'a jamais été, et ne sera pas avant de nombreux siècles, le plus rare et le plus excellent miniaturiste, ou plutôt peintre de petites choses, de Don Giulio Clovio, car il a surpassé de loin tous ceux qui ont jamais pratiqué cette manière de peindre. Il naquit dans la province de Schiavonia, ou Crovazia, dans une villa appelée Grisone, dans le diocèse de Madrucci, bien que ses parents, de la famille Clovian, soient venus de Macédoine, et son nom de baptême était Giorgio Iulio. Enfant, il s'adonne à la littérature, puis, par instinct naturel, au dessin. À l'âge de 18 ans, désireux d'acquérir, il se rendit en Italie et entra au service du cardinal Marino Grimani, chez qui il passa trois ans à dessiner, ce qui lui valut un succès bien supérieur à celui qu'on pouvait attendre de lui à l'époque, comme en témoignent certains dessins de médailles et de revers qu'il réalisa pour ce monsieur, dessinés à la plume et avec une application extrême et presque incroyable. Voyant que la nature l'aidait davantage dans les petites choses que dans les grandes, il décida, avec sagesse, de se consacrer à la peinture, car ses œuvres de ce genre étaient très gracieuses et merveilleusement belles : de nombreux amis le lui conseillèrent, et en particulier Giulio Romano, peintre de grande renommée, qui fut le premier à lui enseigner la manière d'utiliser les couleurs, la gomme et la détrempe.*[4] »

[1] Vasari, éd. 1967, vol. VII, p. 438.
[2] Vasari, éd. 1986.
[3] Vasari, éd. 1967, vol. VII, p. 438.
[4] Vasari, éd. 1967, vol. VII, p. 438.

Clovio nait en 1498 à Grižane, en Croatie, d'un père macédonien et d'une mère illyrienne[5]. Deux hypothèses peuvent expliquer les origines non croates de ses parents : soit la famille avait fui l'invasion turque en Macédoine, soit ils étaient militaires et se trouvaient au service d'un seigneur féodal ou de la République de Venise[6]. En effet, dans son testament, Clovio lègue ses biens à son neveu Guido Clovio qui était capitaine d'armes au service de la sérénissime république de Venise[7]. Notons que, si Vasari considérait « Giulio » comme le deuxième nom de Georgio Clovio, la recherche contemporaine tend à soutenir l'idée qu'il s'agissait en réalité d'un pseudonyme choisi par l'enlumineur en hommage à son ami Giulio Romano[8].

Grižane était une ville qui faisait partie des territoires d'une branche de la famille Frangipani (« *Frakopan* » en croate), jusqu'à ce que le comte Martin lègue en 1474 ses possessions aux franciscains de Tersat, une ville située au nord de Grižane[9]. Il est possible que Clovio ait reçu son éducation dans des monastères de la région, peut-être à Rijeka ou Novi[10]. Selon l'écrivain croate du XIXe siècle Ivan Kukuljević Sakcinski, il y aurait appris les lettres mais aussi le dessin et peut-être même l'art de la miniature[11].

1.2. Le premier mécène de Giulio Clovio : Domenico Grimani

La thèse de Stefano Onofri fournit des détails intéressants concernant la suite de la vie de Clovio[12]. Comme il le souligne, le premier mécène de Clovio était Domenico Grimani (1461-1523), oncle et mentor de Marino Grimani[13], un important prélat et homme politique vénitien de la Renaissance, membre d'une des familles nobles les plus influentes de Venise[14], et non Marino lui-même comme l'ont prétendu de nombreux auteurs[15]. En effet, c'est en 1516 que Clovio, âgé de dix-huit ans, quitte son pays natal pour débarquer en Italie, c'est-à-dire onze ans avant que Marino Grimani ne soit nommé cardinal, alors que Domenico est déjà en fonction depuis 1493[16].

Domenico Grimani a occupé diverses positions importantes tout au long de sa vie. Il a été ambassadeur de la République de Venise auprès du Saint-Siège, puis a été nommé cardinal par le pape Alexandre VI en 1493. En plus de ses fonctions religieuses, il a également eu une carrière politique notable à Venise, servant comme procurateur de la basilique Saint-Marc et comme doge de la République de Venise de 1521 jusqu'à sa mort en 1523. C' était un mécène des arts et des lettres, et il a également joué un rôle important dans le développement culturel de Venise pendant la Renaissance.

[5] Onofri 2013, p. 4.
[6] Onofri 2013, p. 5.
[7] Onofri 2013, p. 5.
[8] Onofri 2013, p. 5.
[9] Onofri 2013, p. 5.
[10] Onofri 2013, p. 5.
[11] Sakcinski 1852, p. 5.
[12] Onofri 2013.
[13] Calvillo 2000, p. 280.
[14] Paschini 1960, p. 86.
[15] Onofri 2013, p. 5-6.
[16] Onofri 2013, p. 6.

Il commandait des œuvres d'art à des artistes renommés de son époque, contribuant ainsi à enrichir le patrimoine artistique de Venise.

Clovio resta au service de Domenico Grimani jusqu'à la mort du cardinal en 1523[17]. Si la famille patricienne des Grimani était originaire de Venise, le cardinal résidait principalement à Rome où Clovio venait régulièrement séjourner[18].

L'humaniste vénitien entretenait des rapports avec de nombreux hommes de lettres, philosophes et théologiens[19]. Grâce à lui, Clovio put étendre son réseau de connaissances. Probablement l'année de son arrivée en Italie, il fait la rencontre de Giulio Romano, élève estimé de Raphaël[20], qui resta un de ses plus proches collaborateurs depuis le début des années 1510 jusqu'à sa mort en 1520[21].

C'est sous la protection de Grimani que Clovio développa considérablement son art[22]. L'artiste eut l'occasion de s'inspirer de l'art antique autant que des œuvres de la Renaissance italienne. Sous le regard avisé de son patron, il réalisa ses premières études : des copies de médailles antiques. Ces dessins à la plume aujourd'hui disparus[23] sont considérés par Vasari comme ses premières réussites artistiques[24].

Par ailleurs, Domenico montrait un grand intérêt pour l'art flamand[25]. Il possédait entre autres des tableaux de Memling, Bosch, Alberto d'Olanda et Patinir[26]. Domenico aurait aussi transmis à Clovio sa passion pour les gravures de Dürer. Dans un article de 1971 cité par Onofri, l'auteure moderne M. Cionini Visani indique que le cardinal conservait dans sa bibliothèque la série des dix-neuf xylogravures de la Vie de la Vierge[27]. Le peintre italien Giovanni Paolo Lomazzon, contemporain de l'enlumineur, écrit en 1590 dans ses *Écrits sur les arts* que Giulio Clovio considérait Dürer comme le plus grand artiste de la « composition »[28]. Comme nous le verrons dans l'étude des Heures Farnèse, le graveur allemand a en effet été une source d'inspiration importante pour le miniaturiste croate.

> "*C'est pourquoi les connaisseurs considèrent qu'il n'a pas eu de supérieur ou d'égal en matière de composition ou d'histoire, comme l'a souligné l'admirable Don Giulio Clovio*[29]."

La collection du cardinal contenait aussi le célèbre *Bréviaire Grimani,* un manuscrit flamand enluminé, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale Marciana de Venise (cod. Lat. I, 99 =2138). On ne connait pas le commanditaire original du manuscrit mais on sait qu'il a été vendu par

[17] Onofri 2013, p. 6.
[18] Onofri 2013, p. 6.
[19] Onofri 2013, p. 6-7.
[20] Calvillo 2000, p. 280.
[21] FERINO-PAGDEN ET AL., *Giulio Romano,* Milan, 1989.
[22] Calvillo 2000, p. 280.
[23] Calvillo 2000, p. 280.
[24] Smith 1964, p. 400.
[25] Onofri 2013, p. 11.
[26] Onofri 2013, p. 11.
[27] Cionini Visani 1971, p. 119-144.
[28] Onofri 2013, p. 12 ;
[29] Traduction personnelle d'après l'italien de Lomazzo1590, ed. 1973, p. 331.

Antonio Siciliano à Domenico Grimani pour 50 ducats peu avant 1521[30]. À la mort du cardinal, il revint à Marino Grimani puis fut laissé à la République de Venise selon la volonté de Domenico[31]. Décoré au début du siècle par plusieurs artistes de l'école gantoise-brugeoise dont Alexander Bening, son fils Simon Bening et Gerard Horenbout, il a été une source d'inspiration pour la conception du *Livre d'heures du cardinal Farnèse* de Clovio, qui a dû avoir connaissance de ce manuscrit via les Grimani. Comme nous le verrons dans la suite de l'étude, les deux livres ont aussi un commun l'attachement à l'antique et à la peinture flamande ainsi que le goût du détail[32].

Autour de 1526, Clovio aurait rejoint la cour royale de Hongrie, avant de partir à Rome, où il fut présent lors du sac de la capitale italienne en 1527[33]. Il intègre ensuite divers monastères des chanoines réguliers de Saint-Augustin[34].

Au cours des années 1530, avant de se lancer dans la réalisation des Heures Farnèse, Clovio réalisa de nombreuses miniatures pour le cardinal italien[35] et donna naissance à d'imposants chefs-d'œuvre. Il devait cependant garder des liens avec la famille Grimani à cette époque car il enluminait des manuscrits pour Marino Grimani.

En 1535, Marino Grimani fut nommé légat du pape à Pérouse. Clovio l'accompagna dans sa fonction jusqu'en 1538 environ puisqu'il devait être à Rome à la fin de cette année, comme le mentionnent *Les Dialogues de Rome* de François de Hollande : dans le quatrième dialogue, Giulio Clovio invite de Hollande dans la maison de Marino Grimani à Rome et lui présente quelques miniatures[36] .

1.3. Le cardinal Alexandre Farnèse

À partir de 1537, Clovio entra au service d'un autre mécène : le cardinal Alexandre Farnèse. Il travaillera au Palais jusqu'à sa mort. Vasari, qui y habita en 1543[37], partagea pendant un temps le même mécène[38]. C'est là qu'il réalisa la peinture à l'huile de l'*Allégorie de la justice*[39], première œuvre d'art exécutée pour les Farnèse (Naples, Galerie nationale de Capodimonte, inv. 84214). Les deux artistes devinrent de fidèles amis et restèrent en contact pendant plus de trente ans[40]. Dans ses *Vite,* Vasari écrit une notice complète sur la biographie de l'enlumineur, le plaçant au même rang que les plus grands artistes tels que le Titien, le Primatice ou Sansovino[41]. Il le qualifie du plus grand

[30] McKendrick p. 230.
[31] McKendrick p. 230.
[32] Onofri 2013, p. 11.
[33] Calvillo 2000, p. 280.
[34] Calvillo 2000, p. 280.
[35] Calvillo 2000, p. 280.
[36] De Holanda 1911, p. 153-154.
[37] Monbeig-Goguel 1988, p. 37.
[38] Monbeig-Goguel 1988, p. 37.
[39] Monbeig-Goguel 1988, p. 37.
[40] Monbeig-Goguel 1988, p. 37.
[41] Monbeig-Goguel 1988, p. 37.

enlumineur de son temps qui « *éleva son art jusqu'à des sommets que peu ont atteints et que personne n'a dépassés*[42] ».

Dans les années 1550, Clovio produisit de nombreux dessins. Entre 1551 et 1553, il partit travailler à Florence, avant de revenir à Rome pour y finir sa vie. Il mourra en 1578.

2. L'entourage de Clovio : influences et collaborations

2.1. Michel-Ange (1475-1564)

Au XVI[e] siècle, Michel-Ange s'impose comme le pilier de l'art grâce à son génie créatif. Il innove dans les domaines de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. La fresque de la Chapelle Sixtine au Vatican [fig. 1] est une de ses œuvres les plus célèbres et s'impose comme un nouveau répertoire de formes pour les artistes de son époque et ceux des générations suivantes. Michel-Ange est chargé de son décor par Jules II en 1508[43]. L'artiste désapprouve le programme initial, qui prévoyait douze apôtres des motifs géométrique, et demande l'autorisation d'en changer, pour finalement obtenir carte blanche[44] ; l'homme est déjà réputé pour son talent, à ce moment-là, et le pape a confiance en ses capacités d'inventeur[45].

Longue de plus de quatorze mètres et large d'environ quatorze, la salle est couverte d'une voûte en berceau rattachée aux murs par huit voûtains et quatre pendentifs d'angle triangulaires[46]. Les parois sont percées de six grandes fenêtres. Les surfaces semi-circulaires situées au-dessus des fenêtres sont appelées les lunettes[47]. Divisée en neuf panneaux principaux, la voûte illustre des scènes de la Genèse[48]. Au centre se trouve la célèbre représentation de la création d'Adam. Les figures des Sibylles et des Prophètes entourent ces scènes, insérées entre les voûtains[49]. La paroi de l'autel sera plus tard couverte du Jugement Dernier (1535-1541). Les lunettes et les voutains qui les surmontent représentent les ancêtres du Christ, en groupes ou en figures isolées[50]. Enfin, les pendentifs d'angle comportent des scènes bibliques montrant la protection divine du peuple élu : Judith et Holopherne, David et Goliath, Le Serpent d'airain et Le Supplice d'Aman[51]. L'iconographie entière annonce la venue du Christ.

Le décor se démarque notamment dans la représentation de l'anatomie[52]. Les *ignudi*, figures masculines nues à la musculature excessive, démontrent la virtuosité de Michel-Ange dans la

[42] Vasari, éd. 1986, vol. X, p. 149-160.
[43] Sala 2001, p. 61.
[44] Sala 2001, p. 61.
[45] Arasse, *L'Homme en jeu*, 2008, p. 66.
[46] De Vecchi 2001, p. 7.
[47] De Vecchi 2001, p. 14.
[48] De Vecchi 2001, p. 89.
[49] De Vecchi 2001, p. 89.
[50] De Vecchi 2001, p. 90.
[51] De Vecchi 2001, p. 14-15.
[52] Arasse 2008 , p. 70.

représentation de la forme humaine, soulignant la grandeur de la création divine et la perfection de l'homme en tant que créature de Dieu[53]. Par leurs poses variées et leurs gestes expressifs, les figures deviennent de nouveaux modèles formels adaptables par les autres artsites[54]. Les coloris intenses et contrastés des scènes font également la richesse de ces fresques[55]. Les verts, les violets, les rouges, les ocres et les bleus sont utilisés de manière libre et audacieuse[56]. Le génie de Michel-Ange se révèle encore dans l'architecture feinte qui sert de fond à la représentation. Il peint en trompe-l'œil les piliers de la chapelle, soutenus à certains endroits par des *putti-caryatides* ou des *Ignudi*, ainsi que l'immense corniche.



Figure 1. MICHEL-ANGE. Voûte de la chapelle Sixtine. 1508-1512. Fresque. Env. 40 x 13 x 21 m. Vatican.

Dans son livre d'Heures, Clovio n'a pas hésité à emprunter des éléments significatifs à cet artiste éminent. Son œuvre, véritable joyau de l'enluminure, devient ainsi le reflet d'un phénomène artistique répandu au sein de la Renaissance : la copie et la citation d'œuvres préexistantes[57]. Au XVIe siècle, cette pratique était loin d'être isolée, mais plutôt caractéristique d'une époque où les artistes considéraient la reprise d'éléments d'autres maîtres comme un moyen d'enrichir et de perpétuer le langage artistique[58].

[53] Sala 2001, p. 62-63.
[54] Arasse, *L'homme en jeu*, 2008 , p. 70.
[55] Arasse, *L'homme en jeu*, p. 70.
[56] Arasse, *L'homme en jeu*, p. 70.
[57] Arasse, *L'homme en jeu*, p. 9.
[58] Arasse, *L'homme en jeu*, p. 9.

Par ces citations aux grands maitres du XVI[e] siècle, l'enlumineur revendique sa place auprès des artistes validés mais cherche aussi à élever l'enluminure au rang d'art autonome[59]. Giulio Clovio ne prétend pas inventer, il adapte fièrement les célèbres peintures au petit format de ses enluminures en rendant hommage à ses contemporains ou prédécesseurs[60]. Non seulement il ne se cache pas de ses copies, mais il les revendique comme une manière de prouver qu'il peut peindre à la manière des grands maitres avec tout autant de virtuosité et malgré les contraintes du petit format. Cette pratique de la copie met aussi en évidence le climat de rivalité qui caractérisait cette période[61]. Par ailleurs, si Michel-Ange et Raphaël décoraient les plafonds et murs des édifices les plus majestueux, l'art de Giulio Clovio était destiné à la méditation individuelle et discrète. A travers ces images citant les grands maitres, le fidèle pouvait voyager mentalement au milieu de leurs œuvres tout en restant prier chez lui.

Bien qu'il n'existe aucune preuve directe d'une amitié entre Giulio Clovio et Michel-Ange et qu'ils ne semblent pas s'être connus personnellement[62], Giulio Clovio était l'un des plus fidèles copistes du grand maitre[63] : or, selon l'historienne de l'art Lorraine de la Verpillière, Michel-Ange avait pour habitude de cacher ses dessins par peur qu'ils soient volés et copiés par des artistes qui s'approprieraient son talent et Clovio devait donc figurer dans son entourage proche pour y avoir accès[64]. On sait qu'un dessin d'une *Résurrection* de Michel-Ange conservé au Windsor Castle (Royal Collection, RCIN 912767) appartenait à sa collection, acquis ensuite par le Cardinal Alexandre Farnèse. ll est fort probable que Clovio ait eu connaissance de ces dessins par l'intermédiaire du cardinal Grimani ou la famille Farnèse[65]. De plus, il a pu prendre connaissance de son travail dans des lieux accessibles comme la chapelle Sixtine. En effet, la chapelle a été ouverte au public pour la première fois en août 1511 à l'occasion de la fête de l'Assomption, permettant aux Romains de voir les peintures récemment dévoilées de Michel-Ange[66].

2.2. Raphaël (1483-1520)

Clovio s'est aussi inspiré de Raphaël pour la réalisation de son manuscrit des Heures Farnèse[67]. Élève du Pérugin, l'immense peintre, décorateur et architecte arrive à Florence en 1500 où il est influencé par Léonard de Vinci et Michel-Ange[68]. Il propose un art fidèle à l'idéal classique de la Renaissance. À Rome, il devient le peintre officiel du Vatican, appelé par le pape Jules II en 1508[69]. Il est chargé de reprendre la direction du décor des quatre *Chambres*, déjà entamé par des artistes tels que Sodoma,

[59] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 359.
[60] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 359.
[61] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 359.
[62] Onofri 2013, p. 42-44.
[63] Brown 1997, p. 32.
[64] De la Verpillière 2016, p. 769.
[65] Onofri 2013, p. 42-44.
[66] Klaczko 1896, p. 762.
[67] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 359.
[68] De Vecchi 2002, p. 74-75.
[69] De Vecchi 2002, p. 152.

Peruzzi, Bramantino et Lotto[70]. Il commence par la *Chambre de la Signature* (1508-1511), qui comprend notamment l'*École d'Athènes*, pour enchainer avec la *Chambre d'Héliodore* (1511-1514) et la *Chambre de l'Incendie* (1514-1517), décorées de peintures d'histoire comme l'*Expulsion d'Héliodore* ou la *Bataille d'Ostie*[71]. Les *Cartons de Raphaël*, série de dessins préparatoires réalisés entre 1515 et 1516, commandés par le pape Léon X pour être reproduits en tapisseries pour la Chapelle Sixtine, sont considérés comme des chefs-d'œuvre et ont servi de moyen de diffusion de l'art du grand maitre. Raphaël déploie ensuite son talent dans les *Loges vaticanes*, salles du palais conçues par Bramante, où lui et son équipe remettent au jour l'emploi de stucs et les grotesques[72].

Si plusieurs miniatures des Heures Farnèse reprennent des motifs de ses œuvres, c'est surtout dans les marges des pages de textes que l'influence de Raphaël est la plus perceptible : ces ornements imitent les grotesques des Loges du Vatican, des fresques réalisées au XVIe siècle par Raphaël et son atelier pour décorer les galeries des appartements pontificaux[73]. Les deux artistes partagent également des similarités dans leur style. Leurs œuvres reflètent une capacité à créer des œuvres harmonieuses et élégantes caractérisées par des espaces tridimensionnels crédibles avec une attention pour les détails architecturaux et un sens de la profondeur.

Il n'existe pas de preuve documentaire d'une rencontre entre Clovio et Raphaël : lorsque le grand maitre mourut, Clovio n'avait encore que 22 ans. Cependant, Clovio était lié à des proches de Raphaël tels que Giulio Romano. De plus, le cardinal Grimani conaissait personnellement Raphaël et détenait dans sa bibliothèque le *carton* de la *Conversion de Saint Paul*, destiné aux Actes des Apôtres de la chapelle Sixtine[74].

2.3. Giulio Romano (1492-1546)

Élève de Raphaël, Giulio Romano, ou Jules Romain, est un des grands représentants de la Renaissance maniériste italienne. Il participe, sous la direction de son maitre, à l'exécution d'une grande partie des fresques des Loges du Vatican. Parmi ses réalisations les plus remarquables, il faut aussi citer la décoration de la villa Farnesina à Rome (1508-1511)[75] et le Palais Te à Mantoue (1525-1536), où il fut employé par le duc Federico II Gonzaga[76].

W. Smith déclare que Giulio Romano est l'un des premiers artistes du XVI^{e} siècle à avoir envisagé de reproduire à petite échelle des grandes peintures, et que c'est probablement lui qui en a donné le goût à Clovio[77]. Selon lui, bien que l'artiste n'ait jamais réalisé de miniatures à proprement parler, il

[70] De Vecchi 2002, p. 154.
[71] Arasse, *L'homme en jeu*, 2008, p. 75.
[72] Arasse, *L'homme en jeu*, 2008, p. 78.
[73] Dacos 2008, p. 15.
[74] Paschini 1943, p. 150.
[75] Gombrich et al. 1989, p. 65.
[76] Gombrich et al. 1989, p. 317.
[77] Smith 1964, p. 400 : "With the possible exception of Clovio, Giulio Romano may well have been the first artist of the sixteenth century to embrace the idea of composing grandly on a small scal […]. Giulio Romano himself perhaps never had occasion or the inclination to paint miniatures, but supposedly he knew the technique; and although he may not have

appréciait réaliser des petites peintures indépendantes[78]. Ce qui est certain, c'est que Romano enseigna l'art du dessin et des couleurs à Clovio, comme le prouve le passage suivant des *Vite* de Vasari :

> *"C'est pourquoi, ayant constaté que la nature l'aidait davantage dans les petites choses que dans les grandes, il décida, avec sagesse, de vouloir se consacrer aux miniatures, puisque ses œuvres étaient de ce type, extrêmement gracieuses et merveilleusement belles, conseillé également par de nombreux amis, et en particulier par Giulio Romano, un peintre de grande renommée, qui fut le premier à lui enseigner la manière d'utiliser les couleurs à la gomme et à la détrempe* [79]*».*

Au-delà de cet apprentissage, le Romain et le Croate semblent avoir tissé une véritable relation amicale[80].

2.4. Francesco Salviati (1510-1563)

Francesco Salviati fait aussi partie des artistes maniéristes éminents de la génération de Clovio. Il se forme à la peinture dans sa ville natale sous l'aile d'artistes tels que Giuliano Bugiardini (1475-1554), Baccio Bandinelli (1488-1560), Andrea del Brescianino (1507-1525) et Andrea del Sarto (1486-1530)[81]. Il est nommé d'après son protecteur le Cardinal Giovanni Salviati (1490-1553) auquel il s'attache lors de son voyage à Rome entre 1531et 1539. Salviati alternera ensuite les séjours à Rome et à Florence avant de revenir définitivement à Rome en 1548 pour la fin de sa vie[82].

Selon J.W. Bradley, Francesco Salviati était l'un des deux collaborateurs de Clovio, avec Claudio Massarolo[83]. Comme le rappelle I. Cheney, Clovio et Salviati se trouvaient tous deux à Rome entre 1538-1539 et il est possible que ce soit Clovio qui ait introduit le peintre aux Grimani pour qui il travailla entre 1539 et 1541 à Venise[84]. Aussi, dans les textes de Vasari, on trouve que c'est grâce à l'influence de Giulio Clovio et de Annibal Caro qu'Alexandre Farnèse a chargé Salviati de la réalisation des fresques de la chapelle du Pallio en 1548.

> *"Revenu donc à Rome, ayant acheté une maison pré du palais du Cardinal Farnèse, alors qu'il s'attardait à travailler sur des choses sans grande importance, il fut chargé par ledit Cardinal, par l'intermédiaire de Annibale Caro e de Giulio Clovio, de peindre la chapelle du palais de San Giorgio.*[85]*"*

---

produced more than a few small independent paintings in any technique, he evidently enjoyed the idea of making something suggestive of large scale in a small space."

[78] Smith 1964, p. 400.

[79] Traduction personnelle, d'après Vasari 1568, éd. 1967, vol. VII, p. 440.

[80] Smith 1964, p. 400.

[81] McTavish 2010, p. 291.

[82] McTavish 2010, p. 291.

[83] Bradley 1971, p. 67 et p. 3.

[84] Cheney 1963, vol. 45, p. 338.

[85] Vasari, éd. 1967, vol. VI, p. 534.

Salviati était surtout reconnu pour ses talents de fresquiste. En 1538, il peint la Visitation à l'Oratorio San Giovanni Decollato[86] ; quelques années plus tard, à Venise, le Florentin décore le plafond du palais de Santa Maria Formosa[87] à Venise, puis la *Stanza dell'Incendio di Borgo* au palais du Vatican à Rome. Entre 1543 et 1545, il réalise de grandes fresques destinées à décorer la salle des Audiences du Palazzo Vecchio à Florence. À l'origine bien plus vaste, cette salle englobait également l'actuelle salle dei Gigli.

Les dessins de Salviati ont aussi été bien étudiés au cours des dernières décennies. Dans son article à propos des dessins du Louvre de Giulio Clovio, Monbeig-Goguel compare le style de ce peintre avec celui du miniaturiste, notamment à travers le dessin de *Cosme I en Mars*[88], et D. McTavish s'est récemment attaché à présenter les travaux moins connus du début de sa carrière[89]. Tout comme Giulio Clovio, Salviati avait l'habitude de dessiner aussi bien d'après nature que d'après les grands maitres. Vasari raconte qu'ils se rendaient au Vatican et partout à Rome pour copier les peintures de Michel-Ange, de Raphaël, de Peruzzi ou encore de Caravage ("*attesero tutta quella vernata ambidue di compagnia, con molto profitto, alle cose dell'art, non lasciando né in palazzo né in altra parte di Roma casa alcuna notabile la quale non disgnassono*[90]*" et "... ed oltre al frutto ch'io feci in disegnando la volta e cappella di Michelagnolo, non restò cosa di Raffaello, Pulidoro, e Baldassare da Siena che similmente io non disegnassi, in compagnia di Francesco Salviati, come già s'è detto nella sua Vita*[91]".)

Le British Museum de Londres conserve par exemple une copie inachevée de *L'ivresse de Noé* de la chapelle Sixtine, représentée avec un grand sens du détail et beaucoup de raffinement[92]. Une autre copie significative est celle d'un soldat de la *Bataille d'Ostie* par Raphaël dans la Chambre de l'*Incendie de Borgo*[93]. Le bas du corps du personnage a été copié fidèlement d'après l'original tandis que la partie supérieure a été interprétée de manière plus libre. Ces deux exemples montrent un style précis et énergique comparable à celui de Clovio et une façon similaire de s'inspirer des grands maitres avec plus ou moins de liberté.

Salviati s'est également confronté à l'art de l'enluminure, auquel Giulio Clovio l'a peut-être initié[94]. La décoration de haute qualité du manuscrit liturgique *Pontificale Grimani*, conservé au musée archéologique national de Cividale del Friuli (Ms. MCXVIII), lui a été attribuée[95].

[86] Hirst 1961, p. 236.
[87] Lotto 2003-2004, p. 22–31.
[88] Monbeig-Goguel 1988, p. 40 ; cf. suite du travail.
[89] McTavish 2010, p. 291-314.
[90] Vasari éd. 1967, vol. V, p. 515.
[91] Vasari éd. 1967, vol. VI, p. 371.
[92] McTavish 2010, p. 292.
[93] McTavish 2010, p. 298-299.
[94] Stabile 1994, p. 154.
[95] Stabile 1994, p. 153.

2.5. Le Titien (v. 1488-1576)

Clovioi noue aussi des relations avec l'art vénitien. Au moment de la création des Heures Farnèse, dans les années 1530 et 1540, le Titien est à l'apogée de sa carrière, jouissant d'une renommée internationale et recevant des commandes prestigieuses de la part de puissants mécènes dont le roi Charles Quint[96]. Le peintre était connu pour son coup de pinceau très libre et pour la gamme de couleurs très étendue qu'il utilisait[97].

Il n'est pas certain que Clovio ait connu personnellement le Titien mais il connaissait sans aucun doute ses œuvres : lors de son séjour à Venise, avant la réalisation des Heures Farnèse donc, il s'entraina à copier plusieurs de ses peintures[98]. On conserve par exemple une copie du *Christ et de la femme adultère* d'après le Titien (Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. GG_114), réalisée par le miniaturiste vers 1530[99]. Notons que le motif des colonnes ondulées figuré dans cette œuvre, qui provient de Raphaël, sera réutilisé dans une miniature des Heures Farnèse, comme nous le verrons par la suite. On sait aussi que Le Titien avait connaissance des œuvres de Clovio[100]. Dans sa peinture *Danaé* de 1544-1545 (Naples, Musée de Capodimonte, inv. Q 134), le peintre illustre le visage de la princesse comme celui de la maitresse du Grand Cardinal, Angela, que Titien aurait aperçue sur un croquis de Giulio Clovio[101].

2.6. El Greco (1541-1614)



Figure 2. EL GRECO. *Portrait de Giulio Clovio*. 1571-1572. Huile sur toile. 81,4 x 104 cm. Signé à gauche, en lettres grecques : « DOMNÉNIKOS THEOTÓKOPOULOS KRÈS ÈPOÍEI ». Naples, Musée de Capodimonte.

El Greco réalise le portrait de Giulio Clovio en 1571 (Naples, Musée de Capodimonte, inv. Q 191 [fig. 2]).

En 1560, Clovio demandait déjà dans une lettre adressée au cardinal Alexandre Farnèse la protection pour le peintre crétois, qui avait reçu l'apprentissage du très renommé Titien[102]. En 1570, El Greco est accueilli au Palais Farnèse et se met au service du cardinal[103]. Le peintre réalise ce portrait pour Fulvio Orsini, conseiller du cardinal, bibliothécaire, conservateur et grand collectionneur d'art romain, avec qui il se lie d'amitié et qui devient son protecteur[104]. À sa mort en 1600, le tableau passe aux

[96] Caroli et Zuffi 1990-1991, p. 131-153.
[97] Ball 2005, p. 11.
[98] Onofri 2013, p. 34.
[99] De Marchi 2011, p. 29-36.
[100] Allard, Bellenger et Chastel-Rousseau 2023, p. 280.
[101] Allard, Bellenger et Chastel-Rousseau 2023, p. 280.
[102] Allard, Bellenger et Chastel-Rousseau 2023, p. 289.
[103] Allard, Bellenger et Chastel-Rousseau 2023, p. 280.
[104] Allard, Bellenger et Chastel-Rousseau 2023, p. 81.

mains du cardinal Édouard, intégré à la collection Farnèse parmi des portraits de Fiorentino, Mantegna, Lotto ou encore des cartons de Michel-Ange, Raphaël et Penni[105]. En 1734, Charles de Bourbon hérite des collections et décide, avec l'accord de la cour espagnole et d'Elisabeth, de les transférer définitivement à Naples[106].

Giulio Clovio est représenté à mi-corps, en soutane[107]. Il désigne le manuscrit des Heures Farnèse, dont la représentation prouve la reconnaissance de ce chef-d'œuvre à cette époque[108]. Le livre est ouvert aux pages des miniatures de *La Création* et de *La Sainte Famille*[109]. Le peintre est figuré dans une pièce sombre, percée d'une fenêtre ouverte sur un paysage fait d'arbres agités par le vent[110]. La touche très libre du pinceau ainsi que les couleurs vives de l'illustration du manuscrit et du paysage montrent l'influence du Titien, mêlée au style grec et byzantin épuré du jeune crétois[111].

Il est possible que Clovio ait eu des contacts avec le peintre El Greco. Tous deux avaient en effet des proches en commun, notamment un membre de la famille Grimani ainsi que l'homme d'État vénitien Giovanni Soranzo, qui auraient pu servir d'intermédiaires entre les deux figures[112]. Mais il est également possible que Clovio ait rencontré le Titien de sa propre initiative[113].

2.7. Bruegel (1525-1569)

Bien que Bruegel soit plutôt considéré comme un artiste qui s'affranchit du goût italien, son travail révèle une certaine influence de l'art d'Italie, notamment dans ses paysages montagneux probablement inspirés des Alpes et dans son sens du réalisme[114]. On sait avec certitude que Bruegel était en Italie entre 1552 et 1554[115] ; son séjour est d'ailleurs attesté dans l'inventaire de Clovio[116]. Bruegel a donc probablement rencontré Giulio Clovio à Rome à ce moment-là ; en 1553, l'enlumineur revenait en effet à Rome après une longue absence[117].

Clovio possédait au moins quatre œuvres du peintre flamand dans sa collection[118]. L'une d'entre elles, une peinture aujourd'hui disparue montrant une *Vue de Lyon*, est décrite comme « *Un quadro di Leon di Francia aguaazzo di mano di Mro Pietro Brugole*" (« Un tableau de Léon de France de la main de M. Pierre Bruegel »)[119]. Une autre était "*un quadretto di miniatura la metà fatto per mano sua altra*

[105] Allard, Bellenger et Chastel-Rousseau 2023, p. 81.
[106] Allard, Bellenger et Chastel-Rousseau 2023, p. 81.
[107] Allard, Bellenger et Chastel-Rousseau 2023, p. 289.
[108] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 349.
[109] Cf. chapitre suivant.
[110] Allard, Bellenger et Chastel-Rousseau 2023, p. 289.
[111] Allard, Bellenger et Chastel-Rousseau 2023, p. 289.
[112] Puppi, p. 100.
[113] Alvarez Lopera 2007, p. 84.
[114] Lichtert 2015, p. 39.
[115] Lichtert 2015, p. 40.
[116] Lichtert 2015, p. 47.
[117] Lichtert 2015, p. 47.
[118] Lichtert 2015, p. 41.
[119] Lichtert 2015, p. 41.

di Pietro Brugnole"[120], (« une peinture miniature faite à moitié de sa main, à moitié de Pietro Brugnole »). Selon Lichtert, la relation entre les deux artistes était amicale, étant donnée leur collaboration et la collection d'œuvres de Bruegel que possédait Clovio.

Si la rencontre entre les deux artistes à partir de 1553 est établie, l'association entre les deux artistes pour les Heures Farnèse, c'est-à-dire au moins cinq ans plus tôt, est discutable et sera envisagée dans le chapitre suivant.

2.8. Albrecht Dürer (1471-1528)

Le travail de Dürer a été un point de départ dans la formation de Clovio[121], qui a pu y avoir accès grâce à la bibliothèque de Domenico Grimani. Les deux hommes ne se sont cependant probablement jamais rencontrés étant donné qu'ils n'ont jamais été en voyage en Italie en même temps. Plusieurs miniatures décrites dans le chapitre 3 sont héritées de compositions de l'Allemand.

2.9. Cornelis Cort (v. 1533-1578)

Clovio collabora également avec le graveur hollandais Cornelis Cort (1533-1578). Né à Hoorn, celui-ci reçut sa formation à Haarlem. De la fin des années 1550 jusqu'en 1565, il travailla à Anvers pour Jérôme Cock, publiant de nombreuses gravures[122]. Il passa pratiquement le reste de sa vie en Italie : il travailla d'abord pour le Titien à Venise, puis partit à Rome en 1566[123], où il rencontra les grands artistes locaux, dont Giulio Clovio[124]. Il voyagea également à Bologne ainsi qu'à Florence, où il se mit au service de Cosme Ier entre 1569 et 1571[125].

Un texte de son ami Lampsonio, qui l'invita, après son séjour chez les Médicis, à revenir à Rome auprès de Giulio Clovio[126], évoque son œuvre :

> « *Et c'est, monseigneur, à cette occasion que, ces dernières années, un jeune Flamand du quartier hollandais, du nom de Cornelius Cort, qui est vraiment un excellent graveur de plaques de cuivre, est venu, et ayant gravé pour la première fois de si belles estampes à Venise sous la direction du divin peintre Titien, et ensuite beaucoup d'autres estampes de ce genre, j'ai vu quelques papiers imprimés qu'il m'a envoyés de temps en temps, pour satisfaire l'amitié très étroite qui existe entre lui et moi depuis de nombreuses années, et que, parmi les autres excellents artisans, Sa Sainteté lui avait donné à graver certaines de ses choses : d'abord, les trois rois, avec certaines belles figures d'hommes et de chérubins autour d'eux pour décorer*

[120] Monbeig-Goguel 1988, p. 44.
[121] Onofri 2013, p. 12.
[122] Sellink 2000, pages d'introduction.
[123] Sellink 2000, pages d'introduction.
[124] *Cort Cornelis*, dans *Musée du Louvre, Département des Arts graphiques*, http://ag.louvre.fr/detail/artistes/0/666-CORT-Cornelis (consulté le 04/04/2024).
[125] Sellink 2000, pages d'introduction.
[126] Onofri 2013, p. 94-95.

son œuvre ; ensuite, un Crucifix, que j'ai vu dans le passé, et un certain nombre d'autres œuvres d'art que j'ai vues dans le passé. Et bien que je l'aie beaucoup réconforté en lui disant qu'il devrait rester là-bas pour sculpter tout ce qu'il y a de plus beau et de plus admirable, j'ai appris tout récemment qu'il était allé à Florence et que, de là, il était retourné à Venise[127]».

Le passage fait référence à deux estampes produites[128] : l'*Adoration des mages* est une copie de celle des Heures Farnèse qui sera étudiée dans la suite de ce travail, et la *Crucifixion* de 1568 imite le dessin de Clovio conservé au British Museum, qui est lui-même inspiré de Michel-Ange, comme nous le verrons dans le point suivant.

Ces citations ne sont qu'un échantillon des nombreuses copies de Cornelis Cort d'après Clovio[129] qui font bien comprendre la renommée de l'enlumineur à son époque.

3. Son œuvre

3.1. Les manuscrits enluminés

Giulio Clovio a enluminé de nombreux manuscrits tout au long de sa carrière. Chaque enluminure de Clovio était une œuvre d'art en soi, témoignant de sa virtuosité technique et de son sens esthétique. Ses miniatures étaient souvent ornées de motifs complexes, de détails et de couleurs vives.

Parmi ses œuvres les plus célèbres figure le *Livre d'Heures de Stuart de Rothesay* réalisé pour le cardinal Marino Grimani[130] (British Museum, Londres, ms Add. 20927) un an avant les Heures Farnèse.

Quelques enluminures attribuables à Clovio peuvent aussi être trouvées dans un évangéliaire de Venise (Bibliothèque Marciana, Cod. Lat. I, 103 [11925]) destiné à Marino Grimani, qui a peut-être été décoré lorsque l'artiste vivait encore avec les chanoines réguliers[131].

Il décora également la première version du commentaire de Marino sur les *épitres de saint Paul aux Romains*[132] dont trois miniatures sont conservées au Sir John Soane's Museum (ff. 142. MS) et deux au Musée du Louvre (RF 3977, 3978). L'ouvrage devait être terminé avant mars 1539, avant que Clovio ne quitte Pérouse[133]. Les textes abordent une question fondamentale liée au contexte de la Contre-Réforme, à savoir celle de la Justification, qui a été l'un des principaux points de divergence entre les théologiens catholiques et les réformateurs protestants tels Martin Luther[134]. Dans l'épître aux Romains, saint Paul discute de la manière dont les êtres humains peuvent être justifiés devant

[127] Traduction personnelle d'après Sciolla et Volpi 2001, p. 177-178.
[128] Onofri 2013, p. 95.
[129] Pour un brossage complet des copies de Giulio Clovio par Cornelis Cort, cf. Sellink 2000.
[130] Onofri 2013, p. 39, 73,
[131] Calvillo 2000, p. 293.
[132] Calvillo 2000, p. 293.
[133] Calvillo 2000, p. 283.
[134] Onofri 2013, p. 39.

Dieu. Il affirme que la justification ne peut être obtenue par les œuvres de la loi, mais plutôt par la foi en Jésus-Christ. Marino Grimani tente de réaffirmer la position traditionnelle de l'Eglise catholique sur les nouvelles idées protestantes. Quant aux enluminures de Clovio, elles annoncent parfaitement le style des Heures Farnèse : des miniatures colorées délimitées par de riches encadrements, des marges composées de grotesques et des paysages de goût flamand.

En 1539, Clovio décora également un manuscrit de poésies latines, les *Stanze sorra l'impresa de l'aquila*, conservé à la Bibliothèque nationale de Vienne (Mss. Ital., 2660 [Nov. 384]) et composé par Aurelio Morani[135], poète d'Ascoli qui était lui aussi l'ami de Giulio Romano[136].

Une autre œuvre importante est le Lectionnaire Towneley réalisé vers 1550[137] (New York Public Library, Ms. 91).

Entre 1551 et 1553, Clovio réalise le portrait de l'épouse de Cosme Ier de Médicis, Éléonore de Tolède[138] (Walbeck Abbey, Private Collection). Il constitue un document précieux puisqu'il représente l'un des deux seuls portraits datés des années 1550 de l'aristocrate espagnole[139]. Il semblerait que le miniaturiste l'ait représentée de manière fidèle à la réalité, sans l'idéaliser[140].

Clovio réalise une autre œuvre majeure pour le duc durant son séjour à Florence : une miniature à la détrempe sur parchemin d'une *Crucifixion avec Marie-Madeleine au bas de la croix* (Musée des Offices, Florence, Inventaire 1890, n. 812 [fig. 3])[141]. L'œuvre est signée et datée « YULIUS MACEDO FA. 1553 ». Les deux personnages sont présentés proches du spectateur devant un paysage de ruines classiques. Le corps blanc du Christ se détache sur un ciel d'un bleu foncé intense ; Marie-Madeleine se tient debout au bas de la croix qu'elle entoure de ses bras. La posture déhanchée du Christ est directement héritée du dessin de la *Crucifixion* de Michel-Ange daté 1538-1541 (British Museum, Londres, 1895,0915.504)[142]. Comme nous le verrons, elle est également reprise dans une miniature des Heures Farnèse. Par ailleurs, la position des jambes croisées de Marie-Madeleine est aussi un motif fort apprécié de Clovio dans le manuscrit.

En 1567, Clovio réalise un petit tableau pour François de Médicis, prince de Florence, sur la demande de Vasari. On en connait l'existence grâce à un échange de correspondance entre les trois hommes[143]

[135] Calvillo 2001, p. 51-61.
[136] Lozzi 1902, p. 235.
[137] Onofri 2013, p. 13.
[138] Cox-Rearick et Westerman Bulgarella 2004, p. 108.
[139] Cox-Rearick et Westerman Bulgarella 2004, p. 108.
[140] Cox-Rearick et Westerman Bulgarella 2004, p. 108.
[141] Monbeig-Goguel 1988, p. 40.
[142] Brown 1997, p. 36.
[143] Monbeig-Goguel 1988, p. 37 ; K. et Frey 1923-30, *Der literarische Nachlass*, Giorgio Vasari, Munich, 1923-30. Six lettres de Vasari ou qui lui sont adressées mentionnant le nom de Clovio : 1) lettre de Don Miniato Pitti à Vasari, "in corte del R10 Monsignore Cardinale Farnese", à Rome, du 11 novembre 1543, Frey, vol. I, p. 129 ; 2) lettre de Don Miniato Pitti à Vasari à Rome, du 23 novembre 1545, Frey, vol. I, p. 162 ; 3) lettre de Don Vincenzo Borghini, de la Badia de Florence, à Vasari, à Rome, "nel banco di messer Bindo Altoviti" du 20 août 1552, Frey, vol. I, p. 332 ; 4) lettre de Don Vincenzo Borghini, de Florence, à Vasari, à Florence, du 28 janvier 1567, Frey, vol. II, p. 291 ; 5) lettre de Vasari, de Rome, à Francesco de'Medici, à Florence, du 1er mars 1567, Frey, vol. II, p. 297 ; 6) lettre de Vasari, de Rome, à Francesco de'Medici, à Florence, du 8 mars 1567, Frey, vol. II, p. 308.

mais la seule information livrée à son sujet est que l'iconographie avait été commandée par François de Médicis.

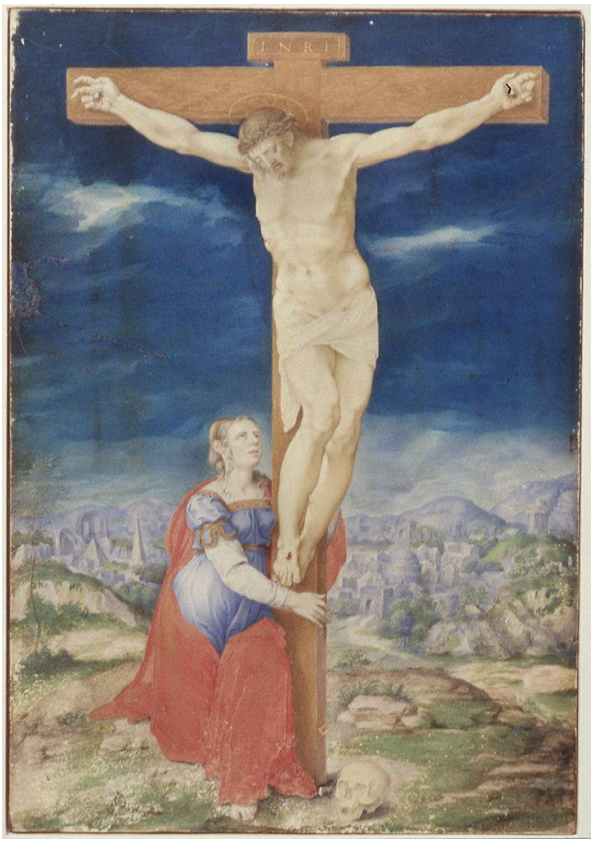


Figure 3. Giulio CLOVIO. *Crucifixion avec Marie-Madeleine au bas de la croix*. Signée et datée « YULIUS MACEDO FA. 1553 ». Peinture à la détrempe sur parchemin. Dimensions inconnues. Florence, Galerie des Offices.

3.2. Les dessins

En plus de ses grandes réalisations, Clovio a laissé derrière lui une abondance de dessins qui offrent un aperçu de son processus créatif et de son cheminement artistique. L'étude de ces dessins donne également une perspective sur les tendances artistiques de la Renaissance et sur la manière dont les maîtres de l'époque tissaient des liens entre tradition et innovation.

Les dessins de Clovio se caractérisent par un trait fin et régulier, souvent à la pierre noire[144]. Ils sont le parfait témoin du style méticuleux de l'artiste et de son observation assidue de la nature. Ils affichent un grand intérêt pour l'étude de l'anatomie ; les *ignudi* dévoilent une musculature bien tracée tandis que l'usage du drapé mouillé permet de souligner certaines parties du corps. Par ailleurs,

[144] Monbeig-Goguel 1988, p. 38-39.

les personnages sont représentés selon le canon maniériste, dans des proportions élonguées, les épaules étroites et les hanches larges, adoptant des postures extravagantes. Les compositions réfléchies invitent le spectateur à se plonger dans la scène. Nous retrouverons toutes ces caractéristiques dans les miniatures des Heures Farnèse.

De nombreux dessins de Clovio sont conservés au British Museum de Londres[145]. Un bel exemple est celui de la *Crucifixion du Christ avec les Saints* (1860,0616.19) dont la date de production est estimée entre 1513 et 1578[146]. La position du Christ est inspirée de Michel-Ange (Londres, British Museum, 1895,0915.504). Un autre exemple est *La conversion de Saint-Paul* (British Museum, Londres, 1946,0713.322). La composition de ce dessin a été copiée par Spranger dans une peinture à l'huile longtemps attribuée à Clovio[147]. Clovio s'est peut-être inspiré de ce dessin aujourd'hui perdu pour la décoration des *Epitres de saint Paul* et pour son œuvre en général[148]. Clovio a également réalisé plusieurs dessins pour le *Libro de' Disegni* de Giorgio Vasari, une section des *Vite* qui recueille dessins préparatoires, croquis et études des artistes dont Vasari parle dans l'ouvrage[149] :

> « Don Giulio fit pour le duc une *Crucifixion* avec Marie-Madeleine au bas de la croix qui est merveilleuse, ainsi qu'une petite *Pietà* dont nous avons le dessin dans notre portefeuille, avec un autre dessin de Giulio Clovio, avec une *Vierge à l'Enfant* ; debout, habillée à la juive, entourée d'un chœur d'anges et d'une multitude d'âmes se mettant sous sa protection[150]».

Les deux dessins auxquels Vasari fait référence datent du séjour de Clovio à Florence en 1552-1553[151]. La *Pietà* citée dans ce passage est probablement celle localisée au Louvre (INV 2819, Recto) qui représente le Christ mort soutenu par saint Jean et pleuré par les Saintes Femmes[152]. La *Vierge à l'Enfant* correspond quant à elle au dessin à la sanguine également conservé au Louvre (INV 10051, Recto) représentant Marie debout dans une posture déhanchée avec l'Enfant dans les bras. Le manteau somptueux qui l'enveloppe montre bien la manière dont Clovio utilise les drapés pour donner de l'expression aux personnages, comme c'est déjà le cas dans les Heures Farnèse.

Le dessin de l'*Hercule* (Musée du Louvre, Paris, INV 48, Recto) semble aussi avoir fait partie du *Libro*. Il a été attribué à Clovio de par l'écriture et par la morphologie du personnage représenté. Il s'agit d'un dessin de la sculpture d'Hercule réalisée par Ammannati pour l'humaniste et collectionneur Marco Mantova Benavides[153]. Sous le dessin, une inscription de Vasari indique le nom du sculpteur, mais le dessin n'est probablement pas de sa main[154]. Il existe également une gravure semblable au dessin qui, selon C. Monbeig-Goguel, a été réalisée par Enea Vico d'après le modèle de

[145] *The British Museum*, https://www.britishmuseum.org/collection (consulté le 02/02/2024).
[146] *The British Museum*, https://www.britishmuseum.org/collection (consulté le 02/02/2024).
[147] Monbeig-Goguel 1988, p. 44 ; Cionini-Visani 1980, p. 90.
[148] Onofri 2013, p. 13.
[149] Simonetti 2005, p. 170.
[150] Vasari, éd. 1967, vol. X, p. 154.
[151] Monbeig-Goguel 1988, p. 38.
[152] *Louvres Collections*, https://collections.louvre.fr/ (consulté le 02/02/0224).
[153] Monbeig-Goguel 1988, p. 39.
[154] Monbeig-Goguel 1988, p. 39.

Clovio avant que ce dernier ne donne son œuvre à Vasari[155]. L'hypothèse selon laquelle le miniaturiste aurait copié le graveur est moins probable[156]. C. Monbeig-Goguel décrit le paysage de l'arrière-plan, composé d'édifices et de ruines, qu'elle compare au décor de la miniature de la Crucifixion avec Marie-Madeleine : "Le paysage, vu à vol d'oiseau, qui sert de fond, avec son répertoire classique de ruines, de voûtes béantes, d coupoles, présente une évidente ressemblance avec ceux des miniatures réalisées à Florence entre 1551 et 1553, surtout avec celui de la Crucifixion avec Marie-Madeleine (musée des Offices), signée et datée de 1553, que Vasari citait comme une œuvre merveilleuse[157]".

[155] Monbeig-Goguel 1988, p. 40.
[156] Monbeig-Goguel 1988, p. 40.
[157] Monbeig-Goguel 1988, p. 40.

CHAPITRE 2. L'ENLUMINURE DES HEURES FARNÈSE : SOURCES D'INSPIRATION

Introduction

Parmi toutes ses œuvres, le *Livre d'heures du cardinal Farnèse* marque l'aboutissement des recherches de l'enlumineur au sommet de sa carrière. Il s'agit d'un livre d'heures composé à Rome au XVIe siècle pour le cardinal Alexandre Farnèse[158]. Il est aujourd'hui conservé à New York, à la Pierpont Morgan Library (M. 69). Il comprend 114 folios de 17,2 x 10,8 cm ; 26 sont enluminés en pleine page tandis que 37 pages de texte sont partiellement décorées[159]. L'ensemble des illustrations ont été réalisées par Giulio Clovio tandis que le texte est du scribe Francesco Monterchi[160]. Le manuscrit compte parmi les œuvres les plus significatives de l'enlumineur. Vasari en fut un grand admirateur :

> « *Après cette œuvre, le cardinal lui commanda les histoires d'un office de la Madone en miniature, écrites dans une lettre formée par Monterchi, ce qui est rare à cet égard. Ayant décidé que cette œuvre devait représenter le maximum de ses capacités, Don Giulio s'y attela avec tant d'étude et de diligence qu'aucune autre œuvre n'a jamais été réalisée avec plus d'habileté. C'est pourquoi il a fait des choses si stupéfiantes avec son pinceau qu'il ne semble pas possible d'y parvenir avec l'œil ou la main. Don Giulio a divisé son œuvre en vingt-six histoires, deux cartes côte à côte, c'est-à-dire la figure et la figuration, et chaque histoire est entourée d'une ornementation qui varie de l'une à l'autre avec des figures et des excentricités en rapport avec l'histoire dont il s'agit*[161]».

Étant donné que Les Heures Farnèse sont datées de 1546 et que Vasari parle d'un travail de neuf ans pour le manuscrit, Giulio Clovio aurait entamé la décoration du livre en 1537 :

> *« Ce travail a été réalisé avec tant d'étude et de labeur par Don Giulio en l'espace de neuf ans, que l'on ne pourrait, pour ainsi dire, jamais payer ce travail à n'importe quel prix*[162]*. »*

Il semblerait qu'à ce moment-là, Clovio se trouvait encore à la cour vénitienne[163] ; il aurait donc commencé à travailler pour le cardinal Farnèse vers 1537 alors qu'il se trouvait toujours au service de Marino Grimani[164]. Au moment où il entame les Heures Farnèse, Clovio avait donc déjà acquis une riche expérience durant son service auprès des Grimani et atteint un certain niveau artistique[165].

[158] Walther et Wolf 2005, p. 432.
[159] Walther et Wolf 2005, p. 432.
[160] Walther et Wolf 2005, p. 432.
[161] Vasari 1568, éd. 1967, vol. VII, p. 442-443.
[162] Vasari 1568, éd. 1967, vol. VII, p. 445.
[163] Onofri 2013, p. 53.
[164] Calvillo 2000, p. 294.
[165] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 349.

Le manuscrit gagne déjà sa renommée au XVI[e] siècle[166] ; il n'a fait qu'augmenter la considération qu'Alexandre Farnèse avait déjà pour son protégé[167]. Sa réalisation s'inscrit par ailleurs dans un contexte de Réforme ; Alexandre Farnèse est le petit-fils du pape Paul III (1534-1549), qui convoquera le Concile de Trente dès 1542[168].

Le livre d'heures est un petit manuscrit destiné à la dévotion privée. Il suit la liturgie des Heures, c'est-à-dire un cycle quotidien de prières qui sont récitées à des moments précis de la journée et qu'on appelle les Heures canoniques[169]. Il dérive du bréviaire mais, contrairement à ce livre de prière utilisé par les clercs et les membres monastiques, il s'adresse principalement aux laïcs[170], même si quelques clercs en achetaient ou en recevaient en dons[171]. Nobles, princes, petits bourgeois comme citoyens pouvaient se procurer ce type de livres, à condition de savoir lire et d'avoir les moyens financiers suffisants[172]. Le noyau central du livre d'heures est l'office marial, c'est-à-dire l'ensemble des prières dédiées à la Vierge Marie[173] ; traditionnellement, il contient aussi un calendrier avec les différentes fêtes[174], parfois des psaumes et des évangiles ainsi que d'autres offices[175]. Le contenu et la forme du livre d'heures varie toutefois en fonction de l'époque et de la région[176]. Souvent décoré d'un foisonnement d'illustrations, il représente la piété du commanditaire avec un caractère démonstratif et théâtral[177].

Ce type de manuscrits connait un succès important à partir de la fin du Moyen Âge et au début des Temps Modernes[178]. Dès la fin du XIIIe siècle et surtout dans la deuxième moitié du XIVe, les croyants développent des pratiques dévotionnelles plus individuelles, basées notamment sur la lecture et la méditation, tandis que le culte de la Vierge gagne aussi de l'importance. De nombreux livres d'heures ont été conservés et constituent aujourd'hui des documents précieux pour les historiens et historiens de l'art puisqu'ils renseignent sur les pratiques dévotionnelles de l'époque. Cependant, peu proviennent d'Italie : les plus célèbres proviennent des Pays-Bas et de France[179]. Par ailleurs, les ouvrages italiens conservés sont très éclectiques. S'ils s'inspirent notamment des psautiers, ils font aussi référence à d'autres types d'écrits comme des traités didactiques ou des textes juridiques.

Les Heures Farnèse sont composées des prières suivantes : les Heures de la Vierge (fols. 5v-53), les Heures de la Vierge pour l'Avent (fols. 53-58), le Petit office de la Sainte Vierge (fols. 60v-63), les Psaumes pénitentiaux (fols. 64v-71v), les Litanies (fols. 71v-78v), l'Office des Morts (fols.80v-102),

[166] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 349.
[167] Onofri 2013, p. 58.
[168] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 350.
[169] Renayd 2014, p. 7-15.
[170] Walther et Wolf 2005, p. 25.
[171] Reynaud 2014, p. 7-15.
[172] Reynaud 2014, p. 7-15.
[173] Walther et Wolf 2005, p. 25.
[174] Walther et Wolf 2005, p. 25.
[175] Walther et Wolf 2005, p. 25.
[176] Reynaud 2014, p. 7-15.
[177] Walther et Wolf 2005, p. 25.
[178] Reynaud 2014, p. 7-15.
[179] Reynaud 2014, p. 7-15.

les Heures de la Croix (fols.103v-106) et les Heures du Saint-Esprit (fols. 107v-109)[180]. Le Symbole de Saint Athanase, appelé Quicumque, occupe les dernières pages du manuscrit (fols. 110-112). Cette section n'apparait généralement pas dans les livres d'heures. Par contre, il manque trois textes récurrents dans ce genre d'ouvrages : les Péricopes (extraits des quatre évangiles), les Suffrages aux saints et le Calendrier, qui est pourtant bien souvent une des parties les plus richement enluminées du manuscrit avec l'office de la Vierge[181]. Les prières des Heures de la Vierge sont récitées selon les différents moments de la journée : les Matines au milieu de la nuit, les Laudes à l'aurore, la Prime à la première heure du jour, le Tierce à la troisième, le Sexte à la sixième, les Nones à la neuvième, les Vêpres le soir et les Complies après le coucher du soleil, avant d'aller dormir.

Le livre est décoré de vingt-six enluminures présentées en doubles-pages, chaque scène de l'Ancien Testament mise en regard avec une scène du Nouveau Testament, selon une lecture typologique[182] : la typologie biblique est une méthode d'interprétation des textes qui consiste à identifier « des personnes, des lieux ou des événements[183]» dans l'Ancien Testament qui préfigurent des éléments du Nouveau Testament[184]. Elle permet aux lecteurs de voir une continuité théologique et narrative entre les deux livres[185]. Le lien entre les miniatures couplées est plus ou moins évident et plus ou moins commun selon les pages. Par exemple, si l'association typologique entre l'Adoration de Salomon par la reine de Saba et l'Adoration des rois Mages est courante[186], l'Annonciation généralement associée à la Réconciliation des Vertus est remplacée ici par une Visitation[187].

Toutes les miniatures sont délimitées par un encadrement ornemental qui frôle les bords des pages. Il présente généralement une marge inférieure plus large que les autres, sauf pour les folios 59v et 60 où elle est de même hauteur que la supérieure. Ces bordures foisonnantes prennent l'apparence de cadres architecturaux illusionnistes ornés de nus à la Michel-Ange, de *putti*, d'angelots, de chérubins, d'élégantes jeunes femmes, de figures hybrides et de masques monstrueux. Des petits *tondi* semblables à des camées qui illustrent des scènes miniatures sont parfois insérées dans ces bordures[188]. Des ornements végétaux ainsi que des objets variés tels que des coupes, des vases, ou des petites constructions complètent le décor[189]. La transition entre les éléments est souvent effectuée par des guirlandes ou des rubans[190]. A chaque double-page, les deux cadres sont construits selon une grande symétrie, brisée parfois par des petites différences, dans les postures des figures ou dans les scènes des camées, qui apportent de la variété au décor.

[180] Smith 1976, p. 13.
[181] Smith 1976, p. 13.
[182] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 351.
[183] Kuntzmann 2002, p. 12.
[184] Kuntzmann 2002, p. 12.
[185] Kuntzmann 2002, p. 12-13.
[186] Smith 1976, fol. 38v-39.
[187] Smith 1976, fol. 17v-18.
[188] Walther et Wolf 2005, p. 432.
[189] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 353.
[190] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 353.

Ensuite, le manuscrit comporte trente-sept pages de textes décorées. Comme dans la plupart des livres d'heures manuscrits, les textes sont en latin[191]. La calligraphie de Francesco Monterchi est réalisée dans une police italique appelée *cancelleresca formata*, qui reste assez simple comparée aux décorations, même pour les initiales encadrées[192]. Ces textes sont bordés de marges fantaisistes, où des éléments antiquisants variés se superposent en échafaudages ; il s'agit de grotesques, qui seront abordées plus en profondeur dans le troisième chapitre. On y retrouve parfois le motif du camée. Certaines double-pages sont ornées d'un paysage qui se déploie sur toute la partie inférieure, voire d'une scène historiée. Notons que les grands espaces laissés libres autour des marges témoignent du luxe de l'objet.

Le caractère exubérant du décor est tel que la fonction du livre peut être interrogée : outre son rôle liturgique, le manuscrit est aussi un symbole du prestige de son commanditaire, mis en avant par l'opulence et la richesse du décor[193] ; le cardinal avait d'ailleurs spécifié dans son testament qu'il ne devrait jamais sortir du Palais Farnèse, ce qui prouve bien sa valeur[194]. L'usage dévotionnel qu'il en a fait n'était donc peut-être pas quotidien, ce qui n'empêche pas sa valeur religieuse[195]. Dalkaridou-Ramantani parle d'un « livre à caractère religieux dont la fonction primaire était considérablement propédeutique[196]».

L'ensemble de ces décors emploie, en effet, un vocabulaire stylistique maniéré et excessif caractéristique de la Renaissance tardive[197]. Le terme de « maniérisme » est une étiquette à prendre avec des pincettes mais qui n'en est pas moins utile et significative. Il désigne la façon dont les artistes se détachent de l'imitation du réel pour tendre vers l'artificiel : ils ne s'inspirent plus de la nature mais de la « manière »[198]. L'équilibre ordonné de la Renaissance est bouleversé par l'extravagance du Maniérisme, qui s'impose avec de nouvelles caractéristiques telles que la distorsion des corps et des proportions, les gestes théâtraux ou l'abondance de l'ornement[199]. Les poses sont inhabituelles, les figures entrelacées de manière complexe, et les arrangements spatiaux défient les lois de la perspective linéaire[200]. Au XVIe siècle, ce style est l'apanage des élites culturelles, son langage étant basé sur un contenu intellectuel[201] : les artistes maniéristes introduisent souvent des citations et des éléments symboliques complexes dans leurs œuvres qui ajoutent des couches de signification supplémentaires et dépassent la simple représentation de la réalité observable[202].

