



HAL
open science

**Vocabulaire du texte, vocabulaire de l'image : la
représentation des troubadours dans les chansonniers
occitans A (BAV, Vat. Lat. 5232), I (BnF, Fr. 854) et K
(BnF, Fr. 12473)**

Jean-Baptiste Camps

► **To cite this version:**

Jean-Baptiste Camps. Vocabulaire du texte, vocabulaire de l'image : la représentation des troubadours dans les chansonniers occitans A (BAV, Vat. Lat. 5232), I (BnF, Fr. 854) et K (BnF, Fr. 12473). Histoire. 2009. hal-03282883

HAL Id: hal-03282883

<https://enc.hal.science/hal-03282883>

Submitted on 9 Jul 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

ÉCOLE NATIONALE DES CHARTES

Jean-Baptiste Camps

Licencié ès Lettres

VOCABULAIRE DU TEXTE,
VOCABULAIRE DE L'IMAGE :

LA REPRÉSENTATION DES
TROUBADOURS DANS LES
CHANSONNIERS OCCITANS

A(BAV Vat. Lat. 5232), I(BnF Fr. 854)
ET K(BnF Fr. 12473).

Mémoire

pour le diplôme de Master II

2009

Remerciements

MES remerciements vont tout d'abord à Françoise Viellard et Fabio Zinelli, pour m'avoir guidé, conseillé et suivi au cours de ces recherches qui sans eux n'auraient pu voir le jour. Je tiens également à remercier Séverine Lepape ainsi qu'Alain Guerreau pour leurs conseils, notamment dans la maîtrise des outils statistiques appliqués à la recherche historique et à l'iconographie médiévale, et Martin D. Gleßgen pour ses riches suggestions.

J'exprime également ici ma gratitude à l'ensemble du service informatique de l'École nationale des chartes, et particulièrement à Nicolas Legrand, pour leurs nombreuses idées, suggestions, et plus prosaïquement, pour les « coups de mains » dans le déboufrage de logiciels farouches. Grâces soient aussi rendues à Florian Caffiero et Florian Gandon pour leur aide précieuse dans les domaines de la statistique et de l'informatique.

Un grand merci, enfin, aux « mousquetaires d'Albi », Bertrand Caron et Cyril Daydé, ainsi qu'à Pierre Joan Bernard, Grazyna Bosy, Florys Castan Vicente, Maria Gurrado, Adrien Vuillemin et *last but not least* Stéphane Reeht pour leurs conseils et leurs patientes relectures, ainsi qu'à l'ensemble de mes proches qui ont, au cours de ces dernières années, peut-être entendu parler des troubadours un peu plus souvent qu'ils ne l'eussent souhaité.

Principaux sigles et abréviations

Les numéros [BdT] renvoient à Alfred PILLET et Henry CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933, dont l'utilisation est aujourd'hui très largement simplifiée par la BeDT (v. 2.0)¹, la *Bibliografia elettronica dei Trovatori*, sous la direction de Stefano ASPERTI (pour les parties scientifiques) et de Luca DE NIGRO (pour les parties techniques). Exemple : [BdT 183,2].

Les numéros renvoyant aux miniatures sont ceux utilisés par Françoise VIELLIARD et Jean-Loup LEMAÎTRE, dans la série des *Portraits de troubadours*. Ils correspondent, pour *A*, au numéro d'ordre des miniatures ; pour *IK*, aux numéros employés par Jean Boutière dans son édition des *vidas*. Exemple [A16].

Les numéros [BS] renvoient directement à l'édition des *vidas* par Jean BOUTIÈRE et Alexander-Herman SCHUTZ, *Biographies des Troubadours : Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, 1964 (pour la 2^e édition).

1. <http://www.bedt.it>

Introduction

Cantarai d'aqestz trobadors
que canton de maintas colors
e'l pieier cuida dir mout gen ;
mas a cantar lor er aillors
q'entrametre'n vei cen pastors
c'us non sap qe's mont'o's dissen ².

C'est par cette *cobla* que Peire d'Alvernhe, « lo premiers bons trobaire que fon outra mon » d'après sa *vida* et les chansonniers qui lui accordent la première place ³, fait débiter son poème *cantarai d'aqestz trobadors* [BdT 323,11], source de choix tant pour les auteurs des *vidas* que pour les philologues contemporains. Il se livre dans celui-ci à une série d'attaques en bonne et due forme contre ses collègues troubadours.

Jeu littéraire, jeu de cour, ce poème rend compte d'un des éléments fondateurs de la lyrique occitane : sa vertu courtoise qui va de pair avec le sentiment d'une communauté d'esprit liant les troubadours, sentiment notamment entretenu par la conscience de parler la même langue, cette « koinè troubadouresque » ⁴ qui n'est vraisemblablement pas la langue du peuple, la langue parlée, mais une langue littéraire et courtoise. Ce sentiment aigu d'une appartenance commune se rencontre dès les premiers troubadours, et

2. Alberto DEL MONTE, *Peire d'Alvernha, liriche*, Turin, 1955, p. 119–120.

3. Outre *A*, *I* et *K*, c'est aussi le cas de *E*. Seul Guiraut de Borneill, auquel la même *vida* de Peire donne un rôle prépondérant (« [Peire d'Alverne] era tengutz per lo meillor trobador del mon, tro que venc Guirautz de Borneill »), vient prendre sa place dans *Ra* et dans *B*. Il est à noter que ce dernier vient ailleurs soit en deuxième (*A*), soit en troisième (*EIK*) place. Jean Boutière, qui relève ce fait, semble toutefois avoir commis une légère imprécision concernant *B* (où, en dépit de la parenté nette avec *A*, le premier est bien Guiraut et le quatrième Peire), J. BOUTIÈRE et A.-H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Paris, 1964, p. 265, note 3 ; cette erreur est peut-être due à une extrapolation de ce que dit Gustav Gröber, qui range *B* parmi les « Peire d'Alvernhe Sammlungen *A BIK* », tout en le justifiant par la proximité de ce manuscrit avec les autres du groupe : « Die Guirauthandschrift *B* (...) ist an dieser Stelle [*i.e.* avec les *Peire d'Alvernhe Sammlungen*] zu behandeln, nicht nur weil sie in engster Beziehung zu *A* steht, sondern auch weil sie zur Feststellung der Quellen der Peire d'Alvernhe-Handschriften nothwendig herangezogen werden muss », Gustav GRÖBER, « Die Liedersammlungen der Trobadours », dans *Romanische Studien*, t. 2 (1877), p. 337–670, aux p. 460 (§55) et 466 (§60).

4. Je reprends ici à mon compte l'expression employée par Pierre Bec ; voir Pierre BEC, « La constitution d'un occitan littéraire et véhiculaire », dans *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*, Caen, 1992.

Guillaume IX, que sa *vida* définit comme « uns dels majors cortes del mon », y fait appel lorsqu'il s'adresse à ses « compagnons » ou les prend à parti de la qualité de sa poésie, hommes éclairés capables de juger de la qualité de son œuvre, une œuvre que seul un bon « artisan », que seul quelqu'un rompu au *trobar* et qui s'y consacre, peut accomplir :

Ben vueill que sapchon li pluzor
 d'un vers, si es de bona color
 qu'ieu ai trat de bon obrador ;
 qu'ieu port d'aicel mester la flor,
 et es vertatz,
 e puesc ne trair lo vers auctor,
 quant er lasatz⁵.

En se comparant implicitement à un maître du « métier » poétique, Guillaume IX transpose dans un univers qui lui est extérieur (celui des artisans spécialistes) ce qui est fondamentalement une qualité courtoise, la maîtrise du langage, des codes de comportement et de l'amour, au sens de la *fin'amor*. Cette transposition, créant volontairement un décalage à l'intention au moins partiellement humoristique⁶, ne fait qu'accentuer l'écart entre le monde de la cour et celui des vilains. En effet, le troubadour, homme de cour et amant, est celui qui se distingue par sa courtoisie et qui est reconnu comme tel par ses semblables, habile aux jeux de l'amour et du langage. Cette opposition *cortes/vilas* se retrouve ailleurs dans son œuvre, en parallèle avec d'autres couples antinomiques :

Per son joi pot malaus sanar,
 e per sa ira sas morir,
 e savis hom enfolezir,
 e belhs hom sa beutat mudar,
 e'l plus cortes vilaneiar,
 e'l totz vilas encortezir⁷.

Les cours sont alors par excellence les lieux de la production et de la réception de la lyrique occitane, véritables foyers, « académies » d'où rayonnent cette poésie et cette vision, qui, colportées par des troubadours itinérants, iront s'exporter ailleurs en Europe, notamment en Espagne et en Italie. De cours en cours, tel est le trajet de cette poésie. Ces cours dont on souligne à juste titre qu'elles sont les lieux où « si realizano le condizioni

5. Il s'agit là de la première *cobla* de *Ben vueill que sapchon li pluzor* [BdT 183,2] ; Nicolo PASERO, *Guglielmo IX : Poesie*, Modène, 1973, p. 165.

6. Guillaume fait ressortir cette intention à divers endroits du poèmes, notamment lorsqu'il parle de gagner son pain (« qu'ieu soi be d'est mester, so'm va,/tant ensenhatz/que be'n sai gazarhar mon pa/en totz mercatz. », v. 39-42), ce qui est d'ailleurs, selon toute vraisemblance, également un avertissement lancé à sa maîtresse.

7. Cinquième *cobla* (v. 25-30) de *Molt jauzens mi prenc en amar* [BdT 183,8] ; *Ibid.*, p. 222.

della produzione e si raccoglie il pubblico al quale essa è destinata »⁸. La vie de cour forge les valeurs de la poésie, qui elle-même participe de l'élaboration de la pensée et du mode de vie courtois. Rien d'étonnant à ce que cela soit dans les cours princières d'Italie du Nord que la poésie occitane trouve de nouveaux foyers et une nouvelle floraison, dans ces lieux à la fois proches par leurs valeurs et leurs modes de vie et relativement éloignés, géographiquement et chronologiquement.

Cette transplantation va faire de la Vénétie un lieu très important dans le phénomène de mise par écrit de la lyrique occitane, donnant naissance aux plus anciens chansonniers. Avec la transplantation de cette lyrique et le décalage que creuse l'éloignement géographique et temporel, naît le besoin d'explicitier, d'interpréter les éléments qu'elle contient. Il a fallu donner aux lecteurs les clés de textes qui ne sont plus d'accès aisé, s'ils l'ont jamais été. C'est ainsi dans ce contexte que les *vidas* et les *razos* prennent l'essor qu'on leur connaît. Mais ce besoin de contextualisation est aussi visible dans la structure même des chansonniers. En effet, les compilateurs des chansonniers concernés ont eu à cœur de fonder leurs manuscrits sur une vision, un projet précis, qui est en grande partie déterminé par leur vision de la lyrique occitane. Dans cette recreation de la lyrique occitane, les compilateurs ont été amenés à opérer des choix, à se préoccuper de l'attribution des textes (on sait la faible part de poèmes anonymes), à diviser les poésies en genres et sous-genres, à fixer une interprétation et une conception de la lyrique occitane. Le manuscrit est armé, pour cela, de sa propre langue métatextuelle, au travers de la mise en page, du choix et de l'ordre des textes, mais aussi des *vidas* et des miniatures.

Dans les chansonniers *A*, *I* et *K*, cette volonté se matérialise par la présence, en tête des œuvres de chaque troubadour, de sa *vida*, écrite à l'encre rouge, et d'une miniature le représentant, éléments que l'on a pu qualifier de « portraits » et de « biographies » et qui encadrent le texte. Ces éléments se fondent en partie sur une lecture des œuvres des troubadours. En effet, les auteurs des *vidas* et les miniaturistes, étant à la fois récepteurs de textes déjà existants et inventeurs, mêlent ainsi interprétation et imagination, dialoguent avec les textes, les comprenant d'après leurs propres critères, ceux de leur milieu et de leur époque. Ils les transforment ainsi, leur donnent un autre sens, les « recréent » pour ainsi dire, tout cela en voulant fixer, établir un sens qui puisse les explicitier, et à son tour fonder une interprétation du texte, dans ce que Laura Kendrick qualifie ce « circularité herméneutique »⁹.

Au-delà de la volonté d'expliquer le texte, il est possible que l'on ait cherché à doter les troubadours d'une dignité nouvelle, celle d'auteurs. En effet, si les troubadours ont eu

8. Walter MELIGA, « l'Aquitania Trobadorica », dans *Lo Spazio Letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. I. La produzione del testo*, vol. II, Rome, 2001, p. 201–251, à la p. 201.

9. Laura KENDRICK, « L'image du troubadour comme auteur dans les chansonniers », dans *Auctor et Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale, Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14–16 juin 1999)*, Paris, 2001, p. 508–519, à la p. 513.

conscience de leurs talents d'artisans, de forgerons du langage et parfois même de leur personnalité artistique, de leur « génie personnel »¹⁰, ils ne se sont pas nécessairement définis eux-même comme auteurs. On voit toutefois, progressivement, et assez tardivement eu égard à l'histoire de la lyrique occitane, se dérouler au cours du XIII^e siècle un certain processus d'« auteurisation »¹¹ dont nos chansonniers ne sont qu'un aspect¹². Ainsi, en expliquant l'œuvre par la vie de celui qui l'a composée, en cherchant ce qui le caractérise, ce qui le différencie des autres, on s'éloigne de la pratique médiévale classique du texte cherchant à « cacher » son auteur pour atteindre à l'universalité. On donne à des auteurs vernaculaires une dignité et un statut qui jusque là leur échappaient et leur figure, matérialisée dans le manuscrit, peut servir de caution aux textes présentés, le troubadour faisant presque figure d'autorité, dans un contexte où la lyrique occitane devient l'affaire d'érudits, de spécialistes.

On est toutefois en droit de se demander ce que recouvre exactement cette notion de « portraits » qui, assurément, diffère de la nôtre. Il semblerait de prime abord qu'on ne cherche pas à représenter une personne par des caractères physiques renvoyant à son apparence individuelle, mais plutôt à représenter son essence, sa qualité, par des attributs qui y renvoient. Ce fait est encore renforcé par la distance chronologique qui sépare le moment où les troubadours ont vécu de celui où on les a peints. Ce qui pourrait nous paraître une difficulté (l'absence de modèle vivant) n'en est pas vraiment une pour les miniaturistes. Mais alors que peint-on et quelle ressemblance cherche-t-on ? Cette question vaut également pour les biographies. On sait en effet que les auteurs des *vidas* ne craignent pas d'inventer. Pour autant, cette inventivité n'est sans doute pas perçue comme fictionnelle ou mensongère. Le texte, autour d'un vocabulaire qui lui est propre, tisse une vie et un caractère qui correspondent à la nature de chaque troubadour telle qu'elle est alors perçue. Pour comprendre le rôle que jouent *vidas* et miniatures, pour comprendre leur fonctionnement, il faudra étudier le contexte qui leur a donné naissance, chercher à savoir en quoi image et texte se répondent, analyser les éléments qui composent leurs vocabulaires et la façon dont ils se déclinent et s'agencent ; il faudra, enfin, les replacer dans le cadre d'un projet plus vaste, celui porté par le manuscrit, qui témoigne d'une vision et d'une approche nouvelle des troubadours et de la lyrique occitane.

10. Comme Marcabru qui se plaint de la façon dont les *menut trobador* défigurent son texte en l'arrangeant à leur manière ; *Ibid.*, p. 510.

11. *Ibid.*, p. 508.

12. Les troubadours auteurs de *vidas*, comme Miquel de la Tor ou Uc de Saint Circ se revendiquent parfois en tant que tels et d'autres, comme Guiraut Riquier, auraient eux-mêmes orchestrés une compilation de leurs œuvres ; *Ibid.*, p. 511-512.

Bibliographie

- ALLEGRETTI (Paola), « Il *geistliches Lied* come marca terminale nel canzoniere provenzale *C* », dans *Studi medievali*, t. 33 (1992), p. 721–735.
- ANDIAU (Jacques), *Les poésies des quatre troubadours d’Ussel*, Paris, 1922.
- ANGLADE (Joseph), *Les poésies de Peire Vidal*, Paris, 1913.
- , « Miniatures des chansonniers provençaux », *Romania*, t. 50 (1924), p. 593–604.
- ANTONELLI (Roberto), « Il Canone della lirica provenzale nel Veneto », dans *I Trovatori nel Veneto e a Venezia; Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28–31 ottobre 2004)*, Giosuè LACHIN dir., Rome et Padoue, 2008, p. 207–226.
- ASPERTI (Stefano), « La data di « Pos Peire d’Alvernh’a cantat », dans *Studi provenzali e francesi*, t. 86–87, *Romanica Vulgaria*, p. 127–135.
- , « Répertoires et attributions : une réflexion sur le système de classification des textes dans le domaine de la poésie des troubadours », dans *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. III^e Congrès international de l’association d’études occitanes*, Montpellier, 1992, vol. II, p. 585–594.
- , « La tradizione occitanica », dans *Lo Spazio Letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare, volume II. La circolazione del testo*, Rome, 2002, p. 521–555.
- AUBREY (Elizabeth), « References to Music in Old Occitan Literature », dans *Acta Musicologica*, t. 101 (1989), p. 110–149.
- Auctor et Auctoritas. Invention et conformisme dans l’écriture médiévale; actes du colloque tenu à l’Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14–16 juin 1999)*, Paris, 2001.
- AURELL (Martin), *La Vielle et l’Épée : féodalité et politique en Provence au XIII^e siècle*, Paris, 1989.
- , *La Noblesse en Occident (V^e–XV^e siècle)*, Paris, 1996.
- AVALLE (d’Arco Silvio), *La Letteratura medievale in lingua d’oc nella sua tradizione manoscritta*, Turin, 1961 (Réédition sous le titre *I Manoscritti della letteratura in lingua d’oc*, a cura di Lino LEONARDI, Turin, 1993).
- , *La doppia verità*, Firenze, 2002.

- , « I canzonieri : definizione di genere e problemi di edizione », dans *La doppia verità*, 2002, p. 155–173 (réédition de l'article de 1985).
- AVRIL (François) et GOUSSET (Marie-Thérèse), *Bibliothèque nationale : manuscrits enluminés d'origine italienne, 2, XIII^e siècle*, Paris, 1984.
- BALDISSIN MOLLI (Giovanna), CANOVA MARIANI (Giordana) et TONIOLO (Federica) dir., *Parole dipinte : La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Padoue, 1999.
- BARTSCH (Karl), « Beiträge zu den romanischen Literaturen. I. zur provenzalischen Literatur », dans *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, t. 11 (1870), p. 1–61.
- BENEDETTI (Roberto), « Qua fa'un santo e un cavaliere... Aspetti codicologici e note per il miniatore », dans *La Grant Queste del Saint Graal, La Grande Ricerca del Santo Graal : versione inedita della fine del XIII secolo del ms. Udine, Biblioteca Arcivescovile, 177*, Roberto BENEDETTI, Gianfranco D'ARONZO, Marco INFURNA, Aldo ROSSELINI, Fulvia SFORZA VATTOVANI dir., Udine, 1990, p. 33–43.
- BERTELLI (Carlo) et MARCADELLA (Giovanni) dir., *Ezzelini, Signori della Marca nel cuore dell'impero di Federico II*, Milan, 2001.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO (Valeria), « Marcabru e il suo biografo », dans *Studi mediolatini e volgari*, t. 17 (1969), p. 17–19.
- , « Il grado zero della retorica nella « vida » di Jaufre Rudel », dans *Studi Mediolatini e Volgari*, t. 18 (1970), p. 7–26.
- , « Transizioni dalla terza alla prima persona nelle biografie trovadoriche », dans *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padoue, 1971.
- , « Libri et canzonieri d'autore nel medioevo : prospettive di ricerca », dans *Studi mediolatini e volgari*, t. 30 (1984), p. 92–96.
- , « Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali », dans *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers, actes du Colloque de Liège (1989)*, Madeleine TYSENS dir., Liège, 1991, p. 273–302.
- BERTONI (Giulio), *I Trovatori d'Italia*, Modène, 1915.
- BETTINI (Sergio), « Le miniature dell'Epistolario di Giovanni da Gaibana nella storia della pittura veneziana del Duecento », dans *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana (ca. 1220–1294)*, Vicence, 1968, p. 51–65.
- BETTINI BIAGINI (Giuliana), *La poesia provenzale alla corte estense : posizioni vecchie e nuove della critica e testi*, Pise, 1981.

- BOLOGNA (Corrado), « Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani », dans *Letteratura Italiana, t. VI, Teatro, musica tradizione dei classici*, Alberto ASOR ROSA dir., Turin, 1986, p. 459–462.
- , « Giulio Camillo, il canzoniere provenzale *N*² e un inedito commentato al Petrarca », dans *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modène, 1989, t. I, p. 187–213.
- BONAFIN (Massimo), « Une riesame del gap occitanico (con una lettura di Peire d'Alvernha, BDT 323,II) » dans *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie romane offerts à Marc-René Jung*, Luciano ROSSI dir., Alexandrie, 1996, t. I, p. 85–99.
- BORGHI CEDRINI (Luciana), « Lingua degli autori e lingua dei copisti nella tradizione manoscritta trobadorica ». dans *I Trovatori nel Veneto e a Venezia; Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28–31 ottobre 2004)*, Giosuè LACHIN dir., Rome et Padoue, 2008, p. 325–346.
- BOURGAIN (Pascale), « Les chansonniers lyriques latins », dans *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers, actes du Colloque de Liège (1989)*, Madeleine TYSENS dir., Liège, 1991, p. 62–84.
- BOUTIÈRE (Jean) et SCHUTZ (Alexander-Herman), *Biographies des Troubadours : Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, 1964 (2^e édition).
- BRUNEL (Clovis), *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, 1935.
- BRUNEL-LOBRICHON (Geneviève), « Iconographie du chansonnier provençal *R* », dans *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers, actes du Colloque de Liège (1989)*, Madeleine TYSENS dir., Liège, 1991, p. 245–272.
- BURGWINKLE (William), « The 'chansonniers' as books », dans *The Troubadours : An Introduction*, Simon GAUNT et Sarah KAY dir., Cambridge, 1999, p. 246–262.
- CARERI (Maria), *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207) : struttura, contenuto e fonti*, Modène, 1990.
- , « L'interpunzione nella tradizione manoscritta delle biografie trobadoriche », dans *Storia e teoria dell'interpunzione (Atti del Convegno internazionale di Studi, Firenze, 19–21 maggio 1988)*, Rome, 1992, p. 23–28.
- , « Ressemblances matérielles et critique du texte : exemples des chansonniers provençaux », dans *Revue des langues romanes*, t. 98 (1994), p. 79–114.
- dir., « *Intavulare* ». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. I. Bibliotheca Apostolica Vaticana. A (Vat. Lat. 5232), F (Chig. L.IV. 106), L (Vat. Lat. 3206) e O (Vat. Lat. 3208)*, Cité du Vatican, 1998.

- CASTANO (Rossana), GUIDA (Saverio) et LATELLA (Fortunata) dir., *Scène, évolution et sort de la langue et de la littérature d'oc ? Actes du VII^e congrès international de l'Association internationale d'études occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002)*, Rome, 2004.
- CAÏTI-RUSSO (Gilda), *Les Troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier, 2005.
- CINGOLANI (Stefano Maria), « Considerazioni sulla tradizione manoscritta delle *vidas* trobadoriche », dans *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, t. VI, 1988, p. 108–115.
- DE CONCA (Massimiliano), « Il racconto esemplare : excursus ornitologico intorno alla *fin'amor* », dans *Il Racconto nel Medioevo romanzo, atti del Convegno, Bologna, 23-24 ottobre 2000*, Bologne, 2002, p. 53–78.
- DEGENHART (Bernhard) et SCHMITT (Annegrit), *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300- 1400, II, Venedig ; Addenda zu Süd- und Mittelitalien*, Berlin, 1980.
- DEMURGER (Alain), *Chevaliers du Christ : les ordres religieux militaires au Moyen Âge, XI^e-XVI^e siècles*, Paris, 2002.
- DENIFLE (Henri), *Chartularium Universitatis Parisiensis*, Paris, 1889.
- D'HEUR (Jean-Marie), « Una tavola sconosciuta del canzoniere provenzale A », dans *Cultura Neolatina*, t. 24 (1964), p. 55–94.
- Dix siècles d'enluminure italienne (V^e-XVI^e siècles)*, Paris, 1984.
- EGAN (Margarita), « Commentary, « Vita Poetae » and « vida » : Latin and Old Provençal « Live of Poets », dans *Romance Philology*, t. 37 (1983), p. 36–48.
- , *The Vidas of the Troubadours*, New York et Londres, 1984.
- ENLART (Camille), *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance. Tome III, le Costume*, Paris, 1916.
- FARAL (Edmond), *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, 1964.
- FAVATI (Guido), *Le biografie trovadoriche : testi provenziali dei secc. XIII et XIV*, Bologne, 1961.
- FERRANTE (Joan), « Whose Voice? The Influence of Women Patrons on Courtly Romances », dans *Literary Aspects of Courtly Culture*, Cambridge, 1994, p. 3–18.
- FERRERO (Guido Giuseppe), *Dalle Biografie provenzali dei trovatori*, Turin, 1966.
- FLORES D'ARCAIS (Francesca) dir., *La pittura nel Veneto : Le origini*, 2004, Milan.
- FOLENA (Gianfranco), « Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete », dans *Culture et lingue nel Veneto medievale*, Padoue, 1990, p. 1–37 (réédition de l'article paru dans *Storia della cultura veneta, I. Dalle origini al Trecento*, Venise, 1976, p. 456-458).

- FRANK (István), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Halle, 1933.
- FUCHS (Christoph), *Dives, Pauper, Nobilis, Magister, Frater, Clericus, sozialgeschichtliche Untersuchungen über Heidelberger Universitätsbesucher des Spätmittelalters (1386–1450)*, Leiden et New-York, 1995.
- GALLO (Franco Alberto), *Musica nel castello : Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologne, 1992.
- GAMBINO (Francesca), « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 7 (1964), p. 27–51.
- , « L’anonymat dans la tradition manuscrite de la lyrique troubadouresque », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 43 (2000), p. 33–90.
- GARNIER (François), *Le Langage de l’image au Moyen Âge*; — t. I, *Signification et Symbolique*, Paris, 1982; — t. II, *Grammaire des gestes*, Paris, 1989.
- , *Thesaurus iconographique, système descriptif des représentations*, 1984.
- GHIL (Eliza Miruna), *L’âge de Parage. Essai sur le poétique et le politique en Occitanie au XIII^e siècle*, New York, 1989.
- GOUIRAN (Gérard), « Le copiste du manuscrit A et les chansons de Bertran de Born », dans *Actes du XVII^e congrès international de linguistique et de philologie romanes*, Aix-en-Provence, 1986, vol. 9, p. 137–149.
- GRATTONI (Maurizio), « Un planh inedito in morte di Giovanni di Cucagna nell’Archivio Capitolare di Cividale », dans *La Panarie*, t. 15 (1982), p. 90–97.
- GRÖBER (Gustav), « Die Liedersammlungen der Trobadours », dans *Romanische Studien*, t. 2 (1877), p. 337–670.
- , « Der Verfasser des Donat Proensal », dans *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. 8 (1884), p. 112–117.
- GUIDA (Saverio), *Jocs poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, Modène, 1983.
- , *Primi approcci a Uc de Saint Circ*, Soveria Mannelli, 1996.
- , « L’epilogo del Donat proensal », dans *Primi approcci a Uc de Saint Circ*, Soveria Mannelli, 1996, p. 145–170 (réédition de l’art. paru dans *Cantarem d’aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, Luciano ROSSI dir., Alexandrie, 1995, p. 243–257).
- , « Le biografie trobadoriche : prove di agnizione autoriale », dans *Romanica Vulgaria Quaderni*, t. 16/17 (1999), p. 141–198.
- , « Esperienza trobadorica e realtà veneta », dans *I Trovatori nel Veneto e a Venezia; Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28–31 ottobre 2004)*, Giosuè LACHIN dir., Rome et Padoue, 2008, p. 135–170.

- et LATELLA (Fortunata) dir., *La Filologia romanza e i codici, atti del convegno, Messina, Università degli studi, Facoltà di lettere e filosofia, 19-22 dicembre 1991*, 2 vol., Messine, 1993.
- HOMO-LECHNER (Catherine), *Sons et instruments de musique au Moyen Âge : archéologie musicale dans l'Europe du VII^e au XIV^e siècle*, Paris, 1996.
- HUOT (Sylvia), *From song to book : the poetics of writing in old French lyric and lyrical narrative poetry*, New-York, 1987. (compte rendu dans *B.E.C.*, t. 149 (1991), p. 169–172).
- Il racconto nel Medioevo romanzo, atti del Convegno, Bologna, 23-24 ottobre 2000*, Bologna, 2002.
- JAUSS (Hans Robert), « Littérature médiévale et expérience esthétique », dans *Poétique*, t. 8 (1977), p. 322-336.
- JEANROY (Alfred), « Les troubadours dans les cours de l'Italie du Nord aux XII^e et XIII^e siècles », dans *Revue historique*, t. 164 (1930), p. 1–26.
- JULLIAN (Martine), « Images de *trobairitz* », dans *Clio*, t. 25 (2007), p. 165–183.
- KAY (Sarah), *Subjectivity in troubadour poetry*, Cambridge, 1990.
- KENDRICK (Laura), « L'image du troubadour comme auteur dans les chansonniers », dans *Auctor et Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale ; actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, Paris, 2001, p. 508–519.
- KOLSEN (Adolf), *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle, 1910.
- KOVESI KILLERBY (Catherine), *Sumptuary Law in Italy, 1200–1500*, Oxford, 2002.
- LACHIN (Giosuè), « Storiografia e critica letteraria nelle antiche biografie dei trovatori », dans *Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth*, Francfort-sur-le-Main, 1993, p. 267–304.
- , « Partizione e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale », dans *Strategie del testo : Preliminari Partizioni Pause, atti del XVI^e et del XVII^e convegno di studi interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989)*, Gianfelice PERON dir., Padoue, 1995, p. 267–304.
- dir., *I Trovatori nel Veneto e a Venezia, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004)*, Rome et Padoue, 2008.
- , « Il primo canzoniere », dans *I Trovatori nel Veneto e a Venezia*, p. XIII–CV.
- LEMAITRE (Jean-Loup), *Les troubadours et l'Église : entre histoire et légende*, Ussel et Paris, 2002.

