Nouvelles identifications concernant trois enluminures du livre d'*Heures* de Claude d'Urfé (Rome, 1549, Huntington Library, San Marino, HM 1102)

*New identifications concerning three illuminations from the book of hours of
Claude d'Urfé (Rome, 1549, Huntington Library, San Marino, HM 1102)*

Manuel Lalanne

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/308>

DOI : 10.4000/cel.308

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Référence électronique

Manuel Lalanne, « Nouvelles identifications concernant trois enluminures du livre d'*Heures* de Claude d'Urfé (Rome, 1549, Huntington Library, San Marino, HM 1102) », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 6 | 2015, mis en ligne le 01 avril 2015, consulté le 15 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cel/308> ; DOI : 10.4000/cel.308

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Nouvelles identifications concernant trois enluminures du livre d'Heures de Claude d'Urfé (Rome, 1549, Huntington Library, San Marino, HM 1102)

Manuel Lalanne

On cite souvent à propos de Claude d'Urfé, son château de La Bâtie, qu'il fit ériger dans le Forez, entre Lyon et Saint-Étienne. Témoignage d'un goût pour l'art italien qui se propagea chez les hommes qui accompagnèrent François I^{er} dans le Milanais et en revinrent séduits, la demeure est considérée comme un exemple d'« italianisme » par André Chastel¹. En effet, au sein de la vieille construction médiévale bordée de fossés, le bailli de Forez aménagea une grande *loggia* ainsi qu'une grotte. Pour la chapelle du château, il commanda une série de toiles au peintre actif à Rome, Siciolante da Sermoneta, et des panneaux de marqueterie de bois à l'un des plus illustres représentants de cette technique, Fra Damiano da Bergamo, lequel avait notamment réalisé les stalles de la cathédrale de Bologne². Ce goût pour l'art italien fut renouvelé par plusieurs séjours de Claude d'Urfé dans la Péninsule, où il fut envoyé de 1546 à 1551, d'abord comme ambassadeur de François I^{er} au Concile de Trente ensuite transféré à Bologne, puis comme ambassadeur d'Henri II auprès du Saint-Siège à partir de 1548³. Ses commandes artistiques semblent découler de son itinéraire et des œuvres qu'il a pu observer au cours de ses missions. Néanmoins, sur les goûts de l'homme, rien ne filtre dans la correspondance conservée, qui consiste essentiellement en des comptes rendus diplomatiques adressés au roi ou au connétable Anne de Montmorency dont il était l'un des fidèles⁴.

En revanche, son livre d'Heures, copié et enluminé à Rome en 1549, se révèle être particulièrement intéressant dans ce domaine⁵. Isabelle Balsamo a en effet identifié les sources de sept enluminures qui reproduisent pour la plupart des œuvres célèbres de la Rome maniériste de la décennie 1540-1550⁶. Elles sont un témoignage précieux de ce que le diplomate a vu et apprécié pendant son séjour. Dans cet article issu d'un mémoire de recherche de l'École du Louvre nous voudrions revenir sur le contexte de création de ce prestigieux manuscrit, ainsi que sur quelques-unes de ces citations visuelles qui émaillent les pages du livre d'Heures, afin de poursuivre le travail commencé par Isabelle Balsamo. Nous

L'auteur tient à remercier tout particulièrement son directeur de recherche Gennaro Toscano, ainsi que Pier Luigi Mulas, Emilia Anna Talamo et François Ploton-Nicollet et pour leur aide au cours de ces recherches.

1. André Chastel, *L'italianisme de la Bâtie d'Urfé : Conférence prononcée le 28 novembre 1982 au Sénat*, s. l., s. d.

2. Les toiles sont aujourd'hui conservées dans la chapelle du château où elles ont été remises en place, tandis que les panneaux de marqueterie ont été acquis par le Metropolitan Museum of Art de New York (inv. n° 42.57.4.1-108). Voir Olga Raggio, « Vignole, Fra Damiano et Gerolamo Siciolante à la chapelle de la Bastie d'Urfé », *Revue de l'art*, vol. 15, 1972, p. 35.

3. Alain Tallon, « Claude d'Urfé ambassadeur de François I^{er} et d'Henri II au Concile de Trente-Bologne », *Revue d'histoire diplomatique*, Paris, vol. 3, 1997, pp. 195-216.

4. Guillaume Ribier, *Lettres et Mémoires d'État des Roys, Princes, Ambassadeurs et Autres Ministres sous les Regnes de François Premier, Henri II et François II*, Paris, François Clouzier et Veuve Aubouyn, 1666.

5. *Heures à l'usage de Rome*, 1549, San Marino, Huntington Library, HM 1102, vélin, H. 23 ; L. 15,5 cm. Le frontispice (f°1) est suivi d'un calendrier (f°s 2v°-21), puis des péricopes et de la Passion selon saint Jean (f°s 21v°-28v°), de l'office de la Vierge et du Salve Regina (f°s 29v°-56), des psaumes pénitentiels et litanies (f°s 56v°-68), de l'office des morts (f°s 68v°-79v°), des petites Heures de la Croix (f°s 80-82), des petites Heures du Saint-Esprit (f°s 82v°-84) et des suffrages de la Trinité, de saint Michel, Gabriel, Raphaël et Claude (f°s 84v°-85). Pour une notice plus détaillée, se référer à : Consuelo Wager Dutschke, *Guide to Medieval and Renaissance manuscripts in the Huntington Library*, t. II, San Marino, Huntington Library, 1989, pp. 414-416. Toutes les pages enluminées ont été numérisées et sont librement consultables sur le site internet Digital Scriptorium Database (http://dpg.lib.berkeley.edu/webdb/dsheh/heh_br?Description=&CallNumber=HM+1102)

6. Isabelle Balsamo, « La Trinité-des-Monts et les Heures d'Urfé : un grand décor romain pour une "chapelle portative" », *Monumental*, vol. 2, 2011, pp. 33-35 et « Les Heures d'Urfé et la Trinité-des-Monts, un grand décor romain pour une "chapelle portative" », *Rivista di storia della miniatura*, n° 17, 2013, pp. 161-167.

ajouterons trois nouvelles identifications fondées sur la similarité avec des œuvres présentes dans les églises romaines. Enfin, en s'appuyant sur des rapprochements stylistiques avec des enluminures réalisées à la même période, nous proposerons une hypothèse d'attribution de ce manuscrit resté jusqu'alors anonyme.

