



**HAL**  
open science

**”La transmission de l’iconographie des vertus dans les manuscrits italiens du XIVE siècle. La réinvention de la Somme le roi”**

Bertrand Cosnet

► **To cite this version:**

Bertrand Cosnet. ”La transmission de l’iconographie des vertus dans les manuscrits italiens du XIVE siècle. La réinvention de la Somme le roi”. *Re-Inventing Traditions. On the Transmission of Artistic Patterns in Late Medieval Manuscript Illumination*, 2012, Berlin, Allemagne. p. 33-47. hal-01164051

**HAL Id: hal-01164051**

**<https://hal.science/hal-01164051>**

Submitted on 29 Dec 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Bertrand Cosnet

**La transmission de l'iconographie des vertus dans les manuscrits italiens du 14<sup>e</sup> siècle: la réinvention de la *Somme le roi*<sup>1</sup>**

Abstract

The following paper shows how the *Somme le Roy* iconographic program, initially composed in 1279–1280 by Laurent d'Orléans for the King of France Philip III and illuminated by the Master Honoré in 1294–1295, was transformed in Italy to fit the context of the merchant bourgeoisie, especially in the design of the personifications of virtues and vices. This process is explained thanks to the analysis of three manuscripts made in Florence during the 14<sup>th</sup> century including a complete Tuscan translation of the French *Somme le Roy* with its illuminated program: the ms. Rediano 102 of the Biblioteca Medicea Laurenziana from the 1330–1340s, the ms. Magliabechiano II. VI. 16 of the Biblioteca Nazionale Centrale of Florence made in the 1340s and the ms. Barberino Latino 3984 of the Biblioteca Apostolica Vaticana from the 1380s.

\*

Le manuel d'enseignement moral intitulé la *Somme le roi* constitue un cas remarquable pour étudier la question de la transmission des traditions artistiques par l'intermédiaire des manuscrits entre la France et l'Italie à la fin du Moyen Âge. Ce traité, composé en 1279 par le dominicain frère Laurent d'Orléans, connaît un succès considérable aux 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> siècles, une centaine de copies françaises complètes ou fragmentaires datant de cette époque sont conservées,<sup>2</sup> et rencontre une fortune particulière dans la péninsule italienne où il est rapidement traduit. Les enlumineurs italiens modifient en effet considérablement son programme iconographique, conçu à l'origine en Île-de-France à la demande du roi capétien Philippe le Hardi pour l'instruction de ses proches, dans le but de l'adapter à un nouveau lectorat composé pour l'essentiel de bourgeois toscans. Cette adaptation du ma-

- 
- 1 Nos remerciements vont tout spécialement à l'Institut National d'Histoire de l'Art qui, grâce à son soutien financier, nous a permis d'assister et de participer à ce colloque.
  - 2 Pour un inventaire complet des manuscrits de la *Somme le roi*, voir la thèse fondamentale d'Ellen Kosmer, *A Study of the Style and Iconography of a Thirteenth-Century "Somme le Roy" with a Consideration of the other Illustrated "Somme" Manuscripts of the Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth Centuries*, doctoral thesis, Yale University, 1973.

tériel figuratif de la *Somme le roi* s'avère d'autant plus féconde qu'elle prend place à une époque de réinvention de l'ensemble de l'imagerie morale qui transforme profondément la tradition iconographique des vertus et des vices.<sup>3</sup>

Dès le début des années 1300, l'iconographie des vertus rencontre des changements considérables dans la péninsule italienne, d'abord sous l'impulsion des ordres mendiants, plus précisément des franciscains, des dominicains et des augustins, qui s'approprient alors l'ordre moral légué par la tradition dans le but de célébrer leurs saints respectifs, puis des communes toscanes, qui s'en servent pour légitimer leur **gouvernement**.<sup>4</sup> Les vertus sont alors figurées partout, en peinture comme en sculpture, dans les complexes conventuels mendiants et sur les murs des églises bien sûr, mais aussi dans les édifices civiques et sur les places publiques. Ce regain d'intérêt sans précédent pour l'imagerie morale ne se limite pas aux établissements religieux et au domaine public, mais affecte l'ensemble de la société italienne et même le cadre privé de la sphère familiale. Les vertus ne sont alors plus perçues comme des notions surnaturelles dont la compréhension et l'apprentissage seraient un privilège strictement réservé au clergé et à l'élite aristocratique, mais comme des valeurs de vie communes et praticables par tous.<sup>5</sup> Ce phénomène de moralisation de la vie quotidienne affecte tout particulièrement le milieu de la bourgeoisie toscane, comme le montrent les **mémoires du marchand** Paolo da Certaldo (v. 1320–1370), le *Libro di buoni costumi e buoni proverbi e buoni ammaestramenti*, qui rappellent inlassablement la nécessité d'éviter les péchés et de vivre le plus vertueusement possible chaque jour,<sup>6</sup> ou celles du Flo-

3 Sur la tradition iconographique des vertus et des vices, voir notamment Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art: from early Christian times to the Thirteenth century*, Londres, 1939. Jennifer O'Reilly, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, doctoral thesis, University of Nottingham, 1972. Jérôme Baschet, "Vizi e virtù", dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. 11, Rome, 2000, pp. 729–734. Colum Hourihane, *Virtue and Vice. The Personifications in the Index of Christian Art*, Princeton, 2000.

4 Sur l'essor de l'imagerie des vertus au Trecento, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse de doctorat, Bertrand Cosnet, *L'imagerie morale italienne (vers 1315 - vers 1415): figurer et personnifier les vertus selon les ordres mendiants et les communes toscanes*, thèse de doctorat, Université François-Rabelais, Tours, 2011.

5 Sur la moralisation de la société laïque à la fin du Moyen Âge, voir entre autres Eugenio Garin, *L'educazione in Europa, 1400–1600: problemi e programmi*, Bari, 1957. Jérôme Thomas, *Corps violents, corps soumis. Le policement des mœurs à la fin du Moyen Âge*, Paris, 2003, notamment pp. 28–37. Maria G. Muzzarelli, Antonella Campanini, *Disciplinare il lusso. La legislazione sumtuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed età moderna*, Rome, 2003.

