

## LA CULTURE PICTURALE DU *BREVIARI D'AMOR* DE MATFRE ERMENGAUD DANS LES ENLUMINURES TOULOUSAINES DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE

par Hiromi HARUNA-CZAPLICKI\*

Occupant une place d'honneur dans la littérature occitane médiévale, le *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud assume également une position non négligeable dans l'histoire de la peinture méridionale<sup>1</sup>. Matfre Ermengaud, clerc juriste de Béziers, a commencé en 1288 la rédaction de cette immense œuvre didactique de près de 35 000 vers, qu'il termine en 1291-1292<sup>2</sup>. L'exemplaire original ne subsiste pas, mais le nombre des copies manuscrites témoigne de l'importance de sa diffusion au XIV<sup>e</sup> siècle et jusque dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

---

\*Communication présentée le 27 avril 2010, cf. « Bulletin de l'année académique 2009-2010 », dans *M.S.A.M.F.*, t. LXX, 2010, p. 317.

1. Je voudrais exprimer ma profonde reconnaissance à ceux qui m'ont aidée dans mes recherches : Mmes Lisa Barbier-Jefferson, Sophie Cassagnes-Brouquet, Yvette Carbonell-Lamothe, Jocelyne Deschaux, Michelle Fournié, Marie-Thérèse Gousset, Véronique Lamazou-Duplan, Francesca Manzari, Émilie Nadal, Anne-Laure Napoléone, Nelly Pousthomis-Dalle, Michèle Pradalier-Schlumberger, Claudia Rabel, Patricia Stirnemann, Alison Stones, Bernadette Suau et MM. François Avril, Jean Blanc, François Bordes, François Couderc, Christian Péligny, Henri Pradalier, Maurice Scellès, Jean-Pierre Suau, Olivier Testard et au Père Bernard Montagnes, O.P. Je voudrais remercier vivement les directeurs et conservateurs des bibliothèques, qui m'ont permis de reproduire les photographies des manuscrits étudiés : Bibliothèque municipale de Toulouse, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de Sainte-Geneviève à Paris, British Library à Londres et Österreichische Nationalbibliothek à Vienne.

2. Les éditions du texte : Gabriel AZAÏS, *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud*, suivi de sa lettre à sa sœur, publié par la Société Archéologique, Scientifique et Littéraire de Béziers, 2 tomes, Béziers-Paris, 1862-1881 : Reinhilt RICHTER, *Die Troubadourzitate im Breviari d'Amor. Kritische Ausgabe der provenzalischen Überlieferung*, Modène, 1976 ; Peter T. RICKETTS, *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud*, t. V (27252T-34597T), Leyde, 1976 ; t. II (1-8880), Londres, 1989 ; t. III (8880T-16783), avec la collaboration de Cyril P. Hershon, Londres, 1998 ; t. IV (16783T-27252), avec la collaboration de Cyril P. Hershon, Turnhout, 2004 (désormais cité *Le Breviari d'Amor, Édition critique*). Sur l'œuvre et l'auteur : Gabriel AZAÏS, « Introduction » dans son édition, *op. cit.*, t. I, p. XXI-CXVI ; Paul MEYER, « Matfré Ermengau de Béziers, troubadour », dans *Histoire littéraire de la France*, t. XXXII, Paris, 1898, p. 16-56 ; Peter T. RICKETTS, « Matfre Ermengaud, un homme de son temps ? », dans Carlos HEUSCH, éd., avec la collaboration de Gérard GOIRAN, *Biterris. Béziers et son rayonnement culturel au Moyen Âge*, Perpignan, 2003, p. 13-24 ; Cyril P. HERSHON, « Matfre Ermengaud: an exercise in biography », dans Ann BUCKLEY et Dominique BILLY, éd., *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70<sup>e</sup> anniversaire*, Turnhout, 2005, p. 447-459. Pour l'étude de l'œuvre et son contexte : René NELLI et René LAVAUD, « L'amour et la poésie » et la notice sur le *Breviari d'Amor*, dans *Les troubadours*, t. II, Paris, 1966, p. 9-27 et 658-665 ; François-Régis DURIEUX, « La catéchèse occitane ou catalane de Matfre Ermengaud et de Raymond Lulle », dans *La religion populaire en Languedoc (du XIII<sup>e</sup> à la moitié du XIV<sup>e</sup> siècle)*, *Cahiers de Fanjeaux* (désormais cités *CF*) n° 11 (1976), p. 217-225 ; Don Alfred MONSON, *Les « enshamens » occitans : essai de définition et de délimitation du genre*, Paris, 1981 ; Geneviève HASENOHR, « Modèles de vie féminine dans la littérature morale et religieuse d'oc », dans *La femme dans la vie religieuse du Languedoc (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> s.)*, *CF* n° 23 (1988), p. 153-170 ; *Ead.*, « Le christianisme méridional au miroir de sa littérature (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles) », dans *Heresis*, t. 11 (1988), p. 29-40 ; Paolo CHERCHI, « L'enciclopedia nel mondo dei trovatori: il *Breviari d'amor* di Matfre Ermengau », dans Michelangelo PICONE, éd., *L'enciclopedia medievale*, Ravenna, 1994, p. 277-291 ; Valérie GALENT-FASSEUR, « La Dame de l'arbre : rôle de la "vue" structurale dans le *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengau », *Romania*, t. CXVII (1999), p. 32-50 ; *Ead.*, « Mort et salut des troubadours. Le *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengau », dans *Église et culture en France méridionale*, *CF* n° 35 (2000), p. 423-441 ; *Ead.*, « Une expérience avec la lyrique : le *Perillos Tractat d'amor de donas de Matfre Ermengau* », *L'expérience lyrique au Moyen Âge, Perspectives médiévales*, suppl. au n° 28 (2002), p. 169-192 ; Georges PASSERAT, « L'Église et la poésie : les débuts du *Consistori del Gay Saber* », dans *CF* n° 35 (2000), p. 443-473 ; Michel ZINK, « L'amour naturel de Guillaume de Saint-Thierry aux derniers troubadours », dans *Journal des savants*, 2001, n° 2, p. 321-349 ; *Id.*, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, 2003 ; Peter T. RICKETTS, « Knowledge as Therapy: A Comparison between the *Confessio Amantis* of Gower

L'ouvrage est conservé dans douze manuscrits, un extrait et douze fragments<sup>3</sup>. Dans cette tradition occitane, dix manuscrits du XIV<sup>e</sup> siècle sont tous illustrés, les deux autres étant du XV<sup>e</sup> siècle, dont un est avec miniature. Les deux plus anciens exemplaires enluminés datent des environs des années 1310-1320. Parmi les fragments occitans du XIV<sup>e</sup> siècle, l'un est décoré d'initiales ornées et de signes de paragraphe filigranés. L'ouvrage a ensuite été traduit en prose catalane et castillane, sauf sa dernière partie qu'occupe le traité de l'amour courtois puisé aux poésies des troubadours<sup>4</sup>. La version en prose catalane est conservée dans six manuscrits, un extrait et deux fragments, dont deux manuscrits bien illustrés, un autre moins abondamment figuré, et un encore autre ne contenant qu'une illustration. Parmi eux, le plus ancien date des dernières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle. La version en prose castillane n'est connue que par un seul manuscrit du XV<sup>e</sup> siècle, qui ne renferme qu'une illustration au trait.

Ces manuscrits enluminés, et plus précisément historiés, constituent un ensemble pictural remarquable, mais ils nous intéressent aussi du fait qu'une large partie de la tradition figurée concerne la production toulousaine. Les regroupements des manuscrits restant hypothétiques, pour les historiens du texte aussi bien que pour les historiens de l'art<sup>5</sup>, il est cependant nécessaire d'en revoir les datations et les localisations en prenant en compte les acquis des récentes analyses stylistiques des enluminures, afin de déterminer les filiations et de mieux faire valoir les contenus picturaux et iconographiques. Dans un article précédent, nous nous sommes attachée aux trois manuscrits *L*, *G* et *N*<sup>6</sup>. Poursuivant la construction d'une chronologie des enluminures, nous examinerons dans le présent article les trois manuscrits du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle *B*, *F* et *K*, en attirant l'attention sur certains aspects originaux de la disposition picturale de l'œuvre.

### Réévaluer la datation et la localisation des exemplaires du XIV<sup>e</sup> siècle

Pour le texte, les douze manuscrits occitans sont regroupés selon deux critères : d'un côté, le classement d'après leurs centres de diffusion les divise en deux grandes familles, languedocienne et toulousaine, d'un autre côté, les regroupements selon la qualité du texte les rangent en trois branches, l'une, la meilleure tradition, consistant en quatre copies *GIMN*, et les deux autres formant la tradition toulousaine incluant huit copies *ABCD F H K L*<sup>7</sup>. Toulouse était donc au cœur de la transmission textuelle de l'ouvrage. Quant aux miniatures qui l'illustrent, la prédominance de l'école toulousaine est plus évidente encore, car neuf manuscrits à peintures concernent directement l'histoire de l'enluminure toulousaine. Après avoir examiné les dépendances iconographiques, Katja Laske-Fix a distingué deux principales traditions figurées : d'un côté, le groupe de *ABCK* et *D*, auquel *F* peut partiellement se rattacher, d'un autre côté, le groupe de *GHMN*. La proximité iconographique entre *M* et *H*, malgré leur différence stylistique et l'écart de plus d'un siècle, est d'ailleurs tout à fait flagrant. *L*

---

and the *Breviari d'Amor* of Matfre Ermengaud », dans Barbara Kismet ALTMANN et Carleton Warren CARROLL, éd., *The Court Reconvenes: Courtly Literature Across the Disciplines*, Cambridge, 2003, p. 57-69 ; Suzanne THOILIER-MÉJEAN, *L'archet et le lutrin : enseignement et foi dans la poésie médiévale d'oc*, Paris, 2008.

3. Sur les manuscrits et fragments occitans et leur sigle : Gabriel AZAÏS, « Notice des manuscrits du *Breviari d'Amor* » dans son édition, *op. cit.*, t. I, p. X-XIX ; Adolfo MUSSAFIA, « Handschriftliche Studien III. Über die zwei Wiener Handschriften des "Breviari d'Amor" », dans *Sitzungsberichte der philosophisch-historische Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, t. XLVI (1864), p. 407-449 ; Clovis BRUNEL, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, 1935 ; Peter T. RICKETTS, *Le Breviari d'Amor, Édition critique*, t. V, p. 1-5 ; Reinhilt RICHTER dans son édition critique des citations, *Die Troubadourzitate...*, *op. cit.*, p. 55-62 ; Geneviève BRUNEL, « Un fragment du *Breviari d'Amor* au Palais du Roure (Avignon) », dans *Romania*, t. CIV (1983), p. 177-197.

4. Peter T. RICKETTS, « The Hispanic Tradition of the *Breviari d'Amor* by Matfre Ermengaud of Béziers », dans D. M. ATKINSON et A. H. CLARKE, éd., *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, Oxford, 1972, p. 227-253.

5. Sur les questions de la tradition manuscrite du texte occitan qui ne sont pas encore résolues, nous attendrons le nouvel éclaircissement par Peter T. Ricketts dans le tome concluant son édition. Une étude de l'ensemble sur le programme iconographique des manuscrits historiés du *Breviari* est effectuée par Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus des Breviari d'Amor*, Munich et Zurich, 1973 (désormais cité *Der Bildzyklus*).

6. Hiromi HARUNA-CZAPLICKI, « Une note introductive sur les manuscrits illustrés du *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud : l'enluminure toulousaine dans sept manuscrits du XIV<sup>e</sup> siècle », dans *M.S.A.M.F.*, t. LXIX (2009), p. 306-312. Les manuscrits du *Breviari d'Amor* sont cités par leur sigle, voir ci-dessus la note 3 et la table à l'annexe 1.

7. Sur la tradition manuscrite : Reinhilt RICHTER, *Die Troubadourzitate...*, *op. cit.*, p. 65-109 ; *Ead.*, « Le manuscrit *D* du *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud », dans *Romania*, t. C (1979), p. 461-482 ; Peter T. RICKETTS, « Texte, transmission et traduction: le cas du *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers », dans Anna ALBERNI, Lola BADIA et Lluís CABRÉ, éd., *Translatar i transferir : la transmissió dels textos i el saber* (1200-1500), Santa Coloma de Queralt, 2010, p. 19-38. La famille toulousaine se divise encore en deux branches, voire trois.

est situé près du point de départ de la division dans les deux groupes<sup>8</sup>. Alors que ce regroupement d'après le critère iconographique paraît de son point de vue pertinent, l'ordre de la filiation demande désormais à être revu, car une partie de la chronologique doit être modifiée, en raison des avancées récentes des recherches sur l'enluminure française méridionale<sup>9</sup>.

C'est la raison pour laquelle nous nous proposons de réviser la datation de certains manuscrits. Ayant discuté précédemment les deux plus anciennes copies toulousaines, les mss. *GL*, qui peuvent se situer vers 1320-1330, et avancé une nouvelle datation qui rajeunit le ms. *N*<sup>10</sup>, nous étudions ci-dessous les mss. *BFK*. Ces trois manuscrits, montrant chacun un style distinct, se situent vers 1340-1360 et témoignent d'une phase importante de l'évolution stylistique dans l'enluminure toulousaine du XIV<sup>e</sup> siècle. Les œuvres apparentées prouvent d'ailleurs le dynamisme des enlumineurs illustrateurs à Toulouse au milieu du siècle. Nous consacrerons un troisième article aux mss. *AC* et au ms. *D*.

Reste cependant l'épineuse question du ms. *M* (Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo, ms. S. I. 3), considéré comme toulousain par Katja Laske-Fix, mais qui semble bien d'origine languedocienne<sup>11</sup>. Il n'est qu'à regarder la chasse au vol figurée au f. 215r et surtout les chevaliers au tournoi au f. 215v (n° 137, d et f)<sup>12</sup>. Ces deux miniatures, qui présentent bien les particularités des détails vestimentaires du ms. *M*, offrent un rapprochement iconographique inattendu avec les parédals d'un plafond peint, exécutés à Montpellier pour évoquer le mariage en 1262 de Béatrice de Conques et de Bernard Roch (Montpellier, Musée Languedocien)<sup>13</sup>. Ils représentent notamment des thèmes de chasse, de fête et de tournoi : en particulier, le parédal n° 6, qui montre le chevalier en tenue d'apparat et la dame devant une tour, semble avoir pu servir de source d'inspiration pour la scène du deuxième registre au f. 215v du ms. *M*, la parade des chevaliers en tenue d'apparat galopant sous le regard des dames, qui se trouvent sous l'arcade des baies à l'étage d'une tour de porte (n° 137-f). L'hypothèse que le décor peint de la maison médiévale de Montpellier ait été une source possible d'inspiration pour ce thème iconographique profane du *Breviari* est à prendre en considération. Elle serait l'une des preuves concrètes que la conception du programme iconographique du *Breviari* remonte au temps et au terroir de l'auteur même de l'ouvrage. Elle impliquerait aussi une nouvelle datation, plus haute, pour le ms. *M*, soit le premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

Dans la tradition manuscrite du *Breviari*, il semble que la tradition textuelle et la tradition iconographique diffèrent sur certains points. Quoi qu'il en soit, en tenant compte de la révision de la datation et de la localisation, la question de la *stemma* pour les images reste encore à préciser.

## La place des miniatures dans les manuscrits

Le texte et les images constituent ensemble la totalité significative dans les manuscrits historiés du *Breviari d'amor*. Les illustrations, qui peuvent consister en jusqu'à environ deux cent quarante miniatures, sont organisées en plusieurs cycles thématiques comprenant quelque cent quarante-six sujets. C'est l'étude fondamentale de Katja Laske-Fix qui a largement contribué à la compréhension de ce programme iconographique<sup>14</sup>. L'explication de chaque sujet iconographique a encore été détaillée et précisée depuis par les analyses de Carlos Miranda García et de Vicent

8. Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*, p. 116-119.

9. *Ead.*, *ibid.*, p. 121-122.

10. Notre article précédent dans *M.S.A.M.F.*, t. LXIX (2009), p. 306-312.

11. Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*, p. 121 et 129 ; et pourtant la réserve est émise par Reinhilt RICHTER, *Die Troubadourzitate...*, *op. cit.*, p. 65, « In Fall von *M* sind wir der Meinung, dass die Lokalisierung nach Toulouse nicht gerechtfertigt ist. Die Hss. *I* und *M* sind sprachliche identisch... ».

12. La numérotation des illustrations selon les sujets, indiquée entre parenthèses, se réfère à celle dans Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*, qui est également reprise dans notre table (annexe 2). Les miniatures du ms. *M* sont reproduites dans ce même ouvrage.

13. Les parédals, closoirs ou ais d'entrevous, du plafond peint de l'ancienne demeure des Conques, puis des Roch, à Montpellier, conservés dans les collections de la Société Archéologique de Montpellier : Laurent DEGUARA, *Jacques le Conquérant, roi d'Aragon et Montpellier, sa ville natale : la vie quotidienne aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Montpellier, Société Archéologique de Montpellier, 2008, voir en particulier p. 20.

14. Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*. Cet ouvrage primordial, qui constitue une seule étude incluant tous les quatorze manuscrits historiés des deux traditions incluses, mérite la consultation attentive des spécialistes.

Martines<sup>15</sup>. Grâce à ces travaux, la voie s'ouvre à de nouvelles réflexions : par exemple, les systèmes des illustrations du *Breviari* restant encore à éclaircir de plusieurs points. Nous essayons d'esquisser quelques questions à l'aide d'une table, présentée ci-dessous en annexe, énumérant les sujets iconographiques. Pour cette table nous avons adopté l'ordonnance du programme et la numérotation des illustrations établies par Katya Laske-Fix, car elles se sont révélées tout à fait raisonnables. Les citations et la numérotation des vers se réfèrent à l'édition critique de Peter T. Ricketts<sup>16</sup>.

L'immense poème qu'est le *Breviari d'amor* est une œuvre cohérente et structurée, l'enchaînement des pensées est guidé par la logique de la thèse de son auteur. Malgré son ampleur, il n'est pas divisé en livres ou en chapitres, alors que dans le corps du texte les transitions peuvent être suivies par les rubriques qui servent de titres aux sections ou passages du texte qui suivent<sup>17</sup>. C'est par le décor secondaire – initiales ornées, champies ou initiales filigranées, en fonction du manuscrit – que les articulations du texte sont visualisées. Les signes de paragraphes s'y ajoutent.

Le rôle principal de la grande majorité des miniatures du *Breviari* consiste en un accompagnement didactique et moralisateur<sup>18</sup>. La plupart du temps, l'illustration est placée à la fin du passage, sur lequel elle porte<sup>19</sup>. Autrement dit, dans le *Breviari*, l'unité du texte et de l'illustration est souvent structurée de la manière suivante : un titre rubriqué indique le début d'une portion du texte, dont l'initiale du premier vers est décorée, et à la fin du texte une autre rubrique, qui sert de légende explicative à l'illustration, introduit une miniature<sup>20</sup> ; après celle-ci, un autre titre rubriqué annonce une portion suivante du texte. La longueur d'une section ou d'un passage du texte varie entre une dizaine de vers<sup>21</sup> et plusieurs pages<sup>22</sup>, selon le sujet traité. L'illustration n'interrompt pas le cours du texte ni la succession des vers à l'intérieur de l'unité textuelle qu'elle illustre. Et surtout, elle peut servir au lecteur de « récapitulation visuelle » et lui facilite « une remémoration de ce qui vient d'être exposé et expliqué dans le texte »<sup>23</sup>. Les miniatures ne participent guère aux articulations textuelles, excepté quelquefois où elles se situent au début des divisions importantes. Cette disposition particulière paraît d'emblée remonter au premier temps de la tradition figurée, probablement jusqu'à un manuscrit prototype historié, car les miniatures placées exceptionnellement en tête du texte sont pareillement organisées dans les copies occitanes.

Quatre miniatures se placent aux articulations importantes : à l'ouverture de l'ouvrage, le frontispice général n° 1, présentant le portrait de l'auteur devant les troubadours et amants (fig. 1 et 3), s'étend sur la largeur des deux colonnes d'écriture ; au début de la grande section sur l'amour de Dieu, l'illustration n° 40 consiste en deux scènes, Moïse recevant les Tables de la Loi et l'adoration du veau d'or, qui forment un tableau de la largeur de deux colonnes (CFGHKLM)<sup>24</sup> ; au début de la grande section sur l'amour du prochain, l'illustration n° 59, représentant le Christ enseignant ses disciples,

15. Carlos MIRANDA GARCÍA, *Iconografía del Breviari d'Amor. Escorial, MS. S.I. N° 3. Madrid, Biblioteca Nacional, MS. RES. 203*, Thèse de doctorat, Universidad Complutense de Madrid, 2002 ; Vicent MARTINES, « Ver para entender y creer. Texto e imagen en el *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud », dans Antoni FERRANDO, Liudmila KISSELEVA et Vicent MARTINES, *Breviari d'amor de Matfre Ermengaud (Biblioteca Nacional de Rusia, Isp.F.v.XIV.N.1). Libro de Estudios*, Madrid, 2007, p. 71-254.

16. Peter T. RICKETTS, *Le Breviari d'Amor, Édition critique*, t. II-V.

17. La plupart des exemplaires conservent la table des rubriques en tête du manuscrit (FGKLMN) : dans C, elle a été mal placée à la fin du volume au moment de la reliure ; manque à ABD.

18. Pour les réflexions sur les fonctions de la miniature : Maurice SMEYERS, *La miniature* (Typologie des sources du Moyen Âge occidental : Fasc. 8), Turnhout, 1974, en part. p. 96-101 ; Patricia STIRNEMANN, « La décoration », dans Paul GÉHIN, dir., *Lire le manuscrit médiéval : observer et décrire*, Paris, 2005, chapitre 5, en part. p. 126, 129-130.

19. Sur l'emplacement des illustrations : Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*, p. 9-11.

20. Il est à noter que les manuscrits historiés du *Breviari* comprennent donc deux séries de rubriques écrites à l'encre rouge : l'une, servant de titre aux subdivisions de l'œuvre, est destinée à faire apparaître les articulations de texte, tandis que l'autre sert de légende à la miniature. Les premières sont publiées dans Peter T. RICKETTS, *Le Breviari d'Amor, Édition critique* ; les deuxièmes sont transcrites, avec les différentes leçons des manuscrits, dans Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*.

21. Notamment les cas des cycles des illustrations n°s 11 (les signes du zodiaque), 33 (les travaux des mois) et 57 (les dix tourments de l'enfer).

22. Par exemple, c'est le cas de l'illustration n° 41, voir ci-après la note 32.

23. Les remarques sont dues à Carlos MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, « Los manuscritos con pinturas del *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers. Un estado de la cuestión », dans Joaquín YARZA LUACES, éd., *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia, 2007, p. 313-373, en part. p. 353-356, ici p. 353.

24. Dans B, le texte commençant sur la deuxième colonne d'écriture d'une page verso, le copiste a ménagé l'espace pour ce tableau consistant en deux scènes, en prenant l'avantage de la double page ouvrante (ff. 66vb-67ra). C'était une mesure très habile : les deux scènes sont séparées, mais elles forment ainsi un tableau sur les deux pages ouvertes.

occupe la largeur d'une colonne<sup>25</sup> ; au début de la dernière grande section, celle sur l'amour entre homme et femme, l'illustration n° 135, représentant le Paradis terrestre (fig. 5), s'étend sur la largeur de deux colonnes. L'importance de l'articulation à ce dernier endroit est aussi soulignée par le traitement de l'initiale du premier vers de la section (v. 27253) : elle est non seulement enluminée, mais aussi mise en évidence par une plus grande dimension.

Huit miniatures de la largeur d'une colonne mettent en valeur le début de certaines sections secondaires : au début de la section sur l'histoire de la Vierge, l'illustration n° 42 représente la Vierge à l'Enfant sur le trône ; après une longue section sur les prières (vv. 13213-15685), qui n'est accompagnée d'aucune miniature, la section sur la pénitence s'ouvre avec l'illustration n° 53 (fig. 14) montrant la scène de la confession et la pénitence<sup>26</sup>. Il faut noter que dans certains exemplaires le prêtre est représenté en franciscain, reconnaissable à sa ceinture de corde à nœuds<sup>27</sup>. Dans le *Périlleux traité*, le début de chacune des six subdivisions est relevé par une miniature, dont la scène montre Matfre discutant avec différents groupes d'interlocuteurs (n°s 138-143). Le décor des scènes comprend la chaise d'apparat, comme *cathedra*, garant visuel de l'autorité, et un grand panneau, sur lequel est inscrit le sujet de la discussion<sup>28</sup>.

Dans tous ces manuscrits luxueux, de grandes dimensions et abondamment illustrés, l'opulence de l'illustration est due non seulement au nombre très important des miniatures mais aussi à la présence de quelques grandes compositions historiées, dont l'importance n'est déterminée que par la teneur des sujets qu'elles représentent. Les pleines pages sont elles aussi accompagnées de légendes rubriquées, qui expliquent leur contenu. Elles ont été arrachées dans certains exemplaires, victimes de la convoitise et du vandalisme avant l'entrée des manuscrits dans les lieux de conservation publics.

Le programme de l'illustration comprend trois peintures en pleine page : l'Arbre d'amour (n° 3) (fig. 2 et 4)<sup>29</sup> constitue un grand schéma allégorique qui sert de fil conducteur visuel pour l'ouvrage ; les neuf chœurs angéliques (n° 8)<sup>30</sup> se placent à la fin de l'exposé sur les anges (vv. 2804-3283), dans la grande section sur la nature créée par Dieu ; le Jugement dernier (n° 58) (fig. 10)<sup>31</sup> se situe à la fin de l'exposé sur ce sujet (vv. 16068-16369), inscrit dans la section sur la pensée de la mort.

Une page entière historiée peut aussi être formée d'une série de miniatures, qui illustrent le sujet expliqué dans le texte qui les précède. Ce procédé de regrouper les illustrations à la fin du texte est très particulier. Cinq ensembles sont ainsi constitués : les fonctions des anges (n° 7), qui précèdent immédiatement l'illustration n° 8 ; les diables et leurs tentations (n° 9) ; les sept œuvres de Miséricorde (n° 41) (fig. 6)<sup>32</sup> ; le ministère de guérison de Jésus-Christ (n° 83) ; les dangers de l'amour entre homme et femme (n° 137). Cette disposition originale, qui remonte sans doute à l'auteur lui-même, met en valeur à la fois le cours du poème, qui n'est interrompu par aucune illustration, et le bloc des miniatures, qui fonctionnent efficacement comme images récapitulatives, favorisant l'appropriation et la mémorisation de ce qui vient d'être exposé dans le texte, et concourant ainsi au but didactique de l'œuvre<sup>33</sup>.