François Wydon, copiste des *Heures d'Urfé* et de l'*Enchiridion* du cardinal d'Armagnac

Claude d'Urfé commanda son livre d'Heures à l'automne 1549. Il était alors l'ambassadeur d'Henri II auprès du Saint-Siège à Rome. Arrivé le 6 novembre 1548, il résidera dans la ville jusqu'à son remplacement en février 1551 par Paul de Labarthe, sieur de Termes. Après une année au service d'Henri II, Claude d'Urfé, qui avait été auparavant le représentant de François I^{er} au Concile de Trente, sembla donner satisfaction au monarque récemment monté sur le trône de France, et cela malgré une longue maladie qui l'avait tenu à l'écart des affaires pendant plusieurs mois, de février à mai 1549. En effet, le 29 septembre de cette année-là, le roi Henri II distingua Claude d'Urfé en l'agréant au sein de l'ordre de Saint-Michel, une distinction particulièrement honorifique qui était réservée à un petit nombre de serviteurs du roi. L'ambassadeur reçut à Rome le collier de l'ordre de Saint-Michel que lui apporta le duc Horace Farnèse, comme l'écrivit Claude d'Urfé dans une lettre de remerciement adressée au roi et datée du 5 novembre 1549⁷. Cette missive nous apprend également que pour célébrer son entrée dans l'ordre, le diplomate fit célébrer une messe dans l'église de la nation française, Saint-Louis-des-Français, et qu'il donna un banquet auquel prirent part « neuf Cardinaux, vingt-deux Evesques et tous les Ducs, Comtes et Barons qui sont en cette ville ». La commande du livre d'Heures, dans lequel on trouve au folio 1 verso le collier de l'ordre de Saint-Michel entourant les armoiries de Claude d'Urfé ainsi qu'une inscription dans le calendrier commémorant le jour où l'ambassadeur fut reçu dans l'ordre, s'inscrit sans doute dans cette même volonté de célébration.

Si le contexte de la commande est relativement connu, on sait en revanche peu de choses sur le copiste, François Wydon. Sa signature apparaît dans deux manuscrits exécutés à Rome pour deux français : Claude d'Urfé et le cardinal Georges d'Armagnac. En 1544, il exécuta pour ce dernier l'*Enchiridion* aujourd'hui conservé dans la bibliothèque du château de Chantilly⁸. Il dédia à Claude d'Urfé un livre d'Heures en 1549 et l'année suivante, il copia pour le même commanditaire le *Traicté à la louenge de Dieu* de Victor Brodeau⁹. Enfin, en 1557, il était à nouveau actif pour le cardinal d'Armagnac, pour qui il réalisa un pontifical¹⁰. Il est difficile de savoir si François Wydon résidait de façon permanente à Rome ou bien s'il faisait partie de la suite du cardinal d'Armagnac, car lorsque Wydon travailla pour Claude d'Urfé en 1549 et 1550, Georges d'Armagnac se trouvait lui aussi à Rome. Henri II avait envoyé le cardinal dans la ville en 1547 et il y demeura jusqu'à la fin du conclave qui vit l'élection de Jules III en février 1550¹¹. Pendant son séjour, Georges d'Armagnac résidait dans le quartier du Monte Giordano, entre la place Navone et le Tibre. On le sait d'après le colophon d'un manuscrit copié par Christophe Auer, un copiste d'origine allemande lié à la maison du cardinal et qui travaillait déjà pour lui à Rodez en 1535¹². Comme l'*Enchiridion* copié par Wydon pour Georges d'Armagnac porte également la mention du Monte Giordano sur le frontispice, on peut probablement en déduire

7. G. Ribier, *op. cit.* note 4, p. 251.

8. Le manuscrit est conservé sous la cote Ms. 102.

9. Victor Brodeau, *Traicté à louenge de Dieu*, Rome, 1550, Londres, Victoria and Albert Museum, L-1964-1957.

10. Pontifical, Rome, 1557, Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 1506.

11. Georges d'Armagnac, *Lettres du cardinal Georges d'Armagnac*, Tamizey de Laroque (éd.), Paris, 1874, p. XX.

12. Le manuscrit est conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote : Ms. Grec 490. Cité par : Matthieu Desachy, « De livres en tapisseries : le cardinal d'Armagnac », dans *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Frédérique Lemerle, Yves Pauwels et Gennaro Toscano (dir.), Villeneuve d'Ascq, IRHIS/CEGES, 2009, p. 110.

que François Wydon faisait partie de l'entourage du cardinal qui l'hébergeait dans son palais.