6 Paolo da Certaldo, « Libro di buoni costumi », dans *Mercanti scrittori: Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, éd. par Vittore Branca, Milan, 1986, §1: « In questo libro scriveremo molti buoni assemprì e buoni costumi e buoni proverbi e buoni ammaestramenti: e però, figliuolo e fratel mio, e caro mio amico, vicino o compagno, o qual che tu sia che questo libro leggi, odi bene e intendi quello che troverai scritto in questo libro, e mettilo in opera;

tériel figuratif de la *Somme le roi* s'avère d'autant plus féconde qu'elle prend place à une époque de réinvention de l'ensemble de l'imagerie morale qui transforme profondément la tradition iconographique des vertus et des vices.<sup>3</sup>

Dès le début des années 1300, l'iconographie des vertus rencontre des changements considérables dans la péninsule italienne, d'abord sous l'impulsion des ordres mendiants, plus précisément des franciscains, des dominicains et des augustins, qui s'approprient alors l'ordre moral légué par la tradition dans le but de célébrer leurs saints respectifs, puis des communes toscanes, qui s'en servent pour légitimer leur **gouvernement**.<sup>4</sup> Les vertus sont alors figurées partout, en peinture comme en sculpture, dans les complexes conventuels mendiants et sur les murs des églises bien sûr, mais aussi dans les édifices civiques et sur les places publiques. Ce regain d'intérêt sans précédent pour l'imagerie morale ne se limite pas aux établissements religieux et au domaine public, mais affecte l'ensemble de la société italienne et même le cadre privé de la sphère familiale. Les vertus ne sont alors plus perçues comme des notions surnaturelles dont la compréhension et l'apprentissage seraient un privilège strictement réservé au clergé et à l'élite aristocratique, mais comme des valeurs de vie communes et praticables par tous.<sup>5</sup> Ce phénomène de moralisation de la vie quotidienne affecte tout particulièrement le milieu de la bourgeoisie toscane, comme le montrent les **mémoires du marchand** Paolo da Certaldo (v. 1320–1370), le *Libro di buoni costumi e buoni proverbi e buoni ammaestramenti*, qui rappellent inlassablement la nécessité d'éviter les péchés et de vivre le plus vertueusement possible chaque jour,<sup>6</sup> ou celles du Flo-

3 Sur la tradition iconographique des vertus et des vices, voir notamment Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art: from early Christian times to the Thirteenth century*, Londres, 1939. Jennifer O'Reilly, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, doctoral thesis, University of Nottingham, 1972. Jérôme Baschet, "Vizi e virtù", dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. 11, Rome, 2000, pp. 729–734. Colum Hourihane, *Virtue and Vice. The Personifications in the Index of Christian Art*, Princeton, 2000.

4 Sur l'essor de l'imagerie des vertus au Trecento, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse de doctorat, Bertrand Cosnet, *L'imagerie morale italienne (vers 1315 - vers 1415): figurer et personifier les vertus selon les ordres mendiants et les communes toscanes*, thèse de doctorat, Université François-Rabelais, Tours, 2011.

5 Sur la moralisation de la société laïque à la fin du Moyen Âge, voir entre autres Eugenio Garin, *L'educazione in Europa, 1400–1600: problemi e programmi*, Bari, 1957. Jérôme Thomas, *Corps violents, corps soumis. Le policement des mœurs à la fin du Moyen Âge*, Paris, 2003, notamment pp. 28–37. Maria G. Muzzarelli, Antonella Campanini, *Disciplinare il lusso. La legislazione sumtuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed età moderna*, Rome, 2003.

6 Paolo da Certaldo, « Libro di buoni costumi », dans *Mercanti scrittori: Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, éd. par Vittore Branca, Milan, 1986, §1: « In questo libro scriveremo molti buoni assemprì e buoni costumi e buoni proverbi e buoni ammaestramenti: e però, figliuolo e fratel mio, e caro mio amico, vicino o compagno, o qual che tu sia che questo libro leggi, odi bene e intendi quello che troverai scritto in questo libro, e mettilo in opera;

tériel figuratif de la *Somme le roi* s'avère d'autant plus féconde qu'elle prend place à une époque de réinvention de l'ensemble de l'imagerie morale qui transforme profondément la tradition iconographique des vertus et des vices.<sup>3</sup>

Dès le début des années 1300, l'iconographie des vertus rencontre des changements considérables dans la péninsule italienne, d'abord sous l'impulsion des ordres mendiants, plus précisément des franciscains, des dominicains et des augustins, qui s'approprient alors l'ordre moral légué par la tradition dans le but de célébrer leurs saints respectifs, puis des communes toscanes, qui s'en servent pour légitimer leur **gouvernement**.<sup>4</sup> Les vertus sont alors figurées partout, en peinture comme en sculpture, dans les complexes conventuels mendiants et sur les murs des églises bien sûr, mais aussi dans les édifices civiques et sur les places publiques. Ce regain d'intérêt sans précédent pour l'imagerie morale ne se limite pas aux établissements religieux et au domaine public, mais affecte l'ensemble de la société italienne et même le cadre privé de la sphère familiale. Les vertus ne sont alors plus perçues comme des notions surnaturelles dont la compréhension et l'apprentissage seraient un privilège strictement réservé au clergé et à l'élite aristocratique, mais comme des valeurs de vie communes et praticables par tous.<sup>5</sup> Ce phénomène de moralisation de la vie quotidienne affecte tout particulièrement le milieu de la bourgeoisie toscane, comme le montrent les **mémoires du marchand** Paolo da Certaldo (v. 1320–1370), le *Libro di buoni costumi e buoni proverbi e buoni ammaestramenti*, qui rappellent inlassablement la nécessité d'éviter les péchés et de vivre le plus vertueusement possible chaque jour,<sup>6</sup> ou celles du Flo-

3 Sur la tradition iconographique des vertus et des vices, voir notamment Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art: from early Christian times to the Thirteenth century*, Londres, 1939. Jennifer O'Reilly, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, doctoral thesis, University of Nottingham, 1972. Jérôme Baschet, "Vizi e virtù", dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. 11, Rome, 2000, pp. 729–734. Colum Hourihane, *Virtue and Vice. The Personifications in the Index of Christian Art*, Princeton, 2000.

4 Sur l'essor de l'imagerie des vertus au Trecento, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse de doctorat, Bertrand Cosnet, *L'imagerie morale italienne (vers 1315 - vers 1415): figurer et personnifier les vertus selon les ordres mendiants et les communes toscanes*, thèse de doctorat, Université François-Rabelais, Tours, 2011.

