

## Les manuscrits occitans enluminés du *Breviari d'amor* : essai d'une approche artistique et historique

Hiromi Haruna-Czaplicki

---

### Citer ce document / Cite this document :

Haruna-Czaplicki Hiromi. Les manuscrits occitans enluminés du *Breviari d'amor* : essai d'une approche artistique et historique. In: Culture religieuse méridionale - Les manuscrits et leur contexte artistique. Toulouse : Éditions Privat, 2016. pp. 37-85. (Cahiers de Fanjeaux, 51);

doi : <https://doi.org/10.3406/cafan.2016.2248>

[https://www.persee.fr/doc/cafan\\_0575-061x\\_2016\\_act\\_51\\_1\\_2248](https://www.persee.fr/doc/cafan_0575-061x_2016_act_51_1_2248)

---

Fichier pdf généré le 15/12/2022

## Résumé

Le *Breviari d'amor*, vaste poème en occitan de 34 597 vers que Matfre Ermengaud, un juriste de Béziers, rédigea à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, est une œuvre exceptionnelle, dans laquelle la connaissance de la nature et du monde, l'enseignement de la foi et de la morale chrétienne et la poésie des troubadours - matières divergentes en apparence - sont abordés dans une perspective cependant cohérente et raisonnée pour constituer un compendium de toutes les vérités de l'Église. Cet ouvrage encyclopédique est abondamment illustré de miniatures réalisées d'une manière originale, comme en témoignent les onze manuscrits enluminés conservés, dont la grande majorité a été réalisée à Toulouse et dans le Languedoc au XIV<sup>e</sup> siècle. Plus de 200 miniatures de formats différents, allant de la largeur d'une colonne à la pleine page, sont ordonnées en plusieurs cycles thématiques, comprenant quelque 146 sujets, principalement religieux, théologiques et moraux, mais également des sujets de cosmographie et d'astronomie, révélant une richesse iconographique remarquable. Les sujets représentés ont été assez bien éclairés par l'historiographie et ont fourni une base solide pour poursuivre des recherches plus poussées. Pour comprendre une œuvre d'une telle envergure, les pistes d'investigation ne sont en effet jamais épuisées. Certaines restent encore à explorer, comme l'étude stylistique de l'enluminure pour concourir à l'établissement de la tradition manuscrite, la réception de l'œuvre par la voie des anciens possesseurs des manuscrits, l'histoire propre de chaque manuscrit depuis la confection jusqu'à la conservation aujourd'hui. . . En prenant en compte la réalité codicologique de chaque témoin manuscrit, nous essayons d'approcher les miniatures du *Breviari d'amor*, tout d'abord, par une tentative de lecture de l'image de l'Arbre d'amour, composition emblématique de l'ouvrage de Matfre Ermengaud. Le fondement religieux de cette image apparaît évident. Pour cette étude, les deux témoins les plus anciens, *L* (Londres, BL, Royal 19.C.I) et *G* (Vienne, ÖNB, ms 2583\*), sont particulièrement cités. Concernant la question de la disposition des illustrations, certains éléments caractéristiques du *Breviari d'amor* se sont éclaircis, et ce qui est observé suggère aussi la fonctionnalité plurielle de l'image dans cette œuvre religieuse. Enfin, un essai d'identification des armoiries renvoie aux possesseurs des manuscrits et révèle une large diffusion du *Breviari d'amor* dans la société occitane des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles.

## Abstract

*The illuminated Occitan manuscripts of the Breviari d'amor : an artistic and historical approach.*

The *Breviari d'amor*, a vast poem in Occitan comprising 34,597 verses that Matfre Ermengaud, a jurist from Béziers, wrote at the end of the XIII<sup>th</sup> century, is an exceptional work, in which knowledge of nature and of the world, teaching of the faith and of Christian ethics, and the poetry of the troubadours, apparently very diverse subjects, are addressed in a perspective which is nonetheless coherent and reasoned, in order to constitute a comprehensive collection of all the truths of the Church. This encyclopaedic work is abundantly illustrated with miniatures produced in an original way. The eleven extant illuminated manuscripts, of which the great majority were produced in Toulouse and Languedoc in the XIV<sup>th</sup> century, bear witness to this. More than 200 miniatures, in various format, ranging from the width of a column to that of a full page, are organised in several thematic cycles, comprising some 146 subjects, principally religious, theological and ethical, but also cosmographie and astronomical, and they reveal a remarkable iconographie richness. The subjects represented have been well clarified by historiography, and have formed a solid basis for pursuing more advanced research. To understand a work of such breadth, the lines of investigation are never in fact exhausted. Some approaches remain unexplored. These include, for example, stylistic study of the illuminations in order to reach a consensus on the establishment of the manuscript tradition, the conservation of the manuscripts by their owners up to the present day, and the history of each manuscript from manufacture until now. In taking into account the codicological reality of each manuscript, we try to approach the miniatures of the *Breviari d'amor*, above all by attempting to read the image of the tree of love, a composition characteristic of the work of Matfre Ermengaud. The religious origin of this image is clear. For this study, the two oldest examples, *L* (London, BL, Royal 19.C.I) and *G* (Vienna, ÖNB, ms 2583), in particular are quoted. Concerning the question of the arrangement of the illustrations, certain characteristic elements of the *Breviari d'amor* are stressed, and our observations reveal the many faceted functionality of the image in this religious work. Furthermore, an attempt at identification of the armorial bearings direct us towards the owners of the manuscripts and reveal widespread diffusion of



## Les manuscrits occitans enluminés du *Breviari d'amor* : essai d'une approche artistique et historique

---



Le *Breviari d'amor*, immense poème didactique d'édification que Matfre Ermengaud de Béziers a composé à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, est sans doute l'un des ouvrages les plus diffusés dans les régions de langue d'oc, comme en témoignent les quelques vingt-cinq exemplaires conservés (complets ou fragmentaires) datant des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. En dehors de la France, dans la péninsule Ibérique, une traduction en prose catalane (non intégrale) est connue par dix copies complètes ou fragmentaires datées de la même époque. La version castillane élaborée à partir de cette traduction n'a été préservée quant à elle que par un seul manuscrit du XV<sup>e</sup> siècle.

Le *Breviari d'amor* constitue un chef-d'œuvre de la littérature religieuse occitane. Il suggère la qualité de la vie spirituelle et des sentiments chrétiens d'une société prompte à apprendre et à comprendre un enseignement doctrinal et moral. Le nouvel élan de foi qui surgit à cette époque exalte la dévotion des fidèles. Parmi les manuscrits conservés en occitan, onze exemplaires contiennent des enluminures historiées. Elles illustrent les thématiques majeures qui sont abordées dans l'œuvre et servent à accompagner le processus de compréhension et de mémorisation de certaines notions théologiques

fondamentales. Ces illustrations correspondent à 146 sujets iconographiques dont certains se décomposent en plusieurs miniatures. Celles-ci sont organisées et distribuées dans un programme précis et structuré. On peut vraisemblablement attribuer la conception originale à l'auteur même du *Breviari*, d'autant plus que, malgré certaines variantes dans les détails iconographiques et formels, ce programme se montre assez stable dans tous les manuscrits historiés subsistants.

C'est pendant ces dernières décennies, alors qu'une deuxième édition du texte était en cours<sup>1</sup>, que les analyses des critiques ont apporté de nouveaux éclairages sur le contenu littéraire, riche et complexe, de ce vaste ouvrage<sup>2</sup>. C'est à ce moment-là également que les recherches des historiens de l'art se sont attachées à la description des illustrations et du programme<sup>3</sup>. D'autres publications de travaux approfondis sont encore attendues prochainement, en particulier en ce qui concerne la tradition manuscrite et l'iconographie<sup>4</sup>.

Nous avons déjà tenté, de notre côté, d'étudier les styles de l'enluminure et le contenu pictural du *Breviari* dans deux articles récents<sup>5</sup>, afin d'apporter notre contribution à la connaissance de cette grande œuvre méridionale. Nous avons commencé par nous intéresser aux enluminures des exemplaires toulousains du XIV<sup>e</sup> siècle, qu'il était possible de localiser par comparaison stylistique avec d'autres manuscrits enluminés de la région. Ce type de recherche est susceptible, tout d'abord, d'apporter des éléments relatifs à la datation et à l'origine des manuscrits, ce qui peut éclairer éventuellement la question de la tradition manuscrite ; d'autre part, cela permet de situer les manuscrits dans leur contexte de production en restituant à chaque exemplaire une partie de son histoire. En profitant d'un accès désormais plus facile aux ressources documentaires et iconographiques, en ayant notamment recours aux outils électroniques propres à notre temps, nous avons proposé une nouvelle datation pour quatre manuscrits (*G*, *M*, *N*, *B*) et distingué certains enlumineurs-imagiers comme auteurs de la décoration historiée d'autres manuscrits. Le résultat de notre enquête est synthétisé dans le tableau chronologique publié en annexe<sup>6</sup>. Nous désignons les manuscrits du *Breviari d'amor*

par leurs sigles habituels, dans l'article comme dans l'annexe<sup>7</sup>. Mais nous poursuivrons aussi une autre approche en nous intéressant à la question de la place que les images occupent par rapport au texte dans les manuscrits enluminés du *Breviari*.

Dans son étude pionnière des manuscrits enluminés du *Breviari d'amor*, Katja Laske-Fix a analysé avec concision les éléments essentiels du programme des illustrations et identifié avec justesse tous les sujets iconographiques, répertoriés sous les numéros 1 à 146<sup>8</sup>. Carlos Miranda García<sup>9</sup> et Vicent Martines<sup>10</sup> ont contribué à approfondir la lecture des images. En suivant leur voie, nous nous intéresserons de nouveau à une importante miniature du *Breviari*, l'Arbre d'amour, et nous tenterons une interprétation iconographique et iconologique, car nous pensons qu'elle illustre le cas de figure où l'image est aussi éloquente que le texte. Enfin, pour aborder la question des lecteurs, destinataires et propriétaires des manuscrits, nous explorerons une autre voie, rarement suivie dans les travaux d'histoire de l'art, en montrant que ce texte jouit d'un grand succès auprès d'un public varié tant laïque qu'ecclésiastique.

## I. UN CHEF-D'ŒUVRE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

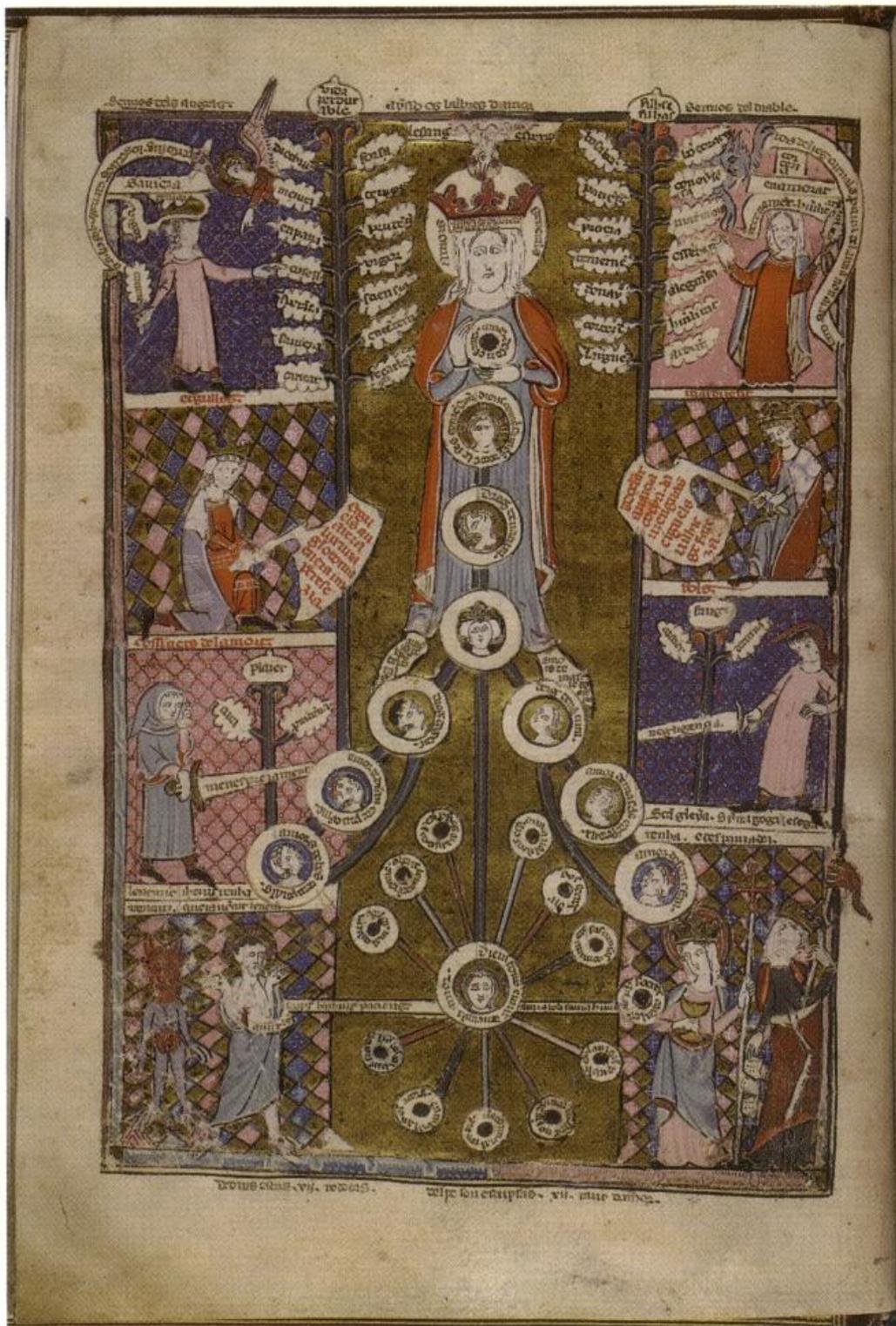
Les analyses que les deux grands érudits philologues Gabriel Azaïs et Paul Meyer ont fournies sur l'auteur et son œuvre restent toujours instructives pour connaître le *Breviari d'amor* dans son ensemble<sup>11</sup>. En attendant de pouvoir consulter la publication du regretté Peter T. Ricketts qui forme l'introduction de son édition du texte<sup>12</sup>, il est nécessaire de présenter brièvement l'œuvre. Après quoi nous évoquerons les caractéristiques du programme d'illustrations et nous réfléchirons à la signification des images dans la tradition enluminée du *Breviari*.