Il est néanmoins difficile de connaître les rapports entre François Wydon et ses commanditaires. Copiste, Wydon est aussi poète. Il composa en effet les épigrammes qui se trouvent dans les cartouches des enluminures de l'*Enchiridion* du cardinal. Étant donné les grandes similarités de ces dernières avec les textes qui accompagnent les enluminures du calendrier des *Heures* d'Urfé, il est très probablement aussi l'auteur des poèmes des cartouches dans le livre d'Heures de Claude d'Urfé. On peut également penser que c'est lui qui rédigea les textes explicatifs écrits à l'encre rouge sur la page en regard. Il y montre le savoir d'un humaniste en abordant l'histoire antique et les anciens rites religieux romains. Un savoir confirmé par sa connaissance du latin et du grec, langues dans lesquelles il copia des textes pour l'*Enchiridion* du cardinal d'Armagnac. Comme le souligne François Ploton-Nicollet dans son étude de l'*Enchiridion*, les termes dans lesquels François Wydon est évoqué dans le colophon sont ambigus. L'expression qui clôt la dédicace du folio 113 « ergo fecit dedicavit [que] » signifie qu'il participa à la réalisation du manuscrit, mais indique aussi qu'il en était le donateur¹³. Il se réfère à Georges d'Armagnac comme son « patronus », si bien qu'il devait faire partie de la clientèle des humanistes qui cherchaient à Rome le soutien des grands prélats. Auteur des épigrammes, François Wydon est donc aussi à l'origine de la compilation des textes de l'*Enchiridion* et probablement du programme iconographique. En revanche, dans l'*Enchiridion* comme dans les *Heures* d'Urfé, il semble avoir fait appel à un enlumineur pour les illustrations. Néanmoins, si les deux ouvrages ont en commun un système d'illustration très similaire – du moins pour le frontispice au décor architectural et les enluminures du calendrier qui intègrent un cartouche avec une épigramme – que l'on doit certainement à l'implication de François Wydon dans le programme iconographique du manuscrit, les enluminures reviennent à des mains différentes. L'*Enchiridion* a, quant à lui, récemment été attribué par Pier Luigi Mulas à l'enlumineur Antonio da Vercelli¹⁴. La parenté entre les manuscrits permet d'imaginer que le cardinal d'Armagnac ait montré à Claude d'Urfé l'*Enchiridion* et qu'il lui ait recommandé François Wydon. Les connaissances de ce dernier concernant les rites des romains antiques retinrent peut-être l'attention de Claude d'Urfé, dont on sait par ailleurs l'intérêt pour ces sujets, dans la mesure où il était en rapport avec l'antiquaire lyonnais Guillaume du Choul qui lui dédicacsa son livre *La Religion des Anciens Romains*¹⁵.

En l'absence de toute correspondance privée, qui semble perdue, il est difficile de connaître les centres d'intérêts de Claude d'Urfé, d'autant plus que dans la correspondance diplomatique, qui est la seule conservée, l'ambassadeur s'en tient à des informations strictement professionnelles et semble avoir toujours fait la distinction entre ses affaires et celles de l'État. Pour mieux définir les goûts privés du diplomate, c'est donc vers ses commandes artistiques qu'il faut se tourner. En ce sens, son livre d'Heures, qui est un ouvrage éminemment personnel, est un témoignage précieux.

Trois nouveaux modèles identifiés

La Fuite en Égypte de la chapelle Marciac de l'église de La Trinité-des-Monts

L'analyse des enluminures des *Heures* d'Urfé permet à Isabelle Balsamo d'identifier certains des modèles, comme la *Pietà* de Michel-Ange (reprise dans la composition du folio 72 verso) qui, au moment du séjour de Claude d'Urfé, était

13. François Ploton-Nicollet, « Les épigrammes de François Wydon et l'*Enchiridion* du cardinal Georges d'Armagnac », *Studi Umanisti Piacini*, XXXIII, 2013, p. 59.

14. Cat. d'exp., *La Passion du Prince pour les belles occupations de l'esprit. Enluminures italiennes dans la collection du duc d'Aumale*, sous la direction d'Olivier Bosc, Teresa d'Urso et Pier Luigi Mulas, Château de Chantilly, 6 septembre-9 décembre 2014, Chantilly, Domaine de Chantilly, 2014, pp. 128-129.

15. Guillaume du Choul, *Religion des Anciens Romains*, Lyon, 1554, Roanne, Bibliothèque Déchelette, dédicace en p. 1 : « A Monsieur d'Urfé, Chevalier de l'Ordre, Gouverneur de Monsieur le Dauphin ».

visible dans la rotonde Sainte-Pétronille de la basilique Saint-Pierre du Vatican, ou encore le *Jugement dernier* de Michel-Ange, peint au-dessus de l'autel dans la chapelle Sixtine, dont l'artiste s'inspira librement pour l'illustration du folio 77. Outre ces deux pages, cinq enluminures copient avec une grande précision des fresques de l'église de La Trinité-des-Monts à Rome. Isabelle Balsamo identifia ainsi dans le folio 80 le groupe des saintes femmes autour de la Vierge qui reprend le même dessin que celui dans la fresque de la *Crucifixion* de Daniele da Volterra de la chapelle Orsini. Trois autres enluminures (f^{os} 41, 45^v et 47^v) reprennent dans leur intégralité les compositions des trois fresques du registre inférieur de la chapelle Marciac : la *Nativité*, l'*Adoration des mages* et la *Circoncision*, probablement peintes par Pierre Malet¹⁶. Nous proposons également d'ajouter la composition occupant la lunette droite de cette chapelle, qui illustre une *Fuite en Égypte*, difficilement visible en raison de la hauteur de la fresque et des détériorations dues à l'humidité, mais dont le dessin correspond en de nombreux points à l'enluminure du folio 49 (fig. 1 et 2).