5 Sur la moralisation de la société laïque à la fin du Moyen Âge, voir entre autres Eugenio Garin, *L'educazione in Europa, 1400–1600: problemi e programmi*, Bari, 1957. Jérôme Thomas, *Corps violents, corps soumis. Le policement des mœurs à la fin du Moyen Âge*, Paris, 2003, notamment pp. 28–37. Maria G. Muzzarelli, Antonella Campanini, *Disciplinare il lusso. La legislazione sumptuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed età moderna*, Rome, 2003.

6 Paolo da Certaldo, « Libro di buoni costumi », dans *Mercanti scrittori: Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, éd. par Vittore Branca, Milan, 1986, §1: « In questo libro scriveremo molti buoni assemprì e buoni costumi e buoni proverbi e buoni ammaestramenti: e però, figliuolo e fratel mio, e caro mio amico, vicino o compagno, o qual che tu sia che questo libro leggi, odi bene e intendi quello che troverai scritto in questo libro, e mettilo in opera;

rentin Giovanni di Paolo Morelli (1371–1444), intitulées les *Recordi*, rédigées à partir de 1393, qui encouragent les jeunes gens à se prémunir des vices et proposent une réflexion poussée sur les mœurs dignes des sommes théologiques du 13<sup>e</sup> siècle.<sup>7</sup>

L'attention grandissante portée à l'apprentissage des valeurs morales dans la société italienne de la fin du Moyen Âge entraîne l'essor d'un nouveau « genre » littéraire spécifiquement destiné à l'apprentissage des vertus, celui des traités de moralité.<sup>8</sup> Ainsi, dès la seconde moitié du Duecento, notamment dans les cités du nord et du centre de la péninsule, plusieurs traités de bonne conduite sont rédigés à l'attention exclusive des laïcs sur de multiples aspects de la vie quotidienne, comme le *Splanamento de li Proverbi de Salomone*<sup>9</sup> du Crémonais Girardo Patecchio, qui dispense une série d'enseignements détaillés sur les mœurs à partir des proverbes du roi Salomon, l'*Ars loquendi et tacendi*<sup>10</sup> du juriste Albertano da Brescia, qui explique, en s'appuyant sur des citations de Sénèque, de Caton et d'Aristote, comment s'exprimer avec vertu, ou le *Da quinquaginta curialitatibus ad mensam*<sup>11</sup> du professeur Bonvesin de la Riva, qui délivre une série de règles de bienséance pour se tenir convenablement à table. À partir de la deuxième décennie du 14<sup>e</sup> siècle, le nombre de ces traités s'accroît considérablement en même temps que leur forme évolue: ils sont désormais essentiellement rédigés en langue vernaculaire et s'enrichissent d'importants cycles enluminés. C'est par exemple le cas des *Documenti d'amore*<sup>12</sup> rédigés vers 1315 par le notaire florentin Fran-

---

e molto bene e onore te ne seguirà a l'anima e al corpo ».

7 Giovanni di Paolo Morelli, *Ricordi*, éd. par Vittore Branca, Florence, 1956.

8 Sur la fortune des traités de moralité en Italie, voir notamment Bram Kempers, *Painting, Power and Patronage. The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*, Londres, 1992, pp. 210–220. Ottavia Niccoli, « Éducation et discipline: les bonnes manières des enfants dans l'Italie de la Contre-Réforme », dans *La ville et la Cour. Des bonnes et des mauvaises manières*, éd. par Daniela Romagnoli et Jacques Le Goff, Paris, 1995, pp. 185–218.

9 Girardo Patecchio da Cremona, « Splanamento de li Proverbi de Salomone », dans *Early Italian Literature*, éd. par Ernesto Grillo, Londres, 1920, pp. 308–311.

10 Albertano da Brescia, « *Liber de doctrina dicendi et tacendi* »: *la parola del cittadino nell'Italia de Duecento*, éd. par Paolo Navone, Florence, 1998, consulter notamment le chapitre 1.

11 Bonvesin de la Riva, « *Da quinquaginta curialitatibus ad mensam* », dans *Poeti del Duecento*, éd. par Gianfranco Contini, Milan-Naples, 1960, vol. 1, pp. 667–712. Voir également James Dauphiné, « Bonvesin da la Riva: *De quinquaginta curialitatibus ad mensam* », dans *Manger et boire au Moyen Âge*, éd. par Denis Menjot, Paris, 1984, vol. 2, pp. 7–20.

12 Sur les *Documenti d'amore*, voir notamment Francesco Egidi, « Le miniature dei codice Barberiniani dei *Documenti d'amore* », *L'Arte*, vol. 5, 1902, pp. 79–95. Robyn Frechet-Sutcliffe, *L'illustration didactique d'un auteur encyclopédiste-moraliste au début du XIV<sup>e</sup> siècle: Francesco da Barberino et ses "Documenti d'amore"*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 1996. Valeria Nardi, « Le illustrazione dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino. Il rapporto fra testo e immagine nei più antichi manoscritti di un poema in volgare e la produzione miniatrice a Firenze agli inizi del Trecento », *Ricerche di Storia dell'Arte*, vol. 51, 1993, pp. 49–51. Shelley MacLaren, « Shaping the Self in Image of Virtue: Francesco da Barberino's *I Docu-*

cesco da Barberino (1264–1348), dont les deux exemplaires conservés se trouvent à la Biblioteca Apostolica Vaticana (mss. Barb. Lat. 4076 et 4077), de la *Canzone delle virtù e delle scienze*<sup>13</sup> composée en 1349 par le poète et ami de Pétrarque Bartolomeo di Bartoli pour le condottière Bruzio Visconti et conservée au Musée Condé à Chantilly (ms. 599) ou de l'*Acerba*<sup>14</sup> du médecin et astrologue Cecco d'Ascoli (v. 1269–1327) conservé à la Biblioteca Medicea Laurenziana à Florence (ms. Plutei 40, 52). Ces traités, écrits principalement en langue vulgaire mais qui exposent un savoir moral souvent complexe, comprennent d'importantes séries de personnifications destinées à enrichir le texte et à en renforcer la portée didactique et mnémonique. Dans ce domaine, leur apport s'avère considérable. En effet, même si leurs cycles s'appuient inévitablement sur une imposante tradition iconographique, ils renouvellent fortement le genre en proposant des vertus souvent originales, voire inédites.