25. Dans *H*, n° 59 occupe la largeur de deux colonnes (f. 122r).

26. Dans *CDK*, la scène de la confession est représentée ; dans *B*, celle de la pénitence. Dans *AGFHMN*, la composition se divise en deux scènes, représentant respectivement la confession et la pénitence ; dans *L*, deux scènes de la confession. Dans seul *H*, la miniature occupe la largeur de deux colonnes.

27. Dans *GMN*, le prêtre confesseur est représenté en franciscain ; dans *H*, le prêtre pénitencier est franciscain.

28. Dans certaines miniatures un personnage féminin figure à côté de Matfre ; couronnée, elle peut représenter une personnification de l'amour : cf. Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*, p. 112.

29. Pour l'analyse de cette peinture, voir en particulier : Paul MEYER, « Matfré Ermengau de Béziers... », en particulier p. 19-24 ; Geneviève HASENOHR, « Modèles de vie féminine... » ; Valérie GALENT-FASSEUR, « La Dame de l'arbre... », art. cit. dans la note 2. Nous y reviendrons ci-dessous.

30. Dans *A*, n° 8 contient cinq vers au-dessus de la miniature (f. 30r). Sur l'iconographie : Barbara BRUDERER EICHBERG, *Les neuf chœurs angéliques : origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Poitiers, 1998. Dans *L*, les neuf chœurs sont présidés par une Trinité, dans *G*, ils sont associés à un Christ de la Parousie, évoquant ainsi la restauration de l'humanité, voir *ead.*, *ibid.*, en part. p. 26, 156 et note 687.

31. Dans *C*, n° 58 contient trois vers au-dessus de la miniature (f. 119r).

32. Cette section du texte commence au v. 9693 et les illustrations sont regroupées après le v. 10110. Dans *K*, les illustrations ne sont pas regroupées mais chaque scène est portée à la fin du texte sur chaque acte de miséricorde (ff. 69ra-72va). Il se peut que le copiste ou le chef de projet ait pris la liberté d'« améliorer » l'arrangement de cette section longue de quelques huit pages, en mettant chaque illustration près du texte qu'elle concerne. Pour l'analyse iconographique de ces scènes, voir : Federico BOTANA, « Virtuous and Sinful Uses of Temporal Wealth in the *Breviari d'Amor* of Matfre Ermengaud (MS BL Royal 19.C.I) », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. LXVII (2004), p. 49-80 ; *Id.*, « "Like the Members of a Body": Assisting the Poor in Matfre Ermengaud's *Breviari d'Amor* », dans Philine HELAS et Gerhard WOLF, éd., *Armut und Armenfürsorge in der italienischen Stadtkultur zwischen 13. und 16. Jahrhunderts*, Frankfurt, 2006, p. 287-302.

33. Cet aspect nécessitera une analyse plus poussée que ce qui est évoqué ici.

Pour représenter certains grands diagrammes figurés, la largeur des deux colonnes est réservée. La grande section sur la nature créée en compte huit : le diagramme de l'Univers (n° 10) (fig. 9 et 20) ; la roue du zodiaque (n° 12) ; le diagramme de course du soleil (n° 13) ; le diagramme du monde montrant des zones des quatre éléments et des sphères des sept planètes et des étoiles (n° 28) ; la rose des vents (n° 29) ; le diagramme des planètes correspondant aux jours de la semaine (n° 31) ; les quatre saisons (n° 32) ; les six âges du monde (n° 34)<sup>34</sup>. Dans la section sur l'histoire de la Vierge, la Sainte Parenté du Christ est exprimée par le schéma généalogique de sainte Anne, qui occupe la largeur des deux colonnes (n° 50) (fig. 7)<sup>35</sup>. La grande miniature des vertus et des vices des amants, la dernière illustration de l'ouvrage, s'étend également sur les deux colonnes (n° 146) (fig. 21 et 22).

Parmi les miniatures de la largeur d'une colonne, la hauteur de certaines est plus importante afin de représenter, soit une iconographie complexe, comme la Sainte Trinité (n° 5), soit une composition qui peut se développer en hauteur, comme celle de la Pentecôte (n° 131), soit la composition de deux scènes qui peuvent être disposées l'une au-dessus de l'autre, comme saint Michel pesant les âmes et le diable au chevet du mourant (n° 56), ou la Déposition de la croix et la Mise au tombeau (n° 118). Elles peuvent occuper un tiers ou jusqu'à une moitié de la colonne.

En fonction du manuscrit, la grandeur de quelques autres compositions peut varier ; par exemple, la miniature de l'arrestation du Christ au Jardin des Oliviers (n° 102) occupe la largeur de deux colonnes dans les mss. *CL*, alors qu'elle est de la largeur d'une seule colonne dans les autres exemplaires (*ABDFGHKMN*).

Plusieurs miniatures peuvent former ensemble un cycle : le texte est scandé par les illustrations qui se succèdent assez près l'une de l'autre. Ce sont le cycle des signes du zodiaque (n° 11), le cycle des travaux des mois (n° 33), et le cycle des dix tourments de l'enfer (n° 57). Dans la section sur l'aveuglement et l'erreur des Juifs, consistant en des citations vétéro-testamentaires, qui sont reproduites en version trilingue, latine, occitane et hébraïque dans les trois exemplaires (*BMN*), les représentations sérielles de prophètes (et d'autres figures en rôle de porte-parole des prophètes), de chrétiens et de Juifs, constituent un *unicum* iconographique (n° 49)<sup>36</sup>.

Katja Laske-Fix constate, d'après l'examen et la comparaison de toutes les miniatures du *Breviari*, leur concordance générale dans tous les exemplaires conservés<sup>37</sup>. Le programme, sans doute venant de l'auteur lui-même, s'impose sur les copies, comme si l'œuvre ne pouvait être illustrée autrement. Le programme est donc constant, particulièrement en ce qui concerne l'emplacement des illustrations, et ce malgré la complexité du procédé : notamment, la distribution irrégulière des illustrations dans le cours du texte, certains passages ou sections étant densément illustrés, tandis que d'autres ne le sont aucunement<sup>38</sup>. Cette manière de distribuer et de disposer les illustrations n'est-elle pas liée au mode de lecture du *Breviari* ? L'usage d'un tel manuscrit sollicite l'ouïe et la vue : le son et le rythme de la versification plaisent à l'oreille et l'image, aux yeux<sup>39</sup>.

Si la conformité à un même modèle est la règle, certaines miniatures montrent cependant des variantes dans le traitement des détails ou dans l'interprétation iconographique, ou bien des différences dues aux erreurs des artistes (ou des copistes) et aux remèdes auxquels ils ont eu recours. C'est là que s'entrevoit l'individualité des artistes, leur approche différente dans le travail. Un cas remarquable est l'illustration des quatre manières d'enfer, consistant en quatre miniatures (n° 120) ; chaque artiste prouve son habileté ou son indifférence, en se chargeant d'effectuer les

34. Dans *K*, elle occupe une page entière (f. 51r).

35. Pour l'analyse iconographique : Carlos MIRANDA GARCÍA, « La genealogía humana de Cristo en el *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers. Una aproximación a la iconografía del manuscrito S.I. n° 3 escorialense », dans *Reales Sitios*, t. 127 (1996), p. 26-34.

36. Sur le texte et les illustrations de cette section : Bernhard BLUMENKRANZ, « Écriture et image dans la polémique antijuive de Matfre Ermengaud », dans *Juifs et judaïsme de Languedoc*, CF n° 12 (1977), p. 295-317 ; Carlos MIRANDA GARCÍA, « Consideraciones sobre el judío y el hereje en Occitania a través del ciclo de imágenes de la 'Historia de la ceguera de los judíos' del *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers (Escorial, ms. S.I. N° 3) », dans *Archivo Español de Arte*, t. 67, n° 267 (1994), p. 257-267 ; Cyril P. HERSHON et Peter T. RICKETTS, « Les textes hébraïques du *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud », dans *Revue des langues romanes*, t. 103 (1999), p. 55-97.

37. Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*, p. 9.

38. Par exemple, les exposés sur les herbes, les oiseaux, les poissons, les animaux (vv. 6903-7498), et la section dans laquelle Matfre commente divers péchés des différents états des gens (vv. 17268-18869) ne sont pas illustrés.

39. Pour les réflexions sur la manière de la lecture d'un livre en langue vernaculaire et historié : Paul SAENGER, « Lire aux derniers siècles du Moyen Âge » dans Guglielmo CAVALLO et Roger CHARTIER, dir., *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, 1997, en part. p. 172-179.

compositions requises dans la contrainte de l'espace réservé à son intention par le copiste<sup>40</sup>. Quelques artistes se montrent attentifs aux nouveautés, apportant des détails à une formule iconographique habituelle. Par exemple, le thème de la Vierge de la compassion est associé à la représentation de la Crucifixion (n° 114) dans *G* (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2583\*, f. 169vb). Au pied de la croix, la Sainte Vierge est percée par le glaive de douleur, motif qui était privilégié à Toulouse dans la dernière décennie du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>.

Dans certains exemplaires, le chef de projet ou le libraire<sup>42</sup>, probablement à la demande du commanditaire, décide d'introduire de nouvelles miniatures, pour lesquelles des emplacements sont ménagés par le copiste à l'intention de l'artiste. Par moments le copiste, avec ou non l'instruction du chef de projet, prend la liberté d'« améliorer » l'arrangement de l'emplacement des miniatures<sup>43</sup>. Dans certains autres cas, une miniature différente est due à une confusion de l'artiste, résultat d'instructions insuffisamment précises ou d'une coordination mal maîtrisée entre le copiste et l'artiste. De ces « différences », nous pouvons présumer combien il était difficile d'effectuer la copie d'un manuscrit historié comprenant un nombre aussi important de miniatures de différents formats. Il est parfois possible de conjecturer comment l'artiste a essayé de s'adapter aux contraintes de l'espace imparti par le copiste : nous en aurons quelques exemples ci-dessous.

### Trois manuscrits, trois styles : l'enluminure toulousaine aux alentours de 1350

Dans ces trois exemplaires du *Breviari d'amor* du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, nous tentons de saisir trois personnalités artistiques distinctes qui ont exécuté les miniatures. Si le premier artiste est déjà bien repéré, les deux autres sont peu connus dans la bibliographie française. Cerner leurs caractéristiques stylistiques enrichira sans doute l'état de la connaissance de l'histoire de l'enluminure toulousaine au XIV<sup>e</sup> siècle.

#### *Le manuscrit B (Paris, B.N.F., ms. fr. 9219)*<sup>44</sup>

Pour l'emploi abondant de l'or et la qualité de l'exécution, le ms. *B* est probablement l'exemplaire le plus somptueux entre tous les manuscrits subsistants. Il est d'autant plus regrettable que le manuscrit ait souffert de la perte de presque tous les feuillets contenant les pleines pages historiées ou les grandes miniatures. Comme tous les onze exemplaires historiés, le texte est copié sur deux colonnes, chaque colonne d'écriture étant délimitée par une colonne à gauche contenant la seule lettre initiale de chaque vers, disposition d'ailleurs fréquente pour les textes en

40. Pour l'analyse iconographique de ces miniatures, voir : Michelle FOURNIÉ, « Des quatre manières d'Enfer », dans *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75<sup>e</sup> anniversaire*, Toulouse, 1992, p. 319-339 ; *Ead.*, *Le Ciel peut-il attendre ? Le culte du Purgatoire dans le Midi de la France (1320 environ-1520 environ)*, Paris, 1997, p. 485-487 ; *Ead.*, « L'au-delà dans le midi de la France et dans le Languedoc à la fin du Moyen Âge », dans Jacques BERLIOZ, dir., *Le Pays cathare. Les religions médiévales et leurs expressions méridionales*, Paris, 2000, p. 245-263.

41. Notamment dans le diptyque de Rabastens (Périgueux, Musée du Périgord) et le missel des Dominicains de Toulouse (Toulouse, B.M., ms. 103, f. 133v) : sur l'historique de ces deux chefs-d'œuvre toulousains, voir notre article, « Le décor des manuscrits de Bernard de Castanet et l'enluminure toulousaine vers 1300 », dans *M.S.A.M.F.*, t. LXVIII (2008), notes 87 et 88 aux p. 252-253. Un autre exemple d'un élément relativement récent dans *G* est le thème de la Vierge nourricière, allaitant l'Enfant Jésus, représenté dans la Vierge à l'Enfant sur le trône entre deux anges porteurs de cierges (n° 42) (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2583\*, f. 85rb) ; ce motif s'emploie dans la marge d'une Bible toulousaine contemporaine, en provenance des Augustins de Toulouse (Toulouse, B.M., ms. 15, f. 134v).

42. Dans le cas de la production de manuscrits de l'époque gothique, qui était une fabrication collective des différents professionnels et artisans du métier de livre, c'est l'organisateur de projet, ou le maître d'œuvre dans le cas de la commande, qui coordonne les différentes étapes de la confection d'un livre manuscrit – préparation ou acquisition de parchemins, copie du texte, contrôle du texte copié, décoration enluminée, reliure. De statut professionnel varié selon des cas, il peut être libraire, copiste ou enlumineur. Sur ce sujet : Richard H. ROUSE et Mary A. ROUSE, *Manuscripts and their Makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200-1500*, Londres, 2000, 2 vol.

43. Voir ci-dessus la note 32.

44. Sur ce manuscrit : Gabriel AZAIS, « Notice... » dans son édition, *op. cit.*, t. I, p. XII ; Henri OMONT, *Catalogue général des manuscrits français. Ancien supplément français*, t. I, Paris, 1893 ; Clovis BRUNEL, *Bibliographie...*, *op. cit.*, n° 175 ; Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*, p. 123-124 ; François AVRIL, « Les manuscrits », dans *Les fastes du gothique : le siècle de Charles V*, cat. d'exp., Paris, 1981, en particulier la notice n° 263, p. 311-312 ; Jean-Baptiste CAMPS, *Les manuscrits occitans à la Bibliothèque nationale de France*, mémoire d'études pour le diplôme de conservateur des bibliothèques, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2010, en particulier, p. LIX et p. 29-30.

vers<sup>45</sup>. Dans *B*, cette ligne verticale des majuscules, détachée nettement, forme une bande décorative dorée. Les initiales sont alternativement d'or et bleues, respectivement filigranées à l'encre violette et rouge. Elles sont scandées par un autre type de letrines dorées, appelées champies, qui marquent les articulations du texte, et dont le corps de l'initiale doré ressort sur le fond et le champ peints en bleu et rose et rehaussés de motifs filiformes blancs. Ces petites lettres dorées scintillent sur chaque page de ce manuscrit qui renferme de plus quelques feuillets contenant des citations bibliques en hébreu écrites à l'encre d'or (chrysographie) (ff. 86v-88v)<sup>46</sup>.

L'or est aussi beaucoup utilisé pour les fonds des miniatures. Ils sont souvent divisés en compartiments, montrant chacun une variété de décor diapré : quadrillages, réticulés en réseau de filets ou décorés de motifs (rosettes, croix, tridents...), fonds à damiers ou à ramages. Ces étroites plages chatoyantes sont rehaussées d'or au pinceau fin. Les feuilles d'or, posées sur l'assiette épaisse, occupent de petits carreaux du fond échiqueté d'or, de bleu et de rouge, ou remplissent la surface en aplat. Bien que le principe décoratif soit partagé avec les deux manuscrits antérieurs *L* et *G*, l'exécution est ici plus méticuleuse. La surface des fonds des scènes historiées est souvent divisée en deux ou trois larges bandeaux verticaux de différents décors, l'ordonnance qui était très privilégiée dans l'enluminure toulousaine<sup>47</sup>. Le milieu du fond triparti est quelquefois un aplat doré. La miniature du f. 195v, servant de frontispice à la grande section sur l'amour entre homme et femme, montre un fond triparti richement décoré, sur lequel se détachent les protagonistes de la scène, Adam et Ève devant Dieu (fig. 5). L'image est fort subtile et d'une portée complexe. Le couple est figuré vêtu d'un pagne (donc après leur péché), mais en présence de Dieu qui les bénit de la main droite<sup>48</sup>.

Le cadre de la miniature est cantonné, et de plus est flanqué, de rinceaux stylisés à feuillages d'or, formule employée dans l'enluminure parisienne dès les premières années du XIV<sup>e</sup> siècle, et qui est apparue dans les manuscrits toulousains des années 1310-1320, ce dont témoignent les deux premiers exemplaires historiés du *Breviari* conservés, particulièrement le ms. *G*. Dans le ms. *B*, les rinceaux à feuilles trilobées sont épineux et élégamment développés, ils sont encore agrémentés de petits besants d'or, garnis d'épines, qui sont semées aux côtés du cadre. Au f. 73r, où une série de scènes illustrant les œuvres de Miséricorde sont rassemblées à la fin du texte concerné (n° 41), elles forment une page entière figurée et agrémentée des rinceaux et des besants d'or (fig. 6)<sup>49</sup>. Brunis, tous ces éléments dorés illuminent les pages du manuscrit.

L'homogénéité de la facture et la finesse de l'exécution permettent d'y voir le travail d'un excellent artiste. La palette employée pour les miniatures est riche et nuancée : le bleu foncé, le bleu pâle, le rouge, l'orange, le rose, le vert olive, l'ocre, le brun foncé, le violet pâle, le blanc, le noir. Pour le rendu des figures, on retrouve le style linéaire de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, qui persiste dans les ateliers toulousains. Sans épaisseur et plutôt graciles, elles sont d'une allure gracieuse, due au jeu des courbes et contre-courbes créé par le mouvement élégant du corps. Leur tête souvent penchée repose sur un cou épais par rapport aux épaules étroites que dessinent la silhouette sinieuse. Les visages, plutôt peu expressifs, sont blancs et délicats, et le modelé est à peine suggéré par de légères touches beiges. Le creux sous les sourcils est de temps à autre coloré d'une ombre rougeâtre. Les traits du visage sont cernés au fin pinceau noir. Les yeux, dont la prunelle est portée dans le coin, sont modérément en forme d'amande.

45. Dans le ms. *G*, la réglure délimite la colonnette des premières lettres de début de vers et celles-ci sont rehaussées de touches de couleur, mais elles ne s'éloignent que légèrement du texte. Dans le ms. *D*, cette séparation n'étant pas du tout prévue par la réglure, les initiales des vers, mises en majuscule, ne se détachent pas des lettres suivantes.

46. Les mss. *BMN* contiennent les citations hébraïques ; dans *BN*, elles sont écrites en lettres d'or. Par endroit l'or s'est détaché et laisse apparaître l'assiette rougeâtre. La transcription a pu être due à un copiste juif converti. Sur ces textes : Bernhard BLUMENKRANZ, « Écriture et image dans la polémique antijuive... », art. cit., en part. p. 302-308 ; Cyril P. HERSHON et Peter T. RICKETTS, « Les textes hébraïques du *Breviari* d'Amor... », art. cit., en part. p. 64-73.

47. François AVRIL, la notice du *Décret* de Gratien (Montpellier, B.M., ms. 34) dans *Les fastes du gothique...*, op. cit., n° 262, p. 311.

48. La légende rubriquée qui explique clairement l'illustration manque à *B*. Dans *M*, elle se lit comme suit : « *Dieus en Paradis terrenal aiusta masclès ab femes de gens, d'auells, de bestias, de peichos per lur natura conservar els benezigs* ». De plus, la miniature dans *M* (également dans *H*) renferme deux inscriptions : l'une, portée au-dessus du couple, se lit, « *Matremonis d'Adam e d'Eva* », et l'autre, sur le rouleau que Dieu tient dans la main gauche, « *Creichatz fort e multiplicatz e creichen la terra poblatz* », empruntée au livre de la Genèse 1,28 : cf. Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*, p. 108-109. Il est à mentionner que dans *CGHKM*, Adam et Ève sont nus ; dans *FL*, ils sont habillés (dans *L*, debout ; dans *F*, agenouillés et joignant les mains en prière) ; dans *N*, ils ne figurent pas sur la scène, mais que les couples des oiseaux, des animaux et des poissons. La miniature manque à *AD*.

49. La section sur les sept œuvres de Miséricorde commence au v. 9693, et les illustrations se situent à la fin, soit après le v. 10110. Pour l'analyse de cette iconographie, voir les articles de Federico BOTANA cités ci-dessus dans la note 32.

La miniature de la Sainte Parenté du Christ, qui occupe la largeur des deux colonnes d'écriture au f. 89r (n° 50), présente un éventail de têtes en médaillon (fig. 7). Le passage du texte, intitulé par la rubrique, « *De quals pairros fo Nostra Dona, e del seu parentat e de la sua naichensa* », explique la lignée de la sainte Vierge ; l'illustration est évoquée par les vers au milieu du texte, « *E l'autra sua linhada / podetz vezer figurada / en la propdana figura / segon que ditz l'escriptura* » (*Et son autre lignée, comme on peut la voir figurée dans la prochaine figure, selon ce que dit l'Écriture*) ; enfin, à la fin de cette brève section, la miniature est précédée par une rubrique qui sert de légende, « *Dieus dona sa benedictio a la semensa d'Abraam segon que promes l'avia* »<sup>50</sup>. Les réseaux de médaillons où figurent les bustes, comme des *imagines clipeatae*, représentent le schéma généalogique du *trinitubium* de sainte Anne. Ce thème iconographique, la Sainte Parenté ou la Lignée de sainte Anne, est appelé également la Descendance apostolique de sainte Anne<sup>51</sup>. La disposition graphique des médaillons est à la fois claire et ambiguë, car les traits de jonction indiquent le lien conjugal de même que la relation filiale. En bas du tableau figurent les Douze Apôtres, qui sont différenciés par les traits de jonction : ceux qui sont membres de la famille du Christ dans la Lignée de sainte Anne et ceux qui ne les sont que dans la foi.

Plusieurs erreurs doivent être cependant relevées : le médaillon situé directement au-dessus du Christ trônant, qui doit figurer Marie, porte un buste masculin identifié comme étant celui de Joseph, alors que dans le médaillon à sa gauche figure correctement le mari de la Sainte Vierge ; Salomé (ou Salomas), troisième mari de sainte Anne, est figuré comme personnage féminin voilé, et lié comme épouse à saint Jean-Baptiste, petit-fils de la sœur de sainte Anne, dont le lien n'est pas non plus correctement exprimé<sup>52</sup>.

Le maître du ms. *B* a eu soin de représenter des détails vestimentaires de la mode de son temps. Les vêtements masculins contemporains comprennent les surcots longs ou raccourcis et les chaperons portés au-dessus, dont le bord inférieur de la cape est parfois paré de franges ou de découpes d'une couleur contrastée<sup>53</sup>. Une ceinture lâche est portée taille basse sur la cote-hardie<sup>54</sup>. Les surcots pour les deux sexes sont souvent munis de coudières pendantes<sup>55</sup>. La robe de dessus pour les femmes à la mode se marque par la recherche de l'élégance, qui se traduit par une forme plus serrée et moulée près du corps. Elle dégage le haut de l'épaule pour la femme séduisante, en particulier Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste au f. 160va (n° 88), ou la dame qui offre la couronne de fleurs à son amant arrivé à vive allure au f. 196va (n° 136) (fig. 8)<sup>56</sup>. Il est à mentionner que cette dernière scène décrivant un prélude à l'acte amoureux, dont l'idée iconographique ainsi que le schéma compositionnel rappellent certaines illustrations du *Roman de la Rose*<sup>57</sup>, se trouve uniquement dans le ms. *B*, au début de la section intitulée par

50. Le titre 12026T et les vv. 12027-12060 : Peter T. RICKETTS, *Le Breviari d'Amor, Édition critique*, t. 3, p. 190-191. Dans l'illustration sont ainsi réunis deux thèmes iconographiques : celui de la promesse faite par Dieu à Abraham, et celui de la Lignée de sainte Anne. Pour l'analyse de cette miniature, voir l'article de Carlos MIRANDA GARCÍA, cité ci-dessus dans la note 35, et l'étude de Vicent MARTINES, cité ci-dessus dans la note 15, en particulier p. 172-174.

51. Sur ce sujet : Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II : *Iconographie de la Bible, Partie II : Nouveau Testament*, Paris, 1957, en part. p. 141-145 ; Christiane KLAPISCH-ZUBER, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris, 2000, en part. p. 102-103 et 130-131.

52. Par ailleurs, sainte Élisabeth est figurée comme personnage masculin. Le schéma n'est pas exempt d'erreurs dans presque tous les exemplaires : cf. Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*, p. 64.

53. Par ex. aux ff. 27rb (n° 11-7, *Les signes du zodiaque : Balance*), 35vb (n° 19, *Le planète Mercure*), 86va (n° 49, *L'aveuglement des Juifs sur la venue du Messie*), 87ra (*ibid.*), 87va (*ibid.*), 154vb (n° 68, *Les Rois Mages chevauchant*), 196va (n° 136, *L'offrande de la couronne de fleurs*), 200ra (n° 138, *Matfre réproche les médisants*), 219vb (n° 143, *Les amants demandent conseil à Matfre*). Après le renvoi aux folios, le renvoi aux colonnes est indiqué par *a* et *b*. Les franges ou découpures sur le bord inférieur des chaperons commencent à apparaître dans l'enluminure septentrionale vers 1340. Elles n'ornent généralement que les chaperons de jeunes hommes : Anne H. VAN BUREN, with the assistance of Roger S. WIECK, *Illuminating Fashion: Dress in the Art of Medieval France and the Netherlands 1325-1515*, cat. d'exp., New York, 2011, p. 50-51 (Plate 4) et p. 56-57 (Plate 6). Sur les découpures, voir le « *dagging* » dans le glossaire, p. 302-303.

54. Aux ff. 37vb (n° 20-3, *La lune*, figurée par un homme), 196va (n° 136, précité) et 206rb (n° 140, *Les amants se plaignent de l'amour*). Le surcot raccourci est la cote-hardie (ou cotardie) : cf. le « *cote hardy* », *Ead., ibid.*, p. 302.

55. Sur la coudière, voir le « *tippet* » dans le glossaire, *Ead., ibid.*, p. 318.

56. Dans les deux miniatures, la robe rouge est parsemée d'un motif de points blancs ou de bandes horizontales et parée d'une rangée de boutons blancs sur les poignets. Les boutons figurent le goût du luxe, comme l'indique Matfre Ermengaud, dans la section sur les femmes, en relevant qu'elles n'auront jamais assez de boutons (v. 18514) : Frédéric DONNADIEU, « *Le Breviari d'Amor*, fragments traduits en français », dans *Bulletin de la Société Archéologique, Scientifique et Littéraire de Béziers*, 2<sup>e</sup> série, t. XV (1890), p. 30-48, en part. p. 33. Apparus d'abord en Italie au XIII<sup>e</sup> siècle, les boutons, malgré leur prix élevé, ont contribué à l'élégance féminine : Chiara FRUGONI, *Books, Banks, Buttons: and Other Inventions from the Middle Ages*, New York, 2003 (édition originale italienne en 2001), p. 103-105.