Fig. 1

La Fuite en Égypte, f^o49v
Heures à l'usage de Rome
1549
H. 23 cm ; L. 15 cm
San Marino
The Huntington Library
HM 1102

© This item is reproduced by permission
of the Huntington Library
San Marino, California

La position de la Vierge montée sur l'âne et tenant l'Enfant qui est en train de téter entre ses bras est tout à fait identique, tout comme celle de Joseph tenant la bride de la monture et avançant d'un bon pas, un bâton sur l'épaule, le manteau flottant au vent. Derrière le groupe de personnages, l'enlumineur a également reproduit l'arbre, encore visible dans la fresque. Il est impossible de se prononcer sur le paysage à l'arrière-plan, précisément dessiné dans l'enluminure, mais quasiment invisible dans la fresque. Il est peut-être le résultat d'un travail de copie fidèle, mais il pourrait également s'agir d'une fantaisie de l'enlumineur, celui-ci ayant déjà eu recours à l'invention de paysages pour servir de décor à des compositions empruntées. Il est aussi difficile de savoir si la statue du dieu des routes et des chemins, Mercure identifiable à son casque ailé, qui tombe de son

16. L'attribution des fresques de la chapelle Marciac a suscité l'attention de plusieurs spécialistes. La proposition la plus récente, et à notre avis la plus convaincante, semble être celle de Nicole Dacos qui donne les fresques au peintre d'origine bourguignonne Pierre Malet. Voir : Bernice Davidson, « Introducing Michael Grechi Lucchese », *The Art Bulletin*, XLVI, 1964, pp. 550-552. Alessandro Angelini « Pompeo Cesura tra Roma e L'Aquila », *Prospettiva*, 98-99, avril-juillet 2000, pp. 104-144 et Nicole Dacos, « Un Bourguignon à Bruxelles, à Aix-en-Provence et à Rome : Pierre Malet », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 1, 2003, p. 38.

piédestal au passage de la sainte famille, est copiée d'après l'original¹⁷. Elle n'est plus visible actuellement. Il pourrait s'agir d'un ajout de l'enlumineur.

Fig. 2

Pierre Malet (attribué à)
La fuite en Égypte
 Rome, Trinité-des-Monts
 Chapelle Marciac
 ©Andrea Jemolo

Si l'on observe le coin inférieur gauche de l'enluminure de la *Fuite en Égypte* (voir fig. 1) on remarque que le pied de Joseph est tronqué en dessous de la cheville. Ce détail curieux s'explique peut-être par une maladresse de l'artiste qui, par ailleurs, n'a pas réussi à faire entrer dans le cadre dévolu à l'image l'intégralité du groupe. On remarque ainsi que la croupe de l'âne est légèrement découpée à l'extrémité gauche de la page. Néanmoins, cette imperfection correspond également au point de vue qu'on a de la fresque en la regardant d'en bas, depuis le seuil de la chapelle. Le pied de Joseph est alors dissimulé par la corniche présente juste en dessous. Cela nous renseigne sur le mode opératoire de l'enlumineur qui semble avoir effectué des relevés précis dans l'église même. Ce travail d'observation directe pourrait expliquer la précision dans le rendu des compositions, ainsi que l'attention portée aux clairs-obscur plus ou moins marqués selon les peintres, et les effets de styles qui paraissent avoir été empruntés aux fresques originales.

La fresque détachée de la Résurrection de Lazare de Perino del Vaga

Au folio 68 verso, l'enluminure de la *Résurrection de Lazare* introduit l'office des morts selon une iconographie habituelle aux livres d'Heures de cette période. La composition complexe structurée par les deux groupes de personnages disposés de part et d'autre d'une arche autour du Christ et de Lazare est empruntée à une célèbre fresque de Perino del Vaga, aujourd'hui conservée au Victoria and Albert Museum de Londres. La grande similarité, sinon l'exactitude de la copie ne laisse planer aucun doute sur le lien entre les deux images. Encore une fois, l'enlumineur reproduisit scrupuleusement son modèle. Or, cette fresque aujourd'hui détachée et exposée dans le musée londonien, provient elle aussi de La Trinité-des-Monts à Rome. Elle apparaît encore dans l'église jusqu'au début du XIX^e siècle. Mais en

17. L'épisode de la chute des idoles illustre une prophétie d'Isaïe (Isaïe, 19-1), mais n'apparaît pas dans l'évangile de saint Matthieu qui est le seul à relater l'enfance du Christ. Il est néanmoins repris par plusieurs apocryphes comme le Pseudo-Matthieu (Ps Mt, 22) qui situe la chute des idoles dans le temple d'Hermopolis. L'iconographie de la chute des idoles place en revanche cet événement lors de la fuite en Égypte. Les représentations ne sont pas rares dans les enluminures du XV^e et du XVI^e siècle. Pour une iconographie similaire, voir : *La Fuite en Égypte*, f° 48v, *Heures à l'usage de Rome*, v. 1540, Bibliothèque municipale de Besançon, ms. 127.

1816 elle figure parmi les œuvres de la collection du prince Lucien Bonaparte vendue à Londres¹⁸. Elle fut probablement détachée de son support d'origine avec d'autres fresques de la chapelle Massimi de La Trinité-des-Monts par le restaurateur romain Palmaroli vers 1810, date à laquelle elle dut entrer dans les collections du prince, avant de le suivre dans son exil en Angleterre¹⁹. La fresque transposée sur toile fut acquise par plusieurs collectionneurs anglais, dont J. F. Austen qui en fit don au Victoria and Albert Museum. Elle ne fut retrouvée dans les réserves de ce musée et publiée pour la première fois qu'en 1960 par John Arthur Gere dans *The Burlington Magazine*²⁰. Quoi qu'il en soit, la présence de cette fresque dans l'église de La Trinité-des-Monts au XVI^e siècle, au moment où Claude d'Urfé séjourne à Rome, est attestée par la description détaillée qu'en fait Vasari dans la vie de Perino del Vaga²¹. À cette époque, elle comptait en effet parmi les œuvres les plus admirées et les plus copiées de Rome, à commencer par les propres élèves de l'atelier de Perino. Son exécution, qui remonte aux années 1537-1539, permit à Perino del Vaga d'obtenir d'importantes commandes de la part de la papauté. Vasari raconte en effet que la chapelle plut tellement au cardinal Alexandre Farnèse, qu'il recommanda le peintre à son grand-père, le pape Paul III, qui le chargea de plusieurs chantiers de décoration au château Saint-Ange.