### 1. Une œuvre majeure de la littérature religieuse occitane

Le nom de l'auteur, le motif de son ouvrage et la date de composition sont mentionnés au début du préambule. Nous ne disposons pas, ou presque pas, d'autres sources d'informations sur Matfre. C'est lui-même qui précise son identité biterroise et signale sa formation juridique et sa qualité de poète. Il indique la date de ce premier jour du printemps de l'année 1288 où il s'est proposé d'expliquer à l'attention des poètes courtois ce qu'est le sens profond de l'amour pour les chrétiens. Il se dit *senhers en leis* et il aurait donc, peut-être, étudié le droit à Montpellier ou à Béziers même<sup>13</sup>. Il a consulté un grand nombre de livres du cursus scolaire ou universitaire, ce qui lui a permis de composer cet ouvrage didactique et encyclopédique, en s'appuyant sur les *auctoritates* latins, classiques, patristiques et scolastiques. Il aurait même utilisé quelques bibliothèques institutionnelles des environs, ce qui est d'autant plus possible que plusieurs monastères anciens étaient présents dans la région et que de nouveaux couvents mendiants s'y étaient implantés<sup>14</sup>. Il aurait pu consulter pour les citations hébraïques certains savants juifs vivant dans des communautés proches<sup>15</sup>. Mais c'est en qualité d'expert en poésie des troubadours que Matfre a voulu écrire cette œuvre de grande ampleur, originale et ambitieuse, qui aboutit à une sorte de traité de la *fin'amor* ; dans cette dernière partie du *Breviari* qui est beaucoup moins longue que la précédente, il s'efforce, en citant et en commentant un grand nombre de passages des troubadours, de les réévaluer et de « donner à l'amour courtois un horizon universel, métaphysique »<sup>16</sup>.

Pour caractériser cette œuvre complexe de manière concise, suivons l'analyse de François-Régis Durieux. Le grand sujet de l'ouvrage, c'est la spiritualité de l'amour en ce sens que « Dieu est Amour » (1 Jn 4,16)<sup>17</sup>.

En représentant l'Arbre d'amour, métaphore organisationnelle de l'ouvrage, l'introduction du *Breviari* exprime cet amour comme principe unificateur et universel (fig. 1). La partie centrale, qui occupe la grande majorité de l'ouvrage, est vouée aux exposés théologiques



1. Londres, BL, Royal 19 C.I, f. 11v, Matfre Ermengaud, *Le Breviari d'amor* : l'Arbre d'amour (ms L).

et moraux, de manière à constituer des instruments de réflexion utiles aux fidèles. De ce fait, le *Breviari* s'inscrit dans la littérature d'édification chrétienne en langue vernaculaire<sup>18</sup>. Il appartient à la catégorie des ouvrages catéchétiques et parénétiqes rédigés à partir de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle pour les princes et les élites. Ces ouvrages sont souvent enluminés, tels la *Somme le roi* de frère Laurent, le *Credo* de Joinville ou le *Verger de soulas*<sup>19</sup>. Dans celui-ci, les images et les tableaux diagrammatiques remplissent une fonction à la fois parallèle et distincte de celle de l'écrit. La comparaison avec ces ouvrages enluminés permettra d'apprécier le rôle des miniatures du *Breviari*. L'originalité du plan de cette somme est indéniable ; cependant Matfre a vraisemblablement une dette à l'égard des commentaires scolastiques, en ce qui concerne l'organisation des matières des différentes parties : la première commence avec Dieu, se poursuit avec la Création du monde (les anges, les cieux et la terre, le temps, la matière, les plantes, les poissons, les animaux, l'homme), puis avec la morale et la foi, le Christ, l'Incarnation et la Rédemption. Dans ce vaste *compendium* d'enseignement théologique et pratique, Matfre inclut aussi les connaissances cosmographiques qui étaient alors prisées par le public éclairé ; c'est une nouvelle culture dans laquelle l'enluminure prend également sa place, comme en témoignent l'*Image du monde* de Gossuin de Metz et le *Livre du Trésor* de Brunetto Latini<sup>20</sup>. C'est à cette première grande partie « religieuse » consacrée à expliquer la foi que les illustrations descriptives ou narratives se rapportent presque exclusivement. Il faut bien noter d'ailleurs que les traductions du *Breviari* en prose catalane puis castillane ne portent que sur cette partie, à l'exclusion du traité sur la poésie des troubadours, ce qui prouve bien que ce précieux abrégé de théologie était lu et apprécié<sup>21</sup>.

En ce qui concerne l'importante question de la tradition manuscrite du *Breviari d'amor*, le *stemma* provisoire que Reinhilt Richter a proposé en 1976 et en 1978<sup>22</sup>, et que Peter T. Ricketts adopte en 1998 et en 2010<sup>23</sup>, fait toujours autorité. Cependant elle laisse de côté la question de la chronologie précise des témoins. Katja

Laske-Fix a tenté de l'aborder dès 1973, en s'appuyant sur une vaste confrontation synthétique de traitements iconographiques des illustrations, alors même qu'elle ne pouvait recourir aux rapprochements stylistiques que d'une manière très limitée<sup>24</sup>. Nous espérons donc apporter, pour certains manuscrits, de nouvelles datations que nous avons pu établir en opérant une comparaison stylistique des enluminures, grâce aux fonds documentaires et iconographiques dont nous pouvons disposer aujourd'hui (voir le tableau en annexe). Enfin, pour en terminer avec le survol de l'œuvre, mentionnons que sont joints au corps principal du *Breviari d'amor*, outre la table des rubriques (*L, G, M, N, F, K, C*), quelques autres textes courts : deux chansons de Matfre – *Dreg de natura comanda* (*L, G, M, N, F, C*<sup>25</sup>) et *Temps es qu'ieu mo sen espanda* (*G, M, N*) –, une lettre de Matfre à sa sœur Suau (*L, G, M, N, F, A, C, P*<sup>26</sup>), une traduction en occitan du *Salve Regina* (*L, C*), une traduction en occitan de la légende latine de l'arbre de la croix qui commence par *E pueyes que Adam ac fag le peccat e fon gitat de paradis el queret merce a Dieu Nostre Senhor* (*L, C*), mais aussi une *Passio Christi* en latin d'après les quatre Évangiles (*A*)<sup>27</sup>.

## 2. La place des images

Pour l'étude de la tradition illustrée, la table des miniatures de tous les exemplaires enluminés établie par Katja Laske-Fix reste toujours utile<sup>28</sup>. Cependant il faut aussi tenir compte de l'état de conservation de chaque manuscrit, car la plupart des témoins souffrent d'une perte plus ou moins importante de feuillets<sup>29</sup>. D'après la table de Katja Laske-Fix, on peut noter que les manuscrits où les miniatures sont assez bien conservées sont *L, M, N, F* et *C*, présentés selon l'ordre chronologique dans le tableau fourni en annexe. Parmi ces manuscrits, nous pensons que *L* et *M* constituent, en raison de leur ancienneté et de leur origine, de très intéressants témoins pour appréhender la question des illustrations du *Breviari d'amor*. Mais nous prendrons également *G* en considération. Ces exemplaires

montrent parfois des variantes iconographiques volontaires ; la comparaison iconographique de ces trois manuscrits ouvrira donc une piste pour une future étude. Nous nous contenterons ici de présenter un exemple tiré de la confrontation des manuscrits *L* et *G*. Nous pourrions aussi retenir un autre exemplaire, le ms *D*, qui est d'un grand intérêt iconographique et stylistique mais il fera l'objet d'une autre enquête et nous ne l'évoquerons qu'à titre comparatif dans le tableau donné en annexe<sup>30</sup>.

Reprenons brièvement les questions évoquées dans notre article précédent<sup>31</sup>, en essayant d'élargir les discussions. Le *Breviari d'amor* est une œuvre abondamment illustrée. Dans l'exemplaire *F*, qui est fort riche, les illustrations dépassent les 240 miniatures. Organisées en plusieurs cycles thématiques qui comprennent 146 sujets (d'après les analyses de Katja Laske-Fix)<sup>32</sup>, les images jouent essentiellement un rôle d'accompagnement didactique et moralisateur ; elles ne servent d'articulation au texte que de manière exceptionnelle. C'est le décor secondaire – initiales ornées, initiales champies ou filigranées en fonction du manuscrit, signes des paragraphes – qui signale les articulations du texte<sup>33</sup>. Dans ce vaste ouvrage, qui n'est cependant pas divisé en livres ni en chapitres, les rubriques servent de titres aux sections et aux sous-sections et marquent les divisions et les sous-divisions du texte. Ce système d'articulation est caractéristique du *Breviari*. Le rôle des miniatures se limite à marquer le début des quatre grandes divisions (l'ouverture de l'ouvrage et les grandes sections sur l'amour de Dieu, sur l'amour du prochain, sur l'amour entre homme et femme)<sup>34</sup>. Elles se trouvent aussi à la tête des huit sections secondaires (l'histoire de la Vierge, la confession et la pénitence et chacune des six sous-divisions du *Perilhos tractat d'amor de donas*)<sup>35</sup>. Mais, dans la majorité des cas, le début de la section ou de la sous-section n'est pas signalé par les images. Les miniatures qui sont placées au début du texte occupent la largeur d'une colonne, excepté trois d'entre elles qui s'étendent sur la largeur de deux colonnes : la miniature du début de l'ouvrage et celles des deux grandes parties sur l'amour de Dieu et sur l'amour entre homme et femme<sup>36</sup>.

La majorité des miniatures du *Breviari* se place donc à la fin du texte qu'elles illustrent, sauf dans le cas de l'Arbre d'amour, qui est inséré entre l'exposé en prose et le développement de la description en vers<sup>37</sup>. Cette miniature est l'une des trois pleines pages de l'ouvrage, les deux autres portent sur les neuf Chœurs des Anges<sup>38</sup> et sur le Jugement dernier<sup>39</sup>. Nous verrons qu'il est possible de suggérer un lien thématique entre ces trois grandes compositions. L'enlumineur a également constitué des pages entièrement ou majoritairement décorées en agençant une série de cinq à huit miniatures qui portent sur divers aspects d'un même sujet. Ce procédé, caractéristique du *Breviari d'amor*, est utilisé à cinq reprises : les fonctions des anges sont illustrées par six miniatures ; les diables et leurs tentations, par sept images ; les sept œuvres de miséricorde, elles, bénéficient de huit scènes que Federico Botana a analysées ; les miracles de guérison de Jésus-Christ sont détaillés en douze miniatures ; les dangers de l'amour entre homme et femme sont développés dans dix scènes<sup>40</sup>. Chaque miniature est introduite par une légende rubriquée. Dans le cas du sujet qui porte sur les quatre « manières » d'Enfer, Michelle Fournié a démontré les difficultés de mise en page que les enlumineurs rencontraient par rapport aux espaces qui leur ont été laissés par les copistes : certains artistes avaient la chance de pouvoir représenter quatre miniatures superposées composant une sorte de tour où les quatre lieux infernaux étaient empilés, dans un ordre correspondant à celui du texte (*L, N, H* et le manuscrit catalan BnF, esp. 353)<sup>41</sup>.

L'emplacement d'une miniature à la fin d'un passage du texte auquel elle se rapporte est la caractéristique du système d'illustration du *Breviari*. Cette façon de disposer les images, qui s'adaptait mieux aux rouleaux qu'aux *codices*, n'était guère courante à la fin du XIII<sup>e</sup> et au début du XIV<sup>e</sup> siècle. Signalons cependant trois exemples contemporains : deux exemplaires de l'*Image du monde* de Gossuin de Metz (l'un d'entre eux, daté de 1277, se trouve dans un recueil des *miscellanea* copiés à Thérouanne ou à Saint-Omer (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms 2200, f. 47r-120v)<sup>42</sup>, l'autre, dans un autre recueil enluminé par le Maître de Thomas de Maubeuge à

Paris au début du XIV<sup>e</sup> siècle (Rennes, BM, ms 593, f. 43r-80v)<sup>43</sup> ; le troisième cas, enfin, correspond à un manuscrit du *Roman de Renart* (BnF, fr. 12584) ; cette production du Nord ou du Nord-Est de la France dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle est abondamment ornée de plus de 500 miniatures<sup>44</sup>. Dans tous ces cas de figure, les miniatures servent vraiment d'illustration à leur texte, mais elles permettent aussi de faire une récapitulation visuelle de ce qui précède, avant de passer au paragraphe suivant. Placée en fin de texte, l'image freine momentanément la lecture pour que le lecteur puisse se remémorer ce qu'il vient de lire<sup>45</sup>.

Dans le *Breviari*, la technique du déroulement du texte suivi d'une miniature est traitée d'une manière particulièrement remarquable dans le récit de l'Enfance et de la Passion du Christ. Ce passage se situe dans les sections sur les articles de la foi (notamment du troisième au huitième article). C'est là qu'on constate une grande concentration d'images<sup>46</sup> : 62 sujets iconographiques sont évoqués entre les vers 21157T et 25438<sup>47</sup> ; ils sont représentés par 77 miniatures dans le ms *L* (f. 156v-190r) et par 73 miniatures dans le ms *G* (f. 151v-182v)<sup>48</sup>. C'est le récit évangélique qui est accompagné par les images dont l'iconographie est tout à fait traditionnelle, alors que les commentaires personnels de Matfre sont dépourvus d'illustration. L'image se place à la fin du passage sur lequel elle porte, comme nous l'avons vu<sup>49</sup>. La distance entre les miniatures est souvent faible et les pages paraissent donc surchargées (par ex. f. 160v-178r dans *L*, et f. 155v-171r dans *G*). Cette partie qui constitue la leçon de l'Évangile est aussi une traduction visuelle de la Parole sacrée. Les images participent, elles aussi, à la transmission de l'enseignement biblique ; de plus, elles aident à mémoriser la leçon. Comme l'écrit François Boespflug : « Faire se souvenir de l'événement, c'est déjà faire œuvre catéchétique »<sup>50</sup>. La fonction didactique de ces images portant sur la vie de Jésus dans l'enseignement des articles du Credo est évidente<sup>51</sup>.

Les miniatures qui accompagnent ici le récit de la vie du Christ sont celles qui se trouvent traditionnellement dans les livres liturgiques (évangélaire, bréviaire, psautier, lectionnaire) et dans les

peintures murales des églises. On peut noter que le cycle christique du *Breviari* qui est dense et riche contient quelques sujets assez rarement traités à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit, en particulier, de la représentation des miracles christiques<sup>52</sup>. Ce thème est connu surtout dans l'enluminure ottonienne comme on peut le voir dans l'Évangélaire d'Egbert, archevêque de Trèves (Trèves, Stadtbibliothek, ms 24, *Codex Egberti*, f. 20v-52v, le cycle de la vie publique du Christ) ; mais on le rencontre aussi à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, dans la *Bible de Pampelune* par exemple, une bible en images, réalisée à Pampelune en 1197 pour Sancho VII el Fuerte (Amiens, BM, ms 108, f. 171r-181v). On trouve également ce thème traité d'une manière plus partielle dans la *Bible de Manerius* (dans l'encadrement des Canons d'Eusèbe), réalisée en Champagne vers 1185-1195 (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms 10, f. 127v-128r et 129v). Au XIII<sup>e</sup> siècle, grâce aux travaux d'Alison Stones, nous savons que les miracles du Christ sont illustrés d'une manière exceptionnelle dans deux des quatre *Évangélaire de la Sainte-Chapelle* : le *troisième Évangélaire*, confectionné à Paris vers 1260-1270 (BnF, lat. 17326) et le *quatrième Évangélaire*, une copie postérieure de ce dernier, exécutée vers 1285-1290 dans l'atelier de Maître Honoré (BL, Add. 17341)<sup>53</sup>. Il y aura une résurgence de ce thème au début du XV<sup>e</sup> siècle dans les miniatures parisiennes illustrant le *Pèlerinage de Jésus-Christ* de Guillaume de Digulleville (Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms 9, folios 30r, 37r, 39v, 43v, 45v, 47v, 51r, 52v, 53r)<sup>54</sup>. À partir de ce constat, nous nous interrogerons sur la source de ces représentations dans le *Breviari* : où Matfre, ou bien son iconographe, a-t-il pu les trouver ? Est-ce dans une des bibliothèques des environs ou dans une des églises de sa région dont les murs étaient ornés de semblables images ? L'iconographie traditionnelle chrétienne, utilisée dans les livres liturgiques et dans les peintures des églises, a pénétré dans les livres que les laïcs, eux aussi, pouvaient posséder à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. Les manuscrits enluminés du *Breviari d'amor* nous donnent ainsi un des premiers exemples méridionaux du transfert des images religieuses des lieux « officiels » vers les lieux « privés »<sup>55</sup>. En effet,

ce n'est que dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle que la production de livres religieux destinés à l'usage privé – les psautiers et les livres d'Heures – se développera dans la région de Toulouse et l'ensemble du Languedoc<sup>56</sup>.