C'est dans ce contexte particulier de moralisation de la société laïque et de renouveau de l'imagerie des vertus que le manuel de la *Somme le roi est introduit dans* la péninsule italienne, où il arrive peut-être par l'intermédiaire de l'ordre dominicain dont son auteur était membre. Il est alors rapidement l'objet de trois traductions en vernaculaire: une génoise, une siennoise et une florentine.<sup>15</sup> C'est la version florentine, écrite par le notable Ser Zuccherò Bencivenni (mort v. 1320), probablement pour une confrérie laïque attachée au couvent dominicain de Santa Maria Novella, qui connaît le plus grand succès.<sup>16</sup> Cette version compte en effet plusieurs copies,<sup>17</sup>

---

*menti d'Amore*", dans *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, éd. par Reindert L. Falkenburg, Walter S. Melion et Todd M. Richardson, Turnhout, 2007, pp. 72–95.

- 13 Sur la *Canzone delle virtù e delle scienze*, voir Leone Dorez, *La Canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna*, Bergame, 1905. Ex. cat., *Enluminures italiennes. Chefs-d'œuvre du Musée Condé*, éd. par Gennaro Toscano, Teresa D'Urso, Pier-Luigi Mulas et Patricia Stirnemann, Musée Condé, 27 septembre 2000–1<sup>er</sup> janvier 2001, Paris, 2000, pp. 12–20.
- 14 Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, éd. par Achille Crespi, Ascoli Piceno, 1927.
- 15 Sur la traduction génoise, voir Pier E. Guarnerio, "Del *Trattato dei sette peccati mortali in dialetto genovese antico*", dans *Nozze Cian-Sappa-Flandinet*, Bergame, 1894, p. 31–45. Il ne reste qu'un exemplaire de la vulgarisation siennoise: Sienne, Biblioteca Comunale, ms. I. V. 1.
- 16 Selon Francesco Bruni, Zuccherò Bencivenni aurait pris connaissance de la *Somme le roi* vers 1310, à l'occasion d'un séjour à Avignon, peut-être par l'intermédiaire du théologien dominicain Remigio dei Girolami. Voir Francesco Bruni, éd. par, *Libro di li viti et di li virtuti*, Palerme, 1973, p. 317–321.
- 17 À notre connaissance, les copies de la traduction de Zuccherò Bencivenni sont: le ms. Rediano 102, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florence, vers 1330–1340; le ms. II. VI. 16, Biblioteca Nazionale Centrale, Florence, vers 1340; le ms. Barb. Lat. 3984, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rome, vers 1340 et vers 1380; le ms. 1466, Biblioteca Riccardiana, Florence, fin du 14<sup>e</sup> siècle; le ms. Italien 91, Bibliothèque nationale de France, Paris, début du 15<sup>e</sup> siècle; le ms. Palatino 92, Biblioteca Nazionale Centrale, Florence, 15<sup>e</sup> siècle; le ms. II. IV.

dont trois datant du 14<sup>e</sup> siècle sont totalement ou partiellement enluminées: il s'agit du manuscrit Rediano 102 de la Biblioteca Medicea Laurenziana, souvent nommé *Paternostro* et sans doute enluminé vers 1330–1340 par l'atelier de Pacino di Bonaguida; du manuscrit II. VI. 16 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florence, également nommé *Paternostro* et daté des années 1340; du manuscrit Barberiniano Latino 3984 de la Biblioteca Apostolica Vaticana, appelé le *Tractatus de virtutibus et vitiis*, illustré par deux enlumineurs, dont peut-être le Maestro Daddesco, en deux temps, d'abord vers 1340–1350, puis vers 1380.<sup>18</sup>

Plus que de témoigner du succès de la traduction florentine de la *Somme le roi* de Zuccherò Bencivenni, ces trois manuscrits font état de la formidable capacité de réinvention des peintres italiens du 14<sup>e</sup> siècle.<sup>19</sup> Les décors enluminés qu'ils comprennent proposent en effet des formules particulièrement novatrices qui puisent dans la tradition médiévale sans pour autant se plier au programme initial français, à la composition et à l'iconographie pourtant très contraignantes. Dans la version française, dont les quatre exemplaires les plus anciens conservés datent des années 1294–1295 et ont été peints par le Maître Honoré ou par son atelier, quinze enluminures au total sont consacrées aux vertus.<sup>20</sup> La première d'entre-elles figure sept vertus se tenant dans un jardin

51, Biblioteca Nazionale Centrale, Florence, 15<sup>e</sup> siècle; le ms. 1801, Biblioteca Riccardiana, Florence, fin du 15<sup>e</sup> siècle.

18 Sur le ms. Barb. Lat. 3984, voir Miklos Boskovits, *The Painters of the Miniaturist Tendency. The Fourteenth Century. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. By Richard Offner with Klara Steinweg. Continued under the direction of Miklos Boskovits and Mina Gregori.* section III, vol. IX, Florence, 1984, p. 226.

19 Sur les manuscrits enluminés "italiens" de la *Somme le roi*, voir essentiellement Vincent Moleta, "The *Somme le roi* from French court to Italian City-State", dans *Patronage and Public in the Trecento*, éd. par Vincent Moleta, Florence, 1986, pp. 125–158. Alvaro Spagnesi, "Appunti sui codici miniati che riportano la versione Toscana della *Somme le Roi* di Zuccherò Bencivenni", dans *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*, éd. par Melania Ceccanti et Maria Cristina Castelli, Florence, 1988, pp. 335–350. Giuliana Citton, "Immagine e testo: le miniature della *Somme le roi* e le loro tradizione italiana", *Cultura neolatina: rivista di filologia romanza*, vol. 54, 1994, pp. 263–302.