Fig. 3

La Résurrection de Lazare, f°68v
Heures à l'usage de Rome
1549

H. 23 cm ; L. 15 cm
San Marino, Huntington
Library, HM 1102

© This item is reproduced by permission
of The Huntington Library
San Marino, California

18. La fresque transposée sur toile est décrite dans le lot 88 du *Catalogue of the Magnificent Gallery of Paintings, The Property of Lucien Bonaparte, Prince of Canino, Sold by Auction by Mr Stanley, St James' Street, 14 May 1816*.

19. Marina Natoli, Mina Gregori, *Luciano Bonaparte : le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)*, Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. 301.

20. John Arthur Gere, « Two late fresco cycles by Perino del Vaga: the Massimi Chapel and the Sala Paolina », *The Burlington Magazine*, vol. CII, 1960, pp. 9-14.

21. Giorgio Vasari, *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, éd. Giuntina, 1568, t. II, p. 611.

Le modèle de la composition de la Visitation du f° 35 : une fresque détruite de Sebastiano del Piombo autrefois dans l'église de Santa Maria della Pace

Le « musée du maniérisme »²² que constituent les décors à fresque des différentes chapelles de l'église de La Trinité-des-Monts, n'est pas le seul à avoir servi de modèle aux enluminures des *Heures* d'Urfé. La *Visitation* du folio 35 présente une composition complexe avec des personnages aux gestes amples et majestueux soulignés par de lourds drapés finement détaillés et ombrés, qui semble copiée d'après une fresque de Sebastiano del Piombo de l'église Santa Maria della Pace. Détruite au moment de la construction de la chapelle de l'autel majeur entre 1661 et 1664, cette fresque se trouvait, au moment du séjour de Claude d'Urfé à Rome, dans le chœur de l'église au-dessus de l'autel²³. Il ne reste de cette fresque originale que quelques fragments transposés sur toile, conservés dans la collection du duc de Northumberland à Alnwick Castle, au Royaume-Uni²⁴. Probablement épargnés au moment des travaux de percement de la chapelle de l'autel majeur, ces fragments représentant la Vierge et Élisabeth ainsi que le groupe des servantes en buste, furent ainsi transformés en tableaux de chevalet destinés à être revendus à des collectionneurs particuliers. Ils apparaissent déjà transposés sur toile dans le catalogue de vente des tableaux du cardinal Fesch en 1841 à Rome²⁵, date à laquelle ils furent achetés puis exportés en Angleterre par le révérend W. Davenport Bromley. Ils furent ensuite exposés en 1853 lors d'une vente de la British Institution où ils furent acquis par Algernon, quatrième duc de Northumberland qui les installa dans sa résidence d'Alnwick Castle²⁶.

Fig. 4

Perino del Vaga
La Résurrection de Lazare
1537-1539
Fresque transposée sur toile
provenant de la chapelle Massimi
de la Trinité-des-Monts à Rome
H. 1,63 m ; L. 1,15 m
Londres, Victoria and Albert Museum
© Victoria and Albert Museum, London

22. Nous empruntons cette expression à Arnauld Brejon de Lavergnée, « Un musée du maniérisme : les décors peints de l'église », *Connaissance des arts hors-série La Trinité-des-Monts*, 2004.

23. Maria Vittoria Brugnoli a en effet retrouvé un document dans les archives de San Pietro in Montorio qui rappelle qu'une *Visitation* due à un certain « Sebastiani plumbo senesis » a été abattue pendant ces travaux. Maria Vittoria Brugnoli, « Baldassare Peruzzi nella Cappella nella Chiesa di Santa Maria della Pace e nella Uccelleria di Giulio II », *Bollettino d'arte*, vol. 58, 1973, pp. 113-122.

24. Les trois fragments d'Alnwick Castle ont été publiés par Michael Hirst, « A late work of Sebastiano del Piombo », *The Burlington Magazine*, avril 1965, pp. 177-185.

25. Les fragments portent les numéros 739 à 741 dans J. Borroni et V. Camuccini, *Catalogue des tableaux composant la galerie de feu son Éminence le cardinal Fesch*, Rome, Imprimerie V. Salvucci et fils, 1841.

26. M. Hirst, *op. cit.* note 24, p. 181.

La composition de l'enluminure des *Heures* d'Urfé correspond en tous points avec les représentations de ces deux fragments et elle est également très proche de la composition de la fresque de Sebastiano del Piombo dans son intégralité, du moins telle que celle-ci nous est connue grâce à une copie ancienne, aujourd'hui conservée à la Galerie Borghèse (fig. 6). L'enlumineur semble s'être contenté d'adapter la fresque en longueur de Sebastiano au format en hauteur de la page du manuscrit, ce qui induisit quelques modifications dans la partie la plus à droite – dont le *putto* jouant avec le chien et le groupe d'hommes à l'arrière-plan qui ont été remplacés par l'architecture d'un *palazzo* – afin de rééquilibrer la composition et de la concentrer sur la scène principale. L'enlumineur des *Heures* de Claude d'Urfé a certes pu s'inspirer d'un dessin de Sebastiano del Piombo ou de son atelier qui ne nous serait pas parvenu. Plusieurs études préparatoires à la fresque de la *Visitation* de l'église Santa Maria della Pace sont d'ailleurs conservées, réparties dans différents musées : une esquisse représentant les servantes (inv. 19530713.2) au British Museum de Londres, ainsi que les études pour la Vierge et Élisabeth (inv. 5051) et pour la tête de la Vierge (inv. 10957) au département des Arts graphiques du musée du Louvre. Néanmoins, comme la fresque se trouvait dans une église librement accessible aux visiteurs comme aux artistes, on peut penser que l'enlumineur, comme à La Trinité-des-Monts, se rendit sur place pour copier son modèle. En dehors des gravures qui assuraient aux modèles italiens une large diffusion, le patrimoine des églises romaines était en effet l'autre moyen d'accéder aux nouveautés des grands peintres maniéristes pour les nombreux artistes venus se former dans la ville des papes.

