

COORDONNÉ PAR
CATHERINE NICOLAS & FABRICE QUERO

PAROLE DÉMONIAQUE,
DISCOURS DIABOLIQUES ET VERTIGE
HERMÉNEUTIQUE DANS L'OCCIDENT
MÉDIÉVAL ET MODERNE



Presses universitaires de la Méditerranée

Parole démoniaque, discours
diaboliques et vertige herméneutique
dans l'Occident médiéval et moderne

Collection « Voix des Suds et des Orient »

Directeur de collection

Fabrice QUERO

Comité scientifique

Nathalie ALEM SAGNES, Univ Paul Valéry Montpellier 3, ReSO UR 4582, F34000, Montpellier, France ; Constantin ANGELOPOULOS, Univ Paul Valéry Montpellier 3, ReSO UR 4582, F34000, Montpellier, France ; Myriam CARMINATI, Univ Paul Valéry Montpellier 3, ReSO UR 4582, F34000, Montpellier, France ; Raphaël CARRASCO, Univ Paul Valéry Montpellier 3, F34000, Montpellier, France ; Yan-Zhen CHEN, Univ Bordeaux Montaigne, TELEM UR 4195, F33607, Bordeaux, France ; Laurence DENOOZ, Univ Lorraine, CREM UR 3476, F54000, Nancy, France ; Salam DIAB DURANTON, Univ Grenoble Alpes, LIDILEM UR 609, F38000, Grenoble, France ; Maria Rosaria GIANNINOTO, Univ Paul Valéry Montpellier 3, ReSO UR 4582, F34000, Montpellier, France ; Rafael GONZALEZ CAÑAL, Univ Castilla La Mancha, Ciudad Real, Espagne ; Anita GONZALEZ RAYMOND, Univ Paul Valéry Montpellier 3, F34000, Montpellier, France ; Yannick GOUCHAN, Univ Aix Marseille, CAER UR854, F13080, Aix-en-Provence ; Marc GRUAS, Univ Toulouse Jean Jaurès, CEIIBA UR7412, F31000, Toulouse, France ; Ana VIAN HERRERO, Univ Complutense de Madrid, Madrid, Espagne ; Abdenbi LACHKAR, Univ Paul Valéry Montpellier 3, ReSO UR 4582, F34000, Montpellier, France ; Flaviano PISANELLI, Univ Paul Valéry Montpellier 3, ReSO UR 4582, F34000, Montpellier, France ; Chong Qi, Univ Paris Diderot, CRLAO UMR8563, F75006, Paris, France ; Sandra TEIXEIRA, Univ Poitiers, CRLA Archivos UMR8132, F86000, Poitiers, France ; Laura TOPPAN, Univ Lorraine, LIS UR7305, F57000, Nancy, France.

À la fois invitation au voyage et interrogation plurielle sur tous les aspects des cultures de l'Europe du Sud, de la Méditerranée, de l'Amérique latine et des Orient, la collection « Voix des Suds et des Orient » se propose d'explorer de l'intérieur des réalités complexes saisies dans des durées et des espaces divers.

Universitaire, savante, littéraire et artistique, cette collection tire son originalité et sa raison d'être de la volonté qui anime ses fondateurs de croiser les voies et les regards, de multiplier les liens tout en laissant parler les différences. « Voix des Suds et des Orient » est une collection riche d'informations obtenues grâce au concours des membres de la nouvelle équipe de recherche ReSO (Recherches sur les Suds et les Orient) et d'autres chercheurs travaillant sur des espaces et des objets communs.

La collection « Voix des Suds et des Orient » nourrit une double ambition. D'une part, il s'agit de diffuser les résultats d'investigations de première main dans des domaines très variés : art, littérature, histoire, société ou anthropologie. D'autre part, « Voix des Suds et des Orient » a pour vocation de faire connaître, à travers des éditions critiques et des traductions, des textes et des documents dont l'accès était jusqu'ici réservé aux seuls spécialistes.

Collection « Voix des Suds et des Orient »

Parole démoniaque, discours
diaboliques et vertige herméneutique
dans l'Occident médiéval et moderne

Coordonné par
Catherine NICOLAS & Fabrice QUERO

2024

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

Cet ouvrage a bénéficié du soutien de l'université Paul-Valéry Montpellier 3,
de l'unité de recherche ReSO et du Centre d'études médiévales de Montpellier.



Mots-clés : Diable, discours, époque moderne, Méditerranée, Moyen Âge, parole.

Illustration de couverture :

Escalier en colimaçon, abbaye de Melk (Autriche),
photographie de Fabrice QUERO, août 2014.

ISBN 978-2-36781-528-2

Tous droits réservés, PULM, 2024.

Sommaire

Catherine NICOLAS, Fabrice QUERO

Introduction

9

À l'origine du processus herméneutique

Antoine PARIS

Le diable évangéliste. Le diable en Matthieu 4 comme auteur potentiel

17

Chuchoter à l'oreille des hommes : parole et stratégies diaboliques

Valérie FASSEUR

Le diable du dualisme méridional : une impasse discursive au XIII^e siècle

37

Catherine NICOLAS

La parole du diable dans la Queste del Saint Graal : vrais masques et faux mensonges

51

Pierre André SIGAL

La parole diabolique au XV^e siècle en Toscane d'après les Miracles de saint Jean Gualbert

63

Alessia TRIVELLONE

Le diable et l'hérétique : un rapport d'oralité

75

Ingenium, engin, ingenio : l'esprit du diable

Fabrice QUERO

Parole du diable et ingenio dans le Diablo cojuelo : le démon du style au cœur du romanesque

95

Rafaèle AUDOUBERT

L'écho démoniaque : reflets, dédoublements et paradigmes dans le Discurso de todos los diablos de Francisco de Quevedo, 1627

109

Isabelle FABRE

Mensonge ou vérité ? La parole du diable dans la Penitance Adam de Colard Mansion

125

Penser le diable, penser avec le diable : imaginaire et expériences

Naïs VIRENQUE

*Mémoriser les vices et les péchés : diagrammes en arbres et créatures
infernales à la fin du Moyen Âge*

141

James S. AMELANG

The Varieties of Diabolic Experience: Being Specific about Spain

163

Pierre DARNIS, Marc MARTI

Oublier Goya (I). Le malentendu sur l'imaginaire collectif de la sorcellerie

177

Mémoriser les vices et les péchés : diagrammes en arbres et créatures infernales à la fin du Moyen Âge

Naïs VIRENQUE

Université Catholique de Louvain

Dans l'Antiquité gréco-latine, plusieurs modèles de rhétorique encouragent qui veut optimiser les capacités de sa mémoire à pratiquer un art censé renforcer l'activité de mémorisation et de remémoration¹. À Rome, dans la rhétorique qualifiée de « cicéronienne » à la suite d'un article pionnier de Frances Yates², cet art (*ars memoriae*) s'adresse essentiellement aux orateurs afin qu'ils prononcent sans hésiter un discours préparé préalablement à leur prise de parole publique. Il repose sur l'élaboration mentale d'une structure propre à répartir différents lieux de mémoire, les *loci memoriae*, à l'intérieur desquels l'orateur doit placer des images frappantes de ce dont il veut se souvenir, les *imagines agentes*. Parcourir mentalement cette structure permet alors de collecter dans l'ordre les idées qui s'y trouvent sous forme d'images, et de parer à l'oubli³. Afin d'optimiser le processus, les écrits d'art de la mémoire déploient

1. Sur l'art de la mémoire dans l'Antiquité, voir en particulier Herwig BLUM, *Die Antike Mnemotechnik*, Hildesheim, G. Olms, Spudasmata, t. XV, 1969 ; Frances YATES, *L'Art de la mémoire*, trad. fr. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1975, p. 13-61 ; Michèle SIMONDON, *La Mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du ve siècle avant Jésus-Christ. Psychologie archaïque, mythes et doctrines*, Paris, Les Belles Lettres, Collection d'études mythologiques, t. IV, 1982 ; Catherine BAROIN, « Techniques, arts et pratiques de la mémoire en Grèce et à Rome », *Mètis*, n° 5, 2007 ; et Naïs VIRENQUE, « D'une Pensée à un art de la mémoire. Philosophie, rhétorique et médecine dans la mnémonique des présocratiques aux premiers chrétiens », dans *Il pleut sur la ville. Je me souviens... Réflexions sur la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 67-102.

2. Voir Frances YATES, « The Ciceronian Art of Memory », dans *Medioevo e Rinascimento, studi in onore di B. Nardi*, 2 vol., t. II, Florence, Sansoni, Pubblicazioni dell'Istituto di filosofia dell'Università di Roma, 1955, p. 871-903.

3. Pour quelques exemples descriptifs de ce procédé, voir CICÉRON, *De inventione*, trad. fr. Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1923, I, 7, 9, p. 64 ; CICÉRON, *De oratore*, trad. fr. Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1927, II, 350-360, p. 152-157 ; et CICÉRON, *Brutus*, trad. fr. Jules Martha, Paris, Les Belles Lettres, 1923, p. 111. Voir également, *Rhétorique à Hérennius*, trad. fr. Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989, III, 28-40, p. 113-125.

de nombreuses prescriptions quant à la nature et aux caractéristiques des lieux et des images à mettre au point. Ils demeurent toutefois prudents quant aux risques de fournir à leur lecteur des modèles figuratifs d'outils mnémotechniques, au motif que les recevoir déjà prêts soustrairait le mnémotechnicien à la tâche consistant à les élaborer lui-même, une tâche indispensable pour fixer le système dans la mémoire⁴. Ainsi, les auteurs se limitent à quelques considérations sur les modèles pouvant servir de matrices formelles pour structurer la mémoire et élaborer les *loci*. Selon la *Rhétorique à Hérénnius*, un écrit d'art oratoire du I^{er} siècle avant J.-C. longtemps attribué à Cicéron, ces lieux peuvent s'inspirer « de la nature ou d'une réalisation faite de la main de l'homme⁵ » (« *aut natura, aut manu* »).