- et VIELLIARD (Françoise), *Portraits de troubadours : initiales des chansonniers provençaux I & K*, Paris, 2006 (compte rendu dans *Vox Romanica*, t. 66 (2007), p. 355-359).
- et VIELLIARD (Françoise), *Portraits de troubadours : initiales du chansonnier provençal A (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5232)*, Cité du Vatican, 2008.
- LINSKILL (Joseph), *The poems of The Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, La Haye, 1964.
- MADOU (Mireille), *Le costume civil*, Turnhout, 1986 [Typologie des sources du Moyen Âge occidental Fasc. 42, B-I.C.2].
- MARIANI CANOVA (Giordana), La miniatura a Padova dal Medioevo al Rinascimento, dans *Storia di Venezia : l'arte*, Rodolfo PALLUCCHINI dir., Roma, 1995, t. 2, p. 769–843.
- , « Il poeta e la sua immagine : il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei canzonieri provenzali AIK e N », dans *I Trovatori nel Veneto e a Venezia ; Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28–31 ottobre 2004)*, Giosuè LACHIN dir., Rome et Padoue, 2008, p. 47–76.
- MARSHALL (John Henry), *The Donatz Proensals of Uc Faidit*, Londres, 1969,
- MELIGA (Walter), « I canzonieri trobadorici I et K », dans *La Filologia romanza e i codici, atti del convegno, Messina, Università degli studi, Facoltà di lettere e filosofia, 19-22 dicembre 1991*, Saverio GUIDA et Fortunata LATELLA dir., Messine, 1993, p. 57–70.
- , « Les études graphématiques et la tradition des troubadours », dans *Revue des Langues romanes*, t. 98 (1994), p. 31–47.
- , « La sezione delle tenzioni nei canzonieri provenzali IK », dans *Rivista di studi testuali*, t. 1 (1999), p. 159–182.
- dir., « *Intavulare* ». *Tavole di canzonieri romanzi .I. Canzonieri provenzali. 2. Bibliothèque nationale de France I (fr. 854), K (fr. 12473)*, Modène, 2001.
- , « L'Aquitania trobadorica », dans *Lo Spazio Letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. I. La produzione del testo*, vol. II, Rome, 2001, p. 201–251.
- , « Il pubblico dei testi cortesi », dans *Lo Spazio Letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare, t. III. La ricezione del testo*, Rome, 2003, p. 79–123.
- , « I canzonieri IK : la tradizione veneta allargata », dans *I Trovatori nel Veneto e a Venezia ; Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28–31 ottobre 2004)*, Giosuè LACHIN dir., Rome et Padoue, 2008, p. 305–324.
- MENEGHETTI (Maria-Luisa), « La forma canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizione volgari », dans *Critica del testo, t. II/ I (1999), Antologia poetica*, p. 119–140.

- , « Il florilegio trobadorico di Ferrarino da Ferrara », dans *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modène, 1989, vol. III, p. 853–871.
- , « Les florilèges dans la tradition lyrique des troubadours », dans *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers, actes du Colloque de Liège (1989)*, Madeleine TYSSENS dir., Liège, 1991, p. 43–59.
- , *Il pubblico dei Trovatori, ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Turin, 1992.
- , « La cultura visiva (afreschi, rilievi, miniature) », dans *Lo Spazio Letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare, volume II. La circolazione del testo*, Rome, 2002, p. 463–488.
- , « Uc e gli altri : sulla paternità delle biografie trobadoriche », dans *Il Racconto nel Medioevo romanzo, atti del Convegno, Bologna, 23–24 ottobre 2000*, Bologne, 2002, p. 147–162.
- , « *Vidas e Razos* : sondaggi di stratigrafia funzionale (con una riflessione su fonti e significato del *sirventes lombardesco*) », dans *I Trovatori nel Veneto e a Venezia ; Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28–31 ottobre 2004)*, Giosuè LACHIN dir., Rome et Padoue, 2008, p. 227–251.
- et ZAMBON (Francesco) dir., *Il Medioevo nella Marca : Trovatori, giullari, letterati a Treviso nei secoli XIII e XIV, 1991, atti del Convegno di Treviso (28–29 settembre 1990)*, Trévis, 1991.
- MONFRIN (Jacques), « Notes sur le chansonnier provençal *C* (Bibliothèque Nationale, ms. fr. 856) » dans *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Paris, 1955, vol. II, p. 292–312.
- MUZZARELLI (Maria Giuseppina), *Guardaroba medievale : vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologne, 1999.
- NICHOLSON (Francesca), « La mise en page des *trobairitz* : ordre fractal et espace performatif dans les chansonniers *N* et *H* », dans *Scène, évolution et sort de la langue et de la littérature d'oc ? Actes du VII^e congrès international de l'Association internationale d'études occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7–13 juillet 2002)*, Rossana CASTANO, Saverio GUIDA et Fortunata LATELLA dir., Rome, 2004, vol. 1, p. 565–578.
- NOTO (Giuseppe), *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle « biografie » provenzali*, Alexandrie, 1998.
- PADEN (William D.), « Manuscripts » dans *Handbook of the Troubadours*, F.R.P. AKEHURST et Judith M. DAVIS dir., Berkeley, p. 307–333.

- PAKSCHER (Arthur), « Aus einem Katalog des Fulvius Ursinus », dans *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. 10 (1886), p. 205–245.
- et DE LOLLIS (Cesare), « Il canzoniere provenzale A (Co. Vat. 5232 », dans *Studi di Filologia Romanza*, t. 3 (1891), p. i–xxxii, 1–670, 721–722, (édition diplomatique).
- PANVINI (Bruno), *Le Biografie provenzali : valore e attendibilità*, Florence, 1952.
- PASERO (Nicolò), *Guglielmo IX : edizione critica*, 1973.
- PASTOUREAU (Michel), *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1989.
- PATERSON (Linda M.), *The World of the Troubadours : Medieval Occitan Society, c. 1100–c. 1300*, Cambridge et New York, 1993 (trad. Gérard GOUIRAN, avec la collab. de Philippe MARTEL & Max CHALEIL sous le titre *Le monde des troubadours : la société médiévale occitane de 1100 à 1300*, Montpellier, 1999).
- PERON (Gianfelice) dir., *Strategie del testo : Preliminari Partizioni Pause, atti del XVI^e et del XVII^e convegno di studi interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989)*, Padoue, 1995.
- PILLET (Alfred) et CARSTENS (Henry), *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933 (réimpr. New York, 1968).
- PIPONIER (Françoise) et MANE (Perrine), *Se Vêtir au Moyen Âge*, Paris, 1995.
- PULSONI (Carlo), *Repertorio delle attribuzioni discordanti nelle lirica trobadorica*, Modène, 2001.
- RAJNA (Pio), « Varietà provenzali (suite) : IV. Bertran de Born nelle bricchiere di un canzoniere provenzale », dans *Romania*, t. 50 (1924), p. 233–246.
- RAYNOUARD (François-Juste-Marie), *Biographies des troubadours et appendice à leurs poésies imprimées dans les volumes précédents*, Paris, 1820.
- RICHE (Pierre) et VERGIER (Jacques), *Des nains sur des épaules de géants : maîtres et élèves au Moyen Âge*, Paris, 2006.
- RIEGER (Angelica), « *Ins e'l cor port, dona, vostra faisso*. Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure médiévale dans les chansonniers de troubadours », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, XXVIII^e année (1985), p. 385–415.
- RIEGER (Dietmar), « Die Trobairitz in Italien. Zu den altprovenzalischen Dichterinnen », dans *Cultura Neolatina*, t. 31 (1971), p. 205–223.
- RIOT (Claude), *Chants et instruments : trouvères et jongleurs au Moyen Âge*, Paris, 1995.
- RIQUER (Martin de), « La heráldica y los trovadores », dans *Hommage à Jean-Claude Payen. Farai chansoneta novele. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge*, Caen, 1989, p. 305–310.

- , *Vidas y retratos de trovadores : textos y miniaturas del siglo XIII*, Barcelone, 1995.
- RONCAGLIA (Aurelio), « Rétrospectives et perspectives dans l'étude des chansonniers d'oc », dans *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers, actes du Colloque de Liège (1989)*, Madeleine TYSSENS dir., Liège, 1991, p. 17–41 (Propos d'ouverture du colloque de Liège).
- ROSSI (Luciano), « Per l'interpretazione di Cantarai d'aquests trobadors (323, II) », dans *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, Luciano ROSSI dir., Alexandrie, 1995, p. 65–111.
- ROUBAUD (Jacques), *La Fleur inverse : L'art des troubadours*, Paris, 1994 (2^e édition).
- ROUTLEDGE (Michael J.), *Les poésies du moine de Montaudon*, Montpellier, 1977.
- ROZIER (Claire), *Paysage imaginaire et spatialisation du bonheur chez Walther Von der Vogelweide*, dans *Le Moyen Âge, Revue d'histoire et de philologie*, t. 109 (2003), p. 493–528.
- SEEBASS-LINGGI (Claudia), *Lecture d'Erec : traces épiques et troubadouresques dans le conte de Chrétien de Troyes*, Berne, 1996.
- SHARMAN (Ruth Verity), *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil : a critical edition*, Cambridge, 1989.
- SHEPARD (William P.) et CHAMBERS (Frank M.), *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, 1950.
- SIGNORINI (Maddalena), « Riflessioni paleografiche sui canzonieri provenzali veneti », dans *Critica del Testo*, t. II (1999), p. 837–859.
- , « Aspetti codicologici e paleografici di manoscritti in lingua provenzale (secc. XIII–XIV) », dans *I Trovatori nel Veneto e a Venezia ; Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28–31 ottobre 2004)*, Giosuè LACHIN dir., Rome et Padoue, 2008, p. 279–303.
- TAVERA (Antoine), « Du portail des libraires au chansonnier C, un itinéraire fantastique », dans *Démons et Merveilles au Moyen Âge. Actes du IV^e colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Nice*, Denis MENJOT et Benoît CURSENTE dir., Nice, 1990.
- , « Le chansonnier d'Urfé et les problèmes qu'il pose », dans *Cultura Neolatina*, 38 (1978), p. 233–249.
- , « Quelques réflexions sur les « vidas » des troubadours », dans *le Récit bref au Moyen Âge, actes du colloque des 27, 28, 29 avril 1979*, Paris, 1979, p. 175–190.
- , « Des troubadours « italo-tropes », dans *Literary Aspects of Courtly Culture*, Cambridge, 1994, p. 85–93.

- , « À propos des « petits » troubadours qui allèrent en Italie », dans *Le Rayonnement des Troubadours, actes du colloque de l'Association internationale d'études occitanes, Amsterdam, 16-18 octobre 1995*, Anton TOUBER dir., Amsterdam, 1998, p. 143–159.
- TYSENS (Madeleine) dir., *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers, actes du Colloque de Liège (1989)*, Liège, 1991.
- WILSON POE (Elizabeth), *From Poetry to Prose in Old Provençal : The Emergence of the Vidas, the Razos and the Razos de Trobar*, Birmingham, 1984.
- , « *Lautr'escrit* of Uc de Sant Circ : the *razos* for Bertran de Born », dans *Romance Philology*, t. 44 (1990), p. 123–136.
- , « *Compilatio*. Lyric Texts and Prose Commentaries in Troubadour Manuscript *H* (Vat. Lat. 3207) », Nicholasville, 2000.
- WIRTH (Jean), « Structure et fonction de l'image chez saint Thomas d'Aquin », dans *L'Image : fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval, actes du 6^e « International Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17–23 octobre 1992*, Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT dir., Paris, 1996, p. 39–57 (compte rendu dans *B.E.C.*, t. 155 (1997), p. 784–786).
- ZINELLI (Fabio), « Gustav Gröber et les manuscrits de troubadours », dans *Le Moyen Âge au miroir du XIX^e siècle (1850–1900)*, Laura KENDRICK, Francine MORA-LEBRUN et Martine REID dir., 2003, p. 119–145.
- , « À propos d'une édition récente de Folquet de Marseille : réflexions sur l'art d'éditer les troubadours », dans *Romania*, t. 121 (2003), p. 501–526.
- , « D'une collection de tables de chansonniers romans (avec quelques remarques sur le chansonnier *estense*) », dans *Romania*, t. 122 (2004), p. 46–110.
- , « Quelques remarques autour du chansonnier *E* (Paris, BnF, fr. 1749), ou du rôle de la « farcissure » dans les chansonniers occitans », dans *Scène, évolution et sort de la langue et de la littérature d'oc ? Actes du VII^e congrès international de l'Association internationale d'études occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002)*, Rossana CASTANO, Saverio GUIDA et Fortunata LATELLA dir., Rome, 2004, p. 761–791.
- , « Sur les traces de l'atelier des chansonniers occitans *IK* : le manuscrit de Vérone, Biblioteca Capitolare, DVIII et la tradition méditerranéenne du *Livres dou Tresor* », dans *Medioevo Romano*, t. 31 (2007), p. 7–69.
- ZUFFEREY (François), « Autour du chansonnier provençal *A* », dans *Cultura Neolatina*, t. 43 (1973), p. 147–160.
- , *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, 1987.

- , « À propos du chansonnier provençal *M* », dans *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers, actes du Colloque de Liège (1989)*, Madeleine TYSSENS dir., Liège, 1991, p. 221–243.
- , « Genèse et structure du *Liber Alberici* », dans *Cultura Neolatina*, t. 66–2 (2007), p. 173–233.

Première partie

À la découverte d'un corpus

Chapitre 1

En vostra cort renhon tug benestar.

Le contexte courtois.

En vostra cort renhon tug benestar :
dar e dompney, belh vestir, gent armar,
trompas e joc e viulas e chantar
e anc no us plac nulh portier al manjar¹.

Dans ce passage abondamment cité de l'*epistola epica* [BdT 392,I], Raimbaut de Vaqueiras célèbre les vertus de la cour de son protecteur, le *senher marques* Boniface I^{er} de Montferrat, de même qu'il célèbre les vertus courtoises dudit marquis, dont la plus importante est peut-être, du point de vue des troubadours qui y sont accueillis du moins, la largesse. C'est cette largesse, cette générosité, qui pousse le marquis à ouvrir grandes les portes de son garde-manger aux troubadours itinérants, dont Raimbaut au premier chef.

Celui-ci est l'un des premiers troubadours à avoir pris, dès le dernier quart du XII^e siècle vraisemblablement, le chemin de l'Italie, défrichant une route que nombre emprunteront après lui. Les liens personnels forts qu'il tisse avec le prince sont d'ailleurs peut-être en partie à l'origine de la bonne fortune que connaîtront les troubadours dans les cours d'Italie du Nord. En effet, il semblerait que Raimbaut soit devenu, dès les alentours de 1180, le protégé du marquis, grande figure de l'époque, élu chef de la IV^e Croisade en 1201, candidat, sans succès, à l'Empire de Constantinople, et dont Jeanroy nous dit qu'il « jouissait parmi ses contemporains d'une notoriété telle que son titre seul suffisait à le désigner, et d'une considération qu'ont notée tous ses historiens »². C'est alors que tous deux n'étaient encore âgés que d'une vingtaine d'années, qu'ils se rencontrèrent, dans des

1. Vers 103-106 dans l'édition de Joseph LINSKILL, *The poems of The Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, la Haye, 1964, p. 308.

2. Alfred JEANROY, « Les Troubadours dans les cours de l'Italie du Nord aux XII^e et XIII^e siècles », *Revue Historique*, CLXIV, p. 1-26, aux p. 2-3.

circonstances inconnues, et très vite le futur marquis prit Raimbaut dans sa suite, à la fois pour ses qualités de troubadour et d'écuyer, l'emmenant avec lui, tout d'abord dans des aventures chevaleresques³, puis, une fois marquis en 1192, à la guerre et même en croisade.

Le marquis, célébré dès son époque comme modèle des vertus chevaleresques, le doit sans doute en partie aux troubadours dont il s'est entouré⁴. Le mouvement, qu'il initie vraisemblablement, va se répandre en Italie, à la fois par le biais de son prestige et par les liens, familiaux, amicaux et stratégiques, qui existent entre les différentes familles, au rang desquelles il nous faut citer Este, Malaspina, da Romano,...

Les cours italiennes deviendront donc, pour plus d'un demi siècle, les foyers de véritable « académies » lyriques, centrées autour de leurs vie et de leurs valeurs : la munificence et la générosité, indispensable, du seigneur ; l'hommage à la dame, cœur véritable de la lyrique occitane ; la vie, réelle ou rêvée, de la cour, enfin, avec son cortège de musique, de beaux vêtements, de fêtes et banquets. Ces foyers seront amenés à jouer un rôle central dans la conservation de cette lyrique, et particulièrement la Vénétie, au cœur du phénomène de formalisation écrite de la lyrique occitane et de ce qu'on a pu appeler une « auteurisation »⁵ des troubadours, un phénomène qui se distingue par la naissance d'un appareil métatextuel d'explicitation des œuvres, comprenant notamment *vidas*, *razos* et miniatures, et dont les particularités ne peuvent être comprises qu'au travers d'une approche contextuelle globale et historique de ce moment à part de la lyrique occitane.

1.1 Historique de l'implantation en Vénétie

La cour des Montferrat est donc, nous l'avons vu, un véritable foyer pour la lyrique des troubadours sous le règne de Boniface I^{er}. Cette affirmation est toutefois à nuancer : temps de guerre, expéditions et périodes troubles ne sont pas nécessairement propices aux chants et les troubadours étant, bien souvent, gens fort itinérants, ils ont été amenés à aller d'une cour à l'autre, favorisant ainsi le rayonnement d'une certaine culture courtoise. Après la mort de Boniface, en 1207, lui succède son fils, Guillaume IV, qui règne jusqu'en 1225, et a bénéficié, auprès des troubadours, d'une faveur pour le moins plus réservée. Jeanroy remarque, non sans esprit, qu'il fut « nommé aussi souvent que son père, mais en termes bien différents »⁶, ce qui était vraisemblablement dû à son avarice quasi proverbiale.

3. Joseph Linskill parle de « romantic expeditions undertaken to afford timely assistance to young ladies in distress ». Voir Joseph LINSKILL, *The poems of The Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, p. 8-9.

4. Outre Raimbaut, Gaucelm Faidit et Peire Vidal font également l'éloge du Montferrat. Pour plus de détails, A. JEANROY, « Les Troubadours dans les cours de l'Italie du Nord... » ; ainsi que Walter MELIGA, « Il pubblico dei testi cortesi », dans *Lo Spazio Letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. III. La ricezione del testo*, Rome, 2003, p. 79-123.

5. Voir Laura KENDRICK, « L'Image du troubadour... », p. 508-519.

6. A. JEANROY, *art. cit.*, p. 6.

Attaqué avec force par certains troubadours, au rang desquels on peut citer Elias Cairel, qui ont probablement toutefois fréquenté un temps sa cour, c'est sous son règne que le Montferrat perdra en grande partie son rôle clé au profit d'autres régions et notamment de la Vénétie. On notera cependant que la famille de Savoie, alliée des Montferrat, joue également un rôle, et un troubadour comme Peire Raimon a été présent à leur cour avant de se rendre, notamment, à celle des Este.

Le contexte historique est, dans l'Italie du Nord du XIII^e siècle, assez mouvant. Les affrontements entre Guelfes et Gibelins, la descente de Frédéric II, les conflits incessants entre les principales villes et familles le rendent particulièrement complexe. Nous n'avons pas ici pour ambition d'en faire une synthèse exhaustive, mais principalement d'y relever ce qui a trait à l'implantation des troubadours devenus, à partir du début du XIII^e siècle, assez largement « italo-tropes », pour reprendre l'expression d'Antoine Tavera⁷.

Parmi les familles ayant joué un rôle important, celle des Este se distingue particulièrement, au point que leur cour ait pu faire figure, à certains moments de son histoire, de véritable « académie ». Gianfranco Folena en dit qu'elle fut « il primo centro di richiamo e di raduno per giullari e trovatori raminghi d'oltralpe (...) nel Veneto »⁸ et les textes la concernant sont assez nombreux pour qu'on puisse les réunir en un ouvrage⁹. Les troubadours y sont présents dès le règne d'Azzo VI, qui débute en 1193 et prend fin lors de la bataille de Ponte Alto, en novembre 1212, où ce dernier trouve la mort au côté de son ami et allié, Bonifacio di Sambonifacio di Verona, également protecteur des troubadours, en portant les armes contre Ezzelino da Romano. C'est à cette occasion qu'Aimeric de Peguilhan compose deux *planhs* restés fameux, dans lesquels il dépeint Azzo VI en champion des vertus courtoises, lui associant, dans son deuil, le proche du marquis, Bonifacio [BdT 10,48].

Ges enquera no puesc serrar mas dens
 Qu'ieu del comte non digua sa lauzor.
 De totz bos aips foron sieu li melhor,
 Que gen parlars e dous aculhimens
 E largueza e fors' ez ardimens
 E guays solatz e beutatz fin'e pura
 Foron ab lui. Ai, las! tan gran fraitura
 N'aurem huei mais dels dos amics amans¹⁰

7. Voir à ce sujet, Antoine TAVERA, « Des Troubadours Italo-tropes », dans *Literary Aspects of Courtly Culture*, Cambridge, 1994, p. 85-93; ainsi que ID. « À propos des « petits » troubadours qui allèrent en Italie », dans *Le Rayonnement des Troubadours*, Anton TOUBER dir., Amsterdam, 1998, p. 143-159.

8. Gianfranco FOLENA, « Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete », dans *Culture et lingue nel Veneto medievale*, Padoue, 1990, p. 1-37, à la p. 29; originalement paru dans *Storia della cultura veneta, I. Dalle origini al trecento*, Venise, 1976, p. 456-458.

9. Giuliana BETTINI BIAGINI, *La poesia provenzale alla corte estense*, Pise, 1981.

10. W. P. SHEPARD et F. M. CHAMBERS, *The Poems of Aimeric de Peguilhan...*, p. 226-228.

Dans cette quatrième *cobla* du *planh* [BdT 10,48], qu'il aurait composé en premier d'après Shepard et Chambers, et à laquelle il manque d'ailleurs un vers, il fait un éloge du marquis et de son ami, dans lequel la *largueza* est explicitement nommée, vertu cruciale pour un « mécène ». Il fut peut-être insatisfait, comme le suggèrent ses éditeurs, car dans son deuxième *planh* [BdT 10,30], il reprend cette thématique de la générosité, mais avec plus de force et de subtilité :

Senher marques, que faran li joglar,
 A cui fezetz tans dos, tantas honors ?
 Mas un cosselh non sai als trobadors :
 Laisso's morir ez ano'us lai sercar,
 Quar sai no vei guaire qui de lor pes,
 Quar vos no'y etz ni'l valens coms no'y es¹¹.

Il semble toutefois qu'Aimeric ne se soit pas laissé mourir pour autant : comme nombre de troubadours présents à la cour d'Este, passé jadis par la cour de Montferrat, on le retrouve en 1213 à Auramala, à la cour des Malaspina. Les liens entre les deux familles paraissent avoir été forts. Un projet de mariage semble avoir existé entre Béatrice d'Este et Guillaume Malaspina. Mais attardons-nous un temps sur le personnage de Béatrice, « certo la più celebrata dai poeti »¹² parmi les dames italiennes du XIII^e siècle, qui vécut une jeunesse fastueuse, brillante, galante, avant de se retirer du monde en entrant au monastère de Salenola en 1220, et de mourir en 1226. Elle fut l'objet de l'admiration de nombreux troubadours, Aimeric, son protégé, au premier chef, ainsi que le troubadour italien Rambertino Buvaelli, ou encore Peire Raimon de Tolosa et Guilhem de la Tor. Autour d'elle se forme ce que Folena qualifie d'« academia amorosa intorno a Beatrice d'Este »¹³, qui fait de la cour des Este le premier foyer important en Italie du Nord-Est pour les troubadours.

Elle est souvent associée à Guillaume Malaspina, dans cinq des six *cansos* que lui dédie Aimeric de Peguilhan¹⁴. Folena pense y voir un signe d'une association forte entre les deux cours :

Questa simbiosi costante dei due protettori Beatrice e Guglielmo nell'« in-
 vio » di canti que hanno probabilmente come oggetto la celebrazione cortese
 della principessa, fa sospettare qualcosa di più di un occasionale doppio pa-
 trocinio : che fra i due esistesse un qualche rapporto e che fra le due corti in
 un certo momento si stesse formando un legame che venne meno con la morte

11. *Ibid.*, p. 161–164.

12. G. FOLENA, « Tradizione e cultura trobadorica... », p. 38.

13. *Ibid.*, p. 47.

14. Voir le chap. 4 « Guilhem et Beatritz », dans Gilda CAÏTI-RUSSO, *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier, 2005, p. 137–182.

improvvisa del marchese e il ritiro in convento di Beatrice¹⁵.

Ce lien fait d'Auramala, siège de la cour des Malaspina, un lieu de « rapatriement » idéal pour les troubadours lorsqu'en 1213, les Padouans et Ezzelino da Romano détruisent la forteresse d'Este. Cela, ajouté à la mort d'Aldobrandino en 1215 et à la captivité du futur Azzo VII, encore mineur, laissé en gage aux banquiers florentins, fait perdre pour un temps à la cour d'Este son rôle central. Giuliana Bettini Biagini en dit que la cour d'Este :

[...]cessò per un lungo periodo di essere un polo di attrazione per trovatori raminghi e trovò l'appoggio di signori più fortunati e facoltosi, i Malaspina, presso i quali si formò, tra il 1213 e il 1220 una non meno apprezzata « accademia cortese »¹⁶

Cela est accentué par le fait que le futur marquis d'Este et sa régente de mère ne trouvent guère grâce aux yeux des troubadours, probablement parce que leurs difficultés de trésorerie font passer le « mécénat » au second plan. Auramala ne garde toutefois ce rôle qu'un temps¹⁷, puisqu'à la mort de Guillaume, en 1220, la cour d'Este, désormais installée à Calaone, reprend sa place de premier plan, à la faveur notamment de la majorité d'Azzo VII et du crédit dont celui-ci bénéficie auprès de l'empereur nouvellement élu, Frédéric II. Aimeric de Peguilhan s'empresse donc d'y retourner, tout comme Guilhem de la Tor, et ils y trouvent Uc de Saint-Circ et Sordel, avec pour inspiratrice Jeanne d'Este, nouvelle femme d'Azzo depuis 1221. Cela donnera naissance à Este « ad una sorta di « academia tabernaria », caratterizzata da una produzione di tipo giocoso-satirico che fiorisce parallelamente all'« accademia cortese » la cui nuova musa è Giovanna »¹⁸. Toutefois, les périodes de guerre, contre Ezzelino da Romano et Salinguerra entre 1226 et 1242, puis contre les da Romano de 1242 à 1259, ne sont guère propices à la vie de cour.

D'autres foyers font jour, le moindre n'étant pas Trévis, et pas uniquement en ce qui concerne la lyrique occitane :

L'importanza di Treviso come focolaio di cultura volgare, prima provenzale e poi francese e infine toscaneggiante, como luogo d'incontro e di confluenza di tradizioni manoscritte e come *scriptorium* nelle tre lingue d'oc, d'oïl e di sì, e anche come centro di cultura figurativa cavalleresca e cortese, emerge sempre più chiara man mano che se ne individuano e studiano i prodotti¹⁹

L'importance, que souligne Folena, est à l'aune de la cour brillante qui y réside, et des

15. G. FOLENA, « Tradizione e cultura trobadorica... », p. 47.

16. G. BETTINI BIAGINI, *La poesia provenzale alla corte estense...*, p. 39-40.

17. Il est intéressant, toutefois, de noter que la famille de Malaspina garde longtemps une tradition de protecteurs des arts, puisque, plus tard, ils donneront refuge à Dante.

18. *Ibid.*, p. 79.

19. G. FOLENA, « Tradizione e cultura trobadorica... », p. 78.

jeux mémorables qui y sont organisés²⁰. Autour d'Alberico da Romano, on retrouve à Trévise un certain nombre de troubadours, dont principalement Uc de Saint Circ, qui y demeurera, aux côtés de son protecteur. À partir de 1239, la rupture entre Alberico da Romano, devenu guelfe et seigneur absolu de Trévise et son frère Ezzelino donne lieu à « uno dei momenti più interessanti della politica italiana del Duecento »²¹, par le jeu des affrontements et de la « propagande » qui l'accompagne, dans laquelle les *sirventés* jouent un rôle clé. Uc de Saint Circ prend le parti des Guelfes et d'Alberico, son protecteur, tandis que Guilhem Figueira défend les Gibelins comme Ezzelino.

1.2 Les cours d'Italie du Nord, foyers pour la lyrique occitane

1.2.1 La vie de cour et ses valeurs

L'émergence de foyers courtois est indissociable des grandes figures de protecteurs. L'un d'entre eux peut faire naître un foyer tout comme sa mort peut le faire disparaître. Les relations que ceux-ci entretiennent avec les troubadours de leur entourage peuvent être de différentes natures. Certains, nous l'avons vu, se lient personnellement avec des troubadours, comme Boniface I^{er} de Montferrat et Raimbaut de Vaqueiras ou encore, en dehors de l'Italie cette fois, comme Peire Vidal, « privatz de cort et de cambra » avec Raimon Barral²². Ces cas, quoique pas rarissimes, font figure d'exceptions. La plupart du temps, le seigneur entretient une « foule » de jongleurs et de troubadours à sa cour, la différence de statut social, notamment d'avec les jongleurs, pouvant amplifier la distance qui les sépare²³. Ces troubadours, que le prince nourrit et entretient, doivent en échange servir sa cause, chanter ses louanges et celles de sa cour. Nous avons vu comment cela peut également les mener à s'engager, aux côtés de leur protecteur, dans les conflits qui agitent l'Italie à notre période, mais il ne s'agit pas que de cela. En effet, au travers de ses

20. L'une de ces fêtes, qui se déroula en 1214, et que relate Rolandino de Padoue, donne naissance à ce qui n'aurait pu être qu'une anecdote, mais qui prend une importance forte : au cours des jeux qui y sont organisés, et qui sont une reconstitution ludique et courtoise de l'assaut d'une forteresse, défendue par des dames, un esclandre a lieu entre Vénitiens et Padouans, ces derniers finissant par déchirer le drapeau de saint Marc. Une guerre s'ensuit, que les Vénitiens gagneront. Cela permet de souligner la frontière faible existant entre jeux de cour et conflits véritables, frontière que les troubadours peuvent parfois franchir à leur tour. Voir G. FOLENA, « Tradizione e cultura trobadorica... », p. 78-83.

21. *Ibid.*, p. 93.

22. W. MELIGA, « Il pubblico dei testi cortesi »..., à la p. 90.

23. Cette distinction entre troubadours, nobles d'un certain rang, passés maîtres dans l'art du *trobar* et *joglars* de pauvre origine, est fondatrice de nombreux égards, particulièrement en ce qui concerne l'imaginaire qui entoure la poésie occitane, tel qu'on le trouve dans les *vidas* et les miniatures. La réalité factuelle de cette distinction fait toutefois débat. Pour de plus amples informations sur la question, se reporter à Giuseppe NOTO, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle « biografie » provenzali*, Alexandrie, 1998.

poésies, le troubadour célèbre le seigneur, tout comme il doit l'inciter à la générosité, au respect des valeurs courtoises. Il ne se prive d'ailleurs pas, ici et là, de rappeler à l'ordre celui qui faillirait à ces valeurs et ne ferait pas ce que l'on attend de lui. Ainsi, lorsque les problèmes politiques de la famille d'Este font passer le mécénat au second plan pour la régente et le futur Azzo VII, Aimeric de Peguilhan et Guilhem Raimon, dans une *cobla tensonada* [BdT 229,2], débattent des qualités du futur marquis :

N'Aimeric, qe us par d'aquest *novel* marques ?
 Guillelm Raimon, be me par aizo qe n'es.
 N'Aimeric, meill volgra vos en pareges.
 Guillelm Raimon, et eu ben, s'esser poges.
 N'Aimeric, lo bon paire volgra sembles o'l fraire.
 Guillelm Raimon, et eu be, mas fils es de sa maire.
 N'Aimeric, mellorar pot, car jovens es.
 Guillelm, Deus pod far vertutz et autres bes.
 N'Aimeric, en lui agr' ops que las fezes.
 Guillelm, a mi plagra be s'a Deu plages.
 N'Aimeric, anz de gaire sabra meill dir e faire.
 Guillelm, vist l'ai lonjamen adesmar senes traire²⁴.