57. En particulier, l'amant et Oiseuse avec son miroir à la porte du verger de Déduit, Paris, B.N.F., ms. fr. 1565, f. 5v. Sur la connotation du miroir et de la couronne : Michael CAMILLE, *L'art de l'amour au Moyen Âge*, Cologne, 2000, p. 54-59.

la rubrique « *Quo es mout perillos a las gens uzar d'est amor de mascl' ab feme* » (27384T)<sup>58</sup>. Les demoiselles élégantes portent une coiffure soigneusement mise en forme et raffinée : les tresses sur les deux côtés de la tête sont enroulées en macarons sur les oreilles<sup>59</sup>. La tête découverte est rarement entourée d'un ruban, ce cercle de tête appelé chapel<sup>60</sup>. La coiffure masculine est souvent courte et ondulée, avec une frange roulée sur le front, nommée dorelot<sup>61</sup>. Sur le devant de la tête se dessine une mèche enroulée, comme un escargot, par exemple sur le front des deux anges qui mettent en mouvement les sphères célestes à l'aide de manivelles au f. 25v (n° 10) (fig. 9). Il convient de rappeler que c'était la frange arrangée en forme de diadème encadrant le visage qui s'employait le plus souvent dans l'enluminure toulousaine des premières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>62</sup>. La manière distincte du dorelot en forme de toupet roulé, qui se trouve maintes fois dans le ms. *B*, aura la faveur de la génération suivante, les enlumineurs toulousains du troisième quart du siècle. Tous ces détails de raffinement et de nouveautés dans le vêtement et la coiffure indiquent la mode des années 1330 et 1340, dans laquelle s'inscrit l'exécution du manuscrit.

Dans les troisième et quatrième décennies du XIV<sup>e</sup> siècle, les ateliers de l'enluminure toulousaine ont produit des manuscrits juridiques particulièrement luxueux, destinés certainement à des prélats juristes. Une partie de cette production peut être regroupée, du point de vue stylistique, autour d'un maître-artiste qui était actif depuis les environs de 1310 jusqu'à dans les années 1330-1340, et dont l'un des manuscrits comportait le feuillet détaché conservé aujourd'hui au Fitzwilliam Museum à Cambridge (ms. McClean 201.7, f. 11b, *causa VIII*)<sup>63</sup>. Les caractéristiques de ses personnages se résument à des visages larges sur un cou très épais et saillant, des faciès joviaux avec les yeux grand ouverts et les gestes éloquentes. Certes moins gracieux que dans l'enluminure parisienne, ses figures, expressives et savoureuses, évoquent parfois l'art monumental<sup>64</sup>. D'après la différence observable dans l'exécution de nombreuses miniatures attribuables à ce maître apprécié et prolifique, il semble qu'il tenait un atelier où il employait plusieurs enlumineurs assistants ou collaborateurs<sup>65</sup>. Le torse au cou épais de l'artiste du ms. *B* laisse penser qu'il fut peut-être l'un d'eux, le plus talentueux et le plus prometteur.

Dans cette perspective, il est intéressant de réexaminer sa contribution, quoique indirecte, dans un manuscrit juridique contenant les *Décrétales* de Grégoire IX avec la glose ordinaire de Bernard de Parme, connu sous le nom de « *Décrétales* de Smithfield » (Londres, British Library, ms. Royal 10.E.IV)<sup>66</sup>. Les miniatures marquant le début

58. Cette section est illustrée par une suite de dix miniatures (n° 137, a-k), qui se trouvent rassemblées à la fin des passages du texte concernés, soit après le v. 27506 ; dans *B*, après le f. 196v, un feuillet entier est arraché, qui a dû contenir ces miniatures. Pour mettre en valeur le début de la section, le copiste ou le chef de projet du ms. *B* a réservé la place pour cette nouvelle miniature (n° 136), que l'artiste a remarquablement exécutée.

59. Aux ff. 73va (n° 41-g, *Les œuvres de miséricorde : ensevelir les morts*), 196va (n° 136, précité), 210vb (n° 141, *Les amants se plaignent des dames*), 214vb (n° 142, *Les dames demandent conseil de l'amour*).

60. Delphine PINASA, *Costumes. Modes et manières d'être de l'Antiquité au Moyen Âge*, Paris, 1995, p. 98.

61. *Ead.*, *ibid.*, p. 97 ; cf. le « *dorlott* » dans Anne H. VAN BUREN, *Illuminating Fashion...*, *op. cit.*, p. 303.

62. Sur la « *Lockenkranz* », voir notre article précédent dans *M.S.A.M.F.*, t. LXIX (2009), p. 308-309.

63. Montague Rhodes JAMES, *A Descriptive Catalogue of the McClean Collection of Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, 1912, p. 364 ; Anthony MELNIKAS, *The Corpus of the Miniatures in the Manuscripts of the Decretum Gratiani*, Rome, 1975, vol. I, C. VIII, fig. 13 ; Carl NORDENFALK, compte rendu de ce dernier dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. XLIII (1980), p. 318-337, en part. p. 335 ; Margaret RUSIUS, *L'illustration des Décrets de Gratien dans l'enluminure toulousaine au XIV<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Université de Paris IV Sorbonne, 1986. Le catalogue des *Décrets* toulousains, « Feuilles dispersés » ; Susan L'ENGLE et Robert GIBBS, *Illuminating the Law. Legal Manuscripts in Cambridge Collections*, cat. d'exp., Londres et Turnhout, 2001, Cat. No. 9, p. 153-155 ; Alison STONES, « Some Secular Illustrated Manuscripts in Cambridge Collections », dans Stella PANAYOTOVA, éd., *The Cambridge Illuminations. The Conference Papers*, Londres et Turnhout, 2007, p. 139-150, en part. note 7, p. 139-140 ; Maria Alessandra BILOTTA, *Le Décret de Gratien : un manuscrit du XIV<sup>e</sup> siècle reconstitué*, *Art de l'enluminure*, n° 24 (2008), en part. p. 6-7 et les illustrations aux p. 24-65.

64. Par exemple, Amiens, B.M., ms. 371, *Clémentines* avec le commentaire de Jean André, qui porte au f. 1 trois armoiries, dont les deux se lisent « de gueules, à quatre oteles d'argent, adossées en sautoir », l'une d'elles surmontée du chapeau cardinalice, il s'agissant sans doute des armes de Jean Raymond de Comminges, cardinal en 1327, décédé en 1348 ; le manuscrit peut donc être daté entre ces deux dates.

65. Par exemple, Paris, B.N.F., ms. nouv. acq. lat. 779, recueil des œuvres de Bernard Gui datable après 1331. Notamment les figures et médaillons aux ff. 167v-182r pour la Généalogie des rois de France. Le premier tome de ce manuscrit (ms. nouv. acq. lat. 778) contient la troisième rédaction définitive des *Fleurs des chroniques*, avec les trois suppléments jusqu'à l'année 1331. Sur ces deux manuscrits : Henri OMONT, « Manuscrits de la bibliothèque de sir Thomas Phillipps récemment acquis pour la Bibliothèque nationale », dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, t. LXIV (1903), p. 490-553, en part. p. 494-497.

66. Sur ce rapprochement, voir notre article précédent dans *M.S.A.M.F.*, t. LXIX (2009), la note 38 à la p. 312. Sur les *Décrétales* de Smithfield, célèbres pour son programme narratif des scènes dans les marges, qui ont été ajoutées alors que le manuscrit eut été transporté à Londres vers 1340, voir dernièrement Scot MCKENDRICK, John LOWDEN et Kathleen DOYLE, *Royal Manuscripts: The Genius of Illumination*, cat. d'exp., Londres, 2011, cat. n° 108, p. 324-325 et la bibliographie à la p. 429.

de chacun des cinq livres sont un travail collectif. Parmi ces cinq tableaux, les figures de celui qui ouvre le cinquième livre (f. 251r) sont semblables aux personnages aux yeux arrondis d'un *Décret* de Gratien conservé au Vatican (Biblioteca apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 1373)<sup>67</sup>. Mais les postures gracieuses que montrent les figures des tableaux ouvrant les troisième et quatrième livres (ff. 167r et 229v), rappellent celles du ms. *B*. Les traits de visages légèrement pincés sont d'ailleurs proches de ceux d'un autre *Décret* de Gratien, celui conservé à Florence (Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Edili 97), dont le lien avec le ms. *B* a été remarqué<sup>68</sup>.

Enfin, il est à noter que les initiales ornées des *Décrétales* de Smithfield sont très similaires à celles du Gratien de Florence. Les rinceaux de tiges fines à feuilles de couleur, nettement cernées par le pinceau noir, se détachent sur le champ d'or ; le corps de l'initiale se termine quelquefois par une toute petite feuille ronde ; les motifs filiformes blancs tapissent le fond de l'initiale ; les coins gauches de la lettrine se développent en cuspidés saillantes, échancrées et épineuses. Elles sont donc très probablement attribuables à un seul et même enlumineur, qui est sans doute un collaborateur des manuscrits londonien et florentin. Cette formule de l'initiale ornée, présentant un nouveau vocabulaire décoratif, perdure largement dans l'enluminure toulousaine de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. Encore plus élaborée, elle est notamment employée dans les œuvres des artistes actifs dans le troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle, qui favorisent également les traits de visages pincés. L'un d'eux, qui est l'artiste du missel romain, dont la copie du texte a été terminée le 10 septembre 1362 dans le couvent des Augustins de Lisle-sur-Tarn (Toulouse, B.M., ms. 91), hérite du maître du ms. *B* les figures délicates et affables et la coiffure au toupet roulé<sup>69</sup>. Il est ainsi possible de supposer qu'il a joué un certain rôle dans la transition stylistique de l'enluminure toulousaine vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle.

### ***Le manuscrit F (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2563)***<sup>70</sup>

Cet exemplaire, également somptueux, contient le nombre des illustrations le plus élevé parmi les manuscrits occitans, dont certaines sont originales. Les initiales ornées en nombre, qui marquent les articulations du texte, sont souvent accompagnées de petits motifs figurés d'une grande variété – animaux réels et fantastiques, hybrides mi-humains et monstres – qui animent les marges des pages. Le manuscrit est daté de 1354 par une note en latin portée après la fin de l'ouvrage et écrite d'une main contemporaine mais différente de celle du texte ; elle informe que complété le lendemain (le 17 juin) de la fête de saint Cyr et de sainte Julitte en 1354, le manuscrit a été acheté à Toulouse au prix de cent écus d'or<sup>71</sup>.

Il contient encore d'autres éléments susceptibles d'apporter des indices sur son commanditaire, destinataire ou possesseur. Des armoiries figurent sur trois pages : en bas de la page frontispice au f. 7r (n° 1), au-dessous de la miniature en pleine page du Jugement dernier au f. 125r (n° 58) et sur la bordure inférieure de la miniature ouvrant la section du texte sur l'amour entre homme et femme au f. 200r (n° 135). Cette première page a reçu une décoration riche et chargée, qui, avec une miniature de la largeur de deux colonnes montrant l'auteur, avec son livre, devant les amants et les troubadours qui sont venus lui demander d'expliquer la nature de l'amour que les poètes chantent, encadre la page de tous les côtés et occupe aussi l'espace de l'entrecolonnement (fig. 1). En bas, un écu flanqué par

67. Anthony MELNIKAS, *The Corpus...*, op. cit., vol. II, C. XXVI, pl. III (f. 311r).

68. François AVRIL a retrouvé l'artiste du ms. *B* dans le manuscrit florentin, voir *Les fastes du gothique...*, op. cit., n° 263, p. 312.

69. Toulouse, B.M., ms. 91, par exemple aux ff. 4r (mois de juillet), 80r (ange de saint Matthieu), 212v (saint Michel) : les photographies consultables sur la Base Enluminures. Sur cet artiste : François AVRIL, la notice du Pontifical d'Arles (Paris, B.N.F., ms. lat. 9479), dans *Les fastes du gothique...*, op. cit., n° 309, p. 353-354. Il est possible d'attribuer encore un manuscrit à sa main : *Décret* de Gratien (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 2493), qui a appartenu jadis au cardinal Jean Jouffroy, un grand bibliophile, évêque d'Albi en 1462, abbé commendataire de Saint-Sernin, abbé de Saint-Denis en 1464. La coiffure du toupet roulé s'emploie aux ff. 225v, 263r et 340r : Anthony MELNIKAS, *The Corpus...*, op. cit., vol. II, C. XIII, fig. 27, C. XIX, fig. 18 et Vol. III, C. XXX, fig. 20. Nous reviendrons à l'œuvre de cet artiste dans notre prochain article sur les mss. *AC* du *Breviari d'amor*.

70. Sur ce manuscrit : Clovis BRUNEL, *Bibliographie...*, op. cit., n° 28 ; Hermann Julius HERMANN, *Die westeuropäischen Handschriften und Inkunabeln der Gotik und der Renaissance. 2 : Englische und französische Handschriften des XIV. Jahrhunderts*, Leipzig, 1936, n° 44, p. 144-161, pl. XLV-XLIX ; Franz UNTERKIRCHER, *Katalog der datierten Handschriften in lateinischer Schrift in Österreich. I : Die datierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek bis zum Jahre 1400*, Vienne, 1969, p. 54 et pl. 132 ; Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*, p. 125-126 ; D. THOSS, *Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei*, cat. d'exp., Vienne, 1978, n° 13, p. 91-92, pl. 27.

71. Au f. 249v : « *Istud breviarium est (puis environ 30 lettres complètement effacées) emptum Tholose (puis une ligne complètement effacée) precio .C. scudatorum auri, completum in crastinum sanctorum Cyrici et Julite anno domini M<sup>o</sup>.CCC.LIIII. Allehya.* »

deux dragons à longue queue est suspendu au bandeau ornemental médian : il se lit « d'or, à la vache de gueules, au chef d'azur chargé d'un lambel d'argent ». Ce sont ces mêmes armes qui réapparaissent aux ff. 125r et 200r<sup>72</sup>. Sur la page frontispice, à gauche et à droite de ces armes se trouvent deux autres écus, portés sur le fond doré circonscrit par les cercles que dessinent les antennes de rinceaux à feuilles trilobées. Chacun est entouré de trois dragons. Celui de gauche, écu de gueules, est abîmé et illisible ; celui de droite, partiellement abrasé, se lit « de gueules, au léopard lionné d'or, à la bordure dentelée d'or, à la cotice d'argent brochant sur le tout ». Aucune de ces armes ne sont identifiées. Un autre indice à prendre en compte se trouve dans la marge inférieure du Jugement dernier au f. 125r (n° 58) (fig. 10), où, à gauche de l'écu accroché au centre au-dessous de la scène, un jeune religieux, tonsuré et vêtu d'un habit foncé, est agenouillé, les mains jointes en prière, présenté par un ange au Christ-Juge du monde, le globe à ses pieds<sup>73</sup>. Dans ce contexte de représentation, il devrait s'agir du commanditaire ou du destinataire, celui qui a acquitté à Toulouse le prix de cent écus d'or pour ce manuscrit. Il est intéressant de trouver là un clerc lecteur du *Breviari d'amor*, malgré que le livre soit en langue vernaculaire, mais cela correspond bien au fait que la note de quittance est rédigée en latin. En effet, le ms. *F* a une certaine particularité qui peut suggérer un possesseur religieux.

La miniature de l'Arbre d'amour (n° 3), qui occupe toute une page entière au début du livre, et qui est conservée dans les mss. *CFKLMN* parmi les exemplaires en occitan, constitue à la fois la représentation picturale de la thèse de l'auteur et la visualisation de la structure de l'ouvrage (fig. 2 et 4)<sup>74</sup>. Il y a des variantes en fonction du manuscrit, mais la conception de cette image remonte sans doute à l'auteur même. Utilisant la métaphore de l'arbre dont il fait un schéma didactique et mnémotechnique, Matfre a élaboré une vue synthétique du système et de la généalogie de l'amour, où règne la figure de la Dame de l'arbre. Au centre de la miniature, le Saint-Esprit en forme de colombe descend sur elle, qui, couronnée et richement habillée, personnifie l'ensemble de l'amour « *amors generals* » et porte sur sa tête l'amour de Dieu et du prochain, sur son cœur l'amour des enfants « *amor de son enfant* », et sous ses pieds l'amour des biens temporels et l'amour d'homme et de femme. La généalogie de l'amour découle de Dieu, qui est commencement de tout bien et sans commencement, exprimé clairement par le cercle autour duquel est inscrit « *Dieus comensamens de tot be ses comensamens* » dans les mss. *LMN*. Dieu créa la nature, et de cette nature dérivent deux droits, représentés par les deux premiers médaillons situés de part et d'autre de l'embranchement : le droit de nature, commun à tous les êtres animés, et le droit des gens, propre à l'humain. Du premier descendent l'amour entre homme et femme et l'amour des enfants ; du second descendent l'amour de Dieu et du prochain et l'amour des biens temporels. L'illustration du ms. *F* est ambiguë par endroits et les inscriptions ne sont pas complètes<sup>75</sup>. Ces quatre catégories de l'amour poussent chacune sa branche (ou arbre), qui flanquent, de chaque côté, la Dame de l'arbre : ainsi, du droit de nature, la branche majeure, celle la plus élevée, est la branche de l'amour entre homme et femme, qui est appelé l'arbre de la connaissance du bien et du mal dans le ms. *M*, et dont le fruit sommital est la progéniture « *filhs e filhas* », la branche mineure, qui a comme fruit la joie, est la branche de l'amour des enfants ; du droit des gens, la branche majeure, qui est appelé l'arbre de vie dans le ms. *M*, et dont le fruit au sommet est la vie éternelle « *vida perdurable* », la branche mineure, qui porte pour fruit le plaisir, est la branche de l'amour des biens temporels. Comme l'arbre des vertus, ces quatre branches (deux branches majeures et deux branches mineures) portent chacune les feuilles des vertus à pratiquer pour atteindre au fruit. Quatre personnages, prêts à frapper les arbres avec des haches et épées, sur lesquelles sont inscrits les vices qui nuisent aux amours, sont donc les figures des tentations et des perversions<sup>76</sup>. Sur le registre haut, deux amoureux, l'un, à droite,

72. L'émail de la figure est frotté et abrasé au f. 7r, mais reconnaissable sur les deux autres pages. Le nombre de pendants du lambel est variable : sept au f. 7r, huit au f. 125r et dix au f. 200r. Les deux tiers principaux, d'or, sont peut-être à la bordure dentelée de gueules, mais à peine visible : cf. Hermann Julius HERMANN, *Die westeuropäischen Handschriften...*, op. cit., p. 146, 155 et 160.

73. La miniature publiée dans *id.*, *ibid.*, pl. XLIX, est consultable sur la page *Handschriftenkataloge* sur le site *Manuscripta Mediaevalia* : [http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0762\\_b0156a\\_jpg.htm](http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0762_b0156a_jpg.htm)

74. Pour l'analyse de cette image, voir ci-dessus la note 29.

75. Les inscriptions sur les médaillons ne sont pas exécutées et deux médaillons manquent à *F*, celui de l'amour des biens temporels sur la gauche de la miniature et celui de l'amour des enfants sur la droite.

76. Dans *F* la représentation est ambiguë ; à chaque côté de la composition, le deuxième et le troisième registre sont intervertis, il en résulte que les deux branches mineures sont détachées des derniers médaillons généalogiques, bien qu'ils manquent ici : voir la note précédente. Dans *K*, les deux branches mineures sont exagérément petites ; sur la droite de la miniature, la branche majeure et la branche mineure poussent du même médaillon, celui de l'amour entre homme et femme, les inscriptions n'étant d'ailleurs pas exécutées.

qui reçoit le sermon de l'ange, et l'autre, à senestre, le sermon du diable<sup>77</sup>. À la base de l'Arbre d'amour se trouve le médaillon représentant Dieu, source et origine du vrai Amour. Il est entouré de douze petits médaillons reliés par douze rayons. Quoiqu'il n'y ait que dix médaillons dans les mss. *F* et *K*, ce sont les douze racines de l'amour et leurs inscriptions expriment les douze qualités morales nécessaires à l'amant. Enfin, encadrant les racines, figurent sur l'un et l'autre côté la victoire du Christ sur le diable et la victoire de l'Église sur la Synagogue. Il est à noter qu'au f. 11v du ms. *F*, l'Éclésiaste est représentée en franciscaine : voilée et couronnée, elle est vêtue, au-dessous de la longue cape noire, de l'habit monastique gris qui est maintenu à la taille par une ceinture de corde blanche (fig. 2). Ce détail pourrait être lié à la commande.

L'Arbre d'amour du *Breviari*, avec des significations complexes et des figures élaborées, est une composition savante et originale. L'arborescence métaphorique était employée dans l'iconographie théologique depuis la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, notamment pour la visualisation allégorique des vertus et des vices<sup>78</sup>. Les formules arborescentes se multiplient dans les ouvrages encyclopédiques et moraux de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>79</sup>. Dans les diagrammes didactiques picturaux de la doctrine des vertus et des vices, une formulation antithétique prend naturellement toute son importance. Cependant dans l'Arbre d'amour de Matfre, la représentation antagoniste n'est pas essentielle, car pour sa conception métaphysique de l'amour, « le bien et le mal sont mêlés de tout côté », et la miniature visualise cette « synthèse de l'amour enracinée dans l'amour du Dieu créateur et incarné »<sup>80</sup>.

Pour représenter une vision intégrante de l'amour, il y a un autre schéma arborescent qui pouvait inspirer la composition figurée de Matfre. Bien que l'état d'exécution soit variable selon le manuscrit, les éléments composants de l'image sont dans l'ensemble plus ou moins constants dans les peintures des six exemplaires en occitan *CFKLMN*, le seul point de divergence manifeste étant la position des mains de la Dame de l'arbre. Dans *LMN*, elle tient à deux mains le cercle désignant l'amour des enfants sur sa poitrine ; dans *CFK*, elle étend les bras vers le bas et ses mains saisissent les troncs des deux arbres latéraux (fig. 2 et 4). Curieusement, cette dernière posture rappelle la configuration d'un certain type de représentations des Arbres de consanguinité et d'affinité, qui figurent dans les manuscrits de droit canonique, notamment le *Décret* de Gratien et les *Décrétales* de Grégoire IX. Dans l'enluminure gothique française entre la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle spécifiquement, il se trouve une composition du schéma de consanguinité où le grand personnage central, les bras étendus vers le bas, tient dans chaque main un sceptre en forme d'arbre stylisé, motif symbolique de la postérité prospère<sup>81</sup>. Le couple figurant dans la partie supérieure du schéma de parenté, qui, dans certaines miniatures, cueille les fruits de l'arbre métaphorique, évoque de plus les deux amoureux sur le registre haut de l'Arbre d'amour. Les analogies formelles permettent de considérer ces deux tableaux du droit canon comme une source d'inspiration possible pour la miniature du *Breviari*. Docteur ès lois, Matfre les connaissait certainement. Quoi qu'il en soit, l'image n'en est pas moins originale et réussie dans ses messages symboliques complexes<sup>82</sup>.

77. L'ange et le diable manquent à *K*.

78. En particulier, les deux exemples très connus de la double pleine page : l'*Arbor bona, Ecclesia fidelium* et l'*Arbor mala, Synagoga* du *Liber floridus* de Lambert de Saint-Omer, représentés dans l'exemplaire de l'auteur, vers 1120, Gand, Bibliothèque Universitaire, ms. 92, ff. 231v-232r ; l'*Arbor vitiorum* et l'*Arbor virtutum* du *De fructibus carnis et spiritus*, traité attribué aujourd'hui à Conrad de Hirsau, illustrés dans un exemplaire du deuxième quart du XII<sup>e</sup> siècle, Salzburg, Universitätsbibliothek, ms. M.I. 32 (anc. V.1.H.162), ff. 75v-76r. Sur ce sujet, voir : Adolf KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*, Londres, 1939, en part. p. 63-70.

79. Par exemple, le *Speculum theologie*, une compilation de diagrammes didactiques, dévotionnels et moraux formée par Jean de Metz, théologien franciscain du dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle. Sur cette œuvre figurée et les manuscrits qui la contiennent, voir Lucy FREEMAN SANDLER, *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library*, Londres, 1999 (1<sup>ère</sup> édition en 1983) et le compte rendu par Christian HECK dans *Bulletin monumental*, t. 159 (2001), p. 362-363. Pour une utile synthèse sur la tradition des schémas à but didactique, moral et religieux, aux XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles, voir Jean-Claude SCHMITT, « Les images classificatrices », dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 147 (1989), p. 311-341.

80. Voir l'analyse de Michel ZINK, « L'amour naturel... », art. cit. dans la note 2, en part. p. 346-349.

81. La disposition « Zeptertyp » dans Hermann SCHADT, *Die Darstellungen der Arbores Consanguinitatis und der Arbores Affinitatis. Bildschemata in juristischen Handschriften*, Tübingen, 1982, en particulier sur les représentations dans les manuscrits français de la fin du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle aux p. 234-253. Voir également la double pleine page des deux schémas figurés du ms. Reims, B.M., ms. 697, ff. 1v-2r, *Liber extra* sans glose, France du Nord, vers 1300, les photographies consultables sur le site Base Enluminures. Dans *K*, la Dame de l'arbre est remplacée par un roi, plus proche encore du grand personnage central du schéma de consanguinité du « Zeptertyp ».

82. Voir le commentaire de Valérie GALENT-FASSEUR, « La Dame de l'arbre... », art. cit. en part. p. 40.

Le programme iconographique du *Breviari d'amor* est dans l'ensemble fixe dans tous les manuscrits du texte en occitan avec miniatures. Toutefois il y a quelques cas d'illustrations exceptionnelles qui ne sont pas partagées, comme, nous l'avons vu, dans le cas de l'illustration n° 136 qui ne se figure que dans le ms. *B*. On compte jusqu'à sept illustrations qui ne se trouvent que dans *F*. Cette « différence » semble résulter tout d'abord de l'arrangement par le copiste, sans doute sous l'instruction du chef de projet, qui avait pris l'initiative de donner de nouvelles miniatures au texte, notamment pour souligner le début de certaines subdivisions. Nous comptons quatre cas où le copiste ou le chef de projet a pris la liberté d'articuler le texte avec l'image, et où il a introduit de nouvelles miniatures qui ont été appelées à mettre en valeur le début d'une section ou d'un passage du texte<sup>83</sup>.