L'art de la mémoire fait l'objet de nombreuses réécritures de la part des rhétoriciens chrétiens, se diversifie et se transmet dans les cultures monastiques, oratoires et scolaires du Moyen Âge à des fins épistémiques et spirituelles — les structures de mémoire pouvant soutenir l'assimilation de savoirs aussi bien que le cheminement intérieur vers la sagesse⁶. Au fil du temps, les structures mentales des arts de la mémoire interagissent de plus en plus avec de nombreuses figures matérielles, et ce pour deux raisons principales. D'une part, les habitudes mentales issues des arts de la mémoire conduisent à matérialiser des aide-mémoires. D'autre part, la pensée figurative, qui consiste à mettre des idées et des discours en image, exploite fréquemment les structures mnémotechniques pour optimiser son efficacité visuelle. L'histoire médiévale des arts de la mémoire entretient ainsi des rapports extrêmement étroits avec celle de la figuration de la pensée.

Dès le XII^e siècle, l'art de la mémoire se pratique communément à des fins organisatrices voire classificatrices, en particulier dans le contexte pédagogique, et interagit notamment avec de nombreux diagrammes qui modélisent toute sorte de progression mentale et servent souvent de support à l'activité de la mémoire⁷. À partir du XIII^e siècle, la conjonction de plusieurs phénomènes, parmi lesquels de nouvelles traductions de certains écrits de Cicéron concernant l'art de la mémoire, l'arrivée dans les aires latines de nouveaux textes d'Aristote, le déploiement de l'institution universitaire ou le renforcement des pratiques de l'écrit, conduisent à un renouvellement des outils mentaux et matériels, textuels comme figuratifs, dont le but est de favoriser la visualisation et la mémorisation de listes de données de plus en plus grandes et aux

4. Voir par exemple, *Rhétorique à Hérénnius*, éd. cit., III, 38, p. 123.

5. *Ibid.*, III, 29, p. 115.

6. Sur l'art de la mémoire au Moyen Âge, voir en particulier Frances YATES, *L'Art de la mémoire*, op. cit., p. 62-143 ; Mary CARRUTHERS, *Le livre de la mémoire. La mémoire dans la culture médiévale*, trad. Diane Meur, Paris, Macula, Argô, 2002 ; Mary CARRUTHERS, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 2002 ; Anna Maria BUSSE BERGER et Massimiliano ROSSI (dir.), *Memory and Invention. Medieval and Renaissance Literature, Art and Music*, Florence, Leo S. Olschki, 2009 ; et Lucie DOLEŽALOVÁ (dir.), *The Making of Memory in the Middle Ages*, Leyde-Boston, Brill, 2010.

7. Pour un panorama sur les diagrammes au Moyen Âge, voir Jeffrey HAMBURGER, David ROXBURGH et Linda SAFRAN, *The Diagram as Paradigm. Cross-Cultural Approaches*, Cambridge, Harvard University Press, 2022.

hiérarchies de plus en plus réticulaires. Au bas Moyen Âge, poursuivant une tradition apparue dès l'Antiquité, le diagramme en arbre devient l'outil iconotextuel le plus communément utilisé pour figurer l'organisation de données⁸.

Bien qu'aucun écrit d'art de la mémoire ne revendique explicitement le modèle de l'arbre comme pouvant servir de structure mentale, il est désormais certain que ce dernier, provenant « de la nature » comme le recommande la *Rhétorique à Hérénnius*, entretient, tout au long du Moyen Âge, des liens étroits et privilégiés avec les théories et les pratiques des arts de la mémoire⁹. Qu'il s'agisse de soutenir l'assimilation d'une connaissance, de favoriser l'élévation spirituelle, de guider leur destinataire sur le chemin de l'exemplarité morale ou de revendiquer la légitimité d'une parenté, les arbres diagrammatiques assurent l'efficacité d'un discours en optimisant le moyen d'en mémoriser le contenu.

Dès le ^{xiii}^e siècle, certains types de diagrammes en arbre deviennent plus fréquents que d'autres, et acquièrent des caractéristiques figuratives qui s'imposent comme des attributs pour les siècles suivants. Ce phénomène, qui consiste en la mise au point d'un motif iconographique, se remarque particulièrement dans le domaine de la morale, où les diagrammes en arbre organisent fréquemment les listes des vertus, des vices ou des péchés. Or, dans ces deux derniers cas, il est fréquent que des figures du Diable ou de créatures démoniaques interagissent avec le diagramme, voire prennent part à sa constitution. On s'intéressera à la fonction mnémotechnique de ces figures en s'interrogeant sur le rôle qu'elles jouent dans l'efficacité visuelle de l'image et sur les procédés iconologiques qui le soutiennent.

1 Le Diable dans la mémoire : combattre les vices à l'aide des vertus

Les liens entre la mémoire, les vices, les diagrammes en arbre et l'imaginaire démonologique trouvent leur origine dans la culture érémitique des premiers siècles du christianisme. C'est en effet un ermite vivant dans le désert d'Égypte, Évagre le Pontique (346-399¹⁰), qui systématise l'opposition entre les vertus et les vices, notamment en définissant huit offenses et passions humaines (la gloutonnerie, la luxure, l'avarice, la tristesse, la colère, l'acédie,

8. Pour une histoire du diagramme en arbre de l'Antiquité à la Renaissance, voir Christiane KLAPISCH-ZUBER, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris, Fayard, 2000 ; et Naïs VIRENQUE, « De l'arbre à l'arborescence. Mémoire et matérialité des raisonnements du Moyen Âge à l'époque moderne », dans *Matières à raisonner*, 2022, mis en ligne en janvier 2022, consulté le 4 avril 2023 (URL : <https://www.savoirs.app/en/articles/de-l-arbre-a-l-arborescence-memoire-et-materialite-des-raisonnements-du-moyen-age-a-l-epoque-moderne>).

9. Sur l'efficacité mnémotechnique des diagrammes en arbre au Moyen Âge et à la Renaissance, voir Naïs VIRENQUE, *Structures arborescentes et arts de la mémoire : art, science et dévotion dans les ordres mendiants en France et en Italie du xiii^e au xvi^e siècle*, thèse de doctorat de l'université de Tours, soutenue le 4 octobre 2019, non publiée.

10. Sur Évagre le Pontique, voir notamment Antoine GUILLAUMONT, *Un philosophe au désert. Évagre le Pontique*, Paris, Vrin, coll. « Textes et traditions », t. VIII, 2004.

la vanité et l'orgueil). Dans le *Traité de la prière*¹¹, il relie méditation, recherche de la sagesse, quête d'une vie morale et exercice de la mémoire. De fait, suivant la veine cicéronienne selon laquelle qui veut se souvenir doit se délimiter un milieu de vie optimal afin de cultiver son art de la mémoire, Évagre le Pontique considère que qui prie doit « prend[re] garde de laisser [s]a mémoire [lui] proposer ses souvenirs¹² », afin d'éviter d'être perturbé par des images ou des visages parasites. Le démon, « fort envieux de l'homme qui prie », peut en effet s'y immiscer : il « suggère des pensées par la mémoire et par la chair, il soulève toutes les passions, afin d'empêcher, s'il le peut, [l]a marche excellente [du fidèle] et son ascension vers Dieu¹³ ». S'ensuit la description de ce qu'il advient dans ce cas redoutable : le démon « allume le feu de la colère pour dissiper l'excellent repos établi par l'oraison, il insulte l'esprit par l'aiguillon d'un plaisir sensuel¹⁴ ». L'homme est alors atteint de l'un des vices et « ne [peut] pas prier comme il faut », car les passions démoniaques l'empêchent « de se mouvoir suivant la raison et de chercher le Verbe de Dieu¹⁵ ».

Conformément à la tradition monastique, Évagre envisage la prière comme un travail de la mémoire, qui constitue une « ascension de l'âme vers Dieu¹⁶ ». Ce que le démon empêche, ce n'est donc pas la prière en elle-même, mais l'élan qui permet de chercher « la vertu et la science¹⁷ », c'est-à-dire les deux moyens de parvenir à l'intelligence des choses divines. Dès lors, il est essentiel que celui qui prie réussisse non seulement à se protéger des dangers du monde extérieur qui peuvent entraver son travail de mémoire (il doit se débarrasser « des choses matérielles¹⁸ »), mais aussi du démon envieux qui s'insinue sournoisement à l'intérieur de sa mémoire, qu'il cherche à « agiter¹⁹ » durant la prière. S'il n'y parvient pas, le démon « pèse sur les humeurs du corps²⁰ » et « form[e] quelque phantasme nouveau [pour] en impressionner l'esprit²¹ ». Selon Évagre, le seul moyen de contrer une telle intervention démoniaque est d'entamer une « guerre²² » contre les démons en ayant une vie aussi vertueuse que possible et, surtout, en distinguant les vertus des vices, car « l'envieux démon [...] est aisément vaincu s'il est attaché aux notions distinctes²³ ». Pour les lecteurs d'Évagre, mémoriser les vertus et les vices qui leur correspondent doit donc devenir un souci constant afin d'éviter que le démon ne parvienne à s'insinuer jusque dans le souvenir des vertus susceptibles de s'opposer aux vices.

11. ÉVAGRE LE PONTIQUE, *Traité de la prière*, trad. fr. Dom Jehan Joliet, Saint-Maximin, Éditions de La Vie Spirituelle, 1925, p. 5-30.

12. *Ibid.*, 44, p. 13.

13. *Ibid.*, 46, p. 13.

14. *Ibid.*, 47, p. 13.

15. *Ibid.*, 50, p. 14.

16. *Ibid.*, 35, p. 12.

17. *Ibid.*, 38, p. 12.

18. *Ibid.*, 70, p. 17.

19. *Ibid.*, 68, p. 17.

20. *Ibid.*, loc. cit.

21. *Ibid.*, loc. cit.

22. *Ibid.*, 49, p. 14.

23. *Ibid.*, 68, p. 17.

À la fin de l'Antiquité, les vices et les vertus ne font vraisemblablement pas l'objet d'une classification en arbre, ni ne sont spécifiquement rattachées à l'imaginaire végétal. À la fin du ^{vi}^e siècle Grégoire le Grand est, semble-t-il, le premier à établir un lien entre les deux²⁴. En effet, alors que, de 579 à 581, il occupe la fonction d'apocrisiaire à Constantinople, il associe, dans un sermon ensuite intégré aux *Morales sur Job*²⁵, l'aphorisme de Jésus selon lequel « tout bon arbre produit de bons fruits ; tandis que l'arbre gâté produit de mauvais fruits²⁶ », à un verset du Siracide affirmant que « l'orgueil est le commencement de tout péché²⁷ ». Une telle association conduit Grégoire à considérer que « la racine du mal tout entier est l'orgueil²⁸ » et, par suite, que l'humilité constitue la racine de toutes les vertus.