En rappelant l'exemple illustre du père et du frère, tout en blâmant la mère, il est possible que les deux troubadours aient cherché à inciter à un retour aux pratiques mécénales de ceux-ci, à inciter le nouveau marquis à choisir de fameux exemples parmi sa parenté. Le poème n'épargne cependant pas quelques critiques grinçantes au jeune Azzo : il faudrait un miracle divin pour que le « fils de sa mère » apprenne à mieux agir, lui qui est resté longtemps inactif, probablement à cause de sa captivité²⁵. Sa jeunesse laisse toutefois place à l'espoir. Ce mode de reproche à peine déguisé peut servir à rechercher la faveur d'un seigneur, mais ce n'est certes pas le plus en usage. Lorsque le même Aimeric cherche à se gagner les grâces de Frédéric II, il proclame, comme en écho au *planh* qu'il avait composé pour Azzo VII, qu'il voit restauré le *pretz* qu'il avait cru définitivement perdu²⁶.

Pour chanter les louanges de son protecteur, le troubadour possède également une autre alternative : il peut composer au sujet des dames de la cour, et plus particulièrement de celles qui sont proches du prince, sœur, fille... Le lien amoureux, autre que formel, semble y avoir peu de place, principalement à cause de la différence de rang. Les *cançons* visent surtout à augmenter le *pretz* de la dame. La question se pose toutefois de savoir si,

24. W. P. SHEPARD et F. M. CHAMBERS, *The Poems of Aimeric de Peguilhan...*, p. 180.

25. C'est probablement à cela que fait référence le dernier vers « longtemps je l'ai vu viser sans tirer ».

26. En effet, les vers adressés à Frédéric II « Ladonc cugei que fos mortz pretz e dos,/Si qu'ieu fui pres de laissar mas chansos;/Mas ai los vey restauratz ambedos » et qui font écho aux vers du *planh* « Es mortz, lo pros marques d'Est e'l prezans;/Ez en sa mort, mor Pretz e Joys e Chans. », ainsi qu'à ceux du *planh* déjà cité p.24.

au travers de ces poèmes, le troubadour ne cherche pas également à faire de la dame sa protectrice. En effet, le rôle des femmes en tant que mécènes a été sujet à débat. Pour Joan Ferrante, la tendance traditionnelle à remettre en cause ce rôle et à le rejeter comme étant un « literary topos »²⁷, et ce en dépit des adresses qui leurs sont faites dans les poèmes, n'est pas fondée. En effet, et les exemples en abondent dans les *vidas*, l'honneur qu'elles ont à retirer des louanges écrites à leur sujet peut les pousser à s'ériger en mécènes, tout comme ce fut vraisemblablement le cas pour plusieurs des femmes de la famille d'Este, Béatrice ou Jeanne au premier chef.

La vie à la cour se déroule selon un rythme déterminé, une « liturgia precisa »²⁸, que viennent marquer des temps forts, aussi bien les campagnes militaires annuelles ou le repos hivernal que les heures consacrées chaque jour à la danse, à la musique, aux jeux et à la poésie. La lyrique occitane vient se couler dans ce moule, et nombre de ses textes portent trace de ces jeux. Les *tensos* et *partimens* en sont les exemples les plus flagrants, dans lesquels deux troubadours (le plus souvent) se livrent à une joute verbale, un duel d'improvisation poétique, vrai ou affecté (il est malaisé de décerner la part de préparation dans ces poèmes qui se veulent dialogues). Bien souvent, d'autres personnages de la cour y interviennent, les dames notamment, que les troubadours n'hésitent pas à prendre comme juges de matières délicates. Ainsi, dans la *tenso* entre Aimeric de Peguilhan et Albertet²⁹, ceux-ci font chacun appel à une dame, respectivement Béatrice d'Este et Emilie de Ravenne, pour qu'elle tranche en leur faveur la question qui est de savoir s'il vaut mieux rester avec une dame qu'on aime seulement à moitié, mais qui est prête à tout vous consentir, ou bien s'attacher à celle que l'on aime « doble meillz e mais », sans en être aimé en retour³⁰. Au travers de ce texte, on peut appréhender les caractères du déroulement de ces *partimens*. En effet, traditionnellement, le premier troubadour à parler pose le problème et ses deux alternatives, tandis que le deuxième choisit son camp. Ainsi, lorsqu'Aimeric pose ce problème, il sait sans doute que le deuxième choix (préférer celle que l'on aime le plus sans en être aimé en retour) est celui qui est le plus défendable du point de vue de la *fin'amor* et de la poésie. Il se doute vraisemblablement que c'est ce point de vue que choisira de défendre Albertet et qu'il lui faudra prendre parti pour le premier.

27. Joan FERRANTE, « Whose Voice? The Influence of Women Patrons on Courtly Romances », dans *Literary Aspects of Courtly Culture*, Cambridge, 1994, p. 3-18, à la p. 3.

28. Franco Alberto GALLO, *Musica nel castello : Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologne, 1992, p. 8.

29. *N'Albert, chausetz al vostre sen* [BdT 10,3]; W. P. SHEPARD et F. M. CHAMBERS, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, (3), p. 53-56.

30. Jeanroy dit à ce sujet que Béatrice d'Este, de pair avec Emilie de Ravenne, « est prise comme arbitre d'une question assez scabreuse », estimant inconvenant de faire appel à une jeune femme pour en juger ; bien que l'on ignore la part exacte de fiction poétique dans une telle question, et elle est vraisemblablement importante, il demeure intéressant de constater que ce débat, qui ne soulevait pas nécessairement l'indignation des cours italiennes de l'époque, ait pu paraître déplacé au philologue du début du XX^e siècle ; A. JEANROY, « Les Troubadours dans les cours de l'Italie du Nord... », p. 14.

Ce mode de fonctionnement, riche de possibilités, connaît une grande faveur dans les cours et si ce genre, ludique, du *joc partit* est moins reconnu que celui de la *canço*, formule reine de la lyrique occitane, il était sans doute très apprécié des contemporains³¹. Les protecteurs peuvent parfois s'y piquer à leur tour, à l'instar d'Alberico da Romano, échangeant avec Uc de Saint Circ des *coblas* [BdT 457.20a] dans lesquelles ils chantent facétieusement les louanges de Sordel³². Vraisemblablement présent lui aussi un temps à Trévise et objet de taquineries de la part d'Uc pour sa réputation assez douteuse de « séducteur » et d'homme âpre au gain, Sordel de Mantoue fait partie d'une nouvelle génération de jongleurs et de troubadours d'origine italienne, qui témoigne du succès rencontré par la lyrique occitane et de l'estime dont bénéficient ses maîtres.

La place que prend petit à petit la lyrique occitane dans ces cours semble grandir, tout comme grandit le nombre de jongleurs et de troubadours qui y élisent domicile, qu'ils viennent d'au-delà les Alpes ou que ce soient des Italiens. Les anciens troubadours, maîtres respectés, voient d'ailleurs parfois d'un mauvais œil cette « nouvelle génération » qui vient remettre en cause leur place durement acquise. La grande figure qu'est Aimeric de Peguilhan, dans un *sirventés* [BdT 10,32] vraisemblablement composé à Oramala pendant l'été 1220³³, s'en prend à eux avec virulence :

Li fol e'il put e'il filol
 Creison trop e no m'es bel ;
 E'il croi joglaret novel,
 Enojós e mal parlan,
 Corron un pauc trop enan ;
 E son ja li mordedor,
 Per un de nos dui de lor,
 E non es qui los n'esqerna³⁴.

Cette foule de débauchés, ces « joglaret novel », à la langue sans grâce et fréquentant les tavernes, viennent prendre d'assaut la cour des Malaspina. Si l'on n'y prend garde, rien ne saurait les arrêter. Au travers de la violence verbale, on peut percevoir la rivalité entre le maître bien établi et ces nouveaux jongleurs aspirant à « prendre sa place ». Cette rivalité a d'ailleurs pu prendre, chez Aimeric, le visage d'une rivalité personnelle avec Sordel, qu'il attaque indirectement dans ce poème, en feignant ne le pas faire (« Non

31. Une appréciation qui ira en augmentant, en témoigne la place que prendra la section des *tenso*s dans les manuscrits, qui, de la troisième place dans les plus anciens chansonniers vénètes (*D*, *D^a*, *B*...) viendra enlever la deuxième au genre des *sirventés* (à partir de *A*, et par la suite également dans *IK*), fait peut-être à mettre en lien avec une augmentation générale de la faveur pour les genres dialogués ou bien à une difficulté plus importante à comprendre des *sirventes* politiques abordant des événements parfois anciens et nécessitant *razos* et contextualisation.

32. Voir G. FOLENA, « Tradizione e cultura trobadorica... », p. 75.

33. *Ibid.*, p. 59.

34. W. P. SHEPARD et F. M. CHAMBERS, *The Poems of Aimeric de Peguilhan...*, (32), p. 166-170.

o dic contra N Sordel » au vers 11). S'il est difficile de discerner totalement la part de jeu et la part de véracité dans les quolibets que ceux-ci échangent parfois, les termes utilisés et la vigueur des attaques peut nous laisser penser qu'il y avait bien là un conflit entre le maître respecté et le jongleur à la réputation sulfureuse³⁵, cible des attaques non seulement d'Aimeric mais également de Guilhelm Figueira. Cette sévérité se retrouve dans le texte de la *vida* de A : « mout fo truans e fals vas dompnas e vas los barons ab cui el estava »³⁶.

1.2.2 L'originalité du foyer vénète

Le foyer vénète se distingue par de nombreux traits des autres foyers de conservation de la lyrique occitane. En effet, ses premières caractéristiques sont celles « di un area laterale e conservativa di frontiera »³⁷, de par son éloignement évident, géographique et chronologique, par rapport aux lieux de naissance du *trobar*. Selon Folena, ses deux traits principaux sont son caractère « retrospectivo-filologico » d'une part et « biografico-narrativo »³⁸ de l'autre. En effet, la Vénétie est un lieu de première importance pour ce qui est de la collecte et de la mise par écrit des textes, tout comme pour les premiers pas de l'étude grammaticale, voire « philologique » de la langue occitane. D'autre part, la tradition manuscrite vénète se distingue par la place accordée aux troubadours au travers de leurs « biographies » et de leurs « portraits », place qui découle directement de cet éloignement propre au foyer vénète.

Parmi les derniers personnages importants à user d'une langue qui commence à devenir plus un objet d'étude, d'enseignement, un intérêt d'érudit, de savant, émerge la figure de Ferrarino da Ferrara, « un maestro di scuola e in certo modo un filologo, custode d'una lingua ormai morta »³⁹. Vraisemblablement encore en vie à la fin du XIII^e siècle, celui-ci serait le compositeur du florilège de poésie provençale contenu dans le chansonnier *D^c*, florilège qui est précédé de sa biographie.

On a longtemps eu tendance à dénier à Venise elle-même un rôle important, considérant que ses élites avaient peu d'intérêt pour une lyrique plutôt cantonnée aux cours de la *Terraferma*, dont les élites nobles et guerrières seraient plus sensibles aux valeurs chevaleresques et à la *fin'amor*. De ce fait, on a estimé que les chansonniers provenaient plutôt d'ateliers dans des villes comme Trévise, Padoue. . .

En effet, Trévise a joué un rôle clé comme foyer de création et de diffusion de la lyrique occitane en Italie du Nord, et cette lyrique y trouvera son dernier refuge sous

35. Dans un échange de *coblas*, Sordel n'hésite pas à traiter Aimeric de « veils arlots meschis » ; voir G. FOLENA, « Tradizione e cultura trobadorica... », p. 60–61.

36. Il est à noter que ce passage est absent de *IK*.

37. G. FOLENA, « Tradizione e cultura trobadorica... », p. 2.

38. *Ibid.*, p. 3.

39. *Ibid.*.

le règne de Gherardo III da Camino. Cela a mené l'historiographie à considérer ce fait comme relevant essentiellement de la *Terraferma*, notamment depuis que Folena a proposé comme localisation pour les *scriptoria* où ont été réalisés *A* et *IK* respectivement Vérone, pour l'un, et Padoue ou Monselice, pour les deux autres⁴⁰. Une tendance plus récente s'oriente toutefois vers la reconnaissance d'un rôle accru pour Venise même⁴¹. En effet, même si la ville n'a vraisemblablement pas disposé de foyers courtois ou de lieux de production équivalents à ceux de la *Terraferma*, il est fort possible qu'elle ait joué un rôle clé dans la conservation et la mise par écrit de la lyrique, ainsi que dans son travail de contextualisation et d'explicitation :

Non vi è dubbio che a Venezia non risulta essere esistito un *foyer* di produzione trobadorica, ma è ben possibile che nel tardo XIII secolo, quando ormai la poesia in lingua d'oc aveva perduto quel forte carattere di prodotto di corte, e in particolare ezzeliniano, che doveva averla tenuta agli inizi estranea al mondo veneziano, il patriziato colto della repubblica fosse interessato ad acquisirne conoscenza⁴².

En effet, si la diffusion de la lyrique occitane en Vénétie est tout d'abord un phénomène vivant, essentiellement lié à la vie des cours et à leurs valeurs, un phénomène ne pouvant survivre loin des mécènes et des lieux de représentation, un phénomène étranger, par ses valeurs et son implication dans les conflits du temps, au monde des élites vénitiennes, il a pu, par certains biais et après certaines transformations, y faire son entrée.

Dans ce domaine, il semblerait qu'un rôle décisif ait été joué par Bertolome Zorzi (actif 1266–1273), membre d'une des plus nobles familles vénitiennes, qui, à l'occasion de sa captivité à Gênes, a écrit une série de *sirventés* en réponse à ceux, anti-vénitiens, de Bonifaci Calvo⁴³. Cela pourrait être un facteur de popularité pour la lyrique occitane dans la cité lagunaire, menant à un engouement pour cette lyrique dans un contexte assez large de découverte, par un biais désormais essentiellement écrit. Il est probable que dans cette découverte les grandes familles vénitiennes, notamment celles très proches du pouvoir et liées aux doges, aient joué un rôle, ce que tendraient à confirmer la note de possession renvoyant au doge Marco Barbarigo (1413–1486) dans *A* ainsi que la reliure du manuscrit de la *Biblioteca Capitolare di Verona* DVIII contenant le *Livres dou Tresor* de Brunet Latin, manuscrit très proche par son iconographie de *IK*, et portant les armes

40. *Ibid.*, p. 8–9 ; pour le débat sur la localisation des ateliers, voir également le chapitre II.

41. Voir Fabio ZINELLI, « Sur les traces de l'atelier des chansonniers occitans *IK* : le manuscrit de Vérone, Biblioteca Capitolare, DVIII et la tradition méditerranéenne du *Livres dou Tresor* », dans *Medioevo Romano*, t. 36, 2008, p. 7–69, aux p. 7–8.

42. Giordana CANOVA MARIANI, « Il poeta e la sua immagine : il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei canzonieri provenzali *AIK* e *N* », dans *I Trovatori nel Veneto e a Venezia*, Rome et Padoue, 2008, p. 47–76, à la p. 54.

43. La présence des textes de Bertolome Zorzi dans *AIK* vient en soutien de cette hypothèse, d'autant plus que dans *IK*, ils sont précédés par les textes hostiles à Venise de Bonifaci Calvo.

des Dandolo, probablement même celles d'Andrea Dandolo († 1298) fils du Doge Giovanni Dandolo (élu en 1280–† 1289), qui en aurait été le commanditaire⁴⁴. Avec cette découverte viendrait le besoin d'explicitier cette lyrique, de donner les clés à son accès, par le biais de l'appareil biographique textuel et iconographique que nous retrouvons dans les manuscrits, *vidas*, *razos* et miniatures.

Ce sont ces caractères et ces personnages qui font de la Vénétie un lieu particulièrement important pour la mise par écrit de la lyrique occitane, pour sa codification, son ordonnancement dans des chansonniers et sa répartition par genre et par auteur, accompagnées des *vidas* et miniatures ; une vision rétrospective qui va la redéfinir et lui donner une exemplarité, qui va en faire un objet de connaissance, qui va tracer, enfin, l'image d'un âge d'or des valeurs courtoises.

44. Voir F. ZINELLI, « L'atelier des chansonniers occitans *IK...* », p. 17–18 ; G. MARIANI CANOVA, *art. cit.*, p. 66.

Chapitre 2

Les chansonniers

L'étude des chansonniers et de leur forme est un sujet qui a connu un vaste renouveau historiographique depuis plus d'une vingtaine d'années. Contenant la lyrique des troubadours, des trouvères, des *Minnesänger*, la lyrique médiolatine, italienne, ou galégo-portugaise, ceux-ci sont caractéristiques d'une époque particulière, dotée de son propre univers mental, de ses propres conceptions, de ses propres formes. L'originalité de ce temps transparaît dans l'originalité de la forme des chansonniers. Au sein de cette tradition, les chansonniers de la lyrique occitane occupent un rôle à part. En effet, créateurs d'une lyrique qui leur est propre, les troubadours ont durablement influencé la littérature vernaculaire occidentale dans son ensemble, et c'est la vivacité de ce legs qui fonde les chansonniers, rédigés pour la plupart en dehors du domaine occitan proprement dit. Cette lyrique, que contiennent les chansonniers, a été l'objet d'études nombreuses et attentives, mais on a souvent oublié de considérer ses supports physiques autrement qu'en tant que vecteurs de textes.

On en est toutefois venu à les envisager comme objets d'études en eux-mêmes, objets finis et porteurs de sens, d'une vision, d'un projet, et ce au delà des textes qu'ils contiennent. De cette vision découle la naissance d'« une stématique des chansonniers, à côté de la stématique de chaque texte particulier des troubadours »¹, qui envisage à la fois l'objet matériel et la construction intellectuelle dont il découle sous tous leurs aspects, de leurs graphies à leurs mises en pages, à l'ordre des pièces qu'ils contiennent², à leur iconographie. En effet, « chaque chansonnier constitue une délimitation, voire une organisation particulière du corpus de la poésie lyrique des troubadours, pourvue d'un sens historique et culturel même par rapport à l'ensemble de la tradition »³. À ce sujet,

1. Aurélio RONCAGLIA, « Rétrospectives et perspectives dans l'étude des chansonniers d'oc », *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers*, Liège, 1991 p. 35, cité par F. ZINELLI, « D'une collection de tables de chansonniers romans (avec quelques remarques sur le chansonnier *Estense*) », dans *Romania*, t. 122, p. 35.

2. Méthode déjà utilisée par Gustav GRÖBER, « Die Liedersammlungen der Trobadours », dans *Romanische Studien*, 1877, t. II, p. 337–670, et qui n'a pas nécessairement perdu de sa pertinence.

3. Stefano ASPERTI, « Répertoires et attributions : une réflexion sur le système de classification

Avalle emploie la formule de « doppia verità »⁴ pour distinguer la vérité du texte que recherchent les éditeurs de celle des témoins, en l’occurrence les chansonniers, pourvus de leur propre sens et de leur propre vérité, en tant que « modèles culturels ».

Pour la plupart rédigés aux dernières heures de gloire de la lyrique occitane, ils fixent et donnent une forme achevée, une interprétation, à ce qui était une tradition vivante, chamarrée, et souvent bien peu sage. Ils en font un objet de connaissance, tandis que cette lyrique devient peu à peu une littérature pour spécialistes, pour érudits.

2.1 Les chansonniers dans la tradition manuscrite de la littérature occitane

Si l’on embrasse du regard l’ensemble de la traduction manuscrite occitane, elle pourra de prime abord nous paraître assez pauvre et cantonnée dans une aire géographique assez limitée. Les témoins uniques n’y sont d’ailleurs pas exceptionnels, l’exemple de *Flamenca* en étant assez représentatif. À cet égard, la lyrique des troubadours, et sa tradition, contrastent violemment d’avec le reste de l’écrit occitan. En effet, les poèmes des troubadours, accompagnés des *vidas*, *razos* et autres *salutz d’amor*, ont connu une diffusion très importante et qui est à l’image de l’importance de leur lyrique dans l’histoire littéraire européenne. Voyageant vers l’Espagne ou l’Italie, les troubadours ont emmené avec eux leur art, qui a connu son dernier âge d’or hors de son lieu de naissance, avant d’imprégner durablement la lyrique vernaculaire européenne. Ce legs est particulièrement vivace en Italie du Nord, foyer important de la tradition manuscrite, et influencera de façon durable les auteurs du crû, au premier chef Dante, Pétrarque et Boccace⁵.

À ce titre, les chansonniers constituent « il vero cuore della tradizione manoscritta della letteratura provençale medievale »⁶. Nous en conservons une cinquantaine — nombre équivalent à ceux de la lyrique d’oïl et très largement supérieur aux autres domaines de la littérature d’oc — composés pour la plupart d’entre eux aux alentours de la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècles, essentiellement dans le nord de l’Italie⁷. Ce décalage, à la fois

des textes dans le domaine de la poésie des troubadours », dans *Contacts de langues, de civilisation et intertextualité. III^e Congrès international de l’association d’études occitanes*, t. II, Montpellier, 1992, p. 592, cité par Françoise VIELLIARD, « Les chansonniers », dans *Portraits de troubadours : initiales des chansonniers provençaux I & K*, Paris, 2006, p. XVII–XXV, à la p. XX.

4. D’Arco Silvio AVALLE, *La doppia verità*, Firenze, 2002 ; cité par F. ZINELLI, « D’une collection... », p. 47.

5. Parmi les nombreux exemples, on se contentera de citer l’inspiration que trouve Boccace pour la première nouvelle de la quatrième journée de son *Decameron* dans la *vida* de Guillem de Cabestany ou l’hommage que rend Dante à Arnaut Daniel. Voir Stefano ASPERTI, « La tradizione occitanica », dans *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il medioevo volgare. II. La circolazione del testo*, Rome, 2002, p. 521–555, à la p. 528.

6. *Ibid.*

7. Sur les 90 témoins se rattachant à la lyrique des troubadours, seule une cinquantaine correspond à la définition de chansonniers au sens strict, fragments compris.

chronologique et géographique, entre les foyers originels de la lyrique des troubadours et ceux de sa mise par écrit dans les chansonniers constitue d'ailleurs une clé très importante pour la compréhension de ces grandes anthologies.

Ce modèle anthologique ne va, d'ailleurs, pas de soi. Il n'est certes pas sans avoir d'antécédents littéraires, tels le « type des *Flores Auctorum* en usage dans les écoles médiolatines et [l]es recueils d'ateliers compilés entre l'époque carolingienne et le XI^e siècle, par exemple à Saint-Gall, à Fulda, à Vérone, à Bamberg, à Trêves, ou enfin à Saint-Martial-de-Limoges »⁸. Mais la parenté est peut-être encore plus forte avec les tropaires et séquentiaires (on se rappellera que, d'après l'hypothèse la plus accréditée, le mot même de *trobar* vient du *tropus* liturgique).

2.1.1 La forme des chansonniers

La forme des chansonniers, telle qu'on la connaît, est le fruit d'une évolution, d'une maturation. Un des plus anciens à être conservés, *D^a*, est une copie partielle du *liber Alberici*, recueil à l'usage d'Alberico da Romano⁹. De nombreuses théories ont été émises sur l'origine de cette forme des chansonniers, et on considère souvent que des recueils individuels, des chansonniers d'auteur, ont préexisté aux grandes anthologies de la fin du XIII^e siècle.

Dans certains cas, l'auteur lui-même a pu organiser un recueil de ses œuvres, comme Guiraut Riquier qui organise, semble-t-il, lui-même le sien d'après un ordre chronologique ; dans d'autres, il s'agit plutôt du travail d'un « collectionneur », comme Miquel de la Tor qui, à la fin du XIII^e siècle à Nîmes, réalise une collection des *sirventés* de Peire Cardenal¹⁰.

On croit parfois discerner les traces de ces premiers recueils au travers de l'organisation des textes dans les chansonniers. Ainsi, dans *I* et *K*, l'entièreté des œuvres de Bertran de Born est regroupée, dans la section des *sirventés*, en une entité textuelle mêlant poèmes et *razos* (que l'on retrouve dans *F*, dans le fragment *Romegialli* et dans le fragment de La Haye), et qui pourrait former, d'après Rajna, « un'operetta distinta »¹¹, ce que peuvent confirmer, notamment, les renvois d'une *raza* à l'autre que l'on peut y croiser¹².

8. A. RONCAGLIA, *art. cit.*, p. 21.

9. Composant avec *D* la partie la plus ancienne du chansonnier de Modène, *D^a* serait une copie sélective du *Liber Alberici*, qui aurait été utilisé pour compléter *D*, voir François ZUFFEREY, « Genèse et structure du *Liber Alberici* », dans *Cultura Neolatina*, t. 66-2 (2007), p. 173-233, part. p. 184.

10. Contenue dans les chansonniers *I*, *K* ainsi que *C*, *R*, *M*, *D^b*. Valeria BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, « Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali », dans *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers*, Liège, 1989, p. 273-302, à la p. 276 ; on en rencontre encore d'autres exemples, voir notamment la liste qu'en donne A. RONCAGLIA, *art. cit.*, p. 20-21.

11. Pio RAJNA, « Varietà provenzali (suite) : IV. Bertran de Born nelle bricchiere di un canzoniere provenzale », dans *Romania*, t. 50 (1924), p. 233-246, à la p. 239 ; cité par A. RONCAGLIA, *loc. cit.*

12. Voir à ce sujet, V. BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, « La Ricerca sui canzonieri individuali... », p. 273-302 ; F. ZINELLI, « Quelques remarques autour du chansonnier *E* (Paris, BNF, fr. 1749), ou du rôle de

Gustav Gröber fut un des premiers à élaborer une théorie, souvent reprise par la suite, concernant la naissance de cette forme des chansonniers. Pour lui, l'on trouve tout d'abord des *Liederblätter*¹³, des feuillets isolés, les fameux *breu de parchemina*¹⁴ peut-être utilisés par les jongleurs devant chanter et permettant une première circulation des œuvres des troubadours (qui n'aurait donc pas, dès les origines, été essentiellement orale), avant que les textes ne commencent à être rassemblés dans des *Liederbücher*, rouleaux et livres individuels contenant les œuvres d'un troubadour et pouvant être organisés par lui-même ou par un autre¹⁵.

Des premiers recueils feraient leur apparition, mais il ne seraient que des *Gelegenheitssammlungen* (recueils occasionnels) ou des *Zusammengesetztsammlungen* (recueils factices sans ordre préétabli), des collections ponctuelles et constituées de textes juxtaposés les uns aux autres, sans réélaboration (comme c'est le cas pour *R*). Ils ne porteraient pas encore en eux ce qui caractérise les chansonniers les plus importants : les *einheitliche geordneten Sammlungen* qui sont des recueils ordonnés d'après un principe unitaire, qu'il s'agisse d'un classement par auteur, genre, d'un classement répondant à une chronologie, à des critères esthétiques, voire même, pour le chansonnier *E*, à un simple classement alphabétique. Les grandes anthologies rétrospectives que constituent les chansonniers vénètes comme *A*, *I* et *K*, feraient partie de cette catégorie, mêlant le classement par genre, par auteur, ainsi qu'à l'intérieur de chaque genre, un classement moins évident (lié, peut-être à la chronologie ou à l'importance de chaque troubadour et de ses œuvres).

On rencontrerait également des *Coblissammlungen* et des *Sentenzensammlungen* (recueils spécialisés de coblas ou sentences), des florilèges pouvant ainsi faire preuve d'un certain irrespect envers l'intégrité du texte des troubadours, et d'une tendance à truffer le texte de *coblas* surnuméraires, ou, au contraire, à opérer de grandes coupes dans des passages devenus trop obscurs, incompréhensibles ou ennuyeux. Ferrarin de Ferrare est d'ailleurs un expert de ce genre de pratiques et le revendique explicitement dans sa *vida* :

la « farcissure » dans les chansonniers occitans », dans *Scène, évolution et sort de la langue et de la littérature d'oc ? Actes du VII^e congrès international de l'Association internationale d'études occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002)*, Rome, 2004, p. 761-791, à la p. 761.

13. On en sait peu sur la pratique des feuillets (*Liederblättern* de Gröber), mais celle-ci est attestée chez les *Minnesänger*. Donne lieu à débat, voir notamment W. MELIGA, « Il pubblico dei testi cortesi... », p. 110-111.

14. On n'a pas conservé de *breu de parchemina*, ou de *rotulus*, à part le fragment de Cividale conservant (avec musique) le début du *planh en mort d'En Joan de Cucanh* (1272), publié par Maurizio GRATTONI, « Un planh inedito in morte di Giovanni di Cucagna nell'Archivio Capitolare di Cividale », dans *La Panarie*, XV (1982), p. 90-97 ; on conserve toutefois pour le domaine de la lyrique galégo-portugaise, le *pergaminho Vindel* (Pierpont Morgan Library, New York, Vindel MS M979), qui contient les sept *cantigas de amigo* de Martim Codax, avec notations musicales, datant des environs de la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e.

15. « La classificazione dei testi per autore (...) è a fondamento dei « libri d'autore » et delle « collezioni mono-autoriali » dans S. ASPERTI, « la tradizione... », p. 538 — cette façon de constituer les premiers recueils paraît surtout avoir joué un rôle fondamental dans l'organisation postérieure des chansonniers, organisés en sections d'auteurs, et une des sources de la fameuse « auteurisation » des troubadours.

E fe[s] un estrat de tutas la canços des bos trobador[s] del mon; e de chadaunas canços o serventes tras .I. cobla o .II. o .III., aqelas che portan la[s] sentenças de las canços e o son tu[i]t li mot triat ¹⁶.

On conserve ainsi plusieurs florilèges, celui de Ferrarin de Ferrare (D^c) ainsi que le Florilège Chigi (F), ainsi que C^m , manuscrits qui ne conservent que certaines strophes des pièces originales ¹⁷. Cette tendance est encore amplifiée dans certains manuscrits qui ne conservent que des extraits « decontestualizzati e in genere privati di attribuzione » ¹⁸, comme les collections de *coblas triadas* contenues dans les chansonniers G , J , N , P et Q . D'une veine différente est toutefois le chansonnier H , probablement un manuscrit « de travail » d'érudit, dans lequel apparaissent les traces de révisions des textes contenus, collations avec d'autres manuscrits, travail sur l'ordre des strophes ¹⁹.

Si la théorie de Gröber a le mérite de proposer un modèle global et est loin d'avoir perdu toute sa pertinence, elle a été contestée dès l'époque, notamment par Paul Meyer, pour qui les chansonniers devaient être envisagés plus individuellement, en prêtant attention à ce qui les distingue, aux faits ponctuels. Cette théorie est soutenue par l'assez forte différenciation des témoins de la lyrique occitane (si on les compare, par exemple, à ceux de la lyrique d'oïl) et la plus grande difficulté à y établir des familles ²⁰.