La copie d'un manuscrit comme le *Breviari d'amor*, contenant un aussi grand nombre de miniatures de différents formats, occasionne quelquefois des erreurs de la part de l'artiste et il arrive qu'il ait mal placé ses illustrations. Les mesures prises pour y remédier paraissent cependant judicieuses et il est intéressant de le remarquer.

Matfre narre la vie du Christ en paraphrasant les Évangiles dans le contexte de l'explication sur les articles du symbole des Apôtres. Cette partie centrale du *Breviari* est accompagnée des illustrations des cycles christologiques importants (n°s 61-128). Au milieu du cycle de l'Enfance, au f. 160ra, à la fin du passage du texte sur la venue des Mages sous la conduite de l'étoile (vv. 21799-21838), l'artiste a représenté l'adoration des Mages (n° 70) au lieu de leur chevauchée (n° 68). Or, elle devrait être placée légèrement plus bas, à la fin de la portion du texte suivante, qui décrit que les Mages, ayant trouvé l'Enfant dans les bras de sa mère, lui rendent hommage, et qu'ils reçoivent en sommeil l'avertissement de l'ange de ne pas retourner auprès d'Hérode (vv. 21834-21856). À cet endroit, au f. 160rb, l'artiste a donc représenté les Mages couchés sous la même couverture (n° 71), tandis que dans les autres exemplaires s'y trouve l'adoration des Mages (n° 70)<sup>84</sup>. Quoique pertinente contextuellement et iconographiquement, la représentation du sommeil des Mages ne se trouve que dans le ms. *F*<sup>85</sup>. L'artiste a omis le voyage des Mages, mais il se peut qu'il ait été induit par l'ambiguïté de l'énoncé des rubriques, qui servent de légendes aux images. Au f. 160ra elle se lit, « *Li trei rei d'Orien l'estela guidan venon adorar l'efan* » ; au f. 160rb, « *Li trei rei d'Orien adoron l'efan ofren de lors tezaurs* »<sup>86</sup>. Ces rubriques auraient pu avoir causé la confusion de l'artiste.

Un autre cas à noter au f. 171vab (n° 103) (fig. 12), dans le cycle de la Passion, où l'artiste se montre habile à s'adapter à une circonstance produite lors de la copie du texte. Sur la colonne de gauche figure la scène où Jésus est amené devant Anne, beau-père de Caïphe, et sur la colonne de droite, celle où il est frappé par un de gardes<sup>87</sup>. Toutefois la rubrique au-dessus de la seconde miniature, qui devrait servir de légende, ne se rapporte à aucune de ces deux miniatures. Elle se lit ainsi : « *Ihesus traitz, pres e liatz, per els diciples desamparatz* » (*Jésus trahi, pris et lié, les disciples disparaissent*), et sert de légende à la miniature de l'arrestation de Jésus (n° 102). Celle-ci se trouve effectivement sur la deuxième colonne du recto du même feuillet (f. 171rb) (fig. 11), où après le v. 23188, un large espace est laissé en blanc par le copiste, l'on ne sait pourquoi, car le passage comporte encore cinq vers. C'est à la fin de ce passage, soit après le v. 23193, qu'elle est placée dans les autres exemplaires (*ACDGHLMN*)<sup>88</sup>. Or, la disposition

83. Aux ff. 183ra (n° 119, *Saint Thomas Apôtre devant trois hommes énonce le cinquième article de la Foi*), 188va (n° 130, *Christ devant quatre apôtres, leur promettant l'envoi de l'Esprit-Saint*), 231va, en marge inférieure (n° 144, *Dieu interdit à Adam et Ève de manger de l'arbre de la connaissance du bien et du mal*), et 232vb, en marge inférieure (n° 145, *Matfre donnant conseils aux amants*). En dépit de leur place dans la marge dans ces deux derniers cas, il semble que ce soit le chef de projet qui en ait donné l'instruction à l'artiste.

84. Dans *C*, l'ordre est renversé ; n° 68 au f. 155ra et n° 70 au f. 154vb.

85. Dans *F* ne figure pas l'ange. Un bel exemple méridional contemporain représentant les Mages avertis en songe par l'ange du Seigneur, est une initiale historiée d'un missel de Narbonne du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, conservé dans le Trésor de la cathédrale Saint-Just de Narbonne (f. 185v) : reproduction dans *Trésors d'enluminure en pays d'Aude (IX<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, cat. d'exp., Carcassonne, Archives départementales de l'Aude, 2000, p. 30.

86. Les graphies des rubriques servant de légendes aux miniatures sont celles qui paraissent dans le manuscrit. Les légendes rubriquées du ms. *F* sont publiées dans la notice de Hermann Julius HERMANN, *Die westeuropäischen Handschriften...*, *op. cit.*, ici p. 155. Sur l'ordre de ces deux miniatures, nous sommes de l'avis de Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*, p. 77 et note 180 à la p. 186.

87. Notre interprétation sur l'illustration n° 103 diffère de celle de Katja Laske-Fix (*op. cit.*, p. 94), qui y voit la scène devant Caïphe. Le passage du texte sur le Christ devant Caïphe, qui se situe cependant un peu plus bas (vv. 23241-23283), est illustré par la miniature de la scène d'outrage (n° 104).

88. Dans *BK*, l'illustration n° 102 figure après le v. 23180, encore plus tôt que dans *F*. Dans *B*, elle est suivie d'une deuxième miniature, qui occupe la place assignée à cette première (après le v. 23193), et qui représente la scène où Jésus, les mains liées, est emmené par deux gardes, dont l'un le frappe. Dans *K*, à cet endroit, le texte se présente en désordre, voir Peter T. RICKETTS, *Le Breviari d'Amor, Édition critique*, t. IV, p. 363.

du texte et des deux miniatures sur le f. 171v doit retenir notre attention. Les cinq derniers vers du texte sur l'arrestation de Jésus (vv. 23189-23193) sont agencés sur les deux colonnes au-dessus de ces miniatures : les trois premiers sur la colonne de gauche en haut et les deux derniers, suivis de la rubrique, sur la colonne de droite toujours en haut de la page. En dessous de la peinture de gauche commence le récit de Jésus devant Anne, emprunté à l'Évangile de saint Jean (18,13-23), dont l'écriture passe de la première colonne à la seconde au-dessous de la peinture de droite. C'est ce passage que les deux scènes illustrent, cependant l'arrangement est étrange, car les deux scènes étant indépendantes et ne formant pas un tableau sur deux colonnes, la lecture n'en est pas aisée. S'il est difficile de savoir pourquoi le copiste a laissé un espace blanc après le v. 23188 au f. 171rb, avant de reprendre le v. 23189 à la page suivante, l'on peut conjecturer quant à l'aménagement de cette dernière. Il semble qu'il ait laissé libre l'emplacement sur les deux colonnes au f. 171v en suivant son modèle, car un arrangement analogue se trouve dans le ms. *L* au f. 132r, où une grande miniature, qui occupe toute la largeur des deux colonnes, divise la page horizontalement, de sorte que le texte sur l'arrestation est disposé sur les deux colonnes au-dessus de la peinture, le récit de Jésus devant Anne occupant les deux colonnes en dessous ; pour guider la lecture, le copiste y a mis des signes de renvoi. Si le lien direct entre *L* et *F* ne peut être assuré, ce cas montre combien complexe était l'exécution de la copie du manuscrit historié. Ces deux miniatures qui ne se trouvent pas dans les autres exemplaires témoignent également de l'intelligence de l'artiste du ms. *F*, qui a compris le contexte d'illustration et suivi le déroulement du texte. La justesse de ces illustrations ajoutées donne d'ailleurs à penser que l'artiste était peut-être guidé par un conseiller iconographique.

Enfin il y a encore un autre aspect à prendre compte, qui suggère le statut du commanditaire ou du possesseur initial du manuscrit. Un bifolio, dont la double page intérieure porte deux miniatures en pleine page, la Crucifixion et le Christ en majesté, est inséré en tête du volume, après la table des rubriques, et avant le début du *Breviari d'amor* (ff. 5v-6r ; ff. 5r et 6v en blanc) (fig. 13)<sup>89</sup>. Au f. 5v, sur un fond en petit damier multicolore d'or, bleu, rouge orangé et rouge rosâtre, et décorés de fins réseaux blancs, le Christ est mort, les yeux fermés, sur la croix verte, écotée et en forme de Y, signifiant un bois vivant, l'arbre de vie<sup>90</sup>. Le Crucifié, la couronne d'épines sur la tête, est maigre et vêtu d'un pagne bleu grisâtre ; le sang coule des blessures. Au pied de la croix, à droite, la Sainte Vierge, vêtue d'une tunique rouge orangé et d'un manteau bleu grisâtre, est debout, affligée, elle baisse la tête et joint les mains en prière. À gauche se tient saint Jean, qui, vêtu d'une tunique bleue outremer semée d'un motif de trois points blancs et d'un manteau rose-beige, porte le livre dans sa main gauche et soutient de la main sa tête penchée, expression de douleur. Au f. 6r, faisant face à la première, la seconde peinture présente, sur le même fond diapré d'or, le Christ en Majesté dans une mandorle en forme de quadrilobe monumental, tapissée à quadrillage orné de petits motifs d'animaux fantastiques<sup>91</sup>. Trônant sur un siège ajouré de petites baies, le Christ en Gloire est entouré du Tétramorphe. Il bénit avec sa main droite, le globe du monde dans la gauche. Portant un nimbe rouge rosâtre à croix rouge orangé, et vêtu d'une tunique rouge orangé et d'un manteau bleu grisâtre et doublé d'hermine, il regarde légèrement vers sa droite. Ces deux peintures très colorées dégagent une atmosphère singulière, mélange de gravité élégante et d'intensité expressive, une esthétique qui paraît caractéristique à l'enluminure toulousaine du milieu et de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. C'est la raison pour laquelle une certaine affinité est ressentie entre ces compositions et celles que renferme le Missel des Carmes de Toulouse (Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal,

89. La table des rubriques, de l'écriture du copiste du texte, occupe ff. 1ra-4va ; au f. 4va, au-dessous d'elle, est ajouté, d'une autre main contemporaine du manuscrit, le « *Dreg de natura* », chanson de Matfré Ermengaud, dont le texte avec la mélodie de la première strophe seulement est copié. Sur cette chanson : Reinhilt RICHTER et Max LÜTOLF, « Les poésies lyriques de Matfré Ermengau », dans *Romania*, t. XCVIII (1977), p. 15-33.

90. La croix écotée (mais pas en forme de Y) figure dans le ms. *N* du *Breviari d'amor*, sur deux représentations du crucifix n<sup>os</sup> 114 (f. 178rb) et 116 (f. 179ra). La représentation célèbre de la croix écotée et fourchue dans l'enluminure toulousaine constitue la Crucifixion du Canon de la messe du Missel de l'abbé Auger de Lagrasse, exécuté avant 1309 (Londres, British Library, ms. Add. 17006, f. 130v). Sur cette iconographie : Jean-Pierre SUAU, *L'iconographie du Christ et de la Vierge dans le vitrail gothique méridional (vers 1280-vers 1360). Étude comparative*, thèse de doctorat, Université de Paris X-Nanterre, 1983, en part. p. 319 n. 105, p. 471 n. 75, p. 485 n. 175. Sur le missel de Lagrasse : Anselm J. Gribbin, O. Paem., « Le missel de l'abbé Auger de Lagrasse », dans *Auger de Gogenx (1279-1309), Cahiers de Lagrasse* 1 (2010), p. 68-89. Je voudrais exprimer mes vives reconnaissances pour les conseils précieux qui m'ont aidée grandement lors de mes recherches sur ce missel, à Mesdames Michelle Fournié, Nelly Pousthomis-Dalle, Michèle Pradalier-Schlumberger, Patricia Stirnemann, Bernadette Suau, MM. Jean Blanc, Christian Joubert, Bernard Pousthomis, Henri Pradalier, Jean-Pierre Suau, Père Bernard Montagnes, O.P., Frère Anselm J. Gribbin, O. Paem., Très Révérend Père Emmanuel-Marie, Abbé de Sainte-Marie de Lagrasse, Père Laurent-Marie, Père Jean-Baptiste, Frère Ambroise et les chanoines de Sainte-Marie de Lagrasse.

91. Sur ces peintures une description détaillée est donnée dans la notice d'Hermann Julius HERMANN, *Die westeuropäischen Handschriften...*, op. cit., p. 145-146 et pl. XLV-XLVI.

ms. IL. 112), exécuté dans la dernière décennie du siècle, bien que les formules de composition et décoratives remontent aux modèles septentrionaux du premier tiers du même siècle<sup>92</sup>.

Chacune des deux peintures est entourée d'un cadre richement décoré et cantonné de médaillons historiés. Les quatre premiers médaillons entourant la scène de la Crucifixion représentent, de gauche à droite et de haut en bas : l'Annonciation, la Visitation, l'Annonce aux bergers, la Nativité. Les quatre suivants, qui entourent la scène du Christ en Majesté : l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, la Fuite en Égypte, la Résurrection du Christ. Quatre anges, thuriféraires et céroféraires, figurent dans quatre niches surmontées de pignons, deux sur chacun des deux côtés verticaux du cadre. Enfin, quatre ornements d'entrelacs – deux étoiles renfermant un fleuron et deux diamants – se plaçant au milieu de chaque côté du cadre, forment un grand losange imaginaire, qui dirige le regard vers le centre de la scène.

Ces deux peintures en pleine page qui figurent habituellement au début du Canon de la messe n'appartiennent nullement aux illustrations du *Breviari d'amor*, œuvre littéraire en vernaculaire, pieuse mais non liturgique. Cependant, de toute évidence, elles ont été peintes par le même artiste qui a exécuté les illustrations et vraisemblablement les initiales ornées, accompagnées dans les marges de motifs figurés et animaliers montrant des similitudes physiologiques indubitables avec les miniatures. La palette est la même, favorisant une tonalité légèrement sombre, avec du bleu outremer, du bleu grisâtre, du rouge orangé, du rouge garance ou rosâtre, du rose beige, du vert olive, du brun jaunâtre, du blanc et du noir ; on y retrouve les mêmes fonds, notamment le fond en petit damier diapré d'or et celui de quadrillage orné de petits motifs d'animaux fantastiques (ff. 6r et 7r). Quant aux personnages, ils sont toujours minces et sans épaisseur, la tête petite sur un corps plutôt allongé. À la différence du maître du ms. *B* qui dessine des corps humains harmonieusement élancés, l'artiste du ms. *F* tend à les styliser, au détriment de la construction anatomique, particulièrement lorsque les figures sont nues<sup>93</sup>. Sur la Crucifixion en pleine page au f. 5v, cette tendance est bien atténuée et le corps émacié et longiligne du Christ, notamment les bras, se rapproche d'une certaine expressivité. Les visages ont une expression sobre, les coins de lèvres tombant, mais ils ont les yeux grands aux prunelles noires et vives. Les deux peintures en pleine page, d'une exécution plus soignée, qui sont insérées en tête du volume, ont été bien exécutées par l'artiste illustrateur du *Breviari* (fig. 1, 2, 13).

Aussi, encore une fois, l'on se demande si l'inclusion des deux grandes peintures était liée à la volonté du commanditaire ou du premier possesseur du manuscrit, soit ce clerc qui est figuré au-dessous de la miniature du Jugement dernier au f. 125r (fig. 10). Un autre indice à mentionner se trouve dans la miniature représentant la scène de la confession et la pénitence (n° 53)<sup>94</sup>. Au f. 118vb (fig. 14), le prêtre assis frappe d'une verge le pénitent, agenouillé et les mains jointes, dont la tête est tonsurée et qui ressemble au clerc du f. 125r. Un dernier élément viendra encore à l'appui de cette argumentation, lors de l'analyse de la représentation des vertus et des vices du ms. *K*<sup>95</sup>. Ces détails spécifiques au ms. *F* corroborent l'hypothèse d'un lecteur clérical du *Breviari d'amor*.

L'artiste, qui a démontré son talent et son habileté dans le ms. *F*, a sans doute eu d'autres occasions d'exécuter des miniatures d'une pareille envergure. De fait, il est probable qu'un manuscrit du *Décret* de Gratien, jadis conservé dans la bibliothèque privée du château de Merville<sup>96</sup>, soit attribuable à ce même artiste.

Au f. 3 de ce manuscrit, cinq écussons figurent dans la marge autour de la miniature de la *Prima pars* : chacun d'eux est suspendu à un crochet, exactement comme celui au f. 125r du ms. *F*<sup>97</sup>. Les couleurs, les fonds des

92. Sur ce missel toulousain, voir : Claudia RABEL, « Sous le manteau de la Vierge : le missel des Carmes de Toulouse (vers 1390-1400) », dans Sophie CASSAGNES-BROUQUET et Michelle FOURNIÉ, éd., *Le livre dans la région toulousaine et ailleurs au Moyen Âge*, Toulouse, 2010, p. 85-106, en part. p. 92-93 ; les peintures du Canon aux fig. 39 et 40.

93. Par ex. aux ff. 66rb (n° 35, *La création d'Ève*), 68r (n° 39, *L'expulsion du Paradis*), 121ra-122ra (n°57, *Les dix tourments de l'enfer*), 183vb-184ra (n° 120, *Quatre manières d'enfer*).

94. Cf. ci-dessus la note 26.

95. Cf. ci-dessous, p. 107.

96. Paul OURLIAC, « Un manuscrit à miniatures du *Décret* de Gratien conservé dans une collection privée », dans *Studia Gratiana*, t. I (1953), p. 305-321, repris dans son recueil, *Études de droit et d'histoire*, Paris, 1980, p. 77-91 ; Anthony MELNIKAS, *The Corpus...*, op. cit., vol. I, *Dist.*, fig. 58, C. II, fig. 26, C. III, fig. 24, vol. II, C. XII, fig. 22. Le manuscrit a été récemment vendu aux enchères à Londres chez Christie's, voir la notice dans le catalogue de la vente, *The Arcana Collection : Exceptional Illuminated manuscripts*, Part III (Londres, 6 juin 2011), Lot 9, p. 18-20.

97. L'agencement des écussons autour de la miniature remonte au manuscrit des Coutumes de Toulouse avec leur commentaire (Paris, B.N.F., ms. lat. 9187, f. 1r), exécuté juste avant 1300 : Henri GILLES, *Les Coutumes de Toulouse (1286) et leur premier commentaire (1296)*, Toulouse, *Recueil de l'Académie de législation*, 1969. Sur ce manuscrit : François AVRIL, la notice n° 228, dans *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328*, cat. d'ex., Paris, 1998, p. 329. Sur l'iconographie des peintures dans la partie inférieure des pages : Susan L'ENGLE,

miniatures (notamment le fond en damier chargé de petites étoiles blanches), la proportion des figures et les traits de visages sont identiques au ms. *F*. Cependant le dessin des figures montre plus d'adresse et les drapés sont plus travaillés, ce qui permet de penser que les miniatures du Gratien sont un peu postérieures au ms. *F*<sup>98</sup>. La notice du catalogue de la vente suppose que le commanditaire ou le premier propriétaire de ce manuscrit de Gratien ait été peut-être un couvent des Frères Prêcheurs : les dominicains y figurent dans une position privilégiée dans quelques miniatures ; une table des matières d'une autre main, mais presque contemporaine du manuscrit, est portée à la fin du volume (ff. 387-388), dans laquelle le scribe « Frère Bernetus » s'adresse à « Père Clément », laissant entendre que le manuscrit appartient à une maison ecclésiastique<sup>99</sup>. Quoiqu'il en soit, il serait d'un grand intérêt de pouvoir confronter ces deux manuscrits dont les miniatures peuvent être attribuées à un seul et même artiste.

***Le manuscrit K (Londres, British Library, ms. Harley 4940)***<sup>100</sup>

Dans ce manuscrit, les majuscules en début de vers sont alternativement d'or et bleues à filigranes respectivement violets et rouges, les signes de paragraphe sont pareillement filigranés<sup>101</sup>. Les initiales champies, dorées sur le fond bleu et rose, servent à articuler le texte. L'utilisation de l'or pour le décor mineur en fait un exemplaire de luxe. Bien que les traits de la plume soient rapides et moins posés, le ms. *K* présente une disposition décorative similaire au ms. *B*. En effet, sa seule initiale ornée au f. 4r, à volutes de tiges fines à feuilles de vigne sur champ doré, rappelle le type de celles des *Décrétales* de Smithfield (Londres, British Library, ms. Royal 10.E.IV) et du *Décret* de Gratien florentin (Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Edili 97), les miniatures de ce dernier, nous l'avons constaté, étant dues au maître du ms. *B*. Toutefois le style situe le ms. *K* une dizaine d'années après, alors qu'il se place, en chronologie relative, proche du ms. *F*, dont il n'est probablement postérieur que de quelques années.

Au f. 4r, la miniature liminaire du *Breviari d'amor* représente le portrait de l'auteur dans un décor architectural, qui se compose d'un espace surmonté de cinq gâbles sommés de hauts pinacles en croix, avec quatre tours crénelées se dressant au-dessus (n° 1) (fig. 3). Les cinq travées, dont le fond est tapissé de motifs différents, dorés et diaprés, embrassent les protagonistes : Maître sur sa chaire et enseignant avec son livre ouvert sur le lutrin, et trois amants et troubadours se tenant en face de Maître, dont deux sont couronnés et portent un livre dans la main.

Parmi les exemplaires occitans, huit (*ACFHKL MN*) conservent le frontispice, dans lesquels les détails de la mise en scène diffèrent<sup>102</sup>. Dans *L*, la scène ne présente aucun élément architectural ; dans *N*, l'arcature est sans la superstructure architecturale ; dans *C*, un mur bas crénelé est disposé au-dessus des trois arcades ; dans *MH*, malgré la différence stylistique de ces deux exemplaires, les superstructures architecturées sont similaires, avec des arcades scandées par les tourelles qui ne se prolongent pas dans la marge supérieure. Pour le reste, les trois copies *AFK* partagent l'idée de « l'espace à cinq travées surmontées de gâbles ». Dans *F*, les cinq gâbles, ajourés d'un trilobe et couronnés de fleurons, et les six tours, surmontées d'un petit dôme sommé d'un pinacle, constituent la couverture de

« Justice in the Margins: Punishment in Medieval Toulouse », communication présentée au Congrès de la Medieval Academy of America à l'Université de Georgetown à Washington DC, 1999, p. 1-17 ; *Ead.*, « Justice in the Margins: Punishment in Medieval Toulouse », dans *Viator*, t. XXXIII (2002), p. 133-165. Je voudrais exprimer mes vives reconnaissances à Mesdames Jo Ann H. Moran Cruz et Susan L'Engle pour m'avoir permis de consulter le texte de la communication avant publication.

98. La datation suggérée dans le catalogue de la vente (*The Arcana Collection...*, *op. cit.* dans la note 95), vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, est donc trop ancienne.

99. *The Arcana Collection...*, *op. cit.*, p. 18.

100. Sur ce manuscrit : Clovis BRUNEL, *Bibliographie*, n° 20 ; Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*, p. 128 ; la notice dans le *Online Catalogue of Illuminated Manuscripts* de la British Library.

101. Un troisième exemple comprenant les signes de paragraphe filigranés se trouve dans le fragment *b* (Paris, B.N.F., ms. nouv. acq. fr. 11198, quatre feuillets mutilés, ff. 20, 21, 27 et 28) ; ils sont bleus et rouges et de la hauteur de 5-6 lignes, dont le milieu est évidé par un filet de parchemin réservé. La facture quelque peu différente et le dessin des filigranes moins aéré et moins souple que ceux des mss. *BK*, donnent à penser que ce fragment leur est probablement antérieur. Ces quatre feuillets restant d'un manuscrit, sans doute historié, ne conservent que le décor secondaire. Il est à mentionner que ses initiales ornées en couleur et garnies sur deux coins extérieurs de courtes tiges portant des besants d'or, se rapprochent du décor similaire d'un manuscrit du *Livre du trésor* de Brunetto Latini (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, ms. 391), dont la datation vers 1325 est proposée par Brigitte ROUX, *Mondes en miniatures : l'iconographie du 'Livre du Trésor' de Brunetto Latini*, Genève et Paris, 2009, en part. p. 92-94 et 365.

102. Cf. Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*, p. 21-22 et 135 : *A* (f. 8r), *C* (f. 1r), *F* (f. 7r), *H* (f. 1r), *K* (f. 4r), *L* (f. 7r), *M* (f. 5v) et *N* (f. 6v).

la salle avec faitage orné de trèfles (fig. 1). Dans *AK*, la superstructure est semblable : les cinq gâbles sont sommés de croix hautes, entre lesquelles sont deux tours rondes et deux tours polygonales.

Ce regroupement des représentations d'après la structure du décor architectural de la scène correspond grosso modo au regroupement d'après la disposition figurative. Les mss. *HLMN* présentent les amants et troubadours en nombre de quatre, tandis qu'ils ne sont que trois dans les mss. *ACFK*. Dans ce deuxième groupe, *AFK* présentent encore une fois des similitudes : le livre ouvert de Matfre est posé sur le lutrin<sup>103</sup> et les trois amants et troubadours sont vêtus de surcots courts, alors que dans *C*, Matfre tient son ouvrage grand ouvert dans la main et ses auditeurs sont vêtus de tuniques et manteaux longs. Les costumes dans *AK* sont plus particuliers : leur surcot court à la mode, qui est muni de coudières pendantes, et dont la taille est désormais plus étroite, est entouré d'une ceinture lâche, portant une gibecière et une dague (fig. 3)<sup>104</sup>. Les ressemblances, dans la composition et les vêtements, tout à fait frappantes entre *A* et *K* permettent de supposer que l'artiste du ms. *A* a probablement utilisé le frontispice du ms. *K*. Il est à mentionner que le même type du costume se retrouve dans deux manuscrits toulousains datés de vers 1350, le *Décret* de Gratien conservé à Avignon (Avignon, B.M., ms. 659)<sup>105</sup> et l'*Elucidari de las proprietatz de totas res naturals* (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1029), manuscrit unique conservant la version occitane du *De proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais, qui a été destiné à Gaston III comte de Foix dit Fébus<sup>106</sup>. Comme nous l'avons observé ci-dessus pour le ms. *B*, les artistes toulousains s'intéressent à la nouvelle mode vestimentaire à partir du début des années 1340. Il se peut que cet intérêt ait été suscité par certains manuscrits illustrés par un artiste peut-être formé à Paris, tel un Gratien conservé à Montpellier (Montpellier, B.M., ms. 34), exécuté certainement à Toulouse vers 1345-1350 pour Raymond de Canillac, archevêque de Toulouse, par un artiste de style « pucellien », qui est conscient des recherches nouvelles pour donner à l'édicule une impression spatiale et modeler les drapés, et attentif à la mode vestimentaire de la capitale<sup>107</sup>.