20 Les quatre exemplaires les plus anciens de la *Somme le roi* sont: les deux manuscrits de la British Library, Londres, Add. ms. 28162 et Add. ms. 54180, dont les fols. 111 et 156 sont conservés au Fitzwilliam Museum, Cambridge, ms. 192 et ms. 368; le manuscrit de la Bibliothèque nationale de France, Paris, ms. fr. 938; le manuscrit de la Bibliothèque Mazarine, Paris, ms. 870. Ils sont tous les quatre datés de 1294–1295. Sur ce sujet, voir Léopold Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V, roi de France, 1337–1380*, 2 vols., Paris, 1907. Eric G. Millar, *An Illuminated Manuscript of "La Somme le Roy" Attributed to the Parisian Miniaturist Honoré*, Oxford, 1953. Plus précisément, sur l'iconographie de la *Somme*, voir Edith Brayer, "Contenu, structure et combinaisons du *Miroir du monde* et de *La Somme le roi*", *Romania*, vol. 79, 1958, pp. 1–38. Rosemond Tuve, "Notes on the Virtues and Vices", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 27, 1964, pp. 42–72.



arrosant sept arbres. La seconde, qui ouvre la partie principale du traité sur la morale, figure les quatre vertus cardinales, à savoir la Prudence qui fait la leçon à des novices, la Tempérance qui réprimande une jeune fille mangeant avec excès, la Force qui tient un médaillon figurant un lion et la Justice qui brandit une balance et une épée. Les enluminures suivantes, qui font office de frontispice à chacune des sous-parties, s'agencent rigoureusement et invariablement en quatre compartiments qui confrontent la vertu personnifiée à un *exemplum* du vice qui lui est opposé et à des épisodes des Écritures: la *Miséricorde* (ill. 1) est associée à l'image d'un avaré qui range son argent dans un coffre, à Loth qui accueille les deux anges chez lui (Gn 19: 1–3) et à la veuve qui remplit ses jarres d'huile grâce à l'intervention d'Élisée (2 Ro 4: 1–7); l'*Humilité* à la chute du roi Ochozias (2 Ro 1: 2), qui exemplifie l'Orgueil, et à la parabole du pharisien et du publicain (Lc 18: 9–14); l'*Amitié* à un gentilhomme qui chasse au faucon, à David et Jonathan qui s'embrassent (1 Sa 20) et au roi Saül qui menace David (1 Sa 20); l'*Équité au meurtre* de Caïn (Gn 4: 8), à l'arche de Noé (Gn 6–9) et à Moïse séparant deux Hébreux qui se querellent (Ex 2: 13); la *Prouesse* à un laboureur endormi exemplifiant la Paresse, à la lutte entre David et Goliath (1 Sa 17) et à un semeur s'activant au travail; la *Chasteté* à la Luxure qui prend la forme d'une femme tenant un voile et une chaîne, à Judith qui



ill. 1: Maître Honoré, *Miséricorde*, vers 1294–1295, *Somme le roi*. Londres, British Library, ms. Add. 54180, fol. 136v



ill. 2: Enlumineur inconnu, *Jardin des vertus*, vers 1340–1350, *Tractatus de virtutibus et vitiis*. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 3984, fol. 32v

tranche la tête d'Holopherne (Jud 13: 2–9) et à Joseph qui fuit la femme de Putiphar (Gn 39: 7–20); enfin, la *Sobriété* à un homme mangeant avec excès et à la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare (Lc 16: 19–31).

C'est d'abord dans la disposition des enluminures que les manuscrits italiens réinventent considérablement ce programme. En effet, alors que dans le modèle français les personnifications avec leurs *exempla* font office de frontispices aux sous-parties du traité, dans les versions italiennes, notamment dans les manuscrits Rediano 102 et II. VI. 16, elles sont parfois intégrées dans le corps de l'exposé afin d'être vues en même temps que le texte est lu.<sup>21</sup> Cette disposition, plus conforme à la composition des traités de moralité italiens du début du Trecento, comme le montre les *Documenti d'amore* de Francesco da Barberino et la *Canzone delle virtù e delle scienze* de Bartolomeo di Bartoli qui agencent le matériel écrit autour et à partir des enluminures, concourt à renforcer le didactisme de l'ouvrage en proposant un support figuratif immédiat au lecteur et en facilitant le dialogue entre le contenu du texte et l'iconographie des images. Ce dialogue s'affirme d'autant plus comme un élément essentiel des manuscrits que les *tituli*, qui dans les manuscrits de l'atelier du Maître Honoré se résument à un mot se contentant d'identifier la notion figurée, se développent en une phrase glosant précisément les scènes, notamment dans le ms. Barb. Lat. 3984 du Vatican.

C'est ensuite et surtout dans le traitement de l'iconographie que les modifications sont les plus évidentes. En effet, si certaines enluminures suivent scrupuleusement la version française, comme le *Jardin des vertus* (ill. 2, tab. 1) des manuscrits Barb. Lat. 3984 et Rediano 102 qui figure, comme dans la *Somme le roi* de la Bibliothèque Mazarine, « sept pucelles » se trouvant dans un jardin paisible qui arrosent sept arbres symbolisant les sept vertus en puisant dans sept rivières différentes, d'autres s'en éloignent ostensiblement.<sup>22</sup> C'est notamment le cas de certaines enluminures du ms. Rediano 102 qui ne se contentent pas de copier servilement les enluminures « françaises ». Dans ce manuscrit, les *exempla* se démarquent de leur modèle initial en faisant moins souvent référence aux Écritures et en préférant prendre la forme de scènes de la vie quotidienne évoquant la société italienne. La page consacrée à l'*Humilité* (ill. 3) constitue à cet égard un exemple significatif, notamment dans le traitement de l'exemplification de l'Orgueil. Cette enluminure, qui s'agence en trois compartiments

21 Le réagencement du programme initial ne concerne pas seulement la version italienne, mais affecte aussi progressivement les copies « françaises » du 14<sup>e</sup> siècle, comme le montre le manuscrit Royal 19 C II de la British Library, réalisé vers 1330–1340 à Paris, où les enluminures quittent leur place en frontispice pour être intégrées dans les colonnes du texte.