## II. L'ARBRE D'AMOUR

En apparence les deux grandes parties du *Breviari d'amor* (la partie « religieuse » et le *Périlleux traité*) sont très dissemblables, mais la cohérence structurelle et logique de l'ensemble a déjà été bien soulignée par René Nelli<sup>57</sup>. L'unité de l'ouvrage est générée par l'unité de l'amour, expliquée dans le texte et concrétisée de manière visuelle par la peinture pleine page de l'Arbre d'amour, qui est présentée au tout début du *Breviari* (fig. 1)<sup>58</sup>. C'est autour de cet arbre, qui fonctionne comme une métaphore organisationnelle, que se concentre le dessein de l'ouvrage<sup>59</sup>. Valérie Galent-Fasseur et Sarah Kay ont interprété et éclairé le sens de cette métaphore, dans laquelle le chemin de la vie morale qui conduit au salut est suggéré au moyen d'une rhétorique picturale<sup>60</sup>. Nous essaierons de l'interpréter en examinant l'agencement des trois principales composantes formelles qui constituent l'unité de l'image<sup>61</sup>. Notre analyse prend comme point de départ l'*image* de l'Arbre d'amour dans sa plus ancienne manifestation conservée, celle du ms *L*<sup>62</sup>, dont la description générale a été donnée par Paul Meyer<sup>63</sup> et qui a fait dernièrement l'objet d'une analyse par Brigitte Buettner<sup>64</sup>. Nous citerons également le ms *G* qui, malgré l'absence de l'Arbre d'amour, comprend quelques éléments remarquables et utiles pour appréhender la question des images, en particulier dans le lien contextuel avec l'Arbre d'amour. Ces deux exemplaires (sans doute les plus anciens conservés) sont exécutés avec une grande attention portée à l'iconographie ; ils sont donc utiles à notre approche, notamment pour comprendre la complémentarité du traitement des images.

### 1. L'unité de l'amour

Doté de chair et de raison, l'être humain peut vivre les expériences de quatre sortes d'amour : l'amour entre homme et femme, l'amour pour ses enfants, l'amour des biens temporels et l'amour de Dieu et du prochain. Les deux premiers sont commandés par le droit de nature, qui est commun à tous les êtres animés, les deux derniers par le droit des gens qui est propre à l'être humain. Ces deux droits sont engendrés par la nature, elle-même est créée par Dieu, infiniment bon et éternel, *comensamens de tot be ses comensamen*. Cette grande généalogie de l'amour est représentée par un diagramme avec de petites têtes entourées de cercles (fig. 1)<sup>65</sup>.

La figure féminine allégorique qui domine sur le fond d'or, la Dame de l'arbre, est la seule personne qui porte parfaitement en elle ces quatre amours, ordonnés et hiérarchisés, car, étant nommée également *amors generals*, elle les maîtrise. L'amour le plus élevé, inspiré par l'Esprit Saint, l'amour de Dieu et du prochain couronne sa tête et l'amour de son enfant occupe son cœur, tandis que l'amour des biens temporels et l'amour d'homme et de femme, domptés, se trouvent à ses pieds. Nimbée, vêtue d'une robe bleue et d'un manteau rouge, elle évoquerait la Vierge Marie Reine, la plus grande de toutes les femmes, Mère du Sauveur ; c'est le ms *L*, exemplaire sans doute le plus ancien parmi les manuscrits enluminés conservés, qui permet tout particulièrement de faire cette association<sup>66</sup>. Bénie parce qu'elle a accueilli l'annonce du mystère de l'Incarnation, la Vierge a allaité l'enfant Jésus. Au pied de la Croix, son cœur est transpercé par le glaive de la compassion. Au jour de la seconde Parousie, elle sera auprès du Seigneur, priera et plaidera en faveur de l'humanité, comme le fait Dieu le Fils auprès du Père : le ms *G* montre, par l'image, l'intercession auprès du Christ Juge, entouré des neuf Chœurs angéliques (fig. 2)<sup>67</sup>. Ce manuscrit, probablement le deuxième dans l'ordre chronologique, contient également d'autres images de la Vierge Marie qui mettent en avant le thème de la tendresse, avec la Vierge nourrissant l'Enfant (fig. 3) et le thème de compassion, avec la Vierge affligée, transpercée du glaive de la douleur (fig. 4)<sup>68</sup>.



2. Vienne, ÖNB, ms 2583\*, f. 29v, Matfre Ermengaud,  
 Le *Breviari d'amor* : les neuf Chœurs des Anges (ms G).



3. Vienne, ÖNB, ms 2583\*, f. 85r, détail,  
 Matfre Ermengaud, *Le Breviari d'amor* :  
 la Vierge à l'Enfant en trône (ms G).



4. Vienne, ÖNB, ms 2583\*, f. 169v, détail,  
 Matfre Ermengaud, *Le Breviari d'amor* :  
 la Crucifixion (ms G).

Les neuf Chœurs des Anges (fig. 2 et fig. 5) occupent une deuxième miniature pleine page parmi les trois grandes peintures dans la tradition enluminée du *Breviari* en occitan. Cette image aborde distinctement les grands thèmes iconographiques qui sont reflétés dans les idées de l'Arbre d'amour. Matfre traite d'abord la cour céleste des anges dans la grande section consacrée à la nature créée, c'est-à-dire à l'ensemble des créatures<sup>69</sup>. Les anges des neuf Ordres, représentés en trois triades, sont disposés en une composition concentrique, constituée par la combinaison d'un grand cercle et de deux segments circulaires<sup>70</sup>. Distinguée par les inscriptions, la troisième triade des Ordres angéliques (Anges, Archanges, Vertus), la plus basse de la hiérarchie, occupe le segment à l'extérieur, la deuxième hiérarchie (Puissances, Principautés, Dominations) occupe celui du milieu et la première hiérarchie (Trônes, Chérubins, Séraphins), formant le mouvement circulaire le plus élevé, se place au plus près de la divinité<sup>71</sup>. Les neuf Chœurs angéliques tournent autour de la divinité en chantant, la bouche grande ouverte, les hymnes des anges<sup>72</sup>. Au centre du cercle, dans le ms *G*, la Binité exprime la Théophanie du Jugement dernier (fig. 2). Dieu le Père trône, bénissant de la main droite et tenant le livre de la main gauche ; l'inscription autour de son nimbe se lit de la manière suivante : *la deitatz per sa misericordia nos perdona*. Assis à sa droite, Dieu le Fils montre ses saintes Plaies et les mots qui ceignent son nimbe se lisent ainsi : *humanitats de Christo nos*. L'un des Séraphins et l'un des Chérubins présentent les instruments de la Passion. Agenouillée en prière, la Vierge Marie est entourée d'un nimbe, sur lequel on lit : *nostra Dona prega per nos peccadors*. Parmi les sept manuscrits occitans qui conservent les neuf Chœurs angéliques (*L*, *G*, *M*, *N*, *F*, *A*, *C*), seul le ms *L* a choisi de représenter la Trinité, plus précisément la « Trinité du Psautier », dans cette thématique associée à l'œuvre du salut (fig. 5)<sup>73</sup>. Dans le centre du cercle, le Père et le Fils sont assis sur un même trône, l'Esprit Saint sous la forme d'une colombe se tenant, en vol vertical descendant, entre les deux premières Personnes. La Vierge et saint Jean, se plaçant dans l'hémicycle inférieur de ce centre, prient la divinité trine, en l'adorant. Ce n'est



5. Londres, BL, Royal 19 C.I, f. 30v, Matfre Ermengaud, *Le Breviari d'amor* : les neuf Chœurs des Anges (ms L).

que dans le ms *L* qu'une représentation de l'Annonciation est associée aux neuf Chœurs des Anges : dans la partie supérieure de la composition, à l'extérieur du grand cercle angélique, les personnages étant placés de chaque côté, l'archange Gabriel annonce à la Vierge Marie l'Incarnation du Verbe divin, dont l'œuvre s'achèvera au Jugement dernier, à la Fin des temps. Il est aussi possible de penser que cette pleine page, représentant les neuf Ordres angéliques, suggère le mystère de l'amour de Dieu, un et trine, le commencement et la fin de tout ce qui existe.

Ainsi dans une telle perspective, l'être humain pécheur doit prendre soin de cultiver les quatre sortes d'amour, comme quatre arbres qui se développent, deux par deux, de chaque côté de la Dame d'amour. Parmi ces quatre arbres, l'amour de Dieu et du prochain et l'amour entre homme et femme ont une importance particulière ; de là découle la hauteur plus importante de ces deux arbres, sur lesquels Matfre superpose allégoriquement les deux arbres du Paradis terrestre : sur le premier, l'arbre de vie et sur le dernier, l'arbre de la connaissance du bien et du mal<sup>74</sup>. Matfre va donc concentrer son intérêt sur ces deux sortes d'amour, en faisant progresser son exposé dans l'ordre de la grande généalogie de l'amour, qui sert de plan général : les cercles indiquent les principales articulations de son ouvrage, soit quatre grandes sections consacrées respectivement à Dieu (v. 893 et suiv.), à la nature (v. 2782 et suiv.), à l'amour de Dieu et du prochain (v. 9197 et suiv.) et à l'amour entre homme et femme (v. 27253 et suiv.). Tous les thèmes abordés au cours de l'ouvrage sont éclairés par la lumière de l'Amour de Dieu, car l'amour vient de Dieu et conduit à Dieu, comme le montre l'image de l'Arbre d'amour, avec les quatre arbres, particulièrement les deux plus élevés, qui se dressent vers le haut malgré les menaces continues, concrétisées ici par les haches et les épées tenues par les personnifications des vices. Ce mouvement d'ascension rend la peinture dynamique et attrayante : elle incite l'amant de ces diverses sortes d'amour à souhaiter répondre à son Créateur. Ainsi, le couple qui se trouve dans la partie haute de la composition est invité à cueillir les feuilles et les fleurs de ces arbres, qui symbolisent les

vertus à pratiquer pour atteindre le fruit sommital de chaque arbre, *filhs et filhas* et *vida perdurable*. Pour cela, ils ne doivent écouter que le conseil de l'ange et écarter celui du diable.

Pour Matfre, homme de foi, nourri d'Écriture sainte, le mariage est l'aboutissement édifiant de l'amour loyal et courtois. C'est ainsi qu'au seuil de la dernière section principale, que l'auteur appelle le *Perilhos tractatz d'amor de donas*, se trouve une miniature figurant la scène du Paradis terrestre, où Dieu joint l'homme à la femme, le mâle à la femelle de toutes les créatures (oiseaux, animaux terrestres, poissons), pour préserver leur nature, en les bénissant (fig. 6)<sup>75</sup>. Cette scène est désignée par une inscription : *Matremoni d'Adam e d'Eva*, dans certains manuscrits<sup>76</sup>, tandis que la parole de Dieu est reproduite sur un panneau ou sur un phylactère : *Creissetz fort e multiplicatz e creissen la terra poblatz* (Gn 1, 28). Sur l'Arbre d'amour, le mariage figure parmi les vertus nécessaires ; il est inscrit sur un des feuillets garnissant l'arbre de l'amour entre homme et femme, dont le fruit sommital est la progéniture. Cet arbre est assimilé, nous l'avons vu, à l'arbre de la connaissance du bien et du mal, qui avait été écarté de l'homme à cause de la désobéissance, mais qui est restauré par la foi en Jésus Christ.

## 2. Le Christ et l'Église représentés dans l'Arbre d'amour

Enfin, la même peinture montre que l'Arbre d'amour est enraciné en Dieu, source et racine du véritable amour, *fons e razit de veraya amor*, symboliquement représenté par le cercle central à la base duquel rayonnent douze cercles plus petits, indiquant les qualités morales de la personne digne d'amour (fig. 1)<sup>77</sup>. Cette roue des vertus est encadrée de chaque côté par le Christ, vainqueur du mal et de la mort, montrant ses plaies, et par l'Église, victorieuse et couronnée, tenant dans ses mains le calice et la hampe crucifère. Triomphants, ils occupent cependant la partie basse de la peinture, ce qui traduit l'humilité et la patience. Ces deux mots apparaissent sur le bandeau horizontal qui réunit les deux figures<sup>78</sup>. L'union du Christ et de l'Église est à la source

En terra uera patri. als fizels  
 Prega pme qua tal fas ieu p te  
 Deus tenos part sien te dic ofaste  
 No ta cuelh sol amé en parso  
 Ans unelh q cor fia fragat pro  
 Et totz seibs q creoi suth te dien  
 Et azoi lo tenezeg nom sien

Deus en parois : — : — : — : — :  
 terrenal austa : — : — : — : — :  
 mascles ab femes : — : — : — : — :  
 te gens dauels te : — : — : — : — :  
 testas de peichos : — : — : — : — :  
 plur natura coser : — : — : — : — :  
 uarels benens : — : — : — : — :



Amor te mascul ab feme  
**D**eclarada la figura  
 del pmer suth te natura  
 vos unelh te sis suth te parlar  
 lamara q ueretz estar  
 Si ferle q lres pl' p'prias  
 de la qual no gauras mlas

A la uas m reconoichens  
 A i orgolhos m mal dicens  
 En carnal m encarnem  
 Amors te mascul ab feme  
 A quals uere te dizeg natural  
 nar te lu an vent carnal  
 Otas creaturas sentens  
 uels peichos testas egens  
 A ustante far entre lo  
 A qual nos apelam amor  
 A uerle de uerle natural  
 A uerle cert q no es res als  
 A uerle de uerle affectos  
 A uerle entre femes e masculos

De se carnalmen auitar  
 Plur natura coseruar  
 A qual recep te natura  
 A ota sentens creatura  
 A l ser per la ota en amen  
 De dieu lo panomnipoten  
 Quar dieu qu'ac creat lo mon  
 A las creaturas quei son  
 A las creaturas abelhar  
 A igs crechetz emulphicat  
 A per so plac al creator  
 Que faustesson entre loz  
 Quar auctramen nois poma  
 A obseruar m diuina  
 A pre la natura te gens  
 A i unites animals sentens  
 A igs a toncs quezes e com ne  
 A s'm lectable e per que  
 A uerle de uerle te mascul ab feme e lo  
 Na te se ab quom uize te en qual ma

du sacrement du mariage. Mais il s'agit aussi de l'image de l'amour réciproque entre époux du Cantique des cantiques ; dans cette union, l'amour de l'Église pour Dieu devient « un » avec l'amour qu'est Dieu<sup>79</sup>. L'Église, l'épouse du Cantique, est un symbole de la Vierge Marie. Et à ce moment-là, le regard du spectateur est renvoyé de nouveau à la grande figure de la Dame d'arbre, qui occupe largement cette composition et qui évoque la Vierge Marie, la Mère des chrétiens<sup>80</sup>. Elle veille sur les expériences des amours humaines, pour ceux des amants qui connaîtront le vrai amour, l'amour de l'Amour. D'ailleurs, l'image de la Dame d'arbre pourrait aussi connoter la Vierge en tant qu'arbre, elle qui porte le Christ Enfant comme fruit. Sainte Marie, affligée au pied de la croix, est ainsi comparée à l'arbre de la croix, car les deux arbres retiennent la Vie, Jésus, le Sauveur. La Sainte Mère de Dieu et la Croix, ce sont les deux *ligna mystica*, loués dans l'hymne *Lignum vitae quaerimus*, les deux arbres qui donnent la Vie<sup>81</sup>. La Vierge a nourri le Fruit et la Croix nous donne ce Fruit, la nourriture de la vie éternelle. Peut-être la peinture suggère-t-elle ici ce que voit l'auteur de l'ouvrage au-delà de ce qu'il exprime, car on comprend que cette partie de la composition, bien qu'elle ne soit pas explicitement traitée dans le corps du texte, constitue le fondement de la conception de son œuvre.