Dans *K*, cette première page est encadrée de trois côtés par les bandes droites à motifs échiquetés et diaprés ; le cadre est cantonné de quatre médaillons bordés d'échancrures, un cinquième médaillon, plus grand et polygonal se plaçant au milieu du côté inférieur ; les deux côtés verticaux sont ponctués par les disques concentriques. Ce motif, qui est d'origine italienne et utilisé dans les œuvres de Jean Pucelle<sup>108</sup>, est déjà employé à Toulouse dans le manuscrit

103. Le livre ouvert est blanc dans *ACK* ; l'inscription est exécutée dans *FHLM*.

104. Anne H. VAN BUREN, *Illuminating Fashion...*, *op. cit.*, p. 50-55, 293 « *Anlas* » et 305 « *Gipsier* ».

105. Avignon, B.M., ms. 659, notamment aux ff. 2r (scène en bas de la page) et 283v (causa XXXII). Sur ce manuscrit : Léon-Honoré LABANDE, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, t. XXVII, Paris, 1894, p. 366-367 ; Anthony MELNIKAS, *The Corpus...*, *op. cit.*, vol. III, C. XXXII, fig. 21 et passim ; Carl NORDENFALK, compte rendu de ce dernier, art. cit., en part. p. 335 ; Margaret RUSIUS, *L'illustration des Décrets de Gratien...*, *op. cit.*, catalogue des *Décrets* toulousains ; Patricia STIRNEMANN, la notice n° 32, dans *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque municipale d'Avignon. XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, cat. d'exp., Avignon, 1993, p. 124-128 ; Christiane RAYNAUD, « Le recours à la juridiction de l'Église (ms. 659 de la Bibliothèque municipale d'Avignon) », dans *L'Église et le droit dans le Midi (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> s.)*, *CF* n° 29 (1994), p. 293-319. Les deux derniers auteurs cités suggèrent que le manuscrit se rattache peut-être au couvent des Dominicains de Toulouse.

106. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1029, par exemple ff. 8v (Gaston Fébus figurant sur les miniatures du prologue en vers), CCXLIVr (Chasse au castor, une scène dans la marge inférieure). Sur ce manuscrit : Charles KOHLER, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, t. I, Paris, 1893, p. 476 ; Amédée BOINET, la notice sur le ms. 1029, dans *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, 5<sup>e</sup> année (1921), *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris*, p. 112-122 et pl. XXXIV-XXXVI ; François AVRIL, la notice n° 264, dans *Les fastes du gothique...*, *op. cit.*, p. 312 ; Simone VENTURA, « Autour de la version occitane du *De proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais », dans Pierre NOBEL, éd., *Textes et cultures : réception, modèles, interférences*. Volume 2 : *Interférences et modèles culturels*, Besançon, 2004, p. 47-62 ; Francesca MANZARI, *La Miniatura ad Avignone...*, *op. cit.*, p. 94-95, 159 et 161 ; Peter T. RICKETTS, « La traduction du *De proprietatibus rerum* de Bartolomé l'Anglais en occitan », dans Valérie FASSEUR, dir., *Froissart à la cour de Béarn. L'écrivain, les arts et le pouvoir*, Turnhout, 2009, p. 215-221 ; Marie-Hélène TESNIÈRE, la notice n° 117, dans *Gaston Fébus - Prince Soleil (1331-1391)*, cat. d'exp., Paris et Pau, 2011, p. 165. Le manuscrit fait actuellement l'objet du mémoire de Master 2 de Nathalie Chauvin à l'Université de Toulouse II Le Mirail.

107. Montpellier, B.M., ms. 34, renferme plusieurs initiales aux armes de Raymond de Canillac, archevêque de Toulouse en 1345, cardinal en 1350 (par ex. ff. 42r, 82r, 146v, 329v) ; les surcots courts portés avec ceinture lâche munie d'une gibecière ou d'une dague aux ff. 186r (causa XXIII), 226r (causa XXI), 263v (causa XXVI), 336r (causa XXXVI) ; l'essai de la représentation en perspective d'une voûte aux ff. 280r (causa XXX) et 297r (causa XXXIII). Sur ce manuscrit : Jean CLAPARÈDE, la notice n° 32, dans *Miniatures médiévales en Languedoc méditerranéen*, cat. d'exp., Montpellier, 1963, p. 45-49 ; Anthony MELNIKAS, *The Corpus...*, *op. cit.*, vol. II, C. XIV, fig. 16, C. XVII, fig. 20 ; Carl NORDENFALK, compte rendu de ce dernier, art. cit., en part. p. 335-336 ; François AVRIL, la notice n° 262, dans *Les fastes du gothique...*, *op. cit.*, p. 311 ; Margaret RUSIUS, *L'illustration des Décrets de Gratien...*, *op. cit.* ; Maud BROCHARD, *Décret de Gratien, manuscrit 34 de la Bibliothèque municipale de Montpellier*, mémoire de maîtrise, Université Paul Valéry Montpellier III, 1993.

108. Par exemple, le disque s'emploie comme décor sculptural dans les Heures de Jeanne d'Évreux (New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, Acc.54.1.2) aux ff. 16r (Annonciation) et 82v (Mise au tombeau).

précité du *Décret* de Gratien montpelliérain (Montpellier, B.M., ms. 34), dans lequel les disques cantonnent le cadre de la miniature. La formule de l'encadrement du frontispice du ms. *K* est reprise dans les mss. *AC*, qui peuvent être datés vers les années 1360-1370 ; elle se retrouve également dans les deux portraits des capitouls de 1369-1370 et de 1370-1371, dans le *Livre des Histoires* (Toulouse, AM, BB 273, chroniques 73 et 74, ff. 35r-v)<sup>109</sup>.

Sur les deux médaillons du haut figure le nom du Christ. Le médaillon polygonal au centre en bas renferme des armes qui, abîmées, ne sont que partiellement lisibles : « d'azur, (pièce ou meuble émaillé d'or, illisible), à la bordure dentelée d'or » (fig. 3). Au f. 4r du ms. *K*, à gauche et à droite du médaillon polygonal, les deux médaillons bordés d'échancures sont placés symétriquement aux coins inférieurs de l'encadrement. Sur le fond bleu de chacun de ces derniers se dessine un heaume presque noir, surmonté d'un croissant de la même couleur, auquel est attaché un lambrequin rouge vermillon, en forme courte et non taillée, et orné d'une croix jaune<sup>110</sup>. Il est intéressant de noter que dans le manuscrit précité de l'*Elucidari de las propietatz de totas res naturals*, l'exemplaire personnel de Gaston Fébus, les armes de Foix et de Béarn figurent sur le médaillon polygonal, qui se place sur l'axe central au-dessous de la peinture liminaire du prologue en vers (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1029, f. 8r), traitement analogue au frontispice du ms. *K*. Un autre manuscrit appartenant également à Gaston Fébus et contenant la traduction occitane de la *Cirurgia* d'Albucassis, porte, dans la marge inférieure de la première page enluminée, ses armes surmontées d'un heaume avec cimier figurant une tête de vache de gueules et avec lambrequin non taillé (Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire Médecine, ms. H 95, f. 1r)<sup>111</sup>. Est-ce que la présence du heaume sur la page frontispice du ms. *K* suggère que le commanditaire ou le possesseur du livre appartenait à la classe des chevaliers ? Il est difficile de le savoir. Un détail iconographique pourrait ne pas être sans rapport avec cette question.

Pour commenter le quatrième article du Symbole des Apôtres, Matfre narre la Passion du Christ d'après les Évangiles : le récit accompagné d'un cycle de vingt miniatures (vv. 22922-24786, n<sup>os</sup> 98-118)<sup>112</sup>, dont cinq pour la crucifixion (vv. 23564-23711, n<sup>os</sup> 113-117). Après le v. 23571, la légende rubriquée se lit : « *Iezus pren bevratge cruzel de vinagre mesclat ab fel* », et dans *ABCHLMN*, la miniature représente Jésus abreuvé de fiel, avant d'être cloué sur la croix (n<sup>o</sup> 113)<sup>113</sup> : le Christ, debout, tient dans les mains une coupe ou une écuelle et l'appuie à peine sur les lèvres, sous le regard d'un soldat romain avec un hanap dans la main. Cependant dans *FGK*, les artistes ont confondu cette scène et l'épisode du porte-éponge, et le Christ y est figuré sur la croix<sup>114</sup>. Au f. 165ra du ms. *K*, le porte-éponge, placé à la gauche du Christ, mort et les yeux clos, tient dans la main gauche un seau et dans la main droite une tige d'hysope, sur laquelle est fixée une éponge imbibée de vinaigre. Ce qui n'est pas habituel dans cette scène, c'est qu'à la droite du Christ, un personnage s'agenouille, joignant les mains en prière. Et il faut surtout noter que le même schéma de composition réapparaît au f. 166ra : le Christ crucifié, mort sur la croix, à sa gauche, le porte-éponge Stephaton tenant le seau et la tige d'hysope, à sa droite, le même personnage agenouillé mais tenant une haute lance dans ses mains jointes en prière, ce qui le rend clairement identifiable à Longin (fig. 16). Dans les autres exemplaires, toutefois, la scène représente la transfixion du Christ par le porte-lance entre les deux larrons vivants dont les soldats blessent les jambes, comme désignée par la légende rubriquée : « *Iezus mortz eferitz el costat e ilh lairo viven escueichat* » (n<sup>o</sup> 117)

109. Sur les miniatures de ce feuillet : François AVRIL, la notice n<sup>o</sup> 310, dans *Les fastes du gothique...*, op. cit., p. 354 ; Christian PÉLIGRY, la notice n<sup>o</sup> 2, dans *Images et fastes des Capitouls de Toulouse*, cat. d'exp., Toulouse, 1990, p. 34-35. Sur l'histoire du registre : François BORDES, *Formes et enjeux d'une mémoire urbaine au bas Moyen Âge : le premier "Livre des Histoires" de Toulouse (1295-1532)*, Toulouse, 2006. Les pages sont consultables sur le site des Archives municipales de Toulouse.

110. Dans les premières représentations, les lambrequins ne sont pas déchirés ni taillés. Germain DEMAY, *Le costume au Moyen Âge d'après les sceaux*, Paris, 1880, p. 226-227 ; Michel PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, Paris, 1997 (1<sup>ère</sup> éd. en 1979), p. 208-209.

111. Elles sont accompagnées de banderoles où se lit sa devise, *Febus avant*. Sur ce manuscrit : David Trotter, « *Per fort desir de saber : la Chirurgia* d'Albucassis, Gaston Fébus et la science en occitan », dans Valérie FASSEUR, dir., *Froissart à la cour de Béarn ...*, op. cit., p. 195-213. Dans la notice n<sup>o</sup> 116 du *Gaston Fébus - Prince Soleil...*, op. cit., à la p. 164, le manuscrit est localisé à Toulouse en 1357.

112. L'illustration n<sup>o</sup> 103 n'apparaît que dans *F*, comme nous l'avons observé plus haut.

113. Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, op. cit., t. II, Partie II, p. 471.

114. Dans *F*, le porte-éponge et aussi le porte-lance sont figurés ; ce dernier désignant ses yeux, indique que lui, aveugle, il a été guéri par le sang du Sauveur (f. 174vb). Dans *G*, le porte-éponge est combiné au sujet des deux larrons ; un soldat brise les jambes du bon larron, placé sur la droite du Christ, tandis qu'un diable s'échappe de la bouche du mauvais larron (f. 169va). À cet endroit du texte, un feuillet manque à *D* (entre f. 129v et f. 130r), contenant sans doute les illustrations n<sup>os</sup> 109-115.

(fig. 15)<sup>115</sup>. Dans *K*, la légende n'indique que la transfixion par la lance, mais l'on peut s'interroger sur les raisons qui ont fait que l'artiste a pris la liberté de modifier le sujet à représenter : pourquoi a-t-il figuré Longin non pas en costume militaire<sup>116</sup>, mais habillé d'un riche vêtement civil et d'un manteau doublé d'hermine et dans une attitude de vénération et de prière.

La figure de Longin, dont l'histoire est racontée dans l'Évangile de Nicodème, est déjà dotée d'un symbolisme efficace dans l'iconographie romane<sup>117</sup>. La diffusion de la légende, dans laquelle le centurion romain et le soldat porte-lance se confondent, a certainement été encore favorisée par la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Dans l'art du XIV<sup>e</sup> siècle, avec l'essor de la dévotion à la Passion du Christ, il semble que la figure de Longin serve de modèle à l'expression de la piété, car dans la représentation de la crucifixion, l'image cristallisée du mystère de la rédemption et du salut, la place de Longin au pied du Christ en croix est spécialement privilégiée. Représenté à genoux en orant, Longin aurait peut-être joué le rôle de miroir, qui renvoie au pieux donateur, commanditaire de l'œuvre, l'image qu'il souhaite donner de lui-même. Il convient d'attirer l'attention à cet égard sur certains exemples méridionaux dans l'enluminure des années 1330.

La Crucifixion dans un missel romain, daté de 1331 (Toulouse, B.M., ms. 93, f. 129v)<sup>118</sup>, montre un personnage agenouillé, tenant une lance et en prière, dans une posture presque identique au Longin du ms. *K* (fig. 16 et 17). Cette peinture à demi-page, faisant face à celle du Christ en Majesté figuré sur la page droite de la double page, se place au-dessus de l'initiale historiée de la prière *Te igitur* présentant un prêtre célébrant la messe, qui ouvre le Canon de la messe. Sur le fond échiqueté de bleu, rose et or, se détache le Christ sur la croix, dressée sur le crâne d'Adam, sur lequel tombe le sang du Rédempteur. Quatre personnages l'entourent, dont la Vierge et saint Jean. À gauche de la croix est placé un homme d'armes, casqué et muni d'une longue épée, qui désigne le Christ du doigt ; il est le centurion qui témoigne. À droite de la croix, tout près du Crucifié, Longin le porte-lance à genoux, revêtu d'un riche manteau doublé d'hermine, est peut-être le donateur, qui aurait pris sa place. D'après le colophon du scribe, porté à la fin du manuscrit, qui fait savoir les noms et les qualités du commanditaire et du copiste, ainsi que la date et le lieu de l'exécution, ce missel a été commandé par Raimond Fabri (Raymond Fabre ?), recteur de l'église de Caillac dans le diocèse de Cahors, et la copie achevée à Avignon le 5 décembre 1331 par Bartholomeo la Absros (Bartholomeo la Broa ou Barthélemy Labroue ?), clerc de l'église paroissiale de Glénat dans le diocèse de Saint-Flour<sup>119</sup>. Le parallélisme intéressant entre ces deux représentations de Longin, susceptibles de suggérer peut-être une image du donateur, ferait même présumer que l'artiste du ms. *K* ait pu connaître le missel de Raimond Fabri, mais on ne sait pas depuis quand il était à Toulouse. Or, une troisième représentation analogue se retrouve dans un autre missel, dont la présence à Toulouse dans les années 1340 est attestée.

La première page après le calendrier d'un autre missel romain, la première messe du premier dimanche de l'Avent, est décorée par une très grande initiale historiée de l'introït, *Ad te levavi animam meam*, montrant en deux registres l'offrande de l'âme à Dieu, et par un encadrement historié fait de baguettes et de rinceaux à feuilles

115. Dans *GHLM*, Longin porte sa main à son œil ; dans *ACF*, sans Longin, la scène ne représente que le Christ en croix entre les deux larrons et les soldats blessant leurs jambes ; dans *D*, la transfixion du Christ par le porte-lance entre la Vierge et saint Jean. Dans *L*, la miniature occupant la largeur de deux colonnes d'écriture se trouve dans la première colonne au-dessous du v. 23691 et dans la seconde colonne après le v. 23711, où finit le récit sur cet événement d'après l'Évangile de Saint Jean (19,31-34) ; le texte suivant, qui décrit la Descente de croix, occupe les deux colonnes au-dessous de l'illustration. Dans *AK*, la miniature située après le v. 23691, donc déplacée par rapport à son texte, ce qui a été probablement causé par le modèle utilisé, dont la disposition semblait comme *L*. C'est encore un exemple de la difficulté de la copie d'un manuscrit richement illustré.

116. Pour l'illustration n° 55 de la section de la contrition, Longin est représenté debout et en costume militaire dans *K* (f. 112rb).

117. Émile MÂLE, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, nouv. éd., 1948 (huitième édition), p. 366-367 ; Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, op. cit., t. II, Partie II, p. 495-497.

118. Sur ce manuscrit : Auguste MOLINIER, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements*, série in-quarto, t. VII, Paris, 1885, p. 47 ; Victor LEROQUAIS, *Les Sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris, 1924, t. II, n° 393, p. 219-220 ; Charles SAMARAN et Robert MARICHAL, dir., *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste*, t. VI, Paris, 1968, p. 385 ; Francesca MANZARI, *La Miniatura ad Avignone...*, op. cit., p. 90-95, 110 et 133.

119. « *Missale istud siue mixtum fecit fieri dominus Raymundus Fabri, rector ecclesie de Calhlaco, dyocesis Catursensis ... Fuit enim compositus siue scribitus liber iste pro rtohBoalmeo la absros, clerico Sancti Flori dyocesis et parrochiano ecclesie de Lgaoten ... Completus fuit in Auinione, die iouis post festum beati Andree apostoli, anno Domini millesimo trescentesimo tricesimo primo* » (f. 318v) : la transcription est due ici à Charles SAMARAN et Robert MARICHAL, dir., *Catalogue des manuscrits en écriture latine...*, op. cit., t. VI, p. 385 ; sur l'interprétation du nom du copiste, voir Francesca MANZARI, *La Miniatura ad Avignone...*, op. cit., p. 94 et 110.

trilobées, qui encerclent quelques médaillons à figures (Toulouse, B.M., ms. 90, f. 7r) (fig. 18)<sup>120</sup>. Au milieu de la baguette inférieure se trouve le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean sur le fond doré d'un édifice à gâble aigu, dont le pinacle s'élanche dans l'entrecolonnement de la page. Deux personnages avec phylactère blanc se situent de part et d'autre et, au-dessous d'eux, deux médaillons à fond coloré et réticulé montrent, l'un, à droite de la Crucifixion, Longin, revêtu du manteau, agenouillé tenant la lance dans les mains jointes, l'autre, à gauche, Stephaton debout tenant la hampe de l'éponge ; entre ces derniers, un guerrier portant une épée désigne du doigt le Crucifié au-dessus de lui. Ce missel a été offert en 1344 aux Cordeliers de Toulouse par Jean Tissandier, évêque franciscain de Rieux de 1324 à 1348, pour l'usage de la chapelle funéraire qu'il avait fait construire dans le couvent<sup>121</sup>. Cependant l'évêque de Rieux n'est ni le commanditaire, ni le destinataire initial du manuscrit : le calendrier sanctoral mentionnant plusieurs saints particulièrement vénérés à l'autre côté de la Manche fait présumer que le premier destinataire a été un prélat anglais. Pendant sa carrière, Jean Tissandier a fait l'acquisition de ce missel, les occasions ne manquant pas<sup>122</sup>. Surtout il est probable qu'il ait pu l'acquérir à Avignon, où il séjournait de façon habituelle, et où il dirigea, de 1324 jusqu'à mai 1333, en tant que bibliothécaire du Pape Jean XXII, l'équipe des copistes d'origines géographiques diverses, dont anglaise, pour produire les livres pour la bibliothèque pontificale<sup>123</sup>. En effet, le missel de la chapelle de Rieux a été très vraisemblablement copié et enluminé à Avignon, car les initiales ornées et champies de ce manuscrit peuvent être attribuées à l'enlumineur qui a exécuté, à Avignon, les mêmes décorations dans le missel de Raimond Fabri, daté de 1331<sup>124</sup>. Quant aux figures, elles aussi sont dues à un seul et même artiste dans les deux missels : l'homme ailé, symbole de saint Mathieu, qui, avec les trois autres animaux du Tétramorphe, cantonne la mandorle du Christ en Majesté dans le missel de 1331 (Toulouse, B.M., ms. 93, f. 130r) et l'ange de l'initiale U ouvrant l'introit de la messe de l'Annonciation *Vultum tuum* dans le Sanctoral du missel de Rieux (Toulouse, B.M., ms. 90, f. 291va) sont tout à fait superposables jusqu'aux détails du visage, de la chevelure, de la proportion du corps et du traitement du drapé<sup>125</sup>. La localisation probable du lieu de sa fabrication à la cité rhodanienne peut expliquer la particularité du missel de Rieux, notamment le choix des saints anglais du calendrier initial et la présence de la Crucifixion en pleine page sur le verso de la préface commune, dont l'exécution avait été confiée à un artiste distinct, probablement d'origine septentrionale, voire un artiste d'origine anglaise (Toulouse, B.M., ms. 90, f. 197v)<sup>126</sup>.

L'hypothèse que l'artiste du ms. K ait vu ce missel au couvent des Franciscains de Toulouse et y ait peut-être emprunté la figure de Longin agenouillé dans l'attitude d'adoration, est encore confortée par une autre

120. Sur ce manuscrit : Auguste MOLINIER, *Catalogue général des manuscrits...*, op. cit., t. VII (in-4°), p. 45 ; Ernest ROSCHACH, *Histoire graphique de l'ancienne province de Languedoc*, Toulouse, 1904, p. 363-366 ; Victor LEROQUAIS, *Les Sacramentaires et les missels...*, op. cit., t. II, n° 394, p. 220-221 ; Achille AURIOL, « Deux missels manuscrits de la Bibliothèque de Toulouse », dans *Trésors des Bibliothèques de France*, t. IV, 1933, p. 108-112 ; Charles SAMARAN et Robert MARICHAL, dir., *Catalogue des manuscrits en écriture latine...*, op. cit., t. VI, p. 498 ; Yvette CARBONELL et Christian PÉLIGRY, « Le Missel de la chapelle de Rieux du couvent des Cordeliers de Toulouse, B.M.T. 90 » dans *Menestral*, n° 26 (1981), p. 14-23 ; Christian PÉLIGRY, la notice n° 9, dans *Patrimoine public et Révolution française : constitution des collections toulousaines*, cat. d'exp., Toulouse, 1989, p. 129-130 ; Francesca MANZARI, *La Miniatura ad Avignone...*, op. cit., p. 92-95, 102.

121. Yvette CARBONELL et Christian PÉLIGRY, « Le Missel de la chapelle de Rieux... », art. cit. Sur le cycle des grandes statues sculptées commanditées par l'évêque pour la chapelle : Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, *Toulouse et le Languedoc : la sculpture gothique (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, Toulouse, 1998, en part. p. 209-233.

122. Par exemple, il a acheté un missel de grand format, dont les préfaces sont accompagnées de notations musicales, estimé valoir la somme de trente-cinq livres tournois, à la vente des livres après décès de Pierre de Via, petit neveu de Jean XXII et évêque d'Albi de 1334 jusqu'à sa mort en août 1337 : Marie-Henriette JULLIEN DE POMMEROL et Jacques MONFRIN, *Bibliothèques ecclésiastiques au temps de la papauté d'Avignon. II. Inventaires de prélats et de clercs français*, Paris, 2001, p. 129-132 (337.7), « *Item quendam librum Missale magnum sine nota exceptis prefationibus, extimatum per supradictos ad L flor. auri ; valet computato quolibet flor. XIII s.t. XXXV lb. Et ipsum habuit dominus Rivensis episcopus* ».

123. Francesca MANZARI, *La Miniatura ad Avignone...*, op. cit., p. 32.

124. *Ead.*, *ibid.*, p. 92. Voir par exemple les initiales ornées avec masques animaux ayant une tige dans la gueule, dans le missel de la chapelle de Rieux (Toulouse, B.M., ms. 90, f. 110vb) et dans le missel de Raimond Fabri (Toulouse, B.M., ms. 93, f. 241vb). Les initiales champies, assez particulières, qui se caractérisent par leur ornementation filiforme délicatement travaillée au pinceau fin blanc, avec des trèfles, trois points et des tiges ciliées, sont également identiques dans les deux missels. Les reproductions sont consultables sur le site Base Enluminures.

125. Pour la représentation du célébrant de la messe, le schéma de composition se montre également identique dans le missel de Rieux (Toulouse, B.M., ms. 90, ff. 196ra et 196vb) et dans le missel daté de 1331 (Toulouse, B.M., ms. 93, f. 129va).

126. Yvette CARBONELL et Christian PÉLIGRY, « Le Missel de la chapelle de Rieux... », art. cit., p. 20 ; Francesca MANZARI, *La Miniatura ad Avignone...*, op. cit., p. 94.

observation. Au moment du don de ce missel, l'on a ajouté à la fin, pour l'adapter à l'usage dans la chapelle de Rieux, une série de messes pour les fêtes franciscaines, mais aussi pour les fêtes récemment ajoutées au calendrier liturgique, les messes de saints locaux comme saint Front et saint Martial, et les messes des saints évangélistes (ff. 401r-408v)<sup>127</sup>. Ces dernières pages sont enluminées d'initiales ornées et champies d'une facture différente que le corps du manuscrit. L'exécution de ces initiales ornées est probablement attribuable à un « atelier » toulousain actif vers 1350, qui a enluminé un missel à l'usage de Toulouse (Toulouse, B.M., ms. 97), dont l'élégante ornementation en couleurs et en or se retrouve dans l'*Elucidari de las propietatz de totas res naturals*, manuscrit déjà cité, dont le destinataire n'est autre que Gaston Fébus (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1029)<sup>128</sup>. Bien qu'il soit assez difficile de préciser la comparaison, en raison du faible nombre d'initiales ornées dans ces pages ajoutées (vingt seulement), leur style s'inscrit parfaitement dans les formules de la décoration secondaire peinte pratiquées à Toulouse au milieu du siècle<sup>129</sup>. Quoiqu'il en soit, si c'est bien l'enlumineur de la décoration secondaire de l'*Elucidari* qui a effectué les initiales ornées à la fin du missel de Rieux, l'artiste du ms. *K* a eu bien des chances de connaître ce missel, tous deux ayant travaillé pour le même manuscrit de l'*Elucidari*.