Dans la plupart des chansonniers, les œuvres sont réparties par genre et par auteur, avec souvent une tendance à séparer *tensos* et *partimens* en des sections contigues, la distinction entre *cansos* et *sirventés* étant particulière des chansonniers originaires d'Italie du Nord (A , B , D , I , K , ainsi que M — provenant de la cour des Angevins de Naples mais de modèle vénète — et H) ²¹. Très rares sont en revanche les manuscrits qui ignorent la disposition par auteur (L et f). La musique ne nous est conservée que par quatre chansonniers (W , X , R , G), pour un total de 250 textes sur les 2500 que nous conservons ²².

En classant les manuscrits, soit d'après leur aspect matériel et leur utilisation, soit

16. J. BOUTIÈRE et A.H. SCHUTZ, *Biographies...*, CI, p. 581–583.

17. Cette tendance, amorcée par les florilèges, à couper dur dans le texte et à ne s'arrêter qu'au niveau de l'unité de base, la *cobla*, est peut-être bien responsable de l'existence d'un certain nombre de *coblas esparsas* — classées dans la *Bibliographie der Troubadours* en tant que poèmes indépendants —, que l'on pourrait plutôt, dans ce cas qualifier de *coblas isolées*, et d'un processus de désagrégation textuelle. En étudiant les sections des *coblas esparsas* on pourrait en quelque sorte reconstruire une stématique des florilèges. Voir à ce sujet : Maria-Luisa MENEGHETTI, « Les Florilèges dans la tradition lyrique des troubadours », dans *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège (1989)*, Liège, 1991, p. 43–59; ainsi que EAD., « Il florilegio trobadorico di Ferrarino da Ferrara », dans *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modène, 1989, vol. III, p. 853–871.

18. S. ASPERTI, « La tradizione... », p. 537.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 541; voir aussi dans ce mémoire p. 40.

21. *Ibid.*, p. 532.

22. Ce pourcentage (10%) est fortement inférieur à celui de la lyrique d'oïl et il est d'ailleurs révélateur que deux des quatre chansonniers musicaux soient originaires du nord de la France. À ces 4 chansonniers s'ajoute toutefois le manuscrit catalan V , dans lequel l'espace de la notation musicale a été réservé sans que celle-ci ne soit jamais transcrite.

d'après leurs contenus, on pourrait établir une typologie²³ :

- Livres de grand format, très soignés, comportant une collection assez riche de poèmes, miniaturés, organisés selon des critères assez stricts de mise en page et d'organisation des oeuvres (*A*, *I*, *K*, leurs fragments ainsi que *M* ; un contre-exemple est fourni par le chansonnier de grand format *Estense*, *D* et *D^a*).
- Moyens formats, encore assez soignés, variantes réduites des grands chansonniers (*B*, lié à *A* ; *E* et *J*) ou moins stricts dans la définition des genres, en ouvrant vers d'autres genres courtois, narratifs ou moins élevés (*N* et *Q*).
- Moyens formats, moins soignés, moins rigoureusement organisés (*O*, *U*), centrés sur la musique (*G*).
- Petits formats, qui peuvent être assez bien réalisés (*V* ou *L*, qui est assez similaire à *N*) ou bien centrés sur un seul auteur (comme le recueil des textes de Peire Cardinal, englobé dans le chansonnier *T*) ou bien encore être des livres d'amateurs (*H*).

En se fondant d'avantage sur les contenus des manuscrits et les projets qu'ils portent, c'est-à-dire « i manoscritti come insiemi significantivi, valutabili come documenti importanti della ricezione antica e quindi degli ambienti nei quali e per i quali essi vennero compilati »²⁴, on pourrait alors opposer :

- les grandes collections statiques, exhaustives, retrospectives, (*A*, *I*, *K*, *D*, *C*, *M*) ;
- les recueils de plus petite taille, plus dynamiques, sélectifs, sans volonté exhaustive de conservation.

Les chansonniers *A*, *I* et *K* peuvent donc être caractérisés à la fois comme des chansonniers luxueux de grand format, et par cela destinés à un public de commanditaires riches et aristocratiques — qu'il s'agisse de la noblesse vénète ou des grandes familles de Venise elle-même — et à la fois comme des anthologies visant à l'exhaustivité, et donc à une présentation d'ensemble de la lyrique occitane et ne constituant pas une sélection de textes favoris d'un amateur éclairé, familier avec la lyrique, ou d'un de ces spécialistes érudits. Ces deux caractéristiques nous permettent donc, avec toutes les précautions d'usage, de définir le public de ces manuscrits comme un public d'hommes riches portant un intérêt certain pour le faste et pour la lyrique occitane, son histoire et ses aspects presque romanesques²⁵, mais pas de lettrés érudits, capables d'intervenir directement sur le texte et désireux de posséder un « outil de travail ».

23. Voir la « typologie librairie » que donne S. ASPERTI, « La tradizione... », p. 546–550 ; et F. VIELLIARD, « Les chansonniers », dans *Portraits de Troubadours...*, t. I, p. XIX.

24. S. ASPERTI, « La tradizione... », p. 548.

25. L'étude des *vidas* et des miniatures, et de leur tendance à mettre en valeur les histoires sortant du commun, nous permettra de préciser cette idée.

2.1.2 Les foyers

La tradition écrite de la lyrique occitane se caractérise par la dispersion des foyers où celle-ci a eu lieu, ce que Stefano Asperti appelle « La dislocazione dei luoghi di compilazione dei manoscritti »²⁶.

En effet, celle-ci c'est déroulée dans de nombreux foyers, en particuliers des foyers extérieurs au domaine occitan initial. Il est d'ailleurs révélateur de constater que nous ne conservons aucun manuscrit originaire des régions les plus importantes dans l'histoire de la lyrique des troubadours, Poitou, Limousin ou Aquitaine. Parmi les foyers de la conservation de la lyrique des troubadours, l'Italie du Nord, et en particulier la Vénétie, occupent une place prépondérante, tout comme, dans une moindre mesure, le domaine occitan proprement dit ainsi que la Catalogne, et le Nord de la France. C'est en effet l'aire géographique de l'Italie septentrionale qui a fourni le plus grand nombre de témoins, fait qui est à mettre en relation avec le rôle joué par les troubadours dans ces cours ainsi qu'avec l'influence de la lyrique occitane sur les écoles poétiques italiennes.

C'est d'Italie du Nord que nous vient le plus ancien chansonnier, le chansonnier *estense*, qui se compose de plusieurs entités codicologiques distinctes : *D* et *D^a*, la plus ancienne partie, suivie d'un recueil de textes français (*H*) et datées pour la première de 1254²⁷ et pour l'autre peut-être d'avant 1259 ; le manuscrit contient en outre une collection de *sirventés* de Peire Cardenal (*D^b*) et une copie du Florilège de Ferrarino da Ferrara (*D^c*) précédée de sa *vida*²⁸. Ces deux dernières sections sont en revanche plus tardives et pourraient dater du XIV^e siècle.

De la seconde moitié du XIII^e siècle, l'on garde *m*, *z*, *N* (peut-être originaire de Vénétie orientale), *H* (entre Padoue et Trévise) ; *A*, *A^a* et peut-être *B* (qui semblent venir du même atelier ou tout du moins dériver d'un modèle commun) ; *I* et *K*, dont les fragments *K^a* et *ψ* sont assez proches, *S*, *T* (mais qui est constitué pour une partie d'une collection de textes de Peire Cardenal probablement antérieure et de main languedocienne), ainsi que *w*, *r* et *s*.

Du XIV^e siècle environ, dont la datation est moins assurée, nous conservons *O* (Vénète) ; *D^b* et *D^c* (déjà mentionnés) ; *G* et *Q* (peut-être Lombards) ; *F* (dont le modèle est vénète mais qui vient peut-être d'Italie centrale). Pour ceux dont la datation est plus certaine et qui remontent à la première moitié du XIV^e siècle, nous avons *U* (vénète), *L* (Lombardie, peut-être autour de Mantoue, ou Vénétie), *C^m* (Vénétie-Émilie). Reste *N²*, qui est une copie tardive datant du XVI^e siècle.

26. S. ASPERTI, « La tradizione... », p. 532–533.

27. D'après la date (mercredi 12 août 1254) figurant en tête de la table, que François Zufferey juge inutile de suspecter, F. ZUFFEREY, « Genèse et structure du *Liber Alberici* »..., p. 178.

28. Pour une étude récente sur *D* et *D^a*, particulièrement sous l'angle de leur structure, se rapporter à Giosuè LACHIN, « Il primo canzoniere », dans *I Trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28–31 ottobre 2004)*, Rome et Padoue, 2008, p. XIII–CV.

D'Italie centrale, nous conservons des manuscrits un peu plus tardifs, *P*, datant du XIV^e siècle et peut-être *F*, voire beaucoup plus tardifs (*c*, XV^e siècle, et *a*, copie du XVI^e siècle du chansonnier de Bernart Amoros de la deuxième moitié du XIII^e siècle). *M* viendrait, en revanche, de la région de Naples et daterait du tournant des XIII^e–XIV^e siècles, comme tendraient à le prouver les recherches de Anne–Claude Lamur²⁹.

En dehors de l'Italie, d'autres aires géographiques ont pu également jouer un rôle qui, quoique plus modeste, n'en est pas moins non négligeable. Le sud de la France, en premier lieu, duquel nous conservons, de la seconde moitié du XIII^e siècle, une récolte de textes de Peire Cardinal, provenant du Languedoc, ajoutée dans le chansonnier *T*³⁰, ainsi que, à la datation moins précise (XIII^e–XIV^e siècles), *E*, *J* (probablement originaires du Languedoc Oriental), *C* (Narbonne) et *p*. Pour le XIV^e siècle, nous avons, de la première moitié, *R* (Toulouse, alentours de 1330) et *f* (Provence, peut-être Arles, env. 1330) et pour la deuxième moitié, *q* (Provence, Arles, recueil de *coblas* de Bertran Carbonel).

La Catalogne et le Nord de la France, aires latérales au même titre que l'Italie, ont également pu donner naissance à un certain nombre de manuscrits. De Catalogne proviennent, de la seconde moitié du XIII^e siècle, *V* (portant la date de 1269), ainsi que *S^g* et *M^h* de la deuxième moitié du XIV^e siècle. À ceux-ci s'ajoutent des manuscrits datant des alentours de 1425 et mêlant lyrique occitane et catalane (*V^e* et *A^g*). Ce type de mélange entre lyrique occitane et lyrique locale atteste de l'influence que la première a pu avoir sur la seconde, et on la retrouve également dans le nord de la France, avec *X* (première moitié du XIII^e siècle et partie occitane du chansonnier français *U*) et *W* (partie occitane du chansonnier français *M*), auxquels s'ajoutent *K^p*.

Ce bref tableau de la tradition permet de souligner le rôle clé de la Vénétie, à la fois chronologiquement et quantitativement. Sur le plan chronologique, les plus anciens chansonniers sont vénètes ce qui a mené à supposer que les premières récoltes de textes se déroulent en Vénétie, avec peut-être une phase préparatoire de réunion de la matière dans la zone occitane³¹. Sur le plan quantitatif, parmi la cinquantaine de chansonniers évoqués (fragments compris), une vingtaine environ provient de Vénétie. Ils correspondent à une branche de la tradition³², malgré la difficulté qu'il y a à délimiter des branches pour la tradition de la lyrique occitane.

En effet, la tradition manuscrite est assez individualisée et différenciée, et même si on

29. Voir l'étude qui en a été faite par Anne–Claude LAMUR, *Recherches sur le chansonnier de troubadours M* (Paris, Bibl. Nat. fr. 12474), thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, 1987 ; compte–rendu dans *École nationale des chartes, positions des thèses...*, 1987, p. 125–137 ; voir également l'analyse de F. ZUFFEREY, « À propos du chansonnier provençal *M* (Paris, Bibl. Nat. fr. 12474) », dans *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège (1989)*, Liège, 1991, p. 221–243.

30. On peut y ajouter le « libre de Miquel de la Tor », récolte de textes de Peire Cardenal, et celui de Bernart Amoros, qui sont tous deux perdus, mais dont nous gardons trace.

31. Voir S. ASPERTI, « La tradizione... », p. 543.

32. Branche qui contiendrait essentiellement les chansonniers *A*, *B*, *D*, *F*, *H*, *I*, *K*, *L*, *N*, *N²*, *T* et *z*, *Ibid.*, p. 533.

reconnaît des familles et des groupes, on n'a guère que *I* et *K* qui soient assignables avec sûreté à un seul atelier. Toutefois, quelques liens sont observables avec certitude, comme celui qu'entretient le chansonnier de grand format *A* avec le plus petit chansonnier *B*, qui apparaît comme en étant une sélection, ou plutôt une sélection de leur modèle commun, légèrement antérieure (ce qui pourrait expliquer les cas de textes présents dans *B* et absents de *A*).

En effet, comme nous l'avons vu, chaque chansonnier se veut une redéfinition, voire une recreation, du *corpus* de la littérature occitane, et porte en lui des traces assez fortes d'un projet. Bernart Amoros, dans le prologue qu'il écrit pour son chansonnier, revendique déjà son intervention, ses corrections sur le texte; le chansonnier *H*, qui partage des sources communes avec *D*, les accompagne de corrections, de collations avec d'autres manuscrits, d'ajouts³³... Les florilèges (*C^m*, *D^c*, *F*) constituent un autre aspect de cette tradition au caractère « altamente « attivo »³⁴, de par leurs sélections de *coblas*. Cette attention prêtée à la qualité des textes est, tout autant que le faible taux d'anonymat, révélatrice « di un'acuta percezione del ruolo e della funzione dell'autore, quindi anche delle individualità degli autori »³⁵, ce qui est un trait distinctif de la tradition des troubadours et particulièrement de la tradition vénète.

2.1.3 Chansonniers, *vidas* et miniatures

Un certain nombre de chansonniers se distinguent des autres par deux traits, qu'ils peuvent posséder séparément ou de concert. Ce sont les *vidas* et *razos* d'une part et les miniatures de l'autre.

Parmi les chansonniers contenant des *vidas*, deux modèles principaux s'opposent. Le premier présente les *vidas* en tête des sections consacrées à chaque auteur et est représenté par les chansonniers du groupe vénète (*ABIK*)³⁶. Il correspondrait à une volonté d'encadrer et d'organiser les textes au moyen d'un appareil biographique, à une orientation « storico-culturale »³⁷. Le deuxième modèle, à l'inverse, présente les *vidas* et les *razos* réunies dans des sections qui leurs sont consacrées (*EPR*) et dessine « la première ébauche d'histoire littéraire existant en Europe »³⁸.

Parmi les chansonniers datant du XIII^e et du XIV^e siècles qui nous sont parvenus,

33. S. ASPERTI, « La tradizione... », p. 537.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, p. 537-538.

36. Voir tableau, p. 222.

37. Ces chansonniers présentent également parfois une tendance à « farcir » les textes d'un auteur des *razos* qui s'y rapportent, traitant différemment *vidas* et *razos*, voir F. ZINELLI, « Quelques remarques... », p. 761.

38. J. BOUTIÈRE et A. H. SCHUTZ, *Biographies...*, p. VIII.

neuf sont dotés de miniatures³⁹, à des degrés variables⁴⁰. Les miniatures sont de deux types : initiales historiées (*AIK* et *N*), indépendantes de l'initiale (*M* et *H*). S'y ajoutent les dessins marginaux présents également dans *N* et formant ce qu'Angelica Rieger compare à une « bande dessinée »⁴¹.

Six (*AHIKMN*) de ces neuf chansonniers sont vénètes (où vraisemblablement d'inspiration vénète pour ce qui concerne le chansonnier *M*)⁴², et parmi ceux-ci *A*, *I* et *K* sont les plus richement décorés et enluminés⁴³; cinq datent du XIII^e siècle (*AIKHN*) et les quatre autres sont du XIV^e siècle (*MCRE*). L'on trouve :

- *A*, contient 44 miniatures, dans des initiales historiées, figurant les troubadours.
- *I*, qui contient 92 miniatures, de type similaire.
- *K*, qui contient 78 miniatures, très proches de celles de *I*.
- *H*, petit format qui contient 7 miniatures, moins soignées, représentant des *tro-bairitz*, indépendantes des lettres ornées.
- *N*, qui, en plus de ses 33 initiales historiées, possède 77 dessins marginaux.
- *M*, qui est probablement originaire de Naples, mais sur modèle vénète, et contenant 17 miniatures et une quarantaine de lettres ornées.

Trois autres sont de provenance extérieure à la Vénétie :

- *E*, du XIV^e siècle, probablement languedocien, qui ne garde que 5 initiales représentant des troubadours, une trentaine ayant été découpées.
- *C*, du XIV^e siècle, copié à Narbonne, qui, après découpe d'une bonne partie de ses miniatures, n'en conserve plus qu'une trentaine (29), constituant plutôt un bestiaire⁴⁴.
- *R*, du premier quart du XIV^e siècle, copié probablement en Languedoc, est un chansonnier de très grand format (434x307 mm), abritant dans ses 148 f. près de la moitié des œuvres de troubadours qui nous sont parvenues (soit 1142 pièces lyriques). Il présente, en plus de la musique, des initiales contenant diverses repré-

39. Pour cette section, se reporter au tableau des chansonniers contenant des miniatures, tab. C.1, p. 222.

40. Probablement un des premiers à s'y intéresser, Joseph Anglade en recensait sept (*A*, *H*, *L*, *I*, *K*, *M*, *C*), oubliant les chansonniers *R* et *N*. Joseph ANGLADE, « Miniatures des chansonniers provençaux », dans *Romania*, t. 50, 1924, p. 593–604. Pour une brève présentation de l'ensemble de ces chansonniers, voir Maria-Luisa MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori, ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Turin, 1992, p. 325–326 (et part. note 4); ainsi que Geneviève BRUNEL-LOBRICHON, « L'icographie du chansonnier provençal *R* », dans *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers*, Liège, 1991, p. 245–272, aux p. 255–256.

41. Angelica RIEGER, « *Ins e l cor port, dona, vostra faisso*. Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure médiévale dans les chansonniers de troubadours », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 1985, p. 385–415.

42. M.–L. MENEGHETTI, *Il pubblico...*, p. 334.

43. On pourrait ajouter le fragment *Romegialli* contenant des miniatures et probablement originaire également de Vénétie, jadis siglé ρ .

44. Étudié par Antoine TAVERA, « Du portail des libraires au chansonnier *C*, un itinéraire fantastique », dans *Démons et Merveilles au Moyen Âge. Actes du IV^e colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Nice*, Nice, 1990.

sentations, bustes ou têtes humaines et animales, ainsi que des figures marginales, qui, pour Meneghetti, possèdent « un caractère purement ornementale »⁴⁵.

Dans ces chansonniers non vénètes « il programma iconografico appare molto meno nitido »⁴⁶ et il mêle des représentations humaines à des représentations animales, réalistes ou fantastiques, et végétales. Celles-ci, quoique pour autant pas forcément dénuées de lien avec le texte, correspondent peut-être plus, il est vrai, à une volonté de décoration qu'à un programme d'encadrement et d'explicitation du texte tel qu'on le rencontre dans les chansonniers présentant à la fois *vidas* et initiales figurant les troubadours en tête des sections qui leurs sont consacrées, et qui sont *A*, *I* et *K*⁴⁷. Ces chansonniers ont en commun de dater du dernier quart du XIII^e siècle et d'être vénètes, peut-être même originaire de Venise même (*I* et *K* proviennent d'ailleurs du même atelier). Ils constituent donc un groupe à part qui mérite d'être étudié en tant que tel.

Les chansonniers *A* et *IK* ont donc en commun, en plus de leur origine géographique et chronologique, à la fois leur mise en page, la disposition de leurs *vidas*, et le type de leurs miniatures, initiales historiées représentant des troubadours, dont le lien au texte est très fort et qui ne recourent pas au bestiaire fabuleux présent dans nombre d'autres manuscrits. Ils sont sans aucun doute les exemples les plus caractéristiques d'un type particulier de chansonnier.

2.2 Les manuscrits choisis

2.2.1 Un type particulier de chansonnier

Si les chansonniers *A*, *I* et *K* appartiennent à la catégorie des grandes anthologies rétrospectives, avec, peut-être, une vocation à l'exhaustivité, ils se distinguent par un certain nombre de traits communs. En effet, ils cumulent des critères assez stricts d'organisation interne, une mise en page et un programme iconographique qui font d'eux des chansonniers particulièrement achevés, beaux et complexes.

Les compilateurs ont eu en effet à cœur d'organiser la matière qu'ils avaient à leur disposition, en la répartissant par genre et par auteur, et même, à l'intérieur de cette

45. M.-L. Meneghetti, *Il pubblico...*, p. 325 ; il semblerait toutefois qu'ici comme ailleurs des liens existent entre texte et image, comme tendrait à le démontrer l'étude de Geneviève BRUNEL-LOBRICHON, « l'iconographie du chansonnier provençal *R* »...

46. M.-L. Meneghetti, *Il pubblico...*, p. 334.

47. *H* se rapproche de ce modèle, étant vénète et du XIII^e siècle, mais il s'agit plus d'un manuscrit de travail qu'une luxueuse anthologie, et les quelques miniatures (8) qui accompagnent ses *vidas* ne représentent que des *trobairitz* et sont assez stéréotypées. Dans *B*, les miniatures n'ont pas été réalisées. Si *E* contient des représentations pouvant s'apparenter à des portraits, il présente ses *vidas* dans une section à part, tout comme *R* dont la décoration constitue plus souvent un bestiaire que des « portraits ». Quant à *N*, également vénète et du XIII^e siècle, il ne contient pas de *vidas*. Voir TAB. C.1, p. 222.

répartition, de présenter les troubadours dans un ordre qui soit porteur de sens⁴⁸. La composition matérielle des manuscrits et les détails de leur mise en page rendent d'ailleurs compte de cette organisation. Les compilateurs ont réparti les œuvres en trois sections, correspondant à ce qui leur paraissait être les trois genres principaux de la lyrique des troubadours : les *cansos*, genre le plus important, « la dona du *trobar* »⁴⁹ d'après Jacques Roubaud, qui se présentent en premier et auxquelles est dédiée la section la plus importante en volume ; puis suivent les *tensos*, qui n'occupent généralement qu'un seul cahier (et qui ont pu faire l'objet d'hésitations quant au lieu de leur placement définitif dans le manuscrit et poser certains problèmes, notamment de mise en page, en raison de leur nature polyauctorale⁵⁰). Enfin, viennent les *sirventés*, plus importants en nombre que les *tensos*, mais placés à la fin, étant secondaires par rapport aux *cansos*, et ce notamment en raison de leur caractère moins courtois. C'est l'organisation qui prévaut dans *IK* et aussi, dans sa version finale, dans *A*.

Cet ordre des genres fait face à un autre, qui fait suivre les *cansos* par les *sirventés* et les *tensos* « c'est-à-dire ceux qui mettent en tête les poèmes attribués à un auteur, *cansos* et *sirventés*, voire *descorts* dans le cas de *M*, et les font suivre des genres dialogués comme la *tenso* »⁵¹. C'est peut-être une disposition légèrement plus ancienne puisqu'on la retrouve dans *D*. Elle est également présente dans *B* et était prévue dans un premier temps dans *A*, avant que le cahier des *tensos* ne soit finalement intercalé entre *cansos* et *sirventés*. Faut-il y voir une évolution du modèle des chansonniers vénètes ou deux tendances coexistantes ? *B* et *A* dériveraient, on l'a vu, d'un modèle commun, interprété selon deux projets différents (un projet plus modeste pour *B*) et *B* serait plus ancien et plus proche de son modèle que *A*. Dans *A*, le remplacement du cahier des *tensos* ayant eu lieu avant la rédaction de la table, il semble donc contemporain de la réalisation du manuscrit. Il est donc probable que l'on ait d'abord suivi l'ordre du modèle, celui des plus anciens chansonniers (*D*) et qui pour F. Zufferey « apparaît comme le plus naturel et le plus ancien », avant de décider d'adopter un ordre peut-être plus récent et plus en vogue (celui de *IK*)⁵², ce qui a été facilité par la correspondance entre unités intellectuelles et unités matérielles (c'est-à-dire la correspondance entre la section des *tensos* et un cahier). Parmi les raisons qui ont pu amener à ce changement, en supposant que l'ordre des sections soit un ordre de préférence, il y a probablement deux facteurs potentiels à prendre en compte : tout d'abord, une baisse de l'intérêt porté aux *sirventés*, ce que l'on

48. Il n'est toutefois pas aisé de distinguer ce qui relève de la volonté et des choix des compilateurs de ce qui pourrait provenir de l'organisation déjà propre aux sources qu'ils avaient à leur disposition.

49. J. ROUBAUD, *La Fleur Inverse : l'art des troubadours*, Paris, 1994, p. 188, cité par F. VIELLIARD, « Les chansonniers », *Portraits de Troubadours...*, t. I, p. XXIV.

50. Se rapporter à la notice du manuscrit *A*, p. 48.

51. F. VIELLIARD, « Les chansonniers », dans *Portraits de troubadours : initiales du chansonnier provençal A (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5232)*, Cité du Vatican, 2008, p. XX.

52. Sur ces questions, voir *ibid.*, p. XX-XXI ; F. ZUFFEREY, « Autour du chansonnier provençal *A* », p. 147-160 et part. p. 150-151 ; G. LACHIN, *partizioni e struttura*, p. 280.

pourrait attribuer à la difficulté à comprendre les conflits, devenus assez anciens pour la plupart, qu'ils évoquent⁵³ (ce que vient aussi confirmer le besoin de *razos* explicatives) ; ensuite, un plus grand goût pour les *tensos*, dont on a vu à quel point elles ont pu être appréciées, en tant que jeux de cour, et qui renvoient plus fortement que les *sirventés* à cet univers de la cour, dont participent ou qui fascine les lecteurs de *AIK*. Il faut peut-être également voir dans cette nouvelle disposition la trace d'une considération nouvelle pour les genres dialogués...

À ce classement par genre s'ajoute un classement par auteur, qui est peut-être encore plus important, puisque ces chansonniers sont ceux qui « confèrent le plus de dignité aux troubadours en les présentant comme des auteurs »⁵⁴, ce qui transparaît par la mise en page et la conception globale des manuscrits. Au début de la section dédiée à chaque auteur, le manuscrit nous présente sa *vida*, copiée à l'encre rouge, suivie de ses œuvres, dont l'initiale abrite la représentation de l'auteur lui-même, la miniature. La présence physique de l'auteur se manifeste également par la présence de son nom, à l'encre rouge, au début de chacune de ses pièces, accompagnée du numéro d'œuvre. Chaque pièce s'ouvre par une initiale de taille moyenne, et chaque strophe par une petite initiale, avec généralement une alternance de rouge et de bleu. De plus, les tables anciennes, situées en tête du manuscrit, nous présentent les auteurs avec les pièces qui leur sont attribuées.

Parfois, cependant, ce classement par auteur entre en conflit avec le classement par genre : lorsque des auteurs ont écrit à la fois *cansos* et *sirventés*, il faut soit séparer leurs œuvres, soit, et c'est là une tendance forte, les regrouper dans la section de laquelle relèvent la majeure partie de leurs œuvres. C'est le cas pour Bertran de Born, dont toutes les œuvres se retrouvent dans la section des *sirventés* (*IK*) ou pour Marcabru, dont les textes sont regroupés dans la section des *cansos* (*IK*). Deux facteurs ont pu influencer ce choix : tout d'abord, la nature des sources que les compilateurs pouvaient avoir à leur disposition (et qui consistaient peut-être en partie en ces fameux « libri d'autore ») ; deuxièmement, la volonté de mettre un troubadour en valeur, de respecter un troisième type de classement. C'est le cas pour Bertran de Born, qu'on a voulu mettre en avant en le plaçant en deuxième position de la section des *sirventés*, genre sur lequel son règne est incontesté, et permettant ainsi le respect de l'enchaînement entre les œuvres de Bertran, accompagnées de *razos*, et l'échange de *sirventes* entre le roi Richart et Dalphin d'Alvernhe. De même, dans *IK*, on a probablement placé Marcabru parmi les premiers troubadours de la section des *cansos* en référence à sa *vida* évoquant son ancienneté⁵⁵.

Il semble bien en effet qu'à ces deux classements s'ajoute un troisième, moins clair, et variable selon les manuscrits. Celui de *IK* a souvent été qualifié d'« historico-

53. On remarquera que les *sirventés* évoquant des événements récents, comme ceux de Bertolome Zorzi ou ceux concernant le conflit franco-aragonais (dans *I*) sont placés dans la section des *cansos*.

54. L. KENDRICK, « L'Image du troubadour... », p. 512.

55. « Trobare fo dels premiers c'om se recort. » [BS 3].

chronologique »⁵⁶, créant des regroupements de troubadours comme les quatre premiers troubadours mentionnés dans le *Cantarai d'aquestz trobadors* de Peire d'Alvergne [BdT 323,11], et pourrait, de plus, être en partie fondé sur l'importance du nombre des pièces de chaque auteur⁵⁷. Celui de *A* se baserait sur des principes légèrement différents. D'après Asperti, il y aurait dans *A* une prédilection pour les troubadours les plus difficiles, pour le *trobar clus*, car à Peire d'Alvergne et Giraut de Borneill font suite Marcabru, Raimbaut d'Aurenga et Arnaut Daniel, tandis qu'Elias Cairel vient faire contrepoint⁵⁸.

Quelques soient les principes qui aient présidé à ce classement des troubadours, il faut également prendre en compte deux facteurs qui peuvent nous amener à relativiser la part du choix du « progettiste » du manuscrit : l'organisation matérielle, en cahier, qui a pu influencer ce classement, tout comme l'organisation des textes internes aux sources utilisées⁵⁹.

Si l'on est à peu près d'accord pour situer la réalisation des chansonniers *A*, *I* et *K* en Vénétie, leur localisation plus précise reste en question. On situe généralement le lieu de réalisation de *IK*, d'après le style de leur décoration, entre Venise et Padoue, mais, dans l'histoire de la diffusion et de la mise par écrit de la lyrique des troubadours en Italie du Nord, on a eu tendance à dénier à Venise même un rôle de premier plan, et ce peut-être en raison « d'une historiographie privilégiant les événements de la *terraferma* »⁶⁰. Il semblerait toutefois qu'un certain nombre d'éléments puisse nous faire pencher pour une origine proprement vénitienne de *A*, si ce n'est de *IK*. Giordana Mariani Canova propose une telle origine, en se fondant sur l'iconographie du manuscrit, hypothèse déjà formulée par François Zufferey en raison de la place qui y était faite à Bertolome Zorzi⁶¹. En effet, *A*, *I* et *K* sont les seuls à contenir les œuvres de ce troubadour⁶². Il existe, de plus, de fortes similitudes entre l'iconographie de *IK* et celle du manuscrit de Vérone (Biblioteca

56. Voir notamment S. ASPERTI, « La tradizione... », p. 548–549.

57. Cet ordre est celui qui prévaut dans le chansonnier *C* dans lequel il a tout d'abord été identifié par Jacques Monfrin, repris par Antoine Tavera, qui « confère arbitrairement(sic) un statut d'ordre idéal à l'ordonnance fondée sur l'importance décroissante du nombre de pièces des différents corpus », d'après la critique qu'en fait François Zufferey ; Jacques MONFRIN, « Notes sur le chansonnier provençal *C* (Bibliothèque nationale, ms. fr. 856) », dans *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Paris, 1955, t. II, p. 292–312, et part. p. 295 ; Antoine TAVERA, « le chansonnier d'Urfé et les problèmes qu'il pose », dans *Cultura Neolatina*, 1978, t. 38, p. 233–249, et part. p. 234–235 ; F. ZUFFEREY, « À propos du chansonnier provençal *M...* », p. 222 et notes 2 et 3.