[191] Raynaud, C., p. 8.
[192] Smith 1976, p. 15.
[193] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 350.
[194] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 350.
[195] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 350.
[196] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 350.
[197] Walther et Wolf 2005, p. 432.
[198] Costa 1996, p. 31.
[199] Costa 1996, p. 11.
[200] Costa 1996, p. 10-35.
[201] Costa 1996, p. 31.
[202] Costa 1996, p. 31.

Enfin, un autre trait caractéristique de la décoration des Heures Farnèse, et de l'art maniériste en général, est l'emploi sans retenue des tons tapageurs. Pour représenter la vérité de la nature, les artistes des XVe et XVIe siècles ont dû adapter leur palette de couleurs par rapport à celle du Moyen Âge, qui privilégiait les grands aplats de peintures couteuses comme des offrandes à Dieu[203]. Le travail sur l'ombre et la lumière devint essentiel pour représenter les objets en relief, en parallèle avec l'utilisation de la perspective linéaire. Les visages devaient avoir l'air vivant, les paysages naturalistes, l'anatomie palpable. Ce qui comptait désormais, c'était plus l'association des couleurs entre elles que la beauté de chacune.

Le peintre restait cependant soumis aux contraintes de coût et de disponibilité des pigments, ainsi qu'au rejet des mélanges, qui l'empêchaient parfois d'obtenir une teinte précise et naturaliste. Alors que le vermillon, l'or et l'outremer devenaient relativement plus accessibles, du moins pour un temps, ils perdaient aussi en vénération de la part de la clientèle, qui favorisait l'harmonie des couleurs à leur richesse ostentatoire.

Aux XIIIe et XIVe siècles, Giotto et Cennini utilisaient les couleurs saturées pour les parties les plus sombres et ces mêmes pigments mélangés à du blanc de plomb pour les zones plus claires. Alberti étendit la gamme avec du noir, gardant les pigments purs, non mélangés, pour les tons moyens, ce qui permit d'obtenir plus de contrastes et de relief.

Michel-Ange révolutionna le coloris par l'usage d'une technique différente, abordée également par Léonard de Vinci dans ses écrits, appelée « *cangiantismo* » ou « *cangiante* »[204] : au lieu de peindre les ombres simplement en ajoutant au pigment original du marron ou du noir, Michel-Ange utilisait carrélent des teintes différentes. Par exemple, pour créer l'ombre d'un élément jaune, il employait une teinte verte. Cette technique picturale fut particulièrement diffusée par ses fresques à la Chapelle Sixtine.

Cette nouvelle manière artificielle de créer des contrastes, opposée à la rationalité de la Renaissance, plut beaucoup aux artistes maniéristes du XVIe siècle, férus de couleurs chatoyantes et fantaisistes.

Ces questions relatives à la couleur s'inscrivent dans un débat qui a animé toute la Renaissance et a continué jusqu'au XVIIe siècle qui opposait le dessin (*disegno*) à la couleur (*colorito*). Florence était plutôt connue pour défendre le dessin, dont les grands artistes comme Michel-Ange et Raphaël étaient partisans, ce qui n'empêchait pas une réflexion sur la couleur de leur part, tandis que l'école vénitienne s'affirmait partisane de la couleur, représentée notamment par le Titien. La première double-page enluminée annonce déjà l'emploi ingénieux des couleurs par Clovio tout au long du manuscrit.

[203] Sauf mention contraire, les informations suivantes sont tirées de Ball 2005, p. 103-125.
[204] Bell 1993, p. 99.

Pour chaque double page, la description qu'en fait Vasari dans ses *Vite* sera rappelée. Les citations sont toutes traduites en français d'après la version anglaise de Gaston du C. De Vere[205] et ne seront donc pas rappelées à chaque extrait. Une lecture typologique des double-pages sera ensuite proposée, ainsi qu'une brève analyse compositionnelle. Enfin, les sources d'inspiration de chaque miniature et de son encadrement seront étudiées.

[205] Vasari éd. 1915, vol. IX, p. 248.

1. Feuillets 6v-7r

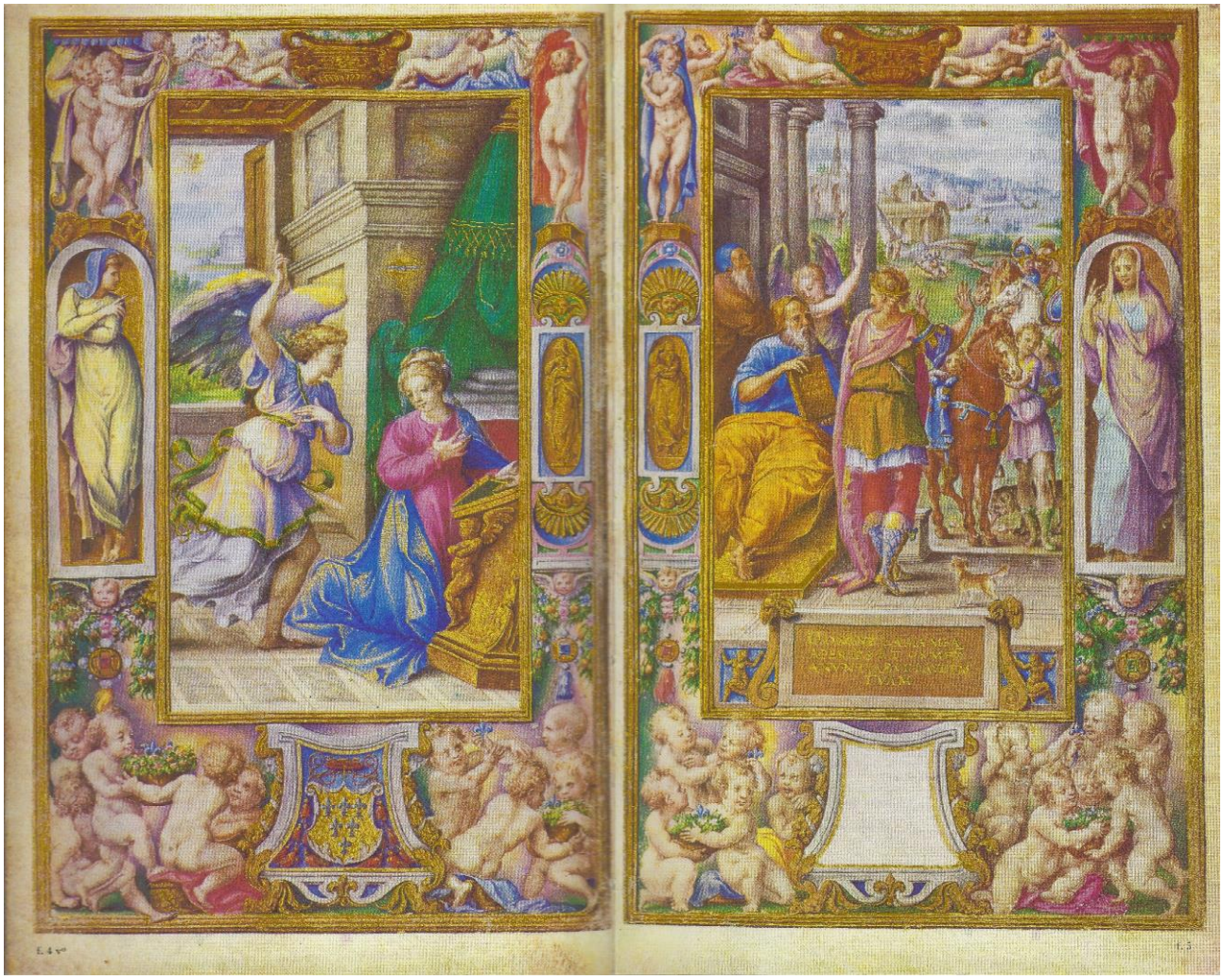


Figure 4. Giulio CLOVIO. Heures Farnèse, fol. 4v-5r : *L'Annonciation* et *La Prophétie d'Isaïe à Achaz*. 1537-1546. Enluminure sur parchemin. 17,3 x 11 cm. Morgan Library, New York.

Les feuillets 6v-7r [fig. 4] constituent les deux premières pages du livre après les pages de garde. Introduisant les Matines, elles figurent à gauche l'Annonciation (Luc) et à droite la Prophétie d'Isaïe à Achaz (Isaïe). Dans les *Vite*, Vasari l'évoque en ces termes : « *Sur le premier côté, où commencent les matines, se trouve l'Ange annonçant la Vierge Marie, avec une frise dans l'ornementation pleine de chérubins qui sont miraculeux, et sur l'autre côté se trouve Esaïe parlant avec le roi Achaz*. »

Les deux thèmes sont connectés par une relation typologique. Isaïe est un prophète de l'Ancien Testament, conseiller de plusieurs rois. Alors que le royaume de Juda est menacé par Israël et la Syrie, il est envoyé par Dieu pour apporter un message au roi Achaz : « prends garde, tais-toi, n'ai pas peur et ne laisse pas ton cœur s'affaiblir. » (Isaïe 7 :4). Il lui conseille alors de faire confiance à Dieu : « C'est pourquoi le Seigneur lui-même vous donnera un signe, Voici, la jeune fille deviendra enceinte,

elle enfantera un fils, Et elle lui donnera le nom d'Emmanuel. » (Isaïe 7 :14). Ce message est une prédiction de la venue de Jésus comme le Messie, annoncée par l'ange Gabriel sur la page gauche.

Les scènes sont également liées d'un point de vue formel : elles se répondent à travers des motifs et des couleurs analogues pour créer une unité visuelle harmonieuses et cohérente. W. Smith relève également les contrastes établis entre les deux miniatures : la demeure calme et fermée de Marie à gauche et le fourmillement de personnages dans une architecture ouverte à droite ; le temple rayonnant à l'arrière-plan de la scène de gauche et les ruines abandonnées dans le décor de gauche[206].

Dans la miniature droite, la plaque porte l'inscription « DOMINE LABIA MEA APERIES ET OS MEU ADNUNTIABIT TUAM », en français « Seigneur ouvre mes lèvres et ma bouche publiera ta louange ». Il s'agit d'un invitatoire, c'est-à-dire une introduction à la prière, qui ouvre la première heure de la liturgie de la journée. Le texte est tiré du psaume 50.

Les miniatures sont bordées de marges au décor luxuriant où *putti* et *ignudi* s'entremêlent dans des positions variées. En haut, de jeunes adolescents jouent avec des tentures et se passent des fleurs de lys, symbole des Farnèse, dans des positions étirées, tandis qu'en bas, de petits enfants nus potelés se transmettent des pots de fleurs de part et d'autre d'un écusson. Sur les côtés extérieurs se dressent de splendides figures féminines voilées inscrites dans des niches Le tout est ponctué de guirlandes, de chérubins et de d'éléments architecturaux. Les deux cadres sont globalement construits de manière symétrique mais se distinguent par la posture des deux femmes. La partie inférieure de la bordure est formée d'une multitude de putti qui se transmettent des, Non sans rappeler l'ange Gabriel qui débarque dans la maison de Marie, les putti évoquent aussi l'enfance du Christ annoncé. Dans le bord supérieur, des figures nues couchées se tendent aussi des fleurs de lys, symbole des Farnèse[207]. Aux angles, des personnages manipulent des draperies, établissant une transition entre la marge horizontale et les marges verticales. Quatre têtes ailées comblent les vides entre les personnages.

1.1. L'Annonciation

L'ange Gabriel fait son entrée dans le sanctuaire de Marie, dont les parois aux panneaux rectangulaires et le plafond à caissons révèlent une architecture typique de la Renaissance [fig. 5]. L'ange est représenté dans une recherche d'instantanéité : ses ailes levées, le drapé ondulant de son étoffe, son pied et l'extrémité de son aile droite encore hors du cadre suggèrent qu'il vient de se poser. Il pointe le ciel du doigt pour souligner l'origine de ses paroles. Sa main gauche, posée sur le cœur, répond au geste symétrique de Marie. Celle-ci est agenouillée devant les textes dans une attitude pieuse, le visage tourné vers l'ange et le regard baissé. La séparation physique entre eux n'est que minime ; le manteau bleu de la Vierge frôle le mollet de l'ange. La colombe de l'Esprit-Saint flotte au-dessus de

[206] Smith 1976, fol. 4v-5.
[207] DOULKARIDOU-RAMANTANI, E., p. 353.

Marie. À gauche, derrière l'ange, une porte est ouverte sur un paysage fait de verdure, d'un cours d'eau et d'un petit temple cylindrique éclairés par un ciel bleu.

La position de l'ange Gabriel est tout à fait remarquable [fig.]. Dans la production picturale de la Renaissance, il n'est pas rare que le messager soit représenté avec un doigt pointant vers le ciel[208]. Cependant, le bras n'est pratiquement jamais levé d'une telle manière au-dessus de la tête, et l'ange tient généralement des lys en fleurs dans l'autre main, au lieu d'avoir cette main ramenée contre la poitrine[209]. Dans son *Annonciation* datée vers 1530 (Lucques, San Martino), Leonardo Grazia, peintre

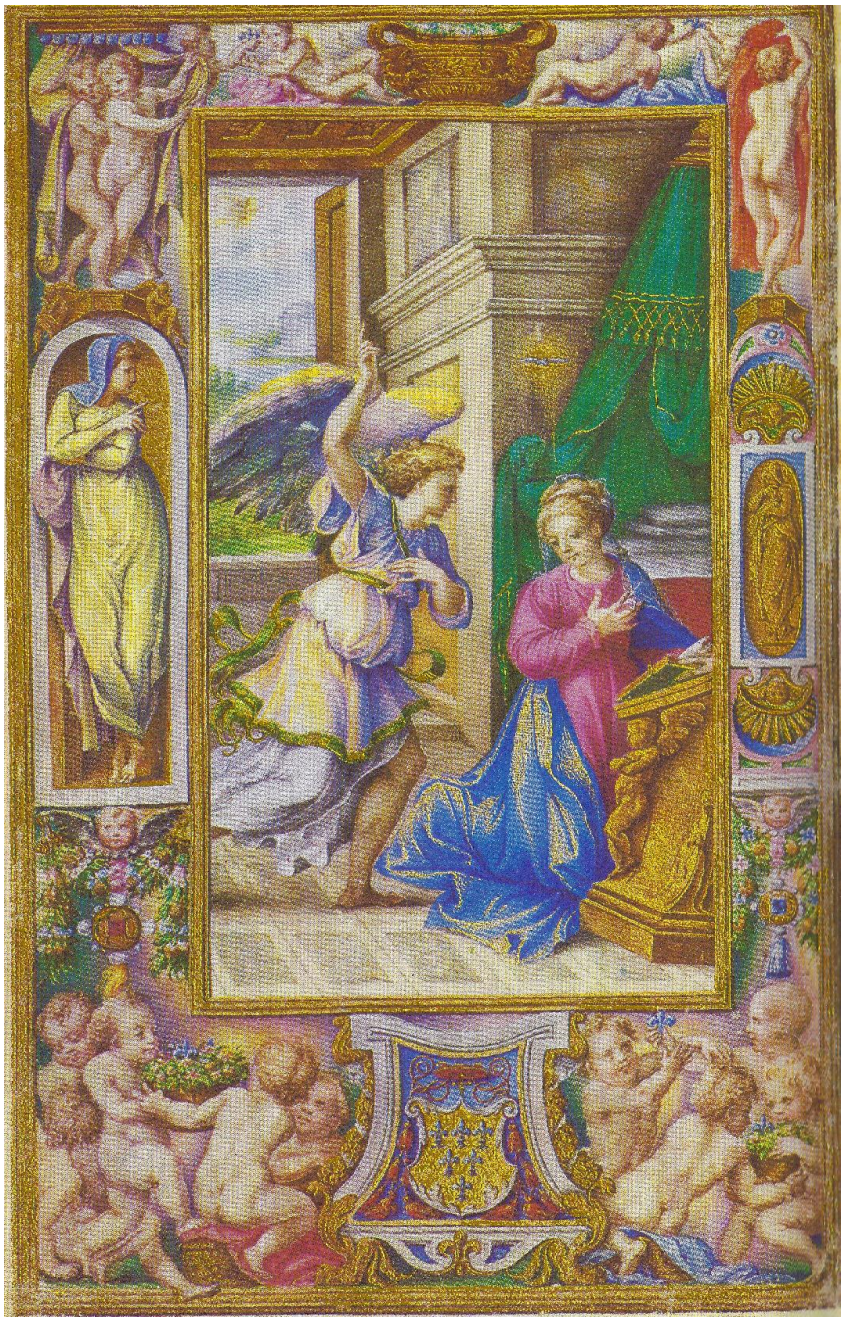


Figure 5. Heures Farnèse, fol. 5r.

[208] Arasse 2002, p. 250-300.
[209] Arasse 2002, p. 250-300.

italien qui travaille avec Gianfrancesco Peni, représente l'ange Gabriel dans une position tout aussi élégante, son bras droit levé dans un bel angle droit[210]. La Vierge y est représentée dans la même attitude pieuse et sereine que celle de Clovio.

Mais l'ange est surtout comparable à une figure peinte par Francesco Salviati dans la fresque de la *Visitation* qui décore l'Oratorio San Giovanni Decollato à Rome [fig. 6][211]. Il s'agit de l'œuvre de Salviati la plus ancienne d'une telle ampleur qui nous soit parvenue[212]. Elle a été réalisée en 1538, alors que l'artiste florentin avait 28 ans[213]. Il est donc possible que Clovio l'ait aperçue lorsqu'il se trouvait à Rome à la fin des années 1530 pour la réalisation du manuscrit.

Alors que Marie et Elizabeth se rejoignent au milieu d'une foule de spectateurs agitée, un personnage se démarque du groupe, à gauche de la composition : la femme portant un paquet sur la tête [fig. 7]. La position de son bras droit levé, de son visage angélique de profil et de ses jambes en marche, ainsi que les remous de son drapé font écho à l'ange de l'Annonciation des Heures Farnèse [fig. 8]. Il est fort probable cependant que cette pose atypique soit tirée d'un modèle antérieur, de Raphaël ou Michel-Ange.

Le prototype est également repris au verso du feuillet 54, dans la marge gauche [fig. 9]. L'ange de l'Annonciation est cette fois représenté dans une forme de camée, tenant une tige de lys dans la main gauche. Sa poitrine découverte, son pied gauche visible et son bras gauche dégagé du corps le rendent encore plus proche de la figure peinte par Salviati.



Figure 6. Francesco SALVIATI. *Visitation*. 1538. Fresque. Dimensions inconnues. Rome, Oratorio di San Giovanni Decollato.

[210] Arasse 2002, p. 292.
[211] Smith 1976, p. 25.
[212] Hirst 1961, p. 236.
[213] Hirst 1961, p. 236.



Figure 8. Heures Farnèse, fol. 4v. Détail : ange Gabriel.

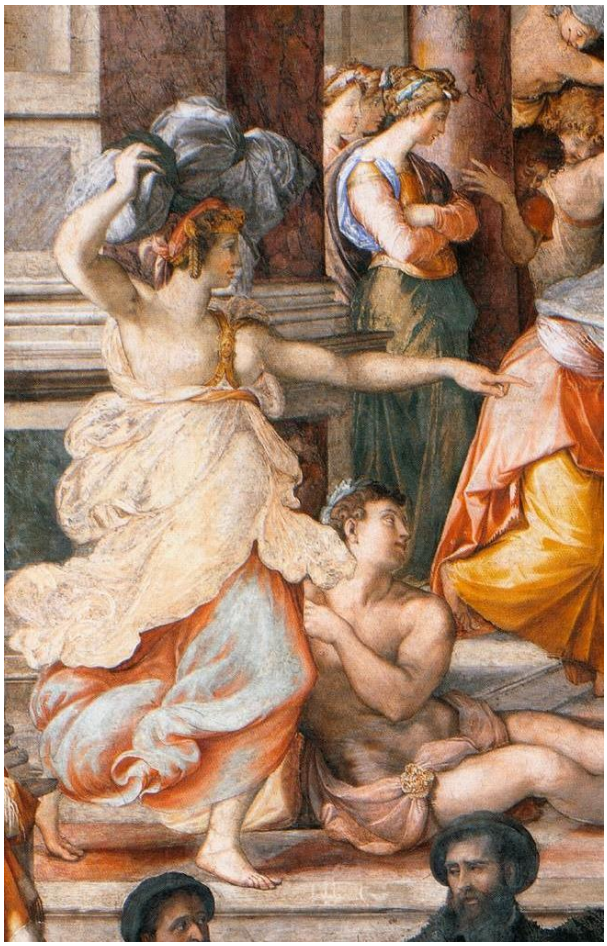


Figure 7. Francesco SALVIATI. *Visitation*. Détail : figure féminine.



Figure 9. Heures Farnèse, fol. 54. Détail : camée.

Dans la marge gauche de l'encadrement, l'attitude de la figure féminine voilée [fig. 11] rappelle les personnages de la Chapelle Sixtine de Michel-Ange, comme la *Sibylle Libyque* réalisée en 1512[214] [fig. 10] ou la Vierge Marie du *Jugement Dernier,* plus tardive (1536-1541)[215]. Clovio reprend le motif de la pointe des pieds de la sibylle, qui parait sur le point de se lever[216]. Son visage et sa coiffure sont aussi similaires. Ce qui est frappant, c'est que le geste de sa main reproduit, non pas celui de la Sibylle, mais celui du *putto* juste derrière elle. Au lieu de tendre la main la plus proche de la direction qu'elle désigne, elle fait passer l'autre bras devant son corps, ce qui complexifie sa posture et la dynamise. Ce genre de directions contradictoires du corps sera omniprésent dans les enluminures de Clovio. Par ce doigt pointé vers la droite, la jeune fille établit un lien avec la scène qu'elle désigne et dialogue avec le spectateur en guidant son regard[217].



Figure 11. Heures Farnèse, fol. 4v : Détail : figure de l'encadrement.



Figure 10. MICHEL-ANGE. *La Sibylle libyque*. 1512. Fresque. 395 x 380 cm. Vatican, Chapelle Sixtine.

[214] De Vecchi 2001, p. 198.
[215] De Vecchi 2001, p. 225.
[216] De Vecchi 2001, p. 198.
[217] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 371.

Enfin, les couleurs sont judicieusement choisies et agencées dans cette miniature [fig. 12]. Les ombres de la robe blanche de l'ange et de ses ailes sont créées par des teintes mauves et bleutées, selon la technique du *cangiante*. La lumière du Saint-Esprit se reflète en quelques touches dorées sur son vêtement et sur le haut de ses ailes. Le bleu du manteau de Marie, couleur très recherchée à la Renaissance, est aussi somptueux. C'est probablement l'azurite, un des pigments les plus chers à cette époque, voire l'outremer du lapis-lazuli, encore plus coûteux, qui a été utilisé[218]. Le rose de sa robe est tout aussi vif. Les couleurs rosées étaient obtenues en ajoutant au rouge, souvent un vermillon, des substances blanches comme de la chaux, du blanc de plomb, des coquilles d'œuf ou du marbre[219]. Le vert de la tenture, qui contraste avec le rose, est probablement tiré de la malachite[220]. L'usage de toutes ces couleurs, dont le cout ne semble pas avoir été un frein, montre la richesse et le prestige du commanditaire.



Figure 12. Heures Farnèse, fol. 4v. Détail : miniature.

[218] Ball 2005, p. 114-118.
[219] Ball 2005, p. 114-119.
[220] Ball 2005, p. 124.

1.2. La Prophétie d'Isaïe au roi Ahaz (fol. 5r)

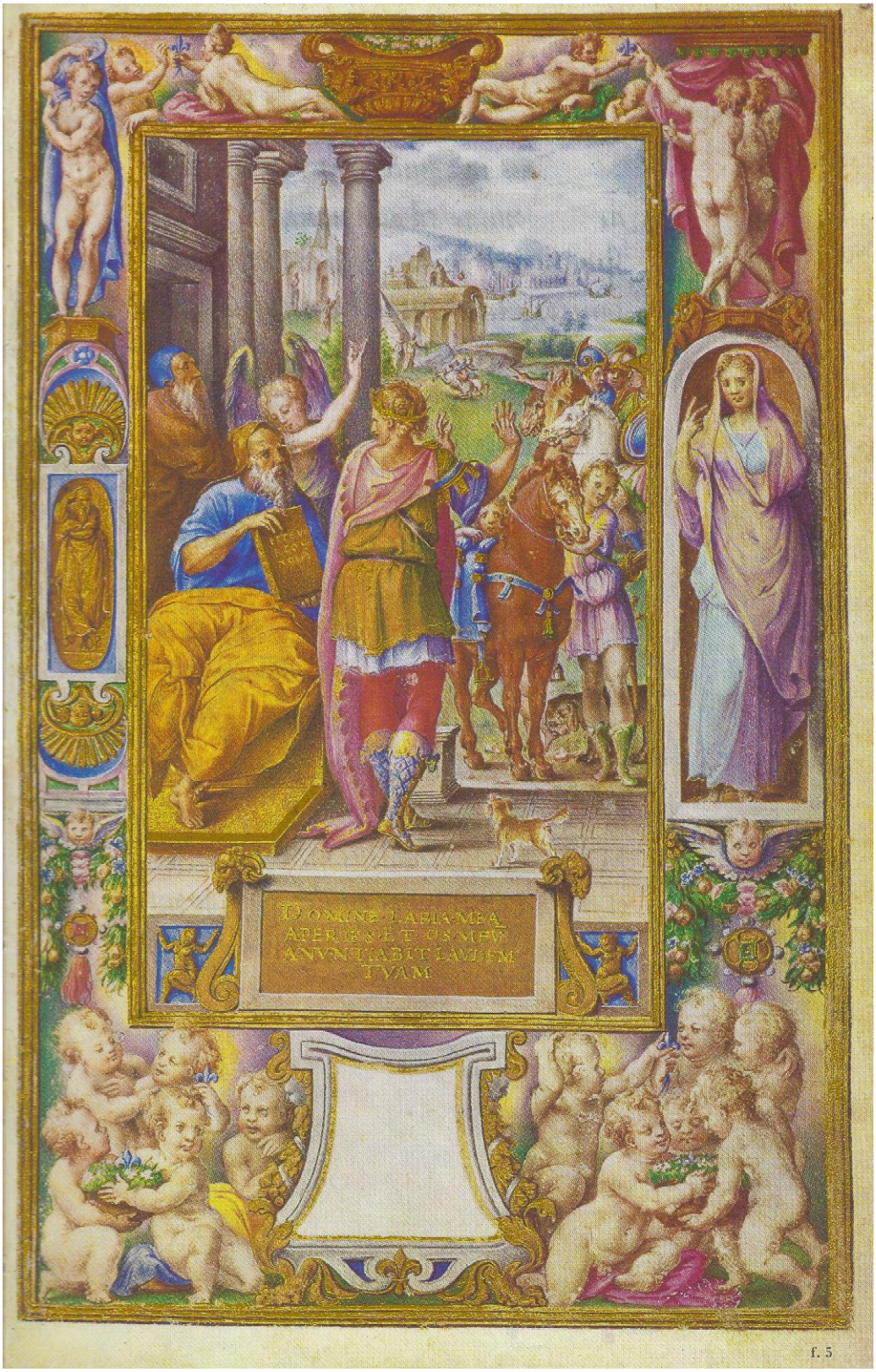


Figure 13. Heures Farnèse, fol. 5r.

La scène [fig. 13] est représentée dans un édifice de goût classique ouvert sur un paysage. À gauche de la composition, Isaïe est assis face au spectateur sur un siège doré, les pieds croisés. Il est vêtu d'une tunique d'un bleu profond et d'un ample manteau doré couvrant sa tête et ses jambes. Le visage tourné vers le roi Ahaz, il lui présente un livre dont la couverture affiche l'inscription « ECCE VIRGO CONCIP[...] ». Ahaz se tient debout, de dos, les mains levées vers le peuple tandis qu'il tourne la tête vers le prophète qui vient de l'interpeller. Il est vêtu de riches vêtements colorés et coiffé d'une couronne. Ses jambes sont également croisées et l'étoffe rose qui couvre ses épaules retombe sur le carrelage dans une forme symétrique à celle de ses pieds. Un petit chien se tient juste à côté, dans la prolongation de l'oblique formée par les pieds des deux protagonistes.

Derrière Isaïe figurent deux personnages. Un homme barbu présente un visage similaire au sien et tourné dans la même direction. À côté de lui, un ange aux ailes somptueuses pointe le ciel de l'index. Au second plan, un cortège d'hommes et de chevaux afflue vers le bâtiment. Deux personnages masculins plus jeunes, dont l'un porte un carquois et une épée, se tiennent à côté d'un cheval à l'arrêt, accompagnés d'un petit chien. Derrière eux, trois hommes casqués sont encore sur leurs montures en mouvement. Celui en bleu pointe du doigt l'arrière-plan de la scène où se déploie un paysage fait de verdure et d'édifices en ruines. Quelques personnages s'y promènent.

La figure d'Isaïe mérite une attention particulière [fig. 15]. La manière de représenter le bas de son corps dans des proportions très larges, caché sous un lourd manteau épais, avec une jambe en avant et l'autre reculée, montre très clairement l'influence de Michel-Ange. W. Smith la compare à la figure d'Isaïe décorant le plafond de la chapelle Sixtine[221] (Vatican, Chapelle Sixtine [fig. 14]) : l'homme est assis sur un trône face au spectateur, la main posée sur un livre et les pieds croisés. Sa posture imposante dégage une puissance monumentale, un sentiment de force et d'autorité qui captive l'observateur. On retrouvera ce type de postures dans de nombreuses œuvres postérieures de Michel-Ange, notamment dans la sculpture du Moïse de 1513-1515 (Rome, Basilique Saint-Pierre-aux-Liens) dont la tension entre la jambe à la verticale à peine reculée, comme un élément très solide à l'avant, et l'autre rejetée à l'arrière est encore plus marquée[222].

Dans l'interprétation de Clovio, cependant, Isaïe a la tête tournée dans le sens contraire et c'est la jambe gauche qui passe devant la droite. Le traitement du visage diffère également : chez Clovio, Isaïe est représenté comme un homme âgé à la longue barbe grisonnante, coiffé d'une capuche, tandis que chez Michel-Ange, l'homme a l'air plus distingué et plus jeune malgré ses cheveux gris. C'est en réalité dans la figure du roi qu'il faut trouver des traits similaires : sa tête est tournée dans la même direction, son nez est tout aussi droit, ses sourcils paraissent froncés de la même manière et sa chevelure généreuse présente elle aussi des ondulations légères et mouvementées.

Ainsi, Giulio Clovio se distingue par sa capacité à réinterpréter les motifs qu'il emprunte et à transcender les limites des conventions artistiques de son époque.

[221] Smith 1964, p. 397.
[222] Sala 2001, p. 167-168.

Un dessin réalisé à la même époque que le manuscrit montre une figure très similaire à l'Isaïe de Clovio : le *Saint Luc* de Pietro Buonaccorsi (Musée du Louvre, INV 2814, Recto [fig. 17]). Ce dessin a été identifié par Ph. Pouncey comme une étude pour la voûte de la chapelle du Crucifix dans l'église San Marcello al Corso à Rome[223], dont la réalisation des figures a été datée entre 1539 et 1543, durant la seconde phase des travaux interrompus par le Sac de Rome[224]. L'œuvre a longtemps été attribuée au peintre maniériste Daniele da Volterra, une personnalité souvent comparée à Giulio Clovio[225]. Soit Giulio Clovio a été influencé par ce dessin créé à la même période que les Heures Farnèse, soit les deux artistes se sont inspirés d'un modèle commun.

Le prophète de la miniature est également comparé par W. Smith au prophète de Raphaël[226] (*Le Prophète Isaïe*, Basilique Saint-Augustin, Rome [fig. 16]), puisque ce dernier s'inspire également du prophète de la chapelle Sixtine[227]. En effet, dans la première décennie du XVIe siècle, après avoir étudié l'art du Pérugin et de Léonard de Vinci, Raphaël se tourne vers Michel-Ange, ce qui l'incite à peindre à fresque comme dans l'église Sant'Agostino où il réalise cette figure du prophète[228]. Le traitement des vêtements se rapproche davantage de celui de Clovio : la tunique est couverte d'un manteau d'un jaune ocre intense partant du sommet de la tête et retombant dans son dos pour repasser devant le bas du corps et envelopper généreusement une jambe. Le drapé large et moelleux du manteau donne du volume à la figure qui se détache du fond et semble prête à se lever. Clovio a également repris la formule du visage encapuchonné qu'on ne trouvait pas chez Michel-Ange. La position des bras est aussi similaire. Enfin, il inverse encore la direction de la tête, tournée vers la droite et alignée au livre qu'il tient.

De Michel-Ange, Clovio reprend donc la position des pieds croisés, qu'il adapte en miroir, ainsi que la représentation d'un vêtement couvrant les deux jambes, tandis que de Raphaël, il imite l'ajustement du manteau, sa couleur, la position des bras et des mains sur l'écrit saint, et la longue barbe grise.

En ce qui concerne la figure d'Achaz [fig. 18], elle affiche aussi la position des jambes croisées, qui vient de la chapelle Sixtine[229] et qui sera récurrente au fil du manuscrit. Il faut prêter attention à sa tunique jaune, colorée selon la technique du *cangiante* : les ombres sont représentées par des teintes vertes, exactement comme dans le *prophète Daniel* de la Chapelle [fig. 19] [230]. Le mouvement de sa tête rappelle d'ailleurs cette figure. L'usage de cette méthode chromatique est aussi perceptible dans ses bottes, dans la robe et les ailes de l'ange, et dans le manteau de la figure de l'encadrement, qui répond à l'habit du jeune cavalier de la miniature dans ses transitions de jaune et de mauve.

[223] *L'oeil du connaisseur. Hommage à Philip Pouncey*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 1992, n° 36.
[224] Sricchia Santoro 1967, p. 15.
[225] Monbeig-Goguel 1988, p. 40.
[226] Smith 1964, p. 397.
[227] De Vecchi 2002, p. 34.
[228] De Vecchi 2002, p. 34.
[229] Arasse 2008, p. 70.
[230] De Vecchi 2001, p. 181.

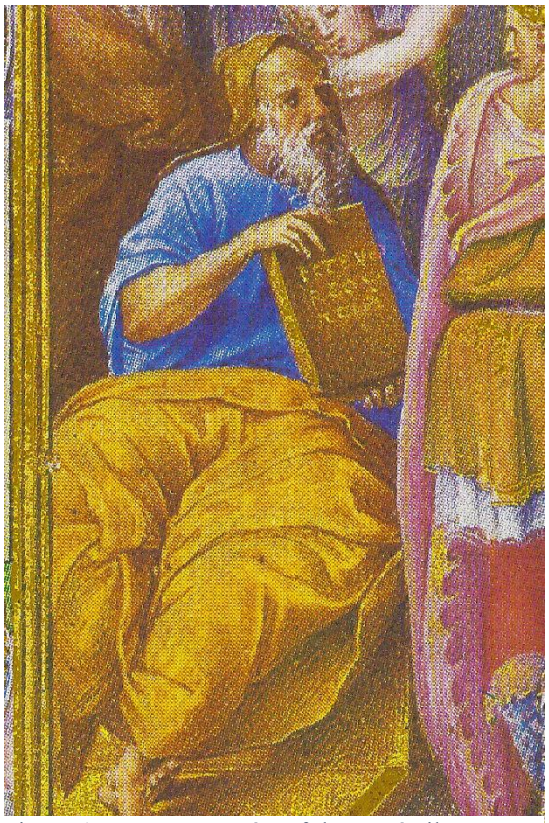


Figure 15. Heures Farnèse, fol. 5r. Détail : Isaïe.

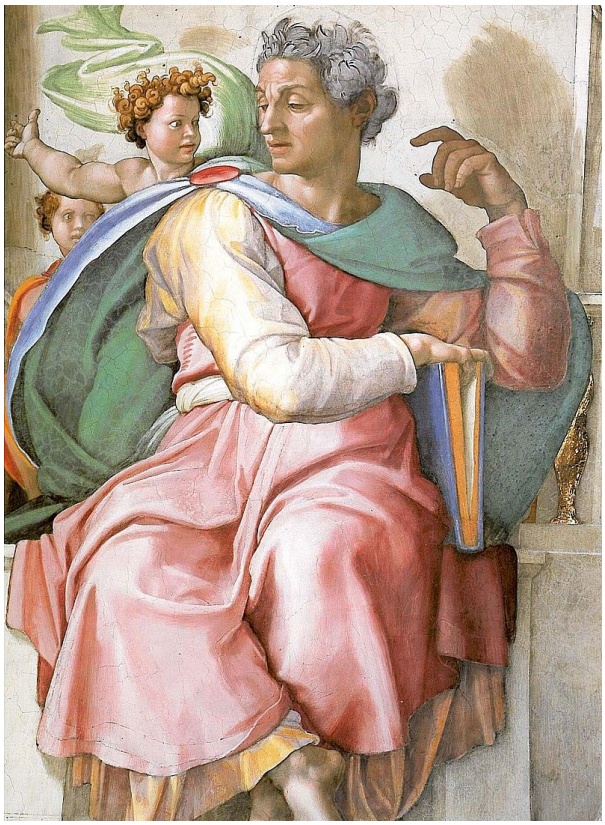


Figure 14. MICHEL-ANGE. *Isaïe*. 1508. Fresque. 365 x 380 cm. Vatican, Chapelle Sixtine.



Figure 17. Pietro BUONACCORSI. *Saint Luc*. 1539-1543. Pierre noire, plume et encre noire, pinceau et lavis gris, estompe. 34 x 28 cm. Paris, Musée du Louvre.



Figure 16. RAPHAËL. *Le Prophète Isaïe*. 1511-1512. Fresque. 250 x 155 cm. Rome, Basilique Saint-Augustin.



Figure 18. Heures Farnèse, fol. 5r. Détail : Achaz.



Figure 19. MICHEL-ANGE. *Daniel*. 1511-1512. Fresque. 395 x 380 cm. Vatican, Chapelle Sixtine, plafond.

Le bras levé de l'ange [fig. 20] est un deuxième exemple des positions contradictoires du corps récurrentes dans le manuscrit. L'oblique créée par ce geste répond à celles des bras d'Isaïe et d'Achaz. Le regard du spectateur, qui est d'abord attiré par ces personnages principaux, est alors doucement mené vers la droite à l'arrière du tableau. De plus, le bras levé de l'ange fait clairement référence à celui de l'ange de l'Annonciation de la miniature précédente [fig. 21], confirmant ainsi le lien typologique entre l'épisode de l'Ancien testament et celui du Nouveau Testament. W. Smith insiste sur l'harmonie recherchée par Clovio dans cette double-page. Selon lui, l'artiste a ajouté ce personnage uniquement dans un but de symétrie avec la page voisine[231].

Par ailleurs, Clovio a l'habitude de représenter des paires de personnages dont l'un est de face et l'autre de dos. Il amène ainsi dynamisme et variété dans ses compositions et crée une interaction avec le spectateur, conformément aux codes maniéristes. Si notre regard est attiré par la figure monumentale d'Isaïe, il est rapidement redirigé vers le fond de la scène par la position d'Achaz qui agit comme une figure repoussoir.



Figure 21. Heures Farnèse, fol. 4v. Détail : ange.



Figure 20. Heures Farnèse, fol. 5r. Détail : ange.

[231] Smith 1976, fol. 4v-5.

Comme la suite de cette étude le confirmera, la manière de représenter la scène dans un édifice ouvert sur un paysage est également un schéma utilisé dans la plupart des miniatures. Ici, la présence du bâtiment est suggérée par quelques colonnes, un carrelage et une paroi percée d'ouvertures rectangulaires, ces trois éléments formant comme un cadre autour du paysage. Il pourrait s'agir d'un portique. Cependant, il faut garder à l'esprit que ce type de représentations, bien qu'inspirées du style des bâtiments de l'époque, reste imaginaire. Une des colonnes est d'ailleurs tout à fait dégagée de la structure de l'édifice et ne soutient pas l'entablement. Le paysage qui se déploie à l'arrière-plan semble lui aussi fictif, fait d'éléments en ruines disparates agencés à la guise de l'artiste.

Cette fenêtre ouverte sur un panorama bucolique annonce la naissance d'un nouveau genre qui se développe au XVIe siècle : la peinture de paysage. Initialement utilisé principalement comme toile de fond pour les compositions religieuses ou mythologiques, le paysage commence en effet à prendre de l'importance et à être traité de manière plus détaillée et autonome[232]. Les artistes anversois ont joué un rôle primordial dans l'épanouissement de l'art du paysage. À partir des années 1500, il prend de plus en plus de place dans les compositions et devient une spécialité de certains artistes.

Si, pendant longtemps, les historiens de l'art ont pensé que l'avènement de la peinture de paysage marquait l'affranchissement de l'art de la sphère religieuse et que ce type de tableaux était apprécié avant tout pour ses qualités esthétiques, marquant le début de *l'art pour l'art,* les derniers travaux des spécialistes montrent que les peintures de paysages flamands comportent au XVI^{e} siècle une dimension clairement allégorique, voire exégétique[233]. La richesse du paysage refléterait en effet la richesse et la diversité de la création divine et de Dieu. En le scrutant en détail, le croyant pouvait déceler dans le tableau des métaphores chrétiennes. Dans cette optique, et tenant compte de la fonction religieuse du livre d'Heures, Giulio Clovio, à travers les paysages de ses miniatures, inviterait le spectateur dans une pérégrination visuelle et spirituelle. De plus, dans la *Prophètie d'Isaïe à Ahaz*, tous les gestes de mains des personnages convergent vers le paysage, comme pour nous indiquer la partie de la miniature à explorer.

Du côté italien, certains artistes de la Renaissance n'accordaient que peu d'importance au paysage ; certains, même, dédaignaient ce genre[234]. Michel-Ange, par exemple, critiquait ce type de peinture qu'il réduisait à une simple reproduction du visible[235] :

> « *Cette peinture n'est que chiffons, masures, verdures de champs, ombres d'arbres, et ponts, et rivières, qu'ils nomment paysages, et mainte figure par ci, et mainte figure par là.* (…) *On peint en Flandres, à vrai dire, pour tromper la vue extérieure…* » [alors que la peinture italienne] « *n'est autre chose qu'une copie des perfections de Dieu et une réminiscence de sa*

[232] Thiéry 1955, sans n° de p.
[233] Gibson 1989, p. 100-200.
[234] Thuillier 1977, p. 48.
[235] Thuillier 1977, p. 48.

propre peinture ; une musique et une mélodie, en un mot, que seule l'intelligence peut percevoir, non sans grande difficulté[236].»

Toutefois, ce n'est pas pour autant que les peintres d'Italie ne concevaient pas de splendides paysages, ni que ceux-ci étaient toujours dépourvus de toute signification. Les Carriaci ont pleinement participé au développement de ce genre à la fin du XVIe siècle et le Dominiquin a créé, au siècle suivant, de nombreuses œuvres où le paysage envahit complètement la scène religieuse[237]. Dans ses paysages des Heures Farnèse, Giulio Clovio fait clairement référence à la tradition flamande.

Par ailleurs, à la manière des paysagistes flamands, Giulio Clovio utilise la perspective chromatique [fig. 22]. Cette technique picturale, introduite en Flandre par Joachim Patinier notamment, consiste à suggérer la profondeur d'un espace par l'utilisation de couleurs chaudes à l'avant-plan et de couleurs froides à l'arrière-plan[238]. Des peintres et théoriciens de la peinture italienne comme Zaccolini et Léonard de Vinci ont écrit à ce sujet et y ont eu recours[239]. L'arrière-plan de la Joconde en est un parfait exemple[240]. Dans la miniature de la *Prophétie d'Isaïe*, tout comme dans bien d'autres miniatures du manuscrit que nous analyserons, Clovio utilise le vert au second plan pour figurer une étendue de verdure assez proche du spectateur et des nuances de bleu pour les parties du décor les plus éloignées. On distingue ici derrière la végétation une étendue d'eau où naviguent quelques bateaux, des collines et un ciel nuageux. Ces couleurs pastel s'opposent aux couleurs vives et variées utilisées pour la figuration[241].

Selon W., Clovio tire principalement son inspiration de peintures de paysages de la Rome antique[242]. Les grottes du Vatican, que l'artiste a visitées, sont décorées de scènes champêtres similaires habitées d'édifices, de portiques, de montagnes, de points d'eau et de plantations[243].

En somme, l'enlumineur combine dans cette miniature diverses sources d'inspiration, empruntant des éléments à différentes peintures, voire à différentes école, qu'il agence à sa guise, tout en y apportant de petites touches d'innovation.

Dans la marge droite de l'encadrement, la figure féminine voilée apostrophe le spectateur, se désignant de ses deux doigts. En bas, au centre, le cadre laissé blanc était probablement destiné à recevoir les armes du Cardinal Alexandre Farnèse, dessinées à gauche, ou peut-être celles du grand-père du cardinal, le Pape Paul III Farnèse[244].

---

[236] De Ho 1911, p. 28-30.
[237] Thuillier 1977, p. 46.
[238] Valenciennes 1799, p. 243-246, 275-278. Au début du Chapitre IX : *De la perspective aérienne*, l'auteur explique : « *C'est par l'observation des règles de la Perspective aérienne, que le Peintre parvient à représenter sur une surface plane, au moyen des couleurs, toutes les distances qui se trouvent d'un objet à un autre, jusqu'au terme le plus éloigné de notre œil, et à fixer la couleur locale sur tous les plans du Tableau.* »
[239] Bell 1993, p. 91-112.
[240] Thuillier 1977, p. 46.
[241] Smith 1976, fol. 4v-5.
[242] Smith 1976, fol. 4v-5.
[243] Smith 1976, fol. 4v-5.
[244] Smith 1976, fol. 4v-5r.

Dans ces deux miniatures, l'encadrement a pour rôle de mettre en lumière la scène centrale. Les deux programmes fonctionnent encore séparément, bien que la figure féminine du cadre pointant le doigt vers l'Annonciation pour guider notre regard annonce déjà les affinités qui se lieront entre miniature et cadre au fil du manuscrit[245]. Les personnages restent contraints aux limites du cadre. Mise à part la figure féminine pointant le doigt, ils semblent indifférents à l'histoire qui se déroule au centre de l'image[246]. Sujets légers et frivoles, les putti font office de figures accessoires, de second plan, destinés à laisser toute la place à la scène de l'Annonciation et de la Prophétie. La couleur chair de leur nudité, rehaussée de quelques éléments en dorure, contraste avec les couleurs chatoyantes des vêtements et des décors des scènes.

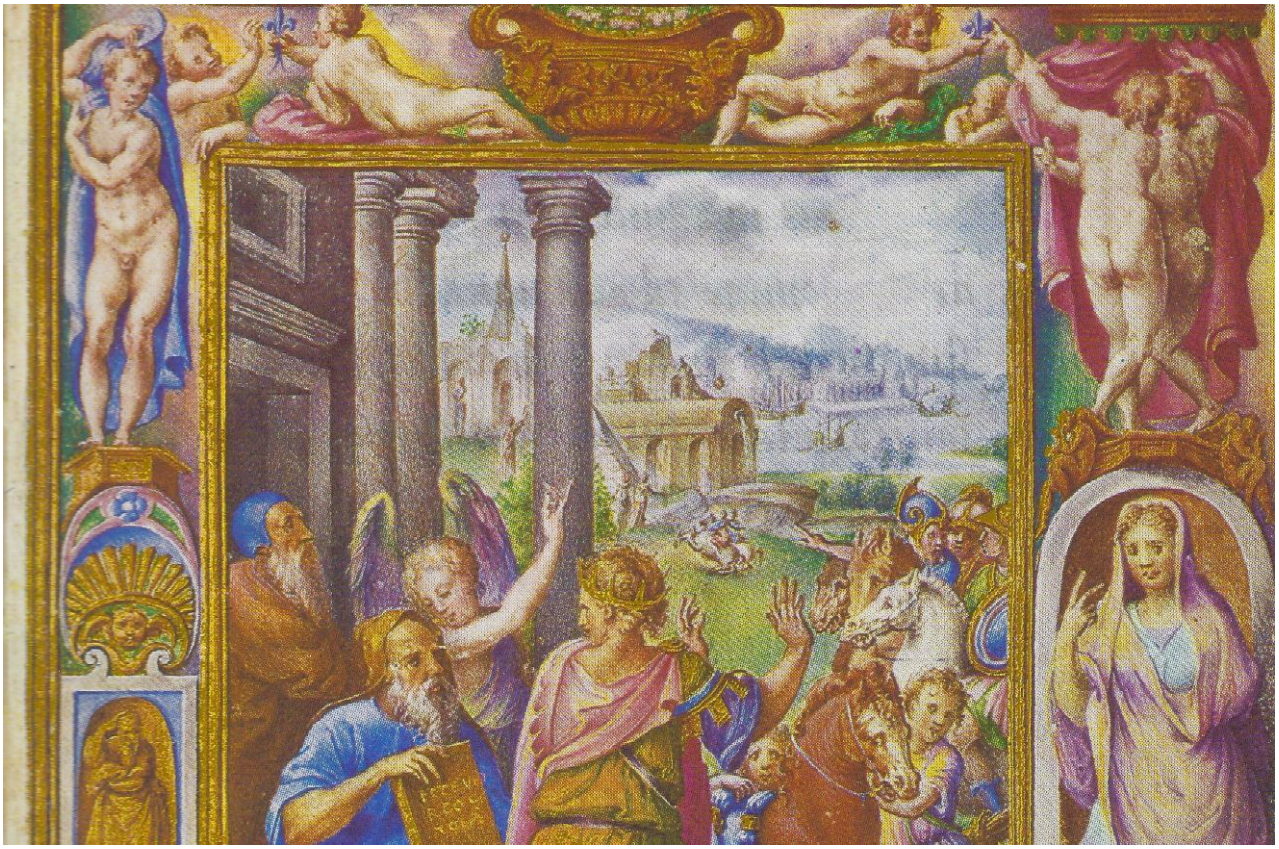


Figure 22. Heures Farnèse, fol. 5. Détail : perspective atmosphérique du paysage.

[245] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 353.
[246] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 351.

2. Feuillets 17v-18r



Figure 23. Heures Farnèse, fol. 17v-18r.

Cette double page [fig. 23] illustre les Laudes. Elle figure à gauche la scène de la Visitation (Luc) et à droite la représentation allégorique de la Paix embrassant la Justice. Dans les *Vite*, Vasari l'évoque en ces termes : « Dans la seconde, la visite de la Vierge à Élisabeth, avec un ornement en faux métal, et dans l'histoire opposée, Justice et Paix s'embrassent. »

L'analogie entre les deux scènes est très forte sur le plan compositionnel. Deux personnages s'enlacent devant des façades d'édifices classiques, entourés de spectateurs.

Deux plaques de texte latin sont figurées sur la page droite : l'antienne « DEUS IN ADIUTORIUM MUEM INTENDE », poursuivie par la réponse « DOMINE, AD ADIUVANDUM ME FESTINA ». En français : "Dieu, songez à me secourir. Seigneur, hâtez-vous de me venir en aide. », invitatoire de

toutes les autres heures de l'office divin. Le bleu électrique de ces deux panneaux est assorti au manteau de la Vierge de la Visitation.

Les marges des miniatures sont monochromes, d'une jolie couleur bronze, rehaussées seulement par les noirs et blancs des camées et par les rubans bleus des licornes. La symétrie des encadrements est brisée par la différence de scènes représentées dans les camées qui sont en lien avec l'iconographie des miniatures. À gauche, le camée figure la Présentation de Marie au Temple. A droite, le camée représente le mariage de Marie et Joseph. Comme le relève W. Smith, alors que ces deux épisodes analogues, moments-clés dans la vie de Marie avant l'arrivée de Jésus, auraient pu être représentés dans des compositions correspondantes, l'artiste a décidé de les illustrer dans des formes bien distinctes, apportant un peu de diversité à ces deux pages très similaires[247].

Les bordures inférieures montrent des motifs de femmes assises jouant avec des licornes, identiques à ceux des bordures de tapisseries créées par Salviati pour les Farnèse[248] [fig. 24]. L'artiste avait en effet dessiné une série de tapisseries, dont l'une est conservée à Naples (Musée de Capodimonte).

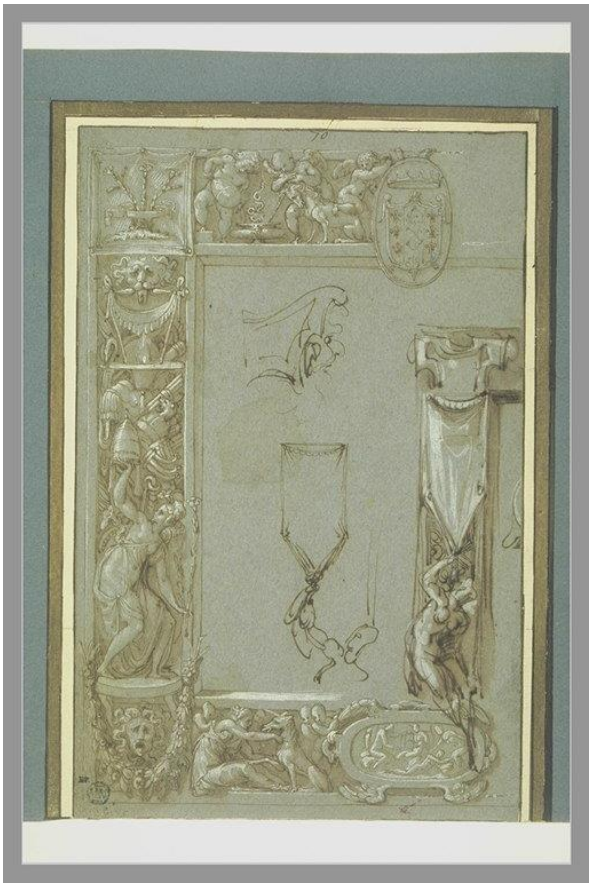


Figure 24. Francesco SALVIATI. *Bordure de tapisserie avec les armes des Farnese et deux croquis*. 1510-1563. Plume et encre brune, lavis brun, avec rehauts de blanc sur papier gris-bleu. 28,7 x 18,7 cm. Paris, Musée du Louvre.

[247] Smith, f. 17v-18.
[248] Damiano 2011, p. 135-153.

2.1. La Visitation (fol. 17v)

Épisode central dans l'histoire de la vie de Marie, la Visitation figure systématiquement dans les livres d'Heures[249]. Les deux femmes se rencontrent à l'extérieur de la maison d'Elizabeth [fig. 25]. Elles se tiennent debout, penchées l'une vers l'autre. Elizabeth, plus avancée en âge, accuse des traits ridés tandis que Marie est représentée dans la fleur de l'âge. Elizabeth entoure la main droite de Marie de ses deux mains. Une série de personnages sont groupés derrière chacune des femmes. À gauche, un homme, probablement Zaccharie, suivi de deux femmes, sortent d'une demeure tandis que le dernier personnage figure encore dans l'embrasure de la porte. À droite, une femme porte des paquets sur la tête et sous le bras, devant deux hommes, dont un sur une béquille. À l'arrière-plan, un paysage de montagnes brumeuses habitées de bâtiments est esquissé dans des couleurs froides.

Bien souvent, les livres d'Heures associent l'iconographie de la *Visitation* avec celle de l'*Annonciation* pour souligner leur connexion théologique[250]. Les matines sont dédiées à l'*Annonciation* tandis que les laudes illustrent la *Visitation*. Dans les Heures Farnèse, les scènes ne se suivent pas directement puisque la *Prophétie d'Isaïe* apparait entre les deux mais elles figurent sur deux pages verso successives. On pourrait voir un lien iconographique dans le bâtiment circulaire à dôme visible dans l'ouverture de la porte de l'*Annonciation* et celui représenté au second plan de la miniature de la *Visitation,* plus proche du spectateur, comme si l'arrivée du Christ se rapprochait.

Clovio choisit cependant d'associer ce thème, si important dans la piété populaire chrétienne, au thème allégorique de la Paix embrassant la Justice[251]. Selon le Professeur de littérature Samuel Claggett Chew, dans l'Allégorie médiévale de la « Réconciliation des Vertus », la Vérité, la Justice, la Paix et la Miséricorde se disputent quant au destin de l'homme Pécheur mais se réconcilient quand le Fils de Dieu s'offre en sacrifice comme rédempteur du péché, et la Paix et la Justice s'embrassent alors, tout comme la Miséricorde et la Vérité[252]. On comprend donc le lien, bien que peu commun dans les livres d'heures, entre la Visitation qui annonce la venue du Rédempteur et le baiser de la Paix et la Justice[253].

[249] Velu 2012, p. 34.
[250] Velu 2012, p. 169.
[251] Smith 1976, fol. 17v-18.
[252] Chew 1947, p. 63-64.
[253] Smith 1976, fol. 17v-18.



Figure 25. Heures Farnèse. Fol. 17v.

La peinture de Clovio est comparable à la *Visitation* de Raphaël à bien des égards (Musée du Prado, Madrid, n° d'inventaire P000300 [fig. 27]). Cette composition imaginée par le grand maitre a été déléguée aux peintres de son atelier : Giulio Romano aurait peint les personnages et Giovanni Penni le paysage[254]. Elle représente en plan rapproché Marie et Élizabeth, debout dans un décor champêtre, se serrant la main. À l'arrière-plan, une scène miniature dépeint le Baptême du Christ devant des masses rocheuses[255].

Dans les deux cas, les femmes sont représentées en pied, penchées l'une vers l'autre, en train d'échanger une poignée de main. La jambe d'Élizabeth est fléchie de la même manière et mise en lumière par un reflet scintillant sur la cuisse.



Figure 27. RAPHAËL, Giovan Francesco PENNI, Giulio ROMANO. *La Visitation*. Vers 1517. Huile sur bois transférée sur toile. 200 x 145 cm. Madrid, Musée du Prado.

[254] Carmona 2020, p. 20-22.
[255] De Vecchi 1982, p. 122.

Si les position des personnages de la miniature sont comparables à celles du tableau de Raphaël, la composition générale de la scène et le décor sont tout à fait différents et montrent plutôt une inspiration de la *Visitation* de Dürer (Metropolitan Museum of Art, New York, 18.65.15). Gravure sur bois datée de 1504-1505, cette œuvre fait partie d'une série de vingt estampes intitulée la *Vie de la Vierge*[256]. Les deux œuvres se rapprochent déjà de par leur format, la gravure de Dürer mesurant 30,3 sur 21,1 cm[257]. On quitte donc le format grandiose des œuvres de Raphaël ou Michel-Ange pour une discipline du minuscule. L'art de la gravure, comme l'art de l'enluminure, requière un niveau de précision important. Ensuite, les grandes lignes de la composition sont les mêmes dans les deux représentations. Les protagonistes sont représentés dans une scène extérieure, dans un plan large. La composition est fermée à gauche par la maison d'Élizabeth, de laquelle Zacharie est en train de sortir. Au second plan à droite, un groupe de trois personnages assiste à la rencontre. Le cadre est serré autour des personnages, coupant celui situé tout à droite. Le paysage à l'arrière-plan, formé de montagnes verdoyantes, de rochers biscornus et de bâtisses pittoresques, est tout à fait caractéristique. Enfin, la partie inférieure est ponctuée de cailloux et de ruines d'édifice sur une terre d'où jaillissent quelques plants de végétation. Clovio introduit néanmoins de nombreuses variations dans sa composition. Il ajoute trois personnages dans l'embrasure de la porte, poussant Zacharie hors de la maison. L'effet d'attroupement produit par cette figuration supplémentaire crée une atmosphère dynamique qui s'oppose à l'impression d'isolement des deux femmes et d'apaisement dans la gravure de Dürer. Clovio ajoute également deux autres édifices à côté de la maison d'Élizabeth, créant une composition un peu plus fermée à gauche. Il pourrait s'agir d'un souci de coloris : les parois beiges permettent de faire ressortir les couleurs des vêtements des femmes. Sans ce fond neutre, le vert habituel de la robe d'Élizabeth se confondrait avec le vert du paysage. De plus, l'architecture crée un cadre plus intime autour des personnages qui délimite l'espace de la scène principale.

Ensuite, la femme derrière la Vierge Marie qui porte des paquets sur la tête et sous le bras, apostrophant le spectateur du regard, n'est pas sans importance. Elle a une attitude typiquement maniériste, comparable par exemple à celle de la *Vierge au long cou* du Parmesan (Galerie des Offices, Florence, n° d'inventaire 00287693), commencée en 1534 et laissée inachevée à la mort de l'artiste en 1540[258]. Ce personnage, dont le visage doux ressemble à celui de Marie et le paquet qu'elle tient sur la tête forme une coiffe similaire à celle de la Vierge, pourrait représenter un double de la Vierge.

Peu de temps avant la création des Heures Farnèse, en 1528-1529, Jacopo da Pontormo créait sa fameuse *Visitation*[259] (Pieve dei Santi Michele e Francesco, Carmignano [fig. 28]), dans laquelle les personnages figurés derrière Marie et Élisabeth représentent très probablement leurs alters, comme le suggère l'auteur Bertrand Rougé[260]. Alors que Marie et Élisabeth sont figurées de profil, comme

[256] *Dürer* 1908, p. 397.
[257] *Dürer* 1908, p. 209.
[258] Arasse, *L'homme en jeu*, 2008, p. 160-161.
[259] Arasse, *L'homme en jeu*, 2008, p. 220-221.
[260] Rougé 2006, p. 532-534.

dans la majorité des représentations de ce thème, leurs doubles font face au spectateur et le fixent du regard. Non seulement cette interpellation l'implique dans la scène, mais elle lui fait également voir les vraies protagonistes de face, telles qu'elles-mêmes se voient l'une, l'autre[261]. Le regardeur voit ainsi Marie tel qu'Élizabeth la voit de face, et voit Élizabeth tel que Marie la voit[262]. Dans son interprétation de la *Visitation*, Clovio a peut-être reproduit, consciemment ou non, ce même stratagème pour Marie avec l'admonitrice derrière elle.

Cependant, il est peu probable que Clovio ait eu connaissance de cette œuvre aujourd'hui iconique puisqu'il ne semble pas avoir séjourné à Florence avant les années 1550[263]. En plus, même s'il avait été présent dans la ville, il n'y aurait probablement pas eu accès : en effet, sa création date de l'année suivant le sac de Rome ; à ce moment-là, Florence, menacée de toute part, espérait elle aussi une réforme de l'Église catholique[264]. Dans ce contexte politique houleux, la *Visitation* a dû être protégée et cachée dans une villa de la famillle Pinadori[265]. Et rien n'indique que Clovio aurait pu avoir un lien privilégié avec le Pontormo. Il est donc possible que la femme au paquet des Heures Farnèse n'ait pas été inspirée par le grand peintre et ne soit qu'un de ces multiples personnages tant appréciés par Clovio qui interpellent le spectateur selon les codes maniéristes. Dans tous les cas, la composition de la miniature est réfléchie et ingénieuse et démontre le potentiel d'invention du miniaturiste.



Figure 28. PONTORMO. *Visitation*. 1528-1529. Huile sur carton. 202 x 156 cm. Carmignano, église paroissiale.

[261] Rougé 2006, p. 533.
[262] Rougé 2006, p. 533.
[263] Onofri 2013, p. 25 et 63.
[264] Costamagna 1994, p. 73-75.
[265] Costamagna 1994, p. 73-75.

La scène de Clovio peut également être comparée à la représentation du même thème de Salviati évoquée plus tôt[266]. Les deux maîtres s'emploient à représenter les figures de Marie et Elizabeth comme des figures graciles et légères dans un style aussi délicat que vibrant. Salviati traite la scène d'une manière jamais vue auparavant : alors que le thème de la Visitation est généralement représenté comme une rencontre intime en dehors du temps entre les deux cousines avec seulement quelques personnages supplémentaires, l'artiste perd ici les deux protagonistes au milieu d'une foule de badauds agités[267]. Le sentiment qui en ressort relève davantage de l'excitation que de la contemplation[268]. La position de la femme à l'enfant à l'avant-plan reprise en mineur dans la figure de l'homme assis à gauche est si typique qu'il est presque étonnant que Clovio ne s'en soit pas inspiré. Selon certains auteurs tels que P. Costamagna, elle trouverait son origine dans l'*Aurore* de Michel-Ange à la Chapelle Médicis (Florence, San Lorenzo)[269]. Par ailleurs, la femme illustrée derrière Marie dans la miniature de Clovio n'est pas sans rappeler le personnage féminin portant un paquet sur la tête à gauche de la fresque de Salviati, évoqué plus tôt. Mais, de manière générale, les figures secondaires de ce type, représentées dans des proportions maniéristes, un paquet sur la tête et apostrophant du regard le spectateur, sont communes dans la production maniériste du XVIe siècle.