Fig. 5

La Visitation, f°35
Heures à l'usage de Rome
1549

H. 23 cm ; L. 15 cm

San Marino, The Huntington Library
© This item is reproduced by permission
of The Huntington Library
San Marino, California

Le modèle ayant servi à l'élaboration de l'enluminure de la *Visitation* des *Heures* d'Urfé est, avec la *Pietà* du folio 72 verso qui cite la célèbre œuvre sculptée de Michel-Ange (qui se trouvait alors dans la rotonde de Sainte-Pétronille de la basilique Saint-Pierre de Rome), et le *Jugement dernier* du folio 77 qui reprend la fresque de la chapelle Sixtine, le troisième modèle, parmi les sept identifiés jusqu'à présent, à ne pas être extrait de l'église de La Trinité-des-Monts avec laquelle Claude d'Urfé semble entretenir une relation toute particulière. En 1549, au moment du séjour du diplomate, la renommée de Sebastiano del Piombo

était encore grande dans la ville. Le peintre, ami de Michel-Ange, avait en effet obtenu d'importantes commandes de la part de la papauté, jusqu'à sa mort qui n'était intervenue que deux ans avant l'arrivée de Claude d'Urfé. Il est possible que l'ambassadeur du roi de France ait souhaité faire reproduire cette fresque tout simplement car c'était l'œuvre d'un des protagonistes majeurs de la peinture romaine. Néanmoins, la raison pour laquelle la *Visitation* de Sebastiano del Piombo a été reproduite dans le livre d'Heures de Claude d'Urfé est peut-être plus personnelle et pourrait résider dans sa composition même. Il faut pour cela se rappeler que plusieurs années auparavant, Sebastiano del Piombo peignit une autre *Visitation*, aujourd'hui conservée au musée du Louvre, qui était destinée à la reine Claude de France et qui fut envoyée à son époux par la République de Venise en 1519 pour célébrer la naissance du dauphin François²⁷. Élevé à la cour de François I^{er} à Fontainebleau, qu'il fréquentait toujours dans les années 1530 puisqu'il y rencontra, dans le cercle de Marguerite de Navarre, Jeanne de Balzac qu'il épousa en 1532, Claude d'Urfé a pu, d'une manière ou d'une autre, voir la première *Visitation* de Sebastiano del Piombo dans les collections du roi de France. Il est donc possible qu'il ait reconnu la composition très proche des personnages de Marie et d'Élisabeth se saluant et on peut imaginer qu'il ait voulu faire copier cette variante dans son livre d'Heures, peut-être en souvenir ou bien pour la montrer à son retour à la Cour.

Fig. 6

Anonyme italien
(d'après Sebastiano del Piombo)
Copie de la fresque de la *Visitation* autrefois
dans le chœur de l'église de Santa Maria della
Pace à Rome, XVI^e siècle
Rome, Galerie Borghèse.
© Istituto Centrale per il Catalogo e la
Documentazione, Fototeca Nazionale –
Fondo RAI.

D'autres modèles restent probablement à identifier parmi les enluminures des *Heures* de Claude d'Urfé. Certaines compositions, comme l'Annonciation du folio 29 verso, sont en effet particulièrement complexes, tandis que certains personnages, comme Nathan et David au folio 56 verso, montrent un dessin très travaillé qui pourrait résulter d'une copie. En effet, dans les enluminures qui sont copiées d'après un modèle célèbre, on remarque que le dessin s'efforce, malgré la différence de technique et de taille, d'imiter le style du maître, comme si l'enlumineur, dans son travail minutieux, s'était attaché à rendre ce qui faisait la singularité de l'artiste qu'il copiait. Ainsi les clairs-obscur sont accentués dans la *Visitation* du folio 35 d'après Sebastiano del Piombo tandis que les couleurs du paysage font peut-être écho au brillant coloriste qu'était l'artiste, originaire de Venise. De même, dans la *Fuite en Égypte* du folio 49 verso le style plus serein de Pierre Malet transparaît dans les lignes douces du visage de la Vierge. L'unification

27. M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, Clarendon Press, 1981, pp. 76-77.

de toutes ces compositions différentes dans le livre d'Heures semble donc se faire grâce à la grisaille qui harmonise l'ensemble.