À partir du ^{xii}^e siècle, l'accentuation du recours à la liste et à l'énumération caractérise également les manuels définissant les vertus et les vices, qui font alors l'objet d'une diagrammatisation en arbre. Les arbres des vices et les arbres des vertus ont tendance à partager de nombreuses caractéristiques figuratives, telles que leur verticalité ou l'inscription de texte dans les fleurs, les fruits ou les feuilles de l'arbre. Leur principale différence concerne l'orientation et la forme des feuilles, voire des branches et/ou des fruits vers le haut pour les arbres des vertus, vers le bas pour les arbres des vices. De même, il est fréquent que l'arbre des vertus ait un feuillage luxuriant tandis que l'arbre des vices est un arbre desséché, aux branches et aux feuilles tombantes, voire, parfois, à la morphologie repoussante, doté d'épines et de feuilles pointues. Il arrive également que des chérubins ou de jeunes femmes accompagnent l'arbre des vertus tandis que des insectes (souvent, des papillons de nuit) et des oiseaux de mauvais augure (la plupart du temps, des corbeaux, des hiboux et/ou des chouettes) accompagnent l'arbre des vices. Une telle différenciation se remarque particulièrement dans les deux arbres, à la figuration très détaillée, du *Psautier de Lisle* (British Library, ms. Ar. 83 II), un manuscrit élaboré en Angleterre dans les années 1310.

2 Diable, démons et créatures infernales : des images mnémotechniques

Les arbres diagrammatiques des vices apparaissent parfois joutés voire constitués de démons, de créatures infernales, ou de l'image du Diable lui-même. Ces personnages des Enfers ne sont pas seulement des attributs

24. Sur Grégoire le Grand comme instigateur de l'organisation des vices et des vertus en arbre, voir Christiane KLAPISCH-ZUBER, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, op. cit., p. 51 (Christiane Klapisch-Zuber émet toutefois des doutes quant à cette hypothèse).

25. GRÉGOIRE LE GRAND, *Morales sur Job*, trad. Dom André de Gaudemaris, Paris, Le Cerf, coll. « Sources chrétiennes », t. XXXII, 1975.

26. Mt. 7, 17 (nous utilisons la Bible de Jérusalem comme texte de référence).

27. Si. 10, 15 dans la Vulgate : « [...] quoniam initium omnis peccati est superbia ».

28. GRÉGOIRE LE GRAND, *Morales sur Job*, éd. cit., t. XXXI, 45, 87, p. 338-339 : « Radix quippe cuncti mali superbia est, de qua, Scriptura attestante, dictitur "initium omnis peccati est superbia" » (nous traduisons).

mnémotechniques des vices, destinés à effrayer le pécheur potentiel et donc à le dissuader de commettre une mauvaise action. Selon différentes configurations, ils jouent en effet un rôle classificateur essentiel dans l'efficacité visuelle de l'image.

2.1 La langue-tronc de la bouche de l'Enfer

Certains arbres des vices disposent d'un tronc qui échappe à l'*ordo* de la nature : il se confond avec la langue de la bouche de l'Enfer, dont l'iconographie provenant du bestiaire monstrueux celtique apparaît vers le ix^e siècle dans la culture anglo-saxonne²⁹. C'est le cas de celui qui se trouve au folio 18r du ms. Fr. 1049 de la Bibliothèque nationale de France (BnF) (fig. 1). Élaboré au xiv^e siècle dans la même unité codicologique que la légende de Barlaam et Josaphat et la *Somme-le-Roi*³⁰ en occitan, un écrit de morale rédigé par le dominicain Laurent d'Orléans à la demande de Philippe III, cet arbre est pourvu de fleurs et de fruits chatoyants et colorés, attisant l'élan, répréhensible, de la *curiositas*³¹. Dans ses branches, des personnifications en buste tiennent des phylactères sur lesquels sont écrits les noms des vices permettant de les identifier. Bien qu'il possède des racines, dans lesquelles des créatures infernales viennent se nicher, son tronc émane de la bouche zoomorphe de l'Enfer. Un arbre germanique, probablement élaboré au xv^e siècle, pousse le procédé encore plus loin dans un manuscrit conservé à l'Universitäts- und Landesbibliothek de Darmstadt sous la cote 720 (fig. 2). Le tronc de cet arbre prend en effet exclusivement la forme d'un tourbillon en élévation des nombreuses langues de la bouche de l'Enfer, symbolisé par un dragon. Il en résulte un arbre hybride, qui imite l'arbre des vertus se trouvant à gauche sur le même folio. De fait, ses entrelacs entourent la définition des vices comme ceux de l'arbre de gauche entourent la définition des vertus, et les deux troncs se caractérisent par des figurations torsadées similaires, même si leur origine diffère, l'arbre des vertus émanant d'une mandorle dans laquelle apparaît un Christ en majesté.

De toute évidence, une telle figuration repose sur un déplacement iconographique transformant l'arbre du bien, dans lequel se trouve souvent un saint vertueux qui échappe à la bouche de l'Enfer, vers laquelle une Vanité l'attire parfois³², en un arbre du mal, traître et trompeur, qui *est* lui-même la bouche

29. Sur l'origine celtique de l'iconographie de la bouche de l'Enfer, voir Fritz SAXL, « A spiritual Encyclopaedia of the later Middle Ages », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 5, 1942, p. 82-142.

30. Frère LAURENT, *La Somme le Roi*, éd. Édith BRAYER et Anne-Françoise LEURQUIN-LABIE, Paris, Paillart, Publications de la Société des anciens textes français, 2008.

31. Cet arbre constitue bien un arbre des vices. Sa légende, « ainsi est l'arbre d'orgueil, duquel naissent les sept péchés mortels » (« *Ayso es l'albre d'erguelh, te que nayson li VII peccaiz mortales* », nous traduisons) témoigne de la confusion, fréquente au Moyen Âge, entre les vices et les péchés. Sur cette distinction, voir Amélie BERNAZZANI et Bertrand COSNET, « Vice », dans *Dictionnaire de la méchanceté*, Paris, Max Milo, coll. « Beaux livres », p. 364-365.

32. Sur ce motif iconographique, voir notamment Alessandra MALQUORI, « L'eremita sull'albero », dans *Altante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, Florence, Centro Di, 2013, p. 230-240 ; et Naïs VIRENQUE, « Dendites' and Preachers' Trees : A Literary and Iconographic Study of Mnemonic images », dans *Spiritual Vegetation. Vegetal Nature in Religious Contexts Across Medieval and Early Modern Europe*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2022, p. 27-47.



Fig. 1 — Anonyme, Arbre des vices.

Probablement d'origine provençale (Aix-en-Provence), ^{xiv}^e siècle (probablement vers 1343). Enluminure sur parchemin, 18,5 × 26,5 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 1049, f. 18r. © Bibliothèque nationale de France, Paris.



Fig. 2 — Anonyme, Arbre des vertus et arbre des vices.

Origine germanique (sud), autour de 1440. Enluminure sur parchemin, 36 × 27,5 cm. Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, ms. 720, f. 1v. © Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt.

de l'Enfer. Or, tromper par l'apparence, séduire par une beauté feinte et attirer l'homme faible par des artifices mirobolants sont quelques-unes des principales caractéristiques du Diable qui, au Moyen Âge, se définit avant tout par sa duplicité³³. En effet — la patristique l'atteste abondamment³⁴ —, le Diable se manifeste essentiellement dans la réversibilité : il porte un masque, c'est-à-dire, comme le remarque Claude Blum, « un signe double, qui cache un être³⁵ ». Ce masque a la particularité de ne pas seulement dissimuler le Diable : il lui donne également l'apparence d'une autre chose, il le travestit morphologiquement. Par conséquent, le diable rompt avec ce qui fonde la définition de l'homme au Moyen Âge, créé « *ad imaginem Dei* », puisqu'il se signale par une fausse image qui brise le rapport ontologique d'une chose au signe qui la manifeste³⁶. Les arbres des vices qui constituent la langue de la bouche de l'Enfer procèdent de la sorte : si le lecteur/spectateur n'y prend pas garde, il peut se laisser duper par l'aspect verdoyant et luxuriant de l'arbre, et se perdre dans l'artifice diabolique de ses entrelacs qui conduisent aux vices et, inévitablement, au péché.

La tromperie va vraisemblablement encore plus loin. La réversibilité du Diable, qui, en tant qu'ange déchu, est lui-même le produit d'une transformation, se remarque également dans la nature hybride, zoomorphe, anthropomorphe, chimérique, monstrueuse voire parfois phytomorphe, de ses artifices. De ce fait, les créatures infernales sont duplices par essence. Non seulement elles ne sont pas ce qu'elles semblent être, mais, en plus, elles décomposent l'unité de la création pour mélanger les genres et les espèces, troubler la perception et attirer l'homme dans le renversement de l'*ordo* de la nature et de la société³⁷. Ces créatures sont nombreuses dans l'imagerie du Moyen Âge et de la Renaissance, notamment dans le domaine des images satiriques qui transforment un homme en bête curieuse pour signifier la vileté de sa nature.

La figuration des deux arbres des vices dont la langue de la bouche de l'Enfer constitue le tronc témoigne de cette duplicité. D'une part, l'arbre du ms. Fr. 1049 de la BnF [fig. 1, page précédente] est un arbre improbable : contrairement aux arbres des vertus, voire, à la grande majorité des diagrammes en arbre de la même période, les branches alternent trois types de feuilles, de fleurs et de fruits, ce qui crée une apparence de désordre bariolé à l'opposé de la sobre rigueur de l'ordre moral. Or, comme les recherches de Michel Pastoureau l'ont mis en évidence, le mélange désordonné des couleurs indique une présence

33. Sur la duplicité du Diable dans la culture médiévale, voir Claude BLUM, « Le Diable comme masque. L'évolution de la représentation du diable à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance », dans *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, Centre de recherche sur la Renaissance, t. XIII, 1988, p. 149-164.