Le ms *L*, lui, suggère une interprétation de l'Arbre d'amour en tant qu'image imprégnée de la spiritualité christologique et mariale, tant par la représentation de la figure majestueuse de la Dame sur fond d'or que par sa posture frontale et monumentale, ou encore par le geste de ses mains qui tiennent le cercle symbolisant l'amour de son enfant. Parmi les onze manuscrits enluminés du *Breviari d'amor*, seuls six exemplaires conservent la pleine page de l'Arbre d'amour : il s'agit de *L*, *M*, *N*, *F*, *K* et *C*, énumérés selon l'ordre chronologique suivi dans le tableau publié en annexe<sup>82</sup>. Le style et la qualité de l'exécution varient de l'un à l'autre et la différence dans la description semble trahir une difficulté rencontrée par les enlumineurs pour reproduire cette image, difficulté sans doute due à son originalité<sup>83</sup>. Par ailleurs, sa présence dans quatre des manuscrits de la traduction catalane témoignerait de l'importance de cette miniature au début de l'ouvrage<sup>84</sup>.

### III. UNE QUESTION ARTISTICO-HISTORIQUE : LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE

Matfre déclare que la rédaction du *Breviari d'amor* répond aux demandes des poètes et des amants<sup>85</sup>. Certes, cela suppose que l'auteur les considère comme ses lecteurs privilégiés, cependant il y a quelques éléments qui suggèrent une diffusion plus large. Nous examinerons trois sortes de pistes : héraldique, iconographique et documentaire.

#### 1. *Les armoiries dans le ms G*

Plusieurs manuscrits subsistants (*G, F, K, A* et *C*) comportent les armoiries qui doivent appartenir à des commanditaires ou à des destinataires des manuscrits, car elles ont certainement été peintes lors de leur confection. Comme elles sont abimées ou partiellement effacées leur identification reste difficile. Les armes sont placées dans la marge du frontispice ou bien dans une page illustrée, choisie pour une raison particulière. Les écussons peuvent être employés dans certaines scènes narratives, comme ceux qui figurent dans les mains de soldats romains dans le cycle des illustrations de la Passion, ou encore ceux qui sont tenus par les chevaliers dans les scènes de tournoi et de parade dans la miniature représentant les dangers de l'amour entre homme et femme. Il semble que ces derniers ne concernent pas nécessairement les armes des commanditaires ou des propriétaires des livres, mais qu'ils sont plutôt utilisés pour le décor, montrant la familiarité des enlumineurs avec certains motifs héraldiques.

Il n'y a qu'un cas à partir duquel on peut avancer l'identité hypothétique d'un destinataire originel. C'est le ms *G*, qui renferme à deux endroits les armes de deux maisons. Au bord inférieur d'une miniature de la rose des seize vents du littoral méditerranéen, qui indique les noms de huit vents principaux (f. 48v : Levant, Grec,

Tramontane, Mistral...)<sup>86</sup>, quatre écussons sont accrochés, dont deux sont bien lisibles. Il s'agit d'un écusson *d'or à trois chevrons de sable au lambel de gueules de trois pendants* ; l'autre est *d'azur à trois aiglettes d'or*. Par ailleurs, vers la fin du manuscrit, un tableau des vertus et des vices particuliers à l'amant courtois, tableau qui se trouve au f. 237v, représente les sept personnifications des vertus dominant les sept vices vaincus<sup>87</sup>. Il est surmonté d'un blason écartelé de ces deux maisons, tenu par deux anges (fig. 7) : *aux 1 et 4, d'or à trois chevrons de sable au lambel de gueules de trois pendants* ; *aux 2 et 3, d'azur à trois aiglettes d'or*.

Hermann Julius Hermann a identifié les premières armes<sup>88</sup> : elles appartiennent à la maison des Lévis, seigneurs de Mirepoix, mais comme elles sont brisées du lambel de branche on peut les reconnaître comme celles des Lévis de Florensac<sup>89</sup>. Les secondes sont probablement les armes de la maison de Thurey (ou de Turin). Ce sont deux familles de la France septentrionale qui sont venues s'établir en Languedoc lors de la croisade contre les hérétiques au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Simon de Montfort a donné en fief à Lambert de Thurey, chevalier, la baronnie de Lombers en Albigeois. En 1234, le sénéchal de Carcassonne, lieutenant du roi dans la province, a assigné à Béatrix, veuve de Lambert de Thurey, et à ses fils, Lambert et Simon, une rente établie sur diverses terres de la sénéchaussée de Carcassonne, notamment celles de Saissac, Pardailhan, etc. La succession pour les héritiers de Lambert et de Simon est confirmée en 1256<sup>90</sup>. Les armes de la maison de Thurey figurent parmi les armoiries des seigneurs de Pardailhan publiées par le docteur Vincent Joecker, dans son article sur l'histoire de la seigneurie de Pardailhan. Il apporte des renseignements précieux sur cette famille à l'époque qui nous intéresse<sup>91</sup> : vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, un des fils de Gui de Lévis (troisième du nom), Eustache, seigneur de Florensac, épouse Béatrix de Thurey, fille de Lambert de Thurey, seigneur de Saissac, lieutenant du sénéchal de Carcassonne. Leur fille, Isabelle de Lévis, héritière des seigneuries de Saissac, de Pardailhan et d'autres, se marie avec Bertrand de l'Isle-Jourdain, lieutenant du roi en Languedoc, Gascogne, Agenais et Bordelais, qui obtint le titre de comte en 1341.



7. Vienne, ÖNB, ms 2583\*, f. 237v, Matfre Ermengaud, *Le Breviari d'amor* : les vertus et les vices de l'amant courtois (ms G).

Isabelle survécut son mari, mort en 1348 ; elle fonda en 1360 à Carcassonne un hôpital pour les pèlerins et, par son testament daté de 1361, fit des largesses et établit une rente pour les franciscaines de Sainte-Claire d'Azille dont elle avait fondé le couvent<sup>92</sup>.

C'est à Isabelle de Lévis, dame de Saissac, que, nous semble-t-il, les armoiries peuvent se référer. La datation hypothétique du ms *G*, vers 1320-1330, d'après le style de l'enluminure, l'indiquerait comme destinatrice du manuscrit. Lors de la confection de ce manuscrit, elle était certainement jeune et il a donc peut-être été réalisé à l'occasion de ses fiançailles ou de son mariage. Le souci de l'œuvre charitable dont fait preuve la lectrice reflète sa piété, nourrie de l'amour qu'elle a appris à cultiver dans le cours de sa vie chrétienne. Le livre de Matfre l'avait peut-être guidée dans cette voie. Enfin, la mouvance des familles auxquelles elle était liée expliquerait aussi le déplacement géographique de l'activité de l'enlumineur *G* entre la région de Montpellier et Toulouse. Ce dernier semble d'abord actif sur la côte languedocienne, car on peut remarquer sa participation dans la confection d'un antiphonaire de Maguelone (Avignon, BM, ms 190, par exemple au f. 63r) et dans celle d'un missel très probablement de Narbonne (collection privée, anciennement New York, Bernard H. Breslauer, Crucifixion, miniature du Canon de la messe, détachée d'un missel)<sup>93</sup>. Toutefois, sa main se retrouve aussi dans un exemplaire toulousain du *Breviari d'amor*, postérieur d'une trentaine d'années (ms *C*, f. 150v, Annonciation) ainsi que dans un missel romain, provenant du couvent des augustins de Toulouse et datable après 1317, en raison de la mention primitive de saint Louis d'Anjou, évêque de Toulouse, dans le calendrier (Toulouse, BM, ms 92)<sup>94</sup>.

## 2. Une large diffusion de l'œuvre

Comme nous sommes à la recherche du moindre indice qui pourrait suggérer la présence du lecteur dans les enluminures, mentionnons à présent l'image du personnage en prière qui figure

dans deux des manuscrits du *Breviari*. Dans le ms *K*, un personnage, qui semble contemporain de la confection du manuscrit, s'introduit à deux reprises dans la scène de la crucifixion, au détriment du déroulement narratif du texte de la Passion emprunté aux Évangiles<sup>95</sup>. Au pied du Christ et à droite de la croix, un homme est représenté agenouillé en prière. Au f. 165r, il est vêtu d'une cotte rouge, longue et ample, et coiffé de la cale. Au f. 166r, il porte par-dessus un manteau rouge doublé d'hermine et tient une haute lance dans ses mains jointes en prière. Or, dans les deux miniatures, à gauche de la croix figure le porte-éponge Stephaton qui tient le seau et la tige d'hysope. Le personnage en prière occupe donc la place du porte-lance Longin<sup>96</sup>. On assimile celui-ci au centurion romain converti à la vue des prodiges du Calvaire. Son image s'est répandue au XIII<sup>e</sup> siècle avec la diffusion de l'Évangile apocryphe de Nicodème et de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine d'une part, et avec le succès de la légende du saint Graal, d'autre part<sup>97</sup>. On pourrait donc interpréter cette intrusion du personnage contemporain assimilé à Longin comme un miroir qui permet au spectateur de projeter une image de soi idéalisée dans la dévotion. Bien qu'il ne soit pas certain que ce personnage ait un rapport avec le commanditaire ou le destinataire du manuscrit, il est tentant de l'imaginer. Il appartenait peut-être à la chevalerie : Longin n'est-il pas soldat ? Un autre indice pourrait aller dans le même sens : la première page enluminée (f. 4r) présente un décor héraldique sur la bordure inférieure. Malheureusement les armoiries figurées sur le médaillon central, qui est polygonal et orné, sont abimées et illisibles<sup>98</sup>. Ce médaillon est cantonné par deux autres. Sur le fond bleu de chacun d'entre eux, un heaume gris foncé se détache ; il est surmonté d'un croissant de la même couleur, auquel est attaché un lambrequin rouge, orné d'une croisette jaune. On pourrait associer ce motif chevaleresque à l'appartenance sociale éventuelle du commanditaire.

Le second cas semble moins incertain en ce qui concerne le personnage contemporain représenté en prière. Dans le ms *F*, au bas de la page de la miniature pleine page du Jugement dernier (f. 125r), un homme agenouillé est introduit par un ange auprès du Christ Juge,

qui trône, montrant ses plaies et tenant le globe du Monde à ses pieds. Il est vêtu d'un habit long d'une couleur bleu azur foncé et il prie, les mains jointes. Les armoiries qui ornent l'écu accroché sur le bord inférieur de la miniature lui appartiennent sans doute ; elles se lisent comme suit : *d'or, à la vache de gueules, au chef d'azur chargé d'un lambel d'argent*. On peut suivre Hermann Julius Hermann quand il propose de voir dans ce personnage l'acquéreur ou le destinataire du manuscrit<sup>99</sup>. Les mêmes armes apparaissent encore dans la marge inférieure du f. 200r, où la section sur l'amour entre homme et femme commence par la miniature du mariage d'Adam et d'Ève<sup>100</sup>. On les retrouve surtout au f. 7r, en bas de la première page du texte du *Breviari* qui est richement enluminée<sup>101</sup>. Ces armoiries ne sont pas identifiées et le destinataire du manuscrit, figuré au f. 125r, reste inconnu. Il semble avoir une certaine familiarité avec le latin. En effet, une attestation de quittance ou une note d'achat du manuscrit, pour un montant de cent d'écus d'or, datée du 17 juin 1354 à Toulouse, est copiée dans cette langue sur la dernière page (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. Alleluya*<sup>102</sup>. Certains éléments de l'enluminure suggèrent que ce personnage était peut-être un clerc. En tête du volume, plus précisément entre la table des rubriques et le début du texte, on trouve une double pleine page représentant la Crucifixion et le Christ en majesté. Elle est due au même enlumineur que celui des autres illustrations du texte (f. 5v-6r ; laissant les f. 5r et 6v blancs) ; il s'agit des deux sujets habituels des miniatures qui figurent au Canon de la messe dans les sacramentaires et les missels. Dans l'Arbre d'amour au f. 11v, l'Ecclesia est représentée en franciscaine. Elle est reconnaissable à sa ceinture de corde munie de nœuds. La scène du sacrement de pénitence au f. 118v montre un pénitent tonsuré, agenouillé devant un prêtre tenant une verge<sup>103</sup>. Enfin, au f. 244r, les inscriptions qui désignent les vertus et les vices de l'amant courtois sont différentes de celles des autres exemplaires. La teneur en est plus générale et moins spécifiquement courtoise ;

elles incluent notamment la chasteté opposée à la luxure, l'abstinence à la gourmandise, la franchise à la cupidité, la tempérance à l'acédie<sup>104</sup>. Ainsi ces observations, bien qu'il soit impossible de trancher, suggèrent l'hypothèse que le lecteur de ce manuscrit du *Breviari d'amor* aurait pu être un clerc.

D'ailleurs, deux cas de possesseurs appartenant au clergé sont attestés dans certains documents des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Raymond de Durfort, évêque de Périgueux de 1314 à 1341, garde un exemplaire du *Breviari d'amor* dans sa bibliothèque. On s'en rend compte au moment de sa succession, quand ses neveux, Gaillard et Aymeri de Durfort, tentent de s'approprier les biens de leur oncle. Or, ceux-ci relèvent du droit de dépouille des ecclésiastiques qui profite à l'autorité papale. On découvre dans la requête des neveux qu'un *romancium de Matfre* avoisinait les ouvrages juridiques et liturgiques de l'évêque défunt<sup>105</sup>. Un siècle plus tard, dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, l'inventaire après décès de Jean Vergier, archiprêtre de Montastruc (diocèse de Toulouse), titulaire d'une prébende de la cathédrale Saint-Étienne, montre qu'il possédait, lui aussi, un exemplaire du *Breviari d'amor*<sup>106</sup>. Ces deux exemples constituent les témoins précieux et concrets d'un succès de longue durée pour cette œuvre appréciée même par les hommes d'Église, bien que nous ne puissions pas savoir exactement pour quelle raison ils la possédaient, car ils connaissaient par ailleurs le contenu des passages théologiques.