58. S. ASPERTI, « La tradizione... », p. 533–549.

59. Pour une analyse plus large de cet ordre des troubadours dans *AIK*, voir le chapitre 4, p. 81.

60. F. ZINELLI, « L'atelier des chansonniers occitans *IK...* », p. 7.

61. *Ibid.*, p. 8 et notes 3–6 ; F. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, 1987, P. 65 ; Giordana MARIANI CANOVA, « Il poeta e la sua immagine : il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei canzonieri provenzali *AIK* e *N* », dans *I Trovatori nel Veneto e a Venezia*, Rome et Padoue, 2008, p. 47–76.

62. L'hypothèse de l'utilisation d'une source locale pour ces poèmes semble être soutenue par le fait que *IK* contiennent 11 *unica* et *A* 4. Sur les 7 poèmes que contient *A*, les 3 autres sont d'ailleurs communs avec *IK*, disposés dans le même ordre et avec des fautes et lacunes communes. Les *vidas* présentent, en revanche, des versions relativement divergentes. Voir F. ZINELLI, « L'atelier des chansonniers occitans *IK...* », p. 9–10.

Capitolare DVIII; V^2) contenant le *Tresor* de Brunet Latin⁶³, qui serait probablement un manuscrit vénète des alentours de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle. De nombreux points communs rapprochent *IK* de V^2 : format, taille des marges, écriture. Dans V^2 , chacun des cinq livres s'ouvre sur une initiale historiée et ces initiales présentent des ressemblances importantes avec celles de *IK*⁶⁴.

En raison de la grande proximité existant entre *I* et *K*, qui proviennent probablement du même atelier, on a pu les considérer comme des manuscrits jumeaux et aller jusqu'à avancer qu'ils avaient été réalisés presque simultanément par les mêmes personnes, c'est-à-dire que les copistes et miniaturistes de *I* et *K* auraient travaillé ensemble et en même temps sur les deux manuscrits⁶⁵. Même si l'existence d'un modèle commun ne fait pas de doute, on a depuis remis en cause cette vision d'une gémellité trop stricte. La présence, notamment, dans *I* de 11 pièces de plus que dans *K*, empêche, selon Walter Meliga « di vedere in *IK* il lavoro di due copisti che [...] hanno lavorato « di conserva »⁶⁶.

2.2.2 Description codicologique

Les chansonniers occitans, *A*, *I* et *K* en particulier, ont fait l'objet de descriptions nombreuses. Il ne s'agit pas ici de leur faire concurrence mais de relever un certain nombre d'éléments importants et pertinents, concernant les manuscrits, pour la suite de l'étude. Pour une description codicologique récente et complète, on se reportera, pour *A* aux notices d'Antonella Lombardi et de Louis Duval-Arnould⁶⁷, pour *I* et *K* aux notices de Walter Meliga et de Marie-Pierre Laffitte⁶⁸.

Description de *A*

Manuscrit de luxe et de grand format (380x250 mm) provenant de Vénétie, le chansonnier *A* aurait été réalisé « de la main d'un copiste provençal travaillant en Italie du Nord dans les dernières années du XIII^e siècle ou dans les premières du XIV^e »⁶⁹. Il s'agit

63. *Ibid.*, p. 10.

64. Pour la question du style des miniatures de *A*, *I* et *K*, et de leur proximité avec un certain nombre de manuscrits de la production vénétienne de l'époque, voir le chapitre 3, p. 62.

65. Walter MELIGA, « *Intavulare* ». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 2. Bibliothéque nationale de France I (fr. 854), K (fr. 12473)*, Modène, 2001, p. 50-51.

66. *Ibid.*; cette conviction ne fait pas toutefois l'unanimité, voir notamment F. ZINELLI, « D'une collection de tables de chansonniers romans (avec quelques remarques sur le chansonnier *estense*) », dans *Romania*, t. 122 (2004), p. 46-110, aux p. 57-60.

67. Antonella LOMBARDI, « Descrizione », dans « *Intavulare* ». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. I. Bibliotheca Apostolica Vaticana. A (Vat. Lat. 5232), F (Chig. L.IV. 106), L (Vat. Lat. 3206) e O (Vat. Lat. 3208)*, Maria CARERI dir., Cité du Vatican, 1998, p. 19-25; Louis DUVAL-ARNOULD, « Le manuscrit », dans *Portraits de troubadours. Initiales du chansonnier provençal A...*, p. XXXIII-XXXVII.

68. W. MELIGA, « *Intavulare* »..., aux p. 41-66 (*I*) et aux p. 129-153 (*K*); Marie-Pierre LAFFITTE, « Les manuscrits », dans *Portraits de Troubadours...*, t. I, p. XXVII-XL.

69. F. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, 1987, p. 64.

d'un manuscrit en parchemin de 216 f., portant une foliotation humanistique de 1 à 217 (qui saute de 7 à 9 sans lacune) et dont le f. 176 est aujourd'hui manquant. Écrit d'une seule main, en écriture gothique, disposée sur deux colonnes d'environ 30 lignes chacune, son texte est transcrit comme de la prose.

Les miniatures y sont précédées de *vidas* écrites à l'encre rouge, même si l'on trouve des *vidas* sans miniatures et si parfois l'une ou l'autre manque⁷⁰.

Dans la section des *cansos*, les *vidas* de Raimbaut d'Aurenga, Lamberti de Buvalet, et de Peire Bremon Ricas Novas manquent, *vidas* pour lesquelles un espace blanc était prévu, ainsi que celle de Jordan de l'Isla de Venessi. On trouve, pourvus de *vidas* mais sans miniatures, les petits troubadours à partir de Ricau de Tarascon, exception faite des deux *trobairitz*, Na Castelloza et la Comtessa de Dia, ainsi que de Bertolome Zorzi, dernier de la section des *cansos*, qui ont tous trois droit à une miniature et une *vida*⁷¹. Dans la section des *tensos*, il n'y a ni *vidas* ni miniatures. Dans celle des *sirventes*, quelques auteurs disposent d'une *vida* et d'une miniature, à savoir Bertran de Born, Guilhem de Berguedan et Dalfi d'Alvernhe. Pour d'autres, un blanc a été laissé pour la *vida*, tandis que l'on trouve leurs miniatures (Guiraut de Luc et *lo reis Richart*). Enfin, pour certains, on n'a que la *vida* : Peire de la Mula, Peire de Bussinac et Folquet de Romans.

Le manuscrit contient donc un total de 52 *vidas* et 45 miniatures. Demeurent également des indications pour le miniaturiste, que l'on nomme depuis A Valle « postilles ». Après la miniature qui marque la première lettre du *corpus* des œuvres de chaque troubadour, des majuscules initiales, alternativement rouges et bleues marquent le début de chaque poème et la rubrique attributive est à chaque fois répétée (avec souvent des variantes dans la graphie du nom par rapport à la graphie de la *vida*), sans toutefois que les composants soient numérotés. Les strophes sont également marquées par une alternance de petites initiales rouges et bleues.

Le manuscrit est composé de 20 cahiers, et commence par une table incipitaire ancienne, qui occupe 1 bifeuillet et 1 ternion (qui formaient peut-être à l'origine un quaternion⁷²). Le reste du manuscrit est composé de 18 sénions (f. 9–217), dont 2 sont incomplets (le cahier XIV, f. 167–175, dont un feuillet a été retiré et le dernier cahier, XVIII, qui ne contient que 5 feuillets suite à un découpage. Les feuillets découpés l'ont sans doute été parce qu'ils étaient blancs⁷³). D'après la numérotation ancienne des cahiers, celui contenant la section des *tensos* (XV) devait être à l'origine placé après celui des *sirventés*.

Le chansonnier contient 630 pièces, attribuées à 151 troubadours (et dont 2 ont été

70. A. LOMBARDI, « Descrizione »..., p. 21.

71. Pour plus de détails, et une analyse plus importante de la structure du manuscrit, de l'ordre des troubadours, et du rôle qu'y jouent *vidas* et miniatures, voir le chap. 4, p. 81.

72. F. ZUFFEREY, « Autour du chansonnier provençal A », dans *Cultura Neolatina*, XXXIII (1973), p.150, note 4, cité par A. LOMBARDI, « Descrizione »..., p. 20.

73. *Ibid.*.

attribuées à 2 troubadours différents et donc copiées deux fois⁷⁴), dont 5 *unica*, qui se répartissent comme suit :

- Section des *cansos* (f. 9–175) : 502 *cansos*.
- Section des *tensos* (f. 177–188v) : 36 *tensos*.
- Section des *sirventés* (f. 189–217) : 92 *sirventés*.

Aux f. 1-7 se trouve la table, divisée en 3 sections (*cansos*, f. 1–5 ; *tensos*, f. 5 ; *sirventés*, f. 6–7), avec peu de divergences par rapport à la présence effective des textes⁷⁵.

Description de *I*

Manuscrit de luxe et de grand format, d'origine vénète, *I* daterait de la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e. Sa datation plus précise a fait l'objet de nombreuses hypothèses⁷⁶.

Gröber⁷⁷ cite deux éléments de datation : la présence d'une poésie de Bertolome Zorzi⁷⁸, présente aussi dans *A* et composée aux alentours de 1270, et du cycle de *sirventés* concernant la guerre franco-aragonaise de 1285 [BdT 648–652], qui manque dans *K* et est autrement uniquement attestée dans *C*). L'absence de ces pièces dans *K* a pu mener à postuler une origine plus récente pour *I*. Toutefois, ces pièces ne concordant pas avec le genre de leur section (celle des *cansos*), « la volonté de ne pas contrevenir au critère d'organisation des pièces par genres aurait pu (...) à elle seule, pousser le copiste de *K* à omettre ces poèmes » qui pourraient toutefois avoir figuré dans le modèle commun de *IK*, *k*⁷⁹. À ces éléments s'ajoute la plainte pour la mort de Manfred I^{er} de Sicile⁸⁰, postérieure à 1272, qui serait la dernière pièce transcrite dans *I* et *K* et qui n'apparaît pas ailleurs⁸¹. Pour ce qui est du lieu d'origine, on a pu le placer, en se fondant notamment sur le style des enluminures, à Padoue, Venise ayant aujourd'hui généralement la préférence.

Manuscrit de 201 f. numéroté de 1 à 199 d'après la numérotation arabe moderne⁸² (avec un f. 105bis et un f. 106bis). Ses dimensions sont de 308–310x223–225 mm (mais il aurait été considérablement rogné, peut-être de 8–10x12–15 mm).

Le texte y est transcrit sur 2 colonnes, comme de la prose (avec ponctuation et un paragraphe par strophe), excepté *Razos es e mesura* (*l'ensenhamen* d'Arnaut Mareuil,

74. *Ibid.*, p. 23.

75. Si l'on excepte *Entr'amor e pensamen* [BdT 370,5], *Ia de razo no m cal metr'en pantais* [BdT 353,2] et *Una leig vei d'avol escuoll* [BdT 352,3], présents dans le manuscrit, mais sans rubrique attributive, et absents dans la table et la *tenso En Raembaut ses saben* [BdT 388,3] attribuée dans le manuscrit à Blachat et dans la table à Blacassetz ; *Ibid.*, p. 25.

76. Voir à ce sujet Walter MELIGA, « Descrizione », dans « *Intavulare* »..., p. 41–66 [I], et ici p. 41.

77. G. GRÖBER, *Die Liedersammlungen...*, p. 464.

78. *On hom plus aut es posjatz* [BdT 74.12].

79. Voir F. ZINELLI, « D'une collection... », aux p. 57–60.

80. *Totas onors et tug fag benestan* [BdT 461.234]

81. Voir à ce sujet G. BERTONI, *I Trovatori d'Italia*, Modène, 1915, p. 193.

82. Datant probablement du XVIII^e. Est aussi présente une numérotation romaine, prob. du XVI^e siècle.

[BdT 030,VI]), transcrit sur 3 colonnes aux f. 48v–49, vers par vers, peut-être car il s’agit d’une œuvre qui ne se répartit pas en strophe⁸³. Il y a environ 47 lignes de texte par colonne.

Le manuscrit est écrit dans une gothique italienne de petit module, sans changement évident d’encre, mais avec un changement de main aux alentours du f. 188–189v et 198–199v, qui laisse supposer qu’il s’agit d’ajouts postérieurs à la peinture des miniatures⁸⁴.

Les miniatures mesurent 38–48x33–40mm, et, dans cinq cas, elles ouvrent une pièce isolée, toujours une *tenso*. Des grandes initiales, d’environ 14–15 mm, rouges ou bleues, ouvrent chaque pièce et des petites initiales, d’environ 5x7 mm, également alternativement rouges et bleues, sont placées au début de chaque strophe. Le nom de l’auteur est répété au début de chaque pièce, accompagné d’un numéro d’œuvre.

Le manuscrit contient 92 miniatures (mais celle de Marcabru manque en raison de la chute d’un f. après le f. 116), dont 74 dans la section des *cansos*⁸⁵, 5 dans la section des *tenso*s et 13 dans celle des *sirventés*.

Avalle, le premier, suivi par Folea et Meneghetti⁸⁶, ont avancé l’hypothèse que copistes et miniaturistes de *I* et *K* avaient travaillé de concert sur les deux manuscrits. Cette théorie est aujourd’hui assez fortement remise en cause⁸⁷, en raison, notamment, d’un certain nombre de différences dans le traitement des miniatures⁸⁸ tout comme, apparemment, un certain décalage chronologique dans la confection des deux manuscrits.

Le manuscrit est composé de 24 cahiers. Le premier (A) est un quinion qui contient les tables (f. 1–10), puis suivent 21 quaternions (cahiers I–XVIII, f. 11–151 et cahiers XX–XXII, f. 164–187) et 2 sénions (cahiers XIX, f. 152–163, et XXIII, f. 188–189), le premier constituant la section des *tenso*s et le deuxième la fin de la section des *sirventés*. La subdivision des pièces recouvre la division matérielle en cahiers. Giosuè Lachin parle à ce sujet de « coesione tra subdivisione materiale dei fascicoli e partizioni tra generi lirici diversi »⁸⁹. Le manuscrit contient 860 pièces (861 d’après la répartition du manuscrit), dont 34 *unica* (30 en commun avec *K*), qui se répartissent comme suit :

- Section des *cansos* (f. 11–151) : 647.
- Section des *tenso*s (f. 152–163) : 53.

83. W. MELIGA, « Descrizione »..., p. 46.

84. C’est du moins ce que pense Walter Meliga ; *Ibid.*, p. 48–49.

85. Mais Uc de la Bacalaria et Guiraut de Salaignac ont leur miniatures et *vidas* dans, respectivement, la section des *tenso*s et celle des *sirventés*

86. D’A. S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d’oc nella sua tradizione manoscritta*, Turin, 1961, p. 93 ; G. FOLENA, « Tradizione... », p. 13 ; M.-L. MENEGHETTI, *Il pubblico...*, p. 261.

87. W. MELIGA, « Descrizione »..., p. 51 ; M. SIGNORINI, « Riflessioni paleografiche sui canzonieri provenzali veneti », dans *Critica del Testo*, II, (1999), p. 837–859 aux p. 849–850.

88. Sur la différence de traitement par l’image de certains détails biographiques, voir notamment, dans ce mémoire, chap. 3, p. 64.

89. G. LACHIN, « Partizione e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale », dans *Strategie del testo. Preliminari Partizioni Pause*, Atti del XVI e del XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1988 et 1989), Padoue, 1995, p. 267–304 à la p. 286, cité par W. MELIGA, *op. cit.*, p. 53.

TABLE 2.1 – *Vidas* manquantes

Bonifaci Calvo	espace réservé	non attestée
Peire del Poi	pas d'espace	non attestée
Peire Bremon	pas d'espace	non attestée
GLBal	pas d'espace	<i>H R</i>
GI Mont	pas d'espace	<i>a</i>
RbOr	espace réservé	<i>N²</i>
PMilo	pas d'espace	non attestée

– Section des *sirventés* (f. 164–199) : 160.

Il y a malgré tout quelques violations dans la répartition⁹⁰, qui pourraient être dues à la prédominance des entités autoriales, qui seraient ensuite venues se répartir d'après la tendance majoritaire des pièces. Elles sont peut-être également dues à la disposition des sources disponibles dans le *scriptorium* (l'exemple de Bertran de Born a déjà été abordé plus haut). Le prestige et la volonté de donner un ordre aux auteurs (comme celui des premiers troubadours qui reprend le *Cantarai...* [Bdt 323,11]) a pu jouer également : cela explique que les *sirventés* de Marcabru se retrouvent dans la section des *cansos*. Le cas le plus discordant est celui des *sirventés* concernant la guerre franco-aragonaise, copiés à la fin de la section des *cansos*, là où il restait de la place. Ces *sirventés* font partie, avec la section dédiée à Blacasset (3 œuvres), les 2 *coblas* de Sordel et la *tenso* entre Mont et la *dona*, des 11 pièces que *I* possède en plus que *K*.

Le manuscrit contient 85 *vidas* (67 dans la section des *cansos*, 5 dans celle des *tensos* et 13 dans la section des *sirventés*) et 19 *razos* (dont 18 concernant Bertran de Born et une sur Richard Cœur de Lion et Dalfin d'Alvernhe, qui est un *unicum* de *IK*).

La mise en page nous présente, au début de la section consacrée à chaque auteur, sa *vida* écrite à l'encre rouge, avec une grande initiale (souvent bleue, parfois rouge), puis les œuvres débutent par une initiale historiée renfermant la miniature. Avant chaque pièce, le nom du troubadour est copié à l'encre rouge, et on trouve, au début de chaque strophe, des petites initiales alternativement rouges et bleues.

Le premier cahier contient deux tables, par nom et par *incipit*, il ne relève pas les *vidas*, mais prend en compte les *razos*.

Description de *K*

Tout comme *I*, le manuscrit *K* est un manuscrit de belle facture et de grand format (337–338x230–232 mm). Il est actuellement composé de 199 f. (probablement 201 à l'origine, 2 f. étant tombés entre les f. 135 et 138) et est composé de 26 cahiers : 1 bifeuillet et

90. W. MELIGA, *op. cit.*, p. 54–55.

un quaternion contenant les tables (A et Abis) et devant à l'origine constituer un quinion ; un binion contenant un double de la *vida* et des deux sermons de Peire Cardenal⁹¹ (B) ; 23 quaternions (cahiers I–XVII, f. 1–135 et cahiers XIX–XXIII, f. 149–188) et un sénion (XVIII, f. 138–148) ; les cahiers XVII et XVIII sont incomplets (les f. 136 et 137 ayant été découpés, probablement car ils étaient blancs).

Écrit sur un parchemin légèrement de meilleure qualité que *I*, son texte est transcrit sur 2 col. comme de la prose, exception faite de l'*ensenhamen* d'Arnaut de Mareuil *Razos es e mesura* sur 3 col. au f. 35 et sur 4 au f. 35v. Les colonnes contiennent environ 50 lignes de texte.

Il est décoré de 78 initiales historiées mesurant 43–58x37–58 mm et de 9 initiales ornées (sans portrait) de 23–28x18–23 mm qui remplacent quasi-systématiquement les initiales historiées dans la section des *sirventés*.

Il y a, par rapport à *I*, une miniature en moins dans la section des *cansos* (et qui va de pair avec le manque de la section consacrée à Blacasset), 4 en moins dans la section des *tensos* (Albert marques de Malaspina, Garin lo Brun, Rainaut de Pons, Uc de la Bacalaria) et une en moins dans la section des *sirventés* (Raimon Durfort). Ces miniatures marquent la première pièce des sections consacrées à chaque auteur⁹², après la *vida*. Viennent s'y ajouter, au début de chaque pièce, la reprise du nom du troubadour, le numéro de la pièce (qui se fonde sur sa place dans le cahier) et une grande initiale de couleur alternativement rouge et bleue. De petites initiales de couleur alternativement rouges et bleues marquent également le début de chaque strophe.

Le manuscrit est composé de 856 pièces selon le comptage critique moderne (857 selon la répartition du manuscrit), qui se répartissent comme suit :

- Section des *cansos* (f. 1–135) : 644 (645)
- Section des *tensos* (f. 138–148) : 52.
- Section des *sirventés* (f. 149–188) : 160.

Les violations de la répartition par genre sont les mêmes que celles de *I* (si on excepte le cas des *unica* de ce dernier). *K* partage d'ailleurs avec *I* 30 *unica*. Il possède deux pièces supplémentaires : le *lai* de Bonifaci Calvo [BdT 101,2] et une répétition d'une *canso* de Guilhem Ademar [BdT 202,8'] déjà copiée 5 f. avant.

Le manuscrit contient également 4 pièces ajoutées postérieurement et le début d'une cinquième, déjà présente dans le chansonnier⁹³, dans une minuscule de chancellerie que l'on peut dater du XIV^e siècle : une *cobla* anonyme, *A vos ce sabes mais valer* [BdT 461,34](f. XIv), la *canso Dreg e razos es ch'eu chant e'm demori* [BdT 233,4] et *La beutat*

91. Déjà copiés aux f. 149 et 158–159v [BdT 27 et 42]. Sur les questions que cela soulève, se rapporter à W. MELIGA, « Descrizione », dans « *Intavolare* ». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 2. Bibliothèque nationale de France I (fr. 854), K (fr. 12473)*, Modena, 2001, p. 129–153 [K], aux p. 132–134.

92. Dans la section des *tensos*, seule la première pièce est dotée d'une initiale figurée.

93. W. MELIGA, *op. cit.*, p. 147–149.

nominativa [BdT 461,143] (f. 185v) et une *cobla* anonyme, *Qui vol esser per so senhor amatz* [BdT 461,214a] suivie d'une strophe de la *canço* d'Uc de Saint Circ [BdT 457,18] (f. 188v).

K contient 85 *vidas*, dont 67 dans la section des *cansos* (celle de Blacasset manque et celle de Marcabru n'est pas perdue), 5 dans la section des *tensos* et 13 dans celle des *sirventés*. Il contient, comme *I*, 19 *razos*. Les autres *vidas* manquantes sont les mêmes que dans *I*.

Les deux premiers fascicules (A et Abis) contiennent, comme dans *I*, les deux tables, par nom (f. II) et par *incipit* (f. III-IXv), chacune divisée en trois parties correspondant à la division en trois sections du manuscrit et ne relevant pas les *vidas* mais relevant les *razos*.

Copiées dans la même encre rouge que la rubrication et fonctionnant de pair avec les miniatures, les *vidas* se distinguent nettement du texte des œuvres des troubadours et des quelques *razos* contenues dans nos manuscrits⁹⁴. Cette différence dans la mise en page justifie qu'elles soient considérées, au même titre que la décoration, comme constituant un appareil biographique, interprétatif, un « double filtre métatextuel » qui encadre les textes des troubadours et met en relief la notion d'auteur.

94. Le petit nombre des *razos* dans *IK*, va de pair avec leur placement, non pas en tête des sections, mais au milieu des œuvres de Bertran de Born et à sa fin (qui laisse supposer, on l'a vu, leur préexistence en tant qu'entité textuelle). Elles sont de plus copiées dans la table au même rang que les poésies, et ce contrairement aux *vidas* qui n'y figurent pas.

Chapitre 3

« Portraits » et « biographies »

3.1 *Vidas et Razos*

3.1.1 Des textes biographiques ?

Depuis l'édition qu'en a donnée Raynouard en 1820¹, on a convenu d'appeler « biographies des troubadours » un ensemble de courts textes en prose, que l'on divise généralement en *vidas* et *razos*. Pour Jean Boutière :

les uns, intitulés *vidas*, sont des sortes de notices biographiques, dont l'étendue n'est souvent que de quatre ou cinq lignes et ne dépasse guère quinze ou vingt ; les autres, nommés *razos* (< lat. rationem) sont, comme leur nom l'indique, des « explications », des « commentaires » de poésies².

Ces textes nous présentent donc un troubadour et sa vie, de façon plus ou moins liée à son œuvre. Les *vidas*, en effet, se détachent d'une œuvre précise et tendent vers un récit biographique plus général tandis que les *razos* utilisent les données biographiques pour expliciter une poésie. C'est, en quelque sorte, la distinction que fait Elizabeth Wilson Poe lorsqu'elle fait correspondre la *vida* au « poetic ego » et la *razo* à la « poetic experience »³.

Les *vidas* sont au nombre de 225 environ⁴. La naissance de ces textes biographiques donne lieu à débats, mais l'on s'accorde néanmoins à en voir l'origine dans ce que Meneghetti appelle un « momento diegetico »⁵ précédant les « performances » des œuvres des troubadours et ce probablement dès le début du XIII^e siècle. S'il est probable que les

1. François-Juste-Marie RAYNOUARD, *Biographies des troubadours et appendice à leurs poésies imprimées dans les volumes précédents*, Paris, 1820 (*Choix des poésies originales des troubadours*, t. 5).

2. J. BOUTIÈRE, *Biographies...*, p. VII.

3. Elizabeth WILSON POE, *From poetry to Prose in Old Provençal : The Emergence of the Vidas, the Razos and the Razos de Trobar*, Birmingham, 1984, p. 4-5.

4. Cette approximation, qui est celle de Jean Boutière, est due au fait que « ce nombre ne saurait être qu'approximatif, certaines *razos*, complexes, pouvant être scindées, au gré de l'éditeur, de diverse manière » ; J. BOUTIÈRE, *Biographies...*, p. VII.

5. M.-L. MENEGHETTI, *Il pubblico...*, p. 237.

razos aient été, dès leur origine, destinées à être récitées avant un poème particulier, pour le contextualiser et l'expliquer, il est moins certain, cependant, que cela ait été le cas des *vidas*. Elles semblent tout du moins répondre au besoin de placer les œuvres d'un troubadour dans un contexte, et la vogue qu'elles connaissent en Italie du Nord au XIII^e siècle s'explique probablement par le décalage entre la production des textes et leur réception par le public courtois italien, décalage à la fois géographique et temporel.

L'originalité des *vidas* réside pour une bonne partie dans leur volonté de présenter, de manière absolue, la vie d'un troubadour, et c'est probablement pour cela que, contrairement aux *razos*, elles ne s'adressent pas directement au lecteur par l'emploi de la deuxième personne et que les interventions du narrateur y sont minimales, qu'elles ne se contextualisent pas par rapport à un poème, emploient essentiellement imparfait et prétérit⁶. En effet, jusqu'au XII^e siècle tout du moins, art et littérature semblent chercher à dissimuler leur auteur, et ce, selon toute vraisemblance, dans un but d'universalité, pour incarner les aspirations d'un groupe social, pour « annullare il dato personale a tutto vantagio dell'oggetto poetico, che si pone quasi come una realtà increata, una realtà che, per meglio dire, trascende immediatamente il suo legame con l'autore »⁷.

Tout d'abord présentées, dans les manuscrits, en tête des œuvres d'un troubadour (*ABIK*), elles seront bientôt réunies dans une section à part (*EPR*), formant ainsi des recueils qui constituent ce que Jean Boutière a pu appeler « la première ébauche d'histoire littéraire existant en Europe »⁸. Cette disposition transcrit vraisemblablement une évolution dans la perception des *vidas* : faisant tout d'abord partie d'un appareil métatextuel servant à encadrer le texte, à répondre à un besoin de contextualisation, dans les anciens chansonniers vénètes, elles finissent par être considérées comme œuvres littéraires en elles-mêmes.

Elles constituent donc un « fattore di enorme novità »⁹, en élevant les troubadours au rang d'auteur, en les individualisant, en leur attribuant des traits permettant d'expliquer leurs œuvres. Ce faisant, elles ont probablement :

répondu du côté du public à un besoin d'individuation que l'on peut déjà qualifier de « romantique ». Le désir de voir la perfection abstraite du *je* lyrique incarnée dans un destin personnel pouvait aussi, du côté de la production, se

6. Les *razos* partagent dans l'ensemble ces caractéristiques des *vidas* « except that as a more sophisticated, more self-conscious genre, they permit an « I », the narrator of the story in progress; moreover, the introduction of this narrative « I » prompts a new tense, i.e. the *passé composé*, which, in distinction to the preterite and the imperfect, is defined with respect to the moment of discourse »; voir E. WILSON POE, *From Poetry to prose...*, p.16; on pourrait toutefois objecter à cette assumption qu'en deux occasions, l'auteur de la *vida* se proclame nominalement comme tel, dans la *vida* de Peire Cardenal [BS 50] et de Bernart de Ventadorn [BS 6], tandis que dans d'autres, notamment celle de Cadenet, il déclare « E tot lo sieu faig eu saubi per auzir et per vezer » [BS 80].

7. M.-L. MENEGHETTI, *Il pubblico...*, p. 238.

8. J. BOUTIÈRE, *Biographies...*, p. VIII.

9. M.-L. MENEGHETTI, *Il pubblico...*, p. 238.

rencontrer avec le fait que, déjà dans la poésie médiévale, le sujet lyrique participe de l'ambivalence grammaticale du pronom *je* : référence à la fois universelle et singulière¹⁰.

Conçues tout d'abord comme une « aide » à la compréhension des poèmes, elles prennent une toute autre dimension de par leur tendance à élever les troubadours au rang de « modèles », et même à en faire des héros, presque des héros « de roman », en leur attribuant les vertus dont on affecte vouloir se parer¹¹. L'auteur de la *vida*, tirant essentiellement ses informations des œuvres du troubadour en question, n'est déjà plus forcément lui-même en position de tout comprendre¹² et, qui plus est, ne craint pas non plus d'inventer, d'imaginer « des aventures qu'il ne se fait pas scrupule d'attribuer, identiques, à des troubadours différents »¹³. La première source de la *vida* d'un troubadour semble toutefois être son œuvre, ses poésies. L'auteur de la *vida* en tire en effet des éléments qu'il tente d'interpréter, pas toujours à bon escient, et auxquels il tente de donner une cohérence par le biais d'une vie de l'auteur construite autour de son activité littéraire. Cette vie, bâtie sur les œuvres du poète, sert ensuite à fixer une interprétation des poèmes. Laura Kendrick définit ce processus comme celui d'une « circularité herméneutique » :

L'appareil textuel d'une vie du troubadour nous encourage à comprendre « ses » textes par référence à sa vie et à ses intentions, plutôt que de les interpréter à notre gré, c'est-à-dire de nous les approprier et de les modifier librement. En effet, les *vidas* semblent être largement inspirées des poèmes, ce qui instaure une sorte de circularité herméneutique. Le choix et l'attribution des poèmes comme leur interprétation en tant que témoignages autobiographiques permettent l'invention des *vidas*, qui servent ensuite à limiter les interprétations possibles des poèmes¹⁴.