Une originalité de la miniature de Clovio par rapport à toutes ces représentations de la *Visitation* est la poignée de main échangée entre Élisabeth et Marie. Le geste peut être représenté de diverses manières qui transportent chacune une signification particulière : dans la version de Raphaël, les deux mères se serrent la main droite tandis que la main gauche d'Élisabeth passe dans le dos de Marie et que la main gauche de Marie est appuyée sur son ventre bombé ; chez Salviati, les personnages se serrent les mains droite et gauche, en miroir ; le Pontormo élimine la poignée de main et rapproche les deux protagonistes qui se tiennent cette fois par les bras. Dans la miniature des Heures Farnèse, Clovio montre Marie et Élizabeth échangeant une poignée de main en chiasme comme chez Raphaël, afin d'insuffler plus de mouvement et de diversité à la composition, mais la main de Marie n'est pas posée sur son ventre : elle tient un pan de son manteau vers l'arrière et son ventre est bien moins protubérant. L'accent est ainsi mis davantage sur la relation entre les deux mamans que sur leur grossesse et la naissance à venir du fils de Dieu. En outre, Élizabeth saisit de son autre main le poignet droit de Marie ; la force de ce geste accentue le lien entre les deux personnages[270]. Enfin, leurs deux têtes sont plus proches. Marie regarde Élizabeth, alors que dans la composition de Raphaël, elle détourne la tête, le regard baissé sur son ventre. Les pieds d'appui sont également inversés.

[266] Smith 1976, p. 25.
[267] Hirst 1961, p. 236.
[268] Hirst 1961, p. 236.
[269] Costamagna 1991, p. 55, 61, note 24, fig. 11.
[270] Garnier 1982, p. 199.

2.2. La Paix et la Justice s'embrassant (fol. 18r)



Figure 29. Heures Farnèse, fol. 18r.

L'allégorie de la Justice, figurée sous les traits d'un personnage en armure, embrasse la Paix, une femme vêtue d'une robe et d'une coiffe [fig. 29]. Derrière eux, des figures féminines adolescentes ainsi que des *putti* portent leurs attributs : à gauche, le casque, l'épée et la balance de la Justice et à

droite, le rameau d'olivier et la corne d'abondance de la Paix[271]. Le bleu utilisé à l'arrière-plan marque une fois de plus l'éloignement du paysage.

La figure du guerrier est à rapprocher d'un dessin à la sanguine conservé au Louvre représentant *Cosme Ier sous les traits du Dieu guerrier Mars* (INV 2805, Recto [fig. 30]) : si l'œuvre a été attribuée à Francesco Salviati en 1972 par Monbeig Goguel, l'historienne de l'art propose aussi un rapprochement avec le style de Giulio Clovio[272]. Le guerrier est debout de trois quarts, la tête de profil. Il porte un haut casque, une cuirasse musculaire agrémentée d'épaulettes sophistiquées, une jupe à franges comprenant trois couches de ptéryges rectangulaires et des sandales montantes décorées au niveau du mollet de figures hybrides. Le dessin rappelle tout particulièrement la statue colossale de Mars datée du IIe siècle ap. J.-C. conservée dans la cour du Palais Neuf (S 58 [fig. 31])[273]. La position des doigts sur le bâton de commandement est également similaire. Dans la miniature des Heures Farnèse, le guerrier porte la même armure romaine, si ce n'est qu'une étoffe supplémentaire couvre les jambes du personnage sous ses lanières et une autre son épaule gauche.

Il s'agit d'un bel exemple des relations nouées entre les différents média artistiques, tels que la miniature, le dessin et la sculpture.



Figure 30. Francesco SALVIATI (attribué à). *Guerrier : Cosimo I, sous l'apparence de Mars.* XVIe siècle. Sanguine. 42,4 x 23,6 cm. Musée du Louvre, Paris.



Figure 31. Statue colossale de Mars. 110-138 pcn. Sculpture en marbre. H. : 360 cm. Musées du Capitole, Rome.

[271] Robichon 2018, p. 263-278.
[272] Monbeig-Goguel 1988, p. 40.
[273] *Colossal statue of Mars : Pyrrhus*, dans *Musei Capitolini*, https://www.museicapitolini.org/en/opera/statua-colossale-di-marte-pirro (consulté le 09/04/2024).

3. Feuillets 26v-27r

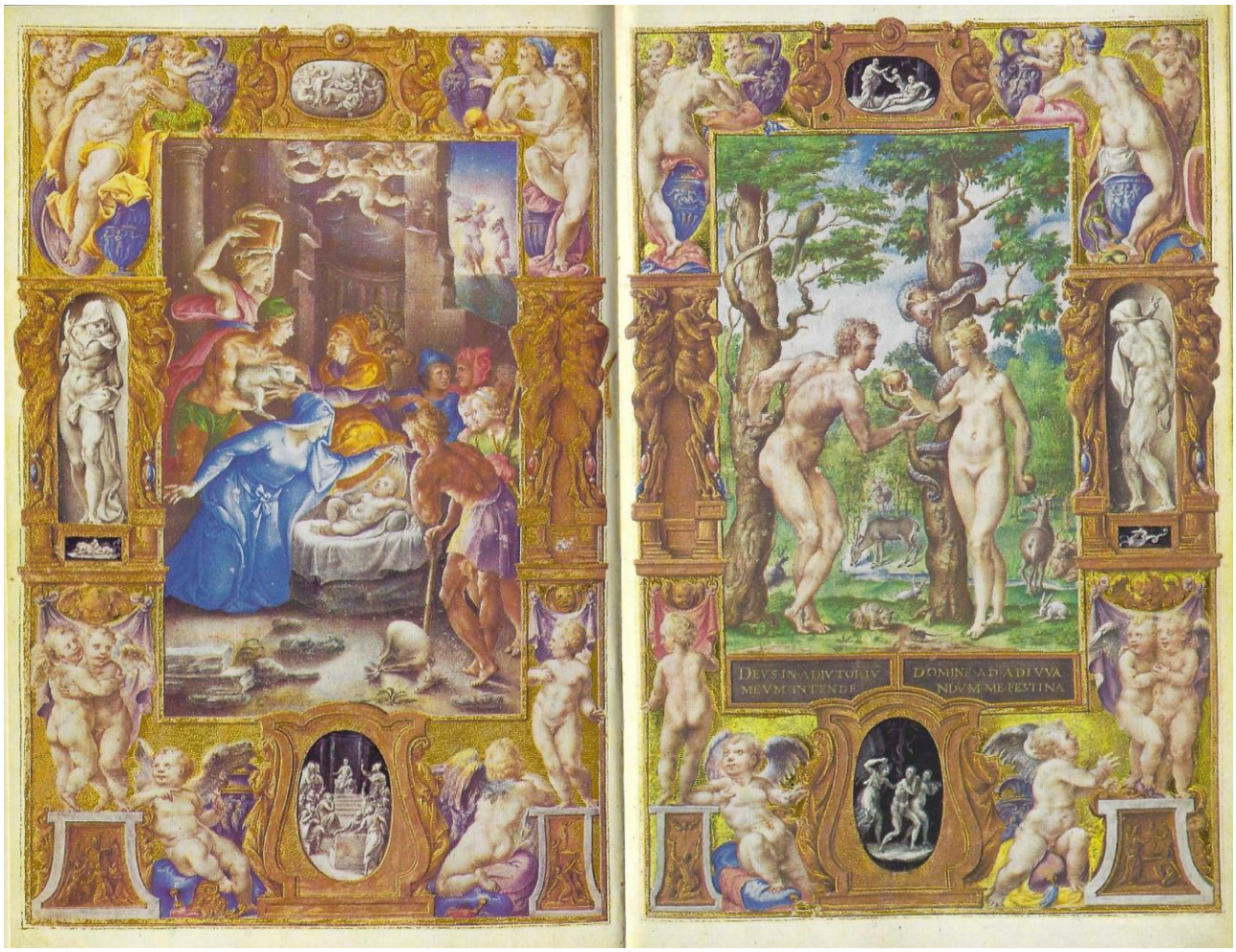


Figure 32. Heures Farnèse, fol. 26v-27r.

Cette double page de la Prime illustre à gauche la scène de la Nativité du Christ et à droite la Tentation d'Adam et Ève [fig. 32]. Dans les *Vite*, Vasari l'évoque en ces termes : « Le premier est la Nativité du Christ et, en face, le paradis terrestre d'Adam et Eve mangeant la pomme, avec des ornements l'un et l'autre remplis de personnes nues et d'autres figures et animaux représentés naturellement. »

La Vierge Marie incarne la nouvelle Ève qui, en donnant naissance au Christ, répare le péché originel[274]. La symétrie entre les deux pages est réduite par rapport à la paire précédente mais l'unité compositionnelle n'en est pas pour autant réduite : toutes les formes des miniatures et des marges se répondent entre elles d'une manière ou d'une autre, créant l'une des doubles pages les plus harmonieuses et unifiées du manuscrit[275].

[274] Nouis 2006, p. 33.
[275] Smith 1976, fol. 26v-27.

Appliquant la même logique de contraste établie par Smith au sujet des premières miniatures, on peut opposer le décor architectural de la *Nativité* à la nature de la Tentation et l'agneau mort à gauche aux animaux vivants de la forêt à droite.

Le texte de l'invitatoire est de nouveau réparti sur deux plaques en bas de la miniature à droite. Leur couleur s'accorde avec celle des cerfs du paysage.

La figuration des marges est particulièrement animée. Les poses des *ignudi* sont capturées en plein mouvement, contorsionnées dans des sens variés. *Putti* et angelots s'offrent de dos, de profil ou de face au regard du spectateur intrigué. Dans la marge gauche, la figure inscrite dans une niche est représentée en grisaille. Son geste répond à celui d'Adam dans la page de droite. Son pendant de la page droite arbore également une magnifique posture qui répond à celle d'Adam. Les camées représentent une *Adoration de l'Enfant par les chérubins*, la *Création d'Ève*, le *Christ parmi les Docteurs* et l'*Expulsion du Paradis*, qui annonce la suite de l'histoire de la miniature de droite. Ceux du bord supérieur sont insérés dans un motif qui témoigne d'une nouvelle tendance : les ferronneries[276] [fig. 33]. Ces éléments en forme de bandes plates imitant l'apparence du métal, souvent ajourées et clouées, sont caractéristiques des grotesques flamandes, développées à partir de la grotesque italienne à partir de 1540-1545[277].



Figure 33. Heures Farnèse. Fol. 26v-27r. Détail, partie supérieure : motifs de ferronneries.

3.1. La Nativité et l'Adoration des bergers (fol. 26v)

La scène de la Nativité [fig. 34] est figurée dans une architecture classique en ruines. Au centre de la scène, l'Enfant Jésus nu est allongé sur une mangeoire couverte d'un drap blanc. Penchée au-dessus de lui, Marie, agenouillée, soulève du bout des doigts l'étoffe translucide pour le révéler aux yeux de tous. De l'autre côté du berceau, un berger appuyé sur son bâton observe l'Enfant né. Derrière la Vierge, un autre berger tient un agneau, approché par Joseph à sa droite. La tête du bœuf dépasse de l'épaule de ce dernier et on devine l'âne derrière lui, ces deux animaux étant souvent associés dans l'iconographie chrétienne[278]. Au gond, à gauche, une superbe figure féminine bien droite, de profil, porte une bassine sur la tête. Enfin, à droite, cinq personnages secondaires observent la scène ou discutent entre eux. Juste devant la mangeoire, un deuxième agneau dont les pattes sont attachées

[276] Heering 2014, p. 178-179.
[277] Heering 2014, p. 178-179.
[278] Grousset 1884, p. 334-344.

repose sur le sol, symbole du destin christique. Les ruines entourant l'animal accentuent cette idée d'inertie et de fin.

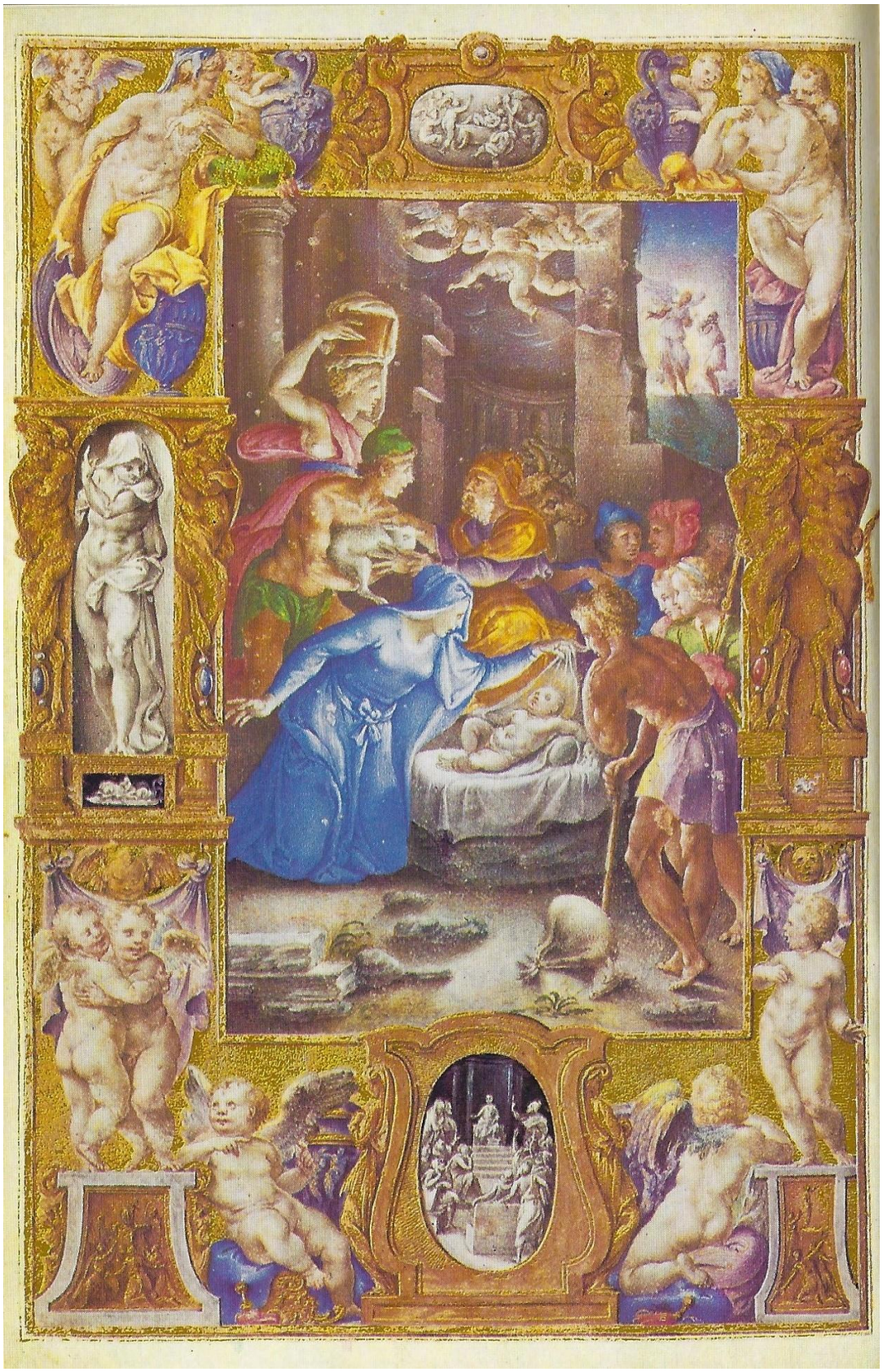


Figure 34. Heures Farnèse, fol. 26v-27r.

Au-dessus du groupe volent trois putti, dont l'un tient une banderole et un autre une trompette. Une ouverture dans l'édifice laisse percevoir un ange à côté d'un personnage qui évoque probablement l'Annonciation. La scène est dynamisée par les positions variées des personnages, notamment dans la partie gauche de la scène. Hommes et femmes s'affairent autour de l'Enfant ; seul le berger montre une attitude de recueillement et de calme. Les trois têtes de la femme en rose, du berger et de la Vierge forment une diagonale menant vers le Christ, puis vers la main du berger appuyée sur son bâton. Ce personnage symbolique est représenté dans une position complexe caractéristique des personnages de Giulio Clovio. Le triangle formé par les visages de la Vierge, de l'Enfant et du berger établissent l'importance des personnages dans cette scène. Par ailleurs, les teintes des habits des personnages à droite de la scène répondent harmonieusement à celles arborées par leurs homologues à gauche. Une impression d'intimité est amenée par le cadre serré.

Il existe un lavis d'environ 1545 qui reproduit cette miniature avec quelques variations et un cadre complètement différent (Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 990382 [fig. 35]). L'identification de cette œuvre est discutée : il pourrait s'agir d'un dessin de Clovio[279], mais P. Joannides l'identifie plutôt comme une œuvre de Francesco Salviati qui aurait servi de modèle à Clovio[280].



Figure 35. Giulio CLOVIO (attribué à). *L'Adoration des Bergers.* Vers 1545. Pierre noire et rouge, stylo et encre, lavis, feuille de papier. 28,4 x 19,9 cm. Windsor Castle, Royal Collection.

[279] Allart et Geremicca 2021, p. 73. Dans leur ouvrage sur Raphaël et la gravure, les auteurs semblent faire référence à cette œuvre comme une création de Giulio Clovio : « *Ce jour-là en effet, elle fut incluse dans le privilège accordé à la graveuse par le pape Grégoire XV, à côté des Noces de Psyché et du Cortège de chevaliers (d'après des fresques de Giulio Romano), d'une Nativité (reproduisant une œuvre de Giulio Clovio) et d'un St Jérôme (dont Daniele da Volterra était l'inventor)* ».

[280] Le catalogue du *Windsor Castle, Royal Collection* indique une note sur le support de P. Joannides suggérant cette attribution (consulté le 03/03/2024).

D'ailleurs, dans la miniature, il semble que Giulio Clovio s'inspire une nouvelle fois de la majestueuse fresque de la *Visitation* de Salviati. Le berger figurant dos au spectateur [fig. 38] rappelle en effet la figure du vieillard voûté situé à droite de la composition du grand maitre [fig. 37].

Dans les deux œuvres, ce personnage repoussoir sert à fermer la composition et à rediriger le regard du spectateur vers l'intérieur de la scène. Plié en deux et s'appuyant de son bras droit sur un bâton, le personnage de Salviati a les jambes croisées dans une position peu naturelle. Le berger de Clovio a également la main droite sur un bâton et la main gauche ramenée sous le menton mais ses jambes ne sont pas croisées de la même manière : le pied gauche est simplement ramené derrière le droit pour former un motif de croisement, sans qu'une jambe ne passe devant l'autre. Clovio prouve ainsi, une fois de plus, sa capacité à réinterpréter des motifs de grandes peintures avec une touche personnelle et innovante. La position du berger enrichit visuellement la composition, lui apportant dynamisme et variété, et attire le regard.

Comme l'indique M. Hirst dans son étude de la *Visitation* de Salviati, la figure du vieil homme courbé vient elle-même d'un personnage peint par Raphaël : dans le *Sacrifice à Lystra* des cartons de Raphaël est représenté à l'extrême droite de la composition un homme barbu penché[281] [fig. 36]. M. Hirst montre que l'ensemble de la composition a aiguillé Salviati dans sa création[282]. Cependant, Clovio s'est probablement inspiré directement de l'œuvre de Salviati et non du modèle original puisque c'est le schéma des jambes croisées introduit par le maniériste qu'il recycle.

La posture du berger rappelle aussi d'une certaine manière la Sibylle libyque de Michel-Ange.

Par ailleurs, comme dans la miniature de la *Prophétie d'Isaïe à Ahaz*, Clovio dynamise la composition par la juxtaposition d'un personnage repoussoir, le berger, et d'un personnage admoniteur, Marie. Ce procédé est également caractéristique du travail de Salviati mais vient de Michel-Ange : il suffit de regarder les duos d'Ancêtres du Christ des lunettes de la Chapelle Sixtine, par exemple[283].

[281] Hirst 1961, p. 236.
[282] Hirst 1961, p. 236-240.
[283] De Vecchi 2001, p. 14-19.



Figure 38. Heures Farnèse, fol. 26v. Détail : berger.



Figure 37. Francesco SALVIATI. *Visitation*. Détail : homme voûté.



Figure 36. RAPHAËL, atelier de. Cartons de Raphaël. *Le Sacrifice de Lystre*. Vers 1515-16. 35 x 54 cm. Londres, Victoria and Albert Museum.

La posture de la jeune femme qui porte sur la tête une bassine est également remarquable. Tout comme le personnage de la *Visitation* de Clovio située derrière Marie, elle rappelle la figure au paquet de la *Visitation* de Salviati. Un dessin de Daniele da Volterra daté d'environ 1540-1545 (Musée de l'Hermitage, Saint-Pétersbourg, n° d'inventaire OP-4702 [fig. 39]) illustre une Sibylle similaire. Ces deux figures d'une grâce aérienne lèvent le bras droit au-dessus de la tête dans un geste élégant. Le mouvement du drapé qui s'étend derrière leur dos donne de l'énergie à cette silhouette à la fois forte et gracile. Il est probable que les deux artistes se soient inspirés d'un modèle commun pour façonner cette superbe posture.



Figure 39. Daniele DA VOLTERRA. *Sybil*. Vers 1540-1545. Dessin, fusain sur papier. 25,3x21,4 cm. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage.

Notons aussi que la position des jambes de l'enfant est similaire à celle du Christ de Ghirlandaio de 1483-1485 (Florence, Chapelle Sassetti) mais Clovio a accentué le pli de la jambe droite et redressé le buste pour le faire paraitre plus stable.

3.2. Adam et Eve : le péché originel (fol. 27r)

Adam et Eve se tiennent debout dans le Jardin d'Éden [fig. 40]. Adam s'apprête à manger le fruit défendu qu'Ève lui offre.

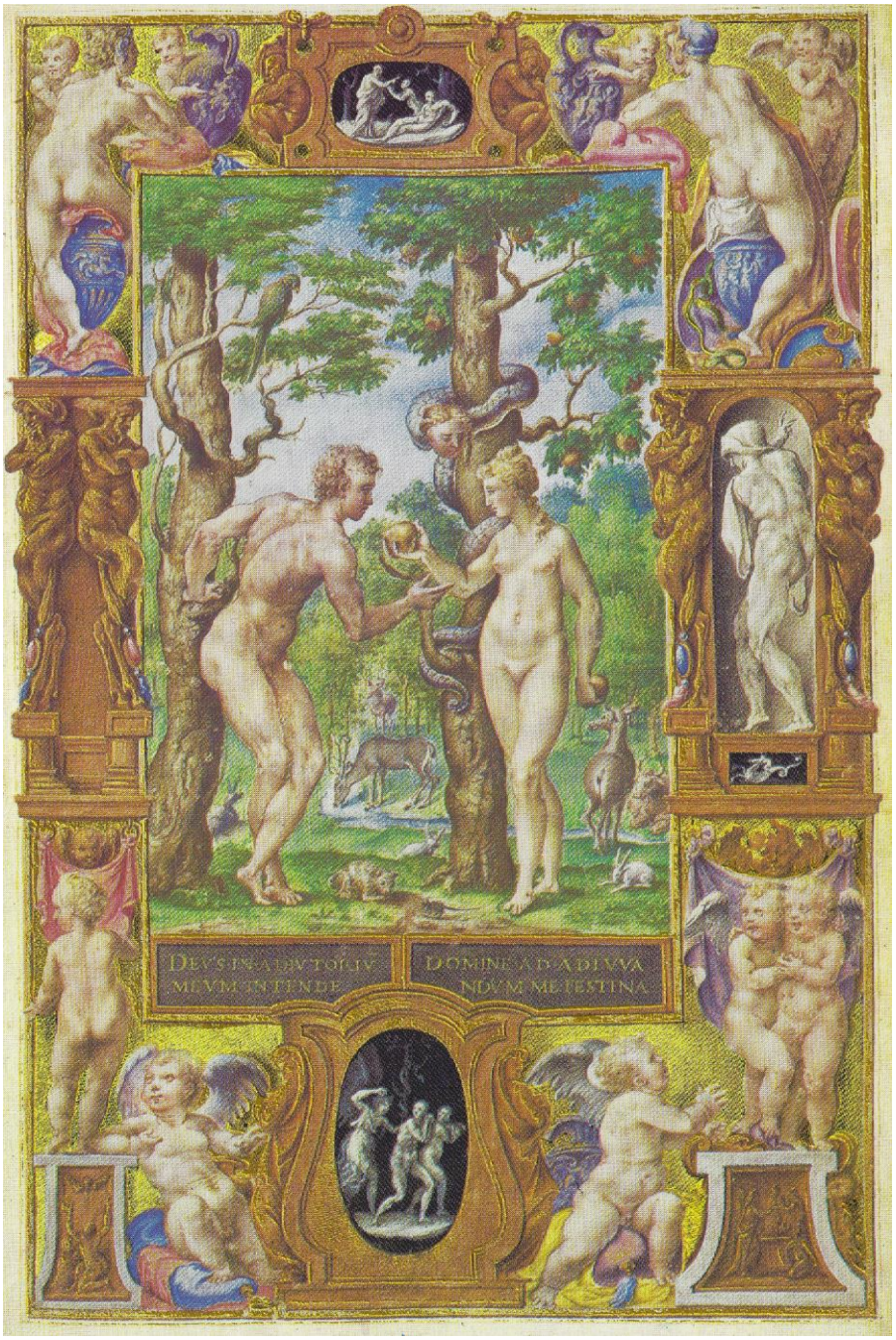


Figure 40. Heures Farnèse. Fol. 27r.

Comme le signale W. Smith dans ses travaux[284], la position du bas du corps d'Adam vient d'un dessin perdu de Raphaël, qui devait être lié à la composition de la voûte de la Chambre de la Signature au Vatican[285]. Ce dessin a été copié par plusieurs artistes italiens dont Marcantonio Raimondi qui en a réalisé une superbe gravure vers 1512[286] (Musée du Louvre, Paris, 4111 LR/Recto [fig. 41]).

Adam est figuré à gauche de la composition, appuyé contre un arbre. La manière de représenter le bas de son corps n'est pas commune : ses jambes sont croisées, la jambe gauche libre passant devant la jambe droite en appui.

Cependant, la représentation du haut du corps diffère. Clovio complexifie encore la posture du personnage en lui faisant tourner le buste, le plaçant ainsi dans une pose serpentine : les jambes de profil, le torse de trois quarts, son corps est en torsion autour de l'axe vertical de l'aplomb. La figure se détache ainsi clairement du plan de fond. Cherchant à s'écarter des attitudes naturelles pour accentuer le mouvement, l'artiste maniériste exprime sa capacité créatrice en inventant de nouvelles poses toujours plus sophistiquées et audacieuses[287].

La ligne serpentine induit un changement d'appui du corps : alors que dans la version de Raphaël et Raimondi, le poids du corps d'Adam repose majoritairement sur l'arbre contre lequel il est appuyé, dans l'interprétation de Clovio, le poids de son corps penché en avant repose sur sa jambe droite pliée ainsi que sur sa main gauche appuyée sur une branche. Par conséquent, la partie inférieure du tronc est inclinée dans l'autre sens par rapport au modèle, laissant un espace entre l'arbre et la jambe d'Adam, ce qui permet à la fois de rendre la figure de l'homme plus libre, plus en action, mais aussi de créer une ouverture pour y figurer un élément de décor, en l'occurrence un cerf, à la manière des Vénitiens comme Tintoret.

Chez Raphaël, Adam a déjà accepté le fruit qu'il tient dans sa main gauche. Il s'apprête à y gouter, adossé à son arbre. Chez Clovio, c'est le moment où Adam est en train de céder à la tentation qui est représenté. C'est la décision, plus que l'acte, qui est mise en avant. Il tend la main vers la pomme mais ne l'a pas encore saisie. La tension y est donc plus importante et ce tiraillement est bien représenté par la posture capricieuse d'Adam. Les branches sinueuses de l'arbre sur lequel il s'appuie accentuent cette atmosphère de tourmente.

[284] Smith 1964, p. 397 ; Smith 1976, fol. 26v-27r.
[285] CORDELLIER, D. et PY, B., Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Département des Arts graphiques, *Inventaire général des Dessins Italiens*, V : Raphaël, son atelier, ses copistes, Paris, 1992, n° 210 bis : Anonyme.
[286] *Louvre Collections*, https://collections.louvre.fr/ (consulté le 02/04/2024).
[287] Costa, p. 30.

La position d'Ève, quant à elle, est tirée de la gravure sur cuivre de Dürer, signée et datée de 1504, année précédant le voyage de l'artiste allemand à Venise [fig. 42][288]. Il en existe plusieurs tirages, dont un conservé à la Morgan Library (New York, inv. 2006.80), ainsi qu'une grande série de dessins préparatoires[289]. Dans cette œuvre, les figures d'Adam et Eve sont des réinterprétations des sculptures antiques de l'Apollon du Belvédère (Musées du Vatican, inv. 1015) et de la Vénus de Médicis (Florence, Galerie des Offices, inv. 224)[290]. Leurs postures et le traitement de leurs anatomies sont en effet similaires.

Dans la version de Clovio comme dans la version de Dürer, Eve est représentée le corps de face, le visage de profil. De sa main droite, elle tend le fruit défendu à Adam, tandis qu'une autre pomme est cachée dans sa main gauche, le long de son corps. Contrairement à Adam, elle est représentée dans un léger déhanché.

Son anatomie est dessinée selon les caractéristiques maniéristes : les épaules étroites et tombantes contrastent avec ses hanches très larges qui lui donnent une taille de guêpe. La poitrine est haute et ferme, tandis que le ventre et les cuisses sont bien en chair, conformément aux idéaux esthétiques de l'époque. Dans les deux œuvres, les abdominaux ont été consciencieusement représentés mais ils sont particulièrement marqués chez Dürer : cette gravure illustre en effet à merveille la maîtrise du graveur dans la représentation précise de l'anatomie humaine, avec des contrastes habiles qui mettent en valeur les muscles et les détails anatomiques, et témoigne de son étude attentive de la nature[291].

Par contre, les longs cheveux au vent représentés chez Dürer ont été rassemblés en un chignon haut chez Clovio, avec une mèche bouclée s'échappant de la coiffure et retombant sur son épaule.

De plus, Clovio représente les jambes d'Eve croisées, comme dans la gravure de Raimondi, afin d'aligner sa position à celle d'Adam. Cette modification du bas du corps donne au personnage une posture moins réaliste et peu naturelle mais plus dynamique et originale.

En modifiant la posture d'Eve par rapport au modèle allemand, Clovio s'éloigne de la tradition classique dans laquelle s'inscrivait Dürer par sa référence à la Vénus de Médicis. On peut toutefois noter une correspondance entre la coiffure dessinée par Clovio et celle de la sculpture.

De même, la figure d'Eve des Heures Farnèse peut également être comparée à la Vénus de Botticelli mais sa posture légèrement complexifiée l'éloigne quelque peu de cet archétype.

Ainsi, la figure d'Eve prouve à elle-seule que les artistes du Cinquecento se placent dans le prolongement du style classique tout en cherchant à s'en écarter et s'inspirent non plus de la nature mais de la « manière ».

[288] Borer 1994, p. 200.
[289] *Adam et Eve,* dans *Musée du Louvre*, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020515547 (consulté le 07/03/2024).
[290] *Adam et Eve,* dans *Musée du Louvre*, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020515547 (consulté le 07/03/2024).
[291] Borer 1994, p. 150.



Figure 41. Marcantonio RAIMONDI. *Adam et Eve*. Vers 1512. Gravure au burin. Dimensions à la feuille : 25,5 x 19,1 cm. Dimensions au trait carré : 24 x 17,7 cm. Dimensions au coup de planche : 24,7 x 18,4 cm. Paris, Musée du Louvre.



Figure 42. Albrecht DÜRER. *Adam et Eve*. 1504. Gravure sur cuivre au burin. Dimensions à la feuille : 26,5 x 20,9 cm. Dimensions au coup de planche : 25 x 19,2 cm. New York, Morgan Library.

Par ailleurs, les deux personnages de la miniature sont représentés complètement nus – même si l'intimité d'Adam est en partie dissimulée par la position de ses jambes - comme dans le dessin de Raphaël et fidèlement au texte biblique de la création précisant la nudité des humains qui n'ont pas honte l'un devant l'autre[292]. Les figures s'inscrivent aussi de cette manière dans la tradition statuaire antique.

Dans la gravure de Dürer, au contraire, les parties intimes d'Adam et Ève sont cachées par des plantes. Dans cette composition où les figures, aux proportions parfaites et aux visages impersonnels, montrent clairement un attachement au goût Renaissance, ce signe de décence répond lui aussi aux principes du classicisme, effaçant l'allusion au charnel et à la sexualité pour mettre l'accent sur la raison, la spiritualité et l'ordre[293]. La pudeur d'Adam et Eve apparait comme un symbole de maîtrise de soi et de modération en accord avec les idéaux de la Renaissance[294].

En ce qui concerne le paysage, il occupe une place importante dans cette miniature. Il ne constitue plus seulement un fond à la scène mais sert d'environnement principal. La couleur verte, utilisée généralement à travers le manuscrit pour les plaines d'arrière-plans, règne en maitre. Contrairement à d'habitude, aucune teinte vive ne vient réhausser l'image, les vêtements colorés des figures des autres miniatures laissant ici place à la pâleur des corps nus. La différence des tons de peaux d'Adam et Eve apporte tout de même un effet de variation, Adam étant dépeint plus foncé que Eve.

Les arbres de l'avant-plan, s'étirant sur toute la hauteur de la miniature, proviennent aussi du dessin de Raphaël. Ils sont néanmoins placés différemment : alors que dans le modèle, ils sont tous deux placés aux extrémités de la composition, dans la miniature, l'arbre de droite est décalé vers la gauche, divisant l'espace en une composition bipartite. Adam et Eve se tiennent chacun devant un arbre, légèrement décalés vers la droite, au lieu de se situer entre les deux troncs comme chez Raphaël. L'effet de cloisonnement induit par ce changement crée une composition plus dense que celle de Raphaël qui est, elle, particulièrement aérée.

En rapprochant l'arbre du centre de la composition, Clovio donne plus d'importance au serpent enroulé autour du tronc, sa tête insérée au milieu de celles des personnages. La tête du serpent est traitée comme dans la version de Raphaël mais son emplacement central est comme dans celle de Dürer.

Si la prédominance des deux arbres du dessin de Raphaël a inspiré la composition des Heures Farnèse, le village dessiné à l'arrière-plan du dessin a été remplacé dans la miniature par un paysage champêtre habité d'animaux de la forêt : des cerfs, des lapins, des rongeurs et un bœuf. L'un des cerfs s'abreuve au cours d'eau qui sillonne entre les arbres. W. Smith compare ce paysage idyllique au paysage de la Tentation d'Adam et Ève du Bréviaire Grimani figurée au feuillet 286v [fig. 43][295]. Les deux

[292] Consolo 2015, p. 36.
[293] Wolf 2011, p. 161.
[294] Wolf 2011, p. 161.
[295] Smith 1976, fol. 26v-27.

représentations s'apparentent en effet par l'abondance de leur végétation et par l'atmosphère calme et onirique qu'elles transmettent. Rappelons que Clovio avait eu accès à ce livre de prières par l'intermédiaire des Grimani.

Enfin, le perroquet et les animaux viennent de la gravure de Dürer.

En conclusion, la composition de Clovio se rapproche principalement de deux œuvres antérieures, à savoir le dessin de Raphaël du Louvre et la gravure de Dürer de la Morgan Library. La pose d'Adam, la mise en évidence des deux arbres, la tête du serpent et les jambes croisées d'Eve proviennent de Raphaël tandis que le tronc d'Eve, l'importance donnée au serpent et les animaux du jardin sont hérités de Dürer. Le paysage présente des similitudes avec celui du Bréviaire Grimani.

Si la posture d'Eve reste relativement fidèle au goût Renaissance du Quattrocento, bien que le traitement de ses jambes la différencie des modèles classiques, la figure serpentine d'Adam illustre merveilleusement bien le passage à la nouvelle esthétique de la Renaissance maniériste.

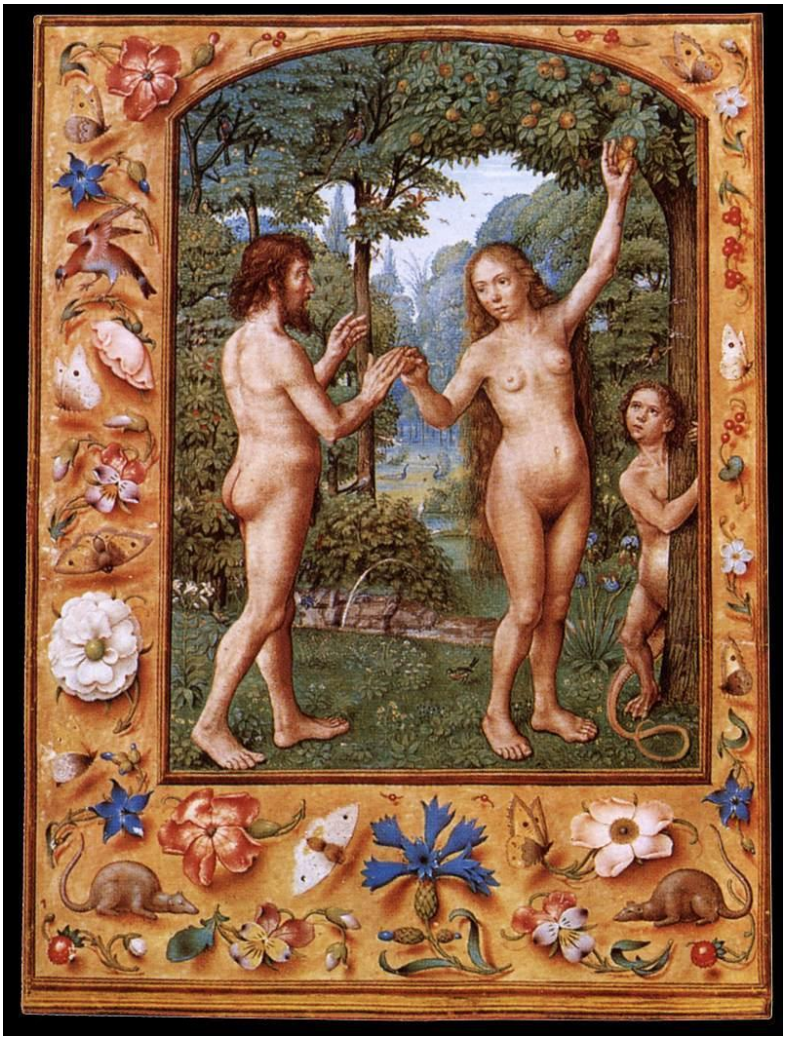


Figure 43. École flamande. Gérard HORENBOUT, Simon BERNING et al. Bréviaire Grimani, fol. 286v : *Adam et Ève*. 1510-1520. Enluminure sur parchemin. 27,5 x 21,5 cm. Venise, Biblioteca Nazionale Marciana.

4. Feuillets 30v-31r

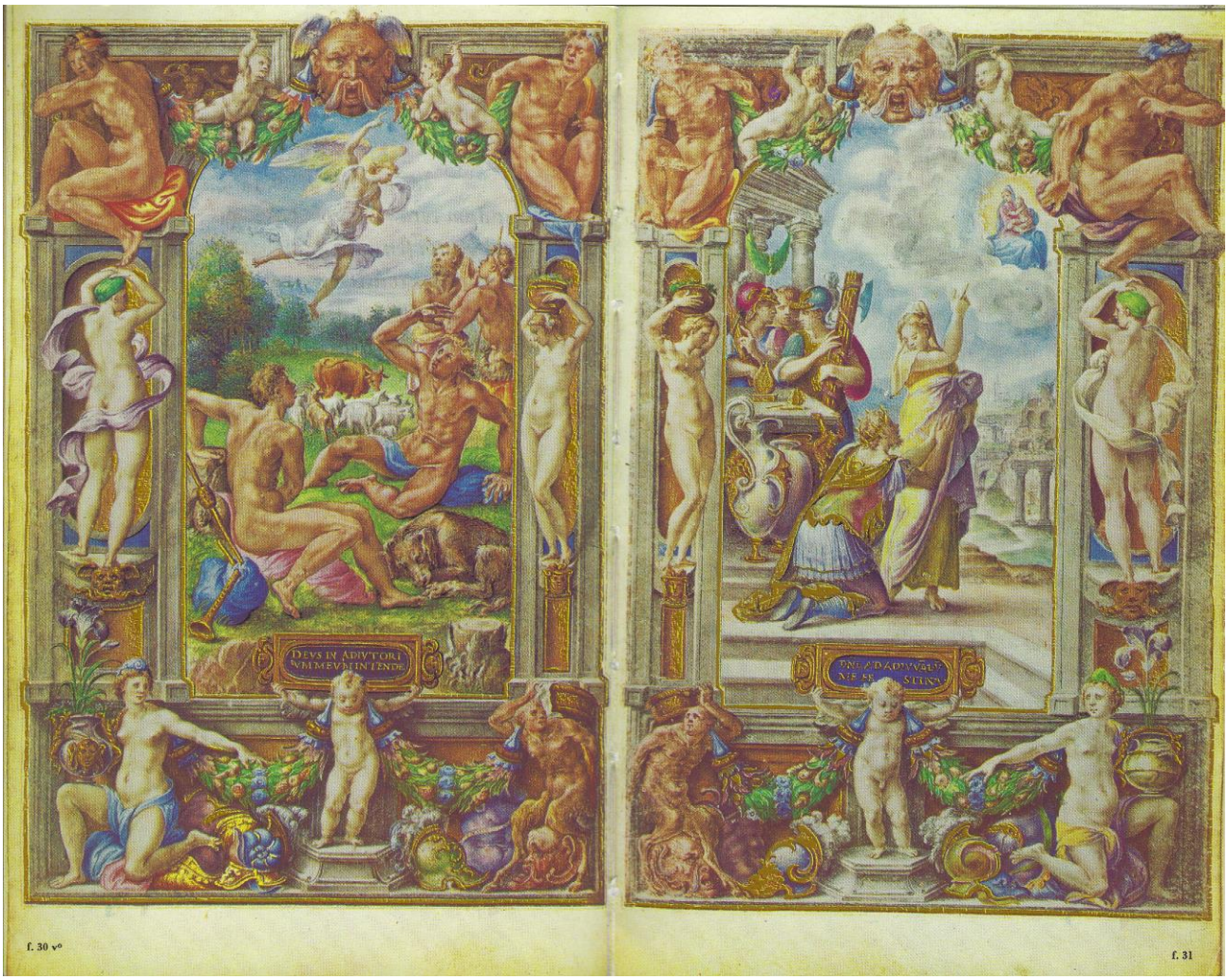


Figure 44. Heures Farnèse. Fol. 30v-31r.

Cette double page de l'office de Tierce illustre à gauche l'Annonciation aux bergers et à droite la Sibylle de Tibur annonçant à Auguste la naissance du Christ [fig. 44]. Dans les *Vite*, Vasari l'évoque en ces termes : « En troisième lieu, il a représenté les bergers à qui l'Ange est apparu, et en face, la Sibylle de la tribune de la Via Tiburtina, montrant à l'empereur Octavien la Vierge avec le Christ né dans le ciel, ornés l'un et l'autre de diverses ornementations et figures toutes colorées, avec le portrait d'Alexandre le Grand et Alexandre Farnèse le cardinal. »

Les deux scènes illustrent l'annonce de la venue du Christ, par un ange aux bergers à gauche et par la Sibylle à l'Empereur à droite. Dans son analyse de cette paire, W. Smith parle notamment du paradoxe entre réalisme et artifice[296]. En effet, quelques éléments sont représentés de manière très réaliste[297], comme le chien et le taureau à gauche ou les amphores à droite, qui donnent une dimension d'authenticité à la scène et permettent ainsi au croyant de s'y projeter, tandis que d'autres sont

[296] Smith 1976, fol 30v-31.
[297] Smith 1976, fol 30v-31.

représentés de manière plus fantaisiste, comme la position tordue du berger à gauche[298], donnant ainsi du mouvement et de la variété à la composition. Pour lui, cette paire illustre, plus encore que les précédentes, le passage à la nouvelle manière[299]. Le maniérisme se caractérise par une ambivalence entre nature et artifice, entre réalisme et symbolisme. Les artistes s'intéressent toujours à la représentation de la nature mais dépassent les canons de l'esthétique classique en introduisant des formes plus fantaisistes et expressives, répondant ainsi au principe de licence, d'invention, introduit par Vasari[300].

L'antienne et la réponse de l'invitatoire sont répartis sur les deux miniatures, sur des plaques tenues par des *putti*, figures qui font le pont entre scène principale et décor.

Dans les marges, les deux têtes ailées en haut au centre, les satyres dans les coins intérieurs en bas ainsi que les têtes figurées sous leurs pattes introduisent un aspect monstrueux à la scène, qui contraste avec la beauté des figures féminines nues dans les marges latérales et inférieures. Enfin, les casques colorés bordant les piédestaux des putti rappellent l'iconographie guerrière de la miniature de droite.

4.1. L'Annonciation aux bergers (fol. 30v)

La scène représente l'Annonce aux bergers [fig. 45]. L'ange surgissant des cieux, vêtu d'un drapé translucide volant, flotte au-dessus des quatre hommes nus. Il a les jambes écartées, un index levé et l'autre pointé sur sa poitrine. Les bergers, surpris de sa venue, affichent des gestes d'étonnement. Ceux à l'avant-plan sont assis dans l'herbe ; l'un a le dos tourné au spectateur tandis que l'autre se trouve de face, le bras droit plié en écho au geste de l'ange. Derrière, les deux autres bergers se tiennent debout. L'un d'eux a les mains jointes.

La scène se déroule dans un paysage champêtre. Un troupeau de moutons, une chèvre et une vache sont représentés derrière les bergers tandis qu'un chien dort à leurs côtés. Enfin, des ruines sont représentés à l'avant de la scène

.

[298] Smith 1976, p.
[299] Smith 1976, p.
[300] Costa 1996, p. 11.

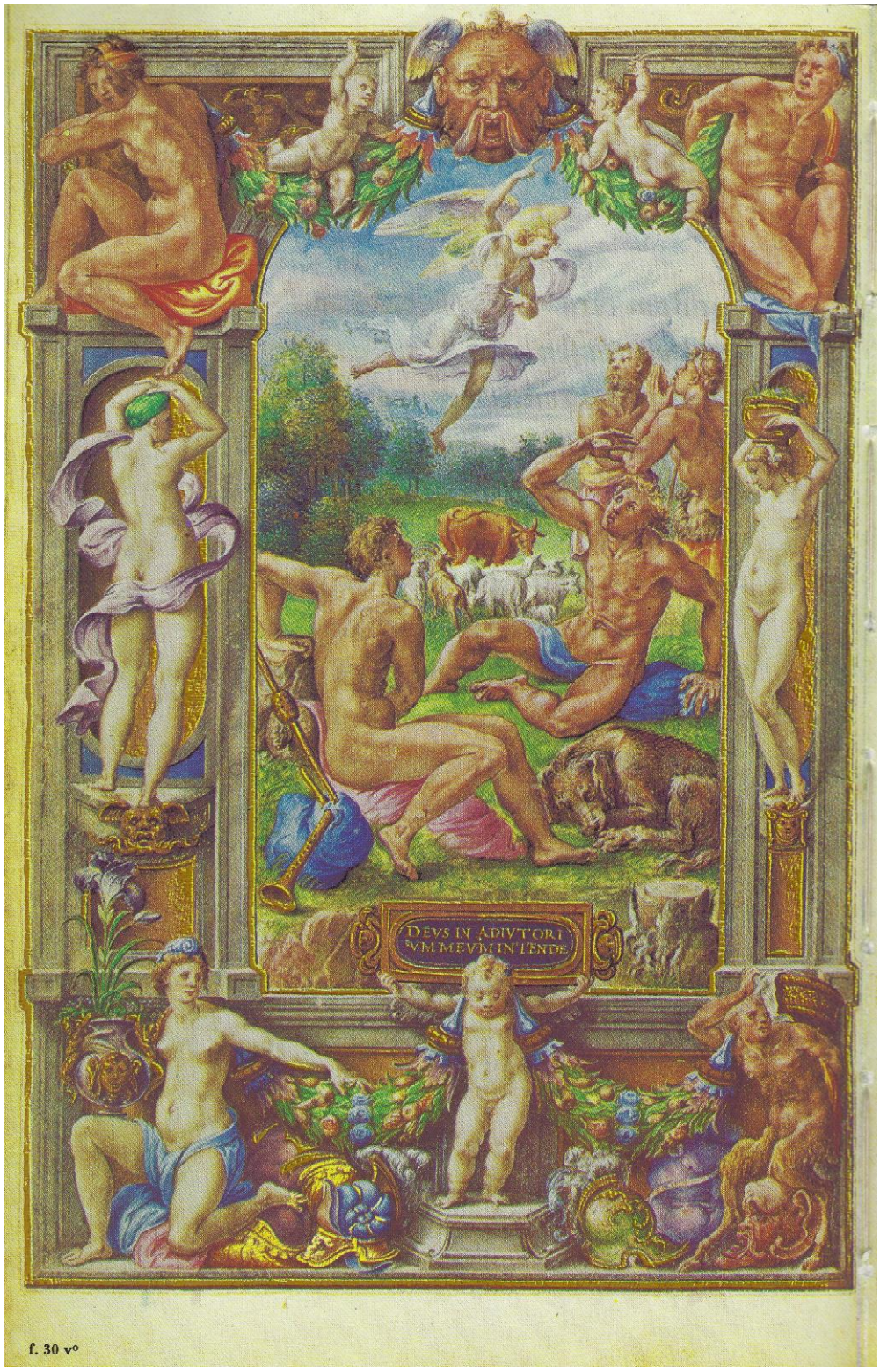


Figure 45. Heures Farnèse. Fol. 30v.

L'origine de la pose de l'ange est probablement à trouver dans la fresque d'*Héliodore chassé du Temple* de Raphaël (Rome, Vatican, *chambre d'Héliodore* [fig. 46]) : à gauche du cavalier, un des deux messagers est saisi en plein vol, bras et jambes écartés, dans une attitude similaire à l'ange de la miniature. Fixé par le peintre dans un moment crucial, il n'a pas encore atterri, son pied gauche s'apprête tout juste à toucher le sol. Il a l'index pointé vers la droite, comme l'ange de l'Annonciation. Son vêtement flotte aussi autour de son corps, élevé par sa course et pas le souffle divin, bien que dans la miniature, l'étoffe soit plus légère et translucide.

L'ange de l'Annonciation est donc comparable au jeune homme sur le plan formel mais aussi de par son rôle de messager.

La fresque d'Héliodore chassé du Temple marque un tournant dans le développement de Raphaël : les poses des figures, notamment du groupe de droite, sont plus expressives, les gestes deviennent dramatiques, les couleurs sont plus intenses et la luminosité qui éclaire les voûtes du temple est spectaculaire[301]. Si elle ne peut encore s'inscrire complètement dans le Maniérisme, l'œuvre témoigne de la capacité de Raphaël à s'adapter à la nouvelle manière[302]. Clovio n'a donc pas choisi cette source d'inspiration par hasard.



Figure 46. RAPHAËL. *Héliodore chassé du Temple*. 1511-1512. Fresque. 500 x 750 x 230 cm. Rome, Vatican, *chambre d'Héliodore.*

[301] Arasse, D., *L'Homme en jeu*, p. 54.
[302] Arasse, D., *L'Homme en jeu*, p. 54.

L'attitude de l'ange rappelle vaguement une copie de Giulio Clovio d'après Michel-Ange : le dessin de *Ganymède enlevé par Jupiter* conservé au Louvre de Paris (INV 734, Recto [fig. 47]). Le musée conserve deux œuvres de même composition : un dessin au crayon noir attribué à l'entourage de Michel-Ange (INV 826, Recto) et un dessin à la sanguine interprété comme une copie d'après Giulio Clovio (INV 777, Recto), traitée en symétrie.

Ganymède est capturé par Jupiter métamorphosé en aigle. Les deux personnages flottent au milieu des nuages. L'homme est nu, son manteau volant derrière son dos. Il adopte une posture capricieuse : il a la tête penchée, les bras étendus de part et d'autre des ailes déployées de l'aigle et les jambes pliées. L'oiseau a les serres enroulées autour des mollets de sa proie.

L'ange de l'*Annonciation aux bergers* flotte de la même manière dans le ciel. La position des jambes est similaire à celle de Ganymède et son étoffe légère s'agite au vent comme celle du héros. Enfin, ses ailes rappellent celles de Jupiter.



Figure 47. Giulio CLOVIO. *Ganymède enlevé par Jupiter.* XVIe siècle. Pierre noire sur papier blanc. 22 x 25 cm. Paris, Musée du Louvre.

Par ailleurs, dans cette miniature, Clovio réitère l'association d'un personnage repoussoir et d'un autre admoniteur. Le berger le plus à l'avant de la composition tourne le dos au spectateur tandis que son voisin lui fait face. Le premier invite l'observateur à se plonger dans la composition : les jambes encore de profil, il est représenté en mouvement, en train de tourner le buste vers l'ange qui vient d'apparaitre. Il s'appuie sur une pierre située à sa gauche, dans une position similaire à celle d'Adam dans la miniature précédente (fol. 27). Les lignes de son dos et de ses jambes forment un angle qui crée comme un cadre à la scène. Le berger en face, quant à lui, dirige le regard de l'observateur vers l'ange. Debout derrière eux, les personnages forment aussi une paire de figures affrontées.

Les postures des *ignudi* de la marge supérieure de l'encadrement font également écho à celles des bergers assis, l'un de dos et l'autre de face. La posture du jeune homme nu en haut de la marge gauche de l'illustration [fig. 48bis] est typique et provient de la Chapelle Sixtine[303] : il fait partie des quatre ignudi encadrant *La séparation des eaux*, du côté surplombant le *prophète Daniel*. Au fur et à mesure qu'on se rapproche de l'autel de la chapelle, les nus adoptent des positions de plus en plus dynamiques et maniérées[304]. Celui-ci se penche en avant en lançant un regard anxieux au spectateur [fig. 48][305].



Figure 48bis. Giulio CLOVIO. Heures Farnèse, fol. 30v : *l'Annonciation aux bergers*. Détail. 1537-1546. Enluminure sur parchemin. 17,3 x 11 cm (© Morgan Library, New York).



Figure 48. MICHEL-ANGE (d'après). Dessin d'après l'*ignudo* de la Chapelle Sixtine. *Jeune homme nu*. 22,8 x 16,2 cm. Stylo et encre et lavis marron sur fond brun clair, rehaussé de blanc. Windsor Castle, Royal Collection Trust.

[303] De Vecchi 2001, p. 176.
[304] De Vecchi 2001, p. 176.
[305] De Vecchi 2001, p. 176.

Il est aussi comparable à la femme allaitante de *La Tempête* de Giorgione, datée entre 1506 et 1508 (Venise, Gallerie dell'Accademia, Cat. 915, [fig. 49]). Comme l'*ignudo*, la mère assise sur une étoffe est présentée de profil et interpelle le spectateur du regard. Ses jambes sont pliées dans des angles analogues. Par contre, le personnage de l'encadrement Par ailleurs, l'homme à gauche de *La Tempête* a été interprété par certains chercheurs comme un berger - bien que Marcantonio Michiel, collectionneur d'art contemporain de Giorgione qui fut le premier à faire référence à cette œuvre, l'avait décrit vers 1530 comme un soldat[306], et est donc lié iconographiquement au thème des Bergers de la miniature.

La figure noue aussi des liens avec la Sibylle libyque de Michel-Ange dans la rotation du corps et dans la position du bras gauche [fig. 49bis]. On pourrait aussi multiplier les comparaisons avec de nombreuses œuvres statuaires de Michel-Ange, comme la sculpture en marbre du Génie de la Victoire hébergé au Palazzo Vecchio à Florence (1532-1534), mais la tâche serait pratiquement infinie.



Figure 49. GIORGIONE. *La Tempête*. 1506-1508. Huile sur toile. 82 x 73 cm. Venise, Gallerie dell'Accademia.



Figure 49bis. MICHEL-ANGE. *La Sibylle libyque*.

[306] Fregolent 2001, p. 70-71.

4.2. La prédiction de la Sibylle et la Vision d'Auguste (fol. 31r)

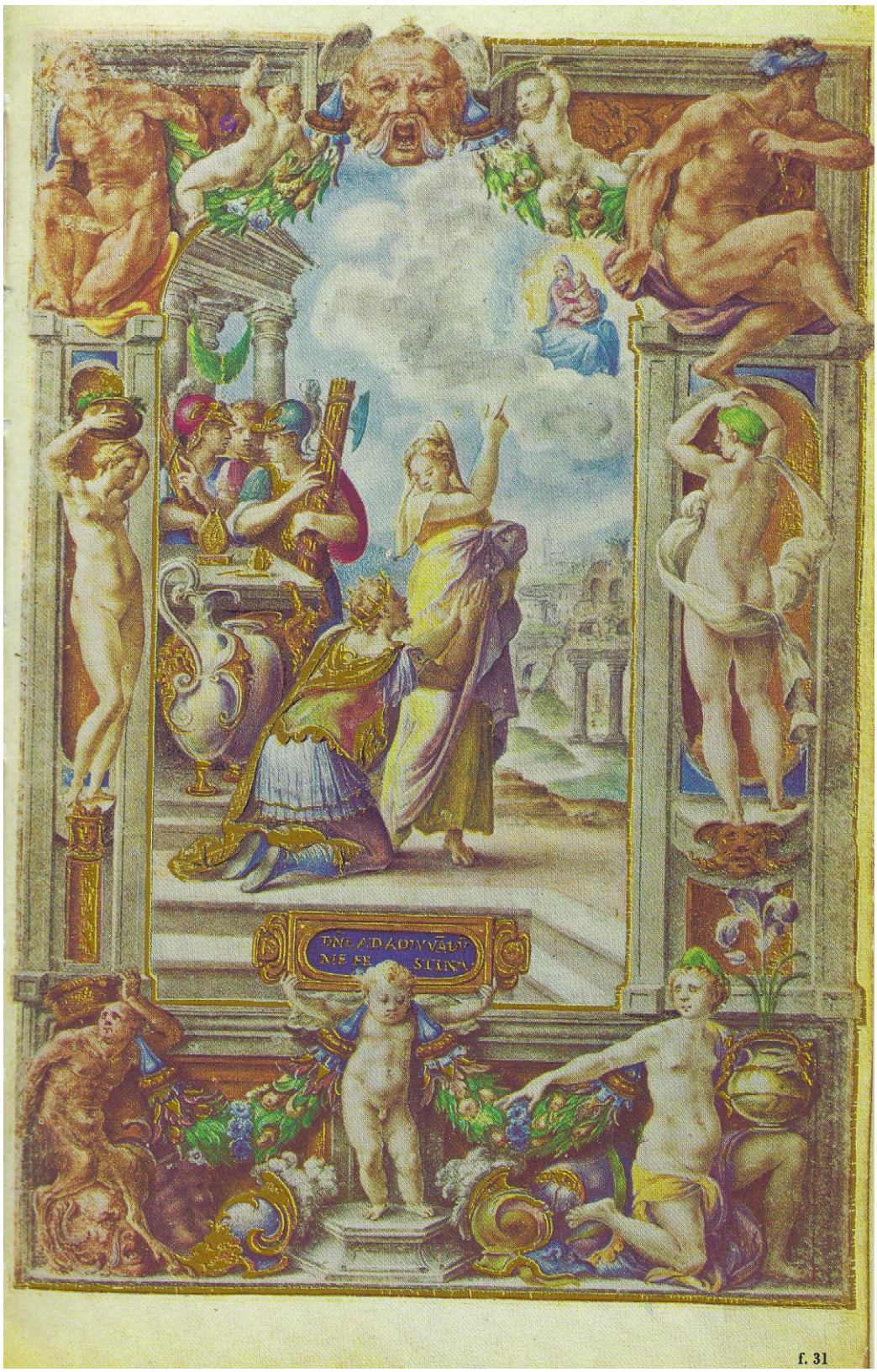


Figure 50. Heures Farnèse. Fol. 31r.

L'apparition à Auguste et la vision de l'Ara Coeli est une tradition chrétienne qui trouve ses racines dans une légende médiévale. Après avoir pacifié le monde, Auguste est sur le point d'être divinisé sur décision du Sénat romain. Accompagné de la Sibylle de Tibur, une prêtresse d'Apollon dotée du don de prophétie, il se rend solennellement sur le Capitole. Là, la Sibylle lui annonce la venue d'un enfant qui surpassera même les dieux romains. Au moment où cette prophétie est prononcée, une vision céleste apparaît : Marie tenant Jésus. Touché par ce signe, Auguste s'agenouille humblement et renonce à son projet de déification.

Parmi les nombreux textes qui relatent la Vision d'Auguste, on trouve cette histoire dans un texte important des années 1140, les *Mirabilia urbis Romae*, un document en latin qui décrit la ville de Rome[307]. Cette histoire est, plus tard, devenue un élément important de la tradition religieuse et a été intégrée dans la liturgie et l'iconographie chrétiennes.

La représentation de l'apparition à Auguste trouve ses origines à Rome, au XIIe siècle. Le thème passe ensuite dans les pays du Nord au début du XVe siècle, souvent associée à une Annonce aux Bergers[308], et devient un thème fort apprécié par les artistes de la Renaissance, que ce soit dans le domaine de la peinture, de la verrerie, de la miniature, de la tapisserie ou encore de l'orfèvrerie[309]. Dans un article de 1970, le chanoine Marsaux en répertorie les principales représentations dont il dégage les particularités iconographiques[310]. Dans la plupart de ces représentations, Auguste est représenté agenouillé à côté de la Sibylle de Tibur qui lui désigne d'un geste de la main la vision de la Vierge à l'Enfant dans un cercle de lumière[311].

Ici, Auguste se tient effectivement agenouillé, les mains jointes, à côté de la Sibylle qui lui désigne la vision de la Vierge à l'Enfant [fig. 50]. Derrière eux, deux soldats debout derrière un autel sont tournés l'un vers l'autre, tenant chacun des fasces. À l'arrière-plan à droite s'élèvent des édifices en ruines.

Selon la légende, la vision d'Auguste se déroule dans la chambre de l'empereur (« *in camera Octaviani imperatoris").* Dans la miniature de Clovio, la scène est située à l'extérieur, même si les marches et le sol aménagé pourraient suggérer la representation du temple imperial. Clovio inscrit la scène sur la colline du Capitole puisque selon la légende, l'Empereur avait érigé l'autel à cet endroit[312]. Il montre le Forum, l'arc de Titus et le Colysée, en ruines. L'emploi du motif des ruines est particulièrement important ici : en effet, à l'époque, on pensait que ces édifices étaient intactes sous l'Empire, alors qu'en réalité, aucun n'était encore construit sous le règne d'Octave et Auguste[313]. Ce choix de représentation réaliste a peut-être été motivé aussi par les goûts du commanditaire : en

[307] Poucet 2015, p. 2-203. Page non numérotée dans la version en ligne : cf. *Chapitre V. « La vision d'Octavien », l'Ara celi et la paix d'Auguste. 4. La plus ancienne version des* Mirabilia urbis Romae *(milieu du XIIe siècle).*
[308] Poucet 2015, p. 2-203. Page non numérotée dans la version en ligne : cf. *Chapitre V. « La vision d'Octavien », l'Ara celi et la paix d'Auguste. 4. La plus ancienne version des* Mirabilia urbis Romae *(milieu du XIIe siècle).*
[309] Marsaux 1906, p. 238.
[310] Marsaux 1906, p. 238-250.
[311] Marsaux 1906, p. 238-250.
[312] Smith 1976, fol. 30v-31.
[313] Smith 1976, fol. 30v-31.

effet, le Cardinal Farnèse était engagé dans la sauvegarde des antiquités romaines, qui étaient menacées à ce moment-là par la construction de nouveaux édifices[314].