34. Sur la littérature patristique au sujet de la duplicité et de la réversibilité du Diable, voir *ibid.*, p. 149.

35. *Ibid.*, loc. cit.

36. Sur la rupture ontologique que crée le Diable entre une chose et le signe qui la manifeste, voir *ibid.*, p. 149 et 153.

37. Sur la capacité du Diable à renverser l'ordre sociétal, voir *ibid.*, p. 152.

diabolique³⁸. D'autre part, les fleurs de l'arbre des vices du manuscrit de Darmstadt [fig. 2, p. 147] imitent celles, luxuriantes, de l'arbre des vertus situé sur le même folio. Leurs pistils constituent toutefois des créatures infernales, qui trompent le spectateur en attirant son regard et en lui faisant ainsi parcourir la liste et la définition des vices comme s'il s'agissait de vertus à assimiler. De ce fait, l'essence diabolique surnaturelle de l'arbre des vices transparaît par une apparence inquiétante qui ne se révèle qu'une fois que le regard s'y est attardé, autrement dit à un moment où l'arbre est déjà en train de s'inscrire dans la mémoire du spectateur. Un tel fonctionnement a probablement un but pédagogique : il vise à provoquer un sursaut de surprise et de dégoût au moment où le spectateur réalise la tromperie, un sursaut qui apprend à ne pas se fourvoyer sur les intentions fourbes et trompeuses du maître de l'Enfer. Ce mode de fonctionnement repose sur un constat récurrent dans les écrits d'art de la mémoire depuis l'Antiquité : un souvenir est d'autant plus durable qu'il se forme grâce à une émotion forte³⁹.

La figuration de l'arbre en tant que langue ou que prolongement de la bouche de l'Enfer est fréquente. Même lorsqu'elle ne met pas en place la duperie visuelle à laquelle recourent les arbres précédents, elle conserve sa valeur symbolique dissuasive. Le recto du folio 6 du *Verger de Soulas*, qui se trouve dans le ms. Fr. 9220 de la BnF, la donne à voir, par exemple, au pied de l'arbre des vices. Un chevalier ayant à son bras un rapace est en train de s'y perdre. L'arbre, dont le tronc et les feuilles tombantes et pointues sont rouges comme le feu qui émane de la bouche de l'Enfer, croît de son dos. Cet arbre ne trompe pas : il dissuade par son aspect terrifiant et apocalyptique. Celui du recto du folio 91 du ms. 924 de la bibliothèque Mazarine, quant à lui, dispose de trois racines dont les deux extérieures sont englouties, à gauche, par une créature féline ou canine ; à droite, par une sorte de licorne. Il est impossible de déterminer si ces deux créatures dévorent les racines ou si celles-ci sortent de leur bouche, mais le cadre localisant rouge portant la mention « Inferno » juste au-dessus de leur tête témoigne bien que l'arbre prend racine en Enfer, où il côtoie les bêtes les plus effrayantes.

Quelle que soit la configuration, l'arbre des vices apparaît comme une trame réticulaire qui se déploie dans l'environnement visuel du spectateur et structure sa mémoire pour l'attirer, s'il n'y prend garde, dans la bouche de l'Enfer. Sa « parcourabilité » visuelle s'effectue en deux temps et selon deux orientations contraires : d'abord ascendante grâce à l'élan vigoureux de la langue-tronc vers le haut, elle engage ensuite un cheminement descendant par la retombée des feuilles vers le bas. L'arbre du ms. Add. 30 024 de la British Library témoigne bien d'un tel fonctionnement. Il possède en effet deux branches, une pour les vertus et une pour les vices. Du fait de cette dualité, il ne naît pas de la bouche de l'Enfer. Seul un petit démon ailé, qui se trouve au bas de sa branche de droite (celle qui classifie les vices), rattache cette branche à

38. Voir Michel PASTOUREAU, *L'Étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du xx^e siècle », 1991.

39. Voir, par exemple, *Rhétorique à Hérennius*, éd. cit., III, 35-36, p. 120-122.

l'imaginaire infernal. En revanche, sous les rameaux de la branche de droite, une créature hybride aux pattes griffues, à la longue queue enroulée, aux ailes colorées⁴⁰ et à la bouche grande ouverte, crache une flamme immense qui propulse, à la hauteur de la cime de l'arbre, un autre démon ailé soufflant dans une corne. Cette longue flamme, qui symbolise la progression de la branche des vices depuis l'Orgueil jusqu'à l'Envie, fait pendant à la colonne nébuleuse qui, à gauche, conduit le spectateur le long de l'arbre des vertus depuis le sein d'Abraham jusqu'au couronnement de la Vierge. Cet élan témoigne d'une tromperie ultime : alors qu'elle est censée signifier la montée vers les régions célestes, et donc symboliser l'âme qui se purifie en acquérant progressivement vertus et sagesse, la progression verticale conduit le spectateur à une créature démoniaque, signe de son âme en perdition.

2.2 L'arbre et l'image du Diable

Les troncs de tous les arbres des vices ne se confondent pas avec la langue de la bouche de l'Enfer. Certains sont même susceptibles de disposer d'une autre caractéristique : ils sont le lieu où se déploie l'image du Diable lui-même⁴¹. C'est le cas de quatre arbres qui se répartissent dans deux manuscrits germaniques très proches l'un de l'autre : le ms. 49 de la Wellcome Library de Londres et le ms. 1404 de la Biblioteca Casanatense de Rome. Ces arbres répondent à l'une ou l'autre de deux caractéristiques structurelles : soit leur figuration respecte l'imaginaire végétal et seul le visage du Diable apparaît au-dessus des racines ; soit leur figuration est très schématique et les branches consistent en de simples délinéations se déployant à partir d'une loge circulaire qui abrite l'image du Diable tout entier.

Dans le premier cas (fig. 3), le visage terrifiant du Diable — sa bouche ouverte laisse entrevoir des dents pointues et son front est pourvu de deux cornes (quatre dans le manuscrit de Rome) — se trouve entre les racines et les premières branches d'un arbre des vices. Ce visage n'est pas seul : il est flanqué, à droite et à gauche, de trois petites répliques de profil, qui indiquent, en outre, que le Diable est pourvu d'un nez affreusement protubérant. Cette démultiplication constitue à nouveau une image de la nature fausse et duplice du Diable. De fait, le Diable ne se laisse entrevoir jamais qu'à travers son masque, qu'il s'agisse du masque de beauté dont il se pare afin de séduire (le bon masque du Diable apparaît déjà dans l'art paléochrétien), ou de la réplique de son vrai visage dont une créature se pare afin de révéler sa nature diabolique (un type de représentation qui apparaît vers l'an 1000⁴²). Le masque du diable est donc doublement un leurre : quand il est beau, il trompe parce qu'il fait croire à la beauté du Diable ; quand il est laid, il trompe encore parce qu'il donne l'impres-

40. Sur la couleur comme signe du Diable parmi les anges, voir Claude BLUM, « Le Diable comme masque », art. cit., p. 151.

41. Sur le Diable dans la culture médiévale, voir *Le diable au Moyen Âge : doctrine, problèmes moraux*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, *Senefiance*, t. VI, 1979.

42. Sur l'apparition de l'iconographie du Diable effrayant, voir *ibid.*, p. 152.

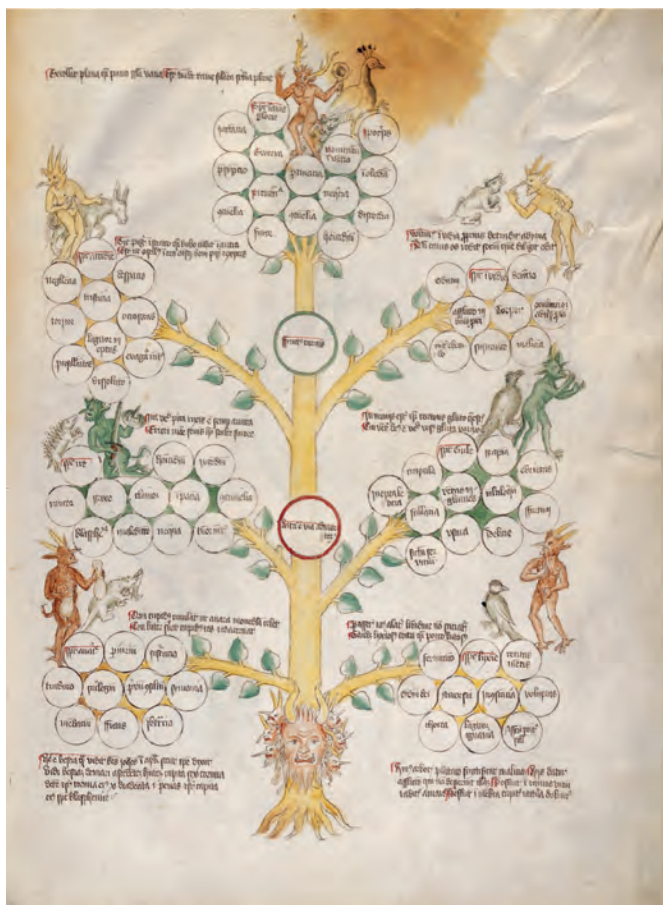


Fig. 3 — Anonyme, Arbre des vices.

Origine germanique, vers 1420. Enluminure sur parchemin, 40 × 30 cm. Londres, Wellcome Library, ms. 49, f. 66r. © Wellcome Collection, London.

sion de cacher alors qu'il révèle, en fait, la vraie nature de celui qui le porte. Contrairement aux modalités sémiotiques auxquelles la culture visuelle du Moyen Âge a souvent recours, le masque du diable n'est pas une métaphore, il ne porte pas de sens caché et ne permet pas de parvenir à une connaissance supérieure. Il est une fausse image, car il n'est l'image de rien⁴³. Claude Blum a remarqué que, dans la culture médiévale, le Diable devient lui-même une métaphore du masque, il *est* le masque⁴⁴ — un masque qui fait même, parfois, partie de ses attributs, et dont des répliques se retrouvent sur son corps. Les arbres des vices de Londres et de Rome sont, en quelque sorte, estampillés du

43. Sur le Diable comme fausse image, voir *ibid.*, p. 153.

44. Sur le Diable et son masque, voir *ibid.*, *passim*.

masque diabolique, rendu protéiforme par sa répétition même qui suggère l'abîme dans lequel tombe quiconque le regarde. Ils se trouvent ainsi placés sous le signe de la laideur, du désordre et de la contre-nature.