22 Au fol. 61v, le ms. 870 de la Bibliothèque Mazarine explique: « Cest li jardins des uertuz. Li VII arbre senefient les VII vertuz dont cist liures parle. Li arbre du melieu senefie ihesu crist souz qui croissent les uertuz. Les VII fontaines de cest jardin sont les VII dons du saint esperit qui arousent le jardin. Les VII puceles qui puisent en ces VII fontaines sont les VII peticions de la paternostre qui empentrent les VII dons du saint esperit ».



ill. 3: *Atelier de Pacino di Bonaguida, Humilité, vers 1330–1340, Paternostro. Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Rediano 102, fol. 64*



ill. 4: *Atelier de Pacino di Bonaguida, Miséricorde, vers 1330–1340, Paternostro. Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Rediano 102, fol. 128v*

au lieu des quatre de la version française, ne figure plus l'Orgueil sous la forme d'un *exemplum* vétérotestamentaire. Ce n'est effectivement pas la mort du roi Ochozias se jetant du haut de son palais relatée par l'Ancien Testament qui est montrée, mais la mort d'une simple jeune femme chutant directement du ciel. Ce changement d'identité du personnage procède probablement d'un choix délibéré de l'enlumineur qui souhaitait proposer un *exemplum* plus conforme aux attentes du commanditaire du manuscrit. De fait, si le roi Ochozias constituait un exemple édifiant pour l'entourage du roi de France, aux yeux du lecteur florentin, la jeune femme soulignait probablement mieux le contraste entre le vice et la personnification féminine d'Humilité. Les deux figures s'opposent en effet plus nettement : tandis que la personnification se tient debout, bien droite, et porte un voile sur la tête qui signifie sa modestie, la demoiselle exemplifiant l'Orgueil tombe brutalement à la renverse et laisse voir ses cheveux défaits à la manière des femmes de mauvaise vie. Figurée dans le compartiment inférieur, la parabole du publicain et du pharisien subit également des transformations notables. Alors que dans les exemplaires français le publicain et le pharisien sont figurés dans deux compartiments distincts, dans l'exemplaire italien,

ils s'inscrivent dans une même image et sont tournés vers le même autel. De surcroît, l'iconographie adapte l'histoire au contexte toscan: le mauvais dévot n'est plus coiffé du couvre-chef caractéristique du peuple juif mais est vêtu comme un bourgeois florentin. La scène se trouve ainsi actualisée et la leçon morale sécularisée. Il s'agit pourtant toujours de la parabole des Écritures, comme l'indique la vulgarisation de Ser Zucchero Bencivenni: « Cette histoire que vous voyez tout près d'ici, sont deux hommes, l'un est publicain, l'autre est pharisien ».<sup>23</sup>

L'enluminure de la *Miséricorde* du ms. Rediano 102 (ill. 4), qui se compose de deux compartiments rectangulaires superposés, un grand et un petit, au lieu des quatre du modèle français (ill. 1), connaît des adaptations iconographiques similaires. Le personnage vétérotestamentaire de Loth accueillant les anges chez lui est ainsi remplacé par une femme quelconque, sans doute pour mieux faire écho à la personnification et offrir au lecteur un modèle de charité plus commun, tandis que l'*exemplum* de l'avarice qui, dans les manuscrits français consiste en un homme vêtu de haillons conseillé par le diable, est figuré sous l'aspect d'un personnage habillé à la mode florentine. Dans ce cas, l'*exemplum* contribue d'autant plus à actualiser la teneur du traité que l'avare ne cache pas secrètement son argent dans un coffre comme dans l'enluminure française, mais vide sa bourse sur un comptoir pour compter ses sous à la manière d'un marchand toscan. L'adaptation de la *Miséricorde* au contexte toscan apparaît plus nettement encore dans le ms. II. VI. 16 de la Biblioteca Nazionale Centrale à Florence. Elle se trouve cette fois enrichie d'une série de scènes qui montre un riche bourgeois toscan accomplissant des *Actes de charité*, c'est-à-dire offrant l'hospitalité, visitant les malades et les prisonniers, habillant les mendiants et donnant le sous aux plus pauvres.

De son côté, l'iconographie des personnifications des vertus, pourtant soumise à une imposante tradition, est également amplement transformée. Les manuscrits toscans ne se contentent effectivement pas de copier les vertus françaises, lesquelles consistent le plus souvent en des femmes couronnées, debout sur un animal, tenant un attribut et/ou un emblème, mais proposent souvent de nouvelles personifica-

23 Zucchero Bencivenni, *Volgarizzamento dell'esposizione del Paternostro fatto da Zucchero Bencivenni*, éd. par Luigi Rigoli, Florence, 1828, pp. 22-23: « Questa istoria che voi vedete qui appresso, sono due omini, l'uno è publicano, l'altro è fariseo. Il fariseo entra nella chiesa, e va dinanzi all'altare, e lieva li occhi a cielo, e quasi vuol dire, signore tu sa' che io faccio assai bene per lo tuo amore, e commendavasi molto, e sai signor mio, che tu dei altare più me, che colui, il qual' è quivi, che continuamente fa male, e non dice bene niuno in tuo onore; e dicealo con tanto ardore di cuore, che tenendo li occhi levati a cielo pareva vedere Iddio, e mostrava costui dh'era appresso di lui col dito. E questo publicano si sentia molto peccatore, e però elli stava tutto timoroso e non avea ardire di levare li occhi a Dio, e avea in se medesimo grande contrizione e dovevasi de suoi peccati, e pregava Iddio che li perdonasse, sicché il buono si magnificava de' sue buon opere, ed il peccatore si dolea dele delle peccata ».



ill. 5: *Atelier de Pacino di Bonaguida, Prouesse, vers 1330–1340, Paternostro. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II. VI. 16, fol. 30v*



ill. 6: *Atelier du Maître Honoré, Prouesse, vers 1294–1295, Somme le roi. Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 870, fol. 111v*



ill. 7: *Atelier du Maître Honoré, Sobriété, vers 1294–1295, Somme le roi. Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 870, fol. 179v*



ill. 8: Enlumineur inconnu, *Sobriété*, vers 1340, *Pater-nostro*. Florence, *Biblioteca Nazionale Centrale*, ms. II. VI. 16, fol. 73



ill. 9: Enlumineur inconnu, *Humilité*, vers 1380, *Tractatus de virtutibus et vitiis*. *Biblioteca Aposto-lica Vaticana*, ms. Barb. Lat. 3984, fol. 56