Dans un article sur la christianisation du matériel romain, dans le chapitre 5 : « La vision d'Octavien », l'*Ara celi* et la paix d'Auguste », l'historien et philologue belge Jacques Poucet s'interroge sur l'interprétation de l'autel évoqué dans la légende[315]. Dans les versions plus anciennes du texte, il s'agit d'un autel terrestre érigé par l'Empereur Auguste pour l'Enfant de Dieu mais dans les versions plus récentes, il désigne l'autel céleste sur lequel se tient la Vierge à l'Enfant[316]. Ainsi, les *Mirabilia* racontent :

> « A*ussitôt le ciel s'ouvrit et une extraordinaire splendeur s'offrit à lui. Il vit dans le ciel une très belle vierge debout sur un autel et tenant un enfant dans les bras. Rempli d'une grande admiration, il entendit une voix qui lui disait : « Voici l'autel du fils de Dieu ». Et aussitôt, tombant à terre, il l'adora. Il rapporta cette vision aux sénateurs, qui eux aussi furent dans une grande admiration.*
> *Cette vision eut lieu dans la chambre de l'empereur Octavien, où se trouve aujourd'hui l'église de SanctaMaria in Capitolio. C'est pourquoi, cette église est appelée Sancta Maria Ara Caeli.*[317] »

C'est pourquoi il existe différents modes de représentation de cet autel. Ainsi, dans le Triptyque Bladelin de Van der Weyden de 1445-1448 (Berlin, Gemäldegalerie, n° 535) qui figure la Vision d'Auguste sur le volet gauche, l'autel est situé dans le halo lumineux de la Vierge à l'Enfant. Ici, Clovio a choisi de rester fidèle à la tradition de l'autel sur le Capitole.

La particularité du traitement iconographique par Clovio réside plutôt dans la posture de la Sibylle. Celle-ci adopte la même attitude que l'ange de la *Prophétie d'Isaïe* (fol. 5). Elle se tient debout, les jambes face au spectateur et lève le bras droit pour désigner la vision de la Vierge derrière elle à gauche, induisant un mouvement de son buste en rotation, tandis que sa tête reste tournée dans l'autre direction. Cette torsion du corps en ligne serpentine est originale ; généralement, la Sibylle pointe le doigt qui est du côté de la Vision, dans une position du corps ouverte.

Auguste, quant à lui, est agenouillé, comme dans le récit et comme dans la plupart des représentations de la Renaissance. Il est ainsi placé en position d'infériorité, par rapport à l'Enfant, qui subordonnera

---

[314] Smith fol. 30v-31.
[315] Poucet 2015, p. 2-203. Page non numérotée dans la version en ligne : cf. *Chapitre V. « La vision d'Octavien », l'Ara celi et la paix d'Auguste. 8. L'origine de la légende et quelques illustrations.*
[316] Poucet 2015, p. 2-203. Page non numérotée dans la version en ligne : cf. *Chapitre V. « La vision d'Octavien », l'Ara celi et la paix d'Auguste. 8. L'origine de la légende et quelques illustrations.*
[317] La version la plus ancienne des *Mirabilia* (appelée parfois *Urtext*) et la *Graphia aurea urbis* se trouvent éditées dans R. Valentini et G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma. III. Scrittori : secoli XII-XIV*, Rome, 1946, respectivement aux p. 17-65 et 77-110. *Mirabilia*, ch. 11, p. 28-29, V.-Z.

l'Empereur à Dieu, mais aussi par rapport à la Sibylle[318]. Selon les différentes versions de la légende, Auguste peut être couronné ou non.

L'apparition figure du côté droit par rapport au spectateur, selon la tradition romaine qui interprétait les présages venant de la droite[319].

Enfin, le traitement du soldat à droite derrière l'Empereur rappelle un dessin de Giulio Clovio réalisé vers 1540, représentant une tête de profil coiffée d'un casque luxueusement orné, représentant peut-être Minerve (Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 990453 [fig. 51])[320]. Ce dessin a été copié par la princesse Charlotte de Grande-Bretagne en 1785, montrant encore l'influence de Clovio (Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 816795).

Cette miniature semble donc s'inscrire dans la catégorie des compositions originales de Clovio, et illustre la personnalisation de l'œuvre en fonction de son commanditaire.



Figure 51. Giulio CLOVIO. *A Classical Profile.* Vers 1540. Craie grise sur papier. 28 x 19,7 cm. Windsor Castle, Royal Collection.

[318] Poucet 2015, p. 2-203. Page non numérotée dans la version en ligne : cf. *Chapitre V. « La vision d'Octavien », l'Ara celi et la paix d'Auguste. 8. L'origine de la légende et quelques illustrations.*
[319] Poucet 2015, p. 2-203. Page non numérotée dans la version en ligne : cf. *Chapitre V. « La vision d'Octavien », l'Ara celi et la paix d'Auguste. 8. L'origine de la légende et quelques illustrations.*
[320] Pour plus d'informations sur ce dessin, probablement influencé par Michel-Ange, cf : JOANNIDES, P., *Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle*, Londres, 1996.

5. Feuillets 34v-35r

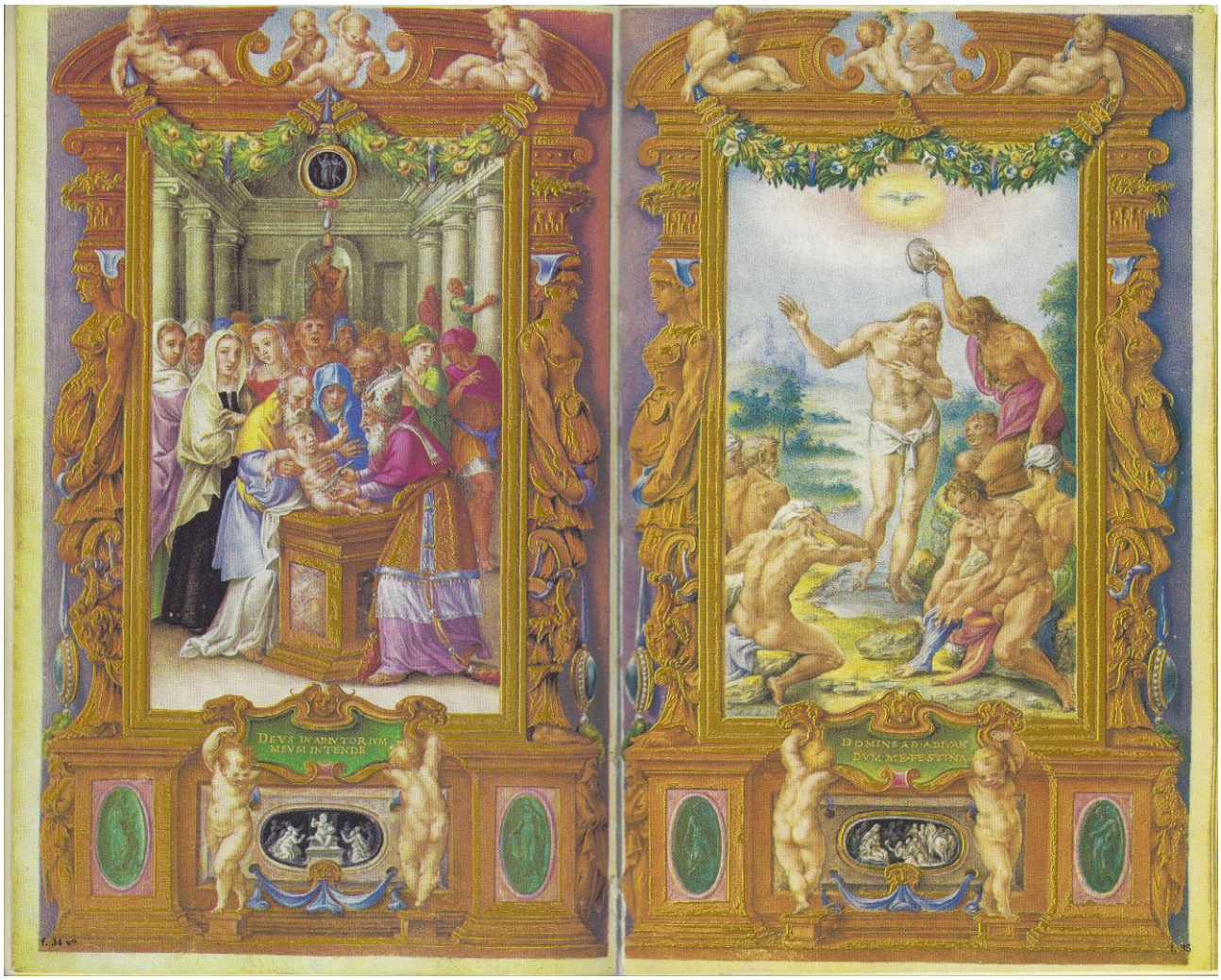


Figure 52. Heures Farnèse. Fol. 34v-35r.

La double page de l'office de Sexte illustre la Circoncision du Christ à gauche et le Baptême du Christ à droite [fig. 52]. Dans les *Vite*, Vasari l'évoque en ces termes : « Dans la Sexte, il y a la Circoncision du Christ, où il est représenté comme Siméon, le pape Paul III, et à l'intérieur de l'histoire le portrait de la Mancinus et de la Septimus, de nobles femmes romaines, qui étaient d'une grande beauté, et une frise bien ornée autour de celle-ci, qui enveloppe également avec le même ordre l'autre histoire, qui est de son côté, où Saint Jean Baptiste baptise le Christ, une histoire pleine de personnes nues. »

La circoncision et le baptême sont associés à l'idée de purification des péchés. Les deux actes soulignent la nouvelle appartenance du Christ à l'Alliance entre Dieu et le peuple. La cohue de l'iconographie de gauche est contrebalancée par l'atmosphère paisible du baptême du Christ.

Le traitement du cadre diffère des précédents et suggère ici une structure architecturale. Deux cariatides flanquent chaque miniature, servant de support aux frontons circulaires interrompus qui forment les marges supérieures. Affalés sur ces frontons, deux putti tiennent une guirlande en feston qui envahit le champ de la miniature. En bas, les supports inscrits de l'invitatoire ont également changé de forme, passant d'une plaque rectangulaire à un cartouche élégant, tenu de nouveau par des putti[321]. Les pierres précieuses vertes montrent des personnages bibliques. Dans les camées sont insérées des scènes d'Adoration de l'Enfant en *Salvator mundi* et une Adoration des mages.

5.1. La Circoncision de Jésus (fol. 34v)

La scène figure la circoncision du Christ dans le Temple de Jérusalem [fig. 53]. Le prêtre opère de son couteau l'Enfant, qui se débat entre les mains de Siméon sur l'autel. À côté de lui, la Vierge Marie voilée a les yeux baissés sur son fils. Joseph se tient derrière elle, à droite.

Une foule s'est rassemblée derrière les quatre protagonistes. À gauche, quatre femmes voilées tournent le regard vers le spectateur ; de l'autre côté, deux jeunes hommes vêtus d'une tunique et coiffés d'un bonnet semblent discuter tout en pointant le doigt vers des directions opposées ; au centre, derrière Marie, le visage d'un homme levé vers le ciel se détache.

Deux rangées de colonnes, desquelles surgissent deux personnages, créent la profondeur. À l'arrière-plan, une statue dorée de Moïse siège dans une niche de l'architecture.

C'est la première fois que Clovio représente la scène dans un espace tout à fait fermé. L'architecture est plus réaliste que dans les autres miniatures, comme la Nativité. L'espace clos offre un cadre privé à ce thème intime. Il n'est pas rare dans l'iconographie de la Renaissance de figurer la circoncision à l'intérieur d'un temple, avec souvent cette niche creusée au milieu de la paroi du fond. Par exemple, une *Circoncision* conservée au Louvre (RF 42253, Recto), signée Francesco Salviati mais aujourd'hui attribuée à un anonyme de l'école de Bologne[322], montre également un environnement architectural antiquisant avec une niche au milieu. De même, dans l'œuvre de Decio Tramontano (INV 1643, Recto [fig. 54]), également attribuée auparavant à Salviati[323], on trouve une statue de Moïse dans la niche, ainsi que des personnages agrippés aux colonnes, comme dans la miniature de Clovio. La figure féminine à l'avant-plan à droite rappelle par ailleurs le prototype de la femme au paquet de Salviati dans sa *Visitation*, celle de la *Visitation* des Heures Farnèse, ou encore celle de la *Nativité* du même manuscrit.

On retrouve aussi une telle importance de l'élément architectural et scénique dans l'œuvre de Ludovico Mazzolino réalisée vers 1525 (Galerie des Offices, Florence, 1890 n. 1355). Les figures de la foule y sont aussi disposées en frise.

[321] Smith 1976, fol. 34v-35.
[322] *Louvre Collections*, https://collections.louvre.fr/ (consulté le 12/04/2024).
[323] *Louvre Collections*, https://collections.louvre.fr/ (consulté le 12/04/2024).



Figure 53. Heures Farnèse. Fol. 34v.

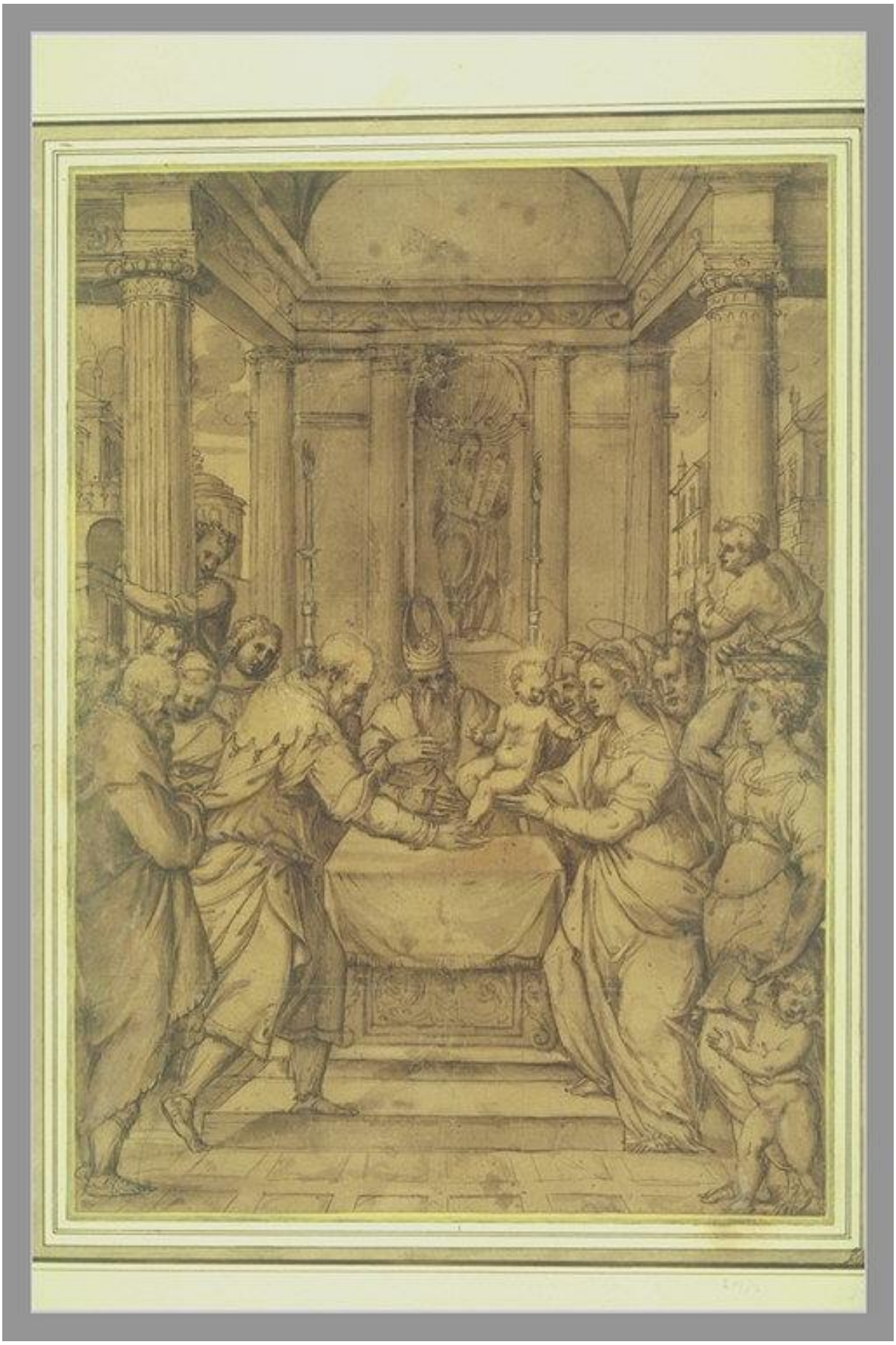


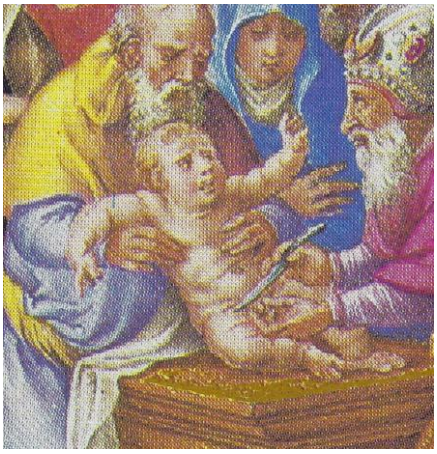
Figure 54. Decio TRAMONTANO. *La Présentation du Christ au Temple* ou *la Circoncision*. XVIe siècle. Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc. Collé en plein. 38,7 x 28,2 cm. Paris, Musée du Louvre.

Une autre œuvre importante du même thème créée dans le premier quart du XVIe siècle en Italie est celle de l'école de Giulio Romano (Musée du Louvre, Paris, INV 518 ; MR 304). Giulio Clovio avait connaissance de cette œuvre puisque, comme nous le verrons, il s'en inspira pour la miniature du folio 39, mais il ne semble pas l'imiter ici.

En outre, selon Vasari, plusieurs portraits de l'entourage de Clovio se cachent dans cette miniature des Heures Farnèse[324]. En effet, à cette période, l'artiste était réputé comme portraitiste et plusieurs nobles et aristocrates firent appel à ses services pour se faire représenter dans de petites peintures indépendantes ou des frontispices[325]. Dans la scène de la Circoncision sont représentés le pape Paul III sous les traits de Siméon, ainsi que Faustina Macini et Settimia Jacovacci, deux femmes nobles romaines décrites par l'écrivain comme « d'une beauté suprême », à travers, probablement, les figures des deux admonitrices situées derrière Siméon et Marie :

> « .. *Vi è la circuncisione di Gesù Cristo, do'è ritratto per Simeone Papa Paulo terzo, e dentro alla storia il ritratto della Mancina e della Settimia gentil donne romane, che furono di somma bellezza…*[326]», traduit en français *: « Il y a la circoncision de Jésus-Christ, qui est représentée pour Siméon, le pape Paul III, et, dans l'histoire, le portrait de Mancinus et Septimus, de douces femmes romaines, qui étaient d'une beauté suprême. »*

Les deux femmes, vêtues de robes respectivement noire et rouge et coiffées d'un voile, font partie des quatre personnages qui regardent le spectateur ; elles se distinguent aussi des autres par leur peau blanche et lumineuse, signe de leur haut rang. Notons que d'autres portraits cachés se trouvent dans les marges des pages de texte du manuscrit. Ainsi, au verso de la page 46 figure dans la marge un portrait d'Alexandre Farnèse[327], les mains jointes en prière, face à la Vierge Marie représentée sur la page voisine que M. Cionini Visani interprète comme un portrait de Lucrèce Farnèse[328].



Enfin, l'enfant a les deux étendus, l'un levé et l'autre baissé, dans une forme de S couché [fig. 55]. Le poignet droit forme une courbure irréaliste. On retrouvera cette position étonnante des bras dans *La Circoncision de Jésus* de Luis de Caravajal, peintre maniériste espagnol, datée des années 1580 (Musée de l'Ermitage, inv. ГЭ-1463).

Figure 55. Heures Farnèse, fol. 34v. Détail : Enfant Jésus.

[324] Vasari, éd. 1967, p. 444.
[325] Onofri 2013, p. 58-65.
[326] Vasari, éd. 1967, p. 444.
[327] Onofri 2013, p. 61.
[328] Cionini Visani 1980, p. 93 ; Onofri 2013, p. 62.

5.2. Le Baptême du Christ (fol. 35r)

Jésus de Nazareth se fait baptiser dans le Jourdain par Jean le Baptiste agenouillé qui verse l'eau d'une coupelle sur sa tête [fig. 56]. Les deux protagonistes sont entourés de néophytes nus qui observent la scène ou se déshabillent. La posture du Saint-Esprit plane au-dessus du Christ. Le cours d'eau sinue vers un arrière-plan où arbres et buissons précèdent des montagnes.

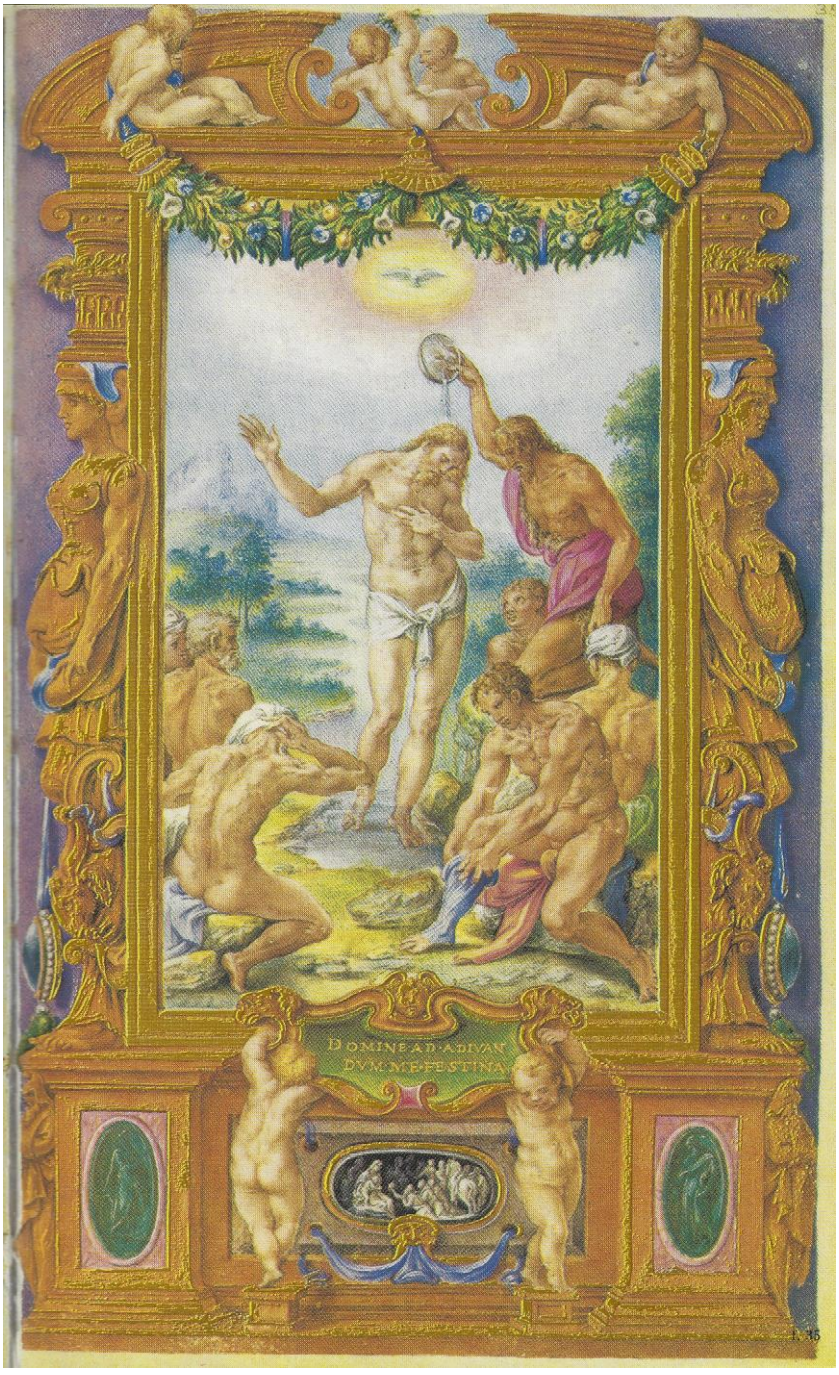


Figure 56. Heures Farnèse, fol. 35r.

Le Christ figure au milieu de la composition [fig. 56b]. Il se tient debout dans une posture déhanchée : l'axe du bassin s'incline sur le côté gauche, entraînant tout le corps dans une cambrure souple et élégante. L'inclinaison est soulignée par l'oblique du pagne blanc noué autour de ses reins. Le poids du corps repose sur la jambe gauche, libérant la seconde jambe qui se soulève légèrement. Comme nous l'avons déjà vu, cette dichotomie entre une partie du corps dynamique et l'autre au repos est héritée de Michel-Ange. Le déhanchement du Christ est particulièrement marqué, comparé à d'autres figures du manuscrit qui présentaient une telle posture, comme le personnage d'Achaz dans *la Prophétie d'Isaïe* ou celui de Ève dans *le Péché originel*. La posture vient probablement du dessin de la Crucifixion de Michel-Ange déjà évoqué [fig. 56c], réalisé à la même période que le manuscrit (1538-1541).

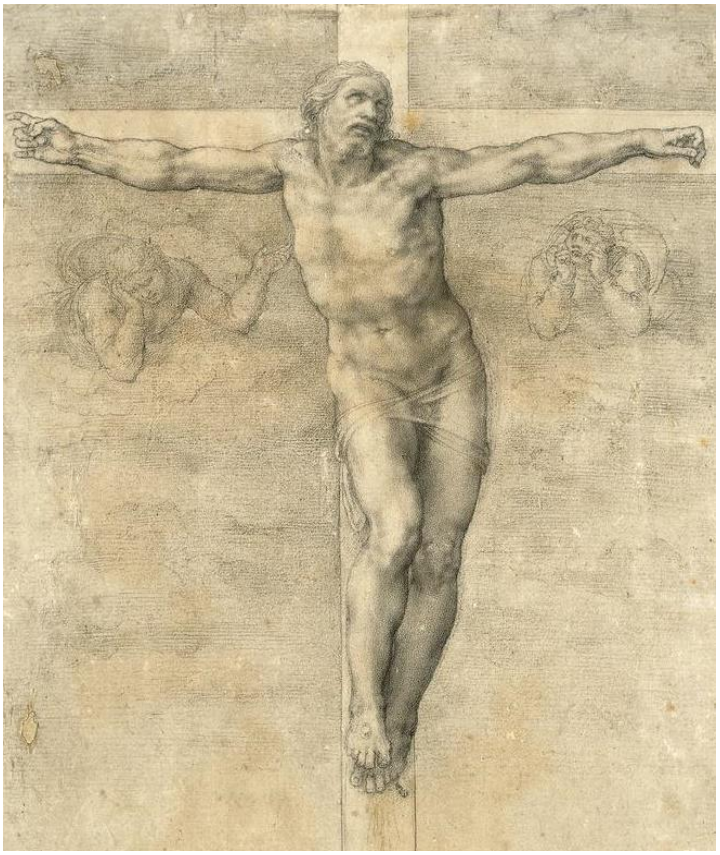


Figure 56c. MICHEL-ANGE. *La Crucifixion*. 1538-1541. Dessin sur papier. 36,8 x 26,8 cm. Londres, British Museum.



Figure 56b. Heures Farnèse, fol. 35. Détail : posture déhanchée du Christ.

En ce qui concerne le haut du corps, Jésus a le bras droit levé et la main gauche posée sur la poitrine, tandis que sa tête est inclinée vers le cœur. Cette position des bras n'est pas commune dans l'iconographie du Christ baptisé de la Renaissance. En effet, au XVIe siècle, il est plus volontiers représenté avec les mains jointes dans un geste de prière[329]. Parfois, il tend une main dans un geste de bénédiction ou croise les mains sur la poitrine en geste d'attente[330], mais effectue rarement ces deux gestes à la fois comme c'est le cas ici. Par exemple, dans le *Baptême du Christ* de Bellini (Vicence, église de Santa Corona), il a les deux mains croisées sur la poitrine ; dans celui du Titien (Rome, Musée du Capitole, inv. PC 41), il a les mains jointes.

Cette posture peu conventionnelle n'est pas sans rappeler le Christ du *Jugement Dernier* de Michel-Ange (Chapelle Sixtine, Vatican). En effet, le personnage a un bras levé au-dessus de la tête et l'autre plié contre le torse. S'il est ici représenté dans une position assise, à la manière du dieu Jupiter[331], et non debout, il a également une jambe d'appui avancée et l'autre libre reculée. Les yeux sont baissés vers les damnés.

Les deux artistes ont représenté le Christ comme un jeune homme puissant à la musculature excessive[332]. Le thème du Baptême et le thème du Jugement Dernier transportent tous deux une idée de renaissance, l'un symbolisant la purification des péchés et le début d'une nouvelle vie spirituelle, et l'autre étant associé à la résurrection des morts et à un nouveau commencement dans le royaume de Dieu.

La position d'un bras levé et de l'autre repliée sur le corps peut également être trouvée dans la figure du Christ baptisé des *Très Riches Heures* du duc Berry (Jean de Berry, Bibliothèque du Musée Condée, Chantilly, Ms. 65).

Autour des deux protagonistes, six personnages sont assis en deux rangées de part et d'autre de Jésus, formant un arc de cercle interrompu en son centre. Leurs corps dénudés affichent une musculature bien définie. La variété de leurs gestes et de leurs expressions donne du dynamisme à la composition. À l'avant-plan, les deux néophytes ne semblent pas se préoccuper du rituel en cours : l'homme à gauche est occupé à remettre ou enlever sa coiffe tandis que celui à droite enfile sa chaussette. Ils forment un duo caractéristique de la figuration de Clovio : le premier, dos au spectateur, s'oppose à la position de son homologue à droite présenté de face. Derrière eux, trois hommes ont le regard tourné vers le Christ tandis que le dernier, de dos, manipule aussi son couvre-chef.

Ces *ignudi* font référence aux figures de la *Bataille de Cascina* de Michel-Ange [fig. 57][333].

Commandée en août 1504 pour le Palazzo Vecchio de Florence, la scène représente la victoire de Cascina contre les Pisans[334]. L'œuvre, restée inachevée à cause du départ de Michel-Ange appelé par

[329] BURNET, É. et BURNET, R., *Décoder un tableau religieux. Nouveau Testament*, Paris, 2018, p. 69.
[330] BURNET, É. et BURNET, R., *Décoder un tableau religieux. Nouveau Testament*, Paris, 2018, p. 69.
[331] BŒSPFLUG, F. et al., *Le Christ dans l'art, des catacombes au XX^e siècle*, Paris, 2000, p. 156.
[332] BŒSPFLUG, F. et al., *Le Christ dans l'art, des catacombes au XX^e siècle*, Paris, 2000, p. 156.
[333] Smith 1976, fol. 34v-35.
[334] Arasse, *L'Homme en jeu*, 2008, p. 36.

le pape à Rome puis à Bologne[335], est connue par la copie d'Aristocle da Sangallo (Norfolk, collection Leicester, inv. 212769) d'après le carton préparatoire détruit peu après sa réalisation[336]. Dans la partie centrale, Michel-Ange représente le moment où les Florentins, surpris par l'arrivée des attaquants, émergent de l'Arno et se rhabillent pour se préparer au combat[337]. Il esquisse de façon spectaculaire un groupe emmêlé d'anatomies humaines aux attitudes variées et énergiques. Cette œuvre est devenue un véritable outil de référence dans lequel les suiveurs de Michel-Ange venaient puiser des formes et des motifs déclinables à l'infini[338] ; la miniature de Clovio en est la preuve. Le thème du rhabillage des soldats sortant de l'eau est tout à fait propice à la représentation des nouveaux baptisés dans le Jourdain.



Figure 57. Aristotele DA SANGALLO. Copie d'après MICHEL-ANGE (1504). *Bataille de Cascina* (partie centrale). 1542. Huile sur panneau, grisaille. 76,4 x 130,2 cm. Norfolk, Holkham Hall.

[335] Arasse., *L'Homme en jeu*, 2008, p. 36-38.

[336] *The incredible backstory of The Battle of Cascina*, dans *Holkham Hall & Estate*, https://www.holkham.co.uk/the-battle-of-cascina/ (consulté le 04/04/2024).
[337] Arasse., *L'Homme en jeu*, 2008, p. 39.
[338] Arasse., *L'Homme en jeu*, 2008, p. 38.

L'homme enfilant sa chaussette dans la miniature [fig. 59] est une citation claire à la figure de la *Bataille de Cascina* effectuant la même action à droite de la composition [fig. 58][339], savamment réinterprétée par l'enlumineur. Michel-Ange montre le soldat dans la précipitation, hâté par l'arrivée soudaine des ennemis : tirant avec effort sur son bas, il est penché en arrière, la jambe droite levée, le poids de son corps reposant sur ses fesses posées sur un support et sur la pointe de son pied gauche. Son visage crispé affiche sa nervosité. Clovio crée une version paisible de cet archétype : l'homme redressé, bien en appui sur sa jambe droite, se penche en avant pour dérouler tranquillement son bas. Les traits de son visage sont détendus.

Le dos et le postérieur de la figure à l'avant-plan à gauche de la miniature se rapprochent aussi du personnage à gauche de la représentation de la bataille.

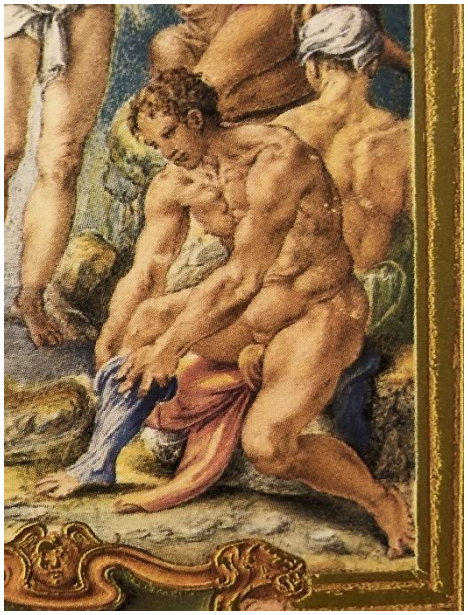


Figure 59. Heures Farnèse, fol. 35r. Détail : homme enfilant son bas.



Figure 58. Aristotele DA SANGALLO. Copie d'après MICHEL-ANGE (1504). *Bataille de Cascina* (partie centrale). Détail : homme enfilant son bas.

[339] Smith 1976, fol. 34v.

6. Feuillets 38v-39r

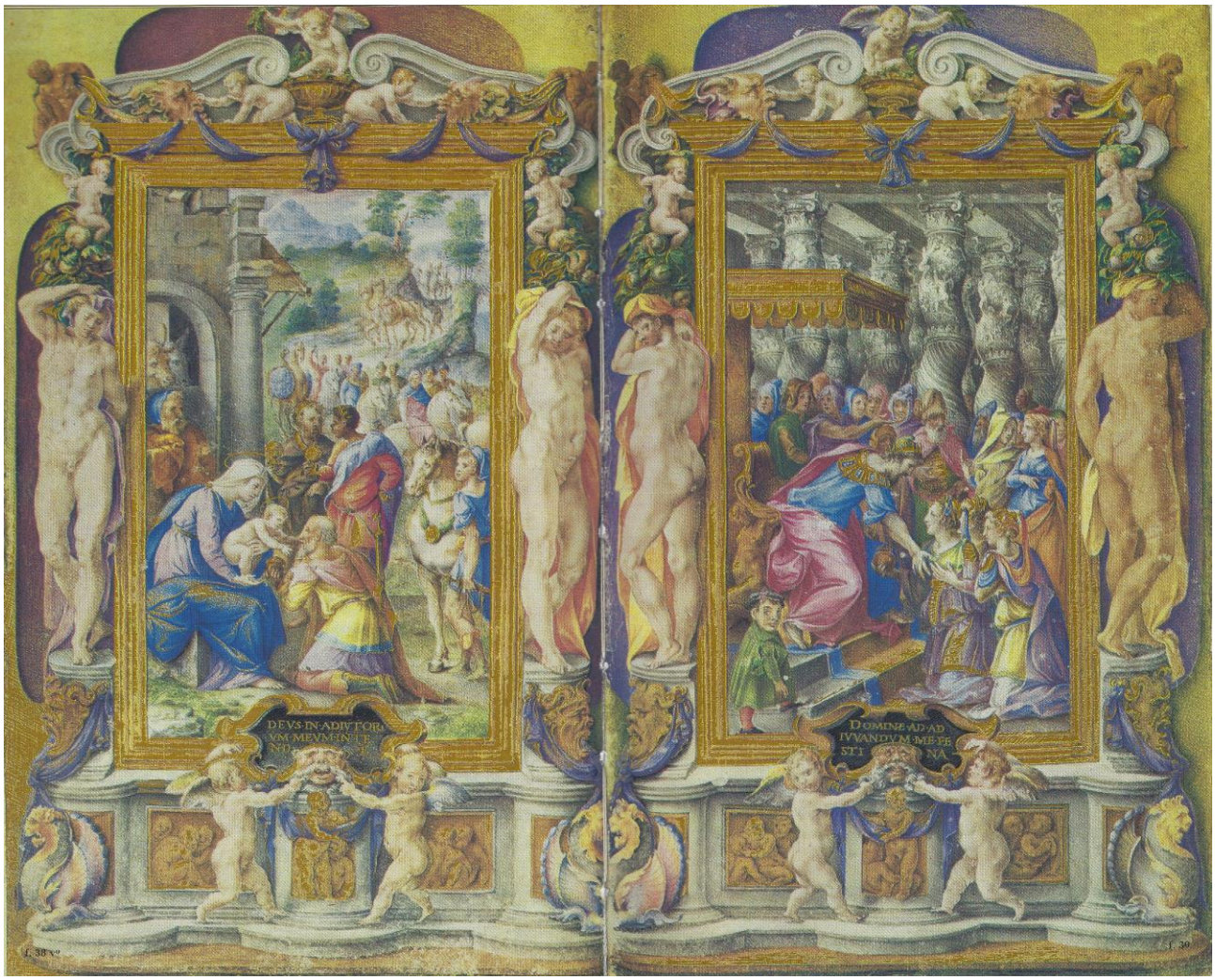


Figure 60. Heures Farnèse, fol. 38v-39r.

Cette double page de l'office de None illustre une Adoration des Rois mages à gauche et La Visite de la reine de Saba au roi Salomon à droite [fig. 60]. Dans les *Vite*, Vasari l'évoque en ces termes : « Dans la None, il a représenté les Mages adorant le Christ, et en face, Salamon adoré par la reine Saba, tous deux richement et diversement ornés, et à l'intérieur, à ses pieds, conduits par des personnages plus petits que des fourmis, toute la fête du Testaccio. »

La ressemblance entre les deux compositions est évidente dans l'agencement des personnages. Le roi assis sur son trône répète la position de l'Enfant sur les genoux de Marie tandis que devant lui sont agenouillées, à l'instar du Roi mage, la reine de Saba et sa suiveuse. Le règne de Salomon, qui a marqué une ère de paix et de prospérité, apparait comme une préfiguration du règne du Christ.

Les miniatures sont flanquées de quatre ignudi, figurés tous d'un point de vue différent. Les guirlandes décoratives des marges ont été remplacées par des rubans mauves.

6.1. L'Adoration des Rois mages (fol. 38v)

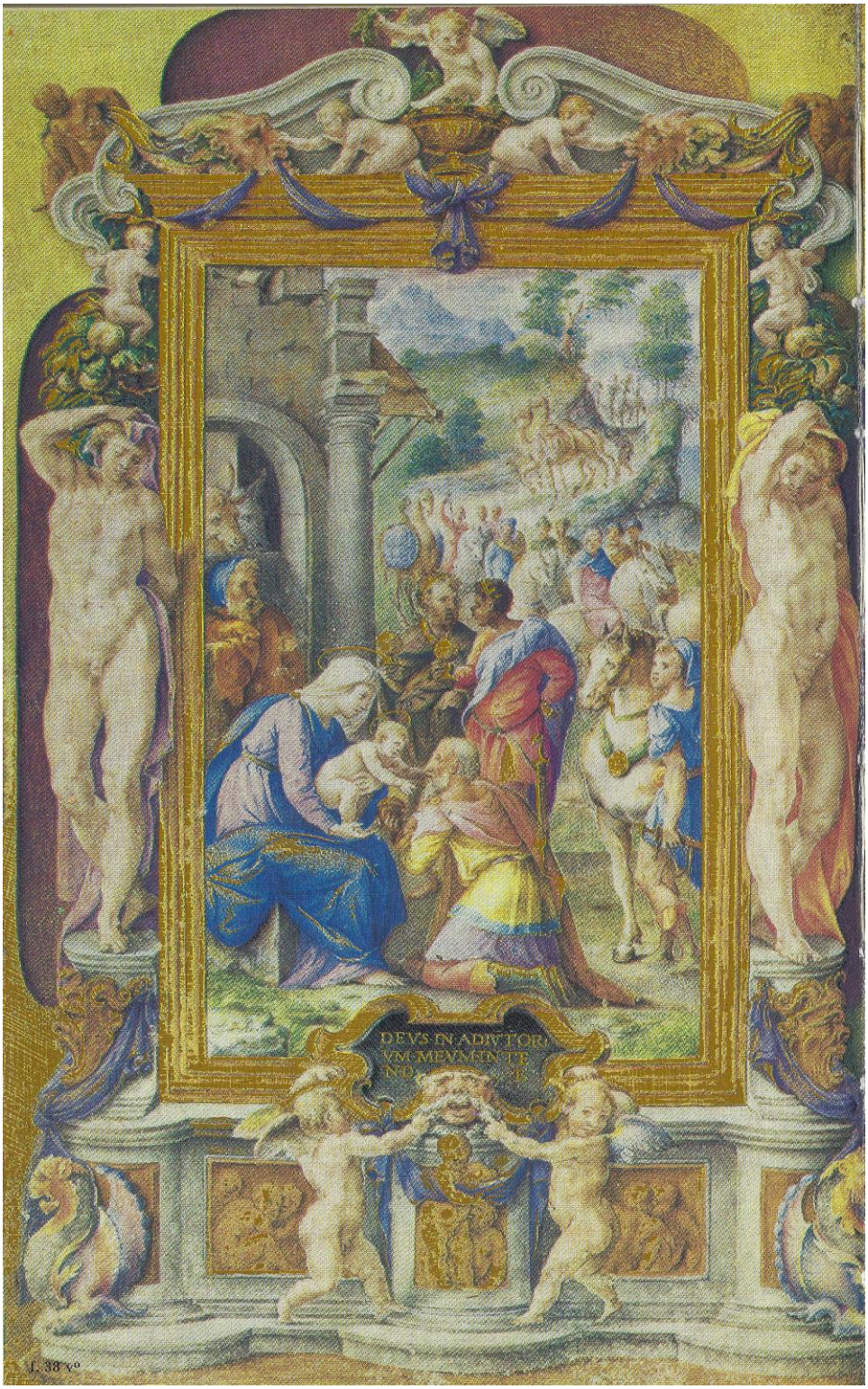


Figure 61. Heures Farnèse, fol. 38v.

Marie, vêtue d'une robe, d'un manteau et d'un voile, est assise sur une pierre et porte l'enfant dans les bras [fig. 61]. L'enfant nu est penché en avant, les mains tendues vers le visage du roi. Les mages portent de riches vêtements. Leurs apparences différentes représentent les trois parties du monde connues à l'époque mais aussi les trois âges de la vie. Melchior est figuré en vieillard à la chevelure et la barbe blanches, Balthazar en jeune homme maure à la peau noire et Gaspard en homme mûr. Le premier est agenouillé devant Jésus tandis que les deux autres se tiennent debout derrière lui, tournés l'un vers l'autre.

Cette fois, le sens des comparaisons est inversé, puisque c'est l'œuvre de Clovio qui constitue ici un modèle d'inspiration : en effet, comme introduit dans le premier chapitre, Cornelis Cort a reproduit la composition dans une gravure publiée après 1568, à partir d'un dessin identique de Giulio Clovio à la pierre noire (Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 990446 [fig. 62]), probablement réalisé expressément pour être reproduit en gravure[340].

L'artiste a établi quelques modifications dans son dessin par rapport à la miniature. Les dimensions plus grandes du support lui ont permis d'élever l'architecture, percée d'une deuxième baie, de multiplier le nombre de chevaux, et de représenter les rois mages en plus grand et avec plus de détails. La position des rois a changé : celui devant l'Enfant n'a plus qu'un genou par terre, l'autre frôlant la jambe de Marie. Derrière, le roi à gauche a cette fois le bras passé devant son voisin, pointant du doigt de manière plus ostensible la scène de l'Adoration. Derrière, à gauche, le personnage barbu n'apostrophe plus le spectateur mais regarde les bergers.

Le décor de l'encadrement du dessin présente aussi quelques variations par rapport à la miniature. En haut, le motif du ruban mauve a disparu et les putti de bronze marquant les angles ont été pourvus d'ailes. Dans la partie inférieure, une multitude de putti et d'anges ont pris place, jouant avec des instruments, tandis qu'au centre, une plaque rectangulaire, vide, remplace le cartouche inscrit de la miniature bordé d'un masque et porté par des angelots. Le traitement de l'architecture a également été modifié : le cadre entre la bordure et le décor a perdu ses moulures ; les plaques de relief en bas n'apparaissent plus, et les bases des colonnes sont cannelées (ou godronnées). Enfin, les piédestaux des figures sont décorés de ferronneries, motif qui ornait les cadres des feuillets 26v-27r des Heures Farnèse.

[340] D'après une citation dans le catalogue de la Royal Collection du Windsor Castle tirée de : PELC, M., *Prints after Giulio Clovio*, Zagreb, 1998.



Figure 62. Cornelis CORT. Gravure d'après une invention de Giulio CLOVIO. Après 1567. Gravure : 21,6 x 30,2 cm. Feuille : 22,1 x 31,8 cm. Brescia, Pinacothèque Tosio Martinengo.

Les postures des ignudi dans les marges [fig. 64] proviennent de l'œuvre de Michel-Ange : les deux Esclaves du Louvre, conçus entre 1513 et 1515[341] (MR 1589 ; N 15043 et MR 1590 ; N 15044 [fig. 63]), et les Prisonniers inachevés du Tombeau de Jules II prévus en 1532 (Florence, Galleria dell'Accademia)[342].

[341] Sala 2001, p. 168-176.
[342] Sala 2001, p. 168-176.



Figure 63. MICHEL-ANGE. *Esclave mourant. Esclave rebelle*. 1513-1515. Sculpture en marbre blanc. H. 277,7 cm ; L. 72,4 cm ; P. 53,5 cm - H. 215 cm ; L. 49 cm ; P. 75,5 cm. Paris, Musée du Louvre.

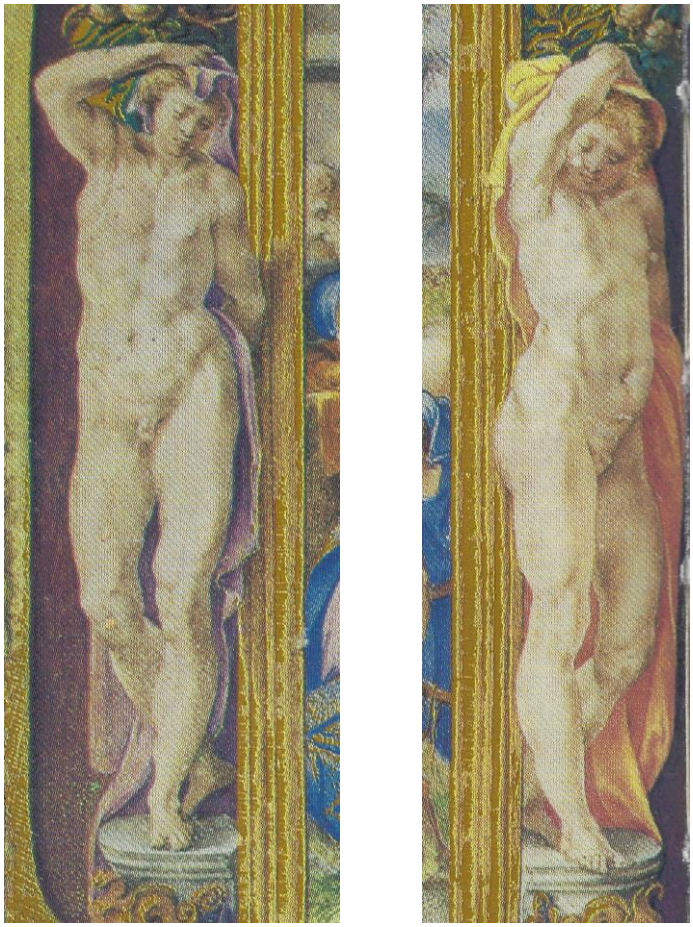


Figure 64. Heures Farnèse, fol. 38v. Détail : figures de l'encadrement.

6.2. La Visite de la reine de Saba au roi Salomon (fol. 39r)



Figure 65. Heures Farnèse, fol. 39v.

L'histoire de la visite de la Reine de Saba au roi Salomon est racontée dans le Premier Livre des Rois de l'Ancien Testament de la Bible[343]. Selon le récit, la Reine de Saba, attirée par la renommée de la sagesse de Salomon, entreprit un voyage pour le rencontrer. Impressionnée par sa sagesse et sa richesse, elle offrit des cadeaux somptueux[344]. La visite est souvent interprétée comme une démonstration de la sagesse et de la prospérité de Salomon, renforçant sa réputation dans l'histoire biblique.

Sous l'éminence d'un baldaquin, Salomon, arborant un bonnet phrygien et une couronne, est partiellement assis sur le trône, soutenu par une figure masculine [fig. 65]. Il étend son bras droit vers Saba, qui, agenouillée devant lui, tient un réceptacle couvert dans sa main droite, l'autre posée sur sa poitrine. Deux autres femmes se prosternent derrière elle. En arrière-plan, un ensemble hétérogène de personnages masculins, certains arborant des chapeaux, d'autres des capuches, ainsi que des femmes, dont une mystérieusement voilée, se trouve à leurs côtés. Les colonnes cannelées et torsadées en arrière-plan sont ornées de figures, certaines ailées, d'autres escaladant, sous des colonnes corinthiennes. Dans le coin inférieur gauche de la représentation, un individu de stature modeste, coiffé d'une casquette, jette un regard en direction du spectateur par-dessus son épaule droite.

Les grands principes de composition de la miniature [fig. 68] ont peut-être été influencés par la peinture des Loges vaticanes traitant du même thème [fig 67]. Elle est représentée sur la douzième voûte, consacrée aux histoires de Salomon[345]. Raphaël a imaginé la scène dans un intérieur à l'architecture contemporaine. Dans la partie gauche de la composition, sur une estrade, Salomon se lève de son trône pour accueillir la reine de Saba. Les protagonistes sont entourés d'une foule assistant à la rencontre.

Par contre, Clovio ne représente pas la reine de Saba en train de monter sur l'estrade à la rencontre de Salomon mais la montre assise devant lui, lui tendant un présent. La différence est significative : dans l'enluminure, c'est le roi qui se déplace vers la souveraine. De plus, Salomon a encore une partie de son étoffe sur le trône, il vient de se lever, et pourtant, sa main est déjà dans l'espace de la Reine. Clovio démontre ici son talent à représenter plusieurs moments narratifs en une seule image. Au lieu de contempler la représentation d'un instant figé, le spectateur se trouve projeté dans une histoire qu'il peut facilement comprendre.

Clovio resserre le cadre autour des personnages et densifie la foule des spectateurs. Le sentiment d'agglutinement et d'oppression est renforcé par l'accumulation des colonnes torses alignées à l'arrière-plan, là où Raphaël crée une architecture ouverte sur l'extérieur. Ce choix de l'enlumineur est intéressant : alors qu'il a l'habitude de disposer ses scènes dans des portiques ou des sortes d'édifices brisés pour laisser voir le paysage, il choisit ici de fermer complètement l'espace. Ne pouvant se contenter d'imiter trait pour trait le grand maitre avec lequel il ne peut rivaliser, le maniériste doit s'éloigner de la tradition et proposer autre chose.

[343] Toy 1907, p. 207-212.
[344] 1 Rois 10, 1-3.
[345] Dacos 2008, p. 173.

L'usage de colonnes torses luxuriantes formant l'arrière-plan de la scène diffère des architectures sobres habituellement représentées par Clovio en toile de fond. Il s'agit en réalité d'une représentation des colonnes salomoniques, c'est-à-dire les colonnes torsadées en bronze qui décoraient la tombe de saint Pierre dans l'ancienne basilique[346], réputées pour avoir été rapportées du temple de Salomon de Jérusalem[347]. Bernini s'en est inspiré pour sa création du baldaquin de la basilique actuelle. Parmi les douze colonnes salomoniques originales, huit ont été réutilisées pour les niches dans les piliers du dôme, deux figurent sur le retable de Saint-François dans la chapelle du Saint-Sacrement, une se trouve dans la chapelle de la Pietà et une est conservée au musée de l'œuvre de Saint-Pierre[348].



Figure 66. Jean FOUQUET. Heures d'Étienne Chevalier : *Le mariage de la Vierge*. Vers 1452-1460. Enluminure sur parchemin. 16,5 x 12 cm. Chantilly, Musée Condé.

On trouve déjà des représentations des colonnes salomoniques dans des peintures médiévales. Au XVe siècle, Jean Fouquet les utilise comme décor à la scène *Pompée dans le Temple de Jérusalem* dans une enluminure du manuscrit des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe (Paris, BnF, département des Manuscrits, Français 247, fol. 293v. Livre XIV) ainsi que dans l'enluminure du *Mariage de la Vierge* tirée des Heures d'Étienne Chevalier[349] (Chantilly, Musée Condé, Ms.71 [fig. 66]).

Au XVIe siècle, de nombreux artistes utilisent les colonnes salomoniques dans des dessins et des gravures[350], mais c'est chez Raphaël et ses assistants qu'il faut trouver le modèle principal des peintres maniéristes pour ce type de représentations. *La Guérison du boiteux* [*Cartons*, fig. 69] illustre le Temple de Salomon où saint Pierre, assisté de l'Apôtre Jean, s'apprête à guérir un boiteux de naissance. Les colonnes torses y occupent une place majeure. Trois rangées de supports en bronze s'élèvent sur toute la hauteur du tableau, structurant ainsi l'espace en une composition tripartite. À gauche, deux autres files de colonnes mènent le regard vers un paysage.

Ce motif a été repris de Raphaël par plusieurs artistes postérieurs, notamment Giulio Romano dans son tableau de la *Circoncision* mentionné plus tôt [fig. 70], dont la représentation de Clovio se rapproche encore plus : les colonnes salomoniques servent ici aussi de fond à la scène et c'est leur partie supérieure, jusqu'au chapiteau, qui est visible, leurs bases cachées par la foule. De plus, leur sinuosité est accentuée. Les deux iconographies ont également en commun de mettre en scène un homme d'un certain pouvoir, temporel d'un côté et spirituel de l'autre, interagissant avec un autre personnage devant une foule.

[346] Toynbee1953, p. 25-26.
[347] Pauwels 2008, p. 133.
[348] Pauwels 2008, p. 134.
[349] *BnF*, https://www.bnf.fr/fr (consulté le 01/04/2024).
[350] Pauwels 2008, p. 135.



Figure 68. Heures Farnèse, fol. 39r Détail.



Figure 67. RAPHAËL, Pellegrino DA MODENA et TOMMASO VINCIDOR. *La Rencontre avec la reine de Saba*. Vers 1517 ou 1518-19. Fresque. Dimensions inconnues. Vatican, *Loggia de Raphaël*, douzième voûte.



Figure 69. RAPHAËL. *La Guérison du Boiteux* (*Cartons de Raphaël* pour la chapelle Sixtine). 1515. Londres, Victoria and Albert Museum.



Figure 70. Giulio ROMANO. *La Circoncision*. 1er quart du XVIe siècle (vers 1520-1524). Huile sur bois transposé sur toile. 11,5 x 12,2 cm hors cadre. Paris, Musée du Louvre.

Selon W. Smith, un portrait de Farnèse se cache dans la figure de Salomon [fig. 71][351]. Quant au nain [fig. 72], il représenterait un membre de la cour[352]. Grimpant une marche du piédestal du roi, il interpelle le spectateur du regard.



Figure 71. Heures Farnèse, fol. 39r. Détail : portrait du cardinal Farnèse dans la figure de Salomon.



Figure 72. Heures Farnèse, fol. 39v. Détail : nain de cour.

[351] Smith, f. 38v-39
[352] Smith, f. 38v-39.

7. Feuillets 42v-43r

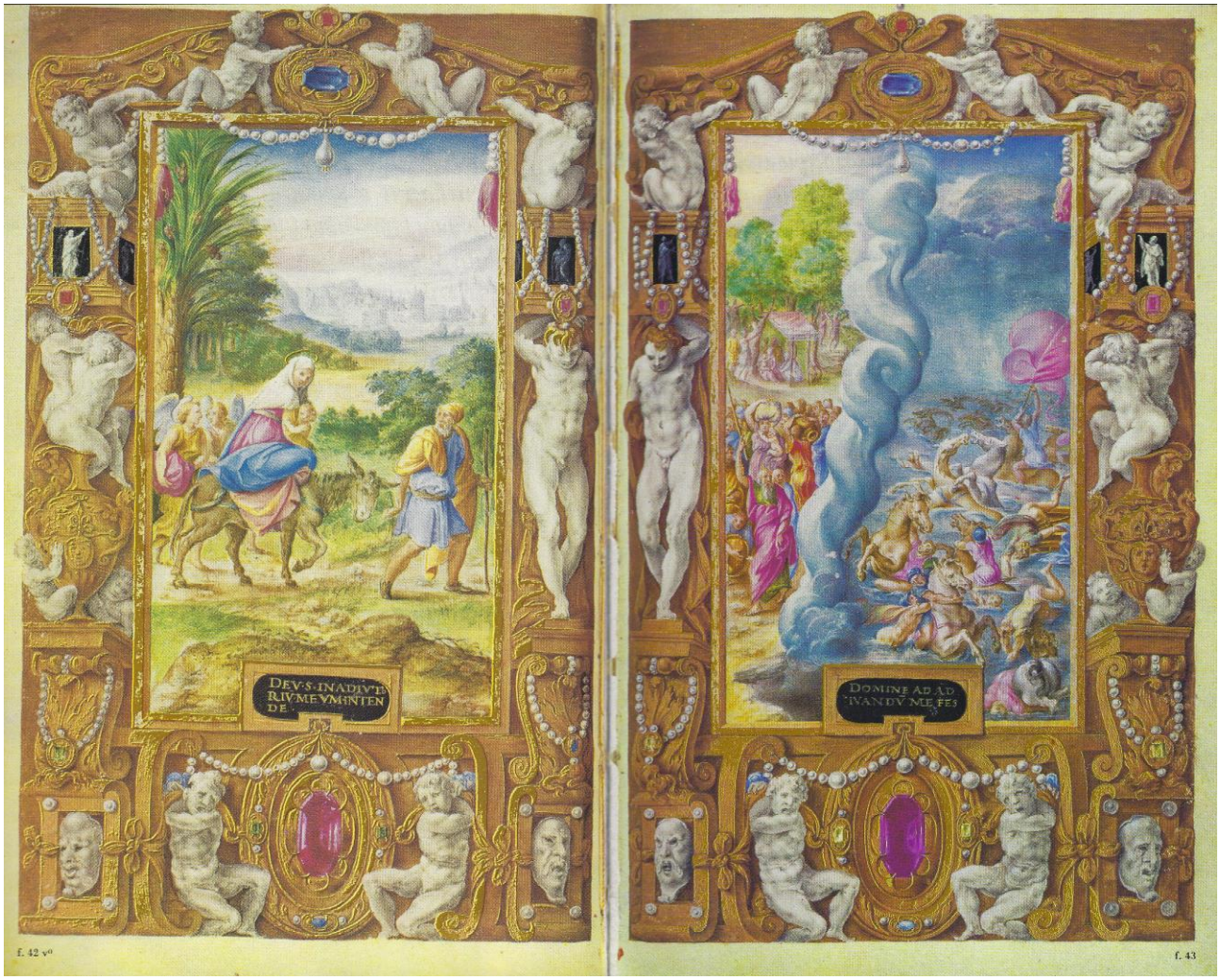


Figure 73. Heures Farnèse, fol. 42v-43r.

Cette double page qui illustre les Vêpres montre la Fuite en Égypte à gauche et la Traversée de la mer Rouge à droite [fig. 73]. Dans les *Vite*, Vasari l'évoque en ces termes : « Aux vêpres, la Vierge s'enfuit avec le Christ en Égypte et, en face, la Noyade de Pharaon dans la mer Rouge, avec ses différentes frises sur les côtés. »

Les deux épisodes sont liés par le thème de la libération, de la protection divine et du salut accordé à ceux qui sont opprimés ou menacés. Comme le souligne Webster Smith, le souci d'harmonie entre les deux miniatures n'est pas flagrant, bien que les figures de Joseph et de Moïse se répondent et que l'oblique de la colonne de nuée rappelle l'inclinaison de Marie sur l'âne[353]. Les scènes sont plutôt traitées comme des images autonomes.

Les marges sont habitées de figures nues d'hommes et d'enfants représentées en grisaille. En bas, les putti affichent des expressions terrorisées, renforcées par les masques grimaçants à côté. Des motifs

[353] Smith 1976, fol. 42v-43r.

de volutes, de consoles et toutes sortes d'arabesques servent de fond à la figuration. Enfin, ce sont ici des colliers de perles qui sont ajustées par les putti.

7.1. La fuite en Égypte (fol. 42v)

Les personnages saints défilent devant le spectateur, la Mère et l'Enfant sur l'âne, conduit par Joseph [fig. 74]. La scène se déroule sous un ciel bleu, dans un paysage verdoyant avec des montagnes à l'arrière.



Figure 74. Heures Farnèse, fol. 42v.

La tradition du thème de la Fuite en Égypte remonte à la période antique et a été représenté à toutes les périodes[354]. Aux XVe et XVIe siècles, une nouvelle iconographie apparait : celle du thème du « Repos pendant la fuite en Égypte », tiré des évangiles apocryphes, qui sera alors très souvent privilégié dans la peinture[355]. Dans les manuscrits enluminés, cependant, le thème ancien de la fuite persiste, tandis que les représentations du repos y sont rares[356].

Le mode de représentation des personnages en enfilade n'est pas rare dans cette iconographie. C'est ainsi que de grands artistes comme Giotto di Bondone (Padoue, Chapelle des Scrovegni [fig. 76]), Lorenzo Monaco (Altenbourg, Musée Lindenau, Inv.-Nr. 7 [fig. 75]) ou encore Vittore Carpaccio (Washington, National Gallery of Art, acc. nr. 1937.1.28 [fig. 77]) ont choisi d'illustrer ce thème. La composition illustre bien le déplacement continu et linéaire de la Sainte Famille, mettant en avant leur voyage physique mais aussi spirituel. De plus, elle met en valeur le caractère narratif de la scène en permettant au spectateur de suivre visuellement le déroulement du récit. En observant l'image, le fidèle peut lui aussi entreprendre une pérégrination spirituelle.