Par ailleurs, dans les deux cas, les petites répliques latérales du visage du Diable correspondent aux visages des six démons qui se trouvent au-dessus des fruits de chaque branche, ce qui renvoie à deux autres caractéristiques du Diable : l'ubiquité⁴⁵ et la polymorphie⁴⁶. L'image du visage du Diable sur le tronc, quant à elle, se rapproche de celle qui se trouve à sa cime — dans le manuscrit de Londres, c'est le démon qui a les cornes les plus grandes ; dans celui de Rome, c'est le seul qui tire la langue. Ces démons, qui sont tous des personnifications des vices, constituent donc autant de déclinaisons de l'image du Diable lui-même. Le Diable apparaît ainsi comme une figure générique : il est le genre de l'arbre des vices, dont chaque vice, personnifié par un démon, est une espèce.

Deux autres arbres attestent un tel fonctionnement. Issus des mêmes manuscrits de la Wellcome Library (fig. 4, p. 154) et de la Biblioteca Casanatense, leur figuration est schématique : ils se composent de délinéations et de loges circulaires d'apparence graphique.

Ces deux arbres sont descendants. Ils disposent de deux branches principales qui ne naissent pas d'un tronc mais d'une loge au contour double, plus grosse que les autres, où se tient le Diable vu en pied. Dans le manuscrit de Londres, il tient deux instruments punitifs. Dans celui de Rome, il est assis et indique le ciel. Dans les deux cas, la branche de gauche conduit aux vices et à leurs subdivisions ; celle de droite présente les dangers auxquels s'expose celui qui ne recherche pas la sagesse. Le Diable apparaît donc comme le genre d'un ensemble d'espèces qui sont les conséquences de ses effets maléfiques chez l'homme qui ne cultive pas une vie vertueuse.

Du point de vue formel et figuratif, de tels diagrammes correspondent aux outils encyclopédiques en arbre qui circulent abondamment dans les milieux universitaires à partir du xv^e siècle. De fait, si tous les arbres des vertus et tous les arbres des vices fonctionnent selon le principe d'une encyclopédie, au sens où ils donnent à voir la totalité d'un système de subdivisions, ceux des xiii^e et xiv^e siècles ont toutefois tendance à ne comporter qu'un nombre limité de subdivisions, rendant compte de septénaires largement répandus. En revanche, les arbres des vices composés de loges et de délinéations — les mêmes existent pour les vertus, dans les mêmes manuscrits — cherchent à donner à voir le plus grand nombre possible de subdivisions, au plus grand nombre de niveaux hiérarchiques. En cela, ils procèdent de la même façon que, par exemple, les arbres des savoirs (*arbores* ou *divisiones scientiae* ou *philosophiae*), qui s'enrichissent progressivement de nouvelles *scientiae*. Par conséquent, il est probable que leur configuration témoigne d'un glissement de la pensée systématique universitaire du xv^e siècle au domaine de l'éthique et de la spiritualité.

45. Sur l'ubiquité du Diable, voir Charles BRUCKER, « Mentions et représentation du diable dans la littérature française épique et romanesque du xii^e et du début du xiii^e siècle : quelques jalons pour une étude évolutive », dans *Le Diable au Moyen Âge, op. cit.*, p. 22, note 1.

46. Sur la polymorphie du Diable, voir *ibid.*, p. 31.

Ce glissement souligne l'étroite imbrication des domaines du savoir et de ceux de la morale, parfois au sein d'un même diagramme — depuis le haut Moyen Âge, il est fréquent que des arbres des arts libéraux organisent également les vertus, et parfois même les vices⁴⁷.

Les arbres des arts libéraux qui multiplient les délinéations et les loges circulaires sont très schématiques : ils ne personnifient que rarement les arts — ce qui est réservé aux manuscrits précieux à destination de commanditaires particulièrement fortunés, comme la *Canzone delle virtù e delle scienze* qui se trouve dans le ms. 599 du musée Condé de Chantilly. La personnification des vices et des vertus est plus fréquente tout au long du bas Moyen Âge. La figuration du Diable en tant que genre relève donc d'une rencontre entre le modèle schématique des *divisio scientiae* universitaires et la personnification des vices.

2.3 Les démons anthropomorphes et les créatures démoniaques

Quand ils correspondent au modèle traditionnel du septénaire, les arbres des vices s'accompagnent parfois de petits démons plus ou moins anthropomorphes qui se trouvent à côté de chacune de leurs branches ainsi qu'à leur cime. Ces démons, qui apparaissent dans les manuscrits de la Wellcome Library (fig. 4, page suivante) et de la Biblioteca Casanatense, ne font pas partie de la structure diagrammatique de l'arbre, qui serait opérationnel sans eux. Toutefois, leur fonction n'est pas, non plus, purement symbolique, car ils ne sont pas de nature générique. Au contraire, ils sont tous différents les uns des autres : chacun dispose d'une apparence propre, voire d'un nom, et effectue parfois une action spécifique. Ces démons ont le rôle de commenter et de caractériser le vice de chaque branche : ils produisent à son sujet un sens que la branche, seule, ne parvient pas à incarner. Ils se répartissent en trois catégories, qui correspondent à trois fonctions spécifiques au sein de l'économie mnémotechnique de l'image.

2.3.1 Les personnifications démonomorphes des vices

La première de ces fonctions est de personnifier des vices, c'est-à-dire d'en incarner les caractéristiques et de commettre un péché auquel pousse le vice concerné. Deux occurrences se trouvent à nouveau sur l'arbre des vices du ms. 49 de la Wellcome Library (fig. 3, p. 151) et sur celui qui apparaît au recto du folio 21 du ms. 1404 de la Biblioteca Casanatense. Chaque branche de ces arbres comporte une grappe de fruits qui donne à voir un vice et ses subdivisions. Au-dessus de chacune d'entre elles se tient un démon qui, en plus de le personnifier, exemplifie le vice — par exemple, celui de l'Avarice

47. C'est le cas de l'arbre de l'évêque carolingien Théodulfe d'Orléans. Sur cet arbre, voir notamment Anna ESMEIJER, « *De vii liberalibus artibus in quadam pictura depictis : een reconstructie van de arbor philosophiae van Theodulf van Orleans* », dans *Album amicorum J. G. Van Gerlder*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1973, p. 102-113 ; Alejandra DE RIQUER PERMANYER, « *El árbol de la Siete Artes Liberales descrito por Teodulfo de Orleans* », dans *Las abreviaturas en la enseñanza medieval y la transmisión del saber*, Barcelone, Edicions de la Universitat de Barcelona, Rubrica, 1990, p. 347-354 ; et Mary CARRUTHERS, *Machina Memorialis*, op. cit., p. 267-269.

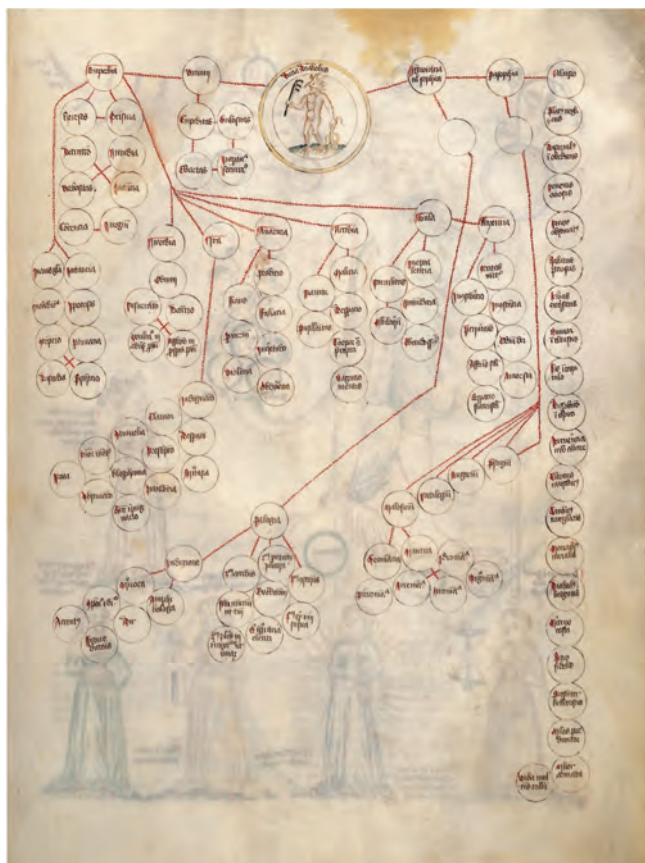


Fig. 4 — Anonyme, Arbre des vices.

Origine germanique, vers 1420. Enluminure sur parchemin, 40 × 30 cm. Londres, Wellcome Library, ms. 49, f. 48r. © Wellcome Collection, London.

vole un sac, celui de la Gourmandise vole de la nourriture, celui de la Gloire se contemple dans un miroir. Dans le manuscrit de Londres (fig. 3, p. 151), chaque démon est même accompagné d'un petit animal qui appartient à l'imaginaire infernal et qui redouble son action (un chat vole un poisson à côté de la Gourmandise, un paon se pavane à côté de la Gloire) ou qui en est le symbole (une pie accompagne la Luxure, un âne l'Acédie).

Le procédé va encore plus loin au recto du folio 38 du manuscrit de Rome⁴⁸. Un personnage féminin y est flanqué de deux chérubins. Par la position de ses mains, celui qui se trouve à sa droite invite à contempler le Christ et les instruments de la Passion, symboles de la Vertu. En revanche, un arbre luxuriant aux

48. Pour une description analytique de l'image qui s'y trouve, voir Fritz SAXL, « A spiritual Encyclopaedia of the later Middle Ages », *op. cit.*, p. 106.

feuilles pointues pousse du ventre de celui qui se trouve à sa gauche. Ses sept branches se terminent toutes en une fleur dont le pistil se compose d'un ou de deux personnages humains qui exemplifient un vice en commettant un péché qui lui est lié. Un petit démon se tient à côté de chaque fleur et, parfois, prend part à l'action du ou des pécheurs en lui retournant son propre méfait : celui de l'Avarice vole, par exemple, sa bourse à l'avare.