tions qui s'avèrent moins répétitives et moins hiératiques. Par exemple, dans l'enluminure de la *Miséricorde* (ill. 4) du ms. Rediano 102, la vertu, simplement voilée, qui donne un vêtement à un pauvre, ne ressemble plus à une notion personnifiée: elle n'est plus couronnée, ne porte plus d'emblème et ne se tient plus debout sur un animal à la manière d'une vertu issue de la psychomachie. De même, mais cette fois dans le ms. II. VI. 16, la *Prouesse* (ill. 5) n'est plus figurée comme une reine foulant une bête diabolique, comme dans le ms. 870 de la Bibliothèque Mazarine (ill. 6), mais adopte la forme d'une jeune fille vêtue d'une longue robe fendue qui tient élégamment en laisse un lion féroce et majestueux. Même lorsqu'elles sont figurées debout sur un animal, les vertus sont rarement pourvues des mêmes attributs que les personnifications de la version française. Par exemple, alors que dans le modèle du Maître Honoré la *Sobriété* (ill. 7) foule un ours et tient un médaillon figurant un perroquet, dans le ms. II. VI. 16 (ill. 8) elle porte une grande paire d'ailes, rouges écarlates comme sa longue robe, se tient debout sur un lion et écarte symétriquement les bras sur lesquels six colombes sont posées. Seules l'élégance de la posture et la grâce des gestes apparentent un tant soit peu les deux personnifications. Plus encore, l'iconographie des vertus est parfois l'objet de transformations telles qu'elle n'a plus rien à

voir avec la *Somme le roi* de Maître Honoré. Ainsi, la personnification de la *Miséricorde* du ms. II. VI. 16, qui est associée aux *Actes de charité* du bourgeois toscan, consiste en une femme qui arrose un arbre à côté de saint Martin partageant son manteau. Dans ce cas, l'enlumineur, qui n'a vraisemblablement pas eu connaissance de la totalité du programme initial, invente intégralement une nouvelle image à partir de la traduction de Zuccherio Bencivenni, laquelle précise: « Cette histoire que vous voyez à proximité sert à montrer la vertu de la Miséricorde laquelle est très belle, puisque l'eau maintient les racines des arbres au frais [...] ». <sup>24</sup>

Le manuscrit italien de la *Somme le roi* qui propose l'iconographie la plus novatrice est sans conteste le ms. Barb. Lat. 3984 du Vatican. <sup>25</sup> En effet, même si ses enluminures conservent la disposition compartimentée des manuscrits français, elles proposent une iconographie totalement nouvelle, surtout pour la partie enluminée vers 1380. Il en va ainsi du folio 56 consacré à l'*Humilité* (ill. 9) qui abandonne intégralement sa source d'inspiration. Il ne figure effectivement plus l'antagonisme rigoureux Humilité/Orgueil, mais montre quatre personnages dans quatre états d'humilité différents. Dans le compartiment supérieur gauche, un premier homme presque totalement nu, assis sur un enrochement « se regarde lui-même nu », comme l'indique le *titulus* qui glose la scène. <sup>26</sup> Dans le compartiment supérieur droit, un deuxième personnage, lui aussi presque nu « pleure sa pauvreté ». <sup>27</sup> Dans le compartiment inférieur gauche, un troisième personnage, toujours à moitié nu, montre un vase contenant son urine à un médecin. <sup>28</sup> Enfin, dans le compartiment inférieur droit, un quatrième personnage « se présente devant les autres nu et infirme ». <sup>29</sup> Au total, ces quatre scènes n'emploient ni les *exempla* issus des Écritures ni l'iconographie traditionnelle

24 Zuccherio Bencivenni, *Volgarizzamento dell'esposizione*, Florence, 1828, p. 67: « Questa istoria la quale voi vedete appresso si è per dimostrare la virtude di misericordia la qual' è bellissima, che siccome l'acqua mantiene fresche le radice delli alberi [...] ».

25 Sur l'iconographie des enluminures du ms. Barb. Lat. 3984 de la Biblioteca Apostolica Vaticana, voir essentiellement Luciano Bellosi, « Miniature del *Maestro della Carità* », *Prospettiva*, vol. 65, 1992, pp. 24–30.

26 Ms. Barb. Lat. 3984, fol. 56: « uno che / se mira / se mede / simo i / gnudo et pouero ».

27 Ms. Barb. Lat. 3984, fol. 56: « questi piangne / la sua pouerta ».

28 Ms. Barb. Lat. 3984, fol. 56: « Questi mostra lacqua / sua almedio ». Ce motif singulier trouve son explication dans le corps du traité qui compare l'humble confession à la purification. Confesser l'intégralité de ses péchés équivaldrait à laisser le médecin ausculter les moindres détails de son anatomie: « E chi sente suo dolore e sua malatia elli corre volentieri al medico, e chi sente i malvagi homori nel corpo, lieto è quanto elli li puote purgare e gitare fuori. Et perciò è il terzo grado d'umiltade li suoi peccati e li suoi mali confessare e suo cuore purgare. Ma e' sono alcuni che conoscono loro difalte e sentono e sonne dolenti, e bensì confessano peccatori ma non vorrebbero i'neun modo c'altri sapesse i peccati loro si com'elli fanno ».

29 Ms. Barb. Lat. 3984, fol. 56: « questi si monstra dinançi altrui ignudo e infermo ».

de l'Humilité, mais des personnages à l'identité délibérément incertaine se situant à mi-chemin entre la personnification et l'exemplification.

Dans ce manuscrit, l'ensemble des enluminures sur les vertus abandonne ainsi son modèle initial. Cet écart avec la version originelle conduit à penser que l'enlumineur chargé du décor n'a peut-être pas eu connaissance de la totalité du programme français, tout du moins pour la partie consacrée aux vertus, et qu'il a donc dû intégralement composer de nouveaux *exempla*. Il est également fort probable que certains choix iconographiques, parfois insolites, soient dus au destinataire du manuscrit, bien différent des membres de l'aristocratie capétienne à qui la *Somme le roi* de frère Laurent était destinée, puisqu'il s'agissait très vraisemblablement d'un membre d'une confrérie pénitentielle, comme l'indique le folio 114 (ill. 10) qui figure un pénitent encapuchonné s'infligeant des coups de discipline pour « fuir les vices ». <sup>30</sup> À cet égard, il convient de noter que, contrairement à la version française, l'iconographie de ce manuscrit s'intéresse parfois plus aux vices qu'aux vertus, comme pour davantage stimuler la repentance du lecteur. Le fol. 114 figure ainsi, en compagnie du pénitent, une série de personnages vertueux fuyant hâtivement les vices: dans le compartiment supérieur gauche, une femme fuit deux gourmands qui mangent goulûment<sup>31</sup>; à droite, un homme échappe à la Luxure qui brandit un miroir tout en ouvrant sa robe pour exhiber son entrejambe<sup>32</sup>; dans le compartiment inférieur gauche, un homme charitable donne le sou à un infirme tandis qu'un Avare compte son argent.<sup>33</sup> Le folio précédent est également consacré aux péchés: dans le compartiment supérieur gauche, un moine fuit un souverain qui exemplifie la Superbe<sup>34</sup>; dans le compartiment supérieur droit, un personnage échappe à la Colère qui déchire furieusement ses vêtements<sup>35</sup>; dans le compartiment inférieur gauche, un autre personnage repousse un homme qui adore la Nudité qui apparaît resplendissante dans une mandorle;<sup>36</sup> enfin, dans le compartiment inférieur droit, un preux chevalier juché sur un gradin, épée et bouclier entre les mains, domine courageusement l'Acédie recroquevillée et prostrée.<sup>37</sup>