Figure 76. Giotto DI BONDONE. *La Fuite en Égypte*. Vers 1303-1305. Fresque. 200 x 185 cm. Padoue, Chapelle des Scrovegni.



Figure 75. Lorenzo MONACO. *La fuite en Égypte*. 1405. Tempera sur panneau de bois. 21,2 x 35,5 cm. Altenbourg, Musée Lindenau.



Figure 77. Vittore CARPACCIO. *La fuite en Égypte*. Vers 1515. Huile sur panneau. 73 x 111 cm. Washington, National Gallery of Art.

[354] Dufey-Haeck 1977, I-II.
[355] Dufey-Haeck 1977, I-II.
[356] Dufey-Haeck 1977, p. 36.

La composition de Clovio [fig. 79] est héritée de la gravure de la *Fuite en Égypte* d'Albrecht Dürer[357] [fig. 78] tirée du recueil de la *Vie de la Vierge* (Musée du Louvre, Paris, L 36 LR/165 Recto). Cette série de gravures date des années 1504 et 1505[358].



Figure 79. Heures Farnèse, fol. 42v.

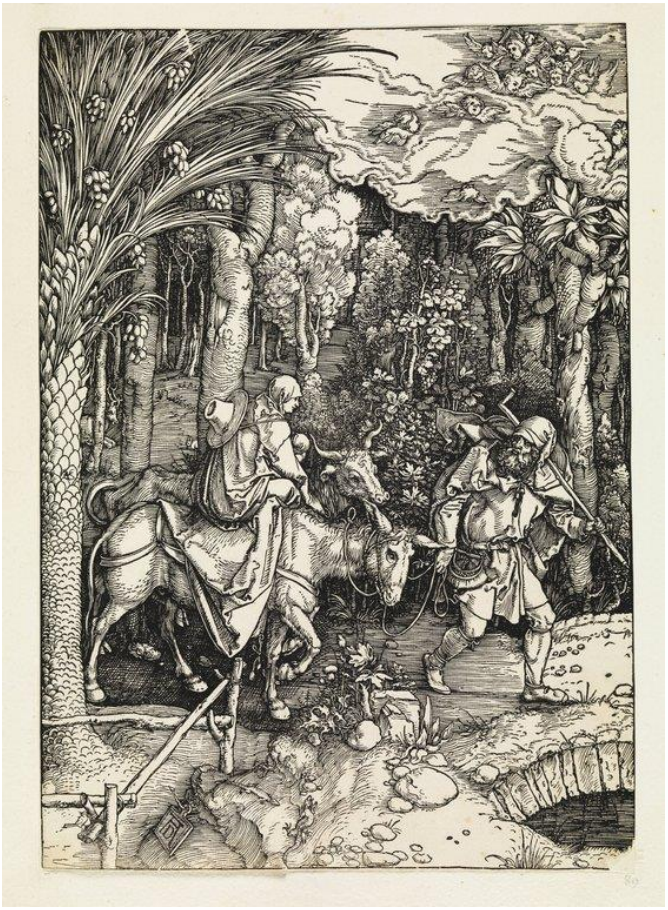


Figure 78. Albrecht DÜRER. *La Fuite en Égypte. Vie de la Vierge*, pl. 14. Vers 1504. Gravure sur bois. Monogramme Ad en bas à gauche sur une tablette. Dimensions à la feuille : 29,7 x 20,9 cm. Paris, Musée du Louvre.

La gravure présente la Sainte Famille en pleine traversée d'un paysage accidenté, dans une forêt luxuriante. Au premier plan, Joseph guide l'âne sur lequel Marie et Jésus sont assis. Le groupe est encadré par des rochers escarpés et des arbres. Dans le ciel, des anges volent au-dessus d'eux, symbolisant la protection divine. Toute la surface de l'œuvre est remplie dans une espèce d'horreur du vide, agrémentée de multiples détails finement détaillés par des traits fins et rapprochés, créant une atmosphère de tension.

Clovio imite la composition générale de l'œuvre ainsi que la posture des figures. Les trois personnages principaux sont représentés en enfilade, avec l'âne à gauche et Joseph à droite. Marie est

[357] Smith 1976, fol. 42v-43.
[358] *Dürer* 1908, p.397.

assise à califourchon, l'enfant dans les bras. L'âne tourne la patte vers nous. Il a une patte levée. Chez Clovio, l'ombre sur la patte avant gauche de l'animal nous indique que la patte levée est la même que chez Dürer. De même, Joseph a, dans les deux versions, la jambe gauche avancée. Perçu de trois quarts, il regarde vers l'arrière.

Clovio apporte néanmoins de nouvelles idées compositionnelles. Tout d'abord, la représentation des figures célestes est différente. Dans la gravure, une dizaine de chérubins volent au-dessus de la famille ; ils forment une masse confuse qui donne à la scène un sentiment d'agglutinement et de dynamisme. Dans la miniature, les anges sont représentés en pied. Ils sont réduits au nombre de deux et ne sont pas situés dans le ciel mais à gauche de la Sainte Famille, fermant la marche. Leurs visages sont tournés l'un vers l'autre. L'atmosphère de la scène en ressort plus calme et plus dégagée. Bien qu'ils se distinguent des hommes par leurs ailes, qui rappellent leur rôle de protecteurs, ils sont davantage associés aux figures terrestres en étant disposés au même plan qu'eux.

De plus, chez Clovio, Marie et l'Enfant ont le visage tourné vers le spectateur. L'enlumineur donne ainsi plus d'importance à ces personnages saints qui interpellent du regard l'observateur.

Dans son étude de la Fuite en Égypte de Nicolas Poussin, Thibault Girard s'étonne du regard de l'Enfant tourné vers le spectateur, qu'il juge rare dans les illustrations de ce thème[359] :

> « *Et que dire enfin de la figure du Christ-enfant, inhabituelle dans les représentations de la fuite en Égypte ? D'ordinaire emmailloté fermement dans un linge, le bambin est montré ici libre de ses mouvements, entièrement dévêtu, fixant droit dans les yeux le spectateur*[360] ».

Par ailleurs, le traitement du drapé de Marie est également réinterprété.

En ce qui concerne la représentation du Père, elle reste bien plus caricaturale chez Dürer. L'homme est davantage voûté, semblant crouler sous le poids de la cape qu'il porte sur les épaules. Sa barbe est plus fournie, ses traits semblent plus durs.

La position de son bâton diffère aussi : dans la version flamande, le bâton posé sur l'épaule du marcheur forme une belle oblique, tandis que dans l'interprétation italienne, il est tenu bien droit, planté dans le sol. Ce choix a sans doute été fait par le miniaturiste dans un souci d'économie de l'espace : Clovio doit en effet adapter sa composition au format miniature de son œuvre, réduit d'une dizaine de centimètres de chaque côté par rapport à la gravure. Disposer le bâton de marche à la verticale lui permet de placer Joseph au bord du tableau. S'il avait voulu poser le bâton sur l'épaule du personnage, il aurait alors dû le placer beaucoup plus haut, ce qui n'aurait pas été très réaliste.

Mais la modification implique aussi une différence sémantique : dans la miniature, Joseph, fatigué de la marche, doit s'appuyer sur son bâton, alors que dans le modèle original, il n'en n'a pas besoin.

[359] Girard 2018, p. 106.
[360] Girard 2018, p. 106.

Enfin, les plis des drapés sont moins brisés et plus souples que chez Dürer.

La forêt dense de l'artiste allemand est remplacée par un paysage italien plus épuré, composé d'une plaine verdoyante à l'avant-plan au milieu de laquelle un chemin de terre ou de sable sinue vers des ruines et des montagnes bleutées. L'atmosphère, suffocante chez Dürer, devient douce et paisible dans l'interprétation de Clovio. Ce paysage idyllique aux tons pastel est plus propice à la contemplation.

Dans la composition de Dürer, le palmier à gauche se trouve à l'avant-plan, devant les personnages ; chez Clovio, il a été relégué au second plan, pour laisser davantage d'espace et de visibilité aux personnages. L'accent est davantage mis sur la représentation de la Famille.

Les couleurs requises par le changement de médium permettent aussi à Clovio de s'épanouir dans son interprétation personnelle du thème et de donner vie à cette composition attrayante.

Si le motif de l'âne est copié de la composition de Dürer, le bœuf a été supprimé dans un même souci d'épuration.

En conclusion, Clovio réinterprète la gravure de Dürer dans un décor plus classique. Il suit la tradition iconographique dans l'agencement des protagonistes[361] (la Vierge à l'Enfant chevauche en amazone l'âne *christophoros*, Joseph guide le cortège et deux anges accompagnent la Famille en marchant) ainsi que dans la représentation d'un paysage uniforme, plat et calme[362]. Par contre, les postures et les gestes des personnages sont clairement inspirés de la gravure de Dürer, que Clovio personnalise tout de même avec son propre style. La figure de Joseph, notamment, est représentative du passage du style flamand au goût italien.

7.2. Le passage de la mer Rouge (fol. 43r)

La composition est séparée en deux parties [fig. 80]. À gauche, Moïse, à la tête d'un groupe d'Israélites, marche en levant son bâton. À sa gauche, un personnage masculin se baisse pour soulever une urne. Derrière lui, deux femmes portent respectivement un paquet et une urne sur la tête. À l'arrière-plan, une scène miniature figure des personnages assis et debout sous un petit abri, dans un paysage verdoyant. La partie droite de la miniature figure la mer Rouge submergeant les Égyptiens et leurs chevaux.

[361] Girard 2018, p. 104.
[362] Girard 2018, p. 104.

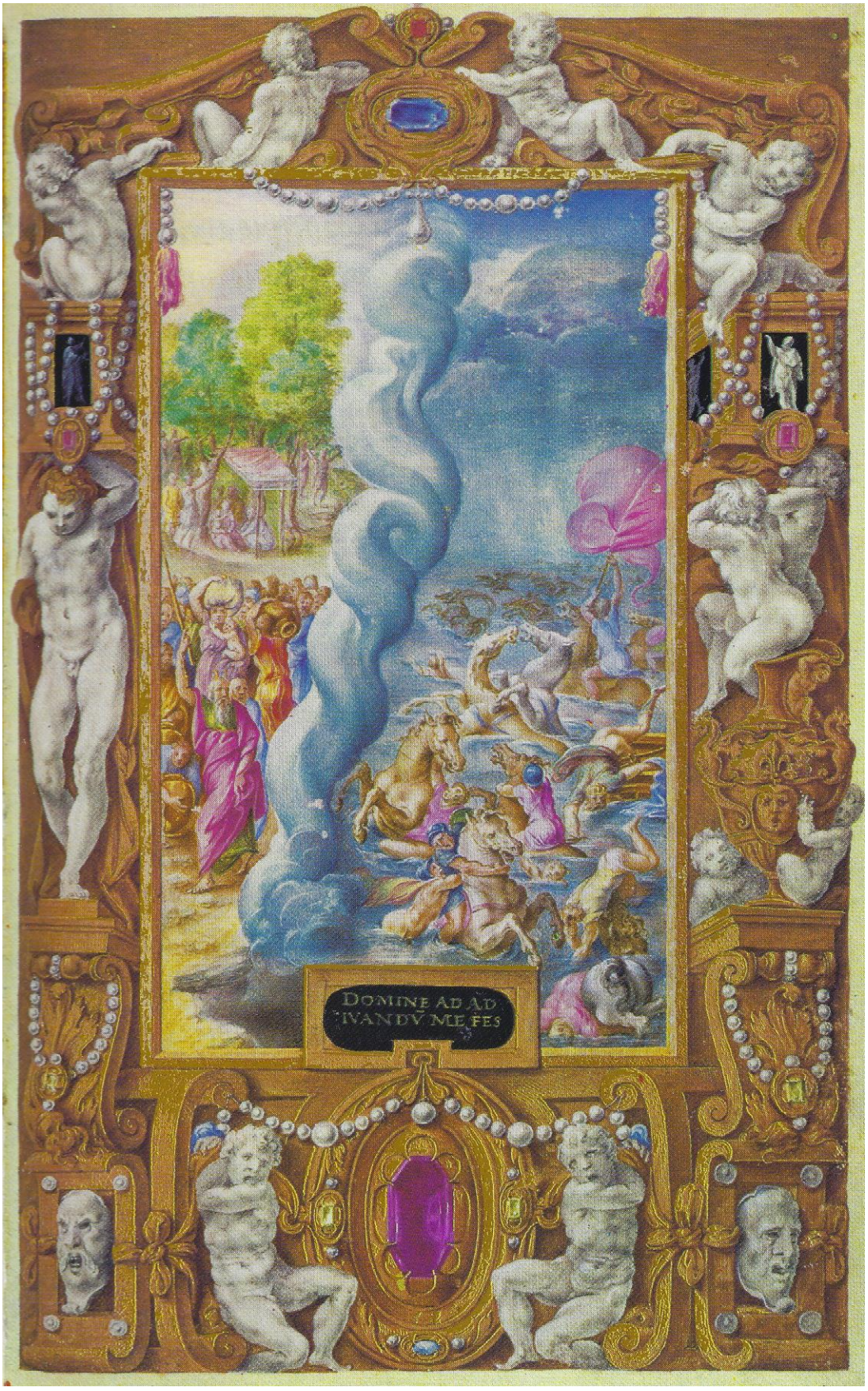


Figure 80. Heures Farnèse, fol. 43r.

Cette miniature incarne parfaitement l'évolution du maniérisme : les personnages adoptent des poses complexes et variées, les couleurs sont vives, et le cadre coupe les éléments de la scène. Moïse a le torse de face, la tête à moitié tournée vers la mer, alors que ses jambes sont tout à fait dans l'autre sens. Sa posture rappelle symétriquement celle de Joseph sur l'autre page. Son bras levé répond au geste de la femme à l'enfant située derrière lui. Celle-ci forme, avec son voisin situé de dos, une nouvelle paire de personnages typique des compositions du manuscrit, l'un admoniteur et l'autre repoussoir.

D'après Webster Smith, plusieurs figures d'hommes et de chevaux de la partie droite de la miniature [fig. 81] sont inspirées de la *Mer Rouge* du Titien, une peinture aujourd'hui perdue connue par la gravure de Domenico dalle Grecche[363]. L'œuvre originale créée en 1514 symbolisait la défaite de l'armée de Maximilien Ier pendant les guerres de la Ligue de Cambrai[364]. Les soldats égyptiens sont figés dans des postures théâtrales tandis que leurs visages affichent des expressions dramatiques. Si certains sont déjà à l'eau, d'autres sont encore accrochés au cour de leurs montures ou représentés en train d'en tomber. Les deux figures à droite plongent tête la première dans l'eau dans des positions analogues. Les postures des deux personnages assis sur leurs montures de dos se répondent également entre elles. Les chevaux sont traités de manière tout aussi significative : la paire de chevaux en bas à gauche ont la tête tournée dans le même sens, formant une belle oblique qui structure la composition, alors que leurs jambes avant se lèvent dans des directions opposées ; les deux chevaux derrière eux, nez à nez, sont agencés avec harmonie. Si la composition semble à première vue confuse et désordonnée, elle est en réalité organisée de manière très méthodique et c'est précisément dans cette façon de mettre de l'ordre dans le désordre que réside tout le génie de Clovio.



Figure 81. Heures Farnèse, fol. 43r. Détail : Égyptiens dans la mer Rouge.

[363] Smith 1976, fol. 42v-43.
[364] Carrangeot 2021, § 14.

Les deux parties de la composition sont séparées par une colonne de nuée qui, selon le récit biblique, avait guidé les Israélites dans leur voyage et se plaça entre l'armée égyptienne et le camp d'Israël la nuit de la Traversée pour empêcher les Égyptiens de les approcher[365]. Cette intervention divine permet aux Israélites de traverser la mer Rouge à pied sec, tandis que les eaux se referment sur l'armée de Pharaon, les sauvant ainsi de la poursuite égyptienne : « L'ange de Dieu, qui allait devant le camp d'Israël, partit et alla derrière eux; et la colonne de nuée partit aussi de devant eux et se tint derrière eux. Elle se plaça entre le camp des Égyptiens et le camp d'Israël. Cette nuée était ténébreuse d'un côté et éclairait la nuit de l'autre, de sorte que les uns et les autres n'approchèrent point l'un de l'autre pendant toute la nuit. » (Exode 14 :19-20). L'appellation de « colonne de nuée » vient du terme « columna nubis » de la Vulgate. Le passage fait également référence à une colonne de feu, envoyée par Dieu pour effrayer les Égyptiens[366]: « Dominus autem praecedebat eos ad ostendendam viam per diem in columna nubis et per noctem in columna ignis ut dux esset itineris utroque tempore[367] ». Traduit en français : « L'Éternel allait devant eux pour leur montrer le chemin, le jour dans une colonne de nuée, et la nuit dans une colonne de feu, afin qu'il soit le guide de leur voyage en ces deux temps[368]».

Clovio représente le motif en forme de spirale étendue sur toute la hauteur de la miniature. Pour montrer que Clovio s'écarte des représentations antérieures de cette colonne de nuée , Webster Smith compare le motif avec la colonne de la *Mer Rouge* aux *Loggie* de Raphaël[369] [fig. 83] ainsi qu'avec celle de Cosimo Roselli à la Chapelle Sixtine [fig. 82] :

> *« Earlier paintings of the Crossing of the Red sea-for example, Raphael's in the Loggie and Cosimo Roselli's in the Sistine Chapel, which show the « pillar » as, indeed, a pillar or a column, standing upright-are inspired by the word columna used in the Vulgate rendering of the story. Clovio's painting may appear as a more naturalistic imagining of the phenomenon[370]».*

Or, les colonnes représentées dans ces deux œuvres de grands maitres auxquelles Smith fait référence sont des colonnes de feu et non des colonnes de nuée, et ne sont donc pas comparables. Il est toutefois juste de dire que Clovio traite cet ornement stylisé avec fantaisie et originalité et il est clair que cette excentricité se démarque dans la réalisation du manuscrit.

[365] Feuillet 1953, p. 331, 335.
[366] Wilcox 2012, p. 103.
[367] Fischer 1994, Ex. XIII.21.
[368] Traduction personnelle à partir de la traduction anglaise de : *The Holy Bible* 1989, Exode 13 :21.
[369] De Vecchi 2002, p. 296, 302.
[370] Smith 1976, fol. 42v-43.



Figure 83. RAPHAËL (atelier de). *Loggia de Raphaël. Le Passage de la Mer Rouge.* Fresque. Rome, Vatican, Huitième voûte.



Figure 82. Cosimo ROSSELLI. *La Traversée de la Mer Rouge*. 1481-1482. Fresque. 350 x 572 cm. Vatican, Chapelle Sixtine.

8. Feuillets 48v-49r

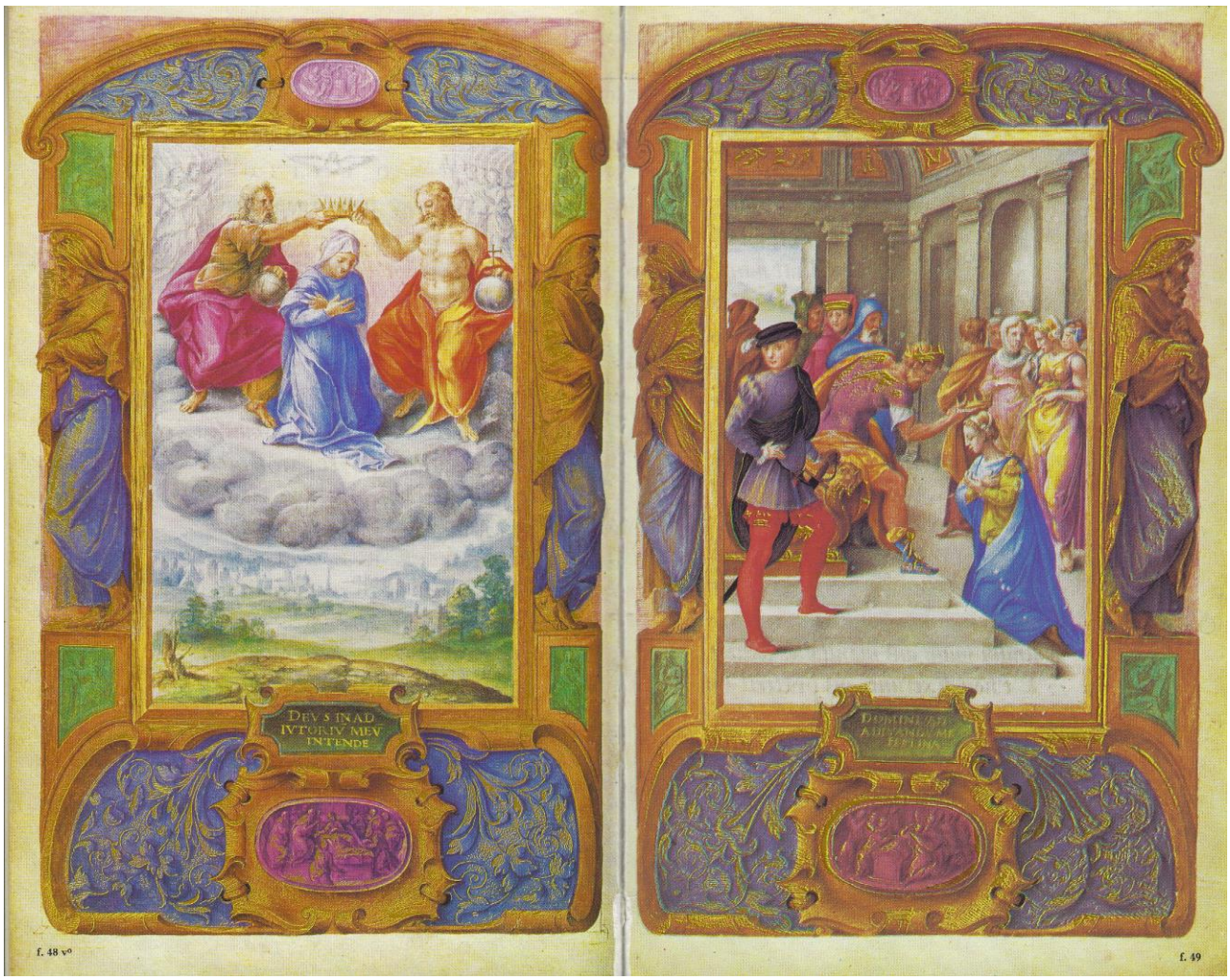


Figure 84. Heures Farnèse, fol. 48v-49r.

Cette double page qui illustre les Complies montre le Couronnement de la Vierge à gauche et le Couronnement d'Esther à droite [fig. 84]. Dans les *Vite*, Vasari l'évoque en ces termes : « Aux complies, le couronnement de la Vierge au ciel, avec une multitude d'anges, et en face, dans l'autre histoire, Assuérus couronnant Esther avec ses frises à dessein ; à la messe de la Vierge, placée devant elle dans une fausse frise de camée, Gabriel proclamant la parole à la Vierge, et les deux histoires sont la Vierge avec Jésus-Christ dans son cou, et dans l'autre, Dieu le Père créant le ciel et la terre. »

Le Couronnement d'Esther annonce le Couronnement de Marie. Si le lien typologique est particulièrement important ici, le souci d'harmonie entre les deux compositions n'est pas marqué[371]. Les deux scènes semblent traitées de manière indépendante. Les marges arborent pour la première

[371] Smith 1946, fol. 48v-49r.

fois de grands aplats de couleur aux pages, complémentée par quelques touches de vert. Les joyaux roses représentent en haut des scènes de sacrifice et en bas la Mort de la Vierge et l'Assomption.

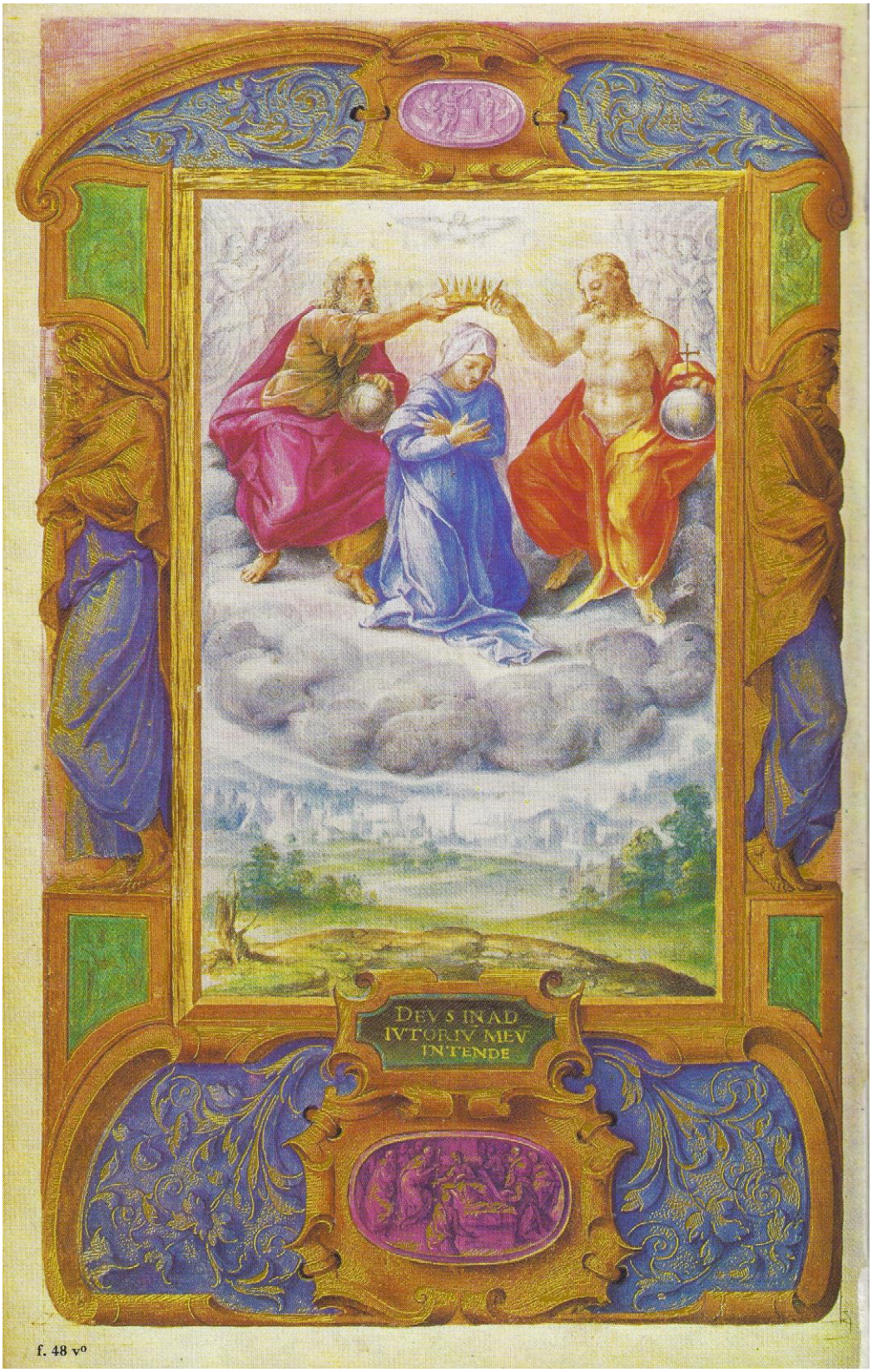


Figure 85. Heures Farnèse, fol. 48v.

8.1. Le Couronnement de la Vierge Marie (fol. 48v)

La Vierge est représentée agenouillée sur un nuage, les bras croisés sur la poitrine, flanquée de de Dieu le Père à sa gauche et du Christ à sa droite, à moitié assis, qui la couronnent [fig. 85]. La colombe du Saint-Esprit flotte au-dessus de la Vierge. Derrière eux sont esquissées deux files d'anges. La composition forme ainsi un cœur.

Dieu porte un globe dans sa main gauche ; il se tourne de trois quarts pour tendre de son bras droite la couronne au-dessus de la tête de la Vierge ; il est forcé de se lever légèrement pour se rapprocher d'elle, en s'appuyant sur sa pointe de pied gauche. Le Christ est dans une posture plus ouverte, tenant lui aussi un globe terrestre muni d'une petite croix de sa main gauche et de la couronne de sa main droite. Ses jambes sont pliées et écartées dans une position peu naturelle assez étrange.

Les drapés sont représentés en détails. La draperie de la Vierge, presque mouillée, épouse fidèlement la forme de son corps. Un pli en rabat passe au milieu de ses deux jambes, soulignant sa position agenouillée, pour se prolonger devant elle. Dieu porte une tunique moulante également couverte d'un manteau ample qui lui donne du volume, rappelant la figure d'Ahaz (fol. 5). Le Christ porte uniquement un manteau qui, tombant de ses épaules, révèle son torse nu. Les couleurs vives des trois draperies, rose, bleu et orange, contrastent fortement. La scène occupe à peu près les deux tiers de la hauteur de la composition. Sous le nuage gris en demi-cercle, un paysage s'étend au loin. Une plaine verdoyante ponctuée d'arbres se déploie à l'avant-plan tandis qu'un paysage bleuté d'édifices et de collines forme le second plan.

La Vierge est représentée couronnée par la Trinité, et non par le Christ uniquement, comme c'est souvent le cas dans l'iconographie italienne. Comme le souligne Webster Smith dans son édition des Heures Farnese, ce type de représentations provient du Nord de l'Italie et ne deviendra conventionnel dans l'ensemble du pays qu'à partir de la fin du XVIe siècle[372].

Ceci est confirmé par l'historien de l'art Philippe Verdier qui a longuement étudié le sujet[373]. Dans un article de 1991, il montre que le couronnement de la Vierge par la Trinité tout entière est créé à Vérone et à Venise vers la fin du XIVe siècle et au XVe siècle[374]. Les origines sont à trouver dans les peintures des artistes de l'école de Vérone mais le prototype se retrouve aussi à Padoue, à Pise, à Milan, à Bologne, à Venise, en Ligurie et dans les Marches pour même atteindre l'Autriche méridionale[375]. Au XVe siècle, Vérone est détrôné par Venise avec Niccolò di Pietro, peintre italien documenté à partir de 1394 et jusque 1427[376], qui réalise plusieurs couronnements de la Vierge trinitaires[377] [fig. 86].

---

[372] Smith 1976, fol. 47r-48.
[373] Philippe Verdier a écrit plusieurs articles à propos de la Trinité. Cf. bibliographie : Verdier 1975, 1982 et 1991.
[374] Verdier 1991, p. 399.
[375] Verdier 1991, p. 399-419.
[376] Samassa 2013.
[377] Verdier 1991, p. 406-407.

Dans ces représentations, la Vierge est fréquemment assise à côté du fils tandis que le Père se situe derrière eux mais plusieurs variantes sont possibles : « Le Christ peut bénir comme le Père ; le Père peut participer à l'acte du couronnement ; la Vierge peut recevoir à genoux la couronne[378]». Par ailleurs, dans toutes les fresques de Vérone de cette époque, la Vierge est représentée à genoux[379]. Elle a aussi les bras croisés selon la tradition italienne[380]. La colombe représente le lien entre les deux personnages divins[381].

Smith avance deux raisons qui peuvent expliquer le choix de Clovio de représenter la Vierge accompagnée de la Trinité, d'autant plus étonnant que l'une de ses principales sources d'inspiration, le grand Raphaël, représenta en 1504-1505 la Vierge couronnée par le Christ uniquement[382] (Retable Oddi, Rome, Musées du Vatican, MV.40334.0.0). La première est l'attrait de Clovio pour l'art du Nord[383]. L'artiste y a en effet vécu de nombreuses années, notamment lorsqu'il travaillait pour les Grimani à Venise, et a été influencé par les tendances artistiques de cette région.

Ce choix a aussi pu être guidé par les préférences du commanditaire. En se basant sur un article de Craig S. Harbison traitant de l'iconographie de la contre-réforme dans la *Gloire* du Titien[384], Webster Smith avance que la Trinité a pu être utilisée par Alexandre Farnèse dans un combat contre les idées antitrinitaires véhiculées par certaines sectes à ce moment-là[385]. Les Sociniens, par exemple, étaient un groupe religieux qui s'était formé en Pologne au milieu du XVIe siècle qui privilégiait l'unité de Dieu et la nature humaine du Christ[386].

Le motif de la Trinité se situe à divers endroits du manuscrit[387]. Au folio 72v, le Père, le Fils et le Saint-Esprit couronnent le texte des litanies[388]. Dans les encadrements des folios 102v et 103, quatre groupes de trois anneaux superposés symbolisent la Trinité[389]. Enfin, les textes du Quicumque font clairement référence à ce principe[390] : en effet, le *Symbole d'Athanase* est un crédo souvent utilisé dans les liturgies chrétiennes qui expose de manière détaillée la doctrine de la Trinité et la nature du Christ, insistant sur l'importance de croire en ces doctrines pour le salut[391]. Le credo commence par une affirmation de la Trinité chrétienne, déclarant que le Père, le Fils et le Saint-Esprit sont éternels,

[378] Verdier 1991, p. 400.
[379] Verdier 1991, p. 402.
[380] Verdier 1991, p. 405.
[381] Verdier 1991, p. 400.
[382] Smith 1976, fol. 47r-48.
[383] Smith 1976, fol. 47r-48.
[384] Harbison 1967, p. 244-246.
[385] Smith 1976, fol. 47r-48 ; Harbison 1967, p. 244.
[386] BALADIER, C., *Sociniens*, dans *Encyclopædia Universalis,* https://www.universalis.fr/encyclopedie/sociniens/ (consulté le 09/04/2024).
[387] Smith 1976, fol. 47r-48.
[388] Smith 1976, fol. 47r-48.
[389] Smith 1976, fol. 47r-48.
[390] Smith 1976, fol. 47r-48.
[391] De Villiers, *Symbole de foi de saint Athanase. Quicumque vult salvus esse*, dans *Schola Sainte Cécile. Liturgie & musique sacrée traditionnelles*, (consulté le 09/04/2024).

égaux et indivisibles[392]. Il explique ensuite la nature du Christ en affirmant qu'il est à la fois pleinement divin et pleinement humain, sans confusion des natures[393]. Le credo défend également la doctrine de la double procession du Saint-Esprit du Père et du Fils, connue sous le nom de filioque,, une question qui a divisé l'Église d'Orient et d'Occident[394].



Figure 86. Nicolò DI PIETRO. *Couronnement de la Vierge.* 1410-1420. Technique et dimensions inconnues. Rovigo, Palazzo Roverella, Pinacoteca dell'Academia e del seminario a Pallazo Roverella (Italie).

[392] VILLIERS, H. DE, *Symbole de foi de saint Athanase. Quicumque vult salvus esse*, dans *Schola Sainte Cécile. Liturgie & musique sacrée traditionnelles*, https://schola-sainte-cecile.com/2007/06/03/symbole-de-foi-dit-de-saint-athanase-quicumque-vult-salvus-esse/ (consulté le 09/04/2024).

[393] VILLIERS, H. DE, *Symbole de foi de saint Athanase. Quicumque vult salvus esse*, dans *Schola Sainte Cécile. Liturgie & musique sacrée traditionnelles*, https://schola-sainte-cecile.com/2007/06/03/symbole-de-foi-dit-de-saint-athanase-quicumque-vult-salvus-esse/ (consulté le 09/04/2024).

[394] Clément, O., FILIOQUE. Querelle du, dans *Encyclopædia Universalis,* https://www.universalis.fr/encyclopedie/querelle-du-filioque/ (consulté le 09/04/2024).

Les encadrements témoignent d'une toute nouvelle forme qui s'impose au début du XVIe siècle : le cuir, connu aussi sous le nom allemand de « *Rollwerk* »[395]. Composé de bandes plates enroulées aux extrémités sous forme de volutes, cet ornement abstrait est notamment répandu à la galerie François-Ier du château de Fontainebleau par les artistes italiens tels que Rosso Fiorentino et le Primatice, entre 1532 et 1540[396], c'est-à-dire parallèlement à la réalisation du manuscrit [fig. 87]. Son programme décoratif, foisonnant et fantaisiste mais minutieusement agencé, partage de nombreux points communs avec les encadrements de Clovio : les grands panneaux peints sont encadrés de stucs opulents qui s'animent complètement et envahissent le champ de la peinture jusqu'à presque éclipser la scène centrale[397]. L'ornementation du cadre se caractérise donc par ces cuirs omniprésents mais aussi par des *ignudi* et des anges qui prennent l'apparence de sculptures ou de figures vivantes. Il y a également un dialogue établi avec le spectateur car les figures sont presque dans son espace.

Le motif du cuir est aussi repris par les Flamands vers 1540-1545 dans les gravures de grotesques, avec un caractère plus opulent et plus plastique que dans la peinture italienne[398]. Les mises en forme privilégiées du cuir sont les encadrements et les cartouches[399].

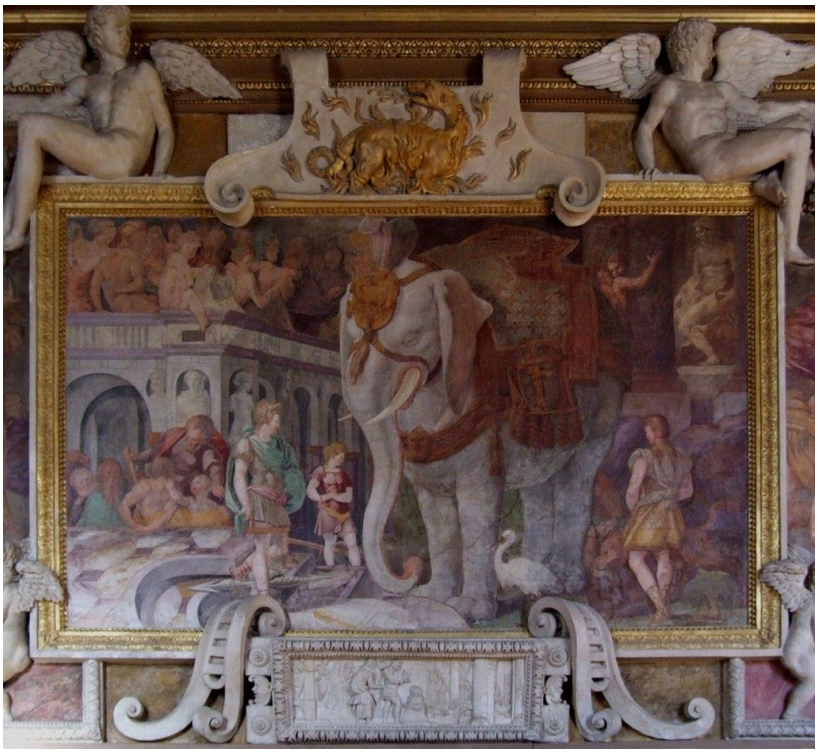


Figure 87. Rosso FIORENTINO. *L'éléphant au caparaçon*. Fresque et stucs. 1536. Exemple de motifs de cuirs au Château de Fonatinebleau, Galerie François Ier.

[395] Heering 2014, p. 178.
[396] Heering 2014, p. 178.
[397] Zamperini 2007, p. 191-192.
[398] Heering 2014, p. 178-179.
[399] Heering 2014, p. 178.

8.2. Le Couronnement d'Esther (fol. 49r)

Esther est une figure importante de l'Ancien Testament et son couronnement [fig. 88] est hautement symbolique. Jeune femme juive, elle est choisie comme nouvelle reine lors d'un concours organisé par le roi de Perse Assuérus pour trouver une nouvelle épouse après avoir répudié la reine Vashti (Est. 2 :16-18). Son ascension au trône devient essentielle pour la protection et la survie de la communauté juive, car c'est elle qui réussit à influencer le roi et à contrecarrer les plans de Haman.

Le thème et la composition de la scène rappellent la miniature de la *Visite de la reine de Sabba*. Esther est représentée agenouillé devant le roi qui la couronne. Derrière Assuérus se tiennent trois hommes tandis que derrière la Reine figure un groupe de personnages féminins. À l'avant-plan, un valet se tient debout sur les marches de l'estrade. La scène se déroule dans un palais à l'architecture Renaissance, dont le mur du fond est percé d'une baie donnant sur le paysage.

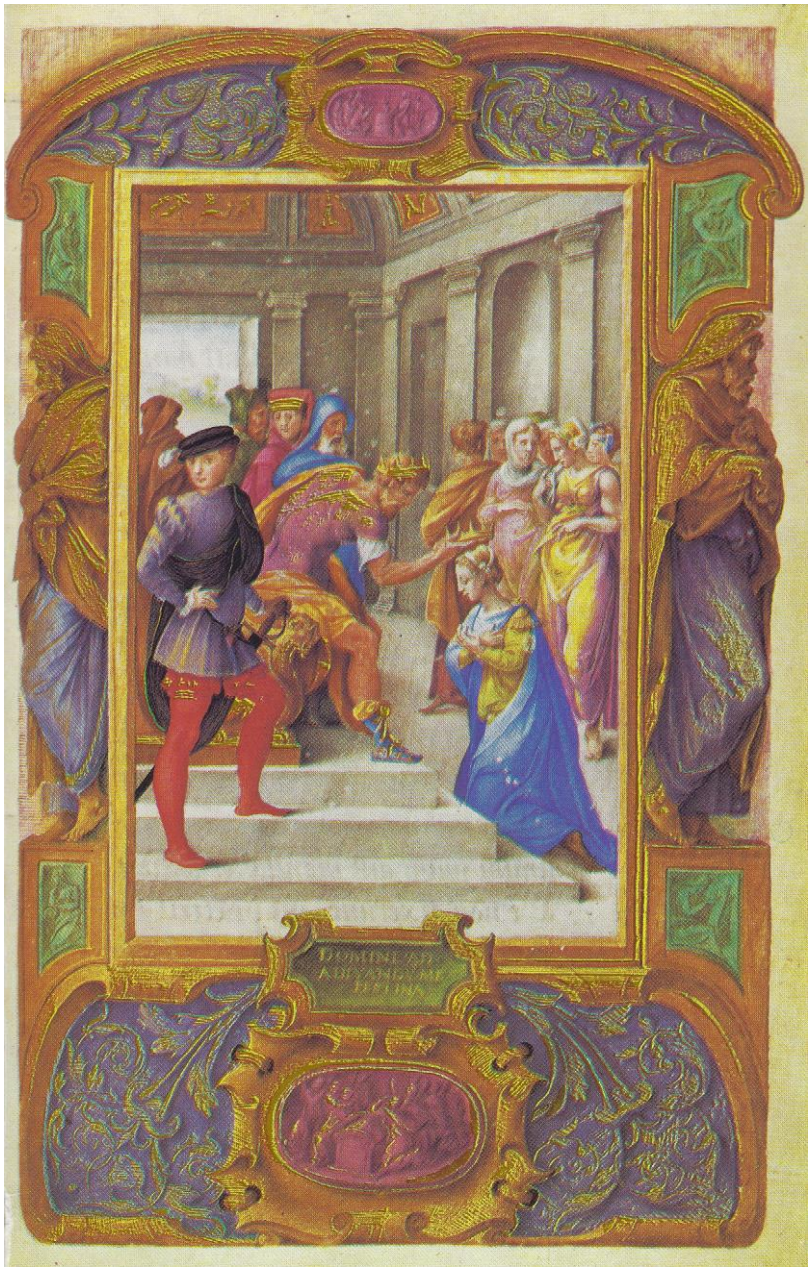


Figure 88. Heures Farnèse, fol. 49r.

L'analyse suivante se base en partie sur l'article de l'historienne de l'art Babette Bohn qui a étudié l'évolution de l'iconographie d'Esther dans l'Italie du Nord[400]. Elle la présente comme l'incarnation de la femme moderne indépendante défiant l'autorité de son mari et revendiquant ses origines, point de vue qui sera ici ignoré.

Dans l'art, Esther a été souvent représentée au XIIIe siècle. Elle était perçue comme une préfiguration de Marie et son Couronnement annonçait celui de la Vierge. Au XVe siècle, elle devint un véritable modèle pour les femmes mariées italiennes et apparait dans de nombreuses peintures de *cassoni*, des coffres de mariage, et autres meubles généralement commandés pour les maisons de jeunes mariés. Différents épisodes de l'histoire d'Esther pouvaient être représentés : Esther devant Assuérus, le Banquet de la reine Vasthi, le Triomphe de Mardochée, ou encore le Couronnement d'Esther. Parfois, tous ces épisodes étaient associés en un seul ensemble décoratif. Ainsi, le panneau central du cassone réalisé en 1480 par Filippino Lippi et Sandro Botticelli[401] combine la rencontre d'Esther avec le roi, le banquet d'Assuérus et la répudiation de Vashti. Les autres côtés du coffre (Ottawa, Galerie Nationale et Florence, musée Horne) ainsi qu'un pendant du meuble (Rome, Galerie Rospigliosoi-Pallavicini) montraient d'autres scènes du Livre d'Esther[402]. Le panneau de Jacopo del Sellaio conservé au Louvre (inv. RF 1274 [fig. 89]), qui devait décorer les parois d'une pièce avec d'autres panneaux de l'histoire d'Esther[403], montre quant à lui un magnifique Couronnement.



Figure 89. Jacopo DI SELLAIO. Le *Couronnement d'Esther par Assuérus*. 4e quart du XVe siècle (1475-1500). Tempera sur bois (peuplier). Dimensions sans accessoire : 46 x 44 cm ; avec accessoire : 61,7 x 60,5 cm. Paris, Musée du Louvre.

[400] Bohn 2002, p. 183-201.
[401] L'attribution à Botticelli est discutée. Selon le Musée Condé : « Si la conception revient à Filippino, certains historiens n'excluent pas la participation de Botticelli, légèrement plus âgé que Filippino. ».
[402] Musée Condé, https://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/record/57300 (consulté le 02/02/2024).
[403] *Le Couronnement d'Esther par Assuérus,* dans *Musée du Louvre*, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060191 (consulté le 20/04/2024).

Jusqu'au début du XVIe siècle, cependant, la scène de l'histoire d'Esther la plus souvent représentée est celle d'Esther agenouillée devant le roi, lorsqu'elle se présente à lui sans y être invitée pour plaider en faveur des Juifs, alors que le haut fonctionnaire Haman complotait pour les exterminer du royaume perse. Ce moment est souvent considéré comme l'un des passages les plus dramatiques et les plus significatifs de l'histoire d'Esther et se prête donc bien aux représentations picturales. Assuérus est présenté assis sur son trône, tendant son sceptre vers elle en signe d'acceptation. À partir du XVIe siècle, un tournant s'opère dans l'iconographie d'Esther : c'est désormais le moment de son évanouissement qui est montré, tandis qu'Assuérus s'avance vers elle pour la retenir.

Giulio Clovio reste fidèle au thème du Couronnement, par association avec le Couronnement de la Vierge de la miniature voisine.

Par ailleurs, l'attitude très avenante d'Assuérus n'est pas sans importance.

Habituellement, le roi se tient debout pour couronner Esther, debout elle aussi, ou parfois assis au fond de son trône. Ici, le roi est sur son siège et s'incline vers Esther, presque dans un geste de servitude, pour lui poser la couronne sur la tête. Il avance d'un grand pas son pied droit pour se rapprocher de sa nouvelle épouse. De telle sorte que si on fait abstraction de son pied droit, à peine visible sous son manteau, on croirait que l'homme est déjà en train de se lever. De nouveau, Clovio représente plusieurs moments narratifs en une seule image : le roi, assis au fond de son trône un instant plus tôt, est représenté en action, en train de se pencher pour couronner Esther.

Esther a le visage baissé et les mains croisées sur la poitrine en signe d'humilité, comme la Vierge de la scène voisine.

Une certaine importance est donnée au valet à l'avant-plan, si bien qu'il s'agit probablement d'un autre portrait d'un membre de la cour[404]. La main gauche posée sur son glaive, la droite sur sa hanche, il interpelle du regard le spectateur. Sa posture manque de naturalisme : il a les jambes de profil, le buste de trois quarts, tourné vers le spectateur, et la tête encore plus tournée. Clovio connaissait l'anatomie humaine, mais il joue avec les codes de la représentation pour créer des figures maniérées et dynamiques. Ses bas sont d'un rouge opaque tirant légèrement sur le orange, peut-être du vermillon,[405] utilisé pour quelques autres drapés du manuscrit, notamment dans le manteau de Zacharie dans la *Visitation*, dans l'étendard soulevé par les hommes dans la *Mort d'Urie le Hittite,* et dans l'étoffe de l'évangéliste Jean dans la scène de la *Pentecôte*. Le rouge était également une couleur couteuse de la palette du peintre, à l'époque[406].

[404] Smith 1976, fol. 48v-49.
[405] Ball 2005, p. 119.
[406] Ball 2005, p. 119.

9. Feuillets 59v-60r



Figure 90. Heures Farnèse, fol. 59v-60r.

Cette double page qui illustre le Commun de la Vierge montre la Création à gauche et une Sainte Famille à droite [fig. 90]. Dans les *Vite*, Vasari, après la mention des illustrations des pages de textes 54r-55v, la décrit en ces termes : « À la messe de la Vierge, placée devant elle dans une fausse frise de camée, Gabriel proclamant la parole à la Vierge, et les deux histoires sont la Vierge avec Jésus-Christ dans son cou, et dans l'autre, Dieu le Père créant le ciel et la terre. »

La figure de Marie est présente dans la Création. Celle-ci annonce la venue du Christ et souligne le rôle de Marie en tant que Mère de l'humanité, tandis que la *Sainte Famille* met l'accent sur son rôle en tant que Mère du Christ et modèle de piété familiale. Le regard levé du Christ dans la miniature de droite fait écho au regard d'un des anges portant le Créateur à gauche.

Il s'agit de la paire de miniatures représentée dans le portrait de Giulio Clovio par Le Greco[407] (Naples, Musée de Capodimonte, inv. Q 191 [fig. 91]). Pour rappel, El Greco réalisa ce portrait en 1571, c'est-à-dire vingt-cinq ans après l'achèvement du livre d'heures[408]. À ce moment-là, le livre était déjà célèbre et l'éloge qu'en avait fait Vasari dans ses *Vite* était parue quelques années plus tôt[409]. Giulio Clovio est portraitisé en buste ; il tient le manuscrit des Heures Farnèse ouvert devant lui et le pointe du doigt en regardant le spectateur. Derrière, une échappée étroite montre un paysage tempétueux. Selon W. Smith, El Greco a peut-être choisi ces pages des Heures Farnèse pour la simplicité de leurs cadres et donc de leur reproduction en peinture[410]. En effet, il s'agit des encadrements de scènes les plus épurés du manuscrit. Clovio revient à un cadre rectangulaire aux contours nettement délimités, monochrome, dont la décoration est réduite à quatre consoles aux angles, deux vases, un cartouche au centre du bord supérieur et une tête d'ange au centre du bord inférieur. Les sortes de niches sont abandonnées de toute figuration ; les cartouches laissés vides. Faut-il lire dans ce retour à la modération un rappel de la fonction du cadre, une preuve de variété ou une mise en valeur de la scène qu'il délimite ?



Figure 91. El Greco. Portrait de Giulio Clovio. 1571. Huile sur toile. 58 x 86 cm. Naples, Musée de Capodimonte.

À partir de ces pages et jusqu'aux Heures de la Croix, les miniatures ne sont plus accompagnées de cartouches aux inscriptions liturgiques.

[407] Allard, Bellenger et Chastel-Rousseau 2023, p. 289.
[408] Allard, Bellenger et Chastel-Rousseau 2023, p. 289.
[409] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 349.
[410] Smith 1976, fol. 59v-60.

9.1. La Création (fol. 59v)



Figure 92. Heures Farnèse, fol. 59v.

La *Création* de Giulio Clovio [fig. 92] est presque une copie conforme de la partie droite de *La Création du soleil, de la lune et des plantes* de Michel-Ange (Chapelle Sixtine, Vatican [fig. 93])[411]. Elle fait partie des quelques miniatures du manuscrit qui imitent intégralement d'autres œuvres.

À l'instar de Michel-Ange, Clovio illustre Dieu flottant dans les airs, en position assise, les jambes pliées sur le côté[412]. Il a les deux bras tendus, l'index droit pointé vers le Soleil et le gauche vers la Lune, dans un geste autoritaire qui a contribué à la renommée de l'œuvre originale. Il est couvert d'un ample manteau rose qui moule à certains endroits son anatomie puissante pour s'éloigner du corps à d'autres endroits, soulevé par un vent puissant. Le regard tourné vers la droite, il a les sourcils froncés dans une expression de concentration et d'autorité. Ses cheveux et sa longue barbe grisonnante sont également agités par le vent. Le personnage est entouré d'une nuée d'anges.

Clovio doit adapter l'œuvre monumentale de la chapelle Sixtine au format vertical et étroit de sa miniature. Il choisit donc de supprimer la partie gauche du modèle, dans laquelle Dieu est représenté de dos en train de donner vie aux plantes. En outre, il redresse un peu son corps et incline ses jambes de l'autre côté pour complexifier l'attitude qui aurait été trop droite si les jambes étaient pliées vers la gauche. Ainsi, la posture du tronc et des jambes est plutôt comparable au Dieu de la *Séparation de la lumière et de l'obscurité* du même décor de la chapelle [fig. 94].

L'enlumineur n'a pas la place non plus de représenter les astres de part et d'autre de la figure, dans le prolongement de ses doigts. Il déplace alors la représentation du Soleil directement derrière le personnage, faisant perdre son sens au geste des index pointés. Le soleil n'est plus qu'un halo de lumière, fait d'un dégradé de jaune, de orange et de rouge, à peine distinguable dans la composition. Dès lors, la scène pourrait tout aussi bien représenter le premier jour de la Création. D'ailleurs, Vasari identifie la scène comme la Création du ciel et de la terre. La *Morgan Library* l'interprète également comme le premier jour (« *possibly first day of Creation*[413]»). W. Smith se contente de comparer la figure du Créateur à celle du Dieu créant le Soleil et la Lune sans se questionner sur le sens de la représentation[414].

> Genèse 1:1-5 (LSG) : "Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre. La terre était informe et vide: il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux. Dieu dit: Que la lumière soit! Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres. Dieu appela la lumière jour, et il appela les ténèbres nuit. Ainsi, il y eut un soir, et il y eut un matin: ce fut le premier jour."

Par contre, s'il s'agit réellement de la Création des astres, il implique au spectateur d'avoir les connaissances nécessaires pour reconnaitre le modèle original et identifier ainsi l'iconographie. Dans tous les cas, l'accent est mis sur le Dieu créateur et non sur l'objet de sa création, comme dans la

[411] Smith 1976, fol. 59r-60.
[412] Sala 2001, p. 81-82.
[413] *The Morgan Library & Museum*, https://ica.themorgan.org/manuscript/page/41/77250 (consulté le 05/03/2024).
[414] Smith, W., *The Farnese Hours*, f. 59v-60.

version de Michel-Ange qui élémine tout élément naturaliste pour mettre la lumière sur la force de Yahvé[415]. « De la multiplicité on passe alors à l'Être Unique, Celui qui Est[416] ».

Un autre élément distinguant les deux compositions est le traitement de la draperie. Dans la fresque de Michel-Ange, Dieu est enveloppé dans un manteau monochrome. Le vêtement translucide moule son torse et ses jambes tandis que les manches, le dos et le rabat formé au niveau de son ventre, gonflés par le vent, lui donnent du volume. Dans la miniature de Clovio, Dieu est habillé d'une tunique mauve sans manches, couverte d'un manteau rose qui s'élève derrière les épaules, rejeté par le mouvement vif de ses bras et bombé par le vent, pour repasser devant le bas de son corps en épousant la forme de ses jambes.

Cette différence dans la représentation des vêtements a aussi été entrainée par le changement de médium : au lieu de s'étendre sur les côtés, le drapé se déploie en hauteur afin de s'adapter au format vertical de la miniature. De plus, le contraste entre les couleurs du tronc, des bras et des jambes permet de rendre la figure plus lisible dans ce tableau à taille réduite.

La représentation de la nuée d'anges est également une différence significative entre les deux productions. Clovio représentes les êtres célestes plus nombreux et soutenant le Père ou le nuage. Surtout, Marie est représentée dans cette nuée. Les mains jointes, elle se tient agenouillée à droite du Père. Si Marie n'est pas mentionnée dans le récit de la Création, elle est souvent considérée comme la nouvelle Ève dont elle annonce ici la création. Elle est la mère de toute l'humanité, renouvelée en Jésus-Christ, ce qui est représenté sur la page voisine.

Enfin, les couleurs des vêtements du Créateur sont encore plus intenses que dans la Création de Michel-Ange, plus criardes.

La peinture de la *Création du soleil, de la lune et des plantes de Michel-Ange* à la chapelle Sixtine est l'une des fresques les plus célèbres de l'histoire de l'art. Reproduire ce chef-d'œuvre unique et inégalable est un choix audacieux, mais Clovio réussit le pari en introduisant quelques subtiles innovations à sa figure dues à la contrainte d'adaptation au format de l'œuvre.

[415] Sala 2001, p. 81.
[416] Sala 2001, p. 81.



Figure 93. MICHEL-ANGE. *Création du Soleil, de la Lune et des Plantes*. 1511. Fresque. 280 x 570 cm. Vatican, Chapelle Sixtine,.

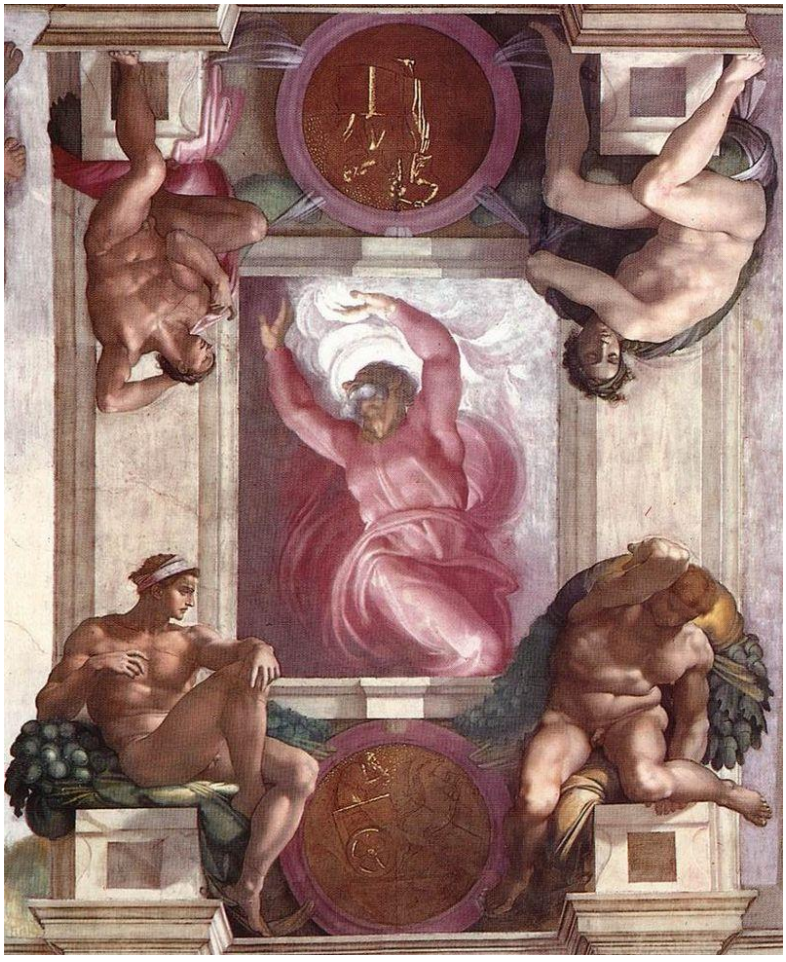


Figure 94. MICHEL-ANGE. *Séparation de la Lumière et des Ténèbres*. 1511. Fresque. 180 x 260 cm. Vatican, Chapelle Sixtine.

9.2. La Sainte Famille (fol. 60r)



Figure 95. Heures Farnèse, fol. 60r.

La Sainte Famille est représentée sous le toit d'une maison ou d'un temple [fig. 95]. La Vierge Marie est assise au centre de la composition, par terre ou sur une chaine comme semble l'indiquer le dossier derrière elle, l'Enfant dans ses bras. Elle est vêtue d'une coiffe et d'une tunique rose couverte d'un ample manteau bleu. Elle regarde fixement le spectateur tandis qu'elle entoure de ses bras protecteurs l'Enfant. Les deux personnages forment ainsi une composition pyramidale. Jésus, adossé contre le bras droit de sa mère, est assis sur un coussin, si épais que ses pieds touchent à peine le corps de la Vierge. Sa main droite est pressée contre le torse de la Vierge. Alors qu'il passe le bras devant son corps pour aller chercher la protection de sa mère, il détourne le regard comme s'il s'apprêtait à quitter le sein maternel pour faire ses premiers pas. De même, son pied gauche est appuyé sur le corps de la Vierge tandis que l'autre repose dans le vide. Cette posture symbolise l'arrivée future du Christ, encore sous la protection de sa mère qui connait déjà sa destinée, chez les hommes ; cette posture est ainsi représentée dans toute sa complexité chez l'Enfant de la Madone de Bruges.

Joseph se tient en retrait derrière eux, appuyé sur un bâton. Représenté comme un vieil homme barbu, il a les épaules voûtées et les deux mains posées sur sa canne de berger. Un manteau bleu est posé sur son épaule. À l'avant-plan, la représentation de deux marches laisse deviner la présence d'un escalier menant probablement à l'extérieur. À l'arrière-plan, un gros vase repose sur un autel/une table placé contre le mur en pierre de l'édifice.

Dans cette miniature, la représentation du Père est peu flatteuse [fig. 96]. L'homme, mis à l'écart de la sa famille, a le visage grimaçant et se tient dans une position de faiblesse.

Aux XIVe et XVe siècle, il n'est pas rare de trouver dans les enluminures des représentations du Père ridiculisé, figuré comme un vieillard inutile et à l'écart des autres personnages[417]. Cependant, l'interprétation du rôle donné à Joseph n'est pas si évidente : la frontière est parfois fine entre la représentation d'un vieux pitoyable et celle d'un père protecteur humble. Cette ambiguïté va de pair avec l'ambivalence du rôle du père dans le texte biblique, à savoir, comme l'exprime très bien Paul Payant, celui d'un « père légal, père nourricier et protecteur, mais sans lien naturel avec son fils, et en situation d'infériorité par rapport à lui et à son épouse[418]». La représentation de Joseph dans cette Sainte Famille représente très bien cette ambiguïté.

Au XVIe siècle, il semble que ce soit plus souvent le thème du Père contemplatif qui soit mis en avant[419] ; la croyance populaire commence à voir saint Joseph comme le modèle du Père idéal[420]. Mais ici, Joseph n'affiche pas une attitude de contemplation ; il a, au contraire, l'air fermé sur lui-même.

Joseph pourrait être interprété comme un spectateur de la scène qui joue le rôle d'admoniteur. Comme l'explique Paul Payan dans son article, l'observateur pourrait ainsi s'identifier à lui et se plonger dans la scène : « Sa position, par son humilité même, lui confère un rôle essentiel dans l'image : il est, dans

[417] Payan 1997, p. 2.
[418] Payan 1997, p. 5-6.
[419] Payan 1997, p. 2.
[420] Payan 1997, p. 10.

la plupart des cas, un spectateur modeste de la scène, et un miroir d'un ou plusieurs personnages. Par conséquent, celui qui regarde l'image peut facilement s'identifier à lui, modeste reflet de Dieu le Père, des rois ou des prêtres, et donc *imago* au sens médiéval du terme[421]». Cependant, ici, Joseph ne regarde même pas la scène et c'est plutôt le regard de la Vierge qui interpelle le spectateur.