Les *vidas* participent ainsi, dans les chansonniers qui les présentent en tête de la section de chaque troubadour, à structurer la perception des œuvres par le lecteur, ainsi qu'à donner au troubadour un statut particulier, un statut d'auteur pour lequel vie et production

10. Hans Robert JAUSS, « Littérature médiévale et expérience esthétique », in *Poétique*, 31, 1977, p. 177 ; cité dans M.-L. MENEGHETTI, *Il pubblico...*, p. 239.

11. On pourrait ici risquer une comparaison avec les héros des romans de chevalerie, les troubadours représentant l'achèvement de la *fin'amor* et ne vivant, composant que pour leur dame. Les *vidas* nous présentent leurs aventures, les épisodes marquant d'une vie qu'on leur prête.

12. Un exemple de cette mauvaise compréhension nous est fourni par la *vida* de Bernart de Ventadorn, qui nous apprend qu'il était « fils d'un sirven qu'era forniers, qu'esquaudava lo forn a coszer lo pan del castel », information vraisemblablement tirée de la quatrième *cobla* de Peire d'Alvernha, *Cantarai d'aquestz trobadors* et qui contient ce que Roncaglia a pu appeler des *vituperia*, notamment au sujet de la mère du dit Bernart : « e sa mair'escaldava-l forn/et amassava l'issermen ». Ce faisant, l'auteur de la *vida* transforme la relation d'*En Bernart* avec la comtesse en une histoire d'amour un peu tragique entre un serf et une noble dame au mari jaloux. À ce sujet voir M.-L. MENEGHETTI, *Il pubblico...*, p. 257, note 64.

13. J. BOUTIÈRE, *Biographies des Troubadours...*, p. XIII et particulièrement note 20.

14. L. KENDRICK, « L'Image du troubadour... », p. 513.

littéraire sont indissolubles.

D'autres sources d'inspiration viennent s'ajouter aux simples œuvres du troubadour. Ainsi, certains textes ont pu jouer un rôle fondateur, notamment les galeries de portraits littéraires, deux essentiellement, la première ayant inspiré la seconde, à savoir le *Cantarai d'aquestz trobadors* de Peire d'Alverna [BdT 323,011] et le *Pos Peire d'Alvergn'a chantat* du Monge de Montaudon [BdT 305,016]. Les auteurs des *vidas* en tirent de nombreux éléments qu'ils utilisent d'ailleurs souvent à tort et à travers, prenant pour argent comptant les plaisanteries que les auteurs lancent au sujet de leurs contemporains et qui sont propres à ce jeu de cour. On trouve cependant déjà dans ces textes la perception nette de sa propre valeur, l'existence d'un lien entre la personnalité de chacun et la nature de ses œuvres, même pris sous l'angle de l'humour, et sans doute déjà, en germe, la notion d'auteur telle qu'elle sera reprise dans les *vidas*.

Faut-il prendre au sérieux les auteurs des *vidas* lorsque ceux-ci proclament fièrement avoir recueilli certaines informations de la bouche d'un troubadour¹⁵, ou tout savoir « per auzir e per vezer »¹⁶ ? La précision parfois étonnante de certains détails historiques pourrait, dans certains cas, le laisser croire, tandis que dans d'autres, la part d'invention et d'imagination est flagrante. Il s'agit là d'une question qui n'est pas encore résolue. Il est toutefois indéniable que l'on rencontre dans les *vidas* une tendance, peut-être plus tardive, à inventer et à appliquer certains motifs littéraires à des troubadours¹⁷. Cela a pu amener, par la suite, à un changement dans la perception des *vidas*. Cette tendance à transformer les *vidas* en des textes littéraires dignes d'intérêt en eux-mêmes et riches d'aventures et de mésaventures rend compte d'une perception différente de leur rôle et cette évolution trouve son achèvement lorsque les *vidas*, coupées des œuvres dans des sections à part, formant de véritables recueils, s'amplifient jusqu'à former des textes plus proches de « nouvelles », destinées parfois à une certaine postérité littéraire.

Mêlant ainsi interprétation et imagination, l'auteur d'une *vida* applique le filtre de sa propre subjectivité, à la fois récepteur de textes déjà existants et auteur, il dialogue avec les textes, les comprenant d'après ses propres critères, ceux de son milieu et de son époque, les transformant ainsi, leur donnant un autre sens, les « recréant » pour ainsi dire, tout cela en voulant leur donner un sens fixe, établi, qui puisse les expliciter et servir de modèle. Les *vidas* se positionnent donc dans le cadre vaste de la réception des œuvres des troubadours en Italie du Nord et dans un phénomène particulier que Meneghetti a pu ainsi définir :

In questo duplice senso (...) direi che l'esperienza provenzale si caratterizza come fenomeno « vivo », come continuamente determinabile — e dete[r]minata

15. « segon qe'm dis lo Dalfins d'Alvergne », dit la *vida* de Peire d'Alvergne [BS 39].

16. Notamment dans la *vida* de Cadenet [BS 80].

17. Par exemple le motif du cœur mangé, présent dans la *vida* de Guilhem de Cabestany [BS 94].

— dall'attività di un fruitore che interviene massicciamente sui testi, rifacendoli, o più semplicemente reinterpretandoli con l'aiuto di espansioni prosastiche e di concretizzazioni figurative¹⁸.

La compréhension de ces éléments propres aux *vidas* ne peut s'expliquer que par les particularités du contexte qui leur a donné naissance.

3.1.2 La mise par écrit des *vidas*

Les *vidas* ont, en effet, été mises par écrit essentiellement en Italie du Nord au XIII^e siècle. Si leurs auteurs sont assez largement anonymes, il en est deux qui nous sont connus, à savoir Miquel de la Tor et, surtout, Uc de Saint-Circ. Miquel de la Tor, auvergnat résidant à Montpellier, se dit l'auteur de la *vida* de Peire Cardenal. Uc de Saint-Circ, originaire du Quercy, actif entre 1210 et 1257 environ, signe la *vida* de Bernart de Ventadorn, présente dans *ABEIKRSg*¹⁹ et se déclare auteur des *razos* de Savaric de Mauléon. Bien que ne revendiquant explicitement, comme on vient de le voir, qu'un nombre fort restreint de textes biographiques, la question de la paternité d'Uc de Saint-Circ sur une bonne partie du *corpus* des *vidas* a fait couler beaucoup d'encre. Panvini se propose de lui en attribuer trente-six²⁰, tandis que Favati lui reconnaît une majeure partie des *vidas* et la quasi totalité des *razos*²¹. Maria-Luisa Meneghetti, quant à elle, a pu considérer comme quasiment certaine la paternité d'Uc sur les *vidas* de Raimbaut d'Aurenga, Guillaume IX, Sordello (dans *IK*) et Guilhem Figueira et a même été jusqu'à dire qu'il est « ragionevole, quantomeno a livello di ipotesi di lavoro, considerare come composte, o almeno rivedute, da Uc tutte le biografie contenenti allusioni ad avvenimenti anteriori al 1257 »²². Saverio Guida a pu relancer ce débat²³ en tentant d'établir de manière assurée la paternité d'Uc sur un certain nombre de *vidas*, notamment celle de Rigaut de Barbézieux, en comparant les données contenues dans les *vidas* avec celles qui nous sont connues historiquement : il note que la *vida* contient des éléments biographiques qui ne découlent d'aucune des poésies qui nous soit parvenue. Dans un autre temps, il se livre à une comparaison des formules et des expressions employées dans les *vidas* dont il veut établir la paternité avec celles des *vidas* dont on est assuré qu'elles ont été composées par Uc. Certains obstacles

18. M.-L. MENEGHETTI, *Il pubblico...*, p. 19.

19. Sa paternité sur cette *vida* a toutefois pu être remise en cause, car, comme le déclare Jean Boutière, « son nom (qui est altéré dans plusieurs mss [...]) ne figure pas dans *AB* », voir J. BOUTIÈRE, *Biographies...*, p. 25 ; cité par M.-L. MENEGHETTI, « Uc e gli altri : sulla paternità delle biografie trobadoriche », dans *Il racconto nel medioevo romanzo (Atti del Convegno, Bologna, 23-24 ottobre 2000)*, 2002, p. 147-162, à la p. 147.

20. Bruno PANVINI, *Le biografie provenzali. Valore e attendibilità*, Florence, 1952, p. 17.

21. Guido FAVATI, *Le biografie trovadoriche : testi provenzali dei secc. XIIIe et XIVe*, Bologna, 1961.

22. M.-L. MENEGHETTI, *Il pubblico...*, p. 243-245.

23. Saverio GUIDA, « Ricerche sull'attività biografica di Uc de Saint-Circ », dans *Primi approcci a Uc de Saint-Circ*, Soveria Mannelli, 1996, p. 75-144 ; voir, d'ailleurs, le résumé qu'il fait des diverses positions sur le sujet, p. 76.

peuvent toutefois entraver une telle analyse en ce qui concerne un *corpus* tel que celui des *vidas* qui présente, au niveau de la langue employée, une certaine « standardisation » et un côté répétitif au point que Jean Boutière ait pu en dire qu'elles « constituent un véritable genre littéraire dont le moule, le squelette, la langue et la phraséologie ont été si bien respectés au cours du temps qu'il serait aisé d'en faire aujourd'hui des pastiches »²⁴. Cela a pu amener Meneghetti, dans un article plus récent, à remettre en cause « l'expertise » de Saverio Guida, qui se fonde sur des considérations « di ordine storico, di solita abbastanza sottoscrivabili, o di ordine tematico — e già qui la dimostrazione pare talora meno convincente »²⁵, ajoutant que :

la dimostrazione di Guida si fonda più che altro su una sorta di « catena di sant'Antonio » stilistico-formulare : una volta reperita in qualche testo biografico un'espressione o un giro di frase riscontrabili in una *vida* o una *razo* già riconosciute come di Uc — espressioni o giri di frase di solito genericamente denotativi, com'è del resto tipico dello stile delle biografie trobadoriche —, si annette anche questa prosa al trovatore caorsino ; e così di seguito a piantar bandierine... Ma è inutile dire che proprio la riconosciuta formularità del corpus delle *vidas* e delle *razos* dovrebbe tenerci lontani dal cercare prove di tal fatta²⁶.

Reconnaissant sa part dans ce qu'elle qualifie de « *furor* attribuizionistico a senso unico », elle cherche à démontrer l'existence d'un certain nombre d'autres « biographes ». Force est de constater que ce débat, qui demeure vivace, et donne fréquemment lieu à de nouvelles contributions de haut vol, est loin d'être clos.

La vie d'Uc s'insère dans le contexte de ce qu'Antoine Tavera a pu définir comme un mouvement « italo-trope » des troubadours²⁷. En effet, selon lui, on passe de troubadours et jongleurs essentiellement « hispanotropes » au XII^e siècle à des troubadours « italo-tropes » à partir du début du XIII^e siècle. Raimbaut de Vaqueyras est ainsi le premier à franchir les Alpes, aux alentours de 1191, et à se fixer auprès de Boniface de Montferrat. Nombre l'imiteront, probablement en grande partie en raison de la croisade contre les Albigeois, et se fixeront dans les cours des Montferrat, des ducs de Savoie, des Malaspina, des Este. Uc de Saint-Circ est de ceux-là, lui qui arrive aux alentours de 1220 dans la Marche de Trévis, à l'époque de la formation d'une principauté par les frères da Romano, Ezzelino et Alberico. C'est cette transposition transalpine de la lyrique troubadouresque qui donne probablement naissance à un besoin de théorisation et d'explicitation

24. J. BOUTIÈRE, *Biographies des Troubadours...*, p. VIII.

25. M.-L. MENEGHETTI, *Uc e gli altri...*, p. 148.

26. *Ibid.*, p. 149.

27. Voir à ce sujet, Antoine TAVERA, « À propos des « petits » troubadours qui allèrent en Italie », dans *Le Rayonnement des Troubadours*, Anton TOUBER dir., Amsterdam, 1998, p. 143-159, ainsi que ID., « Des Troubadours Italo-tropes », dans *Literary Aspects of Courty Culture*, Cambridge, 1994, p. 85-93.

des œuvres, besoin qui mène notamment aux *vidas*²⁸.

Autour des mécènes que sont les princes existe un véritable public réceptif aux valeurs courtoises, et il n'est pas invraisemblable que les *homines de masnada* des da Romano aient été les destinataires des *vidas* et des *razos* composées à cette époque :

Non pare perciò azzardato pensare che il più immediato ricevente del messaggio costituito da *vidas* et *razos*, testi, i secondi soprattutto, nati per essere, almeno da principio, recitati come introduzione alle *performances* trobadoriche, siano stati proprio gli *homines de masnada* ed i *milites* vicini alla corte dei da Romano²⁹.

La mise par écrit des œuvres se place dans ce contexte, et le plus ancien chansonnier, datant de 1254, est d'ailleurs une anthologie de poèmes choisis pour Alberico, et porte la mention « Hec sunt inceptiones cantionum de libro qui fuit domini Alberici et nomina re-pertorum earundem cantionum ». Si le rôle d'Uc dans la mise par écrit des *vidas* est assez reconnu, certains contestent toutefois son rôle d'« auteur », préférant le voir comme un « compilateur » d'un *corpus* préexistant. C'est la position de Favati, pour qui les *vidas* dateraient d'avant 1219. Si la tradition des *razos*, dont la mise par écrit est paradoxalement plus tardive, paraît remonter avant l'arrivée en Italie du Nord, les *vidas* pourraient pourtant constituer une spécificité due aux circonstances particulières de l'« expatriation » de la lyrique occitane.

Si les *vidas* constituent, comme on a pu le voir, une nouveauté, une originalité, propres à une situation particulière, elles ne sont pas sans posséder d'antécédents, d'ancêtres dans la littérature. Un premier rapprochement pourrait être tracé avec les vies de saints courtes, comme tend à le démontrer Valeria Bertolucci Pizzorusso³⁰. Maria-Luisa Meneghetti les met aussi en lien avec les *accessus ad auctores*, et ce notamment en raison de leur rôle éducatif, de leur volonté d'explicitier et d'interpréter leurs œuvres poétiques³¹. Le *Lumiere as lais*, traduction en anglo-normand par Pierre de Peckam de l'*Elucidarium*

28. Certains identifient d'ailleurs Uc de Saint-Circ à Uc Faiditz, l'auteur du *Donatz proensals*, une des premières grammaires occitanes ; « Faidit » ferait alors référence à son exil en Italie ; ceci contribuerait à faire de Uc en quelque sorte le premier « théoricien » de cette lyrique ; cette thèse, avancée en premier lieu par Gröber, a été reprise par Saverio Guida, qui voit dans le « Cuius Ugo nominor » de l'épilogue du manuscrit A du *Donat* une déformation de « Circus Ugo nominor » ; cette interprétation n'est toutefois pas unanimement acceptée, et Marshall, éditeur du *Donat*, penche plutôt pour « Ugo Faiditus nominor », nom qui apparaît dans l'*incipit* des manuscrits D et L, et pense que cet *incipit* résulte « from a transferring to the beginning of the work of a part of the Latin paragraph which originally formed the conclusion » ; G. GRÖBER, « Der Verfasser des Donat Proensal », dans *Zeitschrift für romanische Philologie*, VIII (1884), p. 112–117, part. p. 114 ; S. GUIDA, « L'epilogo del *Donat proensal* », dans *Primi approcci a Uc de Saint Circ*, Soveria Mannelli, 1996, p. 145–170, part. p. 152–155 ; John Henry MARSHALL, *The Donatz Proensals of Uc Faidit*, Londres, 1969, p. 62 et 339–340.

29. M.–L. MENEGHETTI, *Il pubblico...*, p. 249–250.

30. Valeria BERTOLUCCI PIZZORUSSO, « Il grado zero della retorica nella « vida » di Jaufre Rudel », in *Studi Mediolatini e Volgari*, 18, p. 7–26, et plus particulièrement p. 15–19.

31. M.–L. MENEGHETTI, « La forma della mediazione : le biografie trobadoriche come « accessus » agli « auctores » contemporanei », dans *Il pubblico...*, p. 279–321.

de Honorius d'Autun, nous donne un exemple de la façon dont on concevait ceux-ci au XIII^e siècle :

Cinq choses sunt en ja enquere
 au commencement en liver fere :
 ki fut autur e l'entitlement
 e la matire e la furme ensement,
 e la fin, par quei ceo est resun
 fu fete la composiciun.

Maria-Luisa Meneghetti déduit de cette définition de Pierre de Peckam un schéma que l'on pourrait identifier comme : auteur, genre, sujet, but, titre. Or dans les *vidas*, auteur et genre sont la plupart du temps présents et sujet et but s'entremêlent et se personnifient en la dame³². Ce schéma paraît toutefois mieux correspondre aux *razos* qu'aux *vidas*, notamment par le rapport étroit qu'il entretient avec l'œuvre dont il introduit l'auteur. Il ne s'agit pas en effet d'une présentation de l'auteur en lui-même, mais en lien avec l'œuvre présentée. Il ne semble pas toutefois incongru que les troubadours, dont beaucoup sont éduqués, dont certains sont clercs ou ont fréquenté des écoles, aient pu avoir été en contact avec ce genre littéraire.

3.2 Première approche des miniatures

Les chansonniers *A*, *I* et *K* se caractérisent par la présence, en tête de la section dédiée à un troubadour, d'une miniature le représentant, placée à la suite de la *vida* dans l'initiale du premier texte, qu'on a pu qualifier de « portrait ». Si ces trois chansonniers ne sont pas les seuls à être enluminés, leur décoration se distingue fortement de celle des autres à tel point qu'il est peut-être trompeur de parler encore de décoration. En effet, si, dans les chansonniers dépourvus de l'appareil biographique fourni par les *vidas*, l'enluminure tourne souvent au bestiaire, dans les chansonniers *A*, *I* et *K*, les miniatures entretiennent des liens forts avec les *vidas* et les œuvres du poète tout autant qu'avec le contexte du manuscrit et servent à fournir au lecteur un outil pour la compréhension et l'interprétation.

Représenter le troubadour, c'est à la fois représenter l'auteur et le protagoniste d'un texte littéraire. Les miniatures rendent, en quelque sorte, compte de cette double nature : le troubadour est souvent représenté déclamant mais il est également parfois figuré dans le cours d'une de ses aventures, tel Jaufre Rudel mourant dans les bras de la comtesse de Tripoli. Au delà de ces deux aspects, la miniature a pour rôle, tout comme la *vida*, d'encadrer le texte et de rendre compte de la spécificité de chaque troubadour. Il a donc fallu chercher à rendre compte de ce qui le caractérise vraiment, de son essence.

32. *Ibid.*, p. 307.

Dans la conception du portrait, telle qu'on la rencontre dans l'ouest de l'Europe au XIII^e siècle, l'on cherche à rendre compte de la nature d'une personne non pas encore par la représentation de son aspect physique extérieur, mais par un certain nombre d'attributs formels, renvoyant à des qualités qui lui sont propres. Au vieillard la barbe, au puissant les riches vêtements, au guerrier l'armure... Caractériser un troubadour, c'est donc le doter d'un certain nombre de ces attributs, le représenter dans une position précise et en train d'accomplir la tâche qui lui échoit, le vêtir des ornements propres à son rang. Il y a bien peu, dans les miniatures, d'aléatoire ou d'arbitraire. Au contraire, le miniaturiste semble se fonder, dans son travail, sur des éléments qu'il tire du texte et qu'il transcrit dans son propre langage iconographique. L'étude de ce langage, de son fonctionnement, de ses correspondances avec celui du texte est la clé de la compréhension de l'image que l'on pouvait, à ce moment, se faire d'un troubadour, mais aussi d'un seigneur, d'un jongleur, d'une noble dame ou d'un clerc.

Du point de vue du style, les miniatures de *A*, *I*, et *K* participent du style vénéto-padouan de la deuxième moitié du XIII^e siècle³³. Les styles de Venise et de Padoue sont assez proches pour qu'il soit délicat de les différencier. Malgré tout, l'étude de similitudes existant entre nos miniatures et celles d'autres manuscrits semble plutôt orienter vers Venise. C'est la thèse que soutient notamment Giordana Mariani Canova, pour qui :

Senz'altro veneziano infatti è innanzitutto il Canzoniere A (...) da collocare per elementi testuali non prima degli anni ottanta, che nel delicato pittoricismo e nel naturalismo gotico dei personaggi, d'indole squisitamente sensitiva, mostra di dipendere dalla lezione della Bibbia marciana. Così veneziani sono anche (...)K e I(...) di più piccante brio e allineati sul modellato asciutto attestato dagli Omeliari marcani³⁴.

En effet, le manuscrit *A*, tout d'abord, possède un certain nombre de points communs avec les miniatures de certains manuscrits vénitiens, provenant de Saint-Marc. Il semble en effet porter l'influence de l'*Epistolario* écrit par Giovanni da Gaibana (Padoue, Biblioteca Capitolare; fig. D.5, p. 250) pour la cathédrale de Padoue et daté de 1259, à tel point que l'on a pu, à la suite de cette comparaison, préférer Padoue comme lieu supposé de la réalisation de *A*³⁵. Il semblerait pourtant que les miniatures de l'*Epistolario* aient été

33. Pour renvoyer plus aisément aux miniatures de *AIK*, j'emploierai dorénavant les numéros qui leur sont attribués dans les deux volumes de F. VIELLIARD et J.-L. LEMAÎTRE, *Portraits de Troubadours...* Ces numéros correspondent, pour le cas de *A*, à l'ordre des miniatures dans le manuscrit, et, pour *IK*, aux numéros déjà attribués par J. BOUTIÈRE et A.H. SCHUTZ, *Biographies...*

34. Giordana MARIANI CANOVA, « La miniatura », dans *La pittura nel Veneto. Le origini*, Milan, 2004, p. 223-244, à la p. 237.

35. C'est du moins l'hypothèse formulée par Folena, sur la base de la proximité stylistique entre les miniatures de *IK* et celles de la production padouane du XIII^e siècle; voir G. FOLENA, « Tradizione e cultura... », p. 8-9; ainsi que le résumé de cette thèse par G. MARIANI CANOVA, « Il poeta e la sua immagine... », p. 48.

réalisées par un maître vénitien, comme tendrait à le prouver Sergio Bettini³⁶. Malgré cette proximité de style, le décalage chronologique entre ces deux manuscrits rend *A* plus proche de manuscrits qui, quoique du même tonneau, sont plus tardifs. Ainsi, il existe de nombreuses similitudes avec les miniatures collées sur un Antifonaire conservé à la BNF (N.A. Lat. 2557, f. 29–30)³⁷, ainsi qu’avec une Bible de Saint–Marc (ms Lat. I 1–4=2108–2111), datant des environs de 1260–1270 (fig. D.1, p. 246)³⁸.

En outre, on dénote également une certaine ressemblance avec un Antifonaire de Saint–Marc (collection privée ; fig. D.2, fig. D.3 et fig. D.4 , p. 247), plus ancien, portant notations musicales et miniatures, parmi les premiers témoins d’initiales figurées vénitiennes³⁹. Si l’on examine la figure D.3, f. 84v dudit manuscrit, représentant un prophète sur fond d’or dans une initiale **U**, on observe notamment le même type de fleurons servant à cadrer les courbes du **U**, le même type de remplissage des parties pleines de la lettre avec des guirlandes et le même type de soulignement de l’intérieur de la lettre. Si cette miniature est proche de celle de *A*, d’autres sont plus proches du style de *N*.

Le style de *IK* est, quant à lui, quelque peu différent de celui de *A* et vraisemblablement aussi plus tardif. Toutefois, il reste proche du style des productions vénitiennes plus tardives, telles l’Homélaire conservé à la bibliothèque *Marciana* (mss Lat. III 98–100=2427–2429 ; fig. D.4, p. 249), datant des années 1280⁴⁰. En outre, les miniatures de *I* et *K* présentent de surprenantes similitudes avec celles du manuscrit DVIII de la Biblioteca Capitolare de Verone, contenant le *Livres dou Tresor* de Brunet Latin, et qui fut la propriété d’Andrea Dandolo, fils du Doge Giovanni Dandolo, à tel point qu’il est raisonnable de penser qu’ils proviennent du même atelier. Ce manuscrit, probablement exécuté à Venise entre 1290 et 1298, présente des points communs importants avec *IK*, tout autant au niveau des dimensions, de la mise en page, de l’écriture que de la décoration⁴¹. On y trouve notamment le même type de petits dragons engoulant les antennes⁴², ainsi qu’une grande similarité tant dans le costume que dans les ornements de la lettre (croix à l’encre blanche, motifs quadrilobés...).

Les styles de *K* et de *I*, quoique très proches, possèdent toutefois un certain nombre de variances entre eux. Giordana Mariani Canova voit dans *K* le travail de deux maîtres,

36. Sergio BETTINI, « Le miniature dell’Epistolario di Giovanni da Gaibana nella storia della pittura veneziana del Duecento », dans *L’Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, Vicence, 1963, p. 51–65 ; cité par G. MARIANI CANOVA, « Il poeta e la sua immagine... », p. 51.

37. Voir François AVRIL et Marie–Thérèse GOUSSET, *Bibliothèque nationale. Mss enluminés d’origine italienne, 2, XIIIe siècle*, Paris, 1984, p. 12–13 et n. 11bis.

38. Voir G. MARIANI CANOVA, « Il poeta e la sua immagine... », p. 58–62.

39. G. MARIANI CANOVA, « la miniatura », dans *La pittura nel Veneto. Le origini*, Francesca FLORES D’ARCAIS dir., p. 223–244, le n°260.

40. Voir G. MARIANI CANOVA, « Il poeta e la sua immagine... », p. 63.

41. À ce sujet, voir F. ZINELLI, « L’atelier des chansonniers occitans *IK*... », part. les p. 12–19.

42. Ces dragons seraient typiques du style vénitien : « l’invenzione senz’altro più di effetto è l’introduzione di scattanti figure di draghi di smagliante colore (...) la cui grintosa ferentità conferisce nuovo mordente alle iniziali », dans G. MARIANI CANOVA, « La miniatura »... , p. 230.

un premier au style plus fin et raffiné⁴³, à l'œuvre dans la première centaine de folios, et un deuxième qui l'est moins et dont le style se rapprocherait de celui employé dans le manuscrit *I*⁴⁴.

3.2.1 Correspondances directes entre texte et image dans *IK*

Une première étape de l'analyse des rapports entre vocabulaire du texte et vocabulaire de l'image consiste à chercher, au cas par cas, des correspondances entre la miniature et les textes qui l'entourent (*vidas*, œuvres du troubadour en question...). Les miniatures atypiques, celles qui se distinguent fortement, se prêtent volontiers à cette méthode qui est peut-être celle qui a connu la plus grande faveur.

Pour les manuscrits qui nous concernent, ces cas — une douzaine dans *I*, moitié moins dans *K* — se distinguent des figures plus générales par des traits uniques, non-récurrents, correspondant à des éléments particuliers des *vidas* qui leur sont associées.

Les cas les plus évidents sont peut-être ceux où la miniature illustre un épisode supposé de la vie du troubadour, généralement tiré de sa *vida*. Dans la plupart des cas, il aura fallu au miniaturiste que la vie du troubadour soit porteuse d'un élément très marquant, évocateur, pour que sa représentation reçoive un traitement particulier. On peut songer que ces troubadours hors du commun, se rapprochant, encore une fois, de héros romanesques, éveillaient particulièrement l'intérêt et la rêverie des contemporains (ils ont d'ailleurs souvent retenu aussi l'attention des chercheurs).

L'exemple le plus fameux est celui de Jaufre Rudel qu'une miniature [I5] représente mourant dans les bras de la comtesse de Tripoli, comme le dit la *vida* :

e fo condug a Tripoli, en un alberc, per mort. E fo fait saber a la comtessa
et ella venc ad el, al son leit e pres lo antre sos bratz. E saup qu'ella era la
comtessa, e maintenant recobret l'auzir e'l flairar, e lauzet Dieu que l'avia la
vida sostenguda tro qu'el la agues vista; et enaissi el mori entre sos bratz

Cette scène est une des plus caractéristiques de ces histoires qui ont retenu l'attention du miniaturiste au point de le détourner d'une représentation se rattachant à sa typologie habituelle. La force de l'anecdote, emblématique d'un amour lointain et parfaitement courtois et doté d'une certaine dimension tragique, amour non consommé et se terminant par la mort, en est sans doute responsable.

Le cas de Guilhem de Cabestany dans *I* [I94], d'ailleurs tout aussi fameux et tragique, s'il est plus délicat d'interprétation, est assez fortement atypique. Sa miniature le représente à cheval et en armes, ce qui est certes assez fréquent, mais tournant le dos au

43. Voir notamment la différence de traitement des visages et de la décoration dans les représentations de Gaucelm Faidit [IK18) ou de Giraut de Bornelh [IK8].

44. Voir G. MARIANI CANOVA, « Il poeta e la sua immagine... », p. 63.

lecteur, ce qui est un cas unique⁴⁵. L'histoire que nous relate sa *vida* est elle aussi hors du commun. Guillem, d'après le texte, était épris d'une dame, Seremonda, « moiller d'En Raimon de Castel Rossillon ». Le sentiment qu'il éprouvait pour elle paraît typique de la *fin'amor*, et s'accompagnait des *cansos* qu'un troubadour se doit de composer en de telles circonstances. L'amour était payé de retour, et il n'est pas fait mention directement de sa consommation charnelle (*i.e.* d'adultère). Une situation idéale d'amour courtois, donc. Face à ce couple idéalisé, la *vida* nous dresse un portrait du mari comme celle d'un noble empreint de démesure, d'un baron fier et puissant, peu touché par la culture courtoise et, d'une certaine manière, conduit par sa démesure, personnalité complexe que l'auteur de la *vida* cerne par le biais d'une longue énumération : « molt rics e gentils e mals e braus e fers et orgoillos ». Il est également décrit comme un homme « iratz e gelos » lorsqu'il apprend l'existence de cette relation. Il surprend alors Guillem au détour d'un chemin, le tue, lui arrache le cœur et le fait servir à manger à sa femme :

E quant la domna l'ac manjat lo cor d'En Guillem de Capestaing, En Raimon li dis a que el fo. Et ella, quant o auzi, perdet lo vezer e l'auzir. E quant ela revenc, si dis : « Seingner, ben m'avez dat si bon manjar que ja mais non manjarai d'autre. » E quant el auzi so qu'ella dis, el coret a sa espaza e volc li dar sus en la testa ; et ella s'en anet al balcon e se laisset cazer jos, e fo morta

Si cette histoire a sans aucun doute peu à voir avec celle des personnages historiques en question et puise le motif du « cœur mangé » à une autre source⁴⁶, elle est probablement à l'origine de la représentation atypique de Guillem. Ceci ne nous dit pas cependant pourquoi ce dernier nous tourne le dos. Est-ce car un homme qui a perdu son intégrité physique, qui s'est vu victime d'anthropophagie, ne peut nous présenter son visage ? Est-ce un signe de deuil ou de souffrance ? Si, au premier regard, cette représentation pourrait paraître terne, c'est en réalité une représentation symboliquement forte qui va de pair avec la violence et la puissance évocatrice de l'histoire. Peut-être en le représentant de dos, le miniaturiste a-t-il refusé de représenter une scène aussi affreuse sans pour autant tomber dans la banalité d'une représentation usuelle.