Bien évidemment, l'ouvrage a bénéficié d'une réception privilégiée dans le cercle littéraire et poétique de langue d'oc, notamment dans le *Consistori del Gay Saber*, la première institution littéraire créée en Europe. Elle a vu le jour à Toulouse en novembre 1323, avec l'annonce du premier concours de poésie occitane qui devait se dérouler le 1<sup>er</sup> mai suivant, ouvrant ainsi la tradition séculaire des Jeux floraux. Nous nous appuyons dans ce domaine sur l'étude de Georges Passerat<sup>107</sup>. Les sept membres ou mainteneurs, *mantenedors*, du Consistoire sont Bernard de Panassac, chevalier, Guilhem de Lobra, bourgeois, Berenguier de Sant-Plancat et Peyre de Mejanaserra, changeurs, Guilhem de Gontaud et Pey Camo, marchands, et Bernat Oth, notaire. Ils ont souhaité que la nouvelle

institution se dote d'une œuvre de référence portant sur « les règles pour bien écrire » en langue d'oc, les *Leys d'amors*. La rédaction s'en est étendue jusqu'en 1356, date où *mètre* Guilhem Molinier, le juriste « savant en droit » (*savi en dreg*), chargé de ce projet avec Barthomieu Marc, clerc et également juriste (*doctor en ley*), acheva son édition révisée et corrigée. Les *Leys d'amors*, qui citent le *Breviari* de Matfre, partagent les mêmes valeurs fondées sur la piété et la morale dans le domaine de la créativité littéraire et de l'expression poétique<sup>108</sup>. Pour la rédaction des *Lois d'amour*, les deux rédacteurs étaient aidés non seulement par les sept *mantenedors*, mais aussi par de nombreux et éminents savants : citons notamment Joan de Saint-Sernin, docteur ès lois et capitoul de Toulouse en 1350, Guilhem Bragoza, canoniste et vicaire général de Toulouse, ainsi qu'un inquisiteur non identifié, maître en théologie. Il s'agit peut-être de Pierre de Saugues, ancien prieur des Jacobins de Toulouse. Guilhem Bernad, frère mineur et docteur en théologie, Guilhem de Roadel, civiliste, Austorc de Galhac, lauréat du concours de 1355 et juge mage de Villelongue, Bartholi Ysalguier et Guilhem Taparas, qui appartiennent aux familles notables des capitouls de Toulouse, ont aussi apporté leur concours à l'entreprise<sup>109</sup>. Ce groupe d'hommes semble représenter le monde des lecteurs du *Breviari* dans la région toulousaine au XIV<sup>e</sup> siècle.

Le *Consistori* trouve bientôt des partisans de ses positions en matière de linguistique en Catalogne. Les *Leys d'amors* y sont diffusées vers la fin des années 1330<sup>110</sup> et le premier concours poétique a lieu à Lérida le 31 mai 1338<sup>111</sup>. Ce climat d'empathie littéraire a favorisé la diffusion du *Breviari* de Matfre : rappelons que le ms *N* est copié et enluminé à Lérida vers 1340<sup>112</sup>. Vers la fin du siècle, en 1393, Jean I<sup>er</sup> d'Aragon crée à Barcelone une école officielle de poésie, le *Consistori de la Gaya Ciència*, inspiré par le Consistoire toulousain<sup>113</sup>. Un manuscrit occitan complet du *Breviari*, enluminé d'or et de couleurs, est enregistré dans l'inventaire d'Alphonse le Magnanime, rédigé entre 1412 et 1424, bien que le roi d'Aragon ne soit pas le propriétaire originel de cet exemplaire de luxe qui est orné des armes des comtes d'Urgell<sup>114</sup>. L'ouvrage connaît également un grand succès

dans sa version catalane en prose. Celle-ci ne contient cependant pas la grande section consacrée à l'amour entre homme et femme dans les manuscrits subsistants, dont le plus ancien (BL, Yates Thompson 31) date du dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>115</sup>. Un manuscrit sur papier, dépourvu de miniatures, est aujourd'hui conservé à la Biblioteca de Catalunya de Barcelone (ms 266). C'est celui qui provient de la famille Sánchez Muñoz de Teruel. Cette famille descend du neveu de Gil Sánchez Muñoz, successeur, sous le nom de Clément VIII, de Benoît XIII. Ce manuscrit figure dans deux inventaires de cette bibliothèque privée : le premier a été dressé en 1484, après le décès du neveu de Gil, Pero Sánchez Muñoz, chevalier ; le second est rédigé en 1530 par le fils de ce dernier, Gaspar Sánchez Muñoz, chevalier lui aussi, mort en 1544. L'énoncé du titre de l'ouvrage dans ce document est digne d'attention, car l'idée principale de l'auteur s'y exprime en termes clairs : *Breviario de l'Amor de Dios*<sup>116</sup>.

Enfin, la présence du *Breviari* dans les bibliothèques de bourgeois perpignanais prouve le succès de l'ouvrage dans des milieux bien plus larges. Nous en trouvons deux exemples dans les inventaires des biens de marchands de Perpignan morts au début du XV<sup>e</sup> siècle : l'ouvrage côtoyait un petit nombre de livres religieux et de recueils de piété (les Évangiles, le psautier, les Heures, le *Livre de la Passion*, le *Vita Christi* de Bonaventure, les *Vices et vertus*, le *Flos Sanctorum*...) dans la demeure d'un marchand et celle d'un apothicaire<sup>117</sup>. Le *Breviari d'amor* a donc bénéficié d'une grande diffusion et a nourri les esprits et les cœurs des méridionaux pendant plus d'un siècle et demi. Certes, on ne peut pas savoir, d'après ce type de document, si le livre est enluminé ou s'il est dépourvu de décor. Néanmoins on peut être sûr que l'abondance de la production manuscrite a constitué un terrain favorable au développement de l'activité des enlumineurs.

## CONCLUSION

En guise de conclusion à cette réflexion en trois volets , nous voudrions souligner la complexité des analyses et la pluralité des interprétations possibles concernant les images qui accompagnent les manuscrits du *Breviari d'amor*. Les images occupent une place très particulière dans cet ouvrage. D'après nous, elles orientent la lecture indubitablement dans un sens religieux. La tradition iconographique chrétienne préside au programme d'illustrations en portant une grande attention à l'orthodoxie de la foi. C'est à la lumière de l'orthodoxie que les images sont ordonnées et que la lecture du texte est éclairée. La concentration de miniatures dans le récit de la Vie du Christ prouve la force de la tradition chrétienne de l'image. C'est ainsi que l'intention de l'auteur et le plan de son ouvrage sont visuellement résumés, comme on le constate avec l'Arbre d'amour, la composition la plus connue des images du *Breviari*. La conception christologique de l'Arbre d'amour trouve une résonance légitime dans les neuf Chœurs des Anges, thème associé à la Parousie et au Jugement dernier ; ainsi les trois miniatures pleines pages du programme pictural du *Breviari d'amor* se correspondent mutuellement. Comme l'étude de Katja Laské-Fix l'a démontré, le programme des miniatures est stable dans toute la tradition illustrée. Cependant il y a des variantes, qui sont dues aux conditions de la production de chaque copie. Cela révèle souvent la richesse de la tradition iconographique chrétienne d'un thème donné, comme nous l'avons vu dans le cas de l'image des neuf Chœurs angéliques. L'immense succès de l'œuvre pendant plus d'un siècle et demi, auprès de lecteurs très variés, peut également être attribuable à l'importance de la tradition de spiritualité dont le *Breviari d'amor* est imprégné. On ne peut connaître exactement la portée de son influence morale, néanmoins il est sûr que l'histoire de cette œuvre est partagée par les membres de la société méridionale.

Si nous avons abordé un certain nombre d'aspects du rôle des images, les manuscrits enluminés du *Breviari d'amor* présentent

encore maintes questions à étudier. Par exemple, il faudrait examiner de près la réalité codicologique des témoins manuscrits, en envisageant leur histoire propre depuis leur confection jusqu'aux modalités de leur conservation de nos jours. La confrontation des miniatures entre les divers exemplaires devra s'effectuer en tenant compte davantage des informations nouvelles sur la tradition manuscrite.

Bien que notre présentation soit loin d'être exhaustive et qu'il faille encore corriger et amender notre proposition de datation et de localisation des témoins, nous avons envisagé plusieurs pistes d'investigations nouvelles suggérées par les manuscrits enluminés du *Breviari d'amor*. Nous avons aussi mis l'accent sur l'intérêt particulier de certains exemplaires pour la question de la tradition manuscrite et de la tradition illustrée, notamment *L*, *G*, *M* et *D*. Il en ressort que Toulouse se place au centre de la production et de la diffusion du *Breviari d'amor* tout au long du XIV<sup>e</sup> siècle et probablement jusqu'au-delà du milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Il faudra consacrer à l'étude de cette œuvre fondamentale encore bien des études approfondies.

## ANNEXE

### Liste des sigles

- A* Paris, BnF, fr. 857
- B* Paris, BnF, fr. 9219
- C* Paris, BnF, fr. 858
- D* Paris, BnF, fr. 1601
- F* Vienne, ÖNB, ms 2563
- G* Vienne, ÖNB, ms 2583\*
- H* Lyon, BM, ms 1351
- K* Londres, BL, Harley 4940
- L* Londres, BL, Royal 19.C.I
- M* El Escorial, Biblioteca del real monasterio de San Lorenzo, S.I.3
- N* Saint-Pétersbourg, Rossiyskaya Natsionalnaya Biblioteka (Bibliothèque nationale de la Russie), esp.F.v.XIV.1

### Tableau chronologique des onze manuscrits occitans enluminés

Ce tableau est enrichi de références comparatives et révisé depuis celui que nous avons publié, cf. Haruna-Czaplicki, « La culture picturale » p. 109-110 ; nous avons commenté les caractéristiques stylistiques des mss *L*, *G*, *M*, *N*, *B*, *F* et *K* dans nos deux précédents articles.

<i>L</i>	Londres, BL, Royal 19.C.I.	<p>Toulouse, vers 1320. Parch., 350 x 255 mm, 256 ff. (1 ternion ; 25 quinions), 2 col. de 40 lignes ; initiales filigranées aux principales articulations du texte.</p> <p>Œuvre de l'enlumineur <i>L</i> : Toulouse, BM, ms 418 (Traité d'instruction des novices dominicains, voir Stones, <i>Gothic Manuscripts</i>, Cat. VII-21) ; Amiens, BM, ms 355 (<i>Décret de Gratien</i>, participation ponctuelle, par ex. f. 237v) ; Sotheby's à Londres le 8 décembre 2015, Lot 3 (feuille détachée d'une bible, initiale historiée).</p>
<i>G</i>	Vienne, ÖNB, ms. 2583*	<p>Montpellier ? vers 1320-1330 (l'enlumineur <i>G</i> se trouve également à Toulouse). Parch., 324 x 235 mm, 242 ff. (quaternions ; quelques feuillets arrachés), 2 col. de 40 lignes ; initiales ornées aux principales articulations du texte ; initiales champies aux f. 89v-91v ; petites initiales filigranées aux f. 1r-5v et 198v-242r.</p> <p>Armoiries : écartelé ; aux 1 et 4, d'or à trois chevrons de sable au lambel de gueules ; aux 2 et 3, d'azur à trois aiglettes d'or (f. 48v et 237v) [armes de deux maisons : les Lévis de Florensac et les Thurey].</p> <p>Destinataire : Isabelle de Lévis, dame de Saissac et Pardailhan.</p> <p>Œuvre de l'enlumineur <i>G</i> : Avignon, BM, ms 190 (antiphonaire de Maguelone, participation ponctuelle, par ex. f. 63r) ; Collection privée, anciennement New York, Bernard H. Breslauer (Crucifixion, feuillet détaché d'un missel, l'enlumineur <i>G</i> participe pour la peinture de deux anges porteurs du soleil et de la lune : voir Stones, <i>Gothic Manuscripts</i>, Cat. VII-13) ; Toulouse, BM, ms 92 (missel)</p> <p>Note : l'enlumineur <i>G</i> a exécuté une miniature dans <i>C</i> (fr. 858, f. 150v).</p> <p style="text-align: right;">.../...</p>

M	El Escorial, Biblioteca del real monasterio de San Lorenzo, S.I.3.	Montpellier ou Béziers ? vers 1330 ? Parch., 360 x 244 mm, 264 ff., 2 col. de 37 lignes ; initiales ornées et champies aux principales articulations du texte. Comparaison stylistique générale : Parédals en part. n <sup>os</sup> 5 et 6 des collections de la Société archéologique de Montpellier, Musée languedocien (2 <sup>e</sup> moitié du XIII <sup>e</sup> s.) ; les vitraux de la Vie du Christ dans la cathédrale Saint-Nazaire de Béziers (fin du XIII <sup>e</sup> s.) ; Paris, BnF, fr. 1576 ( <i>Roman de la Rose</i> , v. 1340 ?) comparer par ex. la dame au f. 50v du fr. 1576 avec la dame dansante du f. 215v du ms M, la coiffure et le vêtement (surcot vert sans manches) des deux se ressemblent aussi.
N	Saint-Pétersbourg, Rossiyskaya Natsionalnaya Biblioteka esp.F.v.XIV.1	Lérída, vers 1340. Parch., 348 x 245 mm (just. 228/30 x 168 mm), I + 252 + I ff., 2 col. de 40 lignes ; initiales ornées aux principales articulations du texte ; initiales champies. <i>Iohannes de Aviniona, nationis Anglicorum, scripsit hunc librum in civitate Ilerden(si), venerabili viro</i> (puis environ 16 lettres complètement effacées) <i>civi Ilerdensi, quem Deus conservet in salute per tempora longiora</i> (f. 252v). Œuvre de l'enlumineur N : Lérída, Arxiu Capitular, ms 28 (anc. n <sup>o</sup> 3, f. 59r-75v) ( <i>Llibre dels Usatges i Costitucions de Catalunya</i> ) ; Barcelone, Bibl. de Catalunya, ms 146 (f. 1-38v, Chansonier occitan Sg), voir Haruna-Czaplicki, « Une note introductive », p. 310.
B	Paris, BnF, fr. 9219.	Toulouse, vers 1340. Parch., 410 x 255 mm (just. 255 x 185 mm), 239 + III ff. (quinions ; avec lacunes), 2 col. de 40 lignes ; initiales champies aux principales articulations du texte ; petites initiales filigranées. Œuvre de l'enlumineur B : Florence, Bibl. Laurentienne, Edili 97 ( <i>Décret de Gratien</i> ), voir F. Avril, notice n <sup>o</sup> 263, dans <i>Les fastes du gothique : le siècle de Charles V</i> , Paris, 1981, p. 311-312 ; Grenoble, BM, ms 37 (anciennement n <sup>o</sup> 488, Apparat sur les <i>Clémentines</i> de Jean d'André, miniature au f. 1). Œuvre de l'atelier lié à l'enlumineur B : BL, Royal 10.E.IV ( <i>Décrétales de Smithfield</i> ), voir Haruna-Czaplicki, « La culture picturale », p. 92-93.  .../...