La figure paternelle semble plutôt donc ici se placer dans la lignée des représentations péjoratives du personnage du XVe siècle.

La position des jambes de la Vierge enveloppées d'un manteau bleu épais [fig. 98] dérive quant à elle du *Tondo Doni* de Michel-Ange (Galerie des Offices, Florence, inv. 00287181 [fig. 97]). Les poses caractéristiques des personnages ont été une source d'inspiration pour Raphaël[422] ; Salviati y a probablement trouvé lui aussi un modèle pour sa *Charité* de Munich (Alte Pinakothek, inv. 1890 n. 2157). Cependant, Clovio ne copie pas entièrement la composition de Michel-Ange. Il crée une représentation plus statique de la scène, l'enfant bien assis dans les bras de sa mère, où c'est la relation de tendresse entre ces deux personnages qui est mise en évidence tandis que saint Joseph est relégué au deuxième plan.

Les deux œuvres ont également en commun leur encadrement doré, bien que l'abondance de l'ornement, les enchevêtrements de grotesques et la tridimensionnalité des têtes sculptées du cadre rond du *tondo Doni*[423] rappellent plutôt les cadres des autres miniatures, plus ornés que celui-ci.

Webster Smith compare les figures de Marie et Jésus à celles de la *Sainte Famille* de Perino del Vaga[424] (Musée Condé, Chantilly, inv. PE 44 [fig. 99]), tableau de chevalet réalisé à la même époque que les Heures Farnèse, vers 1535 ou 1539-40[425]. L'iconographie montre la Vierge assise, l'enfant pendu à son cou, tenant dans sa main droite un livre et dans la main le globe terrestre ou un fruit[426]. Joseph se tient derrière eux, à leur droite, les sourcils froncés.

Les postures de la Mère et de l'Enfant, et les visages des trois personnages saints, sont en effet très similaires des figures de la miniature. Le traitement vibrant des boucles de leurs chevelures respectives s'en approche également. Il faut noter toutefois la différence de regard, qui est significative : chez del Vaga, le Christ tourne le visage vers le spectateur et la Vierge Marie a le regard détourné tandis que chez Clovio, c'est la Vierge qui apostrophe l'observateur et le Christ détourne le

[421] Payan 1997, p. 2.
[422] Sala 2001, p. 38.
[423] Cecchi et Blamoutier 1987, p. 23.
[424] Smith 1976, fol. 59r-60.
[425] *La Sainte Famille*, dans INSTITUT DE FRANCE, *Château de Chantilly*, https://www.musee-conde.fr/fr/notice/pe-44-la-sainte-famille-3fcef836-2706-4c03-af3f-1895b0293f1b#:~:text=Perino%20del%20Vaga%20s'est,d%C3%A9corer%20le%20ch%C3%A2teau%20Saint%2DAnge (consulté le 01/04/2023).
[426] *La Sainte Famille*, dans INSTITUT DE FRANCE, *Château de Chantilly*, https://www.musee-conde.fr/fr/notice/pe-44-la-sainte-famille-3fcef836-2706-4c03-af3f-1895b0293f1b#:~:text=Perino%20del%20Vaga%20s'est,d%C3%A9corer%20le%20ch%C3%A2teau%20Saint%2DAnge (consulté le 01/04/2023).

regard. Les yeux de la Mère et de son Fils tournés dans des directions opposées annonce leur future séparation lors du sacrifice du Christ.

Perino del Vaga (1501-1547) est un peintre de cour florentin[427]. Il figure parmi les plus grands artistes de son temps comme Michel-Ange, Andrea del Sarto, Baccio Bandinelli, Jacpoco Pontormo, Francesco Salviati ou encore Giorgo Vasari[428]. Ami de Giulio Romano et de Giovan Francesco Penni, il était un fidèle collaborateur de Raphaël et participa à la décoration des Loges vaticanes[429]. Il fut également un grand copiste des dessins de Michel-Ange. Son œuvre représente la transition entre la Première Renaissance et la Haute Renaissance italienne[430].



Figure 96. Heures Farnèse, fol. 60r. Détail : Joseph.

[427] Brugerolles, E., p. 11.
[428] Brugerolles, E., p. 11.
[429] Brugerolles, E., p. 11.
[430] Brugerolles, E., p. 11.



Figure 98. Heures Farnèse, fol. 60r. Détail : Vierge à l'Enfant.



Figure 97. MICHEL-ANGE. *La Sainte Famille à la tribune*, dite *Tondo Doni.* 1504-1506. Détrempe sur bois. Diamètre : 120 cm. Florence, Galerie des Offices.



Figure 99. Perino DEL VAGA. *La Sainte Famille*. Vers 1539-40. Peinture à l'huile sur toile. 10 x 9,1 cm. Chantilly, Musée Condé.

10. Feuillets 63v-64r

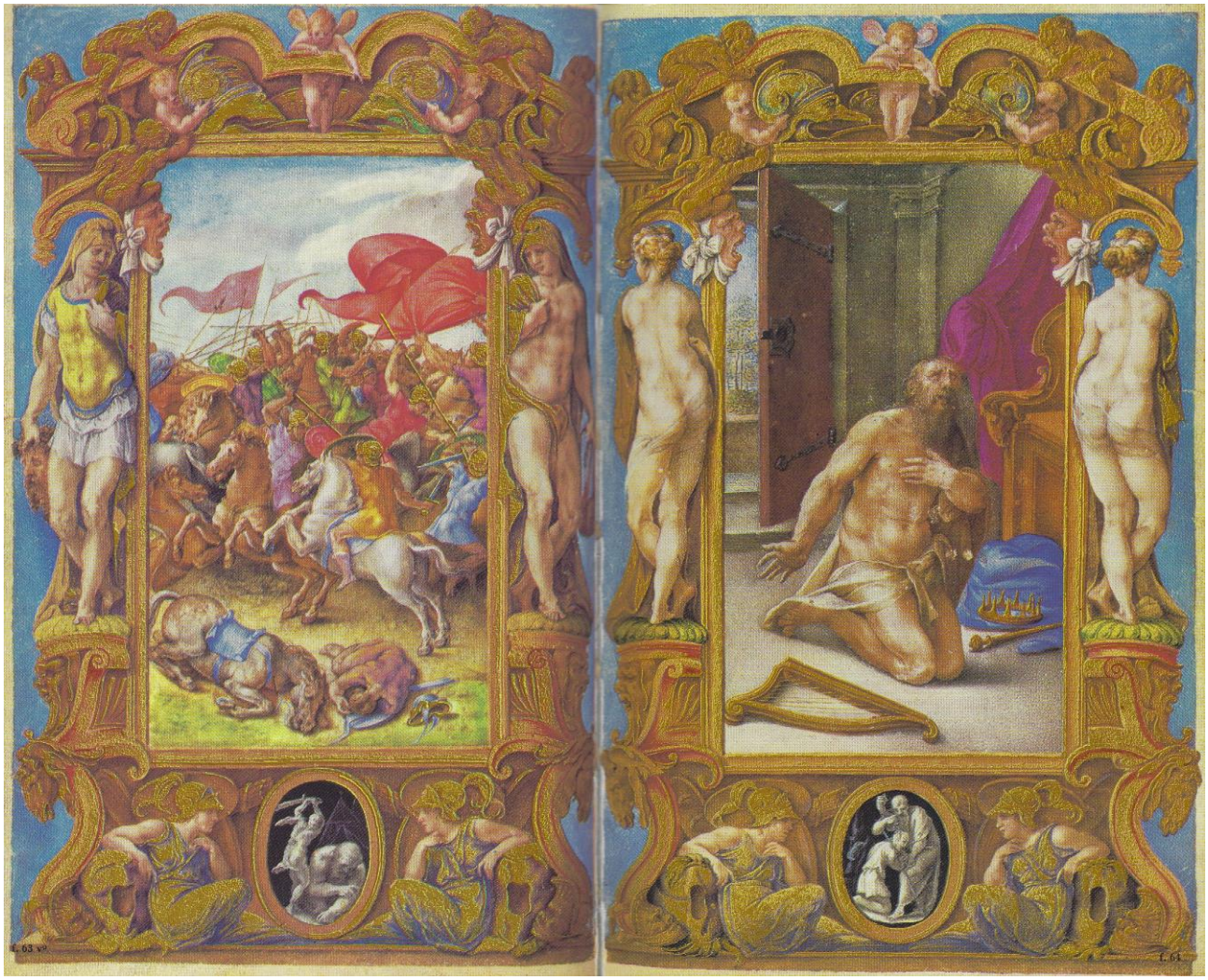


Figure 100. Heures Farnèse, fol. 63v-64r.

Cette double page, illustration des Psaumes pénitentiels, montre la mort d'Urie le Hittite à gauche et David en prière à droite [fig. 100]. Dans les *Vite*, Vasari l'évoque en ces termes : « Avant les psaumes de pénitence se déroule la bataille au cours de laquelle Urie le Hittite a été tué sur ordre du roi David, où l'on voit des chevaux, des blessés et des morts miraculeux, et en face, dans l'autre histoire, David en pénitence, avec des ornements et de petits grotesques. »

Les miniatures, considérées par W. Smith comme « les plus délicates » de tout le manuscrit[431], se distinguent des autres par le nombre de personnages représentés : le combat avec Urie montre une quinzaine de guerriers attroupés perçus de loin où l'art du « miniature » s'affirme clairement et, en

[431] Smith, f. 63v-64r.

opposition à cette foule de personnages minuscules, la page de droite représente une seule figure en plan rapproché, David en prière, qui rappelle plutôt le genre des tableaux grand format. Le contraste entre les deux est grand et unique au sein du manuscrit[432].

Le cadre, cette fois, est asymétrique. Comme dans la toute première paire de miniatures, les figures des marges latérales sont différentes sur les deux pages. À gauche, deux représentations de David se tiennent debout sur des piédestaux, l'un en cuirasse et tenant la tête de Goliath et l'autre à moitié nu possédant le lance-pierre ; à droite, deux jeunes femmes qui représentent probablement Bethsabée constituent leurs pendants, figurées de dos, tournées vers l'extérieur et couvertes d'une fine étoffe transparente[433] [fig. 101].

Les camées figurent la décapitation de Goliath par David et la bénédiction de David par Samuel. Par ailleurs, le thème de la guerre est rappelé par les casques du bord supérieur et par les allégories du bord inférieur. Le bronze du motif architectural se détache sur un fond bleu vif qui se retrouve dans le ciel des deux miniatures. W. Smith pointe l'exubérance de ce cadre, rappelant au lecteur que pour le XVIe siècle maniériste, au plus l'ornementation est luxuriante et variée, au mieux le génie de l'artiste sera reconnu[434].



Figure 101. Heures Farnèse, fol 63v-64r. Détail : figures de David, Goliath et Bethsabée.

[432] Smith, f. 63v-64r.
[433] Smith, f. 63v-64r.
[434] Smith, f. 63v-64r.

10.1. La mort de Urie le Hittite (fol. 63v)

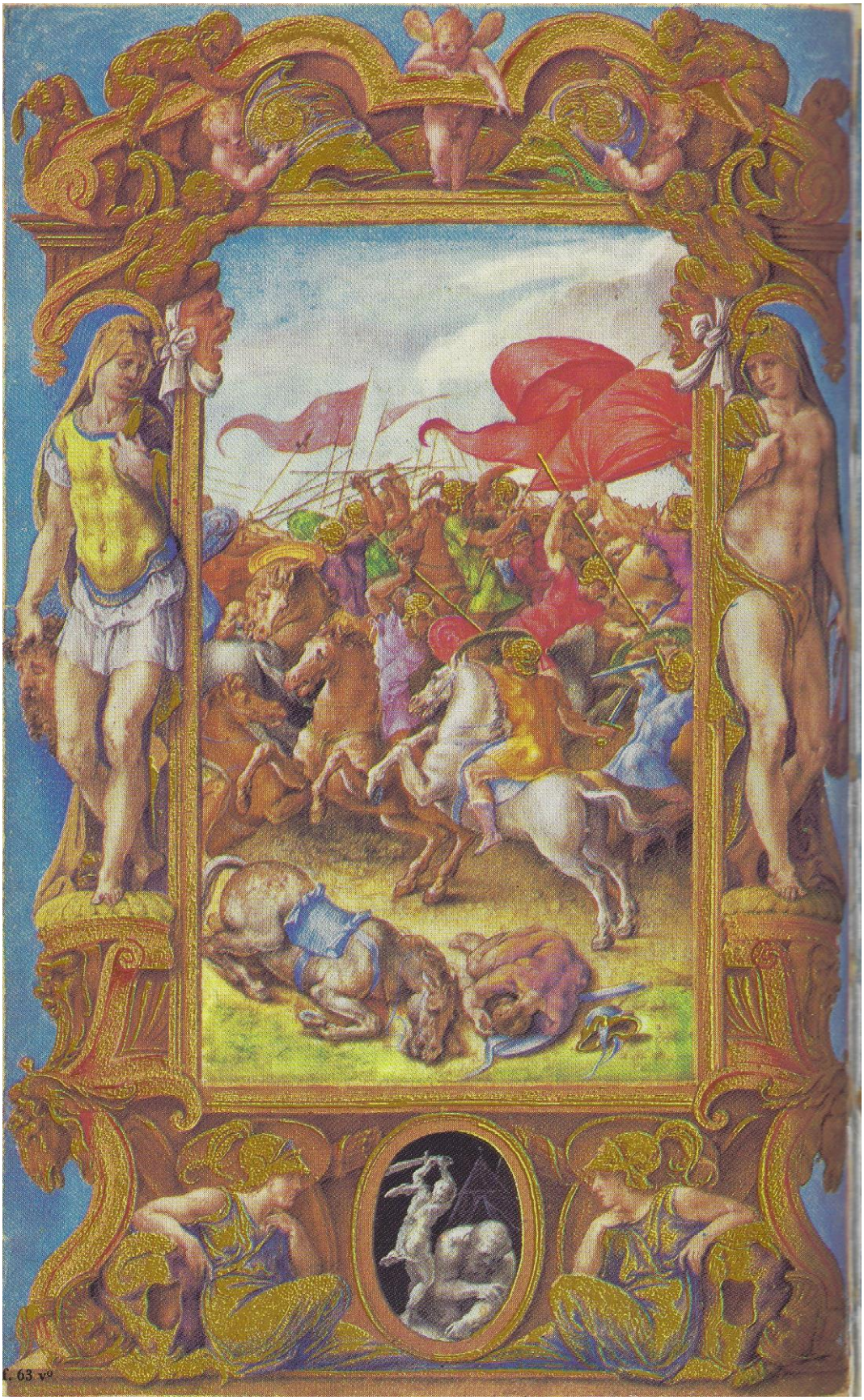


Figure 102. Heures Farnèse, fol. 63v.

Le Roi David avait pris l'épouse d'Urie le Hittite, Bethsabée, pour en faire sa femme et l'avait mise enceinte. Il ordonna alors qu'Urie soit en première ligne de la bataille de Rabba contre les Moabites afin qu'il meure.

L'homme blessé est couché à l'avant-plan, nu, à droite de son cheval [fig. 102]. Derrière eux se déroule le combat : les soldats montés sur leurs chevaux brandissent épées et lances tout en se protégeant de leurs boucliers ronds. À l'arrière, à gauche, deux petits drapeaux triangulaires s'agitent au-dessus de la foule, tandis qu'un étendard plus large d'un rouge intense s'élève à droite, bombé par le vent.

Plus que dans n'importe quelle autre miniature du manuscrit, le défi de peindre à échelle réduite est ici immense. Les belligérants sont représentés en détail sur un espace réduit. Clovio représente la foule de personnages entremêlés de manière prodigieuse, incrustant dans ce désordre des personnages aux postures nettes et variées, aux musculatures bien dessinées et aux raccourcis saisissants. Le mouvement est concentré vers le centre tandis que les personnages et les chevaux sur les côtés sont coupés par le cadre. Gisant à côté de son cheval tombé, l'homme vaincu à l'avant-plan est recroquevillé sur son flanc, la tête enfouie dans les bras. Sa nudité est prétexte à représenter encore un de ces fameux *ignudi* captivants. Sa posture crispée, qui contraste avec les corps étendus des combattants, semble signifier que l'homme n'est pas encore mort mais bien sur le point de mourir. Clovio représente ainsi la bataille à son paroxysme, le moment le plus intense de l'histoire. Le cheval est à moitié couché, la tête écrasée contre le sol et les pattes repliées vers l'intérieur. Sa croupe levée et sa tête grimaçante indiquent qu'il est lui aussi encore en train d'agoniser. Les chevaux au combat sont magnifiquement représentés. Les trois jambes avant des deux chevaux à l'avant-plan forment de jolis motifs géométriques de chevrons qui structurent la composition.

Comme W Smith le souligne, il n'était pas évident pour les artistes du XVIe siècle de rivaliser avec les grands maîtres dans la figuration de combats[435]. En 1503, Léonard de Vinci fut chargé par la Seigneurie de Florence de réaliser la *Bataille d'Anghiari* pour le Palazzo Vecchio de Florence [fig. 103], qui représentait la victoire d'Anghiari sur les troupes du duc Visconti de Milan en 1440[436]. Comme évoqué plus tôt, l'année suivante, Michel-Ange créa la *Bataille de Cascina* [fig. 57] pour la même salle du palais[437]. Ces deux œuvres, certes inachevées et connues par leurs cartons préparatoires, ont néanmoins eu une influence significative sur les artistes postérieurs qui puisaient leur inspiration dans les formes variées des corps humains et animaux pour créer leurs scènes de bataille[438]. En 1514-1517, Raphaël mit au point dans la *Chambre de l'Incendie* du Vatican, décorée de peintures d'histoire, sa *Bataille d'Ostie*[439][fig. 104], référence à la bataille navale de 849 entre Sarrasins et Italiens sous le règne de Léon IV[440]. Le groupe des combattants et des prisonniers, dont

[435] Smith 1976, fol. 63v-64.
[436] Arasse, *L'Homme en jeu,* 2008, p. 36.
[437] Arasse, *L'Homme en jeu,* 2008, p. 36.
[438] Arasse, *L'Homme en jeu,* 2008, p. 38.
[439] Arasse, *L'Homme en jeu,* 2008, p. 76.
[440] De Vecchi 2002, p. 188.

certains personnages sont peut-être de la main de Giulio Romano, fut également largement repris dans les œuvres suivantes du Cinquecento[441]. Ces œuvres, principalement, constituent donc de véritables outils de référence pour les disciples de ces trois grands maîtres insurpassables.

[441] Arasse, *L'Homme en jeu,* 2008, p. 77.



Figure 103. Léonard DE VINCI (attribué à). 1504-1506. *Bataille d'Anghiari*. Florence, Palazzo Vecchio.



Figure 104. RAPHAËL. *La Bataille d'Ostie*. Fresque. 770 cm. Palais du Vatican, chambre de l'Incendie.

10.2. La prière de David (fol. 64r)

Après avoir commis l'adultère avec Bethsabée et orchestré la mort de son mari, Urie le Hittite, David fait une prière à Dieu pour exprimer son repentir. Cette prière est relatée au Psaume 51 de la Bible : (51:3) « O Dieu! aie pitié de moi dans ta bonté; Selon ta grande miséricorde, efface mes transgressions » ; (51:4) « Lave-moi complètement de mon iniquité, Et purifie-moi de mon péché ».

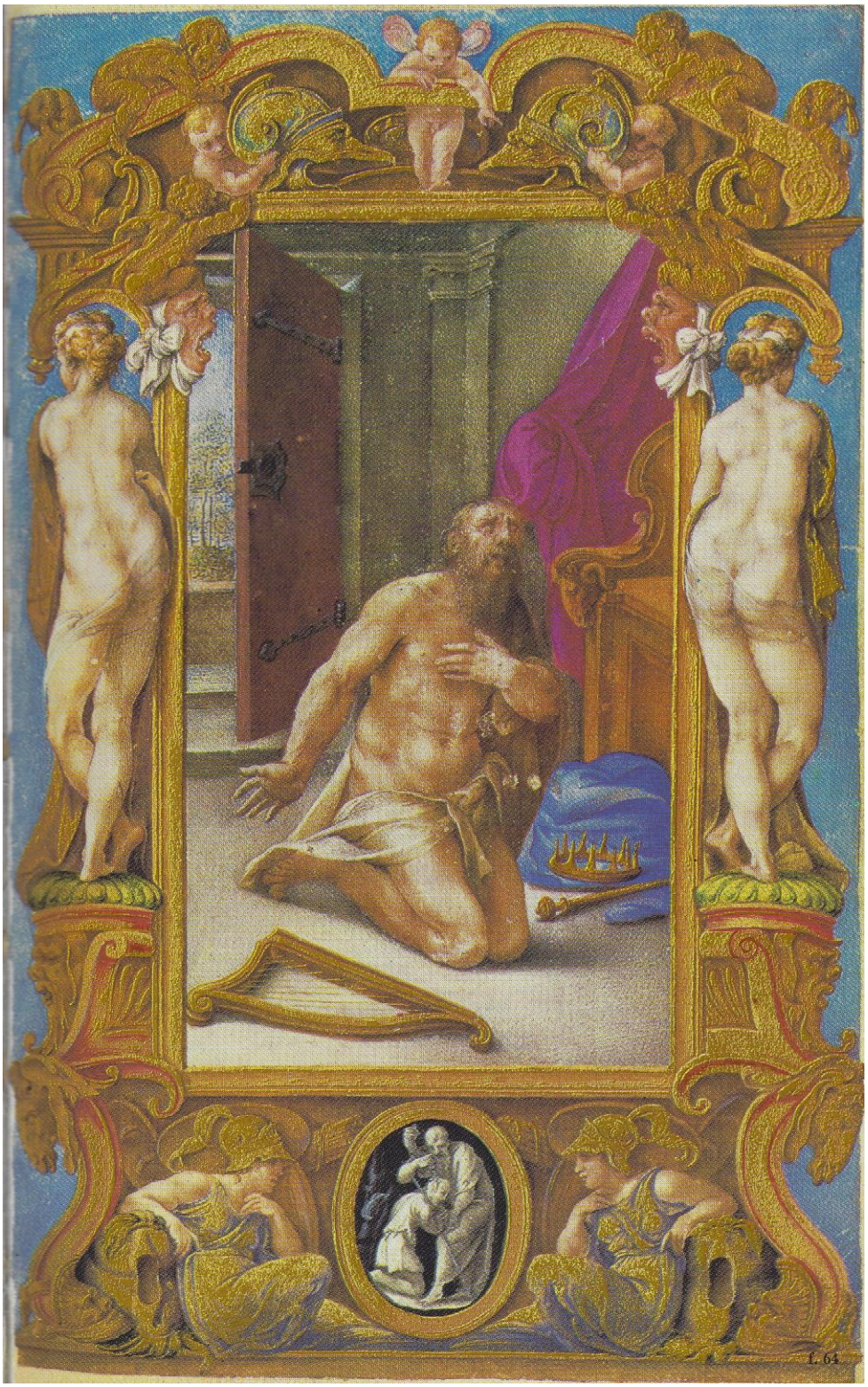


Figure 105. Heures Farnèse, fol.64r.

David se tient agenouillé dans sa chambre, en prière [fig. 105]. Son corps à moitié nu montre une musculature excessive. Une harpe, une couronne, un sceptre et un manteau bleu sont étendus sur le sol. Un trône doré, décoré d'une tête de bélier, figure à droite. La porte ouverte offre une vue sur un paysage extérieur. Les couleurs des étoffes bleue et rose ressortent sur l'architecture grisonnante.

La figure de David est la plus imposante du manuscrit[442]. David, agenouillé, a le bras tendu le long du corps, les doigts écartés dans un geste expressif, et la main gauche posée sur la poitrine. Il y a une certaine récurrence de ce geste à travers le manuscrit : il caractérisait déjà l'ange de l'*Annonciation à Marie*, l'ange de l'*Annonciation aux bergers* et le Christ baptisé.

David a déposé par terre ses instruments de pouvoir, la couronne et le sceptre, en signe d'humilité. Il se présente ainsi en homme pieux et repentant. La harpe, un de ses autres attributs principaux, occupe une place importante à l'avant-plan. C'est elle qui permet d'identifier le roi d'Israël, qui était musicien du roi à la cour de Saül. Comme le montre Dominique Vinay dans sa thèse consacrée à la présence du roi David dans la littérature française de la Renaissance, les représentations de David avec une harpe ou une lyre sont loin d'être rares dans les enluminures des livres d'heures du Moyen Âge et de la Renaissance[443]. Pour le Cinquecento musical italien, cet instrument est un anachronisme : à cette époque, c'est la viole de gambe qui est en vogue, introduite en Italie par les Ibériques sous le nom de *vihuela*[444]. Dans les Écritures, l'instrument est désigné par le mot hébreu "kinnôr" que Jérôme traduit par "lyra", tandis que les traducteurs français utilisent souvent les termes "lyre" ou "cithare", mais rarement "harpe"[445].
Par ailleurs, comme le souligne W. Smith, la harpe git sur le sol comme Urie le Hittite sur la miniature attenante, établissant le lien entre le renoncement du Urie au combat et le renoncement de David à ses attributs profanes pour se tourner vers Dieu.

Comme dans la toute première miniature du manuscrit, une porte est ouverte sur un paysage. Cette fois, la porte est ouverte vers l'intérieur, créant un cadre plus intime pour la prière de David. Ce type d'ouvertures vers l'extérieur avec des vues sur des paysages est très fréquent dans l'art flamand des XVe et XVIe siècles. Il permet à l'artiste de créer une deuxième scène miniature dans son tableau.

On peut voir une opposition entre le côté matériel des instruments, dont David s'est débarrassé pour demander pardon et qui sont donc en quelque sorte associés au péché, et ce paysage qui symbolise plutôt la spiritualité et le monde parfait auquel David souhaite accéder par sa prière.

[442] Smith 1976, fol. 64r.
[443] Vinay 2002-2003, p. 367-368.
[444] Meucci 2015, p. 288.
[445] Vinay 2002-2003, p. 364.

11. Feuillets 79v-80r

Cette double page, illustration de l'Office des Morts, montre un triomphe de la Mort à gauche et la résurrection de Lazare à droite [fig. 106]. Dans les *Vite*, Vasari l'évoque en ces termes : « Au début de l'office des morts, il y a deux histoires : la Mort triomphant de tous les mortels puissants des États et des royaumes, ainsi que des gens du peuple ; à l'opposé, dans l'autre histoire, il y a la résurrection de Lazare. »

De nouveau, l'encadrement est en lien avec le thème des scènes. Le décor architectural doré est habité de pleurants. Dans la marge supérieure, quatre putti sont assis sur le cadre, appuyés sur une tête de mort, et regardent vers le bas ; sous la scène, deux anges en pleurs munis chacun d'un flambeau/une torche reposent contre un sarcophage. Dans les marges latérales, deux figures féminines encapuchonnées se cachent le visage, tournées vers l'extérieur de la scène. Monbeig Goguel les compare aux figures du cadre de l'enluminure *Diane et Endymion* (INV 5083, Recto, Musée du Louvre), anciennement attribuée à Giulio del Moro et rendue depuis 1971 à son frère aîné Marco del Moro[446].

Les deux encadrements sont ici parfaitement symétriques. Le mauve des figures encapuchonnées est le seul éclat de couleur dans ces marges dorées monochromes.

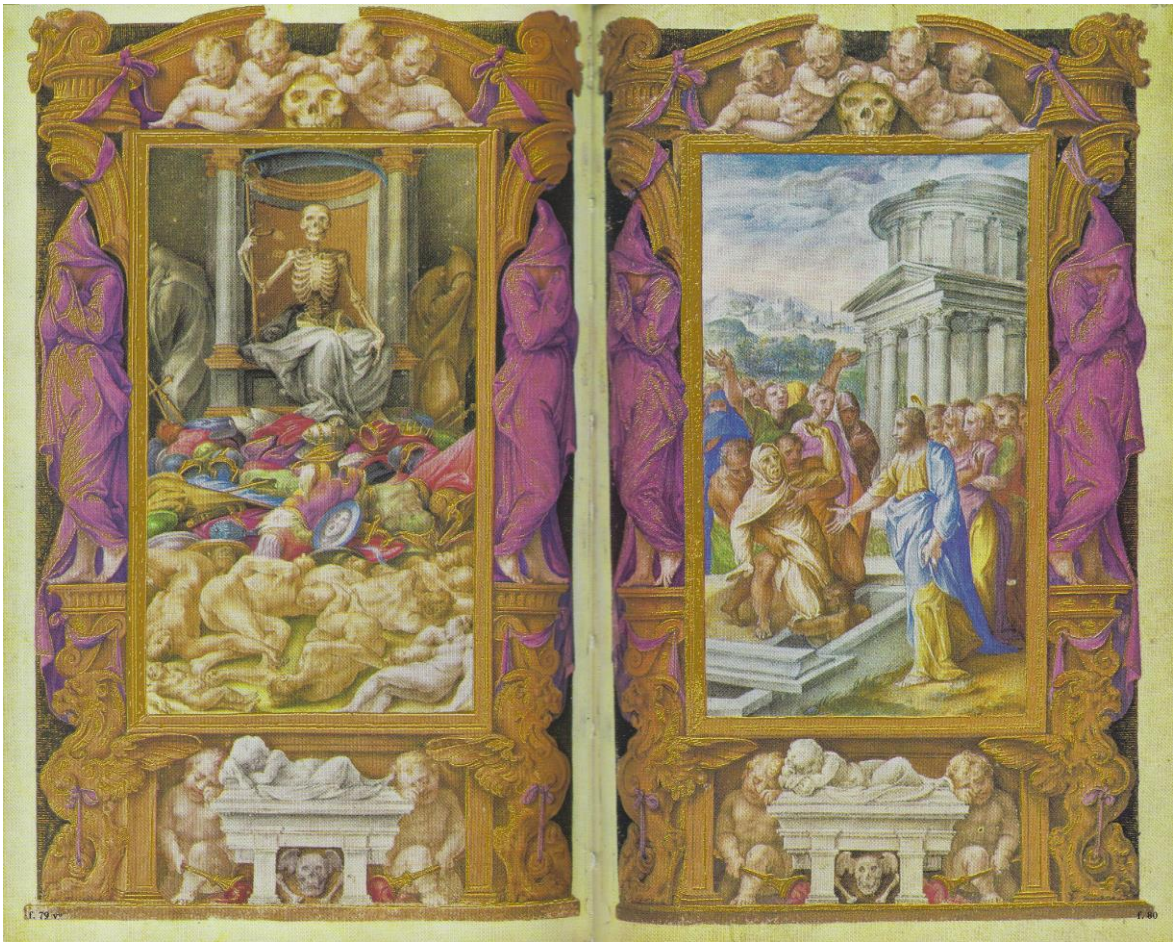


Figure 106. Heures Farnèse, fol. 79v-80r.

[446] *Musée du Louvre*, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020007399 (consulté le 04/05/2024).

11.1. Le Triomphe de la Mort (fol. 79v)



Figure 107. Heures Farnèse, fol. 79v.

Un squelette personnifiant la Mort est assis sur un trône, les jambes couvertes d'un drapé gris [fig. 107]. Il tient une faux dans la main droite. Deux personnages encapuchonnés encadrent le siège architecturé, le visage enfoui dans les mains. Aux pieds des protagonistes sont entassées des pièces d'armure, comme des casques, des boucliers, des cuirasses et une épée, ainsi que des habits et des instruments de culte, comme des tiares, sur lesquelles reposent les pieds de la Mort, des mitres, une crosse, des couronnes, des sceptres et des masses cérémonielles. À l'avant-plan, ce sont des corps nus d'hommes, de femmes et d'enfants qui gisent sur le sol.

Dans les livres d'heures, l'Office des Morts est un ensemble de prières destinées à la commémoration des morts. Il rappelait aussi au chrétien l'importance de se préparer tout au long de sa vie pour accéder au Paradis. Il comporte généralement des enluminures montrant des scènes d'inhumation, des allégories de la Mort, l'Enfer, Job sur son fumier ou la Résurrection du jeune Lazare.

L'iconographie du triomphe de la Mort est très variable et laisse libre cours à l'imagination des artistes[447]. Ici, Clovio démontre encore une fois sa capacité à représenter le désordre avec cohérence, sans que la scène n'en devienne illisible. Il rend aussi d'une superbe manière les corps nus allongés dans des positions variées et expressives. Les couleurs chatoyante des objets contrastent avec les couleurs chair.

11.2. La Résurrection de Lazare (fol. 80r)

Saint Lazare ressuscité est tiré hors de sa tombe par trois hommes, dont un figure dans le caveau. Enveloppé de la tête aux pieds d'un drap beige, il a le visage terne et émacié. À sa droite se tient le Christ, qui tend la main vers lui. Deux groupes de personnages se serrent derrière les protagonistes. À gauche, un homme lève les bras au ciel. Les deux femmes qui l'entourent regardent le spectateur. Un temple de plan rectangulaire coiffé d'un dôme envahit le deuxième plan, tandis qu'à l'arrière s'esquisse l'habituel paysage formé d'arbres et de montagnes.

[447] Smith 1976, fol. 79v-80.

.



Figure 108. Heures Farnèse, fol. 80r.

Le thème de la Résurrection de Lazare est courant dans l'iconographie de l'Office des Morts des livres d'heures. Il s'agit d'un des miracles les plus souvent représentés[448]. Il occupait déjà une place centrale dans l'art paléochrétien[449]. La figure de Lazar sortant du tombeau incarnait en effet pour les premiers chrétiens l'espoir d'une vie éternelle et revêtait donc une valeur hautement symbolique[450]. L'épisode préfigure la Résurrection du Christ représenté dans la miniature suivante.

Dans les toutes premières représentations de l'épisode, seuls les deux personnages principaux, le Christ et Lazare, sont présents[451]. D'autres personnages s'ajoutent ensuite à la composition, notamment les deux sœurs de Lazare ainsi que les apôtres et les juifs témoins de l'événement. Dans sa contribution à l'ouvrage de Vercruysse, Maria Corsi démontre qu'au Moyen Âge, et plus particulièrement dans les peintures d'Italie centrale du XIVe siècle, l'iconographie perd son autonomie[452] ; l'épisode ne se trouve plus qu'en association avec d'autres scènes de la vie du Christ, intégré à de vastes programmes iconographiques où l'accent est mis sur la nature divine du Sauveur et non sur le retour à la vie du personnage[453]. Ici, l'importance donnée au thème funéraire est triple : d'abord, il est lié au texte de la prière de l'Office des Morts. Ensuite, il est rappelé sur la page d'à côté par la représentation de la victoire de la Mort ; ainsi, d'un côté, la Mort l'emporte sur la Vie, et de l'autre, la Vie l'emporte sur la Mort. La juxtaposition des deux scènes met ainsi en garde le croyant contre la fatalité d'une vie sans repentir. Et enfin, l'idée mortuaire est accentuée par les pleurants et les têtes de mort des marges.

Comme bien souvent dans les représentations de Clovio (f. 17v, 18r, 35r, 49r), la foule est divisée en deux groupes : le premier derrière Lazare et l'autre derrière le Christ. Ceci n'est pas anormal. Par contre, un des personnages se démarque par son expression de stupeur, manifestée par ses mains levées vers le ciel et sa bouche grande ouverte, alors que tous les autres spectateurs sont calmes et repliés sur eux-mêmes. La stupéfaction était déjà représentée dans les images médiévales de la Résurrection de Lazare mais elle prend ici beaucoup plus de place. L'attitude de l'homme, en contradiction avec la maitrise de soi et la raison de la Renaissance, est typiquement maniériste.

Quant à l'attitude du Christ, elle est pleine de douceur et d'empathie. Il tend la main pour offrir son aide au ressuscité, au lieu d'être représenté dans un geste de bénédiction solennel comme c'est souvent le cas dans l'iconographie[454]. Là encore, les sentiments l'emportent sur la raison.

Mais l'image se distingue au sein même de la tradition maniériste par deux éléments importants : la prédominance atypique du temple et la présence de l'homme dans le caveau qui tient les jambes de Lazare[455] [fig. 109]. L'architecture a probablement été choisie pour rester en accord avec le décor des

[448] Corsi 2017, p. 105.
[449] Billot 2017., p. 57.
[450] Corsi 2017, p. 106.
[451] Corsi 2017, p. 106.
[452] Corsi 2017, p. 105-133.
[453] Corsi 2017, p. 107.
[454] Corsi 2017, p. 108-113.
[455] Smith 1976, fol. 79v-80.

autres scènes du manuscrit. Quant à l'homme dans le tombeau, il participe pleinement à la spectacularisation de la scène, mettant l'accent sur le moment de l'extraction du corps en train de se produire sous nos yeux. Le corps de Lazare parait bien lourd au vu des efforts que lui et les deux autres hommes doivent déployer pour l'extraire de la tombe.

Enfin, la position étonnante de ses bras en S à l'envers rappelle l'Enfant Jésus de la miniature de la *Circoncision*.



Figure 109. Heures Farnèse, fol. 80r. Détail : le tombeau de Lazare et le Christ.

12. Feuillets 102v-103r

Cette double page, illustration des Heures de la Croix, montre une crucifixion à gauche et le Serpent d'airain à droite [fig. 110]. Dans les *Vite*, Vasari l'évoque en ces termes : « *Dans l'office de la Croix se trouve le Christ crucifié et devant lui Moïse avec la pluie de serpents et lui dressant celui de bronze*. »

Ces deux miniatures sont également conçues dans une logique typologique. Le serpent d'airain enroulé autour de la croix est une préfiguration du Christ sur la croix. Tout comme le serpent a permis le salut, Jésus rachète le péché original.

Cette double page fait entièrement allusion à Michel-Ange, ainsi qu'à Raphaël dans certains motifs.

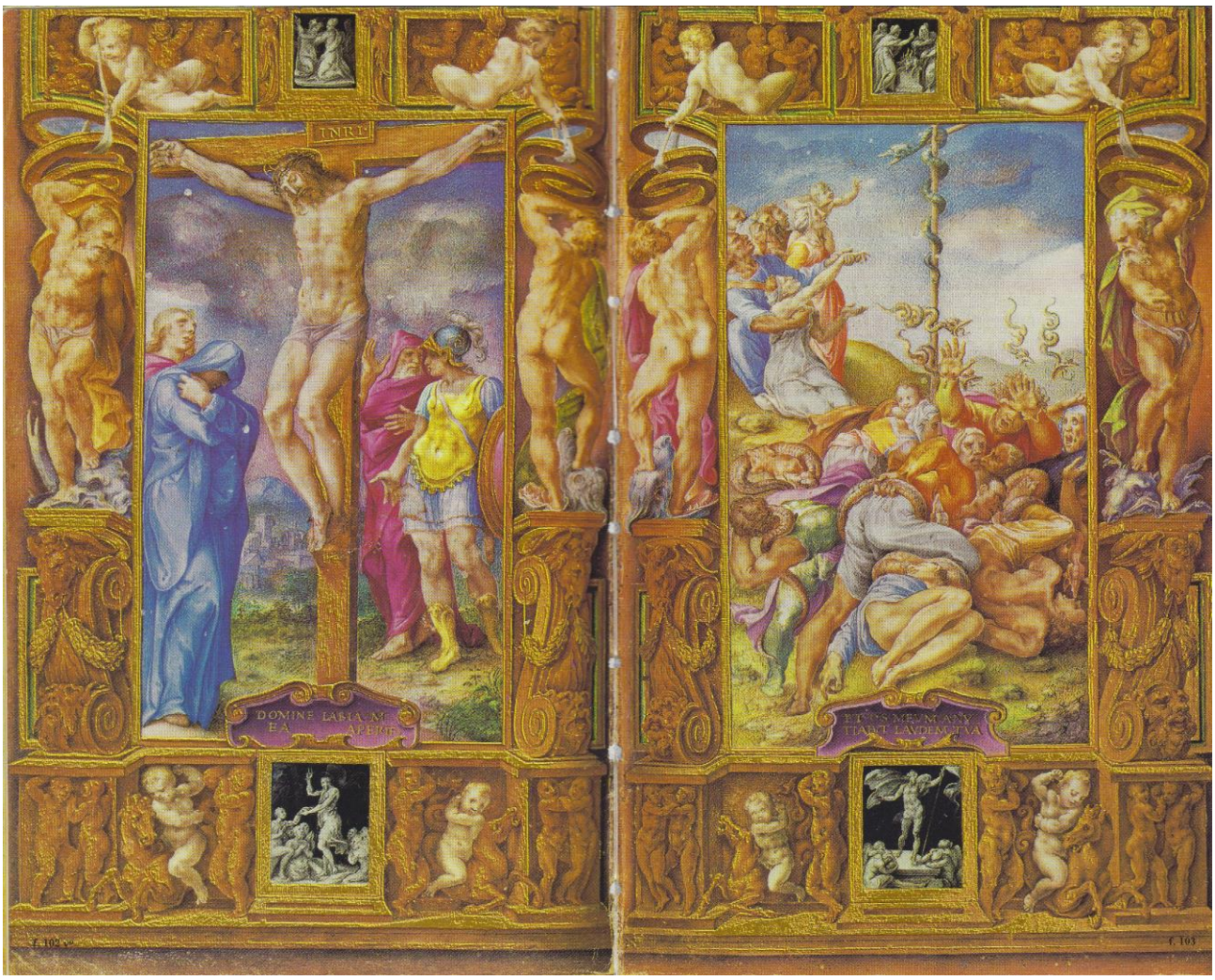


Figure 110, fol. 102v-103r.

12.1. La Crucifixion (fol. 102v)

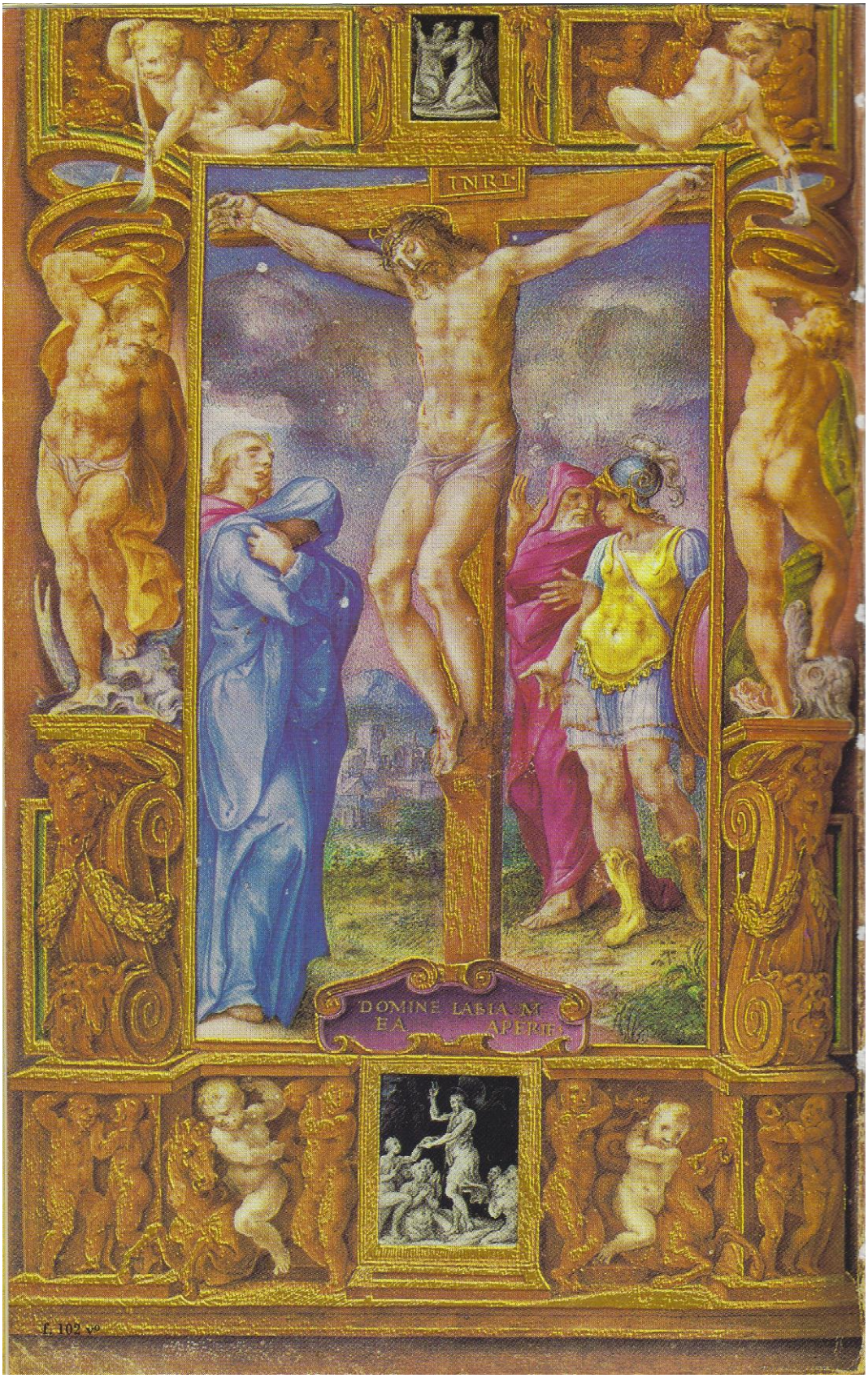


Figure 111. Heures Farnèse, fol. 102v.

Le Christ est fixé sur la croix, au centre de la composition [fig. 111]. Coiffé de la couronne d'épines, il a la tête penchée sur le côté et est vêtu d'un pagne translucide. Ses deux pieds sont joints, fixés par un seul clou. À sa gauche se tient sa Mère, voilée, les bras croisés sur le torse et le visage baissé. Derrière elle, Jean l'évangéliste, dont seule la tête est visible, regarde vers le haut. À droite, derrière la croix, un homme encapuchonné dialogue avec un soldat en armure. Les deux personnages se regardent et affichent des gestes de mains expressifs. Marie, Jean et le soldat sont coupés par le cadre. La scène se déroule sur un terrain d'herbe. En contrebas à l'arrière-plan, un petit village se dessine devant les collines. Le ciel bleu marine se dégrade en des teintes mauves et roses.

Il existe deux autres crucifixions remarquables de Giulio Clovio, probablement toutes deux postérieures au manuscrit : le dessin conservé à Londres [fig. 113], dont la date de production est estimée entre 1513 et 1578[456], et la miniature avec *Marie-Madeleine au bas de la Croix* signée et datée 1553 et conservée à Florence [fig. 115]. Comme nous l'avons vu, dans ces œuvres, la posture déhanchée du Christ vient d'un des nombreux dessins de crucifixions de Michel-Ange : celui daté de 1538-1541 et conservé au British Museum (1895,0915.504 [fig. 114]). La position du corps est en effet très similaire : le Christ effectue un déhanchement vers notre droite, la plus grande partie de son poids reposant sur sa jambe gauche. La musculature du torse est identique également.

Le Christ des Heures Farnèse [fig. 112] est également comparable au dessin de Michel-Ange mais la ressemblance est moins flagrante : les deux compositions se rapprochent notamment par la cambrure du torse du Christ, la musculature de l'homme et son pagne transparent mais le déhanché est moins marqué chez Clovio et le buste moins en avant.

Par ailleurs, notons que dans toutes ses copies, Clovio a représenté la tête baissée sur le côté, ce qui transporte davantage l'idée de faiblesse et de fin et suscite la compassion du spectateur, ce qui était voulu à travers ce type de livres.

La Vierge occupe une place majeure dans la composition. Son attitude est saisissante. Enveloppée de la tête aux pieds dans son fameux manteau bleu, elle enfouit la tête dans ses bras croisés sur son torse. Les doigts de sa main droite retiennent délicatement un pan de son étoffe. La prédominance de la figure de Marie est aussi basée sur un des nombreux dessins de Christ en Croix de Michel-Ange[457]. W. Smith fait référence à un dessin conservé au Windsor Castle et datant peut-être de 1540-1545[458], qui pourrait alors avoir été une source d'inspiration pour le Christ de la miniature, mais la référence n'a pu être trouvée dans le catalogue de la collection. Dans la littérature, la comparaison n'est nulle part évoquée. Les descriptions de Crucifixions avec Marie au pied de la croix par Michel-Ange font généralement référence à des œuvres postérieures au manuscrit, qui s'inscrivent dans la seconde période de production de christs en croix de la fin de sa carrière[459].

[456] *The British Museum*, https://www.britishmuseum.org/collection (consulté le 02/02/2024).
[457] Smith 1976, fol. 102v-103r.
[458] Smith 1976, fol. 102v-103r.
[459] Verpillière 2016, p. 760-764

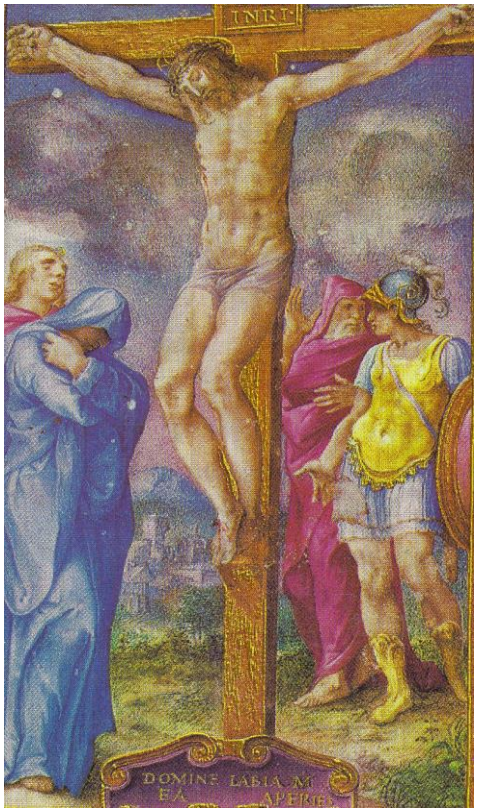


Figure 112. Heures Farnèse, fol. 102v. Détail : miniature.

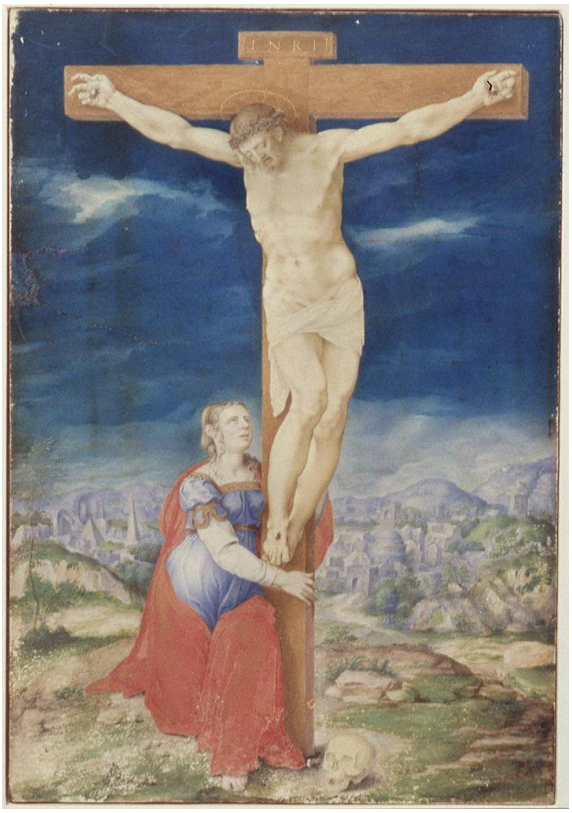


Figure 115. Giulio CLOVIO. *Crucifixion avec Marie-Madeleine au bas de la croix*. Signée et datée « YULIUS MACEDO FA. 1553 ». Peinture à la détrempe sur parchemin. Dimensions inconnues. Florence, Galerie des Offices.

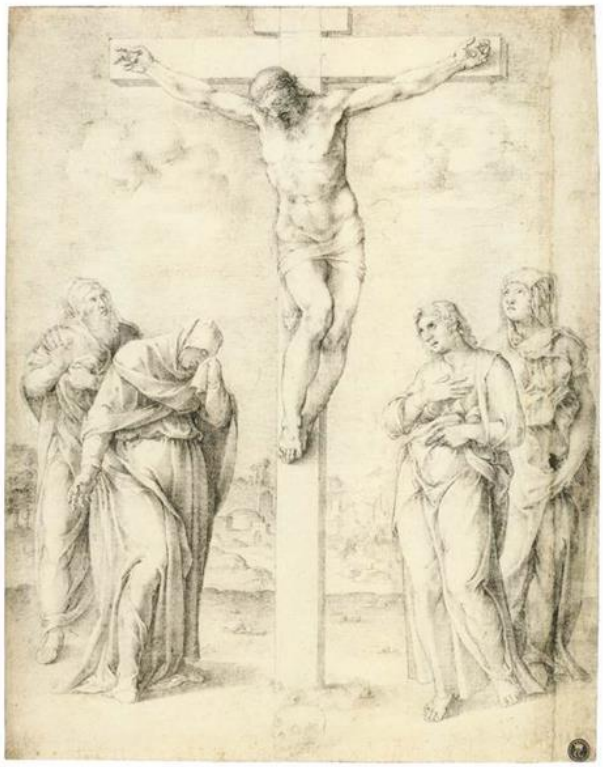


Figure 113. Giulio CLOVIO. *La Crucifixion*. 1513-1578. Dessin sur papier. 28 x 22,1 cm. Londres. British Museum.

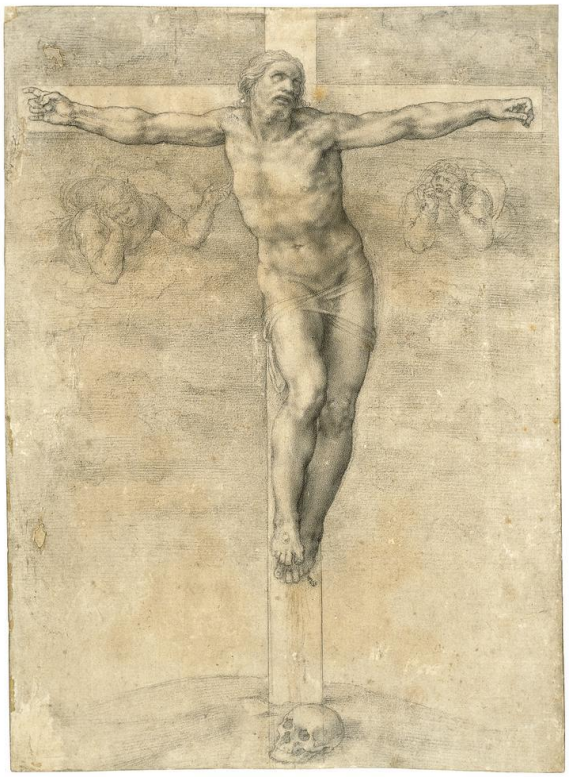


Figure 114. MICHEL-ANGE. *Christ sur la Croix*. 1538-1541. Dessin sur papier. 36,8 x 26,8 cm. Londres, British Museum.

12.2. Le serpent d'airain (fol. 103r)

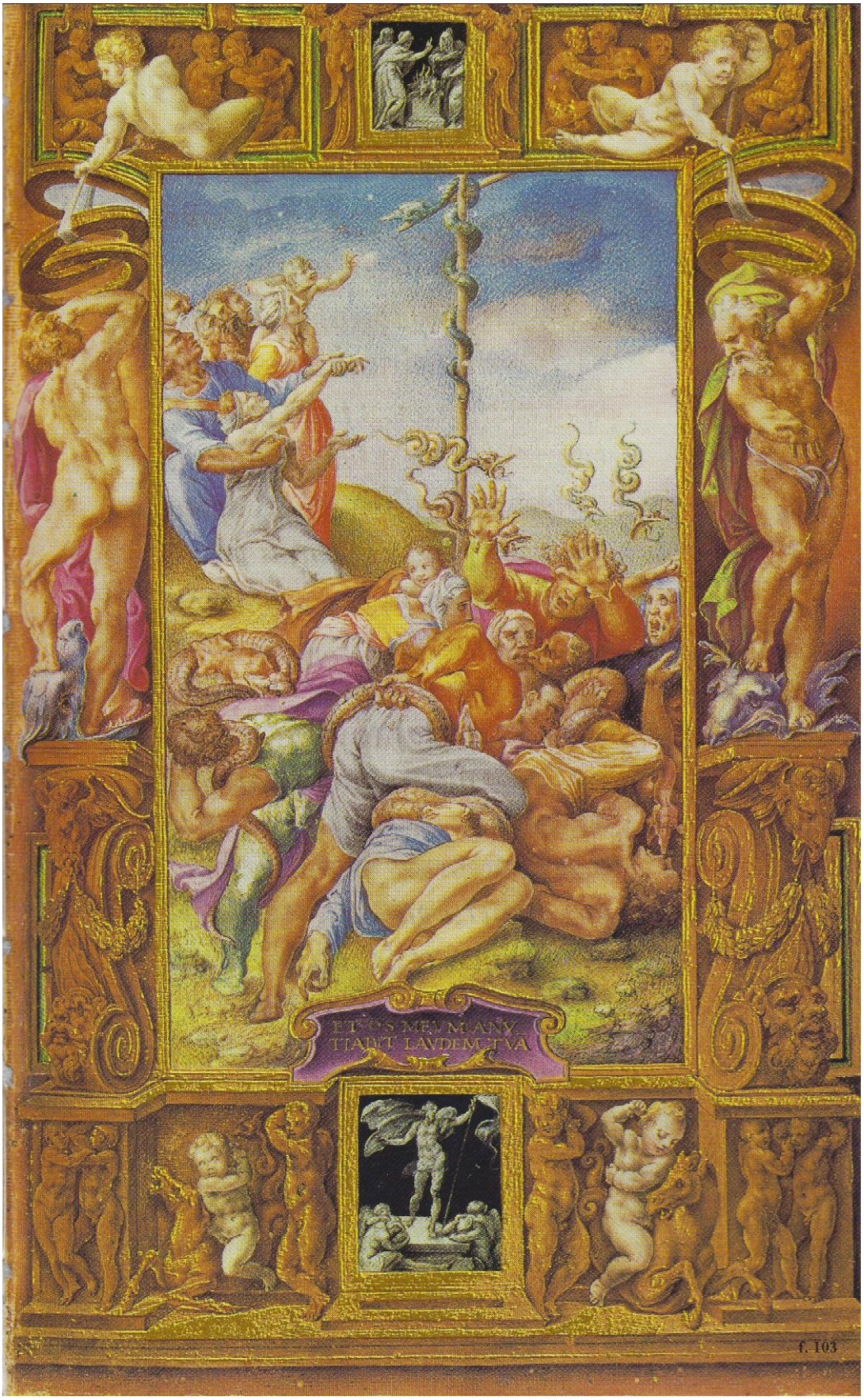


Figure 116. Heures Farnèse, fol. 103r.

Alors qu'ils traversent le désert, les Israélites se plaignent à Dieu et à Moïse des conditions difficiles et de la nourriture insatisfaisante. En réponse à leur murmure, Dieu envoie des serpents venimeux pour punir le peuple, et beaucoup d'entre eux sont mordus et meurent. Les Israélites regrettent alors leur comportement et demandent à Moïse d'intervenir. Sur instruction de Dieu, Moïse fabrique un serpent d'airain et le place sur un poteau. Tout Israélite mordu qui regarde vers le serpent d'airain est guéri de sa morsure. L'épisode est issu du livre des Nombres, chapitre 21, versets 4 à 9.

Dans cette représentation de l'épisode du Serpent d'airain [fig. 116], la scène de la punition du peuple occupe la majeure partir de la scène [fig. 118]. Une masse de corps mêlés, tordus, contorsionnés se débat dans tous les sens avec les serpents brûlants[460]. À gauche, un groupe de personnages regardent déjà le serpent de bronze enroulé autour d'une perche afin d'être sauvés.

La composition trouve également son origine dans le plafond de la chapelle Sixtine [fig. 119]. La scène est représentée sur l'un des quatre pendentifs d'angle de la voûte.

Passant d'une forme de pendentif étiré à un format vertical relativement étroit, Clovio doit adapter le placement des personnages. Tout d'abord, il déplace le groupe des futurs guéris situé à gauche dans la fresque vers le haut de la miniature [fig. 117]. Dans la première version, le groupe des guéris et celui des personnages attaqués se confondent presque ; le lien est établi entre eux par le personnage au centre qui se débat avec le serpent. Dans la seconde version, la séparation entre les deux groupes est plus nette et les figures reléguées au deuxième plan deviennent presque des personnages secondaires.

Dans ce groupe, la femme agenouillée est légèrement plus droite que dans la fresque ; son drapé mouillé est reproduit à la perfection. L'homme qui la retient est vêtu différemment : dans le modèle original, le pan de sa tunique est rejeté sur le côté, dévoilant la musculature puissante de sa jambe, tandis que dans l'interprétation de Clovio, le vêtement couvre le bas du corps. Derrière lui, le personnage en orange, masculin chez Michel-Ange, a plutôt l'air d'une femme chez Clovio.

À l'avant-plan, Clovio reproduit brillamment la mêlée des Hébreux punis, saisis dans des postures étirées et contractées avec des effets de raccourci spectaculaires. Quelques différences induites par le passage à la miniature sont également notables dans l'agencement de ce groupe principal. Alors que dans la fresque, les deux *ignudi* à droite se superposent suivant le contour du pendentif, dans l'enluminure, ils sont relégués au bas de la composition et se juxtaposent. De même, le personnage à l'arrière-train proéminent, parallèle au bord du pendentif et magnifiquement étiré vers le haut, se penche ici plus vers le bas. Renvoyé au centre de la composition à cause du déplacement du groupe des guéris, il devient le personnage principal de la miniature. Par contre, la place accordée à son voisin de gauche, relégué au bord de l'image et frôlant le cadre, perd un peu en importance dans la miniature.

[460] Sala 2001, p. 89.



Figure 117. Heures Farnèse, fol. 103r. Détail : guérison par le serpent d'airain.

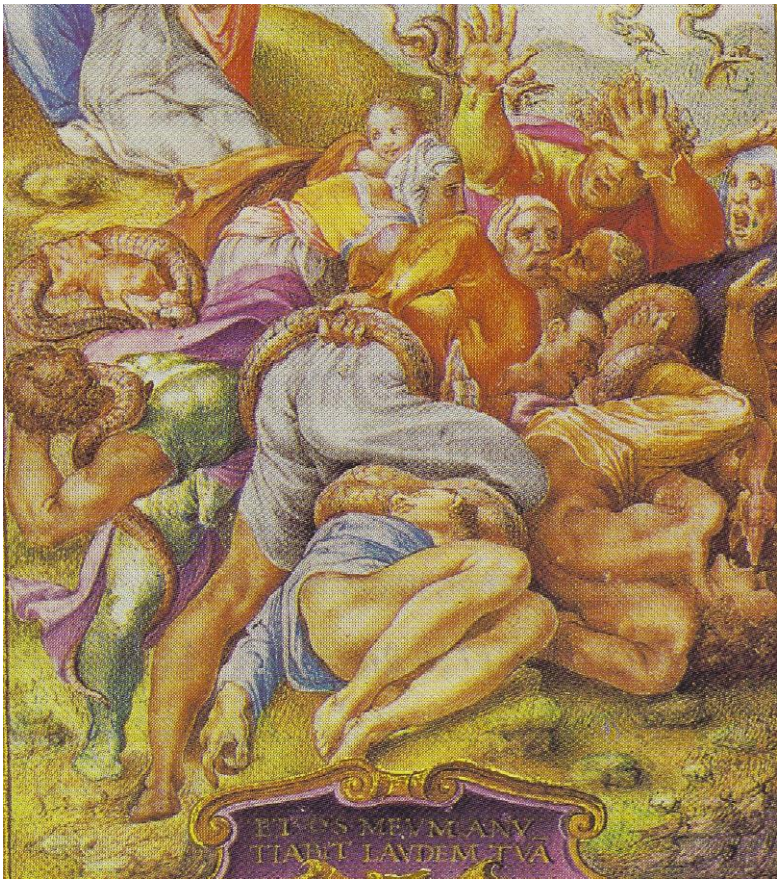


Figure 118. Heures Farnèse, fol. 103r. Détail : attaque des serpents à l'avant-plan.