Dans leur apparence physique, ces démons sont tous des répliques du Diable, mais leur origine diabolique interdit de les interpréter sous le régime de la *similitudo*. De fait, cette dernière désigne un artifice qui reproduit une vérité⁴⁹, tandis que la nature fausse et trompeuse du Diable ne peut que le soustraire à la *similitudo*. C'est donc sous le régime de la démultiplication, de la mascarade, du déguisement ou encore de la fausse imitation qu'il faut comprendre la présence de ces démons près des branches qui classifient les vices et leurs subdivisions. En plus de personnifier ces vices, les démons les mettent en scène en fonction de leurs principales caractéristiques : en cela, ils constituent de véritables *imagines* de mémoire, dont le but est d'accentuer l'efficacité mnémotechnique de l'arbre par le biais d'une image exemplaire.

2.3.2 Les créatures démoniaques et l'ordre démonologique

Il en va différemment des démons qui exercent un deuxième type de fonction au sein de l'économie mnémotechnique de l'image. Leur occurrence, plus rare, se retrouve dans l'arbre des vices du ms. Fr. 1049 de la BnF (fig. 1, p. 147). Au bout de chaque branche de cet arbre apparaissent les vices personnifiés, cadrés en buste et tenant parfois un de leurs attributs ou exemplifiant l'un des péchés auxquels ils conduisent. Près de chaque vice, ou au-dessus, dans le cas de l'Orgueil, se trouve une petite créature démonomorphe identifiée par un phylactère. Ces petites créatures ne sont pas anthropomorphes : elles renvoient plutôt à l'imaginaire zoomorphe des créatures infernales, hybrides et inquiétantes⁵⁰. Rien, dans leur apparence, ne les rattache à un vice spécifique, mais leur nom correspond systématiquement à un démon qui joue un rôle précis dans les hiérarchies et les typologies de l'Enfer et de ses habitants que détaille la littérature démonologique, extrêmement prolifique au bas Moyen Âge⁵¹. Astaroth (*Astarot*), connu pour passer ses journées assis sur son trône, est associé à la Paresse (*Pigricia*) ; Mammon (*Mammona*), dont le nom signifie « richesse », à l'Avarice (*Avaricia*) ; Belzébuth (*Belzebut*), avide de pouvoir, à l'Envie (*Enveia*) ; Léviathan (*Leviatham*), une créature hybride que la culture médiévale assimile à la bouche de l'Enfer, à l'Orgueil (*Erguelh*) ; Bélial (*Belialh*), dont les sautes d'humeur sont redoutables, à la Colère (*Ira*) ; Belphegor (*Belphégor*), connu pour sa débauche, à la Gloutonnerie (*Glotonia*) ; et Asmodée (*Asmodeus*), qui mène une vie dissolue, à la Luxure (*Luxuria*).

49. Sur le Diable comme contraire à la *similitudo*, voir Claude Blum, « Le diable comme masque », art. cit., p. 152.

50. Sur la nature diabolique des hybrides zoomorphes, voir *ibid.*, p. 153.

51. Les travaux sur la démonologie au Moyen Âge sont nombreux. Pour une étude transversale, voir Alain BOUREAU, *Satan hérétique : naissance de la démonologie dans l'Occident médiéval (1280-1330)*, Paris, Odile Jacob, coll. « Histoire », 2004.

À travers de telles correspondances, chaque démon redouble le sentiment de dégoût que doit provoquer la personnification de chaque vice, et renforce par conséquent l'effet de dissuasion que l'arbre opère sur le spectateur. En outre, ces correspondances sont utiles à des fins mnémotechniques, en particulier en contexte de prédication, dans la mesure où l'imaginaire démonologique plonge de profondes racines dans la culture populaire.

2.3.3 *Les démons et la prise de parole*

Les démons qui exercent un troisième type de fonction sont, invariablement, des personnifications démonomorphes des vices ou des créatures démoniaques d'apparence générique. Aucun élément ne les désigne comme des démons spécifiques. Ils se distinguent toutefois des autres par leur prise de parole, par laquelle ils témoignent de la satisfaction que leur procure chaque vice. Leur présence, également rare, se remarque dans le ms. 924 de la bibliothèque Mazarine.

Cet arbre, dont le tronc, les ramages et même les feuilles comportent de nombreuses épines, est pourvu, à chaque branche, de petits démons noirs et rouges qui s'agrippent aux grappes de fruits. Un cadre localisant rouge et quelques lignes de texte décrivant chaque vice se situent à côté de chaque démon — à l'exception de celui qui est juché à la cime de l'arbre (un oubli de la part de qui a réalisé l'image?). Ces cadres rouges renferment les paroles de chaque démon. En bas à droite, celui de l'Envie (*Invidia*), par exemple, dit se « réjoui[r] des peines » et se « ronge[r] d'envie pour les biens d'autrui » (« *Gaudio de penis tabesco bonis alienis* »). L'arbre, qui fait partie de la *Somme des vices et des vertus* de Guillaume Peyraut⁵², s'adresse en priorité à des prédicateurs. Il n'est pas exclu que la juxtaposition entre les créatures démoniaques et le cadre localisant qui contient leur parole, une disposition très mnémotechnique, ait pour but d'engager les prédicateurs à reproduire cette parole devant leur auditoire, peut-être même — pour un effet dramatique optimal — en l'exploitant telle quelle, au discours direct ou au discours indirect libre.

En somme, loin d'exercer une fonction exclusivement symbolique, la figuration de l'imaginaire infernal redouble l'efficacité visuelle de l'arbre des vices en renforçant son rôle dissuasif et en provoquant dégoût et terreur chez le spectateur. Un tel fonctionnement exploite largement l'image de la langue et la performativité du langage. En effet, lorsqu'une langue entre en relation avec l'arbre des vices, parfois pour en constituer une partie, elle est synonyme de fausse parole ou de tromperie. La langue de la bouche de l'Enfer ne constitue pas un arbre sain même si les branches, feuilles et fleurs semblent vigoureuses ; les démons qui tirent la langue renvoient à l'image traditionnelle du masque, trompeuse par excellence. Dans le ms. 924 de la Mazarine, les cadres rouges qui contiennent, en noir, les paroles des démons, sont des mêmes couleurs que les

52. Sur la *Somme* de Guillaume Peyraut, voir notamment Nicole BÉRIOU, *L'avènement des maîtres de la Parole. La prédication à Paris au XIII^e siècle*, 2 vol., t. I, Paris, Institut d'Études augustiniennes, « Collection des Études augustiniennes », t. XXXI, 1998, p. 189.

démons eux-mêmes, renforçant ainsi les intentions foncièrement mauvaises qui les animent — comme si leur langage constituait leur prolongement substantiel.

Le lien entre l'imaginaire des vices et la bouche, image à la fois de la langue et du langage, n'est pas propre à l'imagerie diagrammatique de l'arbre. Au ^{xii}^e siècle, au verso du folio 241 du ms. 48 de la Bibliothèque municipale de Vendôme, qui contient les *Moralia in Job* de Grégoire le Grand, la bouche de la Superbe (*Superbia*), parée d'un masque du diable, est à l'origine de tous les vices par son seul souffle. Celui-ci prend la forme de lignes courbes qui se terminent par des volutes, donnant ainsi l'impression d'une *divisio* dont le genre serait le Diable lui-même, et les espèces, chacun des vices. D'une manière générale, l'instrumentalisation de la langue et du langage constitue l'inverse exact du rôle que joue, pour le fidèle, la langue et le langage du prédicateur, celui qui détient « la bonne parole ». C'est par la parole qu'un prédicateur prémunit son auditoire contre les vices et les tentations : ses mots sont justes, fondés et porteurs de sens moral. Alors que la parole du prédicateur permet au fidèle de s'élever vers les régions célestes, celle du diable ou du démon attire vers les profondeurs de l'Enfer.

Toutefois, la laideur des créatures infernales qui interagissent avec les arbres des vices est souvent atténuée par leur apparence risible, voire ridicule. Les démons personnifiés sont pourvus d'un nez disproportionné qui témoigne sans doute de l'odeur nauséabonde qui règne en Enfer⁵³, d'un menton pointu ; leurs oreilles sont démesurément grandes et leur air malin ou ahuri tend à réduire leur crédibilité. Les démons zoomorphes, quant à eux, ont généralement un air ébahi qui ne traduit pas seulement la vacuité de ce qui se cache derrière leur apparence — si le Diable *est* le masque, alors, comme l'écrit Claude Blum, il est « une figure du néant⁵⁴ », car il est ce qui cache sans n'avoir rien à cacher. Cet air ébahi leur confère également une expression stupide. Par conséquent, le Diable et ses créatures conduisent souvent à rire. En cela, ils correspondent exactement à l'imagerie des personnages de l'Enfer la plus fréquente en Europe à la fin du Moyen Âge, en particulier dans la dernière décennie du ^{xv}^e siècle, et surtout dans les *artes moriendi*, c'est-à-dire dans un contexte où le sentiment eschatologique est très présent : ils constituent des personnages grotesques⁵⁵ à l'allure carnavalesque. Cette imagerie témoigne probablement de la diffusion de l'idée selon laquelle le Diable est vaincu d'avance par le Christ s'étant sacrifié pour racheter le péché originel.

Pourtant, au-delà de l'aspect comique de cette imagerie, le ridicule des créatures infernales qui interagissent avec l'arbre des vices constitue un ressort visuel qui entérine leur duplicité et leur malignité. De fait, ces créatures conduisent à rire : elles poussent le spectateur à se gausser, peut-être malgré lui, de l'image même des vices. Les images diaboliques et démoniaques sont

53. Sur l'odeur nauséabonde dans les descriptions de l'Enfer avant le ^{xii}^e siècle, voir Mattia CAVAGNA, « Voyager jusqu'au Diable. La Vision de Tondale et la transformation du voyage en Enfer au Moyen Âge », dans *Voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (xv^e-xvii^e siècles)*, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, coll. « Imago mundi », t. XIV, 2008, p. 27.