Un autre cas de miniature atypique, et qui pourrait nous échapper si l'on ne le mettait en lien avec le reste du *corpus*, est celui qui nous est fourni par la miniature représentant Bertran de Born. La personnalité de Bertran, belliqueux, guerrier, fauteur de troubles et roi du *sirventés*, nous est bien connue et elle n'a pas non plus échappé à

45. Pour autant qu'il m'a été donné de le constater, ce cas est unique dans l'ensemble du *corpus* des miniatures des chansonniers occitans. On ne le rencontre pas, en tout cas, dans les chansonniers vénètes.

46. Voir à ce sujet Jean BOUTIÈRE, *Biographies...*, p. 535–536, et part. note 4. Saurimonde de Peiralada était effectivement l'épouse de Raimon de Castel-Rossello, mais elle survécut à son mari. Ce motif, repris par Boccace, semble plutôt concerner un certain Guillem Guardastaing. On le retrouve ailleurs dans l'histoire du châtelain de Coucy.

l'auteur de la *vida* qui dit notamment de lui que « totz temps ac guerra con totz los sieus vesins » et qui met l'accent sur ses vertus de « guerrers » (« Bons cavalliers fo e bons guerrers ») et sa capacité à pousser les rois et les grands au conflit (« E toz temps volc que lo reis de Fransa e'l reis d'Engleterre aguessen guerra ensem. E s'il aguen patz ni treva, ades se penet ab sos sirventes de desfar la patz e de mostrar com cascuns era desonratz en aquella patz. »). C'est cette vision que reprend la miniature [I11] en nous montrant un Bertran au heaume rouge, à l'écu rouge et au cheval carapaçonné de rouge, en train de guerroyer contre deux autres chevaliers. La figuration du combat, si elle est fréquente dans le domaine de l'enluminure du *Minnesang*⁴⁷, est très rare dans les chansonniers occitans. Dans *AIK*, il s'agit de la seule occurrence. En effet, quand bien même la *vida* pouvait tendre les bras à une telle représentation, quand bien même, dans *A*, la postille l'appelait de ses vœux, le miniaturiste — ce cas mis à part qui se justifiait peut-être par la place à part de Bertran de Born — préfère toujours éviter ce type de représentation et ce même s'il représente très fréquemment des chevaliers en armes.

Gaucelm Faidit, quant à lui, est représenté accompagné de sa femme [IK18] : « e si tolc moiller una soldadera qu'el menet lonc temps ab si per cortz, et avia nom Guillelma Monja. Fort fo bella e fort enseingnada, e si venc si grossa e si grassa com era el ». Il y aurait beaucoup à dire sur ce terme de « soldadera » que Boutière traduit comme « femme de mauvaise vie »⁴⁸. Il est en effet probable que la distinction entre *joglaressa* et prostituée aie été plus mince que ce que l'on pourrait croire, et que cette Guillelma Monja ait, en fait, exercé le même métier que Gaucelm. Un autre fait intéressant : la *vida* les décrit tous deux comme étant gros, ce qui ne se traduit pas dans l'image. Cela constitue un élément important quant à la conception du portrait qui n'est pas celle d'une représentation physique mais plutôt d'une représentation, par des signes extérieurs, de la nature des personnages.

Guilhem de Berguedan dans *I* [I93] semble s'entretenir avec deux personnages féminins. En effet, assis, il a le bras droit tendu et le bras gauche plié, mains vers le haut, dans une attitude typique de la parole, tandis que les deux femmes le regardent, la tête légèrement inclinée, la première tendant sa main droite vers lui. Il s'agit vraisemblablement d'une allusion à ses conquêtes féminines et à son « donjuanisme »⁴⁹ chronique, s'accompagnant d'une tendance à la vantardise⁵⁰ :

(...)longa saison lo mantenguen siei paren e siei amic ; mas tuit l'abando-

47. Les scènes de combat et de joute sont parmi les représentations les plus fréquentes dans le *codex Manesse* (Universitätsbibliothek Heidelberg, *Codex Palatinus Germanicus* 848). On citera à titre d'exemple les magnifiques scènes de combat des miniatures représentant le comte Albrecht von Heigreloch ou le Duc d'Anhalt (voir fig. D.6, p. 251.). Pour consulter les miniatures numérisées en grande partie, voir <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848>.

48. Voir J. BOUTIÈRE, *Biographies...*, p. 169, et part. note 4.

49. J. BOUTIÈRE, *Biographies...*, p. 529, note 4.

50. Ce fait a déjà été remarqué par A. RIEGER, « Image et imaginaire de la femme... », p. 394–395.

neren per so que tuichs lo esgogosset, o de la moillers o de las fillas o de las serrors ; que anc non fo negus que'l mantengues (...). Bons sirventes fetz, on disia mals als uns e bens als altres e se vanava de totas la domnas que'ill sofrian amor. Mout li vengon grans aventuras d'armas e de dompnas e de grans desaventuras. Pois l'aucis uns peon.

Il semblerait donc bien qu'ici ce soit le caractère aventureux et séducteur de la vie du troubadour qui ait retenu l'attention du miniaturiste, qui n'a pas choisi de mettre en scène la mort, un peu honteuse, du baron occis par un piéton, pas plus que l'homme abandonné de (presque) tous. Au travers de ce choix, il est possible d'appréhender un aspect récurrent des représentations des troubadours dans ces manuscrits de luxe et de loisir : on cherche à éviter les représentations trop choquantes, à ne pas noircir le trait, mais plutôt à fournir des sujets courtois et évocateurs à un public — vraisemblablement noble, du moins sensible aux valeurs courtoises — qui en est friand.

Bien souvent, l'anecdote qui donne au miniaturiste son sujet se réduit à une seule phrase, recouvrant généralement un trait marquant, un caractère particulier de la personnalité du troubadour, une habitude, qu'il choisit de mettre en valeur.

Ainsi, tandis que l'étymologie du nom de Cercamon (« cerquet to lo mon lai on el poc anar, e per so fez se dire Cercamons »⁵¹) justifie de le représenter son baluchon sur l'épaule, en train de marcher [I2], Guiraut de Bornelh est, aussi bien dans *I* que dans *K* [IK8], accompagné de ses « dos cantadors que cantavon las soas chansos »⁵². Ces deux cas sont, en outre, assez intéressants pour ce qui est du mode de vie et des pratiques des jongleurs et des troubadours, ici le jongleur itinérant⁵³ et le troubadour, le « maestre », qui se fait accompagner de deux chanteurs professionnels qui récitent ses œuvres.

Pour le Monge de Montaudon [I46], la situation est plus particulière. Il est ainsi représenté assis, en position de supériorité hiérarchique⁵⁴, sur ce qui pourrait bien être un trône, tenant à la main l'épervier et le présentant à un homme, dont le mouvement des mains et le *digitus argumentalis* laisse à supposer qu'il s'agit d'un poète en train de déclamer. Un moine portant un épervier est une représentation quelque peu atypique, puisque sa symbolique est d'essence courtoise et chevaleresque, mais cela renvoie bien à la carrière du Monge de Montaudon, du moins telle que nous la connaissons. En réalité, la représentation fait référence à une phrase précise de sa *vida* : « e fo faichs seingner del

51. J. BOUTIÈRE, *Biographies...*, p. 9.

52. Dans *I*, le deuxième chanteur n'est pas vraiment visible, mais c'est sans doute pour des raisons de place et j'aurais tendance à considérer que l'intention y est. Il me semble même distinguer un reste d'une chevelure (qui aurait pu être grattée).

53. On remarquera en outre que les *vidas* associent très souvent le fait de se faire jongleur (« e fetz se joglars » est un motif assez récurrent) avec le fait d'aller de par le monde (« et anet per lo mon »). À ce sujet, voir le chap. 5, p. 96.

54. La station assise est réservée « aux personnages, réels ou allégoriques, qui jouissent d'une supériorité hiérarchique ou d'un pouvoir », d'après François GARNIER, *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, Paris, 1982, t. I, p. 113.

Puoi Santa Maria et de dar l'esparvier », mais cette phrase recouvre certainement, pour les contemporains, un fait supposé connu, tandis que pour nous elle est en partie obscure. La cour du Puy aurait été une « sorte de société poétique » que notre troubadour aurait été amené à diriger, avec le pouvoir de « donner l'épervier »⁵⁵. Si l'on connaît le rôle des *puy*s, société poétiques de trouvères dans le domaine d'oïl, ceux du domaine d'oc, qui les ont vraisemblablement précédés et probablement inspirés, sont paradoxalement moins connus. Quant à l'épervier, il convient de s'interroger sur sa signification. Ce droit de « dar l'esparvier », réservé au « seingner » de la cour poétique, a des échos dans certains récits courtois, notamment dans *Erec et Enide*, où le héros, pour avoir bien défendu sa dame, reçoit comme récompense un épervier. Symbole de réussite dans l'art du *trobar* ? Récompense pour troubadour méritant ? Objet de jeux de cours et de joutes poétiques ? L'association de l'épervier avec les dames de haute noblesse est assez connue et l'épervier est un oiseau supposé doué de la capacité de choisir le plus bel arbre pour y coucher, comme le troubadour capable de choisir la dame de plus grand *pretz*⁵⁶. Il est très probable, comme le pense notamment Meliga, qu'à cette cour du Puy (Puy-en-Velay) « risulta celebrata sin dalla metà del secolo XII la festa cortese dello sparviero (...) collegata probabilmente a un qualche certame poetico »⁵⁷ et donc que l'épervier soit décerné au troubadour vainqueur d'une joute poétique, que présiderait ici le Monge de Montaudon, juge et arbitre⁵⁸.

Autre exemple fameux, celui de Guilhem Magret, représenté en train de jouer aux dés, nonchalamment assis sur le rebord du **E**, la jambe droite repliée sous la gauche (*I139*[76]). Cela constitue un renvoi direct à un de ses traits de caractère relaté par la *vida* : « mas anc mais non anet en arnes, que tot qant gazaingnava el jogava e despendia malamen en taverna ». En allant plus loin, on pourrait mettre en lien la tenue simple dudit Guilhem, une cotte de couleur rosée (couleur pouvant évoquer la laine non teinte ou la couleur rouge passée) cintrée par une cordelette blanche, sans boutons, avec son impossibilité d'acheter de l'équipement, sa pauvreté due à son penchant pour le jeu.

Dans deux cas au moins, la miniature renvoie ainsi à l'appartenance, mentionnée par la *vida*, à un ordre particulier. Ainsi, Peire Guilhem de Tolosa [*I66*] est représenté portant un manteau blanc sur lequel est figurée une épée rouge. Cela est sans doute à rapporter à sa *vida* qui dit qu'il « rendet se a l'ordre de la Spaza ». Sur la miniature

55. Voir J. BOUTIÈRE, *Biographies...*, p. 310 et note 3 ; ainsi que J.-L. LEMAITRE, *Les Troubadours et l'Église : entre histoire et légende*, Ussel et Paris, 2002, p. 24–30 ; Michael J. ROUTLEDGE, *Les poésies du moine de Montaudon*, Montpellier, 1977, p. 186–190 .

56. Sur la symbolique de l'épervier, voir dans la deuxième partie, chapitre VI, p. 109

57. Walter MELIGA, « L'Aquitania Trobadorica », dans *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il medioevo volgare. I. La produzione del testo*, Rome, 2001, t. II, p. 201–251, à la p. 240.

58. On trouve certaines allusions à cette épreuve dans la littérature occitane. Outre la *vida* du Monge de Montaudon, Bernart Marti fait allusion à son épervier [BdT 63.3], tandis que Bernart de Ventadorn [BdT 70.21] et Rigaut de Barbézieux [BdT 421.2] s'en réclament. On notera également que la ville du Puy était également un lieu de pèlerinage et qu'y existait une confrérie, pour laquelle on ne connaît pas d'intérêts littéraires, mais qui pourrait tout de même être liée au *Puy* poétique.

de *K*[*K66*], il n'est pas représenté ainsi. En dehors du fait que ces rapports directs sont plus rares dans *K*, cela est peut-être dû à la variante du texte qui porte « alorde de las pasza »⁵⁹. Cadenet, quant à lui, fait partie d'un ordre plus connu. Il est vêtu, aussi bien dans *I* que dans *K*[*IK80*], d'un manteau portant une croix blanche sur fond noir dans le premier et une croix noire sur fond blanc dans le deuxième. Sa *vida* dit en effet «el si se rendet a l'Ospital, e lai el definet ».

Enfin, la miniature peut aussi se fonder sur un seul mot extrait de la *vida*, soit que ce mot désigne un fait important de l'état du troubadour concerné (comme Folquet de Marseilla, toujours représenté en évêque), soit qu'il nous paraisse plus arbitrairement choisi. De cette façon, Peire de Valeria [*I4*] tient dans sa main droite ce qui ressemble à une fleur. Son attitude est peut-être bien celle de l'offrande ou celle de la méditation, toujours est-il que s'il porte cette fleur, c'est fort probablement car dans sa *vida* le mot de « flors » apparaît : « e fez vers (...) de foillas et de flors, e de cans e de ausels ». Le miniaturiste a apparemment préféré se fonder sur ce détail un peu original, plus que sur l'aspect, récurrent et peu distinctif, auquel renvoie le terme de « joglars », ce d'autant plus que la *vida* est à la fois assez courte, dépourvue d'autres éléments marquants, et très sévère avec le pauvre Peire dont elle dit que « sei cantar non aguen gran valor, ni el ». Ce mode de fonctionnement, préférer le particulier, le distinctif au commun, est fréquent, sans doute dans le but de faire varier les représentations au sein d'un *corpus* assez largement homogène.

Avec ces exemples, nous atteignons la limite des cas particuliers. En effet, l'ensemble des miniatures semble se construire au travers de motifs récurrents, l'image semble développer son propre langage, à partir de mots précis tirés du texte. C'est ce que ces cas isolés ont le mérite de nous démontrer.

Ces miniatures un peu particulières ne forment guère, toutefois, que la partie émergée de l'*iceberg*. Une fois mises de côté, le reste présente un aspect assez uniforme, dans lequel on voit se dégager quelques grandes figures, sans pouvoir encore clairement établir une typologie précise ou des correspondances exactes. Si l'on peut, au cas par cas, interpréter un certain nombre d'éléments occasionnels, cette méthode a ses limites. Ainsi, Aimeric de Peguilhan [*IK63*] porte un tissu à motif, ce qui est souvent une des façons qu'a le langage iconographique de l'époque de suggérer les tissus précieux, notamment la soie. Cela peut être un renvoi à sa *vida* qui dit de lui qu'il était « fils d'un borges qu'era mercadiers, que tenia draps a vendre ». En réalité, cela pourrait être aussi un élément récurrent du costume riche réservé à un certain type de troubadours : il n'y a guère que par le biais d'une mise en série que ces données pourront être interprétées plus finement.

59. Boutière ne dit rien de cet « ordre de l'épée », qui lui semble inconnu, voir l'identification proposée dans ce mémoire (en note) p. 121.

3.2.2 Postilles, *vidas* et miniatures. Les correspondances dans A

Le chansonnier *A* contient, nous l'avons vu, *vidas*, postilles et miniatures. Celles-ci entretiennent entre elles des rapports qu'il convient de préciser. Tout d'abord, en comparaison avec *IK*, il nous faut remarquer que dans le chansonnier *A* la situation est plus délicate. En effet, étant en présence d'un corpus nettement moins large, il nous est plus difficile de faire la part des représentations atypiques et des représentations récurrentes. Il semble, qui plus est, que les représentations soient moins clairement systématisées, avec une plus grande variance. Cela est très probablement dû au fait que *A* ne présente des miniatures que pour les « grands » troubadours, aux *vidas* plus amples, et a donc un peu moins à recourir à une iconographie se fondant sur une simple qualification générale du troubadour comme *joglars* ou *paubres cavallers*. En dépit de cela, les postilles du chansonnier *A* nous permettent de retrouver ces désignations⁶⁰ et d'avoir une compréhension plus fine de ce qui a été relevé dans la *vida*, des mots importants, du processus de transformation du vocabulaire du texte en vocabulaire iconographique, transformation dans laquelle les postilles ont été amenées à jouer un rôle.

Si elles ont été considérées, au sens large, comme des instructions pour le miniaturiste, la nature des postilles a pu être sujette à débat. En effet, bien souvent, le miniaturiste a pu faire preuve à leur égard d'une certaine liberté. Nous pouvons distinguer trois cas principaux. Dans le premier, la postille, s'inspirant généralement de la *vida* (à quelques exceptions près où des détails présents dans la postille ne le sont pas dans la *vida* et s'expliquent autrement), a été suivie par le miniaturiste. Dans le deuxième, le miniaturiste a dépassé les attentes de la postille, encore une fois, en recourant au texte de la *vida*. Enfin, il a pu arriver que le miniaturiste refuse complètement la représentation qui lui était suggérée. Cette liberté a pu amener Angelica Rieger à dire que « ces rubriques seraient plutôt des *desiderata* de son client ou son patron qu'une réelle source d'informations pour l'artiste »⁶¹. Il nous faut donc préciser et expliciter les mécanismes qui ont amené le miniaturiste à faire preuve, ou non, d'initiative.

Il semblerait en effet que, bien loin d'être un simple exécutant, l'enlumineur ait possédé sa propre vision, sa propre conception de ce que doit être une représentation de troubadour, de ce qui, dans le contexte de réception de la lyrique occitane et de la réinterprétation qui en était faite, rentrait ou pas dans les cadres, dans les « standards », de cet univers littéraire et de son iconographie. Bien souvent, il fait preuve de capacités frappantes à interpréter le texte. Ailleurs, il a pu ramener la représentation à quelque chose qui lui était plus familier, à des modèles plus connus et plus balisés.

60. Sur lesdites désignations et l'usage qui peut en être fait dans le cadre de l'analyse sérielle, se reporter à la deuxième partie, chapitre 5, p. 148.

61. A. RIEGER, « Image et imaginaire de la femme... », p. 393.

Les postilles respectées, tout d'abord, sont celles qui font appel à des représentations classiques, dont la justification est évidente et paraît aller de soi.

À tout seigneur, tout honneur, il faut ici commencer par Peire d'Alvernha, que sa postille désigne comme « I. maistro cu(n) capa q(ue) cante ». Sa représentation le consacre dans son rôle de maître des troubadours, comme il en est fait mention dans sa *vida* qui le considère comme « lo meillor trobador del mon en aquella sazon, entro que venc Girautz de Borneill » et qui reprend un passage de *cantarai d'aqestz trobadors* [BdT 323, 11], notamment le vers 85, disant « e poi es maestre de totz ». Si sa représentation, debout et déclamant, n'est pas usuelle pour un maître dans *A* — ceux-ci sont en effet plus généralement représentés assis sur une *carega* — elle est peut-être un renvoi à ce même poème. Qui plus est, le troubadour s'exerçant à l'activité qui le caractérise (*i.e.* déclamer de la poésie) peut être une bonne façon d'ouvrir le recueil.

Plus typique de la représentation du maître est celle de Guiraut de Bornelh, celui qui « fo apellatz maestre dels trobadors » d'après sa *vida*, place pour laquelle il entre en concurrence avec Peire⁶². Vêtu quelque peu à l'antique, portant cheveux longs et barbe, assis sur une *carega*, une banquette de bois, il tient un livre à la main. Cette représentation, plus que celle d'un troubadour, semble renvoyer aux représentations de prophètes ou d'évangélistes⁶³. Cette ressemblance peut être interprétée à la fois comme une volonté du miniaturiste d'évoquer la vénérabilité de l'auteur et comme preuve de sa tendance, que l'on rencontre à d'autres reprises, de ramener les représentations à des modèles connus.

En effet, les cas de correspondance exacte entre miniature et postille relèvent généralement de cas où la postille, fondée sur la *vida*, appelle une représentation assez conventionnelle. Elias Cairel est désigné dans sa postille comme « .I. jogolar cu(n) una viola », référence à la *vida* qui le désigne comme « joglars » et précise qu'il jouait mal de la vièle (« mal viulava »). La représentation de Folquet de Marseille en évêque [A10] ou de Rambertins de Bonarel [A11] en « cavaller » rentrent aussi dans ce cadre.

À ces figures de maîtres, de jongleurs, de clercs ou de chevaliers, viennent s'ajouter les figurations de couples qui, elles aussi, font partie des représentations bien acceptées et balisées. Ainsi, celle de Pons de Capduoill (A9, « .I. cavaller e una dona ») et de sa dame, « n'Alazais de Mercuor » ; ou encore Gaucelm Faidit (A12, « .I. jogolar cun una femena ») et sa femme « soudadieira », Guillelma Monja, ou encore celles d'Arnaut de

62. Trace de cette concurrence, les manuscrits choisissent généralement de placer l'un ou l'autre en tête du recueil. Dans les grandes anthologies vénètes, *D*, *D^a*, *A*, *I* et *K*, c'est Peire qui a la préséance, mais pas dans le manuscrit « frère » de *A*, *B*, qui lui préfère Guiraut de Bornelh, Peire y venant à la quatrième place.

63. Voir notamment l'Arbre de Jessé présent dans un manuscrit (Lisbona, Museu Calouste Gulbenkian, ms La. 222, f. 202v) datant du dernier quart du XIII^e siècle et où l'on sent l'influence de l'*Epistolario* du Maître da Gaibana ; reproduit dans Giovanna BALDISSIN MOLLI, Giordana MARIANI CANOVA et Federica TONIOLO, *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Padoue, 1999, p. 56.

Maruoill, de Guilhem de Saint Leidier. . .

Pourquoi avoir choisi, pour ces troubadours, des figurations de couples ? Si le rôle central de la relation avec la dame dans la poésie des troubadours leur fournissent une justification évidente, ce choix découle également d'autres éléments, encore une fois en lien avec le texte (de la *vida*) et le contexte (de la mise en page). En effet, ce sont principalement les *vidas* centrées sur les relations amoureuses qui, en l'absence d'autres éléments marquants, commandent la représentation du couple. Rieger avait déjà remarqué cet aspect, notant que « ce n'est pas l'existence d'un dialogue poétique qui est déterminant quant au choix de l'enlumineur. C'est plutôt la « petite histoire » qu'il trouve dans la *vida* de certains poètes qui peut le décider à représenter un couple »⁶⁴. Un deuxième aspect semble s'y ajouter, qui ne pourra être vérifié que par la mise en série : les lettres dans lesquelles une haste centrale, figurée en colonne, divise l'espace, comme les **M** [A9] ou les **T** [A37], ainsi que les lettres ou une division horizontale permet de figurer la dame comme à son balcon, comme les **A** [A15] ou les **B** [A29].

Dans quelques cas, des éléments ne figurant pas dans la *vida* ont tout de même été intégrés à la postille et à la représentation. Ainsi, Raimon de Miraval [A6] est décrit dans la postille comme « .I. cavallero a caval cu(n) .i. sparvero in mane », sans que l'on puisse déterminer l'origine de la présence de cet épervier. En l'absence d'autre cause évidente, on peut supposer que l'épervier, lié à la chasse et à la noblesse, vient là renforcer la figure de chevalier. Il pourrait être un des éléments du langage iconographique et cela expliquerait qu'on le retrouve dans une représentation assez semblable, celle d'un autre « paubres cavalliers », Peirol (A33, « .I. povero cavaller a cavallo »).

Lorsque les postilles ne sont pas respectées, cela peut être que le miniaturiste a choisi une représentation conventionnelle, a refusé de représenter quelque chose qui ne lui paraissait pas approprié, qui lui semblait sortir des clous des représentations habituelles des troubadours, être malséant. Ou alors, il n'a pas pu, par manque de place par exemple, ou parce que la lettre ne s'y prêtait pas, la respecter.

Tout d'abord, on a déjà fait remarquer que les représentations de scène de combat étaient, dans les chansonniers de troubadours vénètes, l'exception⁶⁵. Le miniaturiste a refusé de représenter des scènes de combat, qui étaient pourtant appelées à la fois par la *vida* et par la postille. Ainsi, le cas de Guillem de Cabestaing, dont on a déjà mentionné la mésaventure, et pour lequel la postille demandait « .II. cavalleri ka l'un [[abata]] tailla la testa a l'altro ». Première postille non respectée, on pourrait supposer que son instruction ait paru trop compliquée au miniaturiste. Il est plus vraisemblable cependant, vu la bonne compréhension de la langue occitane dont il fait à de nombreuses reprises preuve, qu'il ait choisi d'écarter une représentation trop atypique, trop choquante (par l'anecdote

64. A. RIEGER, « Image et Imaginaire de la femme... », p. 394.

65. À la p.65.

qu'elle sous-tend)⁶⁶. Vient s'y substituer une représentation plus classique, plus pacifiée du maître, mais dans laquelle un détail vient tout de même évoquer le sort de Guillem : les yeux ouverts, il se tient la tête de la main gauche. Ce geste, qui peut parfois évoquer la rêverie, est la plupart du temps, une façon de représenter la mélancolie, voire la douleur extrême⁶⁷. Guillem souffre, donc, mais d'une manière plus acceptable⁶⁸ !

D'autres exemples de cette répugnance envers les scènes de meurtre, et plus généralement de combat, existent. Pour Aimeric de Peguilhan [A30], la postille demandait « .[[.II homeni ka l'un]] .I. homo ka dia su la testa d'una spada ad un altro »⁶⁹, renvoyant à la *vida* qui raconte comment Aimeric se vengea d'un mari jaloux et le tua « E n'Aimerics si s'en venget, q'el lo ferì d'un espasa en la testa ». À la place, le miniaturiste a figuré Aimeric en pied, portant la toque et la baguette, cette même baguette que porte Uc de Saint Circ [A34] et qui semblerait être l'emblème des troubadours venus en Italie et y possédant le statut de spécialiste du *trobar*, de « maître es trobar », car, comme le dit la *vida* d'Aimeric : « E puous s'en venc en Lombardia, on tuich li bon homen li feiron gran honor e gran aplazer ». Pour Guilhem de Berguedan encore, pour lequel la postille demandait « .I. cavaller q(ui) abata .I. altro cavaller da cavallo », faisant référence à la *vida* (« E poi l'aucis uns peons »), à moins qu'il ne s'agisse, comme pour la représentation en armes de Bertran de Born, d'une demande renvoyant, pour ces deux auteurs, à leur prééminence dans le domaine du *sirventes* guerrier⁷⁰. Le miniaturiste donne, à la place, ce qui semble être pour lui la plus guerrière des représentations acceptables, celle d'un chevalier à cheval, bien armé, portant lance et écu, chapeau de fer, cotte de maille et brigandine. Cette représentation, que l'on ne trouve que dans la section des *sirventés*, est quasiment identique à celle, une dizaine de folios plus tôt, de Bertran de Born : exception faite de l'angle de vue, les représentations sont identiques en tout point, jusque dans les armoiries figurées sur l'écu et dans le harnachement de couleur rouge du cheval. Gageons

66. On se rapellera que cela a d'ailleurs mené le miniaturiste de *K* à présenter Guilhem de dos !

67. François GARNIER, *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, Paris, 1982, t. I, p. 184.

68. Ce geste, la main sur la joue, se retrouve également en tant qu'évocation de la souffrance chez Guilhem de la Tor [I32]. On pourrait toutefois également le rapprocher de la position de Walther von der Vogelweide dans le *codex Manesse*, qui est une position de réflexion et de mélancolie. Toutefois, cette représentation se fonde sur le texte d'un *Spruch* dans lequel il décrit la position dans laquelle il est assis et se lance dans une rêverie sur la nature qui l'entoure, rêverie qui aboutit à des réflexions politiques sur l'état du monde et de l'Empire (« Ich saz uf eime steine / und dahte bein mit beine. / dar uf satzt ich den ellenbogen, / ich hete in mine hant gesmogen / daz kinne und ein min wange. / do dahte ich mir vil ange, / wie man zer welte solte leben » ; voir notamment Claire ROZIER, *Paysage imaginaire et spatialisation du bonheur chez Walther Von der Vogelweide*, dans *Le Moyen Âge, Revue d'histoire et de philologie*, CIX (2003), p. 493–528, part. p. 498.

69. On remarquera, dans ces deux cas, l'hésitation de l'auteur des postilles dans la tournure même de ses phrases, qui peut révéler une difficulté, un manque d'usage à formuler oralement de telles scènes.

70. On remarquera au passage que, si l'on considère la première hypothèse, la figuration d'un chevalier en lieu et place d'un *peons*, paraît difficilement explicable, à moins éventuellement de considérer que la mort d'un chevalier des mains d'un piéton ne puisse être représentée telle quelle et que, pour que cela soit acceptable, il faille remplacer ce piéton par un chevalier ; la quasi absence des scènes de combats dans les chansonniers *AIK* pourrait toutefois éventuellement fournir un argument en faveur de cette hypothèse.

que dans ce domaine, le langage iconographique du miniaturiste est moins riche.

Il semblerait qu'au delà de la répugnance du miniaturiste pour les scènes de combat, celui-ci ait une idée assez précise de ce que doit être la représentation d'un troubadour, d'un jongleur, d'un clerc, et qu'il fonctionne en déclinant un certain nombre de figures types, devenant quelque peu hésitant lorsque l'on sort de ce cadre. Ainsi, lorsque la postille lui demande de représenter « .I. jogular a caval » [A18], mêlant le type du chevalier et du jongleur vraisemblablement en raison de la double nature du personnage en question, Guillems Ademars, dont la *vida* précise qu'il « non po mantener cavallaria e fetz se joglars », le miniaturiste a recours à la représentation, plus classique et très fréquente par ailleurs, du « paubres cavalliers ». Ce choix se justifie également par la *vida*, disant de lui que « fils de cavallier, paubres fo ». Comment, en effet, évoquer le jongleur dans cette situation, alors que ce dernier se représente à pied, généralement un instrument à la main, à tel point que, lorsqu'on ne souhaite pas qu'un jongleur soit représenté en train de jouer, il faille le préciser (« .I. homo jugular sença strume(n)te », A3) ?

Plus révélateur encore est peut-être le cas du *monges Gaubertz de Ponciboc*. Sa *vida* nous conte sa destinée, menée par son attirance pour les femmes qui le mènera à la plus honteuse des mésaventures. Moine sorti du monastère « per voluntat de femna »⁷¹, devenu chevalier pour l'amour d'une *donzella* qu'il épouse, son départ pour l'Espagne fournit l'occasion d'un triste événement. En effet, lors de son absence, sa femme est séduite puis abandonnée par un chevalier d'Angleterre. À son retour, passant par hasard par la ville où cette dernière demeurait, il s'y rend, encore mené par cette « voluntat de femna », en quête d'une prostituée. Ce qui devait arriver, arriva, et on l'oriente vers la maison où sa femme tient boutique et leur face à face cause « grans dols entre lor e grans vergoigno »⁷². Cette histoire fortement marquante pouvait — et, si l'on se fie au fonctionnement habituel des miniatures, attirées qu'elles sont par les anecdotes sortant du commun et aventureuses, devait — donner lieu à une représentation, souhaitée par la postille, d'« .I. cavaller a pe e una femena ka pla(n)ça ». Or, il n'en est rien : encore une fois, le miniaturiste a rejeté l'anecdote trop peu correcte, surtout pour un moine⁷³, et a préféré une représentation en total contrepoint, celle du moine en train d'écrire.