Par ailleurs, le serpent d'airain sur son étendard, préfiguration du Christ sur la croix représenté sur la page gauche, prend plus de place dans la miniature de Clovio. Localisé au centre de la composition, il occupe presque la moitié de la hauteur de la scène. Alors que Michel-Ange le traite presque comme un accessoire du décor, Clovio lui redonne plus d'importance. Clovio change également l'orientation des reptiles maléfiques à l'arrière-plan. Couchés à l'horizontale dans la fresque du Vatican, ils pointent vers le haut dans la miniature, toujours dans cet élan de verticalité imposé par le format.

Dans sa composition, Michel-Ange ne met pas non plus en avant le personnage de Moïse, qui devrait pourtant jouer un rôle important puisque c'est lui qui intercède pour le peuple et le libère des reptiles maléfiques. Or, il n'est pas clairement identifié dans la composition et pourrait ne pas y être représenté du tout. Michel-Ange se démarque de la tradition pour mettre l'accent sur le peuple livré à la vengeance divine[461]. Giulio Clovio reprenant la même composition a-t-il conscience du message porté par Michel-Ange à travers cette originalité ou son inspiration s'arrête-t-elle à une reprise stylistique ?

Enfin, Clovio maintient la palette de couleurs vives et audacieuses. Il change néanmoins les teintes originales des vêtements au profit de ses fameux bleu, orange, jaune, mauve et vert intense. En conclusion, l'enlumineur parvient à reproduire le chef d'œuvre de Michel-Ange à une échelle réduite et dans un format différent.



Figure 119. MICHEL-ANGE. *Le Serpent d'Airain*. 1511-1512. Fresque. Vatican, Chapelle Sixtine, plafond.

[461] Sala 2001, p. 88-89.

Dans les encadrements, le personnage soutenant les anneaux dans la marge droite de la page gauche et son homologue dans la marge gauche de la page droite est une nouvelle citation de Raphaël[462]. Il semble en effet représenter le point de vue dorsal de la statue de Jonas sortant de la baleine de la Chapelle Chigi (Santa Marie de Popolo, Rome), créée par Lorenzetto d'après un modèle de Raphaël, dont il existe un dessin contemporain, probablement de son atelier, à la Royal Library (inv. RCIN 990804 [fig. 120])[463] . Lorenzetto, ou Lorenzo Lotti, est un sculpteur et architecte de la Renaissance du cercle de Raphaël, beau-frère de Giulio Romano dont il épousa la sœur[464]. Comme l'indique la *Royal Collection*, cette œuvre appartient à un groupe de dessins attribué à Gianfrancesco Penni (1488-1528), élève de Raphaël qui collabora après la mort de ce dernier avec Giulio Romano et beau-frère de Perin del Vaga qui avait épousé sa sœur[465]. Le dessin présente des différences avec la sculpture, notamment dans la posture, dans l'inclinaison de la tête ainsi que dans le drapé, et il est probable que le modèle de Raphaël pour Lorenzetto n'était pas cette illustration mais bien un *modello* tridimensionnel en plâtre ou en cire[466]. Cette inspiration montre ainsi les affinités entre peinture et sculpture[467] et Clovio réconcilie ici, en quelque sorte, ces deux arts opposés par le Paragone.



Figure 120. RAPHAËL (atelier de). Attribué à Giovanni Francesco PENNI. *Jonas*. Vers 1520-1523. Stylo et encre avec gouache blanche sur crayon noir, sur papier beige. Dimensions papier : 30,4 x 20 cm. Windsor Castle, Royal Collection Trust.

[462] Smith 1976, fol. 102v-103.
[463] *Statue de Jonas sortant de la baleine*, dans *Musée du Louvre*, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020009830 (consulté le 02/02/2024).
[464] Nobis 1979, p. 11-15.
[465] *Pénni, Giovan Francesco, detto il Fattore,* dans ISTITUTO DELL'ENCICLOPEDIA ITALIANA FONDÉE PAR GIOVANNI TRECCANI, *Treccani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/penni-giovan-francesco-detto-il-fattore/ (consulté le 02/02/2024).
[466] *Jonah*, dans *Royal Collection Trust*, https://www.rct.uk/collection/990804/jonah (consulté le 02/02/2024).
[467] Smith, f. 102v-103.

Dans les bords inférieurs [fig. 122], les putti qui soutiennent les supports des consoles sont copiés de la chapelle Sixtine[468] [fig. 121] : de part et d'autre de chaque prophète et sibylle de la voûte, deux putti peints en trompe-l'œil soutiennent la saillie de la corniche, traités dans des attitudes gracieuses[469]. Les putti chevauchant des hippocampes seraient des réinterprétations du cavalier de l'*Expulsion d'Héliodore* de Raphaël[470] [fig. 42]. L'attitude des créatures cabrées est en effet très similaire.

Comme évoqué précédemment, les trois anneaux symbolisent la Trinité[471]. Celui du milieu représente probablement le Fils[472]. Soulevé par le ruban d'un putto, il pourrait signifier la Résurrection du Christ, annoncée par la Crucifixion et représentée dans le camée en bas de la miniature[473]. Le camée correspondant à droite montre la Descente aux Enfers tandis que les camées supérieurs représentent peut-être le sacrifice du bélier par Abraham et une scène avec deux personnages agenouillés non identifiés[474].



Figure 122. Heures Farnèse, fol. 103r. Détail : bord inférieur du cadre.

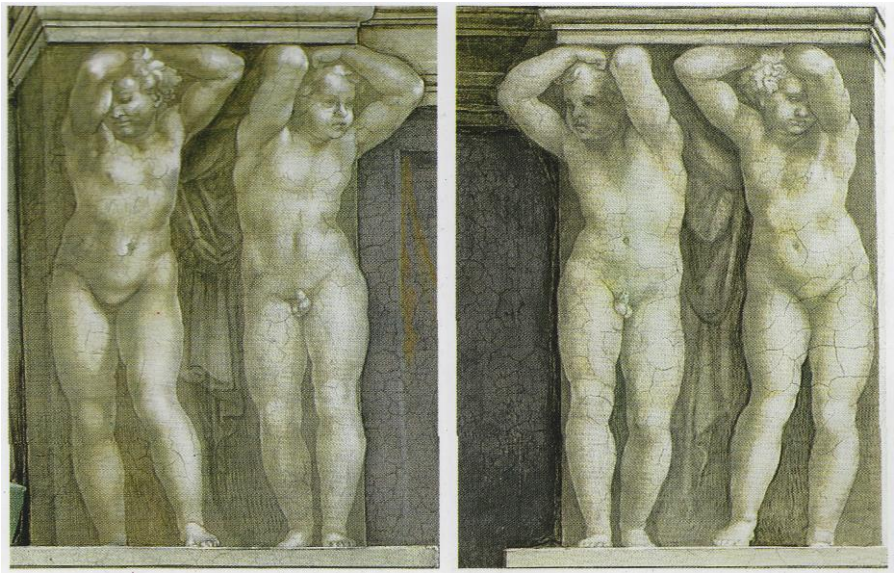


Figure 121. MICHEL-ANGE. *Putti* en trompe-l'oeil. Fresque. Vatican, Chapelle Sixtine,

[468] De Vecchi 2001, p. 88-89.
[469] De Vecchi 2001, p. 89.
[470] Smith 1976, fol. 102v-103.
[471] Smith 1976, fol. 102v-103 ; Doulkaridou-Ramantani, p. 357.
[472] Smith 1976, fol. 102v-103.
[473] Cette hypothèse est émise à partir des suggestions de Smith et Doulkaridou-Ramantani. Smith 1976, fol. 102v-103 : « In each set of rings the middle one presumably signifies the Second Person, the Son. This ring has a band of cloth looped through it ; a putto pulls at the band of cloth, and the ring is, literally, « lifted up ». Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 357 : "Au sein d'une syntaxe ouverte dans la paire dédiée à une lecture typologique de la rédemption, les trois anneaux peuvent amener à l'esprit la Trinité ou la Résurrection et encourager une réflexion de nature transcendantale, puisque l'articulation du ruban blanc ressort d'un caprice visuel. »
[474] Smith 1976, fol. 102v-103.

13. Feuillets 106v-107r

Il s'agit de la dernière double page enluminée du manuscrit [fig. 123]. Illustration des Heures du Saint-Esprit, elle montre la Pentecôte à gauche et la tour de Babel à droite. Dans les *Vite*, Vasari l'évoque en ces termes : « Dans l'office de l'Esprit Saint, c'est quand il descend sur les Apôtres, et en face, c'est le murage de la tour de Babylone par Nimrod. »

Les deux épisodes partagent le thème commun des langues. Babel représente la confusion et la dispersion des langues, tandis que la Pentecôte symbolise l'unité et la compréhension mutuelle malgré la diversité linguistique. L'article de Jean Céard explore la façon dont le mythe de Babel a été interprété et transformé au XVIe siècle[475]. À cette époque, il y avait une tension entre la recherche d'une langue originelle universelle et l'appréciation de la diversité des langues[476]. Plutôt que d'abandonner l'idée d'une langue unique, la Renaissance utilisait cette quête pour approfondir son intérêt pour les langues diverses, représenté par la Pentecôte[477].



Figure 123. Heures Farnèse, fol. 106v-107r.

[475] Céard 1980, p. 577-594.
[476] Céard 1980, p. 577-590.
[477] Céard 1980, p. 577-594.

Cette paire de miniatures fait partie des moins symétriques du manuscrit[478]. On peut voir tout de même une affiliation entre la silhouette de la Vierge Marie et la forme de la tour. Le cadre, tout doré, est conçu avec plus de symétrie.

13.1. La Pentecôte (fol. 106v)



Figure 124. Heures Farnèse, fol. 106v.

[478] Smith 1976, fol. 106v-107.

La Vierge Marie est assise au centre de la composition, entourée des douze apôtres [fig. 124]. Les mains jointes en prière, elle lève le regard vers la colombe du Saint-Esprit qui flotte au-dessus d'elle dans un halo de rayons lumineux descendant sur l'assemblée. Autour d'elle, les personnages regardant vers le ciel ont également les mains jointes, sauf celui au fond à droite qui a la main posée sur la poitrine et celui à l'avant-plan à gauche, identifié par la *Morgan Library* comme Jean[479], qui est debout, la paume droite ouverte et la main gauche sur le cœur.

W. Smith compare la miniature de la Pentecôte avec une peinture du Titien désormais située à la basilique Santa Maria della Salute à Venise[480], utilisée comme retable d'autel de la chapelle de la Descente du Saint-Esprit. La toile, datée d'environ 1550, est une seconde version d'une première Pentecôte réalisée vers 1541 pour l'église Santo Spirito in Isola à Venise qui est aujourd'hui perdue[481]. Selon l'historien de l'art, Clovio aurait pu voir une copie de cette dernière par l'intermédiaire de Vasari ou du cardinal Farnèse[482]. En effet, en décembre 1541, Vasari rencontra le Titien lors de son arrivée à Venise, par l'intermédiaire de ses amis avec qui il correspondait depuis le début des années 1530, le banquier Francesco Leoni le poète et dramaturge Pietro Aretino pour qui il exécuta les décors d'une comédie[483] (la *Talanta*[484]). Lors de ce séjour, Vasari fut également appelé à réaliser les peintures de Santo Spirito, une de ses commandes les plus honorables, dont il ne réalisa que les dessins préparatoires avant d'abandonner le projet pour rejoindre sa ville de cœur, Rome, à la fois du mois d'août ou au début du mois de septembre 1542[485]. Quant au cardinal Farnèse, il reçut en 1544 une lettre du Titien mentionnant ces peintures de Santo Spirito[486].

La seconde version de la toile du Titien de la *Descente du saint Esprit* montre également Marie entourée des apôtres. Saint Pierre, représenté à l'avant-plan à droite est montré dans une position dramatique. À gauche, le personnage en rouge tend les mains jointes vers le saint Esprit.

La représentation de la Vierge Marie dans les illustrations de la Pentecôte est porteuse de sens. Elle comble la place longtemps laissée vide pour le Christ. L'iconologue russe Léonide Ouspensky a étudié la question de la présence de la Vierge dans l'iconographie de la Descente du Saint-Esprit en se concentrant notamment sur les icônes byzantines mais en fournissant également quelques informations quant à l'iconographie occidentale[487]. Dans l'art byzantin, aucune représentation de la Pentecôte ne figure la Vierge jusqu'à la fin du XVIe siècle[488]. En Occident, aux Xe et XIe siècles, la Vierge n'apparait pas dans les miniatures. La place centrale est alors soit accordée à l'apôtre saint

[479] *The Morgan Library & Museum,* https://ica.themorgan.org/manuscript/page/59/77250 (consulté le 29/04/2024).
[480] Smith 1976, fol. 106v-107.
[481] Smith 1976, fol. 106v-107.
[482] Smith 1976, fol. 106v-107.
[483] Schulz 1961, p. 500.
[484] CHASTEL A., *Vasari, Giorgio (1511-1574)*, dans *Encyclopaedia Universalis,* https://www.universalis.fr/encyclopedie/giorgio-vasari/ (consulté le 02/02/2024).
[485] Schulz 1961, p. 500.
[486] Smith 1976, fol. 106v-107.
[487] Ouspensky 1960, p. 45-92.
[488] Ouspensky 1960, p. 56.

Pierre, soit laissée vide[489]. Aux XIIe et XIIIe siècles, alors que l'Eglise d'Occident affirme sa propre voie par rapport à l'Église d'Orient, la Mère de Dieu est de plus en plus présente dans l'iconographie classique catholique romaine, devenant le personnage central de l'image[490]. C'est au cours des XIVe et XVe siècles que la figuration de la Mère de Dieu se fixe en Occident, qui influencera peu après l'iconographie orientale[491].

En effet, les Actes des Apôtres ne mentionnent pas directement la présence de la Vierge lors de la descente du Saint-Esprit[492] :

> « Le jour de la Pentecôte étant arrivé, ils étaient tous ensemble dans le même lieu. Tout à coup il vint du ciel un bruit comme celui d'un vent impétueux, et il remplit toute la maison où ils étaient assis. Des langues, semblables à des langues de feu, leur apparurent, séparées les unes des autres, et se posèrent sur chacun d'eux. Et ils furent tous remplis du Saint-Esprit, et se mirent à parler en d'autres langues, selon que l'Esprit leur donnait de s'exprimer. Or, il y avait en séjour à Jérusalem des Juifs, hommes pieux, de toutes les nations qui sont sous le ciel. Au bruit qui eut lieu, la multitude accourut, et elle fut confondue parce que chacun les entendait parler dans sa propre langue. Ils étaient tous étonnés et hors d'eux-mêmes, et ils se disaient les uns aux autres : "Voici, ces hommes qui parlent ne sont-ils pas tous Galiléens ? Et comment les entendons-nous dans notre propre langue à chacun, dans notre langue maternelle ? Parthes, Mèdes, Élamites, ceux qui habitent la Mésopotamie, la Judée, la Cappadoce, le Pont, l'Asie, la Phrygie, la Pamphylie, l'Égypte, le territoire de la Libye voisine de Cyrène, et ceux qui sont venus de Rome, Juifs et prosélytes, Crétois et Arabes, comment les entendons-nous parler dans nos langues des merveilles de Dieu ? Ils étaient tous dans l'étonnement, et, ne sachant que penser, ils se disaient les uns aux autres : "Que veut dire ceci ? Mais d'autres se moquaient, et disaient : "Ils sont pleins de vin doux"»[493].

Dans la proposition de ce passage « Ils étaient tous ensemble dans le même lieu », le sujet peut se référer soit à l'assemblée décrite à la fin du premier chapitre des actes, à savoir les femmes, Marie et les frères de Jésus (Actes I, 13-14), soit aux 120 personnes mentionnées dans le verset 15 du même chapitre ("En ces jours-là, Pierre se leva au milieu des frères, le nombre des personnes réunies étant d'environ cent vingt, et il dit… »), ou encore aux douze apôtres, si on considère que le sujet du chapitre 2 n'est pas lié à celui du chapitre 1[494].

La position centrale et la stature imposante de la Vierge Marie, accentuée par le traitement du bas de son corps (qui, couvert d'un manteau ample, avec une jambe en avant et l'autre en arrière, est hérité de Michel-Ange), soulignent l'importance de ce personnage dans l'épisode, reléguant les apôtres au rang de personnages secondaire. Or, dans les lectures liturgiques de la fête de la Pentecôte qui

[489] Ouspensky 1960, p. 57.
[490] Ouspensky 1960, p. 57.
[491] Kirpitchnikov 1893, p. 9.
[492] Ouspensky 1960, p. 59.
[493] Actes 2 :1-13.
[494] Ouspensky 1960, p. 59.

commémorent « toutes les actions du Saint-Esprit avant sa Descente personnelle dans le monde[495] », l'accent est mis sur les apôtres et sur leur rôle joué dans la descente du Saint-Esprit ; au contraire, aucun texte ne mentionne la Vierge Marie en lien avec la descente du Saint-Esprit[496]. Selon Oupensky, la présence de la Vierge dans l'iconographie de la Pentecôte souligne davantage son côté humainque l'événement en soi[497] : Marie, bien que sans péchés, est liée par sa Nature au péché, elle nécessite elle aussi la rédemption de Son Fils, et donc, la Pentecôte pour Sa déification personnelle[498].

Cependant, les deux apôtres à l'avant-plan occupent une place presque aussi importante que celle de Marie dans la composition. L'homme barbu à droite est Pierre. L'homme à gauche est plus difficile à identifier. Bien souvent, dans les Descentes de saint Esprit, Pierre et Paul sont représentés en haut des rangées d'apôtres, souvent se faisant face avec une place entre eux, soulignant leur importance sans toutefois les distinguer des autres apôtres[499]. Or, ici, le jeune homme n'est pas représenté comme l'est habituellement Paul. Marc et Luc, bien qu'évangélistes et non membres du cercle des douze, sont parfois représentés, remplaçant d'autres apôtres pour symboliser leur rôle de porteurs de la Parole de Dieu[500]. Selon la Morgan Library, il s'agit de Jean.

Le fait de représenter les apôtres en une frise ou un demi-cercle derrière Marie, avec les deux personnages à l'avant-plan qui prolongent la forme circulaire, est commun dans l'iconographie du XVIe siècle. Par contre, il est rare d'exposer un de ces deux personnages de l'avant-plan face au spectateur. Clovio ne suit donc pas tout à fait la tradition iconographique et fait preuve d'innovation en représentant ce personnage admoniteur. Sa posture avec une main sur la poitrine et l'autre bras tendu fait écho à celle de l'ange de l'Annonciation (fol. 4v), qui rappelle le thème de la Descente du Saint-Esprit, mais aussi à celle de Zacharie dans la Visitation (fol. 17v), à celle du Christ baptisé (fol. 35) et, encore plus, à celle de David en prière (fol. 64) qui affiche la même expression de confusion sur le visage et qui tend le bras droit de la même façon.

Il faut également noter l'absence des langues de feu dans cette miniature, qui sont des flammes, généralement figurées au-dessus de la tête des apôtres recevant l'effusion de l'Esprit Saint, leur donnant le don des langues pour qu'ils puissent parler et être compris par des personnes de différentes langues et cultures[501]. La manifestation divine est ici symbolisée par la colombe et les rayons de lumière seuls.

[495] Ouspensky 1960, p. 64.
[496] Ouspensky 1960, p. 64-65.
[497] Ouspensky 1960, p. 65.
[498] Ouspensky 1960, p. 59.
[499] Ouspensky 1960, p. 57.
[500] Ouspensky 1960, p. 61.
[501] Kondakov 1915, p. 132 : « L'apparition de la Mère de Dieu au milieu, comme si Elle présidait le groupe des apôtres réunis en assemblée pour la Pentecôte, est étroitement liée avec la vénération de la Vierge précisément à Sion où eut lieu le miracle de la descente des langues de feu. »

13.2. La Tour de Babel (fol. 107r)



Figure 125. Heures Farnèse, fol. 107r.

La Tour de Babel [fig. 125] s'inspire de l'œuvre du Bréviaire Grimani. Pour rappel, ce bréviaire manuscrit enluminé a été réalisé en Flandre par des peintres de l'école ganto-brugeoise, pour un commanditaire inconnu, peut-être Antonio Siciliano, marchand italien et ambassadeur du duc de Milan qui se trouvait alors à la cour de Marguerite et qui a acquis le livre entre 1510 et 1520[502]. Celui-ci l'a ensuite vendu à Domenico Grimani, de qui il tire son nom[503]. Après la mort du cardinal en 1523, il est passé entre les mains de son neveu, le patriarche d'Aquilée, Marino Grimani, puis est revenu à la République de Venise à sa mort en 1546[504]. Giulio Clovio y a donc surement eu accès. Contenant 831 folios reliés, il contient 110 miniatures en pleine page et des décors sur toutes[505]. Les pages de texte sont souvent encadrées de marges, ornées de fleurs, de feuilles, d'oiseaux et d'insectes dans des dessins très délicats aux couleurs vives[506]. Il est aujourd'hui conservé à Venise, à la Biblioteca Marciana (Cod. Lat. I,99, fol. 206) . Considéré comme un des manuscrits de cette époque les plus finement enluminés et les mieux conservés, il est surtout connu par les copies qui en ont été faites, étant donné ses difficultés d'accès[507].

La Tour de Babel est une des scènes les plus intéressantes du Bréviaire Grimani[508] [fig. 126]. Elle est attribuée à Gerard Horenbout[509]. La scène montre la construction de la tour, image de la démesure humaine, dans un paysage rocailleux peuplé d'une multitude de petits personnages, ouvriers et chevaux. L'édifice s'élève sur sept étages, entouré d'un escalier en colimaçon. La construction du huitième étage commence : les échafaudages sont prêts[510]. À l'avant-plan, deux sortes de panneaux de chantier indiquent le texte de l'office de la Pentecôte[511]. Derrière le panneau à gauche, un petit atelier en brique ouvert abrite quelques ouvriers en train de tailler les matériaux. Sous le panneau de droite, l'imposante figure de Nabuchodonosor, fondateur de Babylone, se tient devant une foule de personnages[512]. Au centre, un attelage de bœufs, chargé d'un homme et de gros sacs blancs, effectue la transition entre les deux groupes. Il avance sur le chemin sinueux menant à la tour de Babel, conduisant le regard du spectateur vers le sujet principal de la miniature, relayé par les autres convois représentés en minuscule au deuxième plan. Pour le croyant, cette route est un chemin spirituel qui peut l'aider à atteindre le divin. Le premier plan verdoyant est séparé du suivant, au paysage plus terreux, par un petit pont passant au-dessus du cours d'eau, traversé par une autre charrette à bœufs. À gauche, une énorme falaise au format capricieux se dresse devant une petite maison, à côté de la tour, sans doute pour souligner l'audace de l'homme de vouloir construire une telle tour, si élevée qu'elle dépasse les plus gros éléments de la nature.

[502] Walther et Wolf 2005, p. 413.
[503] Walther et Wolf 2005, p. 413.
[504] *Il Brevario Grimani* 1905, p. 44.
[505] Walther et Wolf 2005, p. 413.
[506] *Il Brevario Grimani* 1905, p. 44.
[507] *Il Brevario Grimani* 1905, p. 44.
[508] *Il Brevario Grimani* 1905, p. 45.
[509] Walther et Wolf 2005, p. 413-415.
[510] Walther et Wolf 2005, p. 415.
[511] Walther et Wolf 2005, p. 415.
[512] Walther et Wolf 2005, p. 415.

La composition, grouillant de personnages en mouvement et de machines de construction en tous sens n'en reste pas moins brillamment ordonnée. Il n'est donc pas étonnant que Clovio en reproduise les grandes lignes. Il copie également la représentation de la tour à sept étages ponctuée d'échafaudages. Celle-ci suit encore la tradition du plan carré, qui sera remplacé par une forme en tronc de cône spiralé au XVIe siècle, comme dans la représentation de Bruegel tel que développé ci-dessous[513]. Par contre, Clovio change fortement l'avant-plan. Il élimine le panneau droit de l'avant-plan et réduit la taille de celui à gauche pour laisser plus de liberté aux figures de l'avant-plan et ouvrir la composition, facilitant la pérégrination visuelle de l'observateur depuis l'avant-plan vers la tour. La belle musculature du cheval qu'il introduit dans le coin inférieur droit attire le regard ; sa robe blanche illumine la composition.

Clovio réduit aussi le nombre de personnages à l'avant-plan. Marquant le centre, deux hommes qui discutent jouent le rôle de figures repoussoir et admoniteur : le roi Nabuchodonosor, appuyé sur un bâton et coiffé d'une couronne, nous tourne le dos tandis que l'autre nous fait face, pointant le doigt vers les trois personnages assis à côté d'eux. Parmi ceux-ci, l'homme le plus proche du spectateur est également de face alors que son voisin est de dos et pointe à son tour le doigt pour diriger le regard du spectateur vers l'édifice. Ce jeu d'index pointés et de figures repoussoirs guide le fidèle dans sa lecture et rend la composition plus dynamique.

En somme, Clovio crée une composition plus aérée et plus facile de lecture mais tout aussi fine et précise, dans une œuvre aux dimensions pourtant inférieures puisque sa miniature mesure 6,5 sur 10,5 cm tandis que celle du Bréviaire Grimani fait 20,5 sur 15 cm[514]. Les détails des personnages et des objets minuscules invitent le spectateur à scruter l'image et se plonger dans la contemplation. Alors que l'illustration flamande est envahie de couleurs pourpre, ocre et bleu qui suivent la lignée des miniatures médiévales, l'œuvre de Clovio amène plus de douceur avec ses tons pastel. Les figures allongées, élégantes et naturalistes de la Renaissance italienne remplacent les figures trapues et prosaïques de l'enluminure flamande.

Notons que Federico Zuccaro a réalisé une copie célèbre de la miniature originale dans la seconde moitié du XVIe siècle, conservée au Louvre (INV 4547).

Par ailleurs, l'œuvre du Bréviaire Grimani, et donc des Heures Farnèse, a peut-être inspiré Bruegel dans sa *Tour de Babel*, dont il existe deux versions : une à Vienne, de 1563, et une à Rotterdam, d'environ 1568[515]. La première représente la construction en cours de la tour tandis que la seconde la montre achevée[516]. Cette façon d'assimiler la tour de Babel au Colisée montre les traces du voyage de l'artiste brabançon à Rome, attesté par l'inventaire de Clovio[517]. De plus, l'idée du sujet a peut-être germé chez Brueghel suite à la découverte de l'un ou l'autre manuscrit ; en effet, à cette époque,

[513] Perron 2007, p. 112.
[514] Smith 1964, p. 398.
[515] Thomasset 2015, p. 63.
[516] Lichtert 2015, p. 47.
[517] Lichtert 2015, p. 47.

si ce thème iconographique n'est pas nouveau, il est tout de même très rare[518]. Brueghel était donc peut-être familier avec le Livre Farnèse et le Bréviaire Grimani, qui lui auraient été rendus accessibles en Italie par Giulio Clovio[519]. De plus, une peinture sur ivoire d'une tour de Babel est décrite dans l'inventaire de Clovio[520].

Pour rappel, la collaboration entre les deux artistes pour la décoration du Livre Farnèse est discutée : si Charles de Tolnay soutient qu'elle a eu lieu[521], selon Gibson, elle est inenvisageable puisque le Livre Farnèse a été achevé en 1546, donc bien avant la rencontre de Bruegel et Giulio Clovio à Rome en 1553[522].



Figure 126. Gérard HORENBOUT. Bréviaire Grimani : *la tour de Babel*. 1510-1520. Enluminure sur parchemin. 27,5 x 21,5 cm. Venise, Biblioteca Nazionale Marciana.

[518] Goldsmith 1992, p. 209.
[519] Goldsmith 1992, p. 209.
[520] Goldsmith 1992, p. 209.
[521] De Tolnay, 1980, p. 616-623.
[522] Gibson 1977, p. 28.

La partie inférieure de l'encadrement montre une magnifique bacchanale de putti et d'angelots jouant autour d'un bouc. Il existe un dessin d'une bacchanale de Giulio Clovio réalisé d'après un dessin de Michel-Ange de 1533 (Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 912777) et appartenant à une collection privée [fig. 127].

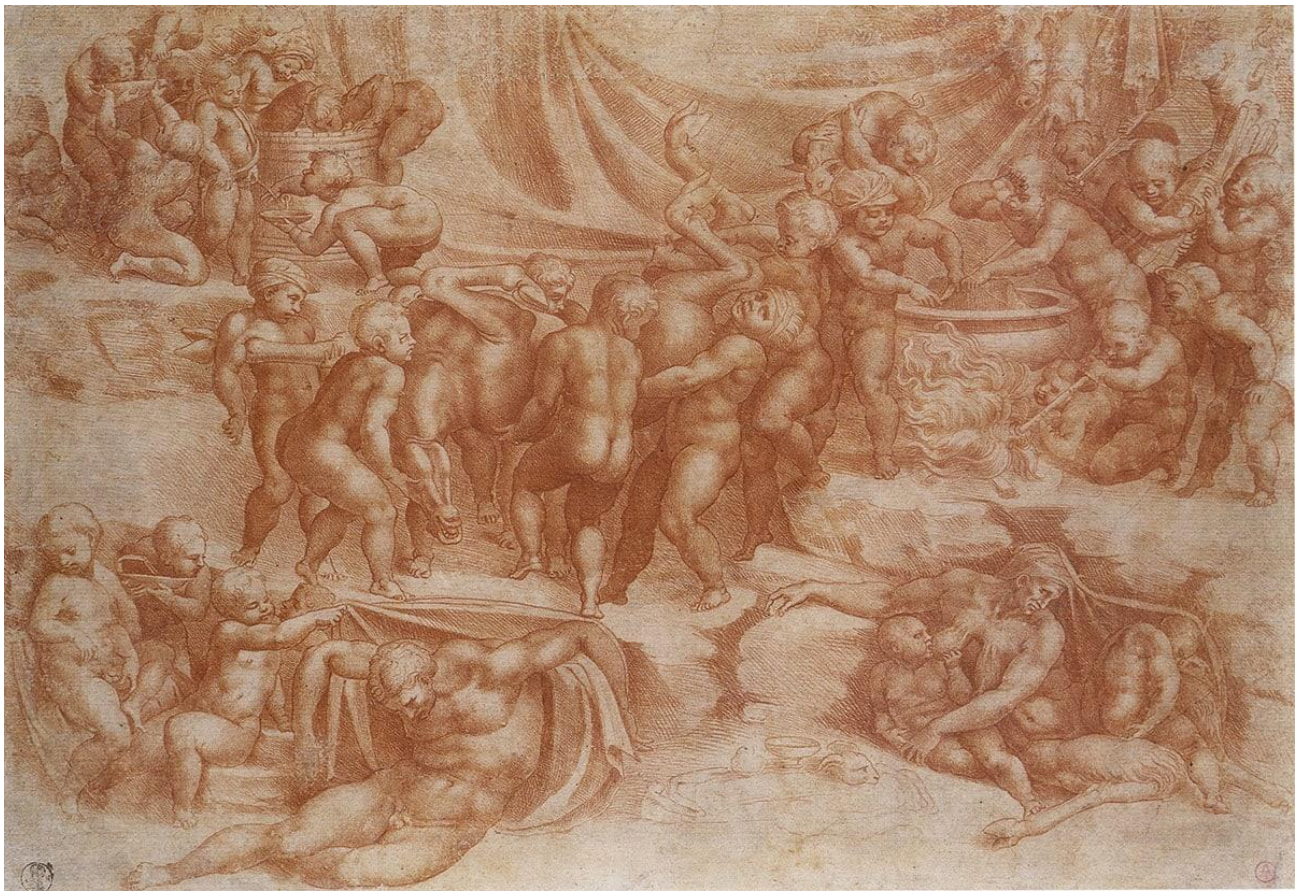


Figure 127. Giulio CLOVIO. D'après MICHEL-ANGE. *Bacchanale d'Enfants.* Vers 1545-1550. Craie rouge foncé utilisée avec une pointe d'argent, sur papier beige clair. 28,1 x 40,5 cm. Collection privée.

Bilan des observations

Entre imitation et innovation

En résumé, les miniatures de Giulio Clovio peuvent être classées en trois catégories : les copies (presque) conformes des compositions de grands maitres, les compositions qui semblent être des créations de toutes pièces de l'artiste et les compositions hybrides qui s'inspirent de motifs existants dans des images novatrices ou qui combinent plusieurs sources d'inspiration.

Les copies les plus évidentes sont les miniatures de la *Création* et du *Serpent d'airain*, issues de fresques réalisées par Michel-Ange décorant le plafond de la chapelle Sixtine, bien que, comme nous l'avons montré, les compositions ont dû être adaptées au médium de la miniature et au format rectangulaire vertical de la page. La miniature de la *Fuite en Égypte* est aussi une copie, qui imite l'artiste allemand Albrecht Dürer. Les grandes lignes de la composition sont en effet issues d'une gravure sur bois du début du siècle issue du recueil de la *Vie de la Vierge*. Clovio apporte néanmoins des changements au niveau du paysage, mais aussi dans les visages des personnages saints, déclenchant des changements sémantiques non négligeables. La composition de la *Tour de Babel* est quant à elle une reproduction du Bréviaire Grimani, avec quelques modifications apportées par l'enlumineur.

Parmi les inventions compositionnelles de Clovio, ou, du moins, les miniatures dont aucune source artistique n'a été trouvée, nous pouvons citer l'*Annonciation aux bergers*, où Clovio innove notamment dans la nudité des bergers, ainsi que la *Vision d'Auguste*, dans laquelle la posture de la Sibylle de Tibur se distingue particulièrement de la tradition.

La créativité de Clovio est aussi perceptible dans la miniature de l'*Adoration des Rois mages* qui ne ressemble à aucune autre peinture et qui devient elle-même une source d'inspiration pour les artistes de sa génération.

Le *Couronnement de la Vierge* et le *Couronnement d'Esther* semblent également constituer des compositions originales. Dans la première, Clovio s'écarte de la tradition italienne qui représente jusqu'à la fin du XVIe siècle la Vierge seulement accompagnée du Christ pour suivre les tendances du Nord de l'Italie montrant la Trinité.

La représentation de la bataille avec *Urie le Hittite* s'impose comme un nouveau modèle iconographique s'alignant aux remarquables représentations de guerres réalisées à cette époque par les grands maitres. La figure de *David en prière*, saisissante de réalisme et hautement expressive, est une interprétation personnelle de l'artiste. Dans cette composition épurée et pleine de tension, Clovio parvient à transmettre les émotions profondes qui traversent l'homme repentant.

L'iconographie très libre du thème du *Triomphe de la Mort* permet à Clovio de déployer toute sa créativité et son imagination ainsi que sa dextérité dans la représentation des corps. Le thème de la

Résurrection de Lazare, fréquent dans l'art, est réinterprété par l'artiste dans une configuration inédite où la représentation du temple et de l'homme dans la tombe sortent de l'ordinaire.

L'*Annonciation*, la *Visitation*, les *Vertus*, et l'*Adoration des Bergers* sont plus difficiles à classer. En ce qui concerne les grandes lignes de leur composition, aucune source d'inspiration majeure n'a pu être trouvée et elles semblent constituer de véritables nouveaux modèles iconographiques prouvant toute l'inventivité et le génie artistique de l'enlumineur. Certains motifs sont toutefois comparables à la *Visitation* de Salviati, une fresque de 1538 qui décore l'Oratoire Saint-Jean-Décollé, elle-même inspirée du *Sacrifice à Lystra* des *Cartons* de Raphaël, bien que le sens de toutes ces inspirations reste difficile à déterminer. La posture de l'ange de l'*Annonciation* est fort proche de la magnifique femme à gauche de la composition, mais les deux figures pourraient très bien s'inspirer d'un modèle commun. Les postures des personnages se serrant la main dans la *Visitation* et dans le baiser des *Vertus* sont également proches des figures de Marie et Elizabeth de Salviati. Enfin, le berger de l'*Adoration* ressemble à l'homme voûté de cette composition de Salviati mais remonte, plus largement, aux figures de Raphaël représentées les pieds croisés, comme celle d'Adam de son dessin perdu d'Adam et Eve qui a inspiré la miniature voisine. Selon certains auteurs, cependant, l'*Adoration* serait entièrement tirée du dessin du Windsor Castle, qu'ils attribuent à Salviati, et ne serait donc pas une production personnelle.

Il est clair en tout cas que Clovio devait connaitre la fresque de l'Oratoire Saint-Jean-Décollé de Rome peinte par Francesco Salviati et qu'il s'en est pleinement imprégné.

La miniature d'*Adam et Eve* constitue l'image la plus représentative du groupe des compositions hybrides. Clovio combine ici deux sources d'inspiration : la gravure de Dürer de la Morgan Library et le dessin perdu de Raphaël, reproduit, entre autres, dans une superbe gravure de Raimondi conservée au Louvre. La posture de Eve et les animaux s'inspirent de Dürer tandis que la posture d'Adam, la paire d'arbres et le serpent s'inspirent de Raphaël. Le Bréviaire Grimani résonne aussi dans le paysage.

Dans l'image d'Isaïe et Achaz, Clovio fusionne encore deux archétypes différents dans la figure du prophète : le *Prophète Isaïe* de Michel-Ange et le *Prophète Isaïe* de Raphaël. Le reste de la composition semble issue de l'imagination de Clovio. L'ange figuré derrière les protagonistes, par exemple, est un élément original ajouté par l'artiste dans un souci de symétrie avec la page d'à côté.

Globalement, la composition de la *Circoncision* n'apparait pas non plus comme une copie d'une œuvre antérieure mais l'arrière-plan pourrait provenir de la *Circoncision* de Decio Tramontano ou d'un modèle commun.

Les *ignudi* du *Baptême du Christ* sont tirés de la *Bataille de Cascina* de Michel-Ange ; l'homme enfilant sa chaussette, en particulier, est une citation claire de cette œuvre. Le Christ, peu souvent représenté dans une telle position dans les représentations artistiques de ce thème, apparait comme une version debout du Christ du *Jugement Dernier* réalisé à la même période que le manuscrit (1536-

1541). Sa posture semble également héritée d'une certaine manière du *Christ en croix* de Michel-Ange. De manière générale, tous les *ignudi* du manuscrit sont des références à l'art de Michel-Ange mais Clovio déplace sans cesse le curseur entre copie directe et interprétation personnelle. Les nus sont représentés dans des positions complexes et variées qui animent les scènes centrales ou les encadrements des miniatures.

La *Visite de la reine de Saba* au roi Salomon montre une autre inspiration de Raphaël dans une production artistique novatrice. L'agencement des personnages peut faire penser à la *Rencontre avec la reine de Saba* de la *Loggia*. L'emploi des colonnes salomoniques comme décor d'une composition a également été porté à la connaissance du grand public par Raphaël, à travers le *Carton* de *la Guérison du boiteux*, même s'il n'est pas le premier artiste à avoir représenté ces colonnes torsadées légendaires. Le motif a aussi été repris par Giulio Romano dans sa *Circoncision*.

Le *Passage de la mer Rouge* appartient également à cette catégorie hétéroclite : Clovio se nourrit de motifs du Titien, qu'il insère dans une composition imaginative. L'originalité de l'image tient dans la stylisation du motif de la colonne de nuée.

La *Sainte Famille* est également comparable à plusieurs œuvres. Le traitement des jambes de la Vierge est clairement héritée du *Tondo Doni* de Michel-Ange, œuvre phare qui a inspiré tant d'artistes. La position du Christ, les visages des personnages et les liens entre les membres de la famille sont quant à eux similaires à la *Sainte Famille* de l'atelier de Perino del Vaga, créée vers 1535 ou 1539-1540.

La *Crucifixion* rappelle indubitablement les multiples dessins de Christ en croix de Michel-Ange. La figure splendide de Marie en est héritée, remaniée toutefois par le génie de Clovio. Un autre dessin d'un *Christ en croix* de Clovio, copié d'après Michel-Ange, prouve que l'enlumineur connaissait ces modèles.

Enfin, Webster Smith voit dans la composition de la *Pentecôte* une réinterprétation d'une peinture perdue du Titien.

Donc, parmi les 26 miniatures, sans compter les figures des cadres, six compositions ou grands motifs sont clairement à attribuer à l'inventivité de Michel-Ange, (la *Création*, le *Serpent d'airain*, le *Prophète Isaïe*, les nus du *Baptême du Christ*, la Vierge de la *Sainte Famille* et la *Crucifixion*), trois sont définitivement inspirées de Raphaël (le même *Prophète Isaïe*, *Adam et Eve* et la *Visite de la Reine de Saba*), sans compter les motifs à l'identification plus floue qui sont probablement inspirés de Raphaël également (comme le berger de l'*Adoration des bergers*), deux proviennent de gravures de Dürer (la *Fuite en Égypte* et *Adam et Ève*), deux trahissent l'influence du Titien (le *Passage de la mer Rouge* et la *Pentecôte*) et une est une copie d'une miniature attribuée à Gérard Horenbout (la *Tour de Babel*). Le nombre de copies constitue donc, approximativement, un peu plus de la moitié des miniatures. Les autres compositions semblent originales, bien que des recherches devraient être approfondies pour peut-être en trouver les sources d'inspiration.

En somme, dans les Heures Farnèse, Giulio Clovio oscille entre invention et imitation. Les différentes sources artistiques ne sont que des tremplins sur lesquels l'enlumineur s'appuie pour créer ses propres œuvres.

Les références principales sur lesquelles sont basées les miniatures du manuscrit sont évidemment Michel-Ange et Raphaël, les deux grands modèles de la Renaissance, mais aussi le Titien, précurseur majeur de l'école vénitienne de peinture, et Dürer, qui a également révolutionné l'art de la Renaissance notamment dans le domaine de la gravure. Francesco Salviati, Perino del Vaga, Daniele da Volterra sont également des personnalités liées à Giulio Clovio. Leurs œuvres, tout autant inspirées de la « *grande maniera* », servent de véhicules de certains motifs des travaux des grands maitres. Parfois, les miniatures de Clovio semblent directement inspirées de ces peintures « relais », plus proches d'elles d'un point de vue stylistique ou compositionnel que des modèles originaux. Par ailleurs, le manuscrit des Heures Farnèse a lui-même inspiré d'autres artistes. La composition de l'*Adoration des Rois mages* a été reproduite en gravure par Cornelis Cort en 1567. De même, il est possible que la *Tour de Babel* ait poussé Bruegel à représenter le même thème en 1563. À travers les Heures Farnèse, Clovio s'impose comme un « inventeur », influençant à son tour d'autres suiveurs, dont ses compères du Nord avides d'exemples italiens.

S'il n'est pas toujours aisé de déterminer le sens de ces inspirations, des échanges ont clairement eu lieu entre tous ces artistes.

Nombreux furent en effet ceux qui ont méticuleusement étudié ces modèles prestigieux circulant dans les cercles privilégiés afin d'étudier la manière de faire et de s'en éloigner ensuite dans des compositions neuves. Certaines œuvres perdues de ces grands maitres sont aussi connues grâce aux copies de leurs élèves ou de leurs suiveurs, et grâce aux sources littéraires qui établissent le lien entre ces copies et les originaux, et nous permettent aujourd'hui de nous imaginer les compositions originales.

De la "grande maniera" à la "piccola maniera"

Lorsqu'il copie entièrement des compositions, Clovio doit tout de même les adapter au cadre étroit et vertical de la miniature. Ceci était flagrant dans la *Création* (f. 59v) et dans le *Serpent d'airain* (f. 103). Le changement de format implique notamment une réorganisation des personnages dans l'espace mais aussi des ajouts ou des suppressions de certains motifs qui peuvent parfois changer la signification de la scène ou compliquer leur interprétation. Ainsi, dans la *Création*, il est difficile de déterminer si c'est la Création des Astres ou la Création de la Terre qui est représentée. S'il s'agit, comme le disent certaines sources littéraires, de la Création de la terre, peut-être que c'est le changement de médium qui a forcé Clovio à représenter la Création de la terre, bien qu'au départ inspirée de la Création des astres, le format étriqué de la miniature ne laissant pas la place à la représentation des astres ; mais peut-être que Clovio avait dès le départ choisi de représenter la Création de la terre en s'inspiration de la Création des Astres. Enfin, il est possible que l'ambiguïté ait été laissée volontairement.

Les contraintes imposées par le changement de médium et par son format limité semblent constituer pour Clovio un défi excitant qui stimule sa créativité et encourage l'innovation.

Des miniatures paires aux peintures indépendantes

Selon Webster Smith, au fil des pages du manuscrit, Clovio abandonne progressivement la représentation symétrique des miniatures en double page pour donner plus d'autonomie à chaque miniature qu'il traite comme un tableau indépendant.[523]

De fait, cette symétrie était particulièrement marquée dans les deux premières paires d'images. Dans la première (fol. 4v et fol. 5), Salviati avait ajouté la figure de l'ange à la scène de la *Prophétie d'Achaz* dans le but d'établir une correspondance avec l'ange Gabriel de *l'Annonciation*. La seconde (fol. 17v et fol. 18) est celle qui représente le mieux ce souci de symétrie : les deux scènes, celle de la Visitation et celle de la *Paix embrassant la Justice*, montrent la même composition avec deux personnages penchés l'un vers l'autre qui se serrent la main. Dans la troisième paire de miniatures (fol. 26 v et fol. 27), l'effet est donné par la posture du berger voûté à gauche répondant à celle d'Adam à droite, mais il est déjà moins évident. Il est encore plus subtil dans les deux paires de miniatures suivantes ; dans *l'Annonciation aux bergers* et la *Prédilection de la Sibylle* (fol. 30v et fol. 31), le seul lien entre les deux scènes réside dans le doigt levé de l'ange à gauche et de la Sibylle à droite ; il en va de même pour la *Circoncision* et le *Baptême du Christ* (fol. 34 v et fol. 35) où le seul rapport entre les deux scènes est le geste de l'Enfant qui annonce celui du baptisé. Ensuite, la double page de l'*Adoration des Rois mages* et de *Salomon* (fol. 38v et 39) présentent de nouveau une composition similaire avec un personnage assis de profil devant un visiteur et une foule à l'arrière-plan.

Les deux miniatures suivantes rompent totalement avec cette recherche d'harmonie. La scène de la *Fuite en Égypte* et celle du *Passage de la mer Rouge* (fol. 42 v et fol. 43) ne fonctionnent pas de manière symétrique ; elles sont composées de manière tout à fait indépendante l'une de l'autre.

La thèse de Smith fonctionne donc jusqu'ici. Néanmoins, comme nous l'avons vu à travers cette étude, l'effet de symétrie se retrouve dans plusieurs paires de miniatures de la suite du manuscrit. Le lien est évident entre le *Couronnement de la Vierge* et celui d'*Esther* (fol. 48v et fol. 49) - bien que le nombre de protagonistes diffère étant donné le choix de Clovio de représenter une Trinité dans la scène de gauche - non seulement de par le thème mais aussi par la position des personnages. Dans la paire de miniatures de la Création et de la Sainte Famille (fol. 59 v et fol. 60), le regard glisse de la diagonale formée par les jambes du Créateur jusqu'aux jambes de la Vierge pliées en miroir/dans la direction opposée. De même, à côté du Christ sur la croix (fol. 102v), figure le Serpent sur la croix (f. 103).

Donc, bien que les dernières pages ne présentent pas un effet de symétrie aussi accentué que dans la deuxième paire de miniatures, par exemple, on ne peut pas dire qu'il s'agisse vraiment d'une

[523] Smith 1976, fol.

régression progressive. Il est vrai cependant que, si un souci de symétrie reste présent tout au long du manuscrit, l'harmonie et l'unité de composition entre les deux miniatures d'une paire est plus marquée au début.

Entre réalisme et symbolisme

Le paradoxe entre réalisme et artifice se reflète particulièrement bien dans la paire de miniatures des feuillets 30v-31r représentant l'*Annonciation aux bergers* et la *Prédiction de la Sibylle à l'Empereur*. De même, Clovio maitrise autant les nus anatomiques réalistes que l'invention de motifs imaginaires comme la colonne de nuée.

Une image dans l'image

Clovio use aussi de représentations de paysages dans des baies ou des embrasures de portes à l'arrière-plan des scènes, qui se présentent comme de petits tableaux dans l'image. C'est le cas dans les miniatures de l'Annonciation (f. 4v), de la Prière de David (f. 64) et du Couronnement d'Esther (f. 49). Ce principe d'image dans l'image permet à Clovio de juxtaposer des niveaux de réalité différents : les choses matérielles, visibles, qui sont toujours imparfaites, représentées à l'avant-plan, et le monde spirituel qui, à moitié caché par la porte, n'est pas directement accessible. Ainsi, dans *l'Annonciation*, Marie était figurée dans son sanctuaire, dans le monde terrestre, tandis que le paysage pouvait représenter le monde céleste duquel venait l'ange. David, priant lui aussi dans sa maison, espérait être lavé de ses péchés afin de garantir sa place au Paradis, suggéré par le paysage lumineux visible derrière la porte.

En contemplant la miniature, l'observateur pouvait lui aussi progresser du monde tangible vers le monde spirituel et s'élever ainsi vers le divin.

CHAPITRE 3. LA FONCTION DE L'ORNEMENT ET DE SES CITATIONS

Introduction

Toutes ces citations aux grands maitres ne sont pas utilisées par Clovio seulement pour se placer dans la lignée d'artistes reconnus ; elles assurent une véritable fonction. En effet, si Clovio réutilise le vocabulaire des décors pariétaux, il reprend aussi leur syntaxe, la façon dont les éléments s'agencent et leur modalités de fonctionnement visuel, tout en les transposant dans le médium de la miniature, ce qui remet complètement en question les principes fondateurs de cet art[524].

Ce bouleversement de la représentation passe notamment par les dispositifs encadrants et par les marges des pages de textes. Les grotesques montrent l'influence des décors des Loges de Raphaël. Profondément anticlassiques de par leur opposition au principe de la *mimésis*, elles renversent les codes[525]. Les paysages, qui prennent plus de place dans ces miniatures qu'ils n'en prenaient dans les Loges, abolissent les frontières entre texte et image[526]. À travers les décors des double-pages enluminées, les limites se brouillent entre cadre et scène principale, entre ornant et orné, entre fiction et réalité.

Dans toutes ces illustrations, Giulio Clovio s'inspire encore, dans la fantaisie et la distorsion des formes, de Michel-Ange, grand partisan de l'ornement et génie de l'*inventio*.

Ce chapitre tente de montrer comment l'ornement de Clovio, notamment celui des pages de textes illustrées et des encadrements, loin de se résumer à un appareil formel dépourvu de contenu, forme un système extrêmement signifiant et complexe.

1. Les pages de textes illustrées

1.1. Les grotesques

Beaucoup de pages de textes sont décorées dans les marges latérales de motifs appelés "grotesques". Les feuillets 9 et 10 [fig. 128], par exemple, sont particulièrement représentatifs de ce type de décors. On y trouve des motifs d'animaux, de figures hybrides et de camées superposés en échafaudages, liés entre eux par des motifs abstraits.

[524] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 350.
[525] Morel 2011, p. 206-208.
[526] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 350.

Les grotesques sont un système ornemental qui ont la particularité d'apparaitre à un moment très précis de l'histoire et de surgir ex nihilo[527]. En effet, ils sont redécouverts à Rome vers 1480, sous les thermes de Trajan, des décors tout à fait fantaisistes, qui étaient caractéristiques du « Quatrième style pompéien » avec des formes fantaisistes et suspendues[528]. Ces décors provenaient de la Domus Aurea de Néron, entièrement décorée de grotesques[529]. Ils ont été miraculeusement conservés, par les Romains eux-mêmes puisque Trajan a utilisé les débris de la maison après qu'elle ait été incendiée pour en faire le soubassement de ses souterrains, protégeant ainsi les fresques de la lumière[530].

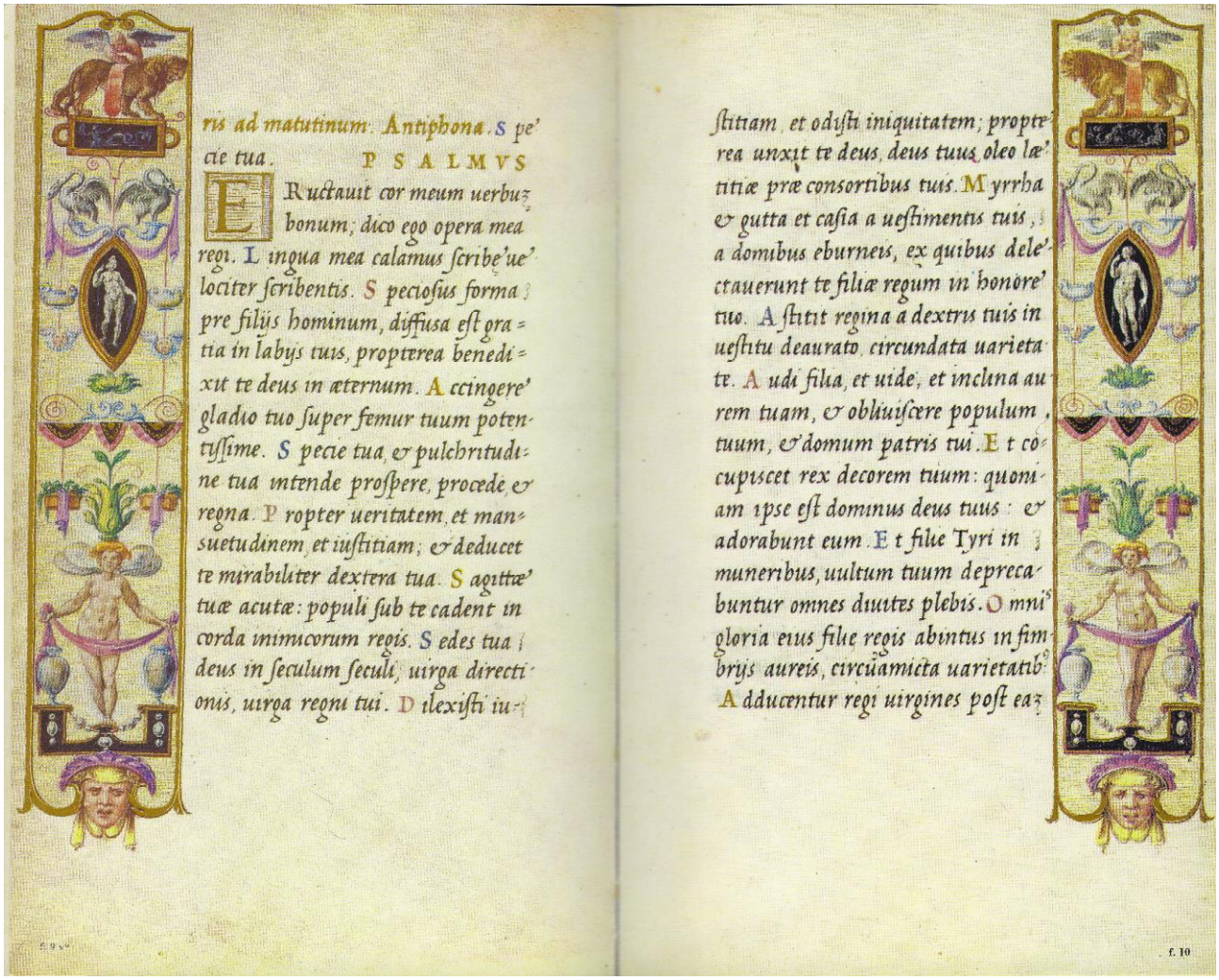


Figure 128. Heures Farnèse, fol. 9-10.

[527] Zamperini, p. 11.
[528] Perrin 1982, p. 303.
[529] Perrin 1982, p. 304.
[530] Perrin 1982, p. 331.

Les grotesques trouvent leur expression canonique dans les loges du Vatican [fig. 130], qui vont véritablement fixer leur grammaire et leur vocabulaire[531]. Ces motifs ont été recopiés par de nombreux artistes, notamment dans le domaine de la gravure[532]. Les grotesques des Loges du Vatican sont des décorations murales qui se trouvent dans les galeries des appartements pontificaux du Vatican. Ces fresques, réalisées au XVIe siècle par des artistes tels que Raphaël et ses élèves, sont caractérisées par plusieurs traits distinctifs[533]. Tout d'abord, elles montrent souvent une utilisation de couleurs vives et audacieuses. Les artistes ont joué avec une palette variée pour créer des contrastes saisissants et accentuer la richesse visuelle de leurs créations. Les grotesques intègrent fréquemment des éléments humains, tels que des figures mythologiques, des masques grotesques ou des visages déformés, avec des éléments naturels tels que des feuillages, des animaux et des motifs floraux[534]. Dans l'ensemble, elles représentent un exemple éblouissant de l'ingéniosité artistique de la Renaissance, où les artistes ont puisé dans l'héritage antique tout en injectant leur propre créativité et leur compréhension moderne de l'esthétique[535].

En ce qui concerne le vocabulaire des encadrements et surtout des marges latérales des Heures Farnèse [fig. 129], il est aussi constitué d'éléments architecturaux à l'antique, de figuration humaine,



Figure 129. Heures Farnèse, fol. 9v et 66. Marges des pages de textes.

[531] Zamperini, p. 122-123.
[532] Dacos 2008, p.
[533]Dacos 2008, p.
[534] Zamperini, p. 122-134.
[535] Dacos 2008, p.

de putti, d'animaux, de créatures mythologiques et de motifs ornementaux tels des guirlandes. De plus, l'enchainement vertical de ces motifs se prête bien au format des marges.

Pour Philippe Morel, les grotesques, longtemps considérées comme de simples caprices d'artistes dépourvus de toute signification, peuvent en réalité avoir une fonction référentielle. Si les grotesques sont incohérentes et totalement fictives en tant que motifs isolés, elles prennent sens par leur juxtaposition[536]. À la Renaissance, les grotesques étaient parfois conçus selon un programme iconographique en lien avec le lieu qu'ils illustraient[537]. Cette volonté de programme venait du Symbolisme, pensée de l'époque selon laquelle la Création terrestre est remplie de signes divins qu'il s'agit de décoder pour comprendre le sens réel des choses.



Figure 130. RAPHAËL. *Grotesques*. Vatican, Loges.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, le motif des grotesques sera décliné par des artistes italiens qui réduiront ce phénomène à la base signifiant à un système de formes vulgarisé[538]. Ce n'est pas encore le cas chez Clovio.

[536] Morel 2011, p. 139.
[537] Morel 2011, p. 139-145.
[538] Morel 2011, p. 312-313.

Dans les miniatures 50v- 51r par exemple [fig. 131], la vue sur l'île du Tibre est encadrée de statues dont les poses rappellent les décors du Vatican et de la Villa Farnesina[539]. De même, dans les feuillets 66v et 67r, les motifs des marges proviennent des Loges de Raphaël[540].



Figure 131. Heures Farnèse, fol. 50v-51r.

En les adaptant au format d'un manuscrit destiné à la dévotion intime et individuelle, il réinvente l'agencement de ces motifs et donne une nouvelle dimension à l'enluminure[541]. E. Doulkaridou-Ramantani apporte un point de vue intéressant, inspiré de celui P. Morel[542] : les marges décorées de Clovio s'inspirent de Raphaël mais font aussi directement référence aux origines des grotesques

[539] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 361.
[540] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 370.
[541] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 350.
[542] Morel 2011, p. 13.

puisque, si ce sont les Loges du Vatican qui ont définitivement remis à l'honneur ce système ornemental, on trouvait déjà de tels ornements dans les marges de manuscrits médiévaux :

> « Les feuillets qui illustrent à mon avis clairement ces fonctions sont les paysages en double-page agrémentés des grotesques dans leurs marges. D'un côté la citation directe renvoie aux pilastres des Loges de Raphaël et, de l'autre, leur décontextualisation constitue en réalité un retour aux sources, une remise des grotesques dans leur place d'origine, puisque le système décoratif des Loges renvoie à son tour à un manuscrit enluminé. Clovio donc actualise le message et les grotesques redeviennent marginalia." Et en note de bas de page (41) : "Le rapport des grotesques avec les marginalia gothiques a été depuis longtemps relevé. (…) L'analogie entre le modèle d'une Bible illustrée et les Loges proposée par Bernice Davidson, Raphael's Bible: A Study of the Vatican Logge, University Park, Penn., 1985, p. 39, est particulièrement convaincante, d'autant plus qu'elle tient compte de la notion du plaisir liée à la lecture des manuscrits enluminés[543] ».

Enfin, notons que certaines marges inspirées des grotesques se caractérisent tout particulièrement par un goût pour le monstrueux, pour les formes hybrides et étranges[544]. Giulio Clovio y intègre des drôleries, motifs hybrides d'une grande inventivité, parodiques ou comiques. Cette difformité des formes nait également dans l'art de Michel-Ange. Ces illustrations n'ont parfois aucun rapport avec le contenu du texte mais développent un univers parallèle qui s'explique par un souci plus profane de divertissement privé. Dans certains cas, elles peuvent représenter le Mal, le Diable ou le Péché.

1.2. Les paysages

Nous avons déjà évoqué les décors paysagers des miniatures du manuscrit qui témoignaient du développement d'un nouveau genre au XVIe siècle. De merveilleux paysages décorent aussi les marges inférieures des pages de textes. Ils se mêlent aux représentations des grotesques, tout comme dans les Loges de Raphaël[545]. Si les grotesques forment comme des limites au texte, le paysage se mêle à l'écriture et abolit les frontières entre texte et image[546]. On en trouve aux feuillets 6v-7, 20v-21, 32v-33, 40v-41, 66v-67, 90v-91, 104v-105, 108v-109. Dans ces compositions, les tons bleus et verts dominent, subtilement dégradés pour créer des perspectives chromatiques, comme dans les feuillets 32v-33, ou bien mélangés pour séparer la terre de l'eau et des édifices, comme dans les feuillets 6v-7. Ces teintes pastel contrastent avec les couleurs vives des grotesques et témoignent d'une nouvelle esthétique.

[543] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 360.
[544] Morel 2011, p. 165.
[545] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 361.
[546] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 361.

Dans les miniatures du manuscrit, les paysages de Clovio, faits de plaines verdoyantes à l'avant-plan et de petites collines peuplées de ruines à l'arrière-plan, servent de décors aux scènes. Dans les illustrations des pages de textes en latin, les décors gagnent en autonomie. Par ailleurs, ils sont plus variés : outre des plaines, des collines, des édifices antiquisants et des cours d'eau, on y trouve des ponts, des barques, des roches biscornues, des forêts, de la civilisation. Dans la production flamande, ce type de paysage est appelé « paysage monde » ou « paysage cosmique ». Un des premiers historiens de l'art à s'être spécialisé dans l'étude des paysages et à avoir utilisé cette appellation est Walter Gibson[547]. Il définit le paysage cosmique comme un paysage caractérisé par une grande diversité d'éléments (plaines, montagnes, collines, villes, villages, ports, estuaires, forêts….), qui est à la fois imaginaire, présentant une vision globale d'un monde terrestre idéal, mais malgré tout empreint d'éléments réalistes. La double page 50v-51 en est un bon exemple : le paysage se réfère à des lieux particuliers de Rome agencés selon l'imagination de l'artiste. Il témoigne de nouveau de cette dichotomie entre monde spirituel et monde matériel.

On peut percevoir dans ces marges inférieures décorées de paysages la métaphore du « livre de la nature ». Cette métaphore est omniprésente dans la culture néerlandaise humaniste et spirituelle de l'époque. Des travaux récents ont démontré que le paysage flamand peut être considéré comme une expression visuelle de cette idée chrétienne du livre de la nature[548]. La métaphore du livre de la nature est l'idée selon laquelle la nature est un livre écrit par Dieu qui permet à l'homme d'admirer sa grandeur[549]. Dans ce livre, chaque créature est une figure qui donne un sens moral ou un sens spirituel par les procédés d'analogie ou de détournement selon un processus d'exégétique, c'est-à-dire passer du sens littéral au sens figuré). Tout chose créée de la nature a un sens figuré qui fait allusion au créateur. Il faut contempler la nature avec un regard charnel mais il faut aussi être capable de la contempler avec un regard spirituel, un regard intérieur pour y déceler le sens figuré qui est caché au-delà des apparences.