F	Vienne, ÖNB, ms 2563	<p>Toulouse, 17 juin 1354. Parch., 350 x 238 mm (just. 260 x 180 mm), 249 ff. (1 binion ; 1 bifeuillet ; sénions), 2 col. de 40 lignes ; initiales ornées aux principales articulations du texte ; initiales champies aux folios 1r-4v, 205r-215r et 222v. <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. Alleluya</i> (f. 249v). Armoiries : <i>d'or, à la vache de gueules, au chef d'azur chargé d'un lambel d'argent</i> (f. 7r, 125r et 200r) ; un écu de gueules, abîmé et illisible (f. 7r, en bas à gauche) ; <i>de gueules, au léopard lionné d'or, à la bordure dentelée d'or, à la cotice d'argent brochant sur le tout</i> (f. 7r, en bas à droite). Œuvre de l'enlumineur F : Vente chez Christie's à Londres le 6 juin 2011 (<i>Décret</i> de Gratien, anciennement dans la collection du château de Merville).</p>
K	Londres, BL, Harley 4940.	<p>Toulouse, vers 1350-1360. Parch., 340 x 245 mm (just. 240 x 170 mm), 232 ff. (1 binion ; quinions ; avec lacunes), 2 col. de 41 lignes ; une initiale ornée au f. 4r ; initiales champies aux principales articulations du texte ; petites initiales filigranées. Armoiries : <i>d'azur, (pièce ou meuble émaillé d'or, illisible), à la bordure dentelée d'or</i> (f. 4r). Œuvre de l'enlumineur K : Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms 1029 (<i>Elucidari de las proprietatz de totas res naturals</i>, enlumineur K collabore avec Maître du <i>Palaytz de Savieza</i>) ; Vic, Arxiu i biblioteca episcopal, ms 143 (<i>Décrétales</i>, initiale à figure et initiale ornée).</p>
D	Paris, BnF, fr. 1601	<p>Toulouse ? milieu du XIV<sup>e</sup> siècle ? Papier, 290 x 210 mm, 174 ff. (avec lacunes), 2 col. de 44 lignes ; initiales de couleur aux principales articulations du texte. Dessins à la plume rehaussés, artiste de grand talent. Mise en page : les premières lettres des vers ne sont pas mises « en vedette ».</p> <p style="text-align: right;">.../...</p>

		<p>Comparaison stylistique générale : Toulouse, peinture murale de l'église Notre-Dame du Taur (milieu du XIV<sup>e</sup> s. ?). Composition formelle à remarquer : Annonce aux bergers (f. 116v), cf. Nuremberg, Stadtbibliothek, Solger 4.4<sup>o</sup>, f. 39v (<i>Heures de Nuremberg</i>, Paris, vers 1290-1295).</p>
A	Paris, BnF, fr. 857	<p>Toulouse, vers 1360-1370 (3<sup>e</sup> quart du XIV<sup>e</sup> s.)  Parch., 375 x 250 mm, 240 ff., 2 col. de 41 lignes ; initiale ornée au f. 8r ; initiales filigranées aux principales articulations du texte.  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).  Enluminure : les miniatures des mss A et C sont réalisées par un même enlumineur, dont le style appartient à l'école toulousaine de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle ; il est concurrent à deux autres maîtres, l'un, celui de Toulouse, BM, ms 91 (Missel romain daté de 1362), l'autre, celui de Toulouse, BM, ms 144 (Psautier).</p>
C	Paris, BnF, fr. 858	<p>Toulouse, vers 1360-1370 (3<sup>e</sup> quart du XIV<sup>e</sup> s.)  Parch., 302 x 228 mm, 253 ff., 2 col. de 40 lignes ; initiales champies aux principales articulations du texte ; petites initiales filigranées aux f. 218r-244r et 251r.  Armoiries : deux écus abimés et illisibles (f. 1r).  Enluminure : voir ci-dessus, ms A.  Note : la miniature au f. 150v est due à l'enlumineur G.</p>
H	Lyon, BM, ms 1351	<p>Toulouse, vers 1420-1440 (2<sup>e</sup> quart du XIV<sup>e</sup> s.)  Parch., 293 x 220 mm, 225 ff., 2 col. de 41 lignes ; initiales de couleur aux principales articulations du texte.  Dessins rehaussés de couleur.  Comparaison stylistique générale : œuvres de Guiraut Salas, enlumineur toulousain (portraits des Capitouls des années 1434-1437, 1440-1442, 1446-1447, livre d'Heures, ms 2882 de la BM de Toulouse).</p>

## Notes

*Sigles et abréviations*

## Sources

- BA : *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud*, éd. P. T. Ricketts, 4 tomes : t. II, Londres, 1989 ; t. III, avec la collaboration de C. P. Hershon, Londres, 1998 ; t. IV, avec la collaboration de C. P. Hershon, Turnhout, 2004 ; t. V, Leyde, 1976 et 2<sup>e</sup> édition, Turnhout, 2011.
- BL : Londres, British Library.
- BM : Bibliothèque municipale.
- BnF : Paris, Bibliothèque nationale de France.
- ÖNB : Vienne, Österreichische Nationalbibliothek.

## Travaux

- CF : *Cahiers de Fanjeaux*.
- Cassagnes-Brouquet, *L'image du Monde* : S. Cassagnes-Brouquet, *L'image du Monde. Un trésor enluminé de la bibliothèque de Rennes*, Rennes, 2003.
- Galent-Fasseur, « La Dame de l'arbre » : V. Galent-Fasseur, « La Dame de l'arbre : rôle de la "vue" structurale dans le *Bréviaire d'Amor* de Matfre Ermengau », *Romania*, 117, 1999, p. 32-50.
- Galent-Fasseur, « Mort et salut des troubadours » : V. Galent-Fasseur, « Mort et salut des troubadours. Le *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengau », dans *Église et culture en France méridionale*, CF 35, Toulouse, 2000, p. 423-441.
- Haruna-Czaplicki, « Une note introductive » : H. 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 », *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, 69, 2009, p. 306-312.
- Haruna-Czaplicki, « La culture picturale » : H. Haruna-Czaplicki, « La culture picturale du *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud dans les enluminures toulousaines du XIV<sup>e</sup> siècle », *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, 71, 2011, p. 83-115.
- Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften* : H. J. Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften und Inkunabeln der Gotik und der Renaissance. Teil 2 : Englische und französische Handschriften des XIV. Jahrhunderts*, Leipzig, 1936.
- HGL : Dom Cl. Devic et Dom J. Vaissète, *Histoire générale de Languedoc*, nouv. éd., tomes VI, VIII et IX, Toulouse, 1879 et 1885.
- Kay, *The Place of Thought* : S. Kay, *The Place of Thought. The Complexity of One in Late Medieval French Didactic Poetry*, Philadelphia, 2007.

- Kay, « L'Arbre et la greffe » : S. Kay, « L'Arbre et la greffe dans le *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud : temps du savoir et temps de l'amour », dans V. Fasseur, D. James-Raoul et J.-R. Valette (dir.), *L'arbre au Moyen Âge*, Paris, 2010, p. 169-181.
- Laske-Fix, *Bildzyklus* : K. Laske-Fix, *Der Bildzyklus des Breviari d'Amor*, Munich et Zurich, 1973.
- *Libro de Estudios* : A. Ferrando, L. Kisseleva et V. Martines, *Breviari d'amor de Matfre Ermengaud (Biblioteca Nacional de Rusia, Isp.F.v.XIV.N.1). Libro de Estudios*, Madrid, 2007.
- Martines, « Ver para entender y créer » : V. Martines, « Ver para entender y créer. Texto e imagen en el *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud », dans *Libro de Estudios*, p. 71-254.
- Meyer, « Matfré Ermengau de Béziers, troubadour » : P. Meyer, « Matfré Ermengau de Béziers, troubadour », dans *Histoire littéraire de la France*, t. XXXII, Paris, 1898, p. 16-56.
- Miranda García, *Iconografía del Breviari d'Amor* : C. Miranda García, *Iconografía del Breviari d'Amor. Escorial, MS. S.I. Nº 3. Madrid, Biblioteca Nacional, MS. RES. 203*, thèse de doctorat, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Miranda García-Tejedor, « Los manuscritos con pinturas » : C. Miranda García-Tejedor, « Los manuscritos con pinturas del *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers. Un estado de la cuestión », dans *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, éd. J. Yarza Luaces, Murcia, 2007, p. 313-373.
- Passerat, « L'Église et la poésie » : G. Passerat, « L'Église et la poésie : les débuts du *Consistori del Gay Saber* », dans *Église et culture en France méridionale*, CF 35, Toulouse, 2000, p. 443-473.
- Ransom, « Innovation and Identity » : L. Ransom, « Innovation and Identity : A Franciscan Program of Illumination in the *Verger de soulas* (Paris Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 9220) », dans *Insights and Interpretations. Studies in Celebration of the Eighty-fifth Anniversary of the Index of Christian Art*, éd. C. Hourihane, Princeton, 2002, p. 85-105.
- Stones, *Gothic Manuscripts* : A. Stones, *Gothic Manuscripts, 1260-1320*, deux parties en quatre volumes, Turnhout, coll. A Survey of Manuscripts Illuminated in France, 2013 et 2014.

1. G. Azaïs, *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud, suivi de sa lettre à sa sœur*, 2 tomes, Béziers-Paris, 1862-1881 ; P. T. Ricketts, *BA*.

2. En particulier : G. Hasenohr, « Modèles de vie féminine dans la littérature morale et religieuse d'oc », dans *La femme dans la vie religieuse du Languedoc (XIIIe-XIVe s.)*, CF 23, Toulouse, 1988, p. 153-170 ; Galent-Fasseur, « La Dame de l'arbre » ; *Ead.*, « Mort et salut des troubadours » ; Kay, *The Place of Thought*, en part. chap. 1 ; *Ead.*, « L'Arbre et la greffe ».

3. Laske-Fix, *Bildzyklus* ; C. Miranda García, *Iconografía del Breviari d'Amor* ; *Id.*, « Los manuscritos con pinturas » ; Martines, « Ver para entender y créer » ; Stones, *Gothic Manuscripts*, Cat. VII-22 (BL, Royal 19.C.I).
4. Deux publications sont annoncées : P. T. Ricketts, t. I de son édition ; V. Fasseur, ouvrage dans le Corpus du RILMA.
5. Haruna-Czaplicki, « Une note introductive » et *Ead.*, « La culture picturale ».
6. Ce tableau est une version revue et actualisée de celui qui a été publié par H. Haruna-Czaplicki, « La culture picturale » p. 109-110.
7. Sur la liste des manuscrits et fragments occitans, voir C. Brunel, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, 1935 et G. Brunel, « Un fragment du *Breviari d'Amor* au Palais du Roure (Avignon) », *Romania*, 104, 1983, p. 177-197.
8. Laske-Fix, *Bildzyklus*. Nous adoptons dans le présent article, comme nous l'avons fait dans nos deux études précédentes, le système de numérotation iconographique des miniatures utilisé par Katja Laske-Fix.
9. Miranda García, *Iconografía del Breviari d'Amor* ; Miranda García-Tejedor, « Los manuscritos con pinturas ».
10. Martines, « Ver para entender y créer ».
11. G. Azaïs, « Introduction », publiée en 1864 et reprise dans son édition, t. I, p. XXI-CXVI ; Meyer, « Matfré Ermengau de Béziers, troubadour ».
12. Ses quelques écrits sont réunis dernièrement dans P. T. Ricketts, *Connaissance de la littérature occitane. Matfre Ermengaud (1246-1322) et le Breviari d'amor*, Perpignan, 2012.
13. C. P. Hershon, « Matfre Ermengaud et le Droit à Béziers », *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire de Béziers*, 10<sup>e</sup> série, 1, 2004-2005, p. 29-40 ; *Id.*, « Matfre Ermengaud : an exercise in biography », dans *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70<sup>e</sup> anniversaire*, éd. A. Buckley et D. Billy, Turnhout, 2005, p. 447-459.
14. Citons deux exemples d'images antiques : le Soleil (*BA*, après 4366, Laske-Fix, n° 17-2) et la Vénus (*BA*, après 4418, Laske-Fix, n° 18). La personnification du Soleil représentée comme « *Quadriga Solis* », le Soleil Apollon dans son quadriges, se trouve, par exemple, dans un manuscrit du XI<sup>e</sup> siècle contenant le traité astronomique d'Hygin, qui est appartenu jadis à l'abbaye Santa Maria de Ripoll (Cité du Vatican, BAV, Reg. lat.123, f. 164r), indiqué par Martines, « Ver para entender y créer », p. 125. Sur la personnification de la planète Vénus, représentée comme « Vénus Anadyomène », nue dans l'eau, une image antique survivante ; voir J. Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, 1993 (1<sup>ère</sup> éd. en 1940), p. 180 et fig. 58 (*L*, f. 41v).
15. B. Blumenkranz, « Écriture et image dans la polémique antijuive de Matfre Ermengaud », dans *Juifs et judaïsme de Languedoc*, CF 12, Toulouse, 1977, p. 295-317 ; C. P. Hershon et P. T. Ricketts, « Les textes hébraïques du *Breviari*

*d'Amor* de Matfre Ermengaud », *Revue des langues romanes*, 103, 1999, p. 55-97. Ces citations sont écrites en chrysographie dans *B* et *N*.

16. P. Cherchi, « L'enciclopedia nel mondo dei trovatori : il *Breviari d'amor* di Matfre Ermengau », dans *L'enciclopedia medievale*, éd. M. Picone, Ravenna, 1994, p. 277-291, ici p. 287.

17. F.-R. Durieux, « La catéchèse occitane ou catalane de Matfre Ermengaud et de Raymond Lulle », dans *La religion populaire en Languedoc (XIII<sup>e</sup> siècle et première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle)*, CF 11, Toulouse, 1976, p. 217-225, ici p. 222.

18. Ch.-V. Langlois, *La vie spirituelle. Enseignements, médiations et controverses, d'après des écrits en français à l'usage des laïcs*, Paris, 1928.

19. Voir, sur les manuscrits, les notices avec bibliographie dans Stones, *Gothic Manuscripts. La Somme le Roi* : Cat. I-29 (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms 870), Cat. I-45a-b (BL, Add. 54180 ; Cambridge, Fitzwilliam Museum, mss 192 et 368), Cat. III-36 (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 6329), Cat. IV-20b (BL, Add. 28162), Cat. IV-18 (BnF, fr. 938). Le *Credo* de Joinville : Cat. IV-1 (BnF, n. a. fr. 4509). Le *Verger de soulas* : Cat. III-19 (BnF, fr. 9220).

20. Sur les manuscrits enluminés de ces ouvrages voir Cassagnes-Brouquet, *L'image du Monde* et B. Roux, *Mondes en miniatures : l'iconographie du 'Livre du Trésor' de Brunetto Latini*, Genève, 2009.

21. P. T. Ricketts, « The Hispanic Tradition of the *Breviari d'Amor* by Matfre Ermengaud of Béziers », dans *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, éd. D. M. Atkinson et A. H. Clarke, Oxford, 1972, p. 227-253.

22. R. Richter, *Die Troubadourzitate im Breviari d'Amor. Kritische Ausgabe der provenzalischen Überlieferung*, Modène, 1976, p. 81-109 ; *Ead.*, « En marge d'une édition critique des citations de troubadours dans Matfré Ermengau », *Cultura neolatina*, 38, 1978, p. 199-205.

23. P. T. Ricketts, « Le problème du ms *H* du *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud », dans *Atti del XXI Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, éd. G. Ruffino, Tübingen, 1998, vol. VI, p. 439-444 ; *Id.*, « Texte, transmission et traduction : le cas du *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers », dans *Translatar i transferir : la transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, éd. A. Alberni, L. Badia et L. Cabré, Santa Coloma de Queralt, 2010, p. 19-38.