À propos de l'enlumineur des *Heures d'Urfé*

Néanmoins, c'est peut-être dans les compositions dont les modèles ne sont pas identifiés et qui sont peut-être des inventions de l'enlumineur, que se remarque le mieux la main qui exécuta les illustrations du livre d'Heures. La dernière enluminure du livre, la *Pentecôte* du folio 82 verso (fig. 7), est à ce titre une des plus intéressantes, car l'agitation de la scène semble offrir une grande liberté à l'enlumineur. Il met en œuvre dans sa composition tout un vocabulaire maniériste qui reflète ses modèles d'inspiration, tandis que l'on décèle certaines maladresses dans la représentation des personnages qui pourraient s'expliquer par l'absence de modèle. Les langues de feu qui soufflent sur les têtes des apôtres pour leur intimer la mission d'aller porter le message du Christ dans toutes les contrées du monde, provoquent chez les personnages des mouvements contorsionnés qui donnent un grand dynamisme à la scène. Certaines caractéristiques de ce style se retrouvent dans quelques miniatures des missels destinées au cardinal Alvarez de Toledo, attribuées à Apollonio de' Bonfratelli. En comparant la *Pentecôte* du

Fig. 7

La *Pentecôte*, f°82v
Heures à l'usage de Rome
1549
H. 23 cm ; L. 15 cm
San Marino, Huntington Library
HM 1102. © This item is reproduced
by permission of The Huntington Library
San Marino, California

folio 82 verso avec la *Résurrection* du Vat. Lat. 3805 au folio 65 verso (fig. 8), on observe de nombreuses similarités stylistiques. L'agitation des personnages du registre inférieur dans la *Résurrection* est rendue avec un dynamisme comparable à celui de l'enluminure des *Heures d'Urfé*. On retrouve en effet la torsion imprimée aux corps, tout comme une expressivité qui conduit l'enlumineur à dessiner des bras et des jambes qui paraissent désarticulés. En ce sens, les deux personnages qui projettent leurs bras au-dessus de leurs têtes sous l'effet de l'apparition de l'Esprit Saint ou du Christ ressuscité (fig. 7 et 8) semblent caractéristiques de la manière d'un enlumineur unique pour les deux illustrations. Le modèle n'est pas tout à fait identique, néanmoins on observe une parenté dans le rendu qui semble indiquer que nous avons affaire à la même personne. D'autres détails, comme les mains dessinées avec de longs doigts noueux et écartés les uns des autres semblent également trahir une même manière. La figure de la Vierge, au centre des deux enluminures, bien qu'elle adopte une position différente, présente des caractéristiques d'un style commun, à commencer par un nez pointu, des yeux tombants et un visage émacié, qui sont repris dans plusieurs figures d'apôtres.

En effet, la façon dont les barbes et les cheveux des apôtres virevoltent dans la *Résurrection* du Vat. Lat. 3805 ressemble beaucoup à celle de la *Pentecôte* des *Heures* de Claude d'Urfé.

Fig. 8

Apollonio de' Bonfratelli
La *Résurrection*
Détail du f°65v
Missel du cardinal Juan Alvarez de Toledo
V. 1540-1557
H. 37,5 cm ; L. 25 cm
Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana
Vat. lat. 3805
© 2015 Biblioteca Apostolica Vaticana
Vat. lat. 3805 is reproduced by permission
of the Biblioteca Apostolica Vaticana
with all rights reserved

Plusieurs des manuscrits destinés au cardinal Alvarez de Toledo, dont le Vat Lat. 3805, sont attribués à Apollonio de' Bonfratelli par Emilia Anna Talamo, qui se fonde sur des rapprochements stylistiques avec des enluminures exécutées avec certitude par Apollonio parmi les livres de chœur de la chapelle Sixtine²⁸. Ces manuscrits furent commandés par le cardinal espagnol Juan Alvarez de Toledo pendant son séjour à Rome entre 1541 et 1557. Envoyé de Charles Quint à la cour pontificale, le cardinal réussit à gagner la confiance du pape Paul III et servait de légat officieux à l'empereur. Sa position au sein de la curie romaine explique qu'il se soit adressé au *scriptorium* de la chapelle Sixtine pour la décoration de ses manuscrits. Selon Emilia Anna Talamo, le premier livre de la série (Barb. Lat. 609) revient à Vincent Raymond de Lodève, un enlumineur d'origine française qui dirige l'atelier pontifical, tandis que les quatre autres manuscrits sont l'œuvre de son collaborateur, Apollonio de' Bonfratelli, documenté comme collaborateur de Raymond à partir de 1554 et qui le remplacera à la tête du *scriptorium* en mars 1556²⁹. Un *motu proprio* du pape Paul III Farnèse qui officialise la position de Vincent Raymond en 1549, explique probablement le fait que celui-ci se soit dessaisi de cette commande privée au profit de son collaborateur Apollonio de' Bonfratelli, pour se consacrer aux manuscrits pontificaux. On ignore à quelle date précisément Apollonio exécuta la décoration des quatre derniers missels du cardinal Alvarez (Vat. Lat. 3805, 3807, 5590 et 5591), toutefois il s'agit des seules enluminures de l'artiste qui remontent à l'époque de sa collaboration avec Vincent Raymond, donc avant 1556. Elles témoignent d'un style précoce, qui est le plus proche de celui sur lequel nous avons fondé nos comparaisons avec les enluminures des *Heures* d'Urfé. En effet, au fur et à mesure, le style d'Apollonio de' Bonfratelli bascule vers un pathétisme figuratif plus accentué. On ignore l'activité

28. Seuls deux manuscrits conservés à la Biblioteca Apostolica Vaticana et datés de l'année 1563 portent les lettres « AP. » ou « AP. D. BF » identifiées par Llorens comme la signature d'Apollonio de' Bonfratelli. Il s'agit des Capp. Sistina 38 (f° 5) et 39 (f° 2). Voir Emilia Anna Talamo, « I messali miniati del cardinale Juan Alvarez de Toledo », *Storia dell'arte*, n° 66, 1989, p. 164.