54. Claude BLUM, « Le Diable comme masque », art. cit., p. 153.

55. Sur l'aspect grotesque et taquin des démons à la fin du Moyen Âge, voir *ibid.*, p. 156-160.

donc doublement performatives : d'une part, elles révulsent et répugnent ; d'autre part, elles provoquent l'amusement et, par là, enfreignent l'ordre moral en donnant lieu à une attitude inappropriée devant la gravité des vices que l'arbre expose. D'un côté, il s'agit d'un tour diabolique (puisque l'image *est* le Diable ou ses créatures) qui donne au spectateur l'illusion de triompher du Diable en se moquant de lui, alors qu'il le conduit en réalité à pécher par le rire. De l'autre, c'est aussi un tour que le concepteur de l'image joue au spectateur, puisqu'en le faisant rire, il lui confère une attitude démoniaque : c'est donc le spectateur lui-même qu'il caricature, car, en péchant, le spectateur s'assimile au démon qu'il est en train de regarder.

3 Les arbres des damnés

Aux marges formelles et figuratives de l'arbre diagrammatique se trouve un autre type d'arbre qui, dans l'imaginaire axiologique de la fin du Moyen Âge, complète l'arbre des vices pour révolter les fidèles par l'image. Il s'agit de l'arbre des damnés, un arbre sec qui exerce une fonction essentiellement iconique, puisqu'il donne à voir des pécheurs, engloutis par la bouche du Léviathan et condamnés à un supplice éternel, pendus à ses branches ou empalés sur elles. Il prend généralement part à l'imagerie du Jugement Dernier, qui représente, entre autres, l'ensemble des lieux constituant la topographie de l'Enfer, dont il n'existe aucune description complète avant la *Vision de Tondale*, datant du ^{xii}e siècle⁵⁶. Cependant, parce qu'il opère une répartition des péchés à la manière d'un diagramme, l'arbre des damnés constitue un artifice mnémotechnique, au rôle autant dissuasif qu'éschatologique. Du point de vue matériel, il est principalement peint en situation pariétale. Son iconographie se décline en deux types principaux.

Les arbres du premier type donnent à voir les pécheurs pendus aux branches par la partie de leur corps par laquelle ils ont péché. C'est la configuration que Giotto adopte, entre 1303 et 1305, dans la chapelle Scrovegni de Padoue⁵⁷. Quatre damnés y sont pendus à un arbre sec, l'un par la langue, une par les cheveux et deux autres par le sexe. Le lien qui les pend, une corde ou les cheveux eux-mêmes, a une fonction déictique, puisqu'il indique au spectateur la partie du corps concernée par le péché, et, de ce fait, en fonction de correspondances longuement développées par les prédicateurs, la faute commise. Comme l'attestent d'autres occurrences, telles que l'arbre du ^{xiv}e siècle peint dans l'église San Francesco de Mantoue, ou celui du ^{xv}e siècle dans l'église Saint-Pierre de Mont-Dol, en Bretagne, les damnés ne sont pas identifiés autrement

56. Sur la vision de Tondale et son apport pour la topographie de l'Enfer, voir Mattia CAVAGNA, « Voyager jusqu'au Diable. La Vision de Tondale et la transformation du voyage en Enfer au Moyen Âge », art. cit., *passim*.

57. Sur les fresques de Giotto dans la chapelle Scrovegni, voir notamment Camillo SEMENZATO, *Giotto : la Cappella degli Scrovegni*, Florence, Sadea-Sansoni, 1965 ; Bruce COLE, *Giotto : the Scrovegni Chapel, Padua*, New York-G. Braziller, 1993 ; et Giuliano PISANI, *Il capolavoro di Giotto : la Cappella degli Scrovegni*, Treviso, Editoriale Programma, 2015.



Fig. 5 — Anonyme, Arbre des damnés.

Vers 1420. Peinture à fresque. Sant'Agata dei Goti, église de la Santissima Annunziata, contre-façade droite. © Photo personnelle de l'auteur.

que par l'endroit d'où ils sont pendus. Une telle convention est de nature mnémotechnique : elle produit une association d'idées entre une partie du corps, le péché commis et, éventuellement le vice qui y conduit, faisant des damnés d'efficaces *imagines agentes*. En revanche, l'arbre en lui-même sert simplement de support aux damnés, entre deux branchettes coupées : il ne les classe pas selon un ordre ou une hiérarchie.

Les arbres du second type contiennent du texte identifiant les damnés par le péché qu'ils ont commis : les damnés deviennent alors les personifications des péchés. Le plus souvent, ce texte identificateur apparaît juste à côté du personnage concerné, comme pour l'arbre de l'église de la Santissima Annunziata de Sant'Agata dei Goti, près de Naples, qui date de la première moitié du xv^e siècle (fig. 5). Les damnés, pendus par là où ils ont péché, sont désignés en tant que tels par du texte écrit en blanc juste à côté d'eux : « *sacrilegium* », « *fornicator* », « *traditor* », etc. La même configuration se retrouve à Bologne, dans la chapelle des rois mages de la basilique San Petronio, faisant probablement pendant au Christ sur une croix en forme d'arbre sec, dans la chapelle de Sant'Abbondio. Réalisée au milieu du xv^e siècle par Giovanni da Modena, la fresque donne à voir trois arbres aux damnés pendus ou empalés, dont le péché est écrit en blanc près de leur corps. En Lombardie, sur le mur droit de la nef de l'église de San Giorgio à Mandello del Lario, un arbre des damnés, peint dans la seconde moitié du xv^e siècle, donne à voir des damnés empalés sur d'énormes épines, identifiés par de petits phylactères qui jouxtent leurs corps.

Les arbres des damnés se trouvent dans des lieux où les fidèles peuvent les observer et être horrifiés du sort qui les attend s'ils viennent à se damner à force de pécher. En revanche, il est fort probable que peu d'entre eux aient pu être assez proches des fresques pour lire, lorsqu'ils le savaient, les éventuelles inscriptions. Ces dernières ne s'adressent donc pas prioritairement aux fidèles, mais plus vraisemblablement aux prédicateurs : elles constituent des aides-mémoires pour ceux qui, dans leurs sermons, souhaitent détailler les péchés

et les punitions qui leur correspondent. Répondant aux recommandations des arts de la mémoire, les arbres des damnés du second type localisent et définissent une matière par des mots et des images afin de mieux l'ancrer dans la mémoire de l'orateur et de son public. Ces caractéristiques mnémotechniques sont renforcées par la présence de démons. Contrairement à ceux qui interagissent avec les arbres des vices, ces démons ont une fonction punitive, et non simplement préventive et dissuasive, puisqu'ils font subir des sévices aux pécheurs. De ce point de vue, l'arbre de Mandello del Lario constitue un cas à part : les démons se trouvent autour de l'arbre, de même qu'ils apparaissaient autour des arbres des vices, et exercent de ce fait une fonction plus iconique que narrative.

L'arbre des damnés constitue en quelque sorte l'étape qui succède à l'arbre des vices : il donne à voir ce qu'il advient du pécheur une fois qu'il a cédé au vice et péché à répétition. Parce qu'il associe des indications textuelles à des images et qu'il donne à voir des actions qui se déroulent sous les yeux du spectateur sans qu'intervienne aucun élément qui les situe réellement dans l'espace et, surtout, dans le temps, l'arbre des damnés jouit des caractéristiques visuelles propres aux images topographiques de l'Enfer. De fait, les images de l'Enfer sont des images improbables, que les damnés eux-mêmes ne pourraient jamais voir, étant enfermés dans un lieu duquel leur supplice les empêche de sortir. Les images de l'Enfer sont donc, nécessairement, des images composées sur le modèle de la vision, et non de la narration mimétique⁵⁸ : elles impliquent un public capable de leur donner leur unité et, surtout, leur cohérence topographique. Ce mode de composition visuelle correspond au mode selon lequel s'élabore la littérature visionnaire de l'Enfer, globalement rare avant le xiii^e siècle — l'Enfer (comme le Paradis) n'était alors décrit que par ses bruits et son odeur⁵⁹.

À partir du xii^e siècle, les visions deviennent de plus en plus dramatiques, avant que le xiii^e siècle ne confère à toute réflexion sur l'Enfer un fondement théologique. La vision de Tondale, la première à fournir une description de l'Enfer à travers le regard, repose sur le même procédé que les peintures murales dans lesquelles apparaissent les arbres des damnés. En effet, elle ne décrit pas la progression de Tondale en Enfer sur le mode du voyage, mais sur le mode de la visualisation : Tondale voit les damnés plongés dans le noir ; ils ne sont éclairés que pour qu'il puisse les voir, alors qu'eux ne le voient pas⁶⁰. La vision repose donc sur un fondement déictique dont l'origine demeure inconnue, puisqu'il est impossible de déterminer qui « éclaire » les damnés

58. Sur le fondement visionnaire des images de l'Enfer au Moyen Âge, voir Mattia, CAVAGNA, « Voyager jusqu'au Diable. La Vision de Tondale et la transformation du voyage en Enfer au Moyen Âge », *op. cit.*, *passim*. Pour une réflexion sur ce que voit l'âme en Enfer dans la culture de la Renaissance, voir Stéphane TOUSSAINT, « Voir l'enfer ou l'âme dans l'Hadès, de Platon à Fictin, Michel-Ange et Rosso », dans *Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*, Turnhout, Brepols, coll. « Études Renaissance », p. 21-52.

59. Sur les bruits et l'odeur dans la description de l'Enfer avant le xii^e siècle, voir Mattia, CAVAGNA, « Voyager jusqu'au Diable. La Vision de Tondale et la transformation du voyage en Enfer au Moyen Âge », *op. cit.*, p. 27.

60. Sur les jeux d'éclairage et de regard dans la vision de Tondale, voir *ibid.*, p. 40.

pour Tondale. De même, les peintures murales mettent sous les yeux des spectateurs des lieux pourvus d'images actives, dont les personnages sont désignés par leur identité morale écrite en toutes lettres. Le spectateur voit donc une image qui est une pure représentation, et qui lui apparaît comme un dévoilement. C'est donc sous le régime de l'épiphanie que se donnent à voir les arbres des damnés, dont les corps, privés d'intelligence (d'origine divine, l'intelligence ne peut trouver sa place en Enfer⁶¹), sont objectivés à des fins dissuasives et eschatologiques. Artifices visuels qui n'ont aucun fondement mimétique, les arbres des damnés ont pour rôle de surgir au regard du spectateur pour que sa mémoire s'imprègne de l'horreur des supplices.