Cette série de vices, comme l'image du pénitent encapuchonné, doit être rattachée à l'influence déterminante des ordres mendiants dans le processus de moralisation de la société laïque du Trecento. Certaines enluminures de ce manuscrit indiquent d'ailleurs que leur commanditaire était étroitement lié à l'Ordre des Frères

30 Ms. Barb. Lat. 3984, fol. 114: “que che sta un peni/tença fugge tutti uitii”.

31 Ms. Barb. Lat. 3984, fol. 114: “que che fugge la gola”.

32 Ms. Barb. Lat. 3984, fol. 114: “que che fugge la luxuria”.

33 Ms. Barb. Lat. 3984, fol. 114: “que che / fugge la / uaritia”.

34 Ms. Barb. Lat. 3984, fol. 113v: “que che fugge la su/per/bia”.

35 Ms. Barb. Lat. 3984, fol. 113v: “que che fugge dallira”.

36 Ms. Barb. Lat. 3984, fol. 113v: “que che fugge dalanuidia”.

37 Ms. Barb. Lat. 3984, fol. 113v: “que che fugge dalaccidia”.





ill. 10: Enlumineur inconnu, *Vertueuse fuyant les vices*, vers 1380, *Tractatus de virtutibus et vitiis*. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 3984, fol. 114



ill. 11: Enlumineur inconnu, *Christ crucifié entre les vertus*, vers 1380, *Tractatus de virtutibus et vitiis*. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 3984, fol. 52v

Mineurs, notamment celle du folio 52v (ill. 11) qui figure le Christ en croix suivant une iconographie à l'ascendance clairement franciscaine. En effet, dans cette enluminure, le Christ crucifié, désigné dans la marge par le *titulus* « Carità », est flanqué d'un côté de « Fide », qui s'agenouille au pied de la Croix pour baiser ses pieds transpercés à la manière de sainte Marie-Madeleine, de l'autre de « Spes », qui s'élançe dans sa direction pour embrasser et partager son supplice à la manière de Dame Pauvreté, la fameuse compagne de saint François d'Assise tant célébrée par Dante dans la *Divine Comédie*.<sup>38</sup> C'est justement le fondateur de l'ordre franciscain qui est figuré au folio

38 Sainte Marie-Madeleine embrassant le pied de la Croix est une iconographie développée par les franciscains. Sur ce sujet, voir notamment Ketti Neil, "St. Francis of Assisi, the Penitent Magdalen, and the Patron at the foot of the Cross", *Rutgers Art Review*, vol. 9-10, 1988-1989, pp. 83-110. Daniel Russo, "Entre Christ et Marie. La Madeleine dans l'art italien des XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles", dans *Marie-Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, éd. par Ève Duperray, Paris, 1988, pp. 173-190. Sur la Dame Pauvreté selon Dante, voir *Commedia*, éd. par Anna

81 en compagnie de trois pénitents qui sont en train d’embrasser dévotement le pied de la croix, de prier devant le Christ bénissant et de pleurer les « larmes de la contrition »<sup>39</sup>. Le saint est ici figuré au centre de la page, genou à terre, bras ouverts en direction du ciel, sur le point de recevoir les stigmates. À travers cette image, le manuel laïc d’instruction morale rejoint finalement les pratiques dévotionnelles franciscaines les plus zélées.

Ce dernier exemple prouve que les transformations que connaît la *Somme le roi* à Florence ne sont pas dues à un manque de compréhension du cycle inventé pour la cour du roi de France à la fin du 13<sup>e</sup> siècle, mais bien à une nécessité d’adaptation au contexte spécifique des communes italiennes, caractérisé entre autres par l’influence grandissante des ordres mendiants, par la forte moralisation de la société laïque et par de nouveaux commanditaires issus de la bourgeoisie marchande. Les quelques modifications que les enlumineurs apportent aux *exempla* permettent ainsi d’actualiser les images tout en proposant aux lecteurs des modèles de comportement à leur portée, c’est-à-dire imitables, tandis que la mutation des personnifications contribue à renforcer la dimension didactique du traité. Cette réinvention s’avère d’autant plus féconde qu’elle engendre des personnifications si ce n’est intégralement nouvelles tout du moins fortement éloignées de la tradition iconographique médiévale des vertus et des vices. Pour pleinement comprendre la signification de ces images et surtout les mécanismes qui ont conduit à leur création, reste encore à identifier plus précisément leurs destinataires, c’est-à-dire les commanditaires et les lecteurs, et à repérer les manuscrits qui ont servi d’intermédiaires entre la version initiale, conçue en 1294–1295 par le Maître Honoré, et les premières versions italiennes, réalisées vers 1330–1340 : c’est dans les étapes du processus de transmission de l’Île-de-France à la péninsule italienne par des manuscrits « relais » que résident sans doute les germes de la réinvention iconographique de la *Somme le roi*.

---

M. Chiavacci Leonardi, 3 vols., Milan, 1991, Paradis, XI, v. 58–73: “[...] ché per tal donna, giovinetto, in guerra / del padre corse, a cui, come a la morte, / la porta del piacer nessun diserra; / e dinanzi a la sua spirital corte / et coram patre le si fece unito; / poscia di di in di l’amò più forte. / Questa, privata del primo marito, / millectent’ anni e più dispetta e scura / fino a costui si stette senza invito; / né valse udir che la trovò sicura / con Amiclate, al suon de la sua voce, / colui ch’a tutto’l mondo fé paura; / né valse esser costante né feroce, / sì che, dove Maria rimase giuso, / ella con Cristo pianse in su la croce. / Ma perch’io non proceda troppo chiuso, / Francesco e Povertà per questi amanti / prendi oramai nel mio parlar diffuso”.

39 Ms. Barb. Lat. 3984, fol. 81: “Lagrime di cotritione”.