Le projet de traduction occitane du *Liber de proprietatibus rerum*, ouvrage encyclopédique composé vers 1230-1240 par le franciscain Barthélemy l'Anglais, qui rencontra un grand succès dans le milieu clérical et universitaire dès la première période de diffusion de l'ouvrage, semble avoir été d'une certaine importance, d'autant qu'il précédait la traduction française, commandée par le roi Charles V à Jean Corbechon, frère ermite de Saint-Augustin, dont l'achèvement date de 1372. Le traducteur anonyme de l'*Elucidari* peut avoir été un frère dominicain, qui est figuré deux fois au début du manuscrit : dans une des miniatures du prologue en vers, qui est propre à la version occitane (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1029, f. 9vb, foliotation en chiffre arabe), et dans l'initiale ouvrant l'introduction au l'ouvrage de Barthélemy l'Anglais (f. Ira, foliotation en chiffre romain)<sup>130</sup>. Le manuscrit a été exécuté sans doute à Toulouse et peut être daté entre 1350 et 1360<sup>131</sup>. C'est un somptueux exemplaire, historié et enluminé, dont le programme des illustrations a probablement été conçu sous la direction du traducteur. Si certaines images appartiennent au répertoire iconographique du genre encyclopédique établi, d'autres sont originales, tant pour les idées que pour la disposition, ce qui en fait un livre fort précieux pour l'histoire des manuscrits enluminés de Toulouse et du Midi de la France.

L'on peut compter probablement quatre mains pour l'élaboration de l'enluminure de ce manuscrit, dont une, spécialiste du décor à l'encre, a travaillé seulement pour les initiales filigranées ; parmi les trois autres, qui ont exécuté le décor de couleurs et d'or, un maître artiste et un collaborateur ont réalisé le décor historié, tandis qu'un troisième, qui peut être identifié à l'enlumineur du missel à l'usage de Toulouse (Toulouse, B.M., ms. 97), s'est spécialisé dans les initiales ornées et leurs antennes ornementées.

Le maître artiste a peint toutes les miniatures – un grand frontispice et cinq miniatures de la largeur d'une colonne – dans le prologue intitulé « *le Palaytz de Savieza, fayt a istancia del noble princep Guasto, compte de Foysh* », poème dédicatoire allégorique, qui occupe un cahier de deux feuillets à la fin de la partie préliminaire (ff. 8r-9v, numérotés en chiffres arabes). C'est également à ce dernier qu'on peut certainement attribuer la grande

127. Yvette CARBONELL et Christian PÉLIGRY, « Le Missel de la chapelle de Rieux... », art. cit., p. 16 et 22.

128. Francesca MANZARI, *La Miniatura ad Avignone...*, op. cit., p. 94-95.

129. Le missel, ms. 97, n'est décoré que des initiales ornées et filigranées, les peintures du Canon de la messe étant sans doute perdues. Toutefois la décoration peinte se plonge avec les antennes baguettes et les fin rameaux aux feuilles trilobées, allongés et ondulants, qui encadrent souvent la page entière ; ce procédé se pratique avec succès dans l'enluminure toulousaine de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. La décoration filigranée est également assez élaborée, qui porte de temps à autre des têtes humaines et animalières. Sur ce manuscrit : Auguste MOLINIER, *Catalogue général des manuscrits...*, op. cit., t. VII (in-4<sup>o</sup>), p. 48 ; Victor LEROQUAIS, *Les Sacramentaires et les missels...*, op. cit., t. II, n<sup>o</sup> 492, p. 318-319 ; *Dix siècles d'enluminure et de sculpture en Languedoc. VII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, cat. d'exp., Toulouse, 1954-1955, cat. n<sup>o</sup> 65, p. 40 ; Hiromi HARUNA-CZAPLICKI, *Les manuscrits enluminés toulousains de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle : l'état de la question*, mémoire de DEA, Université de Toulouse II-Le Mirail, 1998, en part. vol. 1, p. 60-61 et vol. 2, Pl. LXVII.

130. François AVRIL, la notice n<sup>o</sup> 264, dans *Les fastes du gothique...*, p. 312, citée ci-dessus dans la note 107. Les reproductions des enluminures sont consultables sur le site Liber Floridus.

131. Le traducteur décrit Gaston Fébus comme un « *bel donzel* », ce qui amène à le dater vers 1350-1355. Les considérations textuelle et héraldique sur les détails du prologue dédicatoire permettent d'avancer la datation vers 1355-1360, comme le suggère Simone VENTURA, « Autour de la version occitane du *De proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais », art. cit., en part. p. 56-59 ; cf. Claudine PAILHÈS, *Gaston Fébus : le prince et le diable*, Paris, 2007, en part. p. 186.

miniature en demi-page située au commencement du texte de la traduction (f. Ir, numéroté en romain), qui représente un Christ Dieu trônant, entouré d'anges et de saints, au pied duquel sont figurés Gaston Fébus, présenté par un saint qui pourrait être saint Dominique, et des laïcs, probablement les membres de sa famille, agenouillés en prière. Cette dernière peinture, dont les carnations sont traitées avec un *verdaccio*, est plus italianisante et plus lourde d'exécution que les six premières miniatures, mais les dessins des figures et le traitement du drapé montrent le travail d'un seul et même artiste, qui aurait intentionnellement différencié la facture pour souligner la solennité de la représentation au seuil du texte de l'ouvrage encyclopédique. Ce maître du *Palaytz de Savieza* dépeint excellemment les allégories et les sujets d'une iconographie savante, avec des personnages élégants, dont la gesticulation et les mouvements semblent à la fois convaincants et à l'aise.

Les illustrations de la version occitane en vingt livres sont constituées des initiales historiées au début de chaque livre, de sept diagrammes au commencement de quelques chapitres dans les livres VIII et XI, et de plusieurs scènes et de nombreuses figures animalières dans les marges, dont certaines se rapportent au texte et d'autres non. C'est dans la première partie du manuscrit, à partir du livre II jusqu'au livre XI, que les deux artistes, le maître du *Palaytz de Savieza* et son collaborateur, concourent à l'exécution du programme des images. Mais la tâche n'est pas divisée de façon rationnelle, aucune méthode de distribution n'y est décelable. Les initiales historiées sont exécutées tantôt par le maître, tantôt par le collaborateur, ou bien par les deux ensemble ; les deux mains s'entremêlent parfois sur une même page<sup>132</sup>. Il est pourtant aisé de distinguer leur main, car les deux personnalités artistiques diffèrent nettement l'une de l'autre.

Le maître, qui possède une qualité du dessin précise et soignée, sait dépeindre avec ses pinceaux fins de différentes couleurs le modelé du visage, la texture du vêtement des personnages et celle du pelage des animaux. Comme il les applique attentivement, le rendu paraît souvent un peu lourd. Il est aussi un meilleur observateur des détails des choses et de la nature, la preuve en est qu'il peint tout un monde d'oiseaux et d'animaux, réels ou fantastiques, dans les marges pour illustrer les livres XII et XVIII traitant ces thématiques.

Par contraste, son collaborateur ne dispose pas de la même capacité. Préférant une approche plutôt spontanée, il ne s'attache pas au modelé ou aux proportions des personnages<sup>133</sup>, et c'est peut-être la raison pour laquelle sa main est parfois reconnaissable seulement sur le visage de figures traité avec un graphisme marqué, dont le corps recouvert d'un drapé savamment rendu par de fines hachures semble exécuté par le maître<sup>134</sup>. On constate en fait que ce collaborateur est identifiable à l'artiste du ms. *K* du *Breviari d'amor*, dont la personnalité artistique s'exprime pleinement dans le ms. *K*.

L'identité se révèle particulièrement dans les miniatures traitant les mêmes sujets de la cosmologie dans les deux manuscrits, notamment les quatre diagrammes suivants : la division du ciel représentée par un enchâssement de plusieurs cercles concentriques entourant la terre<sup>135</sup>, les signes du zodiaque disposés en cercle<sup>136</sup>, les phases de la lune<sup>137</sup>, les douze vents personnifiés en buste et rangés en cercle<sup>138</sup>. Bien que les détails expliqués par les inscriptions dans les diagrammes diffèrent selon les auteurs des deux ouvrages, Barthélemy l'Anglais et Matfre Ermengaud<sup>139</sup>, des idées picturales similaires sont utilisées dans les deux manuscrits, d'où s'explique la ressemblance de ces images. Il n'en reste pas moins que la main de l'artiste y est manifeste.

132. Par exemple, au f. 66v où l'initiale historiée du livre VI représentant les quatre âges de la vie est exécutée par le maître, les visages de deux hybrides anthropomorphes en marge semblent attribuables au collaborateur, tandis que la facture de leurs corps paraît due à la main du maître.

133. Notamment aux ff. 12v (livre II, les anges dans la marge), 114ra (livre VIII, le diagramme figuré du zodiaque), 124va-125vb (livre IX, les initiales historiées illustrant les occupations des mois).

134. Par exemple, les hybrides anthropomorphes dans les marges aux ff. 125v et 132v ; voir aussi ci-dessus la note 132.

135. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1029, f. 106va ; dans *K*, f. 44v (illustration n° 28, le diagramme du monde montrant des zones des quatre éléments et des sphères des sept planètes et des étoiles).

136. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1029, f. 114ra ; dans *K*, f. 31r (illustration n° 12, le diagramme montrant le jour du mois où le soleil entre dans chaque signe du zodiaque).

137. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1029, f. 116vb ; dans *K*, f. 36ra (illustration n° 20-1, les phases de la lune).

138. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1029, f. 135ra ; dans *K*, f. 45v (illustration n° 29, la rose des vents).

139. Dans l'*Elucidari*, le diagramme des corps célestes traduit la conception théologico-cosmologique, en montrant les cieux des sept planètes, le ciel étoilé, le ciel cristallin, et au-delà de celui-ci, le dixième ciel, appelé Empyrée (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1029, f. 106va). Dans le *Breviari*, le diagramme interprète le système aristotélico-ptolémique et montre les zones sublunaires des quatre éléments et les sphères célestes jusqu'à la sphère des étoiles fixes. Voir l'illustration n° 28 : dans *BDFGL*, cette dernière est indiquée par l'inscription « *cel estelat* » ; dans *MN*, exprimée visuellement par le ruban étoilé ; dans *A*, inscription omise ; dans *CK*, les inscriptions des sphères ne sont pas exécutées.

De plus, il est intéressant de remarquer que dans les deux manuscrits les anges se trouvent représentés comme les moteurs du mouvement des cieux. Dans le deuxième chapitre du livre VIII de l'*Elucidari*, la miniature illustrant le mouvement céleste montre deux anges placés de chaque côté de l'axe du monde, l'un au pôle du septentrion, l'autre à celui du midi (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1029, f. 108ra) (fig. 19). Tenant les manivelles plantées à l'extérieure des sphères, ils meuvent précisément les corps célestes<sup>140</sup>, bien que cet aspect ne soit pas décrit dans le texte de Barthélemy. Dans le *Breviari d'amor*, la section traitant des aspects de cosmologie comprend un exposé sur les espaces du monde (vv. 3622-3655), qui est illustré par un diagramme de conception géocentrique avec deux anges-moteurs (n° 10) (fig. 20). Placés, l'un au pôle céleste « *artic* », l'autre au pôle « *antartic* », ils mettent en mouvement le firmament à l'aide de manivelles. Dans le gouvernement divin les anges ont, parmi leurs fonctions, de faire tourner les cieux<sup>141</sup>, quoique leur présence ne soit pas évoquée dans le texte de Matfre non plus<sup>142</sup>. Les deux compositions diffèrent légèrement : dans l'*Elucidari*, l'ange au pôle nord est disposé la tête en bas. Toutefois, le rendu graphique linéaire du corps plat, le traitement particulier du vêtement et du drapé autour de la taille, et le visage à l'air un peu boudeur des anges, sont tout à fait analogues dans les deux manuscrits. Pour l'illustration du *Breviari*, il semble que l'artiste du ms. *K* ait emprunté le schéma de composition au ms. *B* (fig. 9), jusqu'à reproduire la posture des anges. Dans *B*, le diagramme est accompagné de la légende rubriquée « *Taula dels espazis del mon* », et renferme plusieurs inscriptions qui donnent des mesures en chiffres sur la longueur de l'axe du firmament et la distance entre la terre et le firmament qui l'entoure. Dans *K*, la légende manque à la miniature au f. 28r et les bandes destinées aux inscriptions ont été laissées en blanc<sup>143</sup>. Le ms. *K* est en effet resté inachevé, sans la dernière intervention du rubricateur chargé d'exécuter les inscriptions dans les illustrations<sup>144</sup>.

Le fait que l'artiste du ms. *K* ait regardé de près le ms. *B* se voit dans sa palette, qui est aussi proche de celle du maître *B*, légèrement plus claire que la palette du maître du *Palaytz de Savieza* de l'*Elucidari*. Pour le dessin des figures, il ne s'inspire pourtant ni du maître *B*, ni du maître de l'*Elucidari*. Certes, il ne pouvait guère égaler la qualité et le raffinement de ces deux maîtres ; son art est différent. Dans le ms. *K*, où il s'est chargé de toutes les illustrations, son style, qui peut se caractériser par une stylisation graphique, se développe pleinement avec de l'audace et de l'originalité (fig. 3 et 4). L'artiste interprète les formes des figures humaines à sa guise, en les simplifiant et les stylisant, parfois jusqu'à l'abstraction. C'est un graphisme elliptique avec une exagération formelle. Il rend souvent ses figures dans les positions acrobatiques et invraisemblables, ou déforme les bras et les jambes selon un rythme graphique ; ainsi, ses personnages ressembleraient-ils presque, dans certains cas, à des figures avant-gardistes du siècle dernier<sup>145</sup>. On se demande ce que pouvaient penser ses contemporains de ces enluminures « modernistes ». L'évolution de son style et le fait que l'artiste ait été chargé de l'ensemble de l'illustration du *Breviari* donnent à penser que le ms. *K* est postérieur à l'*Elucidari*, dans lequel il n'a été qu'un simple collaborateur.

Émanant très probablement des directives mêmes de l'auteur, les grandes lignes du programme iconographique sont constamment suivies par les illustrateurs du *Breviari d'amor*, bien que cela n'exclue pas, comme nous l'avons déjà noté plus haut, l'introduction de quelques nouvelles illustrations. Le ms. *K*, lui aussi, renferme plusieurs miniatures différentes de celles des autres exemplaires, l'erreur paraissant cependant pour certaines d'entre elles imputable à l'inattention de l'artiste. C'est au détriment de la conformité au programme qu'il répète et recycle le même schéma de composition : dans le cycle de l'Enfance de Jésus, la scène représentant Jésus retrouvé par ses parents dans le Temple

140. Yves CATTIN et Philippe FAURE, *Les anges et leur image au Moyen Âge*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1999, en part. la notice n° 45 à la p. 97.

141. Sur la fonction cosmologique des anges chez saint Thomas d'Aquin : Tiziana SUAREZ-NANI, *Les anges et la philosophie : subjectivité et fonction cosmologique des substances séparées à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2002, en part. p. 103-142.

142. Dans *BGHKLMN*, l'illustration n° 10 montre les deux anges à manivelles. Dans *GLMN*, l'illustration n° 28 représente quatre anges qui font tourner de leurs mains les sphères célestes.

143. Une lettre « s » est portée par une encre légère sur ces bandes ; elle veut dire sans doute pour « *sens* » en occitan, indiquant « sans peinture », c'est-à-dire à réserver ces espaces aux inscriptions. La légende pour le titre de la miniature se trouve dans tous les autres exemplaires ; dans *CK*, les inscriptions ne sont pas exécutées.

144. Sauf un seul cas : la salutation angélique « *Ave Maria* » est écrite sur le phylactère dans la miniature de l'Annonciation (n° 62) au f. 147rb.

145. La déformation picturale se perçoit sur la représentation des corps nus, notamment dans cinq miniatures relatives à l'histoire d'Adam et Ève aux ff. 57va (n° 35), 58rb (n° 36), 58va (n° 37), 58vb (n° 38), 59rb (n° 39) et dans quatre miniatures des « quatre manières d'enfer » (n° 120) aux 171ra, 171vb et 172ra.

de Jérusalem est répétée deux fois au f. 152v pour les illustrations n<sup>os</sup> 75 et 76, dont la première relève de l'épisode de Jésus enseignant les docteurs ; dans le cycle de la Résurrection, la composition représentant la Disparition du Christ de devant les deux disciples d'Emmaüs au f. 173rb (n<sup>o</sup> 124) est réutilisée abusivement pour l'illustration de l'Apparition aux Onze disciples au f. 173vb (n<sup>o</sup> 125) ; la scène de l'Apparition aux Apôtres au bord du lac au f. 174va (n<sup>o</sup> 127) est réemployée improprement pour l'illustration de l'Ascension au f. 175ra (n<sup>o</sup> 128). Parfois apparaissent des sujets qui semblent mal compris<sup>146</sup> : au f. 147ra, saint Jean-Baptiste lui-même, reconnaissable à son vêtement en poil, est figuré face à l'Ange sur la scène de l'annonce à Zacharie (n<sup>o</sup> 61) ; au f. 183vb, saint Jean-Baptiste, revêtu du même vêtement de poil, est représenté dans le texte relatant la vie de saint Jean l'Évangéliste (n<sup>o</sup> 133-d).

Une composition qui diffère nettement des autres exemplaires se trouve à la dernière illustration que comprend le *Breviari d'amor*, une grande miniature au f. 227r représentant les vertus et les vices des amants (n<sup>o</sup> 146) (fig. 22). Dans les sept autres exemplaires où elle est conservée (*ACFGLMN*), il s'agit d'une miniature de la largeur de deux colonnes, enfermée dans un cadre rectangulaire et divisée en deux registres de hauteur presque égale, chacun compartimenté en sept, comme celle du ms. *F* (fig. 21). Sur le registre supérieur, les sept vertus des amants, personnifiées par des figures masculines, couronnées, richement vêtues et tenant un sceptre, sont debout, échangeant les regards entre elles, pointant parfois un doigt vers le bas. Sur le registre inférieur, les personnifications des sept vices des amants<sup>147</sup>, qui sont décoiffées, vêtues négligemment et portant une banderole, baissent plus ou moins le torse, car elles sont vaincues. Les sept paires des vertus et des vices enregistrées par les inscriptions dans les quatre manuscrits (*GLMN*) sont les suivantes<sup>148</sup> : la largesse contre l'avarice, l'humilité contre l'orgueil, la hardiesse contre la vieillesse, la discrétion contre la divulgation, la bienséance contre la diffamation, la patience contre l'impatience, la courtoisie contre la folie. Cette liste diffère dans *F*, ce qui appuie encore l'hypothèse d'un clerc pour commanditaire, comme nous l'avons discuté plus haut : l'humilité contre l'orgueil, la largesse contre l'avarice, la chasteté contre la luxure, la patience contre l'impatience, l'abstinence contre la gourmandise, la sincérité contre la cupidité, la tempérance contre l'acédie<sup>149</sup>. Dans les sept exemplaires (*ACFGLMN*), la miniature, qui n'est pas intitulée<sup>150</sup>, donne surtout l'image de l'opposition des vertus et des vices.

En revanche dans *K*, les nombreuses modifications semblent correspondre à une autre signification de la peinture (fig. 22). Dans le registre haut, sept personnages masculins couronnés et revêtus de manteaux doublés sont assis sur un long banc et conversent. Dans le registre bas, sept personnages vêtus de coules pâles, dont certains sont tonsurés, sont debout et marchent vers la droite ; ils ne ressemblent pas à des personnifications des vices. La scène est coiffée par une superstructure architecturale<sup>151</sup> : les sept compartiments sont surmontés de gâbles avec quelques pinacles sommitaux hauts, derrière lesquels se dressent plusieurs tours fortifiées décorées de drapeaux et de girouettes. Enfin, une dame somptueusement habillée se trouve devant une des tours de cette cité fortifiée par les vertus, admirée par un jeune homme qui se tient à côté d'elle. Cette image ne représente pas l'idée de l'opposition des vertus et des vices ; est-ce que l'artiste s'est trompé ? Sans aucune inscription dans la miniature, la scène semble pouvoir exprimer une autre idée. La composition rappelle curieusement certaines peintures-diagrammes des vertus qui utilisent une mise en scène architecturale, par exemple celle représentant la Tour de la sagesse du *Speculum theologie* dans deux manuscrits des environs de 1300, le Psautier de Robert de Lisle (Londres, British Library, ms. Arundel 83 II, f. 135r)<sup>152</sup> et le Verger de Soulas (Paris, B.N.F., ms. fr. 9220, f. 12r)<sup>153</sup>. De plus, visuellement, elle évoque vaguement le thème du château d'amour. Aussi, plutôt qu'une erreur de l'artiste, il faut peut-être y voir un choix délibéré de modifier et d'adapter l'image à une autre interprétation.

146. Cf. Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*, p. 117.

147. Dans *F*, bien que leurs cheveux couvrent jusqu'aux épaules, les personnifications des vices sont barbues, donc représentées clairement par des hommes.

148. Dans *ACK*, les inscriptions ne sont pas exécutées.

149. Cf. Hermann Julius HERMANN, *Die westeuropäischen Handschriften...*, op. cit., p. 161 ; Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus*, p. 115.

150. Dans *N*, sur la bordure supérieure est écrit en rubrique : « *Remedis per escantar folia d'aymadors* », cependant il s'agit du titre de la section suivante, comme Katja LASKE-FIX l'a noté dans *Der Bildzyklus*, p. 114.

151. Dans *M*, le registre haut est décoré d'une arcature à arcs brisés et trilobés, dans *L*, d'une arcature à arcs plein-cintre, dans *G*, tous les deux niveaux sont ornés d'une arcature à arcs plein-cintre et trilobés. Toutefois aucun élément ne dépasse la bordure de la miniature.

152. Lucy FREEMAN SANDLER, *The Psalter of Robert de Lisle...*, en part. p. 84-85, ouvrage cité ci-dessus dans la note 79.

153. Arthur LÅNGFORS, « Notice du manuscrit français 9220 de la Bibliothèque nationale : Quatrains français sur le trône de Salomon, La vision de saint Paul, Vers latins du *Miroir de Vie et de Mort*, etc. », *Romania*, t. LIV (1928), p. 413-426, en part. p. 426.

Les caractéristiques artistiques des trois artistes que nous avons étudiés démontrent que les ateliers d'enluminure prospèrent continuellement à Toulouse au XIV<sup>e</sup> siècle, transmettant les expériences d'une génération à l'autre, évoluant en cultivant de nouvelles formes stylistiques. Avec une sensibilité esthétique différente, chacun s'attache à créer dans le contexte artistique toulousain.

L'examen de ces manuscrits nous a également permis de constater la complexité de la pratique de l'illustration du livre et la capacité des artistes à s'adapter aux modalités entraînées par les travaux des copistes. Partie prenante de ce vaste cycle didactique, les illustrations du *Breviari d'amor* en sont l'expression visuelle. Dans cet ouvrage, la foi chrétienne et la culture troubadouresque ne s'excluent pas. *Mutatis mutandis*, la poésie occitane se perpétue, et c'est la raison pour laquelle nous regardons toujours avec intérêt les miniatures du *Breviari d'amor*.

**Annexe 1 : Table chronologique provisoire des manuscrits occitans historiés du *Breviari d'amor***

Note : Cette table consiste en onze exemplaires illustrés du texte occitan (*ABCDEFGHIJKLMN*). Sur le contenu détaillé de chaque manuscrit, voir Katja Laske-Fix, *Der Bildzyklus*, p. 123-130 ; Peter T. Ricketts, *Le Breviari d'Amor, Édition critique*, t. V, p. 1-3.