29. E. A. Talamo, « Apollonio de' Bonfratelli », dans *Dizionario dei miniatori italiani*, Milan, Sylvestre Bonnard, pp. 42-44.

d'Apollonio de' Bonfratelli avant qu'il soit nommé collaborateur de Raymond en 1554. Néanmoins cette nomination entérina probablement une situation de fait qui remontait à plusieurs années, de la même manière que le *motu proprio* concernant Vincent Raymond officialisait sa position au sein du *scriptorium* alors qu'il apparaissait dans les paiements depuis au moins 1540³⁰. Il est donc tout à fait probable qu'Apollonio, arrivé à Rome depuis le pontificat de Clément VII, ait travaillé aux côtés de Vincent Raymond bien avant 1554³¹. Or, Vincent Raymond de Lodève probablement arrivé dans la cité des papes dans l'entourage de François Guillaume de Castelnau-Lodève, originaire de la même ville que lui, entretenait des contacts avec les Français habitant à Rome. Il se trouve ainsi mentionné dans un document qui implique l'architecte Jean de Chenevières dans les registres de Saint-Louis-des-Français³², tandis que Léon Dorez lui attribue les décorations du *Topographia urbis Romae* exécutées pour le compte du cardinal d'Armagnac lorsqu'il était ambassadeur de François I^{er} en 1544, et qui fut offert au roi³³. Présents à Rome en 1544 comme en 1549, Georges d'Armagnac ou François Wydon pourraient avoir servi d'intermédiaire à Claude d'Urfé pour entrer en contact avec les artistes du *scriptorium* de la chapelle Sixtine.

Le rapprochement stylistique des enluminures du livre d'Heures de Claude d'Urfé avec les miniatures les plus précoces d'Apollonio de' Bonfratelli doit prendre en compte, d'une part la technique de la grisaille des *Heures* d'Urfé qui rend plus difficile l'identification avec les autres enluminures connues de l'artiste, qui se caractérisent par leurs couleurs acides en contraste avec la pâleur lunaire des visages, et d'autre part l'évolution du style d'Apollonio de' Bonfratelli. En effet, si les enluminures des *Heures* d'Urfé lui reviennent bien, il s'agirait des premières œuvres dont on a connaissance pour cet artiste, pourtant documenté comme membre de l'Académie de Saint-Luc à Rome depuis 1534³⁴. Les enluminures pour le Missel du cardinal Alvarez de Toledo semblent en effet être ses œuvres connues les plus précoces. Néanmoins elles ont probablement été exécutées au cours de la décennie 1550-1560 et elles portent déjà la marque d'une évolution vers le style de la maturité de l'artiste. Selon Pier Luigi Mulas, cette mutation se réalise essentiellement au contact du *Lectionnaire Towneley* de Giulio Clovio, enluminé à Rome à la même époque, dont Apollonio reproduit l'*Adoration des Bergers* dans le Missel du cardinal Alvarez de Toledo (Barb. Lat. 609, f° 480)³⁵.

De nouvelles identifications parmi les modèles des *Heures* d'Urfé et la découverte d'œuvres de jeunesse d'Apollonio de' Bonfratelli permettraient peut-être de préciser l'attribution du livre d'Heures de Claude d'Urfé à Apollonio. Il ne paraît en tout cas pas improbable que l'ambassadeur français se soit adressé à une des personnalités les plus importantes parmi les enlumineurs présents à Rome à cette époque. En effet, Claude d'Urfé semble avoir eu à cœur, dans ses commandes artistiques, même si elles n'avaient pas l'envergure ou la magnificence de celles d'autres prélats français plus fortunés que lui comme Jean du Bellay ou Georges d'Armagnac, de faire appel à des artistes de premier plan. C'est ainsi que, lorsqu'il était à Bologne où le Concile de Trente avait été transféré, il s'était adressé à l'auteur même des stalles de la cathédrale San Domenico, Fra Damiano da Bergamo, pour réaliser les marqueteries de bois de la chapelle de la Bâtie d'Urfé. De même, à Rome, il commanda un cycle de toiles peintes à Siciolante da Sermoneta, artiste aujourd'hui un peu oublié, mais qui comptait parmi les peintres les plus demandés de la ville au moment de son séjour. Il ne serait donc pas surprenant que Claude d'Urfé ait fait appel à un enlumineur en contact avec Vincent Raymond et Giulio Clovio qui étaient les deux plus illustres enlumineurs romains, comme le rappelle un contemporain portugais, Francisco da Hollanda. Spectateur du monde politique dans son rôle d'ambassadeur, Claude d'Urfé

30. E. A. Talamo, *op. cit.* note 29, pp. 42-44.

31. *Ibid.*, p. 42.

32. Cat. d'exp., *The lost manuscripts from the Sistine Chapel: an epic journey from Rome to Toledo*, sous la direction d'Elena De Laurentiis et E. Talamo, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispanica, 2010, p. 18.

33. Léon Dorez, *Le Psautier de Paul III*, Paris, Bertaud, 1909, p. 24.

34. Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca, fino alla morte di Antonio Canova*, Rome, De Romanis, 1823, p. 14.

35. L'enluminure, précédemment attribuée à Giulio Clovio est réattribuée par Pier Luigi Mulas à Apollonio de' Bonfratelli. Voir cat. d'exp., *op. cit.* note 15, p. 132.

semble donc avoir été également un spectateur attentif du monde artistique, comme nous l'indiquent aussi bien les modèles qu'il fit copier dans son livre d'Heures, que les artistes auxquels il fit appel comme commanditaire.

L'auteur

Élève conservateur à l'Institut national du patrimoine, Manuel Lalanne est diplômé de l'École du Louvre et de l'Université Paris 1. Cet article est tiré d'un mémoire de Master 2 de l'École du Louvre portant sur les *Heures* de Claude d'Urfé, ambassadeur du roi Henri II et son séjour à Rome (1548-1551), dont les recherches ont été effectuées lors d'une année d'étude à l'Université Roma Tre.