24. Laske-Fix, *Bildzyklus*, p. 116-122 et note 233.

25. La fin manque au même endroit dans *L* (f. 1r) et *C* (f. 251r).

26. Le ms *I* (Carpentras, BM, ms 380) est l'exemplaire du XV<sup>e</sup> siècle, sur papier, qui ne contient pas de miniatures.

27. Voir la description complète du contenu de chaque manuscrit : Laske-Fix, *Bildzyklus*, p. 123-133.

28. Laske-Fix, *Bildzyklus*, p. 134-143.

29. Par exemple, le ms *G* ne conserve en l'état actuel que les deux premières scènes pour les miniatures illustrant les dangers de l'amour d'homme à femme (Laske-Fix,

n° 137) ; il est évident, d'après l'observation de la réclame au f. 196v et la composition des cahiers, que *G* souffre à cet endroit de l'arrachement d'un feuillet, qui contenait certainement les huit autres scènes portant sur le même sujet et réparties sur le recto et le verso.

30. La situation de *D* par rapport à la tradition manuscrite est unique : R. Richter, « Le manuscrit *D* du *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengau », dans *Romania*, 100, 1979, p. 461-482.

31. Haruna-Czaplicki, « La culture picturale », p. 85-89 ; voir également Laske-Fix, *Bildzyklus*, p. 9-10. Sur la question de l'image dans les manuscrits méridionaux étudiée dans une perspective plus large, voir A. Stones, « Why Images ? A Note on Some Explanations in French Manuscripts c. 1300 », dans *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril*, éd. M. Hofmann, E. König et C. Zöhl, Turnhout et Paris, 2007, p. 312-329 ; *Ead.*, « Le débat dans la miniature : le cas du *Breviculum* de Thomas le Myésier », dans *Qu'est-ce que nommer ? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, éd. C. Heck, 2010, p. 189-199.

32. Pour une rapide présentation de la distribution des 146 sujets de miniatures, voir notre tableau du cycle iconographique dans « La culture picturale », p. 111-115, qui est basé sur l'analyse de Katja Laske-Fix, *Bildzyklus*, p. 11-18. Si on les énumère d'une manière simplifiée, les 146 sujets sont inégalement répartis, comme suit : trois sujets dans la partie introductive, 36 sujets sur la nature créée par Dieu, 19 sujets sur la morale et la foi, 76 sujets portant sur la Vie du Sauveur, et enfin 12 sujets dans le Périlleux traité.

33. Il faut examiner chaque manuscrit pour décrire la décoration secondaire employée pour marquer les articulations du texte.

34. Dans le ms *L* : *BA*, après T, Laske-Fix, n° 1 ; *BA*, avant 9196T, Laske-Fix, n° 40 ; *BA*, avant 19229T, Laske-Fix, n° 59 ; *BA*, avant 27252T, Laske-Fix, n° 135 (fig. 3).

35. Dans le ms *L* : *BA*, avant 11424T, Laske-Fix, n° 42 (fig. 2, a) ; *BA*, avant 15685T, Laske-Fix, n° 53 ; *BA*, avant 27844T, Laske-Fix, n° 138 ; *BA*, avant 28447T, Laske-Fix, n° 139 ; *BA*, avant 28801T, Laske-Fix, n° 140 ; *BA*, avant 29485T, Laske-Fix, n° 141 ; *BA*, avant 30219T, Laske-Fix, n° 142 ; *BA*, avant 31082T, Laske-Fix, n° 143.

36. Laske-Fix, n° 1, n° 40 et n° 135 dans les mss *L*, *G* (le n° 1 manque), *M*, *N* (le n° 40 consiste en deux miniatures de la largeur d'une colonne, qui sont liées à travers l'espace d'entrecolonnement), *F*, *K*, *C*, *H*.

37. Elle se situe après l'explication en prose : *BA*, après 127P, Laske-Fix, n° 3.

38. *BA*, après 3283 et après une série de miniatures représentant les fonctions des anges, Laske-Fix, n° 8.

39. *BA*, après 16369, Laske-Fix, n° 58.

40. Dans le ms *L* : *BA*, après 3283, Laske-Fix, n° 7 ; *BA*, après 3575, Laske-Fix, n° 9 ; *BA*, après 10110, Laske-Fix, n° 41 ; *BA*, après 22258, Laske-Fix, n° 83 ; *BA*,

- après 27506, Laske-Fix, n° 137. Sur l'iconographie des sept œuvres de miséricorde, voir F. Botana, « Virtuous and Sinful Uses of Temporal Wealth in the *Breviari d'Amor* of Matfre Ermengaud (ms BL Royal 19.C.I) », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXVII, 2004, p. 49-80 ; *Id.*, « « Like the Members of a Body » : Assisting the Poor in Matfre Ermengaud's *Breviari d'Amor* », dans *Armut und Armenfürsorge in der italienischen Stadtkultur zwischen 13. und 16. Jarhunderts*, éd. Ph. Helas et G. Wolf, Frankfurt, 2006, p. 287-302.
41. M. 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.*, « L'au-delà dans le midi de la France et dans le Languedoc à la fin du Moyen Âge », dans *Le Pays cathare. Les religions médiévales et leurs expressions méridionales*, dir. J. Berlioz, Paris, 2000, p. 245-263. Voir l'exposé complet de la question sur le texte et les images dans le *Breviari d'amor* concernant les lieux de l'enfer : *Ead.*, *Le Ciel peut-il attendre ? Le culte du Purgatoire dans le Midi de la France (1320 environ-1520 environ)*, Paris, 1997, p. 301-315, 479-494 et fig. 83-105.
42. Stones, *Gothic Manuscripts*, Cat. III-116.
43. Cassagnes-Brouquet, *L'image du Monde*.
44. Consultable sur Gallica.
45. Miranda García-Tejedor, « Los manuscritos con pinturas », p. 352-355.
46. Sur cette partie du *Breviari*, voir V. Fasseur, « De la paraphrase évangélique à la prière dans le *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud », dans *La parole sacrée. Formes, fonctions, sens (X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, CF 47, Toulouse, 2013, p. 363-382.
47. Laske-Fix, n° 61-63, 65-68, 70, 72-95, 98-102, 104-118, 120-128, et 131. Certains sujets n'apparaissent que dans un manuscrit catalan (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Res. 203). Les n°s 103, 119 et 130 sont dans *F* seulement ; sur ce traitement voir Haruna-Czaplicki, « La culture picturale », p. 96-98.
48. Cette différence est due à la disposition des espaces ménagés par le copiste. Les miracles de guérison sont illustrés par dix miniatures dans *G*, alors qu'ils le sont par douze dans *L*. Les deux scènes de la Déposition et de la Mise au tombeau (Laske-Fix, n° 118, a et b) sont juxtaposées dans un seul rectangle dans *G*, tandis qu'elles sont représentées par deux miniatures dans *L*. La Résurrection (Laske-Fix, n° 121) n'est pas représentée dans *G*, car son copiste n'a pas laissé l'espace nécessaire.
49. Une exception est la Résurrection (*BA*, avant 24895T, Laske-Fix, n° 121), qui se situe immédiatement après les quatre miniatures de l'enfer (Laske-Fix, n° 120), là où débute le texte sur la Résurrection du Fils de Dieu. Par ailleurs, le fait qu'elle n'est représentée que dans cinq manuscrits (*L, N, B, A, C*) sera peut-être un élément utile pour la question de la tradition manuscrite.
50. F. Boespflug, « Symboles de foi et Apôtres au Credo : quelques réflexions sur leurs fonctions respectives », dans P. Lacroix et A. Renon (éd.), *Pensée, image & communication en Europe médiévale. À propos des stalles de Saint-Claude*, Besançon, 1993, p. 257-262, ici p. 259.

51. Pour poursuivre la réflexion sur la disposition particulière du cycle christique complet du *Breviari d'amor*, l'on consultera de manière fructueuse les travaux de F. Boespflug, et en particulier, « Autour de la traduction picturale du Credo au Moyen Âge (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle) » dans *Rituels. Mélanges offerts à Pierre-Marie Gy, o.p.*, dir. P. De Clerck et E. Palazzo, Paris, 1990, p. 55-84.

52. É. Male, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1948 (huitième éd.), p. 350-356.

53. Sur les sujets iconographiques de près de 260 initiales historiées de chacun des deux manuscrits de la Sainte-Chapelle, voir Stones, *Gothic Manuscripts*, Part II, volume II, Tableau comparatif iconographique des évangélistes, p. 166-192. Plus d'une trentaine d'initiales historiées comprennent la scène représentant le miracle christique dans chacun des deux évangélistes.

54. La plupart des exemples cités se trouvent reproduits sur Gallica, la BVMM ou la base *Enluminures*.

55. Il ne s'agit plus ici de l'ancienne opposition entre le clergé et les laïcs, ou entre les lettrés et les illettrés, mais il s'agit de la distinction des lieux entre le domaine « officiel » et le domaine « privé » concernant la place où se trouvent les images religieuses.

56. Le plus ancien exemple connu du livre d'Heures de la production toulousaine est sans doute celui qui a été repéré par François Avril à la Biblioteca Apostolica Vaticana (Chig. D.V.71), manuscrit enluminé d'un style proche des groupes d'artistes toulousains de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle (incluant les enlumineurs du missel des augustins ms 91 de Toulouse, du psautier ms 144 de la BM de la même ville, des portraits des Capitouls des années 1370-1371, des mss *A* et *C* du *Breviari*, etc.) : voir F. Avril, « Une curieuse illustration de la Fête-Dieu : l'iconographie du Christ prêtre élevant l'hostie, et sa diffusion », dans *Rituels. Mélanges offerts à Pierre-Marie Gy, o.p.*, dir. P. De Clerck et E. Palazzo, Paris, 1990, p. 39-54, ici la note 5 à la p. 40. Quant aux psautiers enluminés, comprenant ou non des cycles peints de la Vie du Christ, nous ne connaissons pas, dans les limites actuelles de notre recherche, la conservation d'exemplaires antérieurs au XIV<sup>e</sup> siècle dans le Midi toulousain. Sur les exemples septentrionaux du XII<sup>e</sup> siècle, voir G. Lobrichon, « L'évangélisme des laïcs dans le Midi (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle) », dans *Évangile et évangélisme (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> s.)*, CF 36, Toulouse, 2001, p. 291-310, particulièrement p. 299-304.

57. R. Nelli, introduction à la traduction en français moderne des extraits du *Breviari d'Amor*, dans *Les troubadours*, texte et traduction par R. Nelli et R. Lavaud, t. II, Paris, 1966, p. 658-665.

58. Voir ci-dessus la note 37.

59. P. T. Ricketts, « Knowledge as Therapy : A Comparison between the *Confessio Amantis* of Gower and the *Breviari d'Amor* of Matfre Ermengaud », dans *The Court Reconvenes : Courtly Literature Across the Disciplines*, éd. B. K. Altmann

et C. W. Carroll, Cambridge, 2003, p. 57-69 ; M. Bolduc, *The Medieval Poetics of Contraries*, Gainesville, 2006, en part. chap. 3.

60. Galent-Fasseur, « La Dame de l'arbre » et *Ead.*, « Mort et salut des troubadours » ; Kay, « L'Arbre et la greffe » et *Ead.*, *The Place of Thought*, chap. 1.

61. Notre première approche plus générale dans l'étude du ms *F* est présentée dans Haruna-Czaplicki, « La culture picturale », p. 94-95.

62. La reproduction de cette image dans *L* (Royal 19 C.I, f. 11v) est consultable sur le site de la BL, *Catalogue of Illuminated Manuscripts* : <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/welcome.htm>.

63. Meyer, « Matfré Ermengau de Béziers, troubadour », p. 19-23. La description détaillée se trouve également dans Laske-Fix, *Bildzyklus*, p. 22-25 ; Martines, « Ver para entender y créer », p. 82-88. Sur la transcription et la traduction de toutes les inscriptions dans l'image, on se rapportera à ces travaux.

64. B. Buettner, « Images, diagrammes et savoirs encyclopédiques », dans *Les images dans l'Occident médiéval*, dir. J. Baschet et P.-O. Dittmar, Turnhout, 2015, p. 389-396, nous a inspiré le concept des couches superposées des composantes formelles de l'Arbre d'amour, bien que notre interprétation exploitant la spiritualité de l'image diffère de la sienne. Cette dernière favorise les fonctions mnémotechniques et l'encyclopédisme de cette représentation. Dans ce sens, voir également C. Miranda García, « Sistemas mnemónicos en el Árbol del Amor : una aproximación a la iconografía del 'Breviari d'Amor' de Matfre Ermengaud (Escorial, MS. S.I. n° 3) », *Cuadernos de arte e iconografía*, Tome 6, N° 11, 1993, p. 173-181.

65. Confronté à deux autres exemplaires, *M* (une reproduction dans Laske-Fix, *Bildzyklus*) et *N* (en fac-similé dans *Libro de Estudios*), *L* se révèle contenir une confusion : sur l'axe, un cercle s'avère superflu avant la bifurcation et l'étiquetage du deuxième cercle axial devrait être « *natura* », au lieu du « *dreg de natura* ». La description de l'arbre généalogique semble meilleure dans *N*, car dans *L* et *M*, la ligature qui lie les deux derniers cercles sur chacune des deux branches paraît inutile.

66. Dans *M*, *K* (une reproduction dans Haruna-Czaplicki, « La culture picturale », fig. 4) et *C* (voir la numérisation sur Gallica), le fond arrière est diapré. Dans *N* et *F* (une reproduction dans *ibid.*, fig. 2), la Vierge est sur le fond d'or, mais dans *N*, son vêtement (robe et manteau) bipartite n'est pas habituel pour l'image de la Vierge ; dans *F*, ses cheveux maintenus dans la résille lui donnent une allure plus aristocratique que sacrée. Dans *K*, la figure semble plutôt masculine.

67. Voir ci-dessus la note 38.

68. Ces deux motifs n'apparaissent que dans *G*. La miniature au f. 85r représente la *Virgo lactans*, la Vierge couronnée et allaitant l'Enfant Jésus, assise sur le trône entre deux anges porteurs de cierges (*BA*, avant 11424T, Laske-Fix, n° 42). La miniature du f. 169v représente la Crucifixion (*BA*, après 23579, Laske-Fix, n° 114). Sur la représentation du glaive de la douleur et de la compassion, voir

Ransom, « Innovation and Identity », p. 97 et 99. Celle-ci est mise en valeur également dans l'art méridional, notamment à Toulouse vers 1300, dans le diptyque de la confrérie de Rabastens (Périgueux, Musée du Périgord, inv. B 1721), dans le missel des dominicains de Toulouse (Toulouse, BM, ms 103, f. 133v) et dans un manuscrit de l'*Abbreviatio figuralis historie* de Girard d'Anvers, repéré par Alison Stones (New York, Pierpont Morgan Library, M.301, f. 13r) ; voir les notices de ces œuvres avec la bibliographie dans Stones, *Gothic Manuscripts*, Cat. VII-23, VII-24 et VII-33. Sur ce thème dans le Midi, voir J.-P. Suaud, *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.

69. BA, 2803T-3283.

70. B. Bruderer Eichberg, *Les neuf chœurs angéliques : origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Poitiers, 1998, en part. p. 25-26, fig. 54 (ms L) et fig. 129 (ms G). Voir également Ph. Faure, « Images et théologie », dans *Les images dans l'Occident médiéval*, dir. J. Baschet et P.-O. Dittmar, Turnhout, 2015, p. 355-365.