Cette méthode exégétique est déjà présente au Moyen-Âge, notamment dans les bestiaires, mais aussi dans les textes du XVI^{e} siècle. Les historiens de l'art proposent d'analyser les paysages flamands dans une perspective d'exégèse visuelle, selon laquelle le tableau ne se contente pas d'illustrer un récit et de représenter le monde dans sa globalité, mais donne une interprétation visuelle qui implique un passage du sens littéral au sens figuré, spirituel[550]. Cette exégèse a comme fonction de provoquer un mouvement de convection des spectateurs qui est alors transformé par l'acte de scruter le tableau[551].

Nous avons vu que le traitement de ces décors provenait des Anciens Pays-Bas. La double page 32v-33 [fig. 132] montre tout particulièrement l'attachement au style anversois. À l'avant-plan d'une plaine verdoyante étendue sur les deux pages s'élèvent deux massifs rocheux biscornus entre lesquels

[547] Gibson 1989, p. 12.
[548] Gibson 1989, p. 20-50.
[549] Gibson 1989, p. 20-50.
[550] Gibson 1989, p. 20-50.
[551] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 365.

un vieil homme est à moitié couché. Le personnage nu, identifié par W. Smith comme Vulcain[552], pointe le doigt vers l'intérieur du rocher de gauche qui forme une petite grotte, dans un geste qui rappelle le Dieu de la Création de Michel-Ange[553].



Figure 132. Heures Farnèse, fol. 32v-33r.

Bien qu'aucun élément ne permette d'identifier le personnage comme saint Jérôme, cette composition avec un vieillard barbu localisé au premier plan, isolé dans un paysage désert à côté d'une grotte au format capricieux, n'est pas sans rappeler les tableaux de paysages avec un saint Jérôme pénitent des artistes anversois du XVIe siècle tels Joachim Patinir (Madrid, Musée du Prado, inv. P001614 – Paris, Musée du Louvre, inv. RF 2429, et al. [fig. 133]), Cornelys Massys (Anvers, KMSKA, inv. 830), ou Henri Blès (Namur, Musée des Arts anciens, inv. 158).

[552] Smith 1976, fol. 32v-33.
[553] Smith 1976, fol. 32v-33.

Celle du Musée du Prado de Patinir fut créée vers 1516-15717. Elle montre également un homme à la barbe et aux cheveux blancs retiré dans l'intimité d'une grotte, dans un paysage verdoyant à l'avant-plan et bleuté et à l'arrière.

Cette iconographie traditionnelle de saint Jérôme dans le désert témoigne du triomphe de la pénitence sur les tentations[554]. L'observateur est invité à jeter un regard sur ses actions passées et à se diriger vers une voie vertueuse conduisant au pardon. Les roches sont aussi des allusions bibliques hautement significatives[555]. Dans la miniature de Clovio, l'homme pointe l'intérieur de la grotte qui représente le mode de vie à mener, celui du pèlerin retiré du monde terrestre. À l'arrière de cette scène, un personnage minuscule, nu également, se tient debout sur un nuage, les quatre fers en l'air, représente peut-être un faux pèlerin dont le pécher et les mauvais comportements ont mené à la mauvaise voie.

Charles de Tolnay attribue ces paysages à Bruegel[556]. Pour lui, les vingt-six miniatures ont été réalisées en deux ou trois ans maximum alors que le reste du manuscrit n'a pas été achevé avant 1552-1553, ce qui rend possible la collaboration avec Bruegel[557]. Cette hypothèse ne sera pas retenue dans ce travail, qui a démontré combien Clovio avait su assimiler le goût flamand et se le réapproprier. De plus, il semble très peu probable que la date « 1546 » inscrite sur le manuscrit ne soit pas celle de son achèvement définitif.



Figure 133. Joachim PATINIR. *Paysage avec saint Jérôme*. 1516-1517. Huile sur panneau. 74 x 91 cm Madrid, Museo Nacional del Prado.

[554] Gibson 1989, p. 11-13.
[555] Gibson 1989., p. 12.
[556] De Tolnay 1980, p. 616-623.
[557] De Tolnay 1980, p. 616.

2. Les encadrements

En général, l'ornement des encadrements a un rapport avec la miniature qu'ils entourent. Ce rapport peut être thématique, comme dans les miniatures consacrées à Urie et David où le cadre figure David, Goliath et Bethsabée, ou alors formel, comme dans les marges des miniatures 30v-31r où les ignudi d'après Michel-Ange sont dans des poses similaires aux bergers de l'Annonciation.

Parfois, le lien entre miniature et cadre est moins évident, voire inexistant. C'est le cas des feuillets 42v-43r où les marges sont décorées de putti sans lien fondamental avec la scène, ou encore des miniatures 59v-60r délimitées par des cadres presque vides.

Alors que le cadre est à la base destiné à orner et embellir l'image qu'il circonscrit, il est ici tant décoré qu'il perd sa fonction déictique et devient lui-même œuvre d'art. Dans certains feuillets, le rôle secondaire de l'encadrement est souligné par des grisailles ou par sa monochromie, mais dans d'autres pages, ces signes de distinction s'effacent pour laisser l'encadrement s'exprimer pleinement et, parfois, fusionner même avec la scène centrale. Clovio ne cesse de faire varier le curseur de la fonction du cadre entre simple outil de délimitation de l'image destiné à attirer l'attention sur celle-ci et peinture autonome servant elle-même d'objet de contemplation. Au feuillet 4, la figure féminine de la marge gauche pointe le doigt vers la droite, comme pour nous inviter à regarder la scène centrale, mais sur la page d'à côté, elle semble nous faire signe de la regarder, elle, comme pour rappeler que l'encadrement est aussi digne d'intérêt. Ce faisant, Clovio cherche à surprendre le spectateur, qui se retrouve tantôt proche, tantôt mis à distance du décor[558].

À ce sujet, E. Doulkaridou-Ramantani écrit :

> « Au premier abord, les figures et l'ornement du cadre retiennent longtemps l'œil du spectateur, trans- formant ainsi le cadre en une zone de communication avec ce dernier qui, dans son parcours de l'image, dé- couvre de plus en plus de détails. Dans un second temps, ces figures insistent par leur abondance sur la présence du cadre, faisant ainsi que ce dernier s'impose au regard du spectateur. Par ailleurs, l'accent mis sur le caractère épidéictique du cadre - un élément qui avant tout sépare l'objet de contemplation de ce qui l'entoure - par l'emploi d'ornements-symboles de la romanità , pourrait être interprété comme un choix délibéré dans le contexte de la Réforme[559]. » et plus loin : « L'appropriation devient possible grâce à une structure à forte valeur cognitive,16 à savoir le dispo- sitif d'encadrement, qui est à son tour animée et mobilisée par l'ornement[560]. »

Les six premières paires de miniatures montrent déjà une évolution dans le contour du cadre qui témoigne de son autonomisation. Dans la première paire, les marges sont nettement circonscrites par deux encadrements dorés. Dans les deux suivantes, de petits éléments commencent légèrement à

[558] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 351.
[559] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 353.
[560] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 353.

dépasser des marges dans l'espace de la miniature. Dans la quatrième, la marge supérieure n'est plus définie par un bord doré : l'ornementation formant un arc de cercle se fond avec la miniature. À droite, le coude de l'*ignudo* assis dépasse du cadre vers l'extérieur. Puis, à partir de la paire suivante, le décor rectangulaire prend une tout autre forme : les ornements se libèrent du cadre doré et forment eux-mêmes la délimitation de l'image. Mais ce cadre-ci est encore architectural ; dans les miniatures 38v-39r, l'autonomie de la bordure est complète, accentuée par la représentation des figures nues qui se tiennent librement autour de la miniature.

Clovio montre ainsi le caractère d'image de son œuvre, la dimension fictive de la représentation. En quelque sort, il démontre de manière illusionniste que l'illusion n'existe pas. Cette toute nouvelle conception maniériste s'oppose à la pensée de la Renaissance où la peinture est une fenêtre ouverte sur le monde. Dans les feuillets 26 et 27, les ignudi des bords supérieures des marges s'appuient sur le cadre, rappelant la dimension fictive de l'image. De même, dans plusieurs cadres, comme par exemple ceux de de la *Fuite en Egypte* et de la *Traversée de Moïse*, la guirlande de perles décorant la marge supérieure dépasse dans l'espace de la scène centrale. Elle semble s'enrouler autour de la mince bordure séparant la scène de l'encadrement.

Mais Clovio ne s'arrête pas là : alors que les extrémités de la guirlande semblent très clairement s'inscrire dans l'image centrale, un des putti situé dans la marge latérale (à gauche dans le feuillet 42 et à droite dans le feuillet 43) tient une rangée de perles qui pourrait tout aussi bien être le bout de la chaine décorative. L'artiste sème volontairement le doute chez le spectateur. Il renforce ainsi la liaison entre la scène intérieure et la scène extérieure, ainsi que l'ambiguïté entre l'espace de narration et l'espace décoratif. Le motif des guirlandes ponctue aussi les parois du Vatican. Intégrées entre les différents compartiments des loges, elles sont représentées de manière extrêmement naturaliste.

E. Doulkaridou-Ramantani interprète également l'emploi du motif du ruban comme un lien entre le monde réel et le monde de la représentation, ou entre le profane et le sacré. Dans les feuillets 38v-39r, le ruban mauve transperce le cadre, symbole de l'articulation entre le divin et le mortel[561]. Comme évoqué précédemment, dans les feuillets 102v-103r, dans chaque marge latérale, un putto enfile un ruban blanc autour des anneaux de la Trinité. Le ruban fait ainsi le lien entre une figure du cadre, appartenant au monde fictif, et un symbole religieux, du monde divin, invitant le spectateur à se questionner sur la signification sacrée de ces motifs[562].

Ainsi, les limites se floutent entre image et délimitation de l'image, entre fiction et réalité. Les nombreux putti et angelots servent d'agents de transition entre le monde réel du spectateur et le monde fictif de la miniature. Leur expression est en lien avec l'image qu'ils encadrent, et ils montrent au spectateur l'attitude à avoir face à cette image. Ceci est flagrant dans l'expression de deuil des putti aux feuillets 79v-80r. De plus, par leurs actions diverses, les angelots et putti théâtralisent les marges

[561] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 355-357.
[562] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 355-357.

et confèrent une proximité temporelle au décor. Souvent, ils sont représentés en train de porter une guirlande.

L'autonomisation de l'ornement se remarque aussi à travers les motifs du cartouche et de la console. Normalement, le cartouche a une fonction de support, à l'inscription ou aux armoiries[563]. Mais dans les encadrements des miniatures 59v-60r, ils sont vidés de tout contenu, utilisés pour eux-mêmes indépendamment de leur fonction première. Le cartouche devient ornement, au même titre que le cadre devient œuvre d'art. La même logique s'applique aux consoles, qui servent généralement à soutenir un élément d'architecture, mais qui sont ici utilisés comme motifs isolés ou comme piédestaux à la figuration, appréciés pour le valeur esthétique et pour l'opulence qu'ils permettent de créer. De très jolies consoles décorent ainsi les cadres des miniatures 42v-43r, mises en valeur par des colliers de perles.

Par ailleurs, dans ces encadrements qui se caractérisent par une profusion d'ornements hétéroclites issus de la peinture, de la sculpture, de l'architecture ou encore des grotesques, les frontières se brouillent entre les différents arts.

D'abord, il y a une transformation perpétuelle de tous ces éléments qui s'enchainent de manière continue. Aux feuillets 63-64, le cadre architectural se métamorphose en une étoffe couvrant les figures de David, elles-mêmes appuyées sur des piédestaux qui se prolongent en figures monstrueuses. Cette transformation continue des éléments annonce par ailleurs une tendance qui se développera pleinement au XVIIe : le style auriculaire[564]. Ce style ornemental se caractérise par un traitement beaucoup plus souple, malléable et organique des formes[565]. Des origines peuvent déjà être trouvées au début du XVIe siècle chez des artistes italiens comme Giulio Romano, mais c'est surtout chez Enea Vico, vers 1550, que le style s'affirmera[566]. Dans les bords inférieurs des miniatures 30v-31r, les têtes monstrueuses cachées sous les pattes des satyres ont des oreilles, terme dont le mot « auriculaire » dérive[567], très représentatives de l'origine de cette tendance.

De plus, Clovio représente constamment putti et ignudi sous plusieurs points de vue, leur conférant une tridimensionnalité propre à la sculpture, discréditant l'argument des défenseurs de la sculpture selon lequel cet art seul était capable de représenter plusieurs angles de vue. De même, comme évoqué précédemment, certains éléments reproduits ici dans le médium de la peinture s'inspirent de réelles sculptures, comme le *Jonas* de Lorenzetto, copiés aussi en dessin par d'autres artistes, ce qui montre la continuité entre tous ces média.

La confusion entre peinture et sculpture provient aussi de Raphaël. En effet, selon Philippe Morel, ces motifs auraient servi de cadre à une collection de réelles sculptures antiques qui étaient contenues

[563] Heering 2014, p. 176.
[564] Heering 2014, p. 183.
[565] Heering 2014, p. 183.
[566] Schroder 2013 ; Heering 2014 p. 183 ; Leeflang et Alkins 2019, p. 242.
[567] Heering 2014, p. 184.

dans les loges[568]. Certaines figuraient dans des niches, comme dans les marges du manuscrit. Les loges regroupaient donc probablement trois niveaux de réalité : les sculptures antiques, des médaillons en bas-relief et les sculptures peintes.

Les multiples représentations en grisaille dans les bordures [fig. 134] participent aussi à cette fusion entre les différents média et entre divers niveaux de réalité. La grisaille est une technique picturale qui consiste à l'origine à imiter en peinture l'apparence des sculptures dans des tons gris. Son emploi trouve ses origines dans la peinture italienne de Giotto[569] mais c'est surtout aux XVe et XVIe siècle, dans la peinture flamande, qu'elle s'affirme pleinement et devient tout à fait courante[570]. Elle est souvent utilisés dans les retables pour suggérer différents niveaux de réalité, les grisailles représentant le monde terrestre et profane tandis que les couleurs symbolisent le monde sacré[571]. Souvent, un contraste était établi entre le revers des retables fermés décoré de grisailles pour signifier le monde terrestre du spectateur, et l'avers coloré du tableau ouvert qui donnait accès au divin[572]. Mais la grisaille peut aussi être associée à des figures en couleur dans une seule et même image. Elle permet alors de signifier dans la même image la présence conjointe de plusieurs niveaux de réalité[573]. Les artistes vont ensuite jouer avec ce principe et créer plus d'ambiguïté dans leurs représentations, en animant ces grisailles d'expressions et de gestes de vie, créant des figures oscillant entre sculptures et êtres vivants, ou en ne représentant que le visage et les mains en couleurs et le reste en gris, et on parle alors de « semi-grisaille »[574].

Dans l'art de la miniature, les premières traces de grisaille apparaissent en France au début du XIVe siècle, d'abord de façon timide puis de manière plus affirmée[575]. Elle devient même un genre à part entière de miniatures, qui rejette totalement la polychromie, fort apprécié en France et aux Pays-Bas aux XIVe et XVe siècle[576].

Dans les encadrements des Heures Farnèse, les multiples représentations en grisaille participent aussi à cette fusion entre les différents média et entre les divers niveaux de réalité. Le monde chatoyant de la miniature, qui est le monde fictif, de la réalité divine, inaccessible, s'oppose aux grisailles qui représentent plutôt la réalité quotidienne, matérielle des sculptures. De plus, si la grisaille induit un effet sculptural, l'attitude des statues leur insuffle une impression de vie. Leurs positions variées et dynamiques viennent contrarier cet effet de sculpture inanimée. Elles sont projetées dans l'espace du spectateur par le léger dépassement de leurs pieds hors du socle ou de la niche dans lesquels elles s'inscrivent. Par ailleurs, il existe une telle finesse et un tel mouvement dans le traitement des cheveux

[568] Morel 2011, p. 85-110.
[569] Cockshaw 1986, i-ii.
[570] Shimizu 2010-2011, p. 1.
[571] Shimizu 2010-2011, p. 5.
[572] Shimizu 2010-2011, p. 5.
[573] Philippot 1966, p. 225-242.
[574] Shimizu 2010-2011, p. 14-17.
[575] Cockshaw 1986, ii.
[576] Cockshaw 1986, ii.

ou des draperies qu'ils seraient irréalisables en sculpture ! Il s'agit de détails associés à des figures vivantes et non à des sculptures.

Clovio cultive ainsi une ambiguïté entre l'aspect artificiel et l'aspect réaliste, et entre le monde sacré et le monde réel[577].

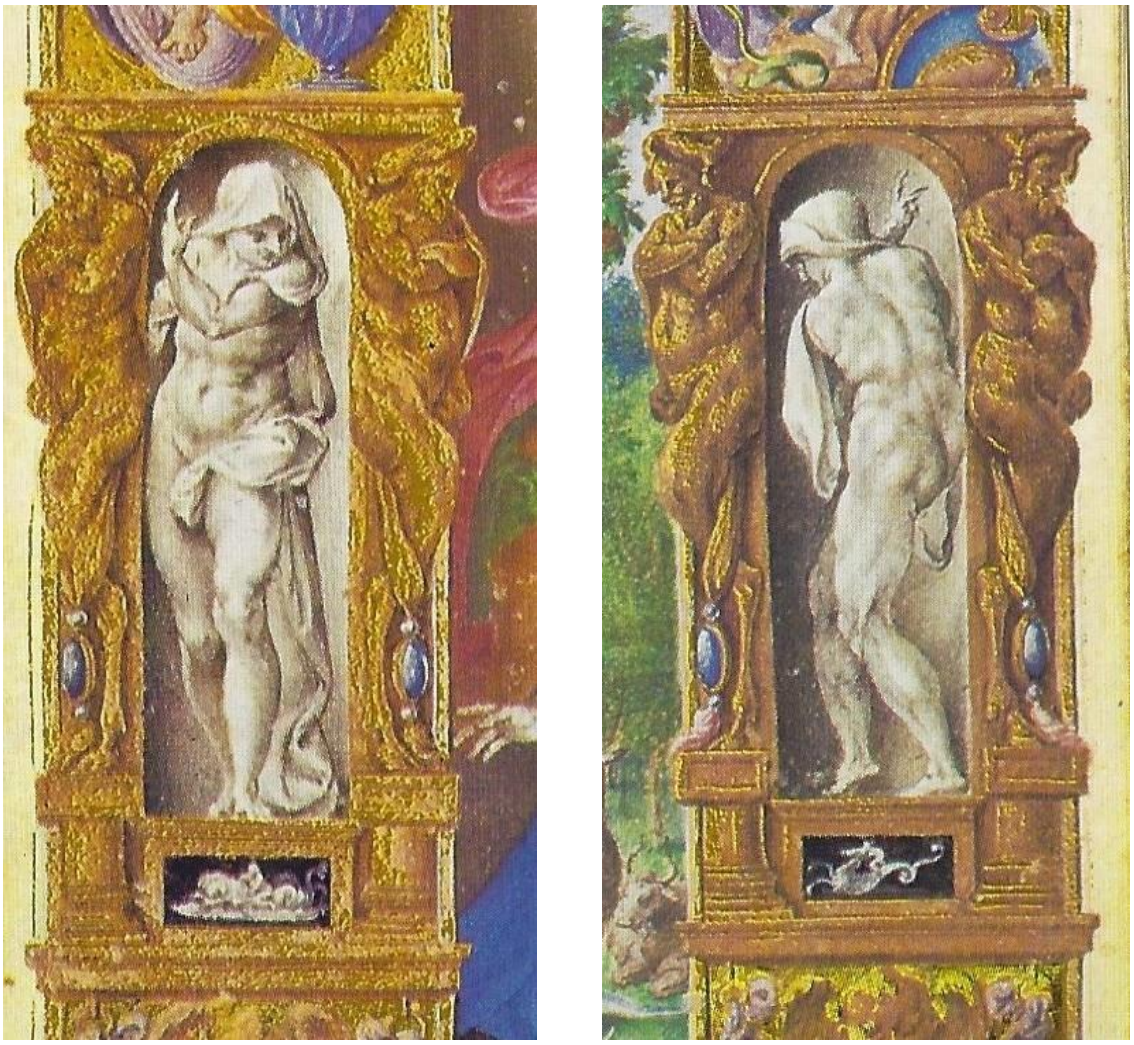


Figure 134. Heures Farnèse, fol. Détail : grisailles dans les encadrements.

[577] Shimizu 2010-2011, p. 18.



Figure 135. Heures Farnèse, fol. 9v. Détail : motifs monstrueux.

Un autre élément qui rappelle la valeur fictive de l'image est le goût pour le monstrueux [fig. 135], qui contrebalance avec le traitement très réaliste de certains éléments. Il se révèle dans les encadrements dans les nombreuses figures hybrides, satyres, chimères, gargouilles et masques de vieillards. Ce style provient de Michel-Ange. Au contraire, dans les programme ornemental de Raphaël, cet aspect inquiétant et monstrueux a disparu, laissant place à un esprit plus léger et fantaisiste.

Le rapprochement entre les différents arts est aussi établi par les plaques des textes d'invitatoires. Tout d'abord, la couleur de leur fond est souvent assortie à certains motifs de la miniature, rappelant le rapport entre texte et image. Ensuite, dans plusieurs miniatures, l'ambiguïté est renforcée par les putti des marges tenant ces supports : ainsi, texte de prière, ornementation et miniature se mêlent, brouillant la frontière entre orné et ornant, entre texte et illustration, entre réalité et fiction.

En résumé, les Heures Farnèse marquent l'aboutissement des recherches de Clovio relatives au système des grotesques ainsi qu'au dispositif encadrant[578]. Si les vingt-six storie établissent déjà l'habileté et l'inventivité de l'enlumineur, l'ornement des encadrements et des marges autonomes démontre d'autant plus la façon dont Clovio bouscule les principes de la représentation et les mécanismes de l'enluminure.

[578] Doulkaridou-Ramantani 2016, p. 350.

CONCLUSION

Au fil de ce mémoire, plusieurs inspirateurs de Clovio ont pu être décelés : Michel-Ange, Raphaël, Francesco Salviati, Giulio Romano, Albrecht Dürer, le Titien, Pieter Brueghel l'Ancien, ou encore Perino del Vaga. Tous ces artistes entretenaient des relations plus ou moins proches avec l'enlumineur, qui ont été étudiées dans le premier chapitre.

Michel-Ange et Raphaël sont les deux grands piliers de l'art du XVIe siècle. Célébrissimes aujourd'hui, ils l'étaient déjà de leur temps et représentent les références principales des artistes qui les suivent. Leurs œuvres sont de nouveaux répertoires de formes dans lesquels les jeunes talents, incapables de rivaliser avec eux, vont puiser et combiner des motifs pour créer leurs propres compositions, dans une nouvelle « manière » de faire. Comme ce travail l'a montré, Clovio n'échappe pas à la règle ; son manuscrit des Heures Farnèse, chef-d'œuvre de sa carrière, s'appuie principalement sur ces deux références, alliées à ses idées personnelles.

La chapelle Sixtine est son sanctuaire d'inspiration par excellence. La richesse et l'exubérance du décor monumental de la voûte sont transposées dans l'œuvre miniature de l'enlumineur. La tridimensionnalité, les effets en trompe-l'œil, la projection des personnages dans l'espace du spectateur s'y retrouvent. Les *ignudi* sont reproduits tels quels ou réinterprétés dans des poses diverses tout au long du manuscrit ; *putti* et angelots à la Michel-Ange peuplent également les bordures des miniatures. L'utilisation de certaines poses typiques des figures proviennent aussi du grand maitre, comme les nombreux signes d'index pointé, les jambes croisées, les bras étendus et les poses contorsionnées. La Sibylle libyque se présente comme un archétype infiniment adaptable, exploité par Giulio Clovio à travers de multiples représentations du manuscrit. La figure du fameux Prophète a aussi été brillamment exploitée. La formule des figures faire-valoir, présentes en nombre dans le livre, est aussi commune à ces deux artistes. Autour des miniatures du manuscrit, les encadrements architecturaux rappellent l'architecture fictive de la chapelle Sixtine. Enfin, la liberté chromatique et l'usage de la technique du *cangiante* montrent l'adhésion de Clovio aux nouveautés artistiques amenées par la fantaisie de Michel-Ange. Les tons tapageurs du bleu outremer, du rose vif, du vert, du jaune, du mauve et du rouge sont utilisées sans retenue dans presque toutes les miniatures, notamment pour les vêtements des personnages, créant des touches d'éclat variées qui se détachent des décors architecturaux et paysagers. Les teintes utilisées pour la nature sont plus pâles, le vert de la végétation se dégradant en bleu à l'arrière-plan dans un effet de perspective chromatique.

Outre la chapelle Sixtine, Clovio copie aussi des dessins, des tableaux et des sculptures de Michel-Ange. La *Crucifixion,* sans doute son dessin le plus célèbre, le *Tondo Doni* ou encore la statue de Moïse, par exemple, ont conditionné les poses de nombreuses figures du manuscrit. La référence à la statuaire antique est palpable dans toutes ces œuvres.

Le style de Clovio, d'une grande finesse et d'une beauté incontestable, se caractérise aussi par un goût pour le monstrueux, le bizarre, l'étrange, qui se révèle surtout dans les grotesques décorant les

marges des pages de textes, ainsi que dans les figures des encadrements, comme les termes ou les atlantes. L'art du monstrueux vient, entre autres, de l'architecture de Michel-Ange.

À Rome, Clovio aura certainement admiré aussi les *Stanze* et les *Logge* de Raphaël. Les échafaudages d'éléments fantaisistes dans les marges des pages de texte des Heures Farnèse sont de belles réinterprétations des grotesques des Loges, consécration d'un système né à l'Antiquité et réinterprété au Moyen-Âge sous la forme d'hybrides monstrueux et de drôleries. Les fresques des voûtes de la *Loggia* décorées de scènes bibliques ont tout autant pu influencer l'enlumineur. Les *cartons de Raphaël*, notamment le *Sacrifice de Lystre* et la *Guérison du Boiteux*, sont d'autres sources d'inspiration des Heures Farnèse, tout comme certains dessins perdus de l'artiste connus par des copies.

Tout en maintenant un certain sens de l'harmonie et de l'équilibre laissés par Raphaël, Clovio surmonte définitivement le naturalisme du XVe siècle par l'usage de formes plus maniérées et fantaisistes amenées notamment par Michel-Ange. Ainsi, ces deux colosses de l'art contribuent chacun à leur manière au développement du style de Clovio.

Des contacts entre Francesco Salviati et Clovio ne sont pas exclus, étant donné les relations que le peintre avait avec les Grimani. Quoi qu'il en soit, il y a une grande résonance stylistique entre les deux artistes. Clovio devait connaitre la fresque de la *Visitation* peinte en 1538 par Salviati dans l'Oratoire de San Giovanni Decollato à Rome, et les dessins de tapisseries du peintre florentin montrent des encadrements comparables à ceux des Heures Farnèse. Si les enluminures du manuscrit ne sont pas directement reliées au travail de Daniele da Volterra dans ce travail, on peut rapprocher le style des ces deux figures qui ont souvent été confondues.

Giulio Romano, enseignant et ami de Clovio qui partageait son goût pour les peintures de petit format, lui apprit surtout les couleurs, dont Clovio fait un magnifique usage dans les Heures Farnèse. Le peintre et architecte romain venait d'achever son Palais du Te lorsque Clovio entama la décoration du manuscrit.

L'art de Clovio montre également une inspiration vénitienne, notamment du Titien. On sait que Clovio copiait ses œuvres vers 1530, et quelques miniatures des Heures Farnèse montrent des inspirations de son travail déjà reconnu à l'époque. De plus, le *Portrait de Giulio Clovio* réalisé par El Greco, disciple du Titien, témoigne des relations entre le Croate et le Crétois, qui ne se sont cependant rencontrés qu'en 1570.

Enfin, l'enluminure du manuscrit présente des affinités avec l'art flamand, tout d'abord dans les paysages, et surtout dans l'usage de la perspective chromatique et dans certains motifs tels que les falaises biscornues. S'il n'est pas certain que les deux artistes se fussent déjà rencontrés au moment de la réalisation des Heures Farnèse, Clovio et Brueghel partagent définitivement des affinités stylistiques et une manière commune de concevoir leurs décors. Certains auteurs soutiennent une intervention de Bruegel en 1552-1553 pour les paysages ornant les bas des pages de textes des Heures

Farnèse mais il semble plutôt, sur base de cette analyse, que Clovio ait assimilé le style flamand dans une œuvre personnelle.

Clovio partage aussi avec l'art anversois un goût pour la grisaille. Il pousse la pratique à son paroxysme, représentant en peinture des sculptures à l'allure de figures vivantes.

Par ailleurs, parallèlement à sa revalorisation dans les Heures Farnèse par Clovio, la grotesque italienne connait un retentissement immense en Flandre vers 1540-1545, revisitée dans un système ornemental tout à fait neuf de « grotesques flamandes ». Diffusés par les artistes maniéristes italiens, les cartouches, qui jouent un rôle important dans la mise en évidence des textes liturgiques du manuscrit, ainsi que les cuirs, parfois associés aux motifs de ferronneries, deviennent des éléments essentiels du vocabulaire ornemental anversois, interprétés avec encore plus de tridimensionnalité. De même, le traitement « auriculaire » de certains motifs des Heures Farnèse affirme les origines italiennes d'un style qui se développera particulièrement dans le Baroque flamand du XVII^{e} siècle. La guirlande en feston caractérise aussi ce nouveau répertoire du XVIe siècle, italien comme flamand.

Quant à l'accès à toutes ces sources d'inspiration, il fut permis notamment grâce aux mécènes du jeune croate. L'enlumineur se consacra à l'étude de l'œuvre de Michel-Ange lorsqu'il entra au service du cardinal Campeggi, qui lui en demandait des copies. De même, il fut beaucoup influencé par les œuvres qui se trouvaient dans la bibliothèque de Domenico Grimani, un des grands collectionneurs de son temps et protecteur des artistes. Parmi la collection d'antiquités qui s'y trouvaient, Clovio a surtout pu observer les médailles et les camées, dont les représentations sont nombreuses dans les marges du manuscrit. L'intérêt de Clovio pour la peinture du Nord s'est également éveillé face à cette collection qui comprenait de nombreuses œuvres flamandes, dont certaines de Patinir, qui ont probablement guidé Clovio dans la formation de ses paysages. Son accès aux œuvres de Raphaël a aussi été facilité par le cardinal, qui connaissait personnellement l'artiste, et qui détenait, au moins, le *carton* aujourd'hui perdu de la *Conversion de saint Paul*. La bibliothèque conservait également des œuvres de Dürer. La *Vie de la Vierge*, série de gravures sur bois publiée en 1511, fut une source d'inspiration importante. Enfin, le joyau de sa collection était le Bréviaire Grimani qui, comme nous l'avons vu, a également servi à la conception des Heures Farnèse.

Si Giulio Clovio se nourrit de modèles divers, il représente lui-même une source d'inspiration. L'homme était doté d'une grande renommée de son vivant, reconnu par les plus grands génies de son temps. C'était aussi une référence pour les jeunes artistes qui débarquaient à Rome : Cornelis Cort réalisait des gravures d'après Giulio Clovio au même titre qu'il reproduisait celles des grands maitres tels que Raphaël, le Titien, Federico Zuccari ou Baroccio !

L'origine des différentes compositions du manuscrit pourrait volontiers faire l'objet de recherches supplémentaires. Chaque page enluminée est comme un véritable tableau à étudier et un mémoire entier pourrait être consacré à chacune d'entre elles. De plus, la production maniériste italienne est d'une telle abondance qu'il n'est pas impossible que cette étude soit passée à côté de l'une ou l'autre source d'inspiration, interprétant certaines miniatures comme des œuvres créatives alors qu'elles en

copiaient d'autres. Les travaux de tous les artistes de sa génération devraient alors être étudiés en profondeur. Il y a de fortes chances que des œuvres qui aient servi de modèles à Clovio soient aujourd'hui perdues et que le mérite ne leur soit jamais rendu.

Tous ces artistes maniéristes dont s'inspire Clovio remettent en question la fonction de l'ornement, luxuriant dans les Heures Farnèse. Les cadres entretiennent un lien important avec les miniatures et font parfois même partie intégrante des scènes. Dans le *Livre d'Heures du cardinal Farnèse*, le décor devient un instrument de bouleversement des conventions de la représentation et de stimulation de l'imagination. Dans ce sens, les pleines pages des Heures Farnèse sont tout à fait comparables aux programmes décoratifs de la Chapelle et des Loges du Vatican, mais aussi du château de Fontainebleau créé par les artistes italiens à la même période, qui bouscule tout autant les codes de la représentation. Les relations entre les images principales et leurs cadres, la fusion des différents média, le contraste entre couleur des peintures et grisaille des sculptures, ou encore l'ambiguïté entre fiction et réalité, sont des principes cristallisés par ces décors célèbres. Le motif du cuir découpé y est omniprésent, utilisé à plus petite échelle par Clovio qui reproduit le relief du stuc en peinture.

Ainsi, Clovio ne se contente pas d'imiter un système formel mais reproduit un phénomène tout à fait signifiant et au contenu complexe.

Au fil du manuscrit, les pages enluminées s'apparentent presque à des tableaux autonomes. Clovio renouvelle ainsi la discipline sans nier son évolution vers un nouveau rôle davantage décoratif. Son œuvre prouve que l'art de l'enluminure n'est pas devenu obsolète mais a évolué pour s'adapter aux nouvelles exigences culturelles et a su trouver de nouveaux domaines d'application.

On comprend, à la suite de cette étude, en quoi le manuscrit des Heures Farnèse colle parfaitement à la définition de l'art idéal selon Vasari et pourquoi celui-ci considérait Clovio comme le meilleur enlumineur de son temps. Le manuscrit prouve la capacité de l'artiste à s'approprier les peintures des plus grands maitres dans des compositions neuves, avec un style qui lui est propre, formant ainsi un ouvrage tout à fait personnel et inédit. Il fait preuve d'une compréhension approfondie de la technique artistique et d'une capacité à interpréter les éléments clés d'œuvres originales. Clovio passe de la « grande » à la « petite manière », sans pour autant réduire ses œuvres à de simples versions miniatures des tableaux.

BIBLIOGRAPHIE

Allard, Bellenger et Chastel-Rousseau 2023.

ALLARD, S., BELLENGER, S. et CHASTEL-ROUSSEAU, C., dir., *Naples à Paris. Le Louvre invite le musée de Capodimonte*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 7 juin 2023-8 janvier 2024), Paris, [2023].

Allart et Geremica 2021

ALLART, D. et GEREMICCA, A., Raphaël et la gravure. De Rome aux Anciens Pays-Bas et à Liège, Liège, 2021.

Alvarez Loperz 2007

ALVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio y catàlogo*, vol. II, t. I : *Catàlogo de obras originales : Creta, Italia y grades encargos en España*, Madrid, 2007.

Arasse, *L'homme en jeu*, 2008

ARASSE, D., *L'Homme en jeu. Les génies de la Renaissance*, 2e éd., Paris, 2008.

Arasse, *L'homme en perspective*, 2008

ARASSE, D., *L'Homme en perspective. Les primitifs d'Italie*. 2e éd., Paris, 2008.

Arasse 2020

ARASSE, D., *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, 2020.

Bell 1993

BELL, J. C., *Zaccolini's Theory of Color Perspective*, dans *The Art Bulletin*, vol. 75, n° 1, 1993, p. 91-112.

Billot 2017

BILLOT, B., *La résurrection de Lazare sur les sarcophages paléochrétiens (IIIe-Ive s.) : iconographie, spatialité, fonction de la scène*, dans VERCRUYSSE, J.-M., dir., *La résurrection de Lazare*, Arras, 2017, p. 57-78.

Bohn 2002

BOHN, B., *Esther as a Model for Female Autonomy in Northern Italian Art*, dans *Studies in Iconography*, vol. 23, 2002, p. 183-201.

Boillet, Cavicchioli et Mellet 2015

BOILLET, E., CAVICCHIOLI, S. et MELLET, P.-A., éd., *Les figures de David à la Renaissance*, Genève, 2015 (Cahiers d'Humanisme et Renaissance, vol. 124).

Borer 1994

BORER, A., *L'œuvre gravé d'Albrecht Dürer*, Paris, 1994

Bradley 1971

BRADLEY, J., *The life and works of Giorgio Giulio Clovio, miniaturist, 1495-1578, His Life and Works*, Amsterdam, 1971.

Goldsmith 1992

BRINK GOLDSMITH, J. TEN, *Pieter Bruegel the Elder and the Matter of Italy*, dans *The Sixteenth Century Journal*, vol. 23, n° 2, 1992, p. 205-234.

Brosens et Delmarcel 2014

BROSENS, K. et DELMARCEL, G., *Raphael's' 'Acts of the Apostles' : Italians in the service of the Habsburg monarchy and the Leyniers tapestry workshop*, dans *The Burlington Magazine,* vol. 156, n° 1335, 2014, p. 376-381.

Brown 1997

BROWN, B. L., *What They Had of Him : Michelangelo and His Influence*, dans *On Paper*, vol. 1, 1997, p. 30-33.

Brugerolles 2008

BRUGEROLLES, E., dir., *Le dessin à Florence au temps de Michel-Ange*, cat. exp. (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 12 février-30 avril 2009 et Ajaccio, Musée Fesch, printemps 2010), Paris, 2009 (Carnets d'études, n° 13).

Calvillo 2000

CALVILLO, E., Romanità *and* Grazia*: Giulio Clovio's Pauline Frontispieces for Marino Grimani*, dans *The Art Bulletin*, vol. 82, n° 2, 2000, p. 280-297.

Calvillo 2001

CALVILLO, E., *The Collaboration of Giulio Clovio and Eurialo d'Ascoli: The «Impresa de l'Aquila» and the Roman «Maniera»*, dans *Klovićev Zbornik, éd.* M. PELC, Zagreb, 2001, p. 51-61.

Calvillo 2003

CALVILLO, E*., Imitation and invention in the service of Rome. Giulio Clovio's works for Cardinals Marino Grimano and Alessandro Farnese*, Baltimore, 2003.

Calvillo 2008

CALVILLO, E., *Buon giudizio and Clovio's counter-reformation illuminations for cardinal Farnese,* dans *The Farnese Lectionary*, Richmond, 2008.

Canedy 1981

CANEDY, N. W., *Pieter Bruegel or Giulio Clovio ?,* dans *The Burlington Magazine*, vol. 123, n° 934, numéro spécial dédié à la Sculpture, 1981, p. 35+40.

Carmona 2020

CARMONA, S., *Fiche 5.* La Visitation *(1517),* dans *La représentation des Roms dans les grandes collections muséographiques européennes*, vol. 2 : *Le Prado*, 2020, p. 20-22.

Caroli et Zuffi 1990-1991

CAROLI, F. et ZUFFI, S., *Titien*, Milan-Paris, 1990-1991.

Céard 1980

CÉARD, J., *De Babel à la Pentecôte : la transformation du mythe de la confusion des langues au XVIe siècle*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 42, n° 3, 1980, p. 577-594.

Cecchi et Blamoutier 1987

CECCHI, A. et BLAMOUTIER, N., *Les cadres ronds de la Renaissance florentine*, dans *Revue de l'Art*, n° 76, 1987, p. 21-24.

Chew 1947

CHEW, S. C., *The Virtues Reconciled*, Toronto, 1947.

Cionini Visani 1971

CIONINI VISANI, M., *Un itinerario nel manierismo italiano : Giulio Clovio*, dans *Arte Veneta*, vol. 25, 1971.

Cionini Visani 1980

CIONINI VISANI, M., *Giorgio Clovio : miniaturist of the Renaissance*, New York, 1980.

Cockshaw 1986

COCKSHAW, P., dir., *Miniatures en grisaille*, cat. exp. (Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, Chapelle de Nassau, 24 mai-5 juillet 1986), Bruxelles, 1986.

Consolo-Courtillot 2015

CONSOLO-COURTILLOT, M., *Se savoir nu et mortel : punition ou don de Dieu ?*, dans *Sigila*, vol. 1, n° 35, 2015, p. 33-43.

Corsi 2017

CORSI, M., *La* Résurrection de Lazare *dans la peinture italienne du XIVe siècle et le rôle de Marie, dans* VERCRUYSSE, J.-M., dir., *La résurrection de Lazare*, Arras, 2017, p. 105-133.

Costa 1996

COSTA, S., *La peinture italienne du maniérisme au néoclassicisme*, Paris, 1996 (Que sais-je ?).

Costamagna 1991

COSTAMAGNA, P., *L'étude d'après les maitres et 'L'étude d'après les maîtres et le rôle de la copie dans la formation des artistes à Florence au XVIe siècle*, dans *Disegno*, *Actes du colloques de Rennes, 9-10 novembre 1990*, Rennes, 1991.

Costamagna 1994

COSTAMAGNA, P., *Pontormo. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1994.

Cox-Rearick 2005

COX-REARICK, J., *Friendly Rivals : Bronzino and Salviati at the Medici Court, 1543-48*, dans *Master Drawings*, vol. 43, n° 3 : *Sixteenth-Century Florentine Drawings*, 2005, p. 292-315.

Cox-Rearick et Westerman Bulgarella 2004

COX-REARICK, J. et WESTERMAN BULGARELLA, M., P*ublic and Private Portraits of Cosimo de' Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino's Paintings of His Ducal Patrons in Ottawa and Turin*, dans *Artibus et Historiae*, vol. 25, n° 49, 2004, p. 101-159.

Dacos 2008

DACOS, N., *Les loges de Raphaël. Chef-d'œuvre de l'ornement au Vatican*, Paris, 2008.

Dacosta Kaufmann 1970

DACOSTA KAUFMANN, T., *Esther before Ahasuerus: A New Painting by Artemisia Gentileschi in the Museum's Collection*, dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 29, n° 4, 1970, p. 165-169.

Damiano 2011

DAMIANO, N., *Entres espaces de création et réseaux de production : l'imagination inventive de Francesco Salviati (1510-1563)*, Université McGill de Montréal, 2011 [Thèse de doctorat Philosophie].

Daneu Lattanzi, Debae et Salmi 1969

DANEU LATTANZI, A., DEBAE, M. et SALMI, M., *La miniature italienne du X^e au XVI^e siècle*, Bruxelles, 1969.

Doulkaridou-Ramantani 2016

DOULKARIDOU-RAMANTANI, E., *Fonctions de l'ornement dans les heures Farnèse de Giulio Clovio*, dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 58, n° 3, 2016, p. 348-375.

Dufey-Haeck 1977

DUFEY-HAECK, M. L., *Le thème « Le repos pendant la fuite en Égypte » dans la peinture flamande du XVe siècle et au début du XVIe siècle*, Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles, 1977 [Mémoire de fin d'études].

Dumont 1973

DUMONT, C., *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560),* Rome, 1973.

***Dürer* 1908**

Dürer. L'œuvre du Maître. Tableaux , gravures sur cuivres, gravures sur bois, Paris, 1908.

Feuillet 1953

FEUILLET, A., *Le fils de l'homme de Daniel et la tradition biblique (suite),* dans *Revue Biblique (1946-)*, vol. 60, n° 3, 1953, p. 321-346.

Firpo 2009

FIRPO, M., *Ancora sul "Cristo in croce" di Michelangelo. Giulio Clovio, Cornelis Cort, Agostino Carracci,* dans *Società, cultura e vita religiosa in età moderna. Studi in onore di Romeo De Maio, Sora*, 2009, p. 133-162.

Fischer 1994

FISCHER, B., éd., *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, 2^e éd., Stuttgart, 1994.

Fregolent 2001

FREGOLENT, A., *Giorgione : il genio misterioso della luce e del colore*, Milan, 2001.

Frey 1923-30

FREY, H.W., *Der literarische Nachlass, Giorgio Vasari*, 2 vol., Munich, 1923-30.

Garnier 1982

GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen Âge,* vol. 1 : *Signification et Symbolique*, 2e éd., Paris, 1982.

Gere et Pouncey 1983

GERE, J.A. et POUNCEY, PH., *Italian drawings in the department of prints and drawings in the British Museum*, Londres, 1983, p. 57-59, n° 69, n° 70, n° 71, n° 72.

Gibson 1989

GIBSON, W. S., *Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting,* Princeton, 1989.

Girard 2018

GIRARD, T., *Iconographie romaine et influence florentine dans* La Fuite en Égypte *de Nicolas Poussin*, dans Anabases, n° 28, 2018, p. 83-109.

Grousset 1884

GROUSSET, R., *Le bœuf et l'âne à la nativité du Christ*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. 4, 1884, p. 334-344.

Harbison 1967

HARBISON, C. S., *Counter-Reformation Iconography in Titian's Gloria*, dans *The Art Bulletin*, vol. 49, n° 3, 1967, p. 244-246.

Heering 2014

HEERING, C., *Entre cadre et support. Formes et fonctions du motif du cartouche dans la gravure d'ornement*, dans DECROSSAS, M. et FLÉJOU, L., *Ornements. XVe – XIXe siècles. Chefs-d'œuvre de la collection Jacques Doucet*, Paris, 2014, p. 143-154.

Hindman et Marrow 2013

HINDMAN, S. et MARROW, J., *Books of hours reconsidered*, Londres-Turnhout, 2013 (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History).

Hirst 1961

HIRST, M., *Francesco Salviati's 'Visitation'*, vol. 103, n° 699, numéro spécial du Professeur Johannes Wilde, 1961, p. 236-240.

Hirst 2001

HIRST, M., *Francesco Salviati : some additions and reflections*, dans *Francesco Salviati et la Bella Maniera : actes des colloques de Rome et de Paris, 1998,* Rome, 2001.

***Il Breviario Grimani* 1905**

Il Breviario Grimani, dans *The Collector and Art Critic*, vol. 4, n° 2, 1905, p. 44-45.

De Holanda 1911

HOLANDA, F. DE, *Quatre dialogues sur la peinture*, éd. L. ROUANET, Paris, 1911.

Joannides 1994

JOANNIDES, P., *Drawings by Francesco Salviati and Daniele da Volterra: Additions and Substractions,* dans *Master Drawings,* vol. 32, n° 3, 1994, p. 230-251.

Kirpitchnikov 1893

KIRPITCHNIKOV, A. I., *Au sujet de l'iconographie de la Descente du Saint-Esprit*, Moscou, 1893.

Klaczko

KLACZKO, J., *Rome et la Renaissance : sous la voute de la Sixtine : 1508-1511*, dans *Revue des Deux Mondes (1829-1871),* vol. 138, n° 4, 1896, p. 759-789.

Kondarov 1915

KONDAKOV, N. P., *L'iconographie de la Mère de Dieu*, t. 1, Saint-Pétersbourg, 1915.

Kretschmer 2014

KRETSCHMER, M. T., *La typologie biblique comme forme de pensée dans l'historiographie médiévale*, Turnhout, 2014 (Textes et études du Moyen Âge, n° 75)

Kuntzmann 2002

KUNTZMANN, R., dir., *Typologie biblique. De quelques figures vives*, Paris, 2002.

Laurenza 1994

LAURENZA, D., *Un dessin de Giulio Clovio (1498-1578) d'après Michel Coxcie (1499-1592). De l'influence de Raphaël et de Michel-Ange sur des artistes de la génération de 1530, dans La revue du Louvre et des musées de France*, vol. 43, n° 3, 1994, p. 30-35.

Lécosse 2019

LÉCOSSE, C., *Quelle légitimité pour les peintres en miniature ? Le petit format à l'épreuve des discours académiques*, dans *Etudes épistémè*, n° 36, 2019.

Leeflang et Alkins 2019

LEEFLANG, H. et ALKINS, T., *Hendrick Goltzius and the origins of the auricular style or kwab*, dans *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 41, n° 4, 2019, p. 239-256.

Lichtert 2015

LICHTERT, K., *New perspectives on Pieter Bruegel the Elder's journey to Italy (c. 1552-1554/1555),* dans *Oud Holland*, vol. 128, n° 1, 2015, p. 39-54.

Lotto 2003-2004.

LOTTO A., *Il collezionismo artistico dei Grimani di Santa Maria Formosa nel Cinquecento*, dans *Venezia Arti*, n° 17/18, 2003-2004.

Lozzi 1902

LOZZI, C., *Eurialo d'Ascoli e il codice ritrovato de'suoi poemetti*, dans *La Biblioflilía*, vol. 4, n° 7/8, 1902, p. 235-241.

De Marchi 2011

Marchi, A. de, *Per che cresciutogli l'animo. Il Cristo e l'adultera da Tiziano e il tirocinio di Giulio Clovio verso la maniera moderna*, dans *Nuovi Studi*, vol. 17, 2011, p. 29-36.

Marsaux 1906

MARSAUX, L.-H., *La prédiction de la Sibylle et la Vision d'Auguste*, dans *Bulletin Monumental*, t. 70, 1906, p. 235-250.

McKendrick

MCKENDRICK, S. et al., *Illuminating the Renaissance : the triumph of Flemish manuscript painting in Europe*, Los Angeles, p. 230

McTavish 2010

MCTAVISH, D., *Nature and Art in the Early Drawings of Francesco Salviati*, dans *Master Drawings,* vol. 48, n° 3, 2010, p. 291-314.

Monbeig-Goguel 1988

MONBEIG-GOGUEL, C., *Giulio Clovio « nouveau petit Michel-Ange ». À propos des dessins du Louvre*, dans *Revue de l'Art*, n° 80, 1988, p. 37-47.

Morel 2011

MOREL, P., *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, 2011.

Nobis 1979

NOBIS, N., *Lorenzetto als Bildhauer*, Bonn, 1979.

Nouis 2006

NOUIS, A., *La bonne nouvelle du péché originel,* dans *Revue Lumen Vitae*, vol. 31, n° 1, 2006 p. 33-43.

Onofri 2013

ONOFRI, S., *La cerchia di Giulio Clovio: gli incontri, i viaggi, le amicizie di un artista europeo,* Université de Bologne, 2013 [Thèse de doctorat en Histoire de l'Art].

Ouspensky 1960

OUSPENSKY, L., *Quelques considérations au sujet de l'iconographie de la Pentecôte*, Paris, 1960.

Paoli 2006-2007

PAOLI, M. DE, *Intorno a Palazzo Grimani e alle sue raccolte di antichità: le sculture del cortile, i vasi e i bronzi del primo piano*, dans *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, t. 165, 2006-2007, p. 419-459.

Paschini 1960

PASCHINI, P., *Il Cardinale Marino Grimani ed i prelati della sua famiglia*, Rome, 1960.

Pascucci 2011

PASCUCCI, A., *L'iconografia medievale della Sibilla Tiburtina*, dans *Contributi alla conoscenza del patrimonio tiburtino*, vol. 8, Tivoli, 2011, p. 5-74.

Pauwels 2008

PAUWELS, Y., *Aux marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, Wavre, 2008.

Payan 1997

PAYAN, P., *Pour retrouver un père… La promotion du culte de saint Joseph au temps de Gerson*, dans *Cahiers de recherches médiévales*, n° 4, 1997, p. 1-15.

Perlove 1989

PERLOVE, S., *Guercino's « Esther Before Ahasuerus » and Cardinal Lorenzo Magalotti, Bishop of Ferrara*, dans *Artibus et Historiae*, vol. 10, n° 19, 1989, p. 133-147.

Perrin 1982

PERRIN, Y., *Êtres mythiques, êtres fantastiques et grotesques de la domus aurea de Néron*, dans *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 8, 1982, p. 303-338.

Perron 2007

PERRON, R., *La tour de Babel. Considérations sur le processus analytique*, dans *Revue française de psychanalyse*, vol. 71, n° 4, 2007, p. 111-129.

Perry 1979

PERRY, M., *A New Miniature by Pieter Bruegel the Elder?*, dans *The Burlington Magazine*, vol. 121, n° 910, 1979, p. 38.

Philippot 1966

PHILIPPOT, P., *Les grisailles et les « degrés de réalité » de l'image dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 15e année, vol. 4, 1966, p. 225-242.

Planche 1857

PLANCHE, G., *Le paysage et les paysagistes : Ruysdael, Claude Lorrain, Nicolas Poussin*, dans *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, 1857, vol. 9, n° 4, 1857, p. 756-787.

Poucet 2015

POUCET, J., *Les « marqueurs » de la Nativité du Christ dans la littérature médiévale. La christinaisation du matériel romain*, dans *Folia Electronica Classica*, t. 29, 2015 p. 2-203.

Puppi 1999

PUPPI, L., *El Greco in Italia e l'arte italiana,* dans ALVAREZ LOPERA, J., dir., *El Greco, identità e trasformazione: Creta, Italia, Spagna*, cat. exp., Milan, 1999, p. 95-113.

Reynaud 2014

REYNAUD, C., *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance,* Paris, 2014.

Robichon 2018

ROBICHON, F., *L'allégorisation de la paix dans l'iconographie française au XX^e siècle*, dans MICHEL, A.-R. et VANDENBUSSCHE, R., dir., *L'idée de paix en France et ses représentations au XX^e siècle*, s. l., 2018, p. 263-278.

Rougé 2006

ROUGÉ, B.*, La Visitation. Pontormo, Lévnias et le vis-à-vis de peinture*, dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 4 : *La question de l'être, aujourd'hui*, 2006, p. 523-543.

Rudrauf 1943

RUDRAUF, L., *L'annonciation. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, Paris, 1943.

Sakcinski 1852.

SAKCINSKI, I.K., *Leben G. Julius Clovio. Ein Betrag zur slawischen Kunstgeschichte*, traduit de l'irlandais, Agram, 1852

Sala 2001

SALA, C., *Michel-Ange. Sculpteur, peintre, architecte*, Paris, 2001.

Samassa 2013

SAMASSA, I., *NICOLÒ di Pietro*, dans TRECCANI, *Dizionario biografico degli Italiani,* vol. 78, 2013.

Schulz 1961

SCHULZ, J., *Vasari at Venice*, dans *The Burlington Magazine*, vol. 103, n° 705, 1961, p. 500-509+511.

Sciolla et Volpi 2001

SCIOLLA, G. C. et VOLPI, C., *Da Van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, Turin, 2001.

Sellink 2000

SELLINK, M., *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. Cornelis Cort*, éd. H. LEEFLANG, 3 vols., Rotterdam, 2000.

Shimizu 2010-2011

SHIMIZU, A., *La grisaille flamande aux XVe et XVIe siècles. La transformation de la sculpture en personnage vivant,* Université Catholique de Louvain, 2010-2011 [Mémoire en Histoire de l'art].

Smeyers 1974

SMEYERS, M., *La miniature*, Turnhout, 1974 (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, fasc. 8).

Smith 1964

SMITH, W., *Giulio Clovio and the "Maniera di figure piccole"*, dans *The Art Bulletin*, vol. 46, n° 3, 1964, p. 395-401.

Smith 1976

SMITH, W., éd., *The Farnese Hours. The Pierpont Morgan Library, New York*, New York, 1976.

Sricchia Santoro 1967

SRICCHIA SANTORO, F., *Daniele da Volterra*, dans *Paragone*, vol. 18, n° 213, 1967, p. 15.

Stabile 1994

STABILE, A., *Miniature di Francesco Salviati*, dans *Prospettiva*, n° 75/76, 1994, p. 153-160.

***The Holy Bible,* 1989**

The Holy Bible Douay-Rheims Version. Translated from the Latin Vulgate, Rockford, 1989.

Thiéry 1955

C. r. de THIÉRY, Y., *Le paysage flamand au XVIIe siècle*, dans *Revue des Deux Mondes* (1829-1971), 1955.

Thomasset 2015

THOMASSET, C. A., *Babel : variations sur la spirale*, dans *TricTrac*, vol. 8, n° 1, 2015, p. 59-68.

Thuillier 1977

THUILLIER, J., *Le paysage dans la peinture française du XVIIe siècle : de l'imitation de la nature à la rhétorique des « Belles idées »,* dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 29, 1977, p. 45-64.

De Tolnay 1978

TOLNAY, C. DE, *A New Miniature by Pieter Bruegel the Elder*, dans *The Burlington Magazine*, vol. 120, n° 903 : *The Italian Quattrocento*, 1978, p. 393-394+397+400.

De Tolnay 1980

TOLNAY, C. DE, *Further Miniatures by Pieter Bruegel the Elder*, dans *The Burlington Magazine*, vol. 122, n° 930, 1980, p. 616-623.

Toy 1907

TOY, C. H., *The Queen of Sheba*, dans *The Journal of American Folklore*, vol. 20, n° 78, 1907, p. 207-212.

Toynbee 1953

TOYNBEE, J. M. C., *The Shrine of St. Peter and Its Setting*, dans *The Journal of Roman Studies*, vol. 43, 1953, p. 1-26.

De Valenciennes 1799

VALENCIENNES, P.-H DE., *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes : suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, 1799.

Vasari, éd. 1915

VASARI, G., *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*, éd. G. DU C. DE VERE, Londres, 1912-1915.

Vasari, éd. 1967

VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, éd. P. DELLA PERGOLA, L. GRASSI, G. PREVITALI, Novara, 1967.

Vasari, éd. 1986

VASARI, G., *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. A. CHASTEL, Paris, 1986.

De Vecchi 1982

VECCHI, P. DE, dir., *Tout l'œuvre peint de Raphaël*, 2e éd., Paris, 1982.

De Vecchi 1984

VECCHI, P. DE et MONJO, A., *Michel-Ange peintre*, Paris, 1984.

De Vecchi 2001

VECCHI, P. DE, *Michel-Ange. La Chapelle Sixtine*, Paris, 2001.

De Vecchi 2002

VECCHI, P. DE, *Raphaël*, Paris, 2002.

Velu 2012

VELU, A. M., *La Visitation dans l'art. Orient et Occident, Ve-XVIesiècle*, Paris, 2012.

Vercruysse 2017

VERCRUYSSE, J.-M., dir., *La résurrection de Lazare*, Arras, 2017.

Verdier 1975

VERDIER, P., *La Trinité debout de Champmol* dans *Études d'art fiançais offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, p. 65-90.

Verdier 1982

VERDIER, P., *La naissance à Rome de la Vision de l'Ara Coeli. Un aspect de l'utopie de la paix perpétuelle à travers un thème iconographique,* dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, t. 94, n° 1, 1982, p. 85-119.

Verdier 1991

VERDIER, P., *Une iconographie originale du couronnement de la Vierge par la Trinité dans l'art du nord de l'Italie vers la fin du XIVe siècle*, dans *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge,* t. 103, n° 1, 1991, p. 399-419.

Vinay 2005

VINAY, D., *Le symbolisme politique de David à la harpe dans le* Penser du Royal Mémoire *de Guillaume Michel (1518)*, dans *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, n° 17 : Musique, poésie et vers mesurés, 2005, p. 123-151.

Vinay 2002-2003

VINAY, D., *La Couronne et la lyre : Présence du roi David dans la littérature française de la Renaissance*, Université François-Rabelais de Tours, 2002-2003 [Thèse de doctorat en Lettres modernes].

Vons et Velut 2014

VONS, J. et VELUT, S., *Vesalius, Andreas. La Fabrique du corps humain (1543), 1re édition et traduction en français* (livre I dans *La fabrique de Vésale et autres textes*), Paris, 2014.

Walther et Wold 2005

WALTHER, I. et WOLF, N., *Chefs-d'œuvre de l'enluminure. Les plus beaux manuscrits du monde de 400 à 1600,* Paris-Cologne, 2005.

Wilcox 2012

WILCOX, M., *Creating the cloud-tent-ship conceit in « Exodus »,* dans *Anglo-Saxon England*, vol. 40, 2012, p. 103-150.

Wolf 2011

WOLF, N., *Dürer*, Paris, 2011.

Zamperini 2007

ZAMPERINI, A., *Les grotesques*, Paris, 2007.

Zerner et de Vecchi 1982

ZERNER, H. et VECCHI, P. DE, *Tout l'œuvre peint de Raphaël*, éd. J.-P. CUZIN, 2e éd., Paris, 1982.

Zuffi 2005

ZUFFI, S., *L'Art au XVIe siècle*, Paris, 2005 (I secoli dell'Arte).

Table des matières

Introduction 1
Chapitre **1.** Biographie, relations et œuvre de Giulio Clovio 4
1. Biographie 4
1.1. L'arrivée de Giulio Clovio en Italie 4
1.2. Le premier mécène de Giulio Clovio : Domenico Grimani 5
1.3. Le cardinal Alexandre Farnèse 7
2. L'entourage de Clovio : influences et collaborations 8
2.1. Michel-Ange (1475-1564) 8
2.2. Raphaël (1483-1520) 10
2.3. Giulio Romano (1492-1546) 11
2.4. Francesco Salviati (1510-1563) 12
2.5. Le Titien (v. 1488-1576) 14
2.6. El Greco (1541-1614) 14
2.7. Bruegel (1525-1569) 15
2.8. Albrecht Dürer (1471-1528) 16
2.9. Cornelis Cort (v. 1533-1578) 16
3. Son œuvre 17
3.1. Les manuscrits enluminés 17
3.2. Les dessins 19
Chapitre **2**. L'enluminure des Heures Farnèse : sources d'inspiration 22
Introduction 22
1. Feuillets 6v-7r 28
1.1. L'Annonciation 29
1.2. La Prophétie d'Isaïe au roi Ahaz (fol. 5r) 35
2. Feuillets 17v-18r 44
2.1. La Visitation (fol. 17v) 46
3. Feuillets 26v-27r 54
3.1. La Nativité et l'Adoration des bergers (fol. 26v) 55
3.2. Adam et Eve : le péché originel (fol. 27r) 61
4. Feuillets 30v-31r 67
4.1. L'Annonciation aux bergers (fol. 30v) 68
4.2. La prédiction de la Sibylle et la Vision d'Auguste (fol. 31r) 74
5. Feuillets 34v-35r 78
5.1. La Circoncision de Jésus (fol. 34v) 79

5.2. Le Baptême du Christ (fol. 35r) 83
6. Feuillets 38v-39r 88
6.1. L'Adoration des Rois mages (fol. 38v) 89
6.2. La Visite de la reine de Saba au roi Salomon (fol. 39r) 93
7. Feuillets 42v-43r 99
7.1. La fuite en Égypte (fol. 42v) 100
7.2. Le passage de la mer Rouge (fol. 43r) 104
8. Feuillets 48v-49r 109
8.1. Le Couronnement de la Vierge Marie (fol. 48v) 111
8.2. Le Couronnement d'Esther (fol. 49r) 115
9. Feuillets 59v-60r 118
9.1. La Création (fol. 59v) 120
9.2. La Sainte Famille (fol. 60r) 124
10. Feuillets 63v-64r 129
10.1. La mort de Urie le Hittite (fol. 63v) 131
10.2. La prière de David (fol. 64r) 135
11. Feuillets 79v-80r 137
11.1. Le Triomphe de la Mort (fol. 79v) 138
11.2. La Résurrection de Lazare (fol. 80r) 139
12. Feuillets 102v-103r 143
12.1. La Crucifixion (fol. 102v) 144
12.2. Le serpent d'airain (fol. 103r) 147
13. Feuillets 106v-107r 153
13.1. La Pentecôte (fol. 106v) 154
13.2. La Tour de Babel (fol. 107r) 158
Bilan des observations 163
Entre imitation et innovation 163
De la "grande maniera" à la "piccola maniera" 166
Des miniatures paires aux peintures indépendantes 167
Entre réalisme et symbolisme 168
Une image dans l'image 168
Chapitre **3**. La fonction de l'ornement et de ses citations 169
Introduction 169
1. Les pages de textes illustrées 169
1.1. Les grotesques 169
1.2. Les paysages 174

2. Les encadrements 178
Conclusion 184
Bibliographie 188