L	Londres, British Library, ms. Royal 19. C. I	Toulouse, vers 1310-1320
		Parch., 350 x 255 mm, 256 ff., 2 col. de 40 lignes
		Décoration en couleurs et or : 237 miniatures ; environ 270 initiales puzzle bleues et rouges filigranées de rouge et de violet (hauteur de 3 à 6 lignes) ; petites initiales filigranées de simples traits verticaux, bleues à filigranes rouges, et rouges à filigranes violets (hauteur de 2 lignes) ; signes de paragraphe bleus et rouges (hauteur de 4-5 lignes) ; petits signes de paragraphe (hauteur de 1 ligne)
		Comparaison enluminure : Toulouse, B.M., ms. 418 ; Amiens, B.M., ms. 355 (un des artistes, par ex. f. 237v)
G	Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2583* (anc. Hohendorf 42)	Toulouse, vers 1310-1320
		Parch., 324 x 235 mm, 242 ff., 2 col. de 40 lignes
		Armoiries : <i>écartelé</i> ; <i>aux 1 et 4, d'or à trois chevrons de sable au lambel de gueules</i> ; <i>aux 2 et 3, d'azur à trois aiglettes d'or</i> (f. 237v) [armes de deux maisons : les Lévis de Florensac et les Thurey ; cf. notre article précédent dans <i>M.S.A.M.F.</i> , t. LXIX (2009), la note 21 à la p. 311]
		Décoration en couleurs et or : 214 miniatures ; armes aux ff. 48v et 237v ; initiales à figure (tête humaine) et initiales ornées de motifs zoomorphes (animal/poisson ou hybride) ou de motifs végétaux (hauteur de 2 à 6 lignes), accompagnées de petites têtes monstrueuses (hybride, chien, oiseau) le plus souvent perchées sur un cou sinueux finissant en queue ; diable dans la marge sur quatre pages (ff. 214v, 220r, 221r, 222r) ; 11 initiales champies (hauteur de 2 lignes) aux ff. 89vb-91va (initiales des citations de prophéties en latin) ; petites initiales filigranées de simples traits verticaux (hauteur de 1 ligne) aux ff. 1r-5v (deux poésies lyriques de Matfre et table des rubriques) et quelques fois aux ff. 198v-242r ( <i>Perilhos tractat</i> ) ; signes de paragraphe filigranés (hauteur de 3 lignes) ; petits signes de paragraphe filigranés (hauteur de 1 ligne)
		Comparaison enluminure : Toulouse, B.M., ms. 92
M	Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo, ms. S. I. 3	Montpellier (?), premier quart du XIV <sup>e</sup> siècle
		Parch., 360 x 244 mm, 264 ff., 2 col. de 37 lignes
		Décoration en couleurs et or : miniatures ; initiales ornées ; baguettes ornées en marge
		Comparaison : Parèdals en part. n <sup>os</sup> 5 et 6 des collections de la Société archéologique de Montpellier, Musée Languedocien
N	Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, ms. esp. F. v. XIV. 1 (anc. Ermitage 5, 3, 66)	Lérida, vers 1340
		Parch., 348 x 245 mm (just. 228/30 x 168 mm), I + 252 + I ff., 2 col. de 40 lignes
		« <i>Iohannes de Aviniona, nationis Anglicorum, scripsit hunc librum in civitate Ilerden(s)i, venerabili viro</i> (puis environ 16 lettres complètement effacées) <i>civi Ilerdensi, quem Deus conservet in salute per tempora longiora</i> » (f. 252v)
		Décoration en couleurs et or : miniatures, initiales ornées, initiales champies
		Note : l'enluminure montre une familiarité certaine avec l'école toulousaine. Comparaison enluminure : Lérida, Arch. Capit., ms. 22 (anc. n <sup>o</sup> 3) (ff. 59r-75v) ; Barcelone, Biblioteca de Catalunya, sig. ms. 146 (ff. 1-38v)
B	Paris, B.N.F., ms. fr. 9219 (anc. Suppl. fr. 2001)	Toulouse, vers 1340
		Parch., 410 x 255 mm (just. 255 x 185 mm), 239 + III ff., 2 col. de 40 lignes
		Décoration en couleurs et or : 203 miniatures ; environ 450 initiales champies (hauteur de 2 lignes ; une exception, de la hauteur de 4 lignes, au f. 195va marquant une articulation importante) ; petites initiales filigranées, bleues à filigranes rouges, et dorées à filigranes violets (hauteur de 1 ligne) ; signes de paragraphe filigranés, bleus à filigranes rouges, et rouges à filigranes violets (hauteur de 4-5 lignes)
		Comparaison enluminure : Florence, Bibliothèque Laurentienne, ms. Edili 97

F	Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2563 (anc. Eugenianus 115)	Toulouse, 17 juin 1354
		Parch., 350 x 238 mm (just. 260 x 180 mm), 249 ff., 2 col. de 40 lignes
		« <i>Istud breviarium est</i> (puis environ 30 lettres complètement effacées) <i>emptum Tholose</i> (puis une ligne complètement effacée) <i>precio .C. scudatorum auri, completum in crastinum sanctorum Cyrici et Julite anno domini M<sup>o</sup>.CCC.LIIII. Allehuya</i> » (f. 249v)
		Décoration en couleurs et or : 243 miniatures ; armes (non identifiées) aux ff. 7r, 125r et 200r) ; marge animée (chien poursuivant un lièvre et un échassier-dragon picotant une boule au f. 200r) ; cadre décoré (bandes verticales ornées de motifs de grotesque, géométriques et végétaux au f. 7r) ; 2 grandes initiales ornées à antennes plongeantes (aux ff. 7r et 200r, marquant les articulations importantes : hauteur de 4 et de 5 lignes respectivement) ; 5 petites initiales à tête humaine (aux ff. 58r, 70r, 70v, 71r, 73r ; hauteur de 2 lignes) ; plus de 450 petites initiales ornées de motifs végétaux (hauteur de 2-3 lignes), avec antennes-tiges souples à feuilles, accompagnées de petites figures animalières et monstres hybrides (hybrides anthropomorphes ou monstrueux, animaux fantastiques ou réels) dans la marge ; initiales champies simplifiées (hauteur de 1 ligne) aux ff. 1r-4v (table des rubriques) et ff. 205r-215r, 222v (une partie du <i>Perillos tractat</i> ) ; signes de paragraphe bleus ou rouges (hauteur de 4 lignes)
		Comparaison enluminure : le <i>Décret</i> de Gratien anciennement dans la collection du château de Merville (manuscrit passé en vente chez Christie's à Londres le 6 juin 2011)
K	Londres, British Library, ms. Harley 4940	Toulouse, milieu du XIV <sup>e</sup> siècle (vers 1350-1360)
		Parch., 340 x 245 mm (just. 240 x 170 mm), 232 ff., 2 col. de 41 lignes
		Décoration en couleurs et or : 204 miniatures ; une initiale ornée (au f. 4ra, hauteur de 4 lignes) ; près de 700 initiales champies (hauteur de 2 lignes ; deux exceptions, celles aux ff. 186va et 189vb, respectivement de la hauteur de 7 et de 4 lignes, marquant les articulations importantes) ; petites initiales bleues ou dorées à filigranes rouges ou violets (hauteur de 1 ligne) ; signes de paragraphe bleus ou dorés à filigranes rouges ou violets (hauteur de 3-4 lignes) ; rubriques (pour les titres et pour les légendes) en encre bleue et rouge
		Comparaison enluminure : Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1029 (l'artiste du ms. K est le collaborateur du maître du <i>Palaytz de Savieza</i> )
A	Paris, B.N.F., ms. fr. 857 (Colbert 1247, anc. 7226,3,3)	Toulouse, vers 1360-1370
		Parch., 375 x 250 mm, 240 ff., 2 col. de 41 lignes
		Armoiries : <i>parti au premier d'azur à la barre d'or accompagné de deux étoiles à huit rais, de même, au second d'azur au lion d'or</i> (f. 8r)
		Décoration en couleurs et or : 227 miniatures ; initiales filigranées de simples traits verticaux avec petites perles, bleues à filigranes rouges, et rouges à filigranes violets (hauteur de 2 lignes) ; signes de paragraphe rouges ou bleus (hauteur de 3 lignes) portés sur le côté gauche de la colonne de texte ; petits signes de paragraphe rouges ou bleus (hauteur de 1 ligne) portés au sein du texte en prose (ff. 11v-12v)
C	Paris, B.N.F., ms. fr. 858 (anc. 7227)	Toulouse, vers 1360-1370
		Parch. 302 x 228 mm, 253 ff., 2 col. de 40 lignes
		Décoration en couleurs et or : 233 miniatures, initiales champies ; petites initiales filigranées de simples traits verticaux (hauteur de 1 ligne) vers la fin du volume (à partir du f. 218r) ; signes de paragraphe rouges ou bleus (hauteur de 4 lignes) portés sur le côté gauche de la colonne de texte ; petits signes de paragraphe rouges ou bleus (hauteur de 1 ligne) portés au sein du texte en prose (ff. 4v-5v)
D	Paris, B.N.F., ms. fr. 1601 (Mazarin 511, anc. 7619)	Toulouse, seconde moitié du XIV <sup>e</sup> siècle
		Papier, 290 x 210 mm, 174 ff., 2 col. de 44 lignes
		Dessins à la plume rehaussés ; initiales rouges ou bleues (hauteur de 2 lignes) ; signes de paragraphe rouges (hauteur de 1 ligne)
H	Lyon, B.M., ms. 1351 (anc. 1223)	Toulouse (?), milieu de la première moitié du XV <sup>e</sup> siècle
		Parch., 293 x 220 mm, 225 ff., 2 col. de 41 lignes
		Dessins rehaussés de couleur, initiales de couleur

**Annexe 2 : Table du cycle iconographique du *Breviari d'amor***

Note : Cette table est une version simplifiée, établie à partir de l'ouvrage de Katya Laske-Fix, pour présenter un aperçu du programme iconographique des miniatures du *Breviari d'amor*. La numérotation des illustrations est d'après Katja Laske-Fix ; la numérotation des vers se réfère à l'édition critique de Peter T. Ricketts (voir la bibliographie dans la note 2).

1. (après le titre T, <i>CL</i> ) [dans <i>F</i> , avant le titre ; commencement manque à <i>BDG</i> ; le titre manque à <i>AK</i> ] Matfre, avec son livre, enseigne les amants et les troubadours
2. (avant le v. 123 : seuls <i>CFKLMN</i> ) Matfre demande à Dieu la bénédiction à son ouvrage

3. (après la description en prose de l'Arbre d'amour, et avant le titre 528T où commence la récapitulation en vers) L'Arbre d'amour, une représentation allégorique du système de l'amour et le « fil conducteur visuel » de l'ouvrage
--

**4-39. Dieu Créateur et Source de l'amour**

4. (après le v. 998) L'ange défend la foi contre les incrédules
5. (après le v. 1174) La sainte Trinité

**(6-39. La nature créée par Dieu)**

6-9. La créature non corporelle	6. (après le v. 2781) Dieu bénit la création	
	7-8. Les Anges 7. (après le v. 3283) Les fonctions des anges : (a) le protecteur des pieux, (b) le porteur des prières à Dieu, (c) l'assistance spirituelle, (d) le porteur des messages de Dieu, (e) le saint nourricier, (f) le conducteur de l'âme et la bonne mort 8. (après l'illustration n° 7) Les neuf chœurs angéliques	
	9. (après le v. 3575) Les diables : (a) la chute des anges rebelles, (b) Satan envoie ses ministres, (c) la tentation de la luxure, (d) la tentation de la cupidité, (e) la tentation du vol, (f) la tentation de la lutte, (g) le diable cause le naufrage du bateau	
10-34. Le ciel et la terre	10. (après le v. 3655) Le diagramme du monde	
	11. Les signes du zodiaque : (1) (après le v. 3729) Bélier, (2) (après le v. 3755) Taureau, (3) (après le v. 3773) Gémeaux, (4) (après le v. 3785) Cancer, (5) (après le v. 3797) Lion, (6) (après le v. 3809) Vierge, (7) (après le v. 3825) Balance, (8) (après le v. 3841) Scorpion, (9) (après le v. 3857) Sagittaire, (10) (après le v. 3877) Capricorne, (11) (après le v. 3887) Verseau, (12) (après le v. 3903) Poissons	
	12. (après le v. 3911) Le diagramme montrant le jour du mois où le soleil entre dans chaque signe du zodiaque	
	13. (après le v. 3943) La course du soleil	
	14-20. Les sept planètes	14. (après le v. 4161) Saturne
		15. (après le v. 4189) Jupiter
		16. (après le v. 4216) Mars
		17. (1) (après le v. 4334) L'éclipse solaire, (2) (après le v. 4366) le Soleil
		18. (après le v. 4418) Vénus
		19. (après le v. 4470) Mercure
		20. (1) (après le v. 5000) Les phases de la lune, (2) (après le v. 5020) [dans <i>C</i> , après le v. 5027 ; dans <i>G</i> , entre les vv. 5010 et 5011 ; dans <i>M</i> , après le v. 5014] l'éclipse lunaire, (3) (après le v. 5108) la Lune
	21-22. Les autres astres	21. (après le titre 5468T : seul <i>D</i> ) Sirius
		22. (après le titre 5526T : seul <i>D</i> ) Les comètes
23-29. Les phénomènes célestes et terrestres	23. (après le titre 5570T : seul <i>D</i> ) Les étoiles filantes	
	24. (après le titre 5684T : seul <i>D</i> ) Les arcs-en-ciel	
	25. (après le v. 5782) L'eau et la terre	
	26. (après le v. 5886) Les dimensions de la terre	
	27. (après le v. 5988) La nature des quinze pierres précieuses	
	28. (après le v. 6012) Le diagramme du monde montrant les zones des quatre éléments et les sphères des sept planètes et des étoiles	
	29. (après le v. 6112) La rose des vents	

	30-34. La division du temps	30. (après le v. 6356) Le diagramme des heures du jour et de la nuit
		31. (après le v. 6414) Les planètes correspondant aux jours de la semaine
		32. (après le v. 6518) Les quatre saisons
		33. Les occupations des mois : (1) (après le v. 6582) Janvier, (2) (après le v. 6600) Février, (3) (après le v. 6618) Mars, (4) (après le v. 6628) Avril, (5) (après le v. 6644) Mai, (6) (après le v. 6658) Juin, (7) (après le v. 6676) Juillet, (8) (après le v. 6690) Août, (9) (après le v. 6702) Septembre, (10) (après le v. 6714) Octobre (11) (après le v. 6736) Novembre, (12) (après le v. 6756) Décembre
		34. (après le v. 6902) Les six âges du monde : le premier âge du monde, de la Création à Noé ; le deuxième âge du monde, de Noé à Abraham ; le troisième âge du monde, d'Abraham à Moïse ; le quatrième âge du monde, de Moïse à Salomon ; le cinquième âge du monde, de Salomon au Christ ; le sixième âge du monde, de la naissance du Christ au Jugement dernier
35-39. L'histoire du premier homme	35. (après le v. 7996) La création d'Ève	
	36. (après le v. 8106) La tentation d'Ève	
	37. (après le v. 8114) La chute de l'homme	
	38. (après le v. 8158) Dieu parlant à Adam et Ève [dans <i>D</i> , après le v. 8128]	
	39. (après le v. 8206) L'expulsion du Paradis	
	39 (a). (après le v. 8232 : seul <i>A</i> ) Les arbres du Paradis	

#### 40-58. L'amour de Dieu

40. (avant le titre 9196T) [le titre manque à <i>ACG</i> ] (a) Moïse recevant les Tables de la Loi, (b) l'adoration du veau d'or			
41. (après le v. 10110) Les œuvres de Miséricorde : (a) la réprimande fraternelle, (b) donner à manger et à boire aux pauvres, (c) donner l'hospitalité aux pauvres, (d) vêtir les pauvres, (e) visiter et reconforter les malades, (f) visiter les prisonniers, (g) ensevelir les morts, (h) le fruit des œuvres de Miséricorde : l'âme de l'homme charitable est conduite au paradis			
42-58. L'exercice de l'amour de Dieu	42-52. La vénération de la Sainte Vierge	42. (avant le titre 11424T) La Vierge et l'Enfant sur le trône [le titre manque à <i>BC</i> ]	
		43-45. Les figures typologiques de la Vierge	43. (après le v. 11484) Dieu maudit le serpent, la Vierge meurtrit sa tête
			44. (après le v. 11508) Le Buisson Ardent
			45. (après le v. 11674) Le bâton fleuri d'Aaron
		46-49. Les prophéties qui pointent vers la Vierge Marie et le Christ	46. (après le v. 11696) Ézéchiel et la Porte close
			47. (après le v. 11728) Isaïe a prophétisé l'arrivée de la Vierge
			48. (après le v. 11764) Isaïe a prophétisé la naissance du Christ
			49. (après le titre 12026TPR) [le titre manque à <i>K</i> ] L'aveuglement des Juifs sur la venue du Messie : (1) Genèse 3,15 ; (2) Exode 3,1-5 ; (3) Nombres 17,22-24 ; (4) Ezéchiel 44,1-2 ; (5) Isaïe 11,1-2 ; (6) Isaïe 7,14 ; (7) Isaïe 9,6 ; (8) Ezéchiel 36,25-27 ; (9) Genèse 49,10 ; (10) Daniel 9,26 ; (11) Malachie 2,2 et Psaume 108,28
		50-52. La personne de la Sainte Vierge	50. (après le v. 12060) La Sainte Parenté du Christ. Dieu bénissant la postérité d'Abraham et le schéma généalogique du <i>trinubium</i> de sainte Anne
			51. (après le v. 12856) La Dormition
	52. (après le v. 12866) Le couronnement de la Vierge		
53-58. La pénitence	53. (avant le titre 15685T) Le pécheur repentant reçoit la rémission des péchés [le titre manque à <i>BG</i> ]		
	54-58. La contrition	54. (après le v. 15809) Le Christ moqué par les soldats	
		55. (après le v. 15823) Le Christ en croix entre Longin et Stephaton	

				56. (après le v. 15903) (a) Saint Michel pesant les âmes, (b) le diable au chevet du mourant [dans <i>DF</i> , (b) manque ; dans <i>K</i> , l'espace étant réservé, elles ne sont pas exécutées]
			56-58. La pensée de la mort (la réflexion sur les péchés)	57. Les dix tourments de l'enfer : (1) (après le v. 15949) le feu, (2) (après le v. 15957) le froid de la glace, (3) (après le v. 15961) la puanteur, (4) (après le v. 15967) les vers rongant la chair, (5) (après le v. 15973) le châtement des verges, (6) (après le v. 15983) les ténèbres éternelles, (7) (après le v. 15991) les effrayés en apprenant les propres péchés, (8) (après le v. 15999) les vis-à-vis des diables, (9) (après le v. 16005) les menottes brûlantes, (10) (après le v. 16013) la faim et la soif insatiables
				58. (après le v. 16369) Le Jugement Dernier

**59-134. L'amour du prochain**

59. (avant le titre 19229T) Le Christ enseignant ses disciples				
60. (après le titre 20087T : seul <i>N</i> ) L'arbre de vie, symbole du salut				
61-131. De la sainte foi catholique, la noble floraison de l'arbre de vie, qui pousse sur l'Arbre d'amour	61-97. Du troisième article de la Foi	61-76. La naissance et l'enfance de Jésus	61. (après le v. 21223) L'annonce à Zacharie	
			62. (après le v. 21273) L'Annonciation	
			63. (après le v. 21329) La Visitation	
			64. (après le v. 21758 : seuls <i>DP</i> ) L'explication de l'Incarnation du Christ [dans <i>D</i> , n° 64 est suivi immédiatement par n° 65.]	
			65. (après le v. 21758) La Nativité	
			66. (après le v. 21792) L'annonce aux bergers	
			67. (après le v. 21798) La Circoncision	
			68. (après le v. 21838) Le voyage des Mages [dans <i>C</i> , après le v. 21856 (l'ordre des n°s 68 et 70 est renversé) ; dans <i>D</i> , après le v. 21856, n° 68 suivi immédiatement par n° 70 ; manque à <i>F</i> ]	
			69. (seul <i>P</i> ) Les Rois Mages devant Hérode	
			70. (après le v. 21856) L'adoration des Mages [dans <i>CF</i> , après le v. 21838 ; dans <i>F</i> , n° 70 occupe la place de n° 68]	
			71. (après le v. 21856 : seul <i>F</i> ) Le sommeil des Mages	
			72. (après le v. 21910) La Présentation au Temple	
			73. (après le v. 21926) La Fuite en Egypte	
			74. (après le v. 21936) Le Massacre des Innocents	
75. (après le v. 21998) Jésus à douze ans au Temple de Jérusalem				
76. (après le v. 22016) Jésus retrouvé par ses parents				

	77-97. La Vie publique de Jésus	77. (après le v. 22054) La prédication de saint Jean-Baptiste
		78. (après le v. 22097) Ecce Agnus Dei
79. (après le v. 22130) Le Baptême du Christ		
80. (après le v. 22164) La Tentation au Désert		
81. (après le v. 22200) La vocation des fils de Zébédée		
82. (après le v. 22224) La Noces de Cana		
83. (après le v. 22258) Le ministère de guérison de Jésus : (a) la guérison d'un malade de fièvre, (b) la guérison d'un lépreux, (c) la guérison d'un lunatique, (d) la guérison d'un paralytique, (e) la guérison d'un muet, (f) la guérison d'un boiteux, (g) la guérison d'un homme à la main sèche, (h) la guérison d'un sourd-muet, (i) la guérison des déments, (k) la guérison des possédés, (l) la résurrection d'un mort, (m) la guérison d'un aveugle et d'une hémorroïse		
84. (après le v. 22292) Le paralytique guéri prend sa civière		
85. (après le v. 22308) Jésus apaise la tempête de la mer		
86. (après le v. 22350) Le démoniaque et les pourceaux		
87. (après le v. 22396) La mission des douze apôtres		
88. (après le v. 22473) La mort de saint Jean-Baptiste		
89. (après le v. 22518) Nourrir les cinq mille hommes		
90. (après le v. 22546) La remise des clés à saint Pierre		
91. (après le v. 22613) La Transfiguration sur le Mont Thabor		
92. (après le v. 22649) La guérison de l'enfant épileptique		
93. (après le v. 22743) La résurrection de Lazare		
94. (après le v. 22821) L'Entrée à Jérusalem		
95. (après le v. 22839) L'expulsion des marchands du Temple		
		96. (seul P) Le figuier maudit
		97. (seul P) L'autorité de Jésus
98-118. Du quatrième article de la Foi		98. (après le v. 22989) Le Lavement des pieds
		99. (après le v. 23023) Le paiement de trente pièces d'argent à Judas
		100. (après le v. 23048) La Cène
		101. (après le v. 23133) L'agonie du Christ au Mont des Oliviers
		102. (après le v. 23193) L'arrestation du Christ au Jardin des Oliviers [dans BK, après le v. 23180 ; dans F, après le v. 23188]
		103. (après le v. 23193 : seul F) deux scènes : Le Christ devant Anne, beau-père de Caïphe ; Le Christ est frappé
		104. (après le v. 23283) La scène d'outrage
		105. (après le v. 23307) Le repentir de saint Pierre
		106. (après le v. 23316) Le Christ devant Pilate
		107. (après le v. 23333) La repentance et la mort de Judas
		108. (après le v. 23413) Le Christ devant Hérode
		109. (après le v. 23507) Le lavement des mains de Pilate
		110. (après le v. 23517) La Flagellation
		111. (après le v. 23536) La Couronne d'épines
		112. (après le v. 23563) Le Portement de la croix
		113. (après le v. 23571) Jésus abreuvé de fiel
		114. (après le v. 23579) Le Christ crucifié entre les deux larrons
		115. (après le v. 23585) Le partage de la tunique du Christ
	116. (après le v. 23671) La Vierge Marie et saint Jean au pied de la croix	
	117. (après le v. 23711) La mort du Christ [dans AK, après le v. 23691]	
	118. (après le v. 23738) (a) La Déposition de la croix, (b) la Mise au tombeau	

119-127. Du cinquième article de la Foi	119. (après le titre 24786T : seul <i>F</i> ) Saint Thomas Apôtre, devant trois hommes, énonce le cinquième article de la Foi	
	120. (après le v. 24895) Quatre manières d'enfer : ( <i>a</i> ) le limbe des Pères, ( <i>b</i> ) le Purgatoire, ( <i>c</i> ) le limbe des enfants, ( <i>d</i> ) l'enfer des damnés	
	121. (avant le titre 24895T : seuls <i>ABCLN</i> ) La Résurrection	
	122. (après le v. 24992) Les saintes femmes au tombeau	
	123. (après le v. 25015) L'Apparition à sainte Marie-Madeleine	
	124. (après le v. 25086) Les disciples d'Emmaüs	
	125. (après le v. 25148) L'Apparition aux Onze disciples	
	126. (après le v. 25174) L'Apparition à saint Thomas	
	127. (après le v. 25224) L'Apparition aux Apôtres au bord du lac de Tibériade	
128. Du sixième article de la Foi		128. (après le v. 25298) L'Ascension
129. Du septième article de la Foi		129. (seul <i>P</i> ) Le Jugement dernier
130-131. Du huitième article de la Foi		130. (après le v. 25438 : seul <i>F</i> ) Le Christ devant quatre apôtres, leur promettant l'envoi de l'Esprit-Saint
		131. (après le v. 25438) L'Effusion du Saint-Esprit au Cénacle [dans <i>F</i> , après le titre 25358T]
132-134. Les apôtres, modèles de l'amour du prochain	132. (après le v. 26244) Le martyr de saint André	
	133. ( <i>a</i> ) (après le v. 26510 : seul <i>D</i> ) Le martyr de saint Jean l'Évangéliste, ( <i>b</i> ) (après le v. 26848) saint Jean l'Évangéliste écrivant [dans <i>F</i> , après le titre 26434T], ( <i>c</i> ) (après le v. 26848 : seul <i>F</i> ) la prédication et la mort de saint Jean l'Évangéliste, ( <i>d</i> ) (après le v. 26848 : seul <i>K</i> ) saint Jean-Baptiste	
	134. (après le v. 26878 : seul <i>N</i> ) L'histoire de saint Thomas Apôtre	

**135-146. L'amour entre homme et femme**

135. (avant le titre 27252T) Le Paradis terrestre [lacune dans <i>A</i> ; miniature manque à <i>D</i> ]	
136. (après le titre 27384T : seul <i>B</i> ) L'offrande de la couronne de fleurs	
137. (après le v. 27506) Les dangers de l'amour entre homme et femme : ( <i>a</i> ) le diable séduit les amants par la luxure, ( <i>b</i> ) par les vêtements et les armes, ( <i>c</i> ) par la vanité, ( <i>d</i> ) par la fauconnerie, ( <i>e</i> ) par le banquet, ( <i>f</i> ) par les tournois, ( <i>g</i> ) par les combats, ( <i>h</i> ) par la danse, ( <i>i</i> ) par l'adoration de la femme, ( <i>k</i> ) le diable gagne l'âme des amants [dans <i>A</i> , <i>c-k</i> ; dans <i>G</i> , <i>a-b</i> ; dans <i>B</i> la page arrachée ; probablement <i>K</i> a perdu la page ; <i>D</i> ne contient pas ces miniatures (espace non pas prévu)]	
138-143. Le Périlleux traité de l'amour des dames	138. (avant le titre 27844T) Matfre réproche les médisants [dans <i>F</i> , après le titre]
	139. (avant le titre 28447T) Matfre discute avec les amants et les troubadours
	140. (avant le titre 28801T) Les amants se plaignent de l'amour [dans <i>F</i> , après le titre]
	141. (avant le titre 29485T) Les amants se plaignent des dames
	142. (avant le titre 30219T) Les dames demandent conseil à l'amour
	143. (avant le titre 31082T) Les amants demandent conseil pour l'heureux amour
144-146. L'arbre de la connaissance du bien et du mal, qui pousse sur l'Arbre d'amour	144. (dans la marge inférieure, en bas du début du passage qui commence avec le titre 31933T : seul <i>F</i> ) Dieu dit à l'homme de ne pas manger de l'arbre de la connaissance du bien et du mal
	145. (dans la marge inférieure, en bas du début du passage qui commence avec le titre 32125T : seul <i>F</i> ) Matfre donnant des conseils aux amants
	146. (après le v. 33881) Les vertus et les vices des amants : sept vertus des amants triomphantes (largesse, humilité, hardiesse, discrétion, bienséance, patience, courtoisie) et sept vices des amants vaincus (avarice, orgueil, vieillesse, divulgation, diffamation, impatience, folie) [dans <i>A</i> , après le v. 33829 ; dans <i>F</i> , après le v. 33870]

**La Lettre de Matfre à sa sœur Suau**

147. (le texte se trouve dans *ACFGHIKLMN* ; la miniature au début de la lettre, seuls *AN*) Matfre en habit religieux et Suau religieuse, accompagnés d'une autre moniale, un quatrième personnage étant gratté (*A*) ; Matfre en habit franciscain et Suau religieuse (*N*)