71. Paul Meyer note que cette division est celle retenue par saint Grégoire le Grand dans ses *Homélies sur l'Évangile* (livre II, homélie 34). Elle présente une légère différence par rapport au classement de Denys le Pseudo-Aréopagite : saint Grégoire place les Principautés dans la seconde hiérarchie et les Vertus dans la troisième, alors que le Pseudo-Denys fait l'inverse ; voir Meyer, « Matfré Ermengau de Béziers, troubadour », p. 26. La représentation est fidèle au classement de ce dernier, voir la *Vie et martyre de saint Denis* (BnF, fr. 2090, f. 107v, consultable sur Gallica) ; cette image est associée à la Trinité. C'est peut-être la raison pour laquelle une confusion s'étant produite, les inscriptions des Ordres ont été partiellement laissées vides dans le ms L (pl. II).

72. *Salus Deo nostro qui sedet super thronum et agno. Gloria laus benedictio et claritas et sapientia et gratiarum actio, honor, virtus et fortitudo Domino Deo nostro in secula seculorum. Amen* (Apc 7, 10-11) dans les trois registres inférieurs ; *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bone voluntatis laudamus* (Luc 2, 14) (trois fois) dans les trois registres médians ; *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaot, pleni sunt celi et terra gloria tua. Osanna in excelsis, benedictus qui venit in nomine Domini. Osanna in excelsis* (Is 6, 3 ; Mt 21, 9) (trois fois) dans les registres supérieurs. Cf. Laske-Fix, *Bildzyklus*, p. 29.

73. Sur l'iconographie de la Trinité et l'innovation formelle et iconographique de la Trinité du Psautier, voir F. Boespflug et Y. Zaluska, « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV<sup>e</sup> Concile du Latran (1215) », *Cahiers de civilisation médiévale*, 37, 1994, p. 181-240 ; F. Boespflug, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, 2011 (1<sup>ère</sup> éd. 2008), en part. chap. 6 et 7.

74. BA, 57P-63P et 66P-72P.

75. *BA*, avant 27252T, Laske-Fix, n° 135. La rubrique servant de titre à l'image se lit comme suit : *Dieus en paradis terrenal aiusta mascles ab femes de gens, d'auzels, de bestias, de peichos per lur natura coservar els benezis* (*G*, f. 195r). Adam et Ève sont nus dans *G*, *M*, *K*, *C* et *H* (la reproduction numérique est consultable sur la BVMM) ; vêtus d'un pagne dans *B* (voir la numérisation sur Gallica) ; habillés dans *L* ; habillés et agenouillés en prière dans *F*. Le couple est absent dans *N*. Dans notre fig. 6 qui est tirée du ms *G* (f. 195r), les sept premières lignes de la première colonne comportent la fin de la *Lettre de Matfre à sa sœur Suau*, qui est intercalée après le v. 27251 (f. 194r) dans ce manuscrit.

76. Dans *M* et *H*, voir Laske-Fix, *Bildzyklus*, p. 108-109. Sur la miniature de *M*, voir C. Miranda García, « El Breviari d'amor de Matfre Ermengaud de Béziers : una aproximación a la iconografía del manuscrito S.I. n° 3 escurialense », *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 122, 1994, p. 23-32, en particulier p. 27 et une reproduction à la p. 29.

77. Par exemple, être déterminé, respecter les secrets, être ouvert et attaché aux autres, louer franchement, se rendre utile dans les difficultés, être respectueux, penser au bien d'autrui... Voir la transcription et la traduction de ces inscriptions, Laske-Fix, *Bildzyklus*, p. 23.

78. À la différence des *M* et *N*, la position des douze cercles n'est pas parfaitement régulière dans *L*, de sorte que la forme de la roue paraît moins strictement géométrique.

79. J. Leclercq, *L'amour vu par les moines au XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1983, en particulier p. 143-144.

80. Dans *N*, la similitude du vêtement et de la coiffure de la Dame de l'arbre avec ceux de l'Église suggère/appuie cette relation.

81. Sur cette séquence, *De sancta cruce et Beata Maria Virginis*, qui est incluse dans plusieurs missels franciscains, dont le ms 102 de la BM de Toulouse, voir *Analecta Hymnica medii aevi* 54, Leipzig, 1915, n° 132. Notons qu'elle décrit également les deux motifs de l'iconographie de la Vierge Marie : la Mère allaitante et la Mère dont le cœur est transpercé par le glaive. Dans le *Verger de soulas* (BnF, fr. 9220), œuvre citée ci-dessus dans la note 19, les miniatures qui les représentent accompagnent cet hymne : voir Ransom, « Innovation and Identity », particulièrement p. 93 et 97.

82. La page contenant l'Arbre d'amour a pu être enlevée dans les trois manuscrits (*B*, *D*, *A*) et dans deux exemplaires la page est laissée blanche (*G*, *H*). Les inscriptions sont rédigées dans les quatre manuscrits (*L*, *M*, *N*, *F*), dans les deux autres leurs places sont laissées blanches (*K*, *C*).

83. Voir également ci-dessus les notes 65 et 66. Dans *K* et *C*, les inscriptions ne sont pas exécutées. Dans *G*, le texte en prose se termine au f. 10r et la page suivante, f. 10v, est laissée en blanc.

84. BL, Yates Thompson 31, f. 8r ; BnF, esp. 353, f. 5v ; Madrid, Biblioteca Nacional de España, Res. 203, f. 3v ; BnF, esp. 205, f. 7 bis verso (la miniature dessinée et rehaussée de couleurs est ajoutée un peu postérieurement à la copie).

85. *BA*, 55-79.

86. Le diagramme des vents au f. 48v (*BA*, après 6112, Laske-Fix, n° 29)

87. Les vertus et vices de l'amant courtois au f. 237v (*BA*, après 33881, Laske-Fix, n° 146). Les sept vertus, victorieuses, sont personnifiées par des figures masculines, souveraines et couronnées, chacune tenant un sceptre, tandis que les sept vices sont représentés sous la forme de figures masculines décoiffées et qui, vaincues, baissent la tête très bas. Il n'y a aucune caractéristique individuelle ni pour les vertus ni pour les vices, seules les inscriptions les différencient. Celles-ci se lisent dans *G* comme suit (de gauche à droite) : les vertus sont : *largueza, humilitat, bon coratge, retenemen, ensenhamen, paciencia, domney* ; les vices sont : *avareza, erguelh, vielhitge, descelar, lauzengas, cocha, fateza*. Voir Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften*, p. 143 (ouvrage consultable sur le site *Manuscripta Mediaevalia* : <http://www.manuscripta-mediaevalia.de>) et Laske-Fix, *Bildzyklus*, p. 114-115.

88. Les armes sont décrites par Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften*, p. 133, 143 et Tafel XLIV.

89. F. A. A. de La Chesnaye Des Bois, *Dictionnaire généalogique, héraldique, chronologique et historique*, Paris, 1757, t. II, p. 410. Voir les armes des Lévis de Cousan portées dans les livres ayant appartenu à Philippe de Lévis, archevêque d'Auch, puis d'Arles, cardinal en 1473, mort en 1475 : Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms 218, f. 1r et 2r, et Lyon, BM, ms 180, f. 3r, ms 181, f. 4r, ms 182, f. 2r, ms 183, f. 3r et ms 222, f. 1r (reproductions numériques consultables sur la BVMM).

90. *HGL*, VI, p. 627 et 678, et VIII, cc. 973-974. Gui de Montfort, frère de Simon, s'était remarié en secondes noces avec Béatrix (Briande), veuve de Lambert de Thurey. Gui, fils de ce second mariage, a succédé à sa mère et à son demi-frère dans la seigneurie de Lombers.

91. Dr. V. Joecker, « Note sur la seigneurie de Pardailhan », *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire de Béziers*, 10<sup>e</sup> sér., vol. 1, 2004-2005, p. 50-57.

92. *HGL*, IX, p. 606-608.

93. Stones, *Gothic Manuscripts*, Cat. VII-13.

94. Le ms *C* est consultable sur Gallica. Le missel ms 92 est reproduit sur la BVMM ; la fête de saint Louis d'Anjou, canonisé en 1317, au f. 3v (19 août).

95. La première, représentant la scène où Jésus est abreuvé de fiel et de vinaigre, comme l'indique la légende rubriquée au-dessus de la miniature (Laske-Fix, n° 113), se situe après le vers 23571 ; la seconde, représentant la mort du Christ (Laske-Fix, n° 117), après le vers 23691. Voir une reproduction et la discussion dans Haruna-Czaplicki, « La culture picturale », p. 101-103 et 123-124.

96. Au f. 112r, dans une autre miniature représentant le Christ en croix entre Longin et Stephaton (*BA*, après 15823, Laske-Fix, n° 55), le porte-lance est debout et figuré en soldat.

97. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II, Paris, 1956-1957, II-2, p. 495-497 ; Jacques de Voragine. *La Légende dorée*, dir. A. Boureau, avec M. Gouillet et la collaboration de P. Collomb, L. Moulinier et S. Mula, Paris, 2004, p. 1189-1190.

98. *D'azur* (pièce ou meuble émaillé *de gueules* et *d'or* ? illisible) *à la bordure dentelée d'or* ? Les armes sont probablement retouchées ; le rinceau décoratif sur le fond du médaillon semble ajouté ultérieurement. Sur la miniature au f. 4r, représentant Matfre sur la chaire avec son livre et devant les amants et poètes (Laske-Fix, n° 1), voir Haruna-Czaplicki, « La culture picturale », p. 99-101 et fig. 3.

99. Le Jugement dernier (*BA*, après 16369, Laske-Fix, n° 58) : Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften*, p. 154-155 et Tafel XLIX ; Laske-Fix, *Bildzyklus*, p. 71-72.

100. Voir ci-dessus les notes 34 et 75.

101. Au f. 7r, à gauche et à droite de ces premières armes, deux autres figurent encore : celles de gauche, *de gueules*, sont abîmées et illisibles ; celles de droite, partiellement abrasées, se lisent *de gueules, au léopard lionné d'or, à la bordure dentelée d'or, à la cotice d'argent brochant sur le tout*.

102. Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften*, p. 161 ; F. 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.

103. *BA*, avant 15685T, Laske-Fix, n° 53. Dans certains exemplaires, le prêtre est représenté en franciscain, la ceinture de corde permettant de le reconnaître (*G, M, H*) ; dans d'autres exemplaires il est vêtu comme un dominicain, en habit blanc et chape noire, le capuchon couvrant la tête (*G, B*).

104. Les inscriptions qui figurent sur les phylactères dans *F* fonctionnent par paires, vertus contre vices : *humilitat contra erguelh, largueza contra avareza, castetat contra luxuria, paciencia contra ira, abstinencia contra gola, franqueza contra cobezeza, temperansa contra accidia* ; voir Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften*, p. 161. Sur les vertus et les vices adaptés au contexte courtois, voir ci-dessus la note 87. Sur la discussion concernant *F*, voir Haruna-Czaplicki, « La culture picturale », p. 93-99 et 107, fig. 1, 10, 13, 14 et 21.

105. M.-H. Jullien de Pommerol et J. Monfrin, *Bibliothèques ecclésiastiques au temps de la papauté d'Avignon. II : Inventaires de prélats et de clercs français*, CNRS Éditions, Paris, 2001, p. 180-183. L'évêque a possédé également le *Livre de Sidrach* et le *Lancelot du Lac*. Ces trois ouvrages en langue vernaculaire sont sans doute entrés en possession définitive des neveux de l'évêque, car ils ne se retrouvent pas parmi les livres reçus par le collecteur pontifical : *ibid.* p. 180.

106. Toulouse, Archives départementales de la Haute-Garonne, 4G 47, f. 139-141, étudié par F. Mirouse, *Le clergé paroissial du diocèse de Toulouse dans la seconde*

moitié du *xv<sup>e</sup> siècle* (1450-1516), thèse de l'École nationale des chartes, 1977, p. 146. Nous avons eu connaissance de ce document par Michelle Fournié que nous remercions vivement.

107. Passerat, « L'Église et la poésie ».

108. Sur les *Leys d'amors* et le rapprochement avec le *Breviari*, voir *ibid.*, p. 450-457.

109. Cités dans *ibid.*, p. 447-450. Deux manuscrits des *Leys d'amors* sont conservés actuellement à la BM de Toulouse (dépôt de l'Académie des Jeux Floraux de Toulouse). L'un, ms 2884 (anciennement Académie des Jeux Floraux, ms 500.007), renferme le texte en prose composé dans les années 1330 ; l'autre, ms 2883 (anciennement ms 500.006), contient la seconde version en prose, composée entre 1355 et 1356. Il faudrait vérifier la date de la confection de ces *codices*. En effet, la miniature du ms 2883 (f. 2r) peut être rapprochée stylistiquement des enluminures des Annales de Toulouse des années 1409-1410, 1410-1411 et 1411-1412 (Toulouse, Archives municipales, BB 273).

110. *Ibid.*, p. 453 : une version en vers catalan, conservée à Barcelone, Biblioteca de Catalunya, ms 239, peut être datée entre 1337 et 1343.

111. R. Gubern Domenech, « Els primers Jocs Florals a Catalunya : Lleida, 31 de maig 1338 », *Bulletin of Hispanic Studies*, 34, 1957, p. 95-96.

112. Sur cette datation du ms *N*, voir Haruna-Czaplicki, « Une note introductive », p. 310 ; M. Cabré et S. Marti, « Le chansonnier Sg au carrefour occitano-catalan », *Romania*, 128, p. 92-134.

113. Passerat, « L'Église et la poésie », p. 453 : un exemplaire des *Leys d'amors*, exécuté à cette occasion est conservé à Barcelone, Arxiu de la Corona d'Aragó, ms Sant Cugat del Vallès 13.

114. E. González Hurtebise, « Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como infante y como rey (1412-1424) », *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1907, p. 148-188, ici p. 184, n° 383. Nous devons la connaissance de ce document et la remarque à Josefina Planas. Qu'elle en soit vivement remerciée.

115. Voir ci-dessus les notes 21 et 84.

116. Sur l'histoire de cette collection particulière, au sein de laquelle trois documents pontificaux, inventaires et catalogues des livres de Peñiscola, ont été également conservés jusqu'au début du *xx<sup>e</sup> siècle*, et sur l'édition de ces deux inventaires, voir : J. Monfrin, « La bibliothèque Sánchez Muñoz et les inventaires de la bibliothèque pontificale à Peñiscola », dans *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, vol. III, Vatican, 1964, p. 229-269 (repris dans ses *Études de philologie romane*, Genève, 2001, p. 649-690, ici p. 666, n° 48) ; C. J. Wittlin, « Les manuscrits dits 'del papa Luna' dans deux inventaires de la bibliothèque de Gaspar Johan Sánchez Munyoz à Teruel », *Estudis Romànics*, 11, 1962, p. 11-32, ici p. 29, n° 49.

117. E. Goujaud, « Les bibliothèques perpignanaises à la fin du Moyen Âge : approche sociale du lecteur roussillonnais », dans S. Cassagnes-Brouquet et M. Fournié (dir.), *Le livre dans la région toulousaine et ailleurs au Moyen Âge*, Toulouse, 2010, p. 183-200, ici p. 193 et 194.