En somme, les images des créatures infernales n'exercent pas seulement une fonction symbolique au sein de l'efficacité visuelle des arbres des vices et des damnés. Leur forte efficacité rhétorique redouble leur opérativité en renforçant leur rôle dissuasif et en provoquant du dégoût et de la terreur chez le spectateur. Il en résulte que leur présence renforce l'opérativité éthique des arbres, puisqu'ils engagent à se remémorer les correspondances entre les vices, les péchés et les supplices et, surtout, à mener une vie vertueuse en mettant à profit l'enseignement reçu par la visualisation.

61. Sur la perte inévitable de l'intelligence en Enfer, voir *ibid.*, *loc. cit.*

« Voix des Suds et des Orient »

TITRES DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

La Méditerranée et l'Espagne des frontières. Ruptures, transferts et passages (xv^e-xxi^e siècle). Hommage à la professeure Anita Gonzalez-Raymond, L. BENICHO, R. CARRASCO, F. QUERO, 2024.

Benjamin Appert en Grèce. Le rêve d'une prison philanthropique, D. BASSEZ, 2022.

Figures de l'errance et du labyrinthe. Le mythe revisité, M. CARMINATI, M.-J. VERNY, 2022.

Le retour des mythes antiques dans la poésie lyrique du Siècle d'or, S. VARGA, 2021.

Défense du statut de Tolède. Defensio Statuti toletani (1575), D. DE SIMANCAS, 2021.

Jade, or, porcelaine... Objets précieux dans le monde chinois d'hier et d'aujourd'hui. F. JUN MA et S. CRUVEILLÉ, 2021.

Un temps pour tout. Études sur les mutations de l'autorité de l'Antiquité au xxi^e siècle. M. BLAISE et A. GONZALEZ-RAYMOND, 2019.

Normes, marges et confins. Hommage au professeur Raphaël Carrasco, 2 tomes. A. GONZALEZ-RAYMOND, M. JIMÉNEZ MONTESERÍN et F. QUERO, 2019.

Coloquios. Baltasar de Collazos, Edición, introducción y notas de S. BELLIDO, 2018.

Les paradoxes de l'enfermement dans l'Europe moderne (xvi^e-xviii^e siècles). Espagne — France — Portugal, M.-N. CICCIA, 2018.

Dans les blancs de l'histoire. Les récits trouvés de l'Espagne contemporaine, O. MARTINEZ-MALER, N. SAGNES-ALEM, 2018.

Parcours et rencontres : La traversée infinie. Pour Claudio Sensi, M. CARMINATI, 2017.

Las razones del Santo Oficio, A. GONZALEZ-RAYMOND, R. CARRASCO, 2017.

Sur Brassens et autres « enfants » d'Italiens, I. FELICI, 2017.

Unos kuantos kuentos kontados por un kretino (El idiota de Luis Riaza), L. RIAZA, 2016.

Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain. Almudena Grandes, Emma Riverola et Jordi Soler, N. SAGNES-ALEM, 2015.

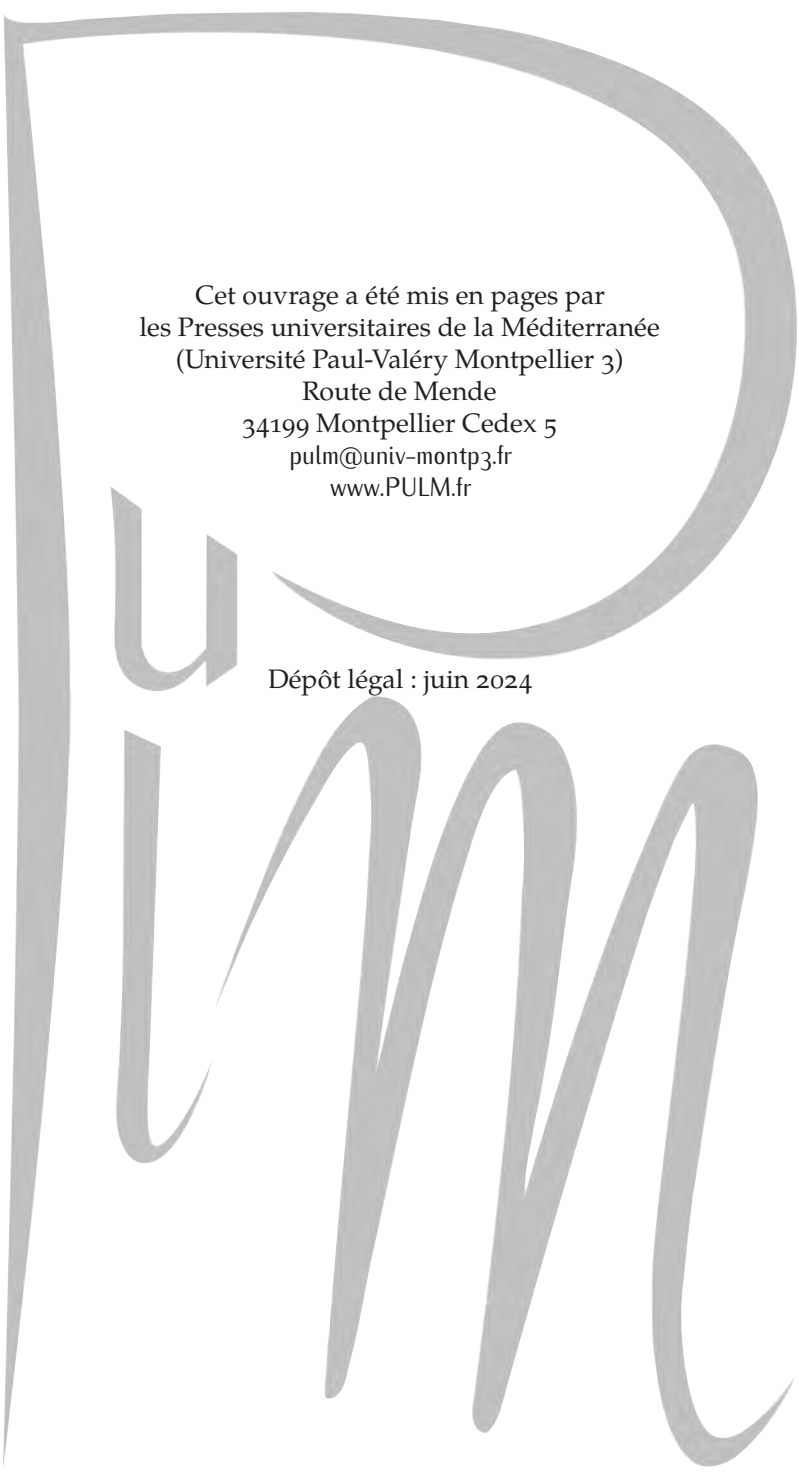
« Navire éternel mon pays ». *La grécité dans l'œuvre d'Odyssées Elytis*, N. STYLIANOU, 2015.

La famille Borgia. Histoire et légende, R. CARRASCO, 2013.

Le développement de l'érotisme dans la poésie de Constantin Cavafy, S. COAVOUX, 2013.

Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine, J.-F. CARCELÉN, 2012.

- Tríptico de la expulsión. El triunfo de la razón de estado*, R. BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, 2012.
- Les mystères du Grand Sertão. Métaphysique de João Guimarães Rosa*, F. UTÉZA, 2012.
- Résister*, A. GONZALEZ-RAYMOND, 2011.
- L'Église et les Noirs dans l'audience du Nouveau Royaume de Grenade-xvi^e siècle*, H. VIGNAUX, 2008.
- État, éducation, reconSTRUCTEURS d'un passé national grec*, C. ANGÉLOPOULOS, 2008.
- Madrid, février 1965. Une ligne de partage ?*, F. BELMONTE, 2008.
- La quête identitaire dans l'œuvre de José Agustin (1964-1996)*, A. LARA-ALENGRIN, 2007.
- Esclavage et rébellion. La construction sociale des Noirs et des Mulâtres (Nouvelle Grenade-xvii^e siècle)*, H. VIGNAUX, 2007.
- Figures de la mythification dans l'Espagne du xx^e siècle*, F. CAMPUZANO-CARVAJAL, 2007.
- Traduction et lusophonie. Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, M.-N. CICCIA, L. HEYRAUD, C. MAFFRE, 2007.
- Don Juan et le donjuanisme au Portugal du xviii^e siècle à nos jours*, M.-N. CICCIA, 2007.
- Crimes, rixes et bruits d'épée. Homicides pardonnés en Castille au Siècle d'or*, R. CHAULET, 2007.
- Colomb et le messianisme hispanique*, A. MILHOU, 2007.
- Naissance d'une société métisse. Aspects socio-économiques du Paraguay de la Conquête à travers les dossiers testamentaires*, P. DOMINGO, 2006.
- Alger, une cité turque au temps de l'esclavage à travers le Journal d'Alger du père Ximénez, 1718-1720*, L. OULD CADI MONTEBOURG, 2006.
- Oriente e ocidente na poesia de Cecília Meireles*, A. M. LISBOA DE MELLO et F. UTÉZA, 2006.
- L'Inquisition espagnole et ses réformes au xvi^e siècle*, M.-C. BARBAZZA, 2006.
- Poèmes antipombalins*, C. MAFFRE, 2006.
- Éclairage sur la (re)naissance de la question macédonienne dans les manuels grecs d'histoire de l'enseignement secondaire (1950-1995)*, C. ANGÉLOPOULOS, 2005.
- La monarchie catholique et les Morisques (1520-1620). Études franco-espagnoles*, R. CARRASCO, 2005.
- Quelques aspects du règne de Charles Quint, empereur d'Allemagne et roi d'Espagne*, M.-C. BARBAZZA, 2005.
- Au service du roi. Institutions de gouvernement et officiers dans le royaume de Valence (1556-1624)*, P. GANDOULPHE, 2005.



Cet ouvrage a été mis en pages par
les Presses universitaires de la Méditerranée
(Université Paul-Valéry Montpellier 3)
Route de Mende
34199 Montpellier Cedex 5
pulm@univ-montp3.fr
www.PULM.fr

Dépôt légal : juin 2024