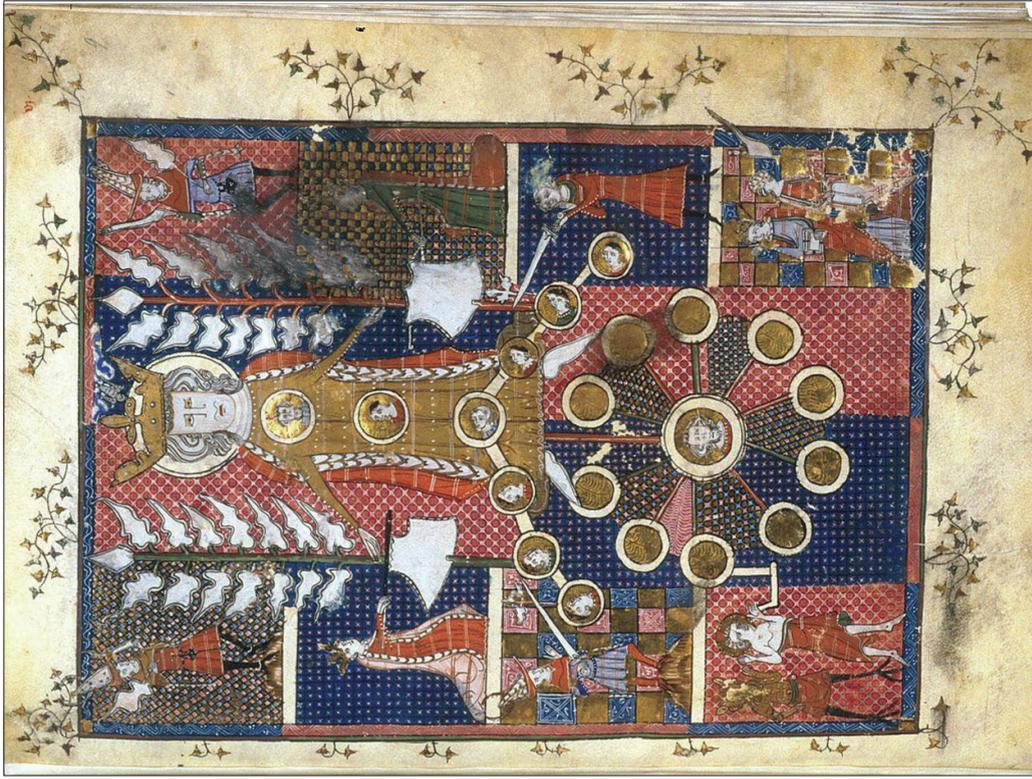


FIG. 4. *Breviari d'amor*, manuscript K, Londres, British Library, ms. Harley 4940, f. 9r. © The British Library Board

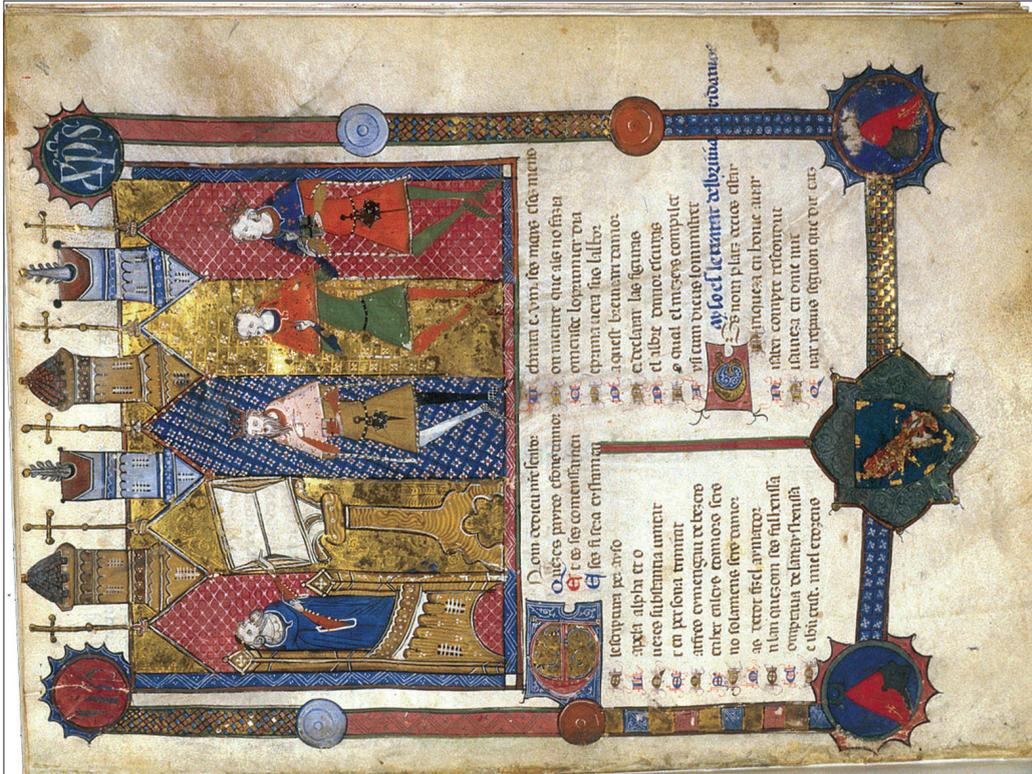


FIG. 3. *BREVIARI D'AMOR*, MANUSCRIT K, Londres, British Library, ms. Harley 4940, f. 4r. © The British Library Board



FIG. 5. BREZIARI D'AMOR, MANUSCRIT B, Paris, B.N.F., ms. ff. 9219, f. 195v. Cliché B.N.F.



FIG. 6. BREZIARI D'AMOR, MANUSCRIT B, Paris, B.N.F., ms. ff. 9219, f. 73r. Cliché B.N.F.



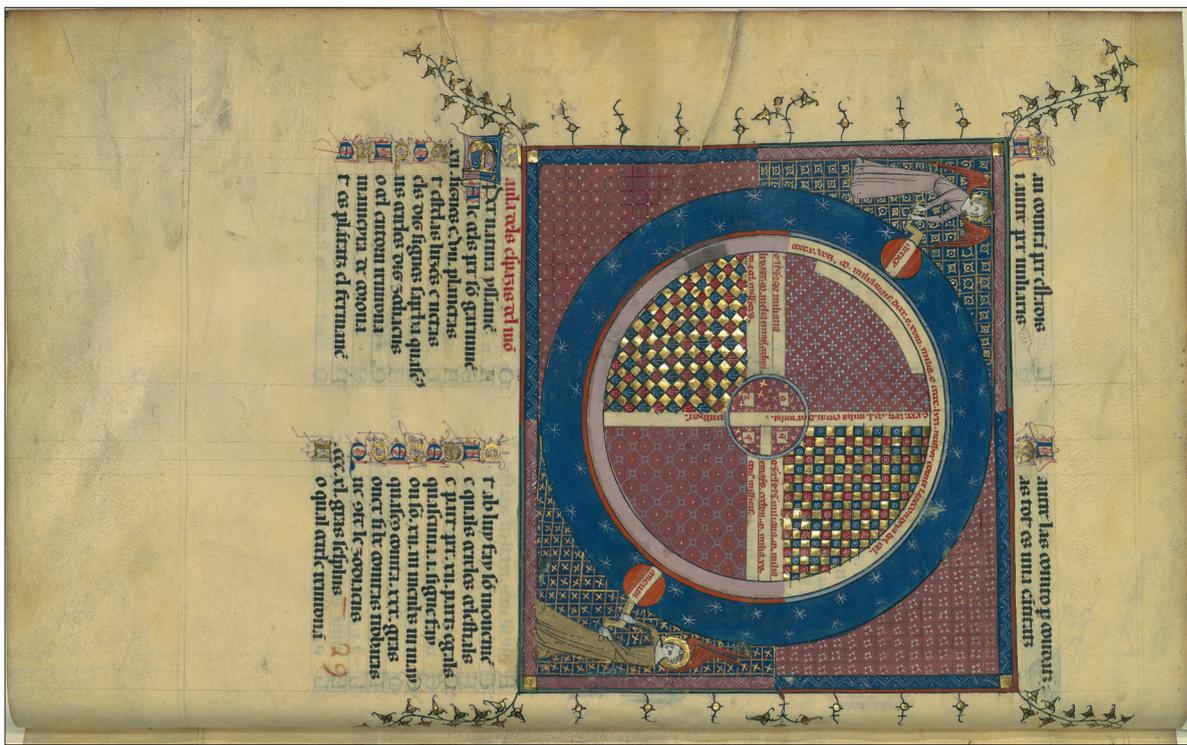


FIG. 9. BREVIARI D'AMOR, MANUSCRIT B, Paris, B.N.F., ms. ff. 9219, f. 25v. Cliche B.N.F.

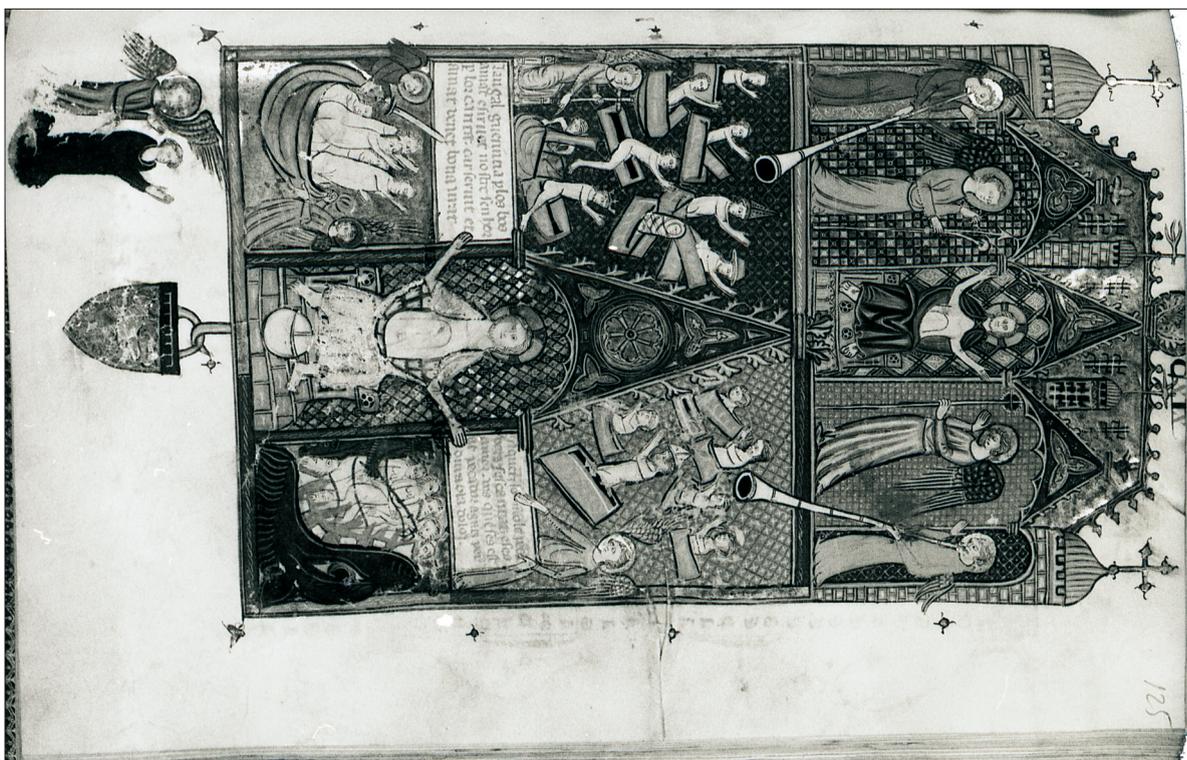


FIG. 10. BREVIARI D'AMOR, MANUSCRIT F, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2563, f. 125r. © ÖNB Wien

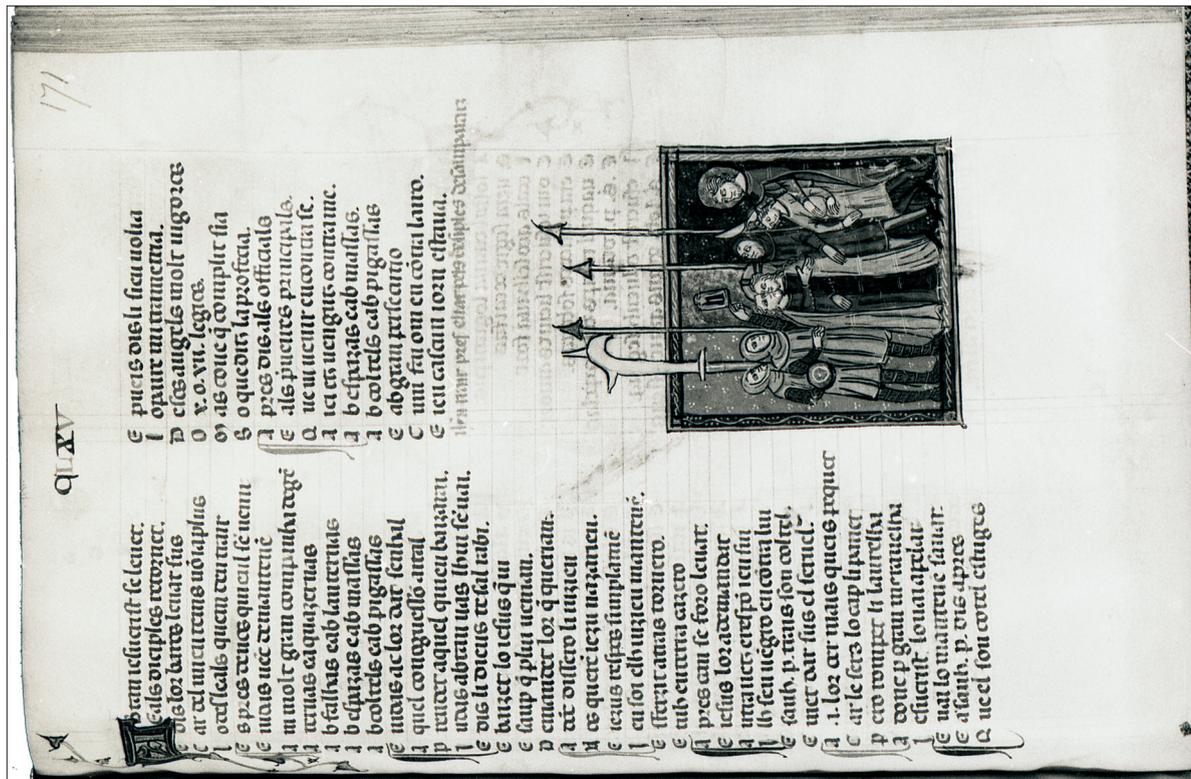


FIG. 11. BREVIARI D'AMOR, MANUSCRIT F, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2563, f. 171r. © ÖNB Wien



FIG. 12. BREVIARI D'AMOR, MANUSCRIT F, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2563, f. 171v. © ÖNB Wien

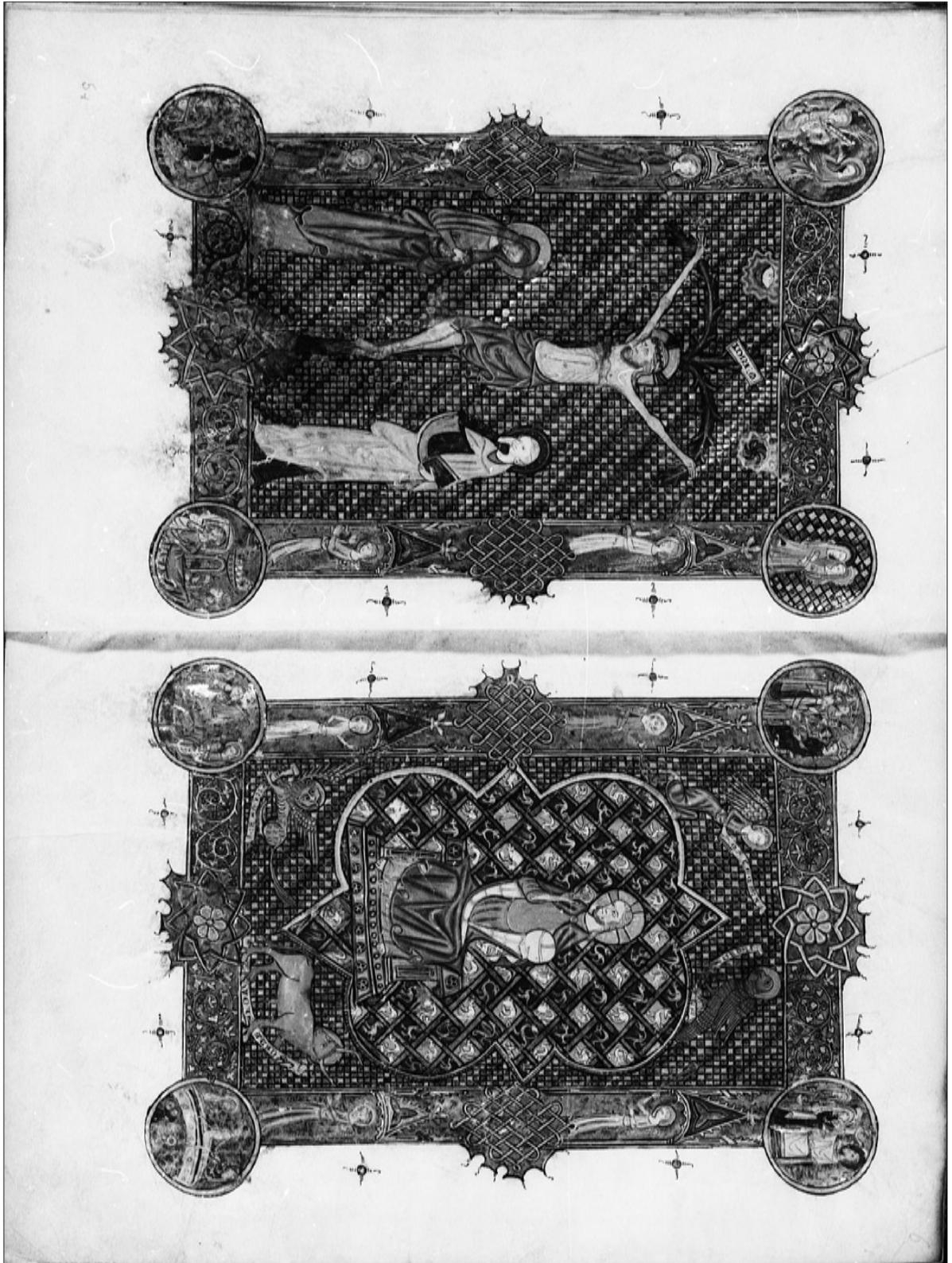


Fig. 13. *BREVIARIUM ANONIMUM*, MANUSCRIPT F.  
 Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2563, ff. 5v-6r. © ÖNB Wien



FIG. 14. *BREVIARI D'AMOR*, MANUSCRIT *F*, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2563, f. 118v (détail). © ÖNB Wien

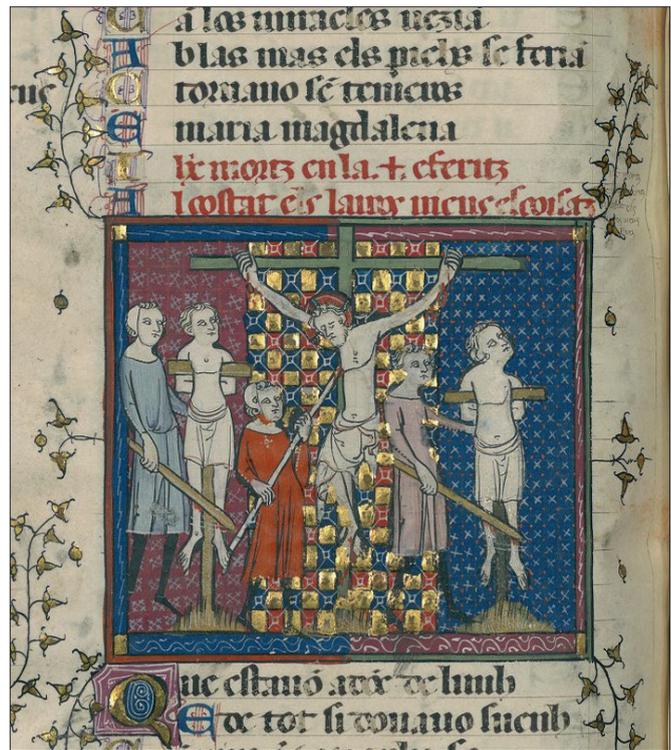


FIG. 15. *BREVIARI D'AMOR*, MANUSCRIT *B*, Paris, B.N.F., ms. fr. 9219, f. 169v (détail). Cliché B.N.F.



FIG. 16. *BREVIARI D'AMOR*, MANUSCRIT *K*, Londres, British Library, ms. Harley 4940, f. 166r (détail). © The British Library Board

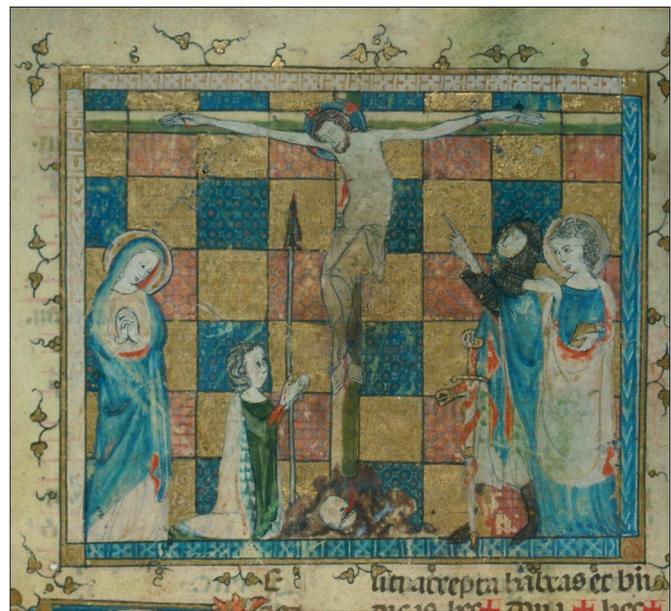


FIG. 17. *MISSSEL*, TOULOUSE, B.M., ms. 93, f. 129v (détail). Cliché B.M. Toulouse



FIG. 18. MISSEL DE LA CHAPELLE DE RIEUX, TOULOUSE, B.M., ms. 90, f. 7r (détail). Cliché B.M. Toulouse



FIG. 19. BARTHÉLEMY L'ANGLAIS, *ELUCIDARI do las proprietatz do totes res naturals*, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1029, f. 108r (détail). Cliché Bibliothèque Sainte-Geneviève

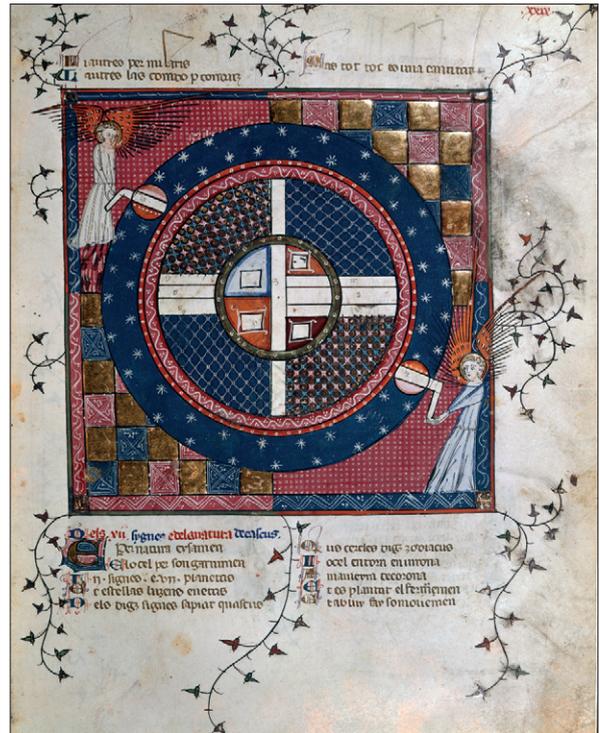


FIG. 20. *BREVIARI D'AMOR*, MANUSCRIT K, Londres, British Library, ms. Harley 4940, f. 28r. © The British Library Board

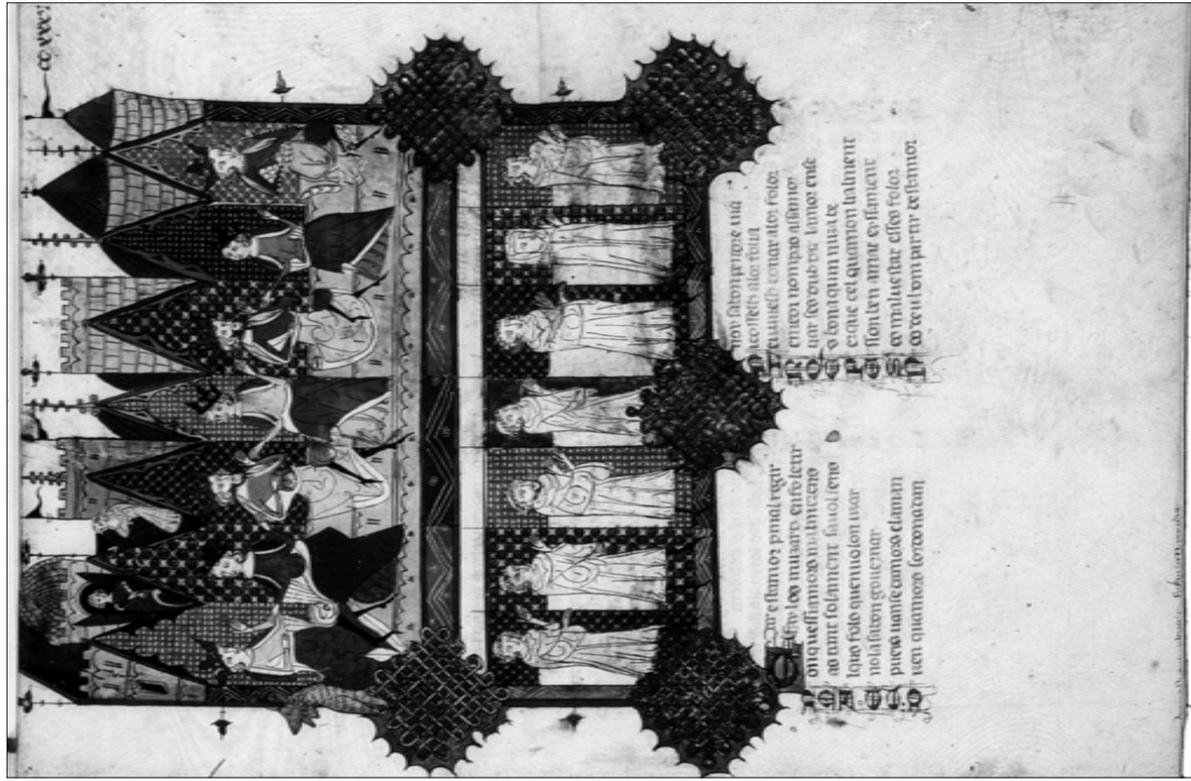


FIG. 21. BREVIARI D'AMOR, MANUSCRIT F, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2563, f. 244r. © ÖNB Wien



FIG. 22. BREVIARI D'AMOR, MANUSCRIT K, Londres, British Library, ms. Harley 4940, f. 227r. © The British Library Board