Il est également des cas où, au delà du caractère non canonique de la représentation, d'autres facteurs ont pu entrer en compte, en particulier la complexité de la scène souhaitée et la difficulté de l'intégrer dans l'initiale. Deux cas en relevant se distinguent tout d'abord.

71. C'est-à-dire « par désir de femme », comme le traduit Boutière, et pas « pour faire la volonté d'une femme » comme le voudrait la pudique interprétation de Jeanroy. J. BOUTIÈRE, *op. cit.*, p. 231-232 et note 3.

72. Cette histoire, assez romanesque, renvoie aux chansons où Gausbert se plaint d'avoir été trompé et reprend vraisemblablement un motif narratif voisin, quoique moins intense, d'une parente convertie et mariée à un autre homme. Voir J. BOUTIÈRE, *op. cit.*, p. 232 et note 5.

73. Elle aurait, à la rigueur, été acceptable pour un jongleur. Comparer avec la représentation de Gaucelm Faiditz.

En premier lieu, celui de Jaufre Rudel de Blaia [A27] pour lequel on aurait pu attendre, comme dans *I*, une illustration de son amour avec la comtesse de Tripoli et de son départ en croisade, comme le souhaite la postille appelant « .I baron su una nave cu(n) altra çente », renvoyant à son départ pour la croisade, guidé par cet amour (« E per voluntat de lieis vezer, el se crozet e mes se en mar, per anar lieis vezer »). Il est vraisemblable ici qu'il aurait été trop ardu de faire tenir dans l'initiale une représentation aussi ambitieuse⁷⁴.

Il en va de même pour la miniature du *vescoms de Saint Antonin*, qui fait directement suite à la précédente [A28] : ambitieux projet que celui souhaité par la postille qui appelait « .I. baron a caval cu(n) altri homini a caval et cu(n) cani »⁷⁵. La représentation effective montre un chevalier portant gonfanon et écu « d'azur à un chevron d'or accompagné de deux besants d'or au chef », montant un cheval à la belle couleur bleue tachetée de blanc et dont la couleur de la robe renvoie à celle des armoiries. Si le minaturiste n'a pas respecté la postille, il en a tout du moins quelque peu gardé l'esprit, montrant ce chevalier qui, selon la *vida*, « apareillet se ben et onradamen » pour aller rendre hommage à sa dame.

La postille, « .I. calonego e una dona », concernant Gui d'Uissel [A19] n'a pas non plus été respectée. Plusieurs raisons peuvent permettre de l'expliquer. Peut-être est-ce parce que la *vida* fait peu de place aux relations entre Gui et Marguerite d'Aubusson et la comtesse de Montferrand, les deux femmes étant de plus placées sur le même plan sans qu'une des deux émerge vraiment comme la dame par excellence de ce chanoine, repenté de sa vie courtoise sur l'ordre du légat du Pape. Le manque de place a pu également jouer, l'initiale **B** aurait en effet commandé une représentation de femme « à son balcon », qui va généralement de pair avec celle d'un homme à cheval (voir les deux cas de couple ainsi figurés, A15 et A29).

L'autre versant de la liberté du miniaturiste, qui possède sa propre vision, est sa capacité, dans certains cas, à surpasser le souhait de l'auteur des postilles, en suivant le texte de la *vida* et ses propres connaissances en matière de représentation.

Sur la miniature de Peire Vidal [A15], l'auteur des postilles avait appelé à une représentation d'« .I. cavaller cu(n) arme d'e(m)pereor », écho à la *vida* parlant des aspirations impériales de Peire, qui, ayant épousé à Chypre une grecque dont on lui laissa à entendre qu'elle était nièce de l'empereur de Constantinople, « portava armas emperials e

74. En lieu de laquelle le miniaturiste a figuré un très commun chevalier à cheval. Cela pourrait en partie s'expliquer par l'intervention d'un deuxième miniaturiste, moins doué que le premier : Jean-Loup Lemaître et Françoise Vielliard voient en effet dans les miniatures 25 à 27, contenues entre les f. 125v et 127, « une exécution médiocre, due à un enlumineur différent de l'enlumineur principal », J.-L. LEMAÎTRE et F. VIELLIARD, *Portraits de Troubadours...*, t. 2, p. XLVII.

75. L'explication de ce souhait est peu claire. Jean-Loup Lemaître et Françoise Vielliard pensent à une figuration de scène de bataille se rapportant à la *vida* qui rapporte que « El vescoms s'en anet una vetz en garnimen on fu una grans batailla don el i fo nafrazt a mort » ; J.-L. LEMAÎTRE et F. VIELLIARD, *Portraits de Troubadours...*, t. 2, p. XLVIII ; cela m'évoquerait plutôt une scène de chasse — ce ne serait d'ailleurs pas la seule occurrence du goût de l'auteur des postilles ou du commanditaire pour les scènes de chasse, qu'on pense notamment aux éperviers — ou bien, pour faire le lien avec la *vida*, du grand appareil dans lequel le *vescoms* se rend auprès d'Elis de Monfort.

fasia se clamar emperaire e la moiller emperairitz ». Le miniaturiste, peut-être parce que l'initiale **B** se porte bien à la figuration des couples, a également représenté la fameuse « netsa de l'emperador de Costantinople ». Il fait d'ailleurs preuve d'un sens surprenant du costume : la femme est la seule, parmi celles représentées dans *A*, à porter le voile, or « dès le VI^e siècle, les impératrices byzantines enveloppaient complètement leurs cheveux dans une coiffe »⁷⁶ et, de manière plus générale, la tradition d'envelopper ses cheveux est d'abord orientale (on la trouve notamment dans la figuration de la Vierge). Cette bonne connaissance des coutumes d'Orient serait peut-être à porter au crédit des fortes relations qu'entretiennent Venise et Byzance et dont on sent parfois l'influence dans l'art.

Dans la représentation de Cadenet [A32], pour laquelle la postille demandait « .I. bel home a pe cantador. », le miniaturiste est allé au delà, le représentant portant le manteau noir à croix blanche des Hospitaliers d'après la *vida*, « E pois el se rendet a l'orden de l'Ospital ».

Dans le cas de Rigaut de Barbesieux [A37], il semblerait que la mise en page viennoise se joindre au texte de la *vida* pour amener une transformation du souhait de la postille, « .I. povero cavaller ». Cette demande, assez basique, se fondait sur le « paubres vavassors » de la *vida*. À la représentation assez simple et conventionnelle du pauvre chevalier, que l'on figure généralement à cheval et mal armé, le miniaturiste a préféré celle d'un chevalier à pied⁷⁷ en compagnie de sa dame. Ce choix a probablement été guidé par la tendance, dont il a déjà été question, à représenter des couples lorsque la *vida*, comme c'est ici le cas, se centre sur l'épisode amoureux ; la facilité fournie par l'initiale **T** a également pu jouer dans ce choix.

Un cas doit maintenant attirer notre attention, qui révèle que les postilles et les miniatures possèdent en partie leurs propres projets, qui ne correspondent pas nécessairement. Il s'agit des deux miniatures présentes dans la section des *serventés*, celles du roi Richard [A44] et de Dalfin d'Alvernhe [A45]. Les sections consacrées à ces deux auteurs forment à elles seules une unité de sens, que l'on retrouve dans de nombreux manuscrits. En effet, le seul texte de Richard, en l'absence de *vida* le concernant, pour laquelle la place était prévue, est ici un serventois (en langue d'oïl), *Daufin je us voill derainier*, adressé à Dalfin d'Alvernhe, tandis que, directement à la suite de sa *vida*, la section de Dalfin d'Alvernhe contient sa réponse à ce serventois, *Reis puois que de mi chantatz* [BdT 119, 8]⁷⁸. Cela explicite donc l'association des deux auteurs, ainsi que la représentation souhaitée par les postilles : « .I. re d'Englat(er)ra ke parle te(n)çona(n)do cu(n) .I. baron » pour Richard ; « .I. baron ke cante davanti lo re » pour Dalfin. Pour cette fois la figuration

76. Camille ENLART, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance. Tome III, le Costume*, Paris, 1916, p. 140.

77. Il semblerait bien que le terme de *cavaller*, notamment dans la langue des postilles, désigne, beaucoup plus que le simple fait d'être à cheval, le statut social.

78. Voir F. VIELLIARD, « Les chansonniers provençaux et la place du chansonnier *A* », dans *Portraits de Troubadours...*, t. II, p. XIX–XXXI, à la p. XXVIII.

ne dépend pas directement de la *vida*, d'ailleurs manquante pour Richard malgré les 25 lignes de réglure qui lui ont été réservées, mais des textes et de leur organisation dans le manuscrit. C'est peut-être cela qui a échappé au miniaturiste, qui a décidé de rapporter la représentation du roi Richart à une représentation à lui familière, celle du roi David, roi musicien et poète⁷⁹, tandis qu'il figure Dalfin d'Alvernhe en chevalier.

Ces exemples nous permettent d'explicitier les liens forts qu'entretiennent entre elles les trois composantes principales qui déterminent la miniature, à savoir le texte, particulièrement la *vida* mais aussi parfois les œuvres du troubadour, le contexte du manuscrit — à la fois la mise en page et la nature même du chansonnier, anthologie de poésie destinée à un public particulier — et, enfin, la liberté et les choix du miniaturiste — liberté relative car elle est en très grande partie conditionnée par les deux facteurs précédents.

Dans ce contexte, les postilles ont un rôle qu'il nous convient de mettre en lumière. Elles sont très fortement liées au texte de la *vida*, la preuve en étant que l'absence de *vida* mène généralement à une représentation que l'on pourrait qualifier de représentation de « niveau 0 », celle d'un simple « home a pe », comme c'est le cas pour Ricas Novas [A31] ainsi que pour Guiraut de Luc [A42]⁸⁰ qui ont pu être considérés comme secondaires⁸¹ ; pour ceux d'une plus grande importance, à savoir Raimbaut d'Aurenga, quatrième troubadour du manuscrit [A4], et Rambertino Buvaelli [A11], tout deux troubadours de la section des *cansos*, parmi les premiers du manuscrit et participant de la catégorie des « grands troubadours », on les a rattachés à la représentation majoritaire, celle du *cavaller*, dans sa variante la plus évidente, à cheval⁸².

Mais que sont réellement ces postilles ? Leur langue est sujette à débat. Bartsch les pensait « scritte in una lingua metà italiana e metà provenzale, presubilmente dall'amanuense del manoscritto poco pratico dell'italiano per un miniatore che capiva solo l'italiano »⁸³. Il y a en réalité peu de mots occitans dans les postilles, et ceux-ci sont généralement exponctués. D'après Maria Corti, elles contiennent des aspects phonétiques de dialecte vénète–émilien conjugués à des traits de langue littéraire et se rapporteraient

79. Cette représentation est assez semblable à celle du roi David « figuré dans la panse d'un B d'une Bible vénitienne écrite pour la basilique Saint-Marc dans le troisième quart du XIII^e siècle, contemporaine de notre chansonnier », J.-L. LEMAÎTRE et F. VIELLIARD, *Portraits de Troubadours...*, t. 2, p. LII–LIII ; voir aussi, G. CANOVA MARIANI (dir.), *La miniatura a Padova...*, p. 63 et n° 9.

80. C'est également le cas de Bertran d'Alamanon, disposant d'une courte *vida*, *unica* de A et vraisemblablement improvisée pour l'occasion, car l'on voulait mettre en valeur par un traitement de « grand troubadour », ce « petit ». Sur les raisons qui ont amené ce traitement voir F. VIELLIARD, *Portraits de Troubadours...*, II, p. XXII–XXIII.

81. Pour Guiraut del Luc, le faible volume de ses œuvres dans le manuscrit, deux *sirventés*, n'aurait même pas dû lui donner droit à une miniature. Sur les raisons qui ont pu amener à cette exception, voir F. VIELLIARD, « Les chansonniers provençaux... », p. XXVI–XVII.

82. Le roi Richard, sans *vida* non plus, fait exception pour les raisons dont il vient d'être question.

83. Karl BARTSCH, « Beiträge zu den romanischen Literaturen. I. Zur provenzalischen Literatur », dans *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, XI (1870), p. 1–61, aux p. 20–21 : cité par D'A. S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Turin, 1961, p. 105.

plutôt à la Vénétie occidentale et à Vérone⁸⁴. Cette analyse a pu, depuis, être remise en cause, notamment par Fabio Zinelli pour qui « l'expertise de M. Corti sur la langue des instructions destinées au miniaturiste, perd de son efficacité à la lumière des études récentes sur le dialecte vénitien »⁸⁵.

La langue des postilles contient pourtant certains éléments qui pourraient nous amener à penser qu'elles ont soit été rédigées par quelqu'un de plus familier avec la langue d'oc qu'avec l'italien, soit qu'elles ont été contaminées par la langue du texte. L'auteur des postilles a en effet quelques fois des difficultés à formuler des phrases quelque peu complexes, devant s'y reprendre à plusieurs fois⁸⁶ et cette option d'un scribe occitan écrivant un pseudo italien pour se faire comprendre du miniaturiste est celle qui a la faveur de Zufferey et de Meneghetti⁸⁷.

Si l'auteur des postilles est bien un scribe occitan, il est toutefois peu probable qu'il écrive pour un miniaturiste ne le comprenant pas, car lorsque les postilles sont contredites ou révisées par la miniature, c'est bien souvent que celle-ci révèle une compréhension fine du texte des *vidas*. En effet, comme le fait justement remarquer Angelica Rieger, les procédés utilisés par le miniaturiste, dans la révision des représentations souhaitées, ainsi que, plus généralement, dans son goût du détail et de la représentation juste :

(...) supposent une excellente connaissance du poète et de son œuvre et leur illustration rigoureuse par l'enlumineur — qui par conséquent ne devait pas avoir besoin de rubriques comme celles qui figurent dans *A I* et *K[sic]*. Ces rubriques seraient alors plutôt des *desiderata* de son client ou de son patron qu'une réelle source d'informations pour l'artiste — ce qui expliquerait aussi la liberté qu'il prend parfois à leur égard.

Cette hypothèse est tentante, notamment parce qu'elle permet de contourner la difficulté à expliquer pourquoi l'on écrit dans un pseudo-italien des postilles pour un miniaturiste qui, très vraisemblablement, comprend fort bien l'occitan⁸⁸. Le choix de rédiger les postilles en dialecte vénète peut également s'expliquer par d'autres biais : l'auteur des postilles a pu choisir cette langue soit qu'elle ait été, malgré tout, plus familière au miniaturiste, soit qu'il s'agisse, tout simplement, de la « langue de travail » de l'atelier.

Examinons à présent l'hypothèse inverse, soutenue notamment par Fabio Zinelli,

84. Dans D'A. S. AVALLE, *La letteratura...*, p. 105–106.

85. F. ZINELLI, « L'atelier des chansonniers occitans *IK...* », p. 8–9.

86. Au f. 84a (Guillems de Cabestaing), « .II. cavalleri ka l'un [[abata]] tailla la testa a l'altro » ; f. 134a (N'Aimerics de Piguillan), « [[.II homeni ka l'un]] .I. homo ka dia su la testa d'una spada ad un altro ». Cette difficulté peut toutefois également s'expliquer par le manque de familiarité, dans le contexte des chansonniers occitans, avec les scènes de bataille, et la complexité à définir celles-ci.

87. François ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, 1987, p. 63 ; M.-L. MENEGHETTI, « Catalogo », dans *Ezzelini, signori della Marca nel cuore dell'impero di Federico II*, Milan, 2001, p. 226 ; tous deux cités par F. ZINELLI, *art. cit.*, p. 9.

88. Une autre possibilité, à mon avis peu crédible, serait d'attribuer la réinterprétation des représentations souhaitées par les postilles au « progettiste » du manuscrit à un stade plus tardif de sa réalisation.

d'une langue des postilles influencée par la langue du texte⁸⁹, ce que tendrait à justifier le fait que les postilles se construisent en s'appuyant sur le texte des *vidas*⁹⁰. En écartant comme invraisemblable la possibilité que le miniaturiste seul comprenne l'occitan (et pas l'auteur des postilles), si l'on en vient à supposer que l'auteur des postilles et le miniaturiste comprennent l'occitan sans qu'il s'agisse de leur langue maternelle, le choix de la langue italienne pourrait encore une fois s'expliquer par un choix de simplicité, lié également au contexte de l'atelier. On pourrait dès lors interpréter les postilles soit comme les *desiderata* susdits ou bien encore comme des suggestions de représentations, des lignes directrices permettant de garder un œil sur la réalisation globale du manuscrit et de sa décoration tout en laissant une certaine latitude au miniaturiste.

Les postilles sont révélatrices d'un projet global pour le manuscrit et d'un rôle précis accordé à l'image, tout autant qu'elles nous permettent de cerner certains mécanismes liant textes, *vidas* et miniatures. Pour pouvoir comprendre et analyser ce fonctionnement, toutefois, il faudra en décomposer les éléments, relatifs tant à la structure des chansonniers, qu'à celle des *vidas* et des miniatures, et en décrire les vocabulaires.

89. Des exemples de cette force d'attraction du texte existent, notamment dans le manuscrit d'Udine (Biblioteca Arcivescovile, 177) du *Graal*, dans lequel les postilles, rédigées en pisan, comportent quelques mots en français; voir F. ZINELLI, « L'atelier des chansonniers *IK...* », p. 9 et note 7; ainsi que Roberto BENEDETTI, « *Qua fa'un santo e un cavaliere...* Aspetti codicologici e note per il miniatore », dans *La Grant Queste del Saint Graal, La Grande Ricerca del Santo Graal : versione inedita della fine del XIII secolo del ms. Udine, Biblioteca Arcivescovile, 177*, Roberto BENEDETTI, Gianfranco D'ARONZO, Marco INFURNA, Aldo ROSSELINI, Fulvia SFORZA VATTOVANI dir., Udine, 1990, p. 33–43.

90. Voir notamment comment au f. 147c (Peirols) : « [[.I. paubre]] .I. povero cavaller a cavallo » se fonde sur la reprise du terme *paubre* présent dans la *vida* (« Peirols si fo us paubres cavalliers d'Alvernge »).

Deuxième partie

Décrire et analyser les structures
d'une représentation

Chapitre 4

Autour de l’image et du texte : le manuscrit

Si nous pouvons aujourd’hui parler des *cansos* de Giraut de Bornelh ou des *sirventés* de Bertran de Born, c’est que nous avons hérité d’une répartition des œuvres de la lyrique occitane par genre et par auteur, qui est en grande partie tributaire de ces premières anthologies que sont les chansonniers. En effet, c’est avec ceux-ci, et plus particulièrement avec ceux originaires de Vénétie, que ce qui était auparavant essentiellement oral, prend une forme définie, se fixe pour devenir un objet de connaissance. Cette formalisation se fonde sur une division claire des genres, mais aussi sur une considération nouvelle du troubadour en tant qu’auteur. De par leur structure et leur organisation, les chansonniers attribuent à chaque troubadour une place, un rang, et divisent les œuvres en genres et sous-genres.

4.1 La structuration des chansonniers

L’image et les biographies jouent un rôle dans une structuration du manuscrit, qui les englobe. La répartition en sections consacrées à chaque genre, de même que les sections d’auteurs participent de la même vision que miniatures et *vidas*. En particulier, l’ordre dans lequel les troubadours se suivent, à l’intérieur des sections, peut nous apprendre beaucoup sur la considération portée aux troubadours et à leur art, sur la façon dont on percevait la lyrique occitane lors de la réalisation des manuscrits¹.

1. Pour toute ce qui va suivre, se rapporter aux tableaux concernant la structure des chansonniers, annexe A, p. 167.

4.1.1 L'ordre des troubadours dans le chansonnier A

La section des *cansos*

La section des *cansos* s'ouvre sur le troubadour le plus ancien (ou considéré comme tel), Peire d'Alvernha, et se ferme sur le troubadour le plus récent, Bertolome Zorzi. Entre les deux, les troubadours se répartissent en trois sous-sections, selon le rang qui leur est accordé. Ce rang est fonction de la dignité, de l'importance dans l'art du *trobar*, que leur confère le compilateur, et du volume de leurs œuvres. Vient tout d'abord la section des très grands troubadours (f. 9–103v), contenant les quinze premiers troubadours ; suit la section des troubadours d'importance moyenne aux f. 103v–166 (A16 à A37) ; enfin, on trouve, à partir du f. 166, les troubadours secondaires, ceux « que le projet du chansonnier A considère comme troubadours de second plan »². Il convient d'étudier plus en détail ce classement, ses raisons et la façon dont il est matérialisé.

En effet, à l'intérieur de ce premier classement, le compilateur classe encore le troubadour, selon des critères qui peuvent varier, mais qui se résument souvent soit à la dignité en tant qu'auteur, soit au rang social. En outre, le compilateur opère assez régulièrement des rapprochements de circonstances, à moins qu'il ne perpétue des rapprochements ayant existé dans ses sources.

La première section est donc consacrée aux troubadours que le compilateur considère comme les plus grands. Les cinq premiers, notamment, se distinguent assez fortement et semblent s'élever au-dessus des autres. Ce sont les maîtres, les plus grands d'entre les troubadours, les plus anciens et les plus vénérables. Peire d'Alvernha, tout d'abord, dont la *vida* reprend le vers dans lequel il se clame « maestre de totz », et qui le qualifie en outre de « lo meillor trobador del mon en aqella sazon, entro que venc Girautz de Borneill ». Peire est d'ailleurs en tête de nombre de chansonniers, même si, d'un point de vue purement numérique, il se situe légèrement en deça des autres troubadours de cette section, avec six pièces conservées³. Son concurrent direct à cette position, Guiraut de Bornelh, lui fait immédiatement suite. Également représenté en maître, sa *vida* souligne également sa précellence : « fo'l mieiller trobaire que neguns d'aquels qu'eron estat denan lui ni que foron apres ; per q'el fo apellatz maestre dels trobadors ». Leur font suite trois troubadours (Marcabru, Raimbaut d'Aurenga et Arnaut Daniel), trois représentants emblématiques du *trobar clus* pour lequel le compilateur de A semble avoir une prédilection⁴. La *vida*

2. F. VIELLIARD, « Les chansonniers provençaux... », p. XXIII.

3. On verra, ici comme ailleurs, que l'importance accordée au troubadour n'est pas uniquement volumétrique, et que d'autres critères peuvent entrer en ligne de compte et contrebalancer cet effet.

4. Les raisons de cette prédilection sont en elles-mêmes d'un grand intérêt. On pourrait la mettre en parallèle avec cette volonté de dignifier les troubadours, de les présenter comme des auteurs respectables, en gommant quelque peu leurs aspects moins acceptables. Le *trobar clus*, en tant que courant élaboré, raffiné et difficile d'accès, correspond bien à une telle recherche ; cette préférence a déjà été remarquée par S. ASPERTI, « La tradizione occitanica »..., p. 548.

d'Arnaut Daniel souligne d'ailleurs qu'il « delectet se en trobar et en caras rimas, per que las soas chanssos non son leus ad entendre ni ad aprendre ». De manière plus générale, les traits qui distinguent avant tout ces cinq premiers troubadours sont l'emploi du qualificatif de maître (chez Peire, Guiraut et Arnaut, dans la *vida* et dans la postille, ainsi que dans la représentation), leur ancienneté, que la *vida* souligne également⁵, et le volume très important de leurs œuvres (quarante-six pièces pour Guiraut de Bornelh, trente pour Marcabru, treize pour Raimbaut d'Aurenga et pour Arnaut Daniel), sans qu'on puisse dire s'il s'agit là de la conséquence ou de la cause de l'importance qui leur est accordée.

Après ces cinq maîtres, suivent sept troubadours considérés par le compilateur comme éminents, et ce pour diverses raisons. Encore une fois, le volume des œuvres semble y jouer un rôle⁶, mais ce critère n'est pas suffisant, preuve étant qu'on trouve quelques troubadours avec des œuvres d'ampleur similaire et qui ne figurent pas dans cette section⁷. Il ne s'agit donc pas uniquement du volume des œuvres, mais bien également d'un jugement de valeur dont le compilateur est en partie responsable mais qui provient aussi de la considération dont devait, à l'époque, communément jouir chaque troubadour, de leur estime parmi les milieux lettrés des spécialistes italiens du *trobar*. Parmi les facteurs jouant dans cette considération, autre que ceux qui ont déjà été cités, il semblerait que les fameuses galeries littéraires de Peire d'Alvernh'a et du Monge de Montaudon, aient eu une place. Françoise Vielliard fait remarquer que ces galeries, qui figurent, l'une à la suite de l'autre, en fin de la section des *sirventes*, « fournissent aux poètes qu'elles mettent en scène un statut littéraire éminent, puisqu'ils sont susceptibles d'être « commentés » ; elles contribuent donc notablement, avec les *vidas*, avec les portraits à leur assurer un statut d'auteur »⁸. Si le *cantarai* [BdT 323.11] n'a pas autant d'importance que dans *IK* (qui en suivent l'ordre en tête de recueil), on notera que parmi les poètes clairement identifiés qu'il cite, tous se retrouvent dans le groupe de tête, à l'exception de Peire Rogiers [A17], qui n'est toutefois pas très éloigné car en dix-septième position⁹. L'influence du *Pos Peire d'Alvernh'a cantat* [BdT 305,16] est en revanche beaucoup moins nette, peut-

5. « Cansson non fetz neguna, que non era adoncs negus chantars apellatz canssons, mas vers », dit la *vida* de Peire ; « en aqel temps non appellava hom cansson, mas tot qant hom cantava eron vers » dit celle de Marcabru.

6. Le manuscrit conserve 24 pièces de Raimon de Miraval, 12 d'Elias Cairel, 9 d'Albertet, 16 de Pons de Capdueil, 20 de Folquet de Marseille, 39 de Gaucelm Faidit. En revanche, il ne comporte que 5 pièces de Rambertino Buvaelli.

7. Il s'agit essentiellement d'Aimeric de Peguilhan, avec 27 pièces, de Peirol, avec 21 pièces, d'Uc de Saint Circ, avec 15 pièces et, dans une moindre mesure, de Cadenet et Daude de Pradas avec 12 pièces. Il est intéressant de noter que quatre des cinq précédemment cités trouvent leur place dans la sous-section consacrée aux troubadours pauvres ou de basse extraction. Quant au cinquième, Daude Pradas, son absence de la section des plus grands troubadours peut s'expliquer par la sévérité de sa *vida*, qui dit de ses chansons que « non avion sabor entre la gen ni ne foron cantadas ».

8. F. VIELLIARD, « Les chansonniers provençaux... », p. XXIX.

9. Il s'agit de Guiraut de Bornelh [A2], Bernart de Ventadorn [A14] et, bien sûr, de Peire d'Alvernh'a lui-même [A1], auxquels on peut ajouter Raimbaut d'Aurenga [A4] si l'on accepte de l'identifier au « Raembautz » du texte, comme le fait l'éditeur ; A. DEL MONTE, *Peire d'Alvernh'a...*, p. 132.

être en raison du moindre prestige du Monge de Montaudon qui figure lui-même à la vingtième place. Fait exception à ces caractéristiques Rambertino Buvalelli (cinq pièces), dont le traitement de très grand troubadour et la place parmi les premiers du recueil peut paraître surprenante. Enfin, cette première section se ferme par un groupe, constitué autour de Guilhem de Cabestany, comportant trois troubadours ayant été victimes, à des degrés divers, d'un mari jaloux et par là même, disposant peut-être d'un statut de « martyrs » de l'amour courtois. Guilhem de Cabestany (A13, 6 pièces), donc, le premier, dont la tragique mésaventure est bien connue, et qui a été représenté en maître, malgré le souhait de la postille. Sa place en tête de ce petit groupe se justifie plus par la force de son histoire que par le volume de ses œuvres. Bernart de Ventadorn (A14, 28 pièces), dont la *vida* nous conte comment il se fit déposséder de son amante par son mari légitime (le « vescoms de Ventedorn »), puis de sa protectrice (« la duçessa de Normandia ») par « lo reis Enrics d'Engletterra » qui la prend pour femme et l'emmène en Angleterre. Enfin, Peire Vidal (A15, 7 pièces), qui s'est vu trancher la langue par un mari jaloux : « E fo vers c'us cavalliers de Saint Gili li taillet la lenga, per so q'el dava a entendre q'el era drutz de sa moiller ».

La deuxième section, comportant les troubadours d'importance moyenne, s'étend du f. 103v au f. 166 (A16 à A37). Sa structuration est sensiblement différente. En effet, cette section se divise elle-même en trois sous-sections, classant les troubadours en fonction de leur rang social, tel que formulé dans la *vida*. On a ainsi tout d'abord les clercs (A16 à A24, f. 103v–125v), puis les châtelains, barons et grands nobles (A25 à A29, f. 125v–133v), et enfin les autres, essentiellement définis comme « paubres » (A30 à A37, f. 133v à 166). Le compilateur a tendance à mettre, en tête de ces sous-sections, un troubadour se distinguant, là encore, par son importance. On constate également ici et là des rapprochements de circonstance.

La sous-section consacrée aux clercs, chanoines et moines (A16 à A24, f. 103v–125v) s'ouvre sur Arnaut de Mareuil, troubadour d'une certaine ampleur (14 pièces). Tous les troubadours y sont désignés dans leurs *vidas* en tant que tel et représentés ainsi par l'image, à l'exception de Uc Brunenc [A22], représenté en maître tout en étant désigné comme « clergues » dans sa *vida*, ce qui peut s'expliquer par la proximité entre maîtres et clercs, et de Guilhem Ademar [A18], représenté en « jogolar a caval » si l'on en croit la postille et désigné dans sa *vida* comme un chevalier pauvre, ne pouvant maintenir son statut de chevalier et devenant jongleur. La présence de Guilhem Ademar s'explique toutefois par le texte : « E puois se rendet en l'orden de Granmon ». Il semblerait ici que le compilateur, ou sa source, aient rapproché Guilhem de Peire Rogier [A17], qui le précède immédiatement et dont la *vida* comporte une référence au même ordre religieux : « e pois el se rendet a l'orden de Granmon ». De la même manière les deux moines (le Monge de Montaudon, A20, et « lo monges Gaubertz de Ponciboc », A21) se font directement suite.

La sous-section consacrée aux châtelains, barons et grands seigneurs (A25 à A29, f. 125v–133v) s'ouvre sur Sordel de Mantoue. La présence en tête de sous-section de ce troubadour, dont le manuscrit ne conserve que deux pièces, s'explique difficilement, à moins de hasarder l'hypothèse d'un certain « favoritisme » du compilateur pour les troubadours d'origine italienne, ce qui aurait le mérite de permettre également d'expliquer la présence de Rambertino Buvaelli parmi les très grands troubadours et contribuerait à justifier, éventuellement, celle de Bertolome Zorzi en conclusion de la section des *cansos*. On remarquera en outre que Sordel y est associé à Bertran d'Alamanon [A26] « seul troubadour représenté par une seule pièce dans A qui bénéficie cependant du traitement des grands troubadours »¹⁰, c'est-à-dire d'une *vida* et d'un portrait. En effet, la deuxième pièce de Sordel est en réalité un *planh* composé sur la mort de Blacatz, *Plaigner voill en Blacatz en aquest leugier so* [BdT 437,24] et le seul texte de Bertran d'Alamanon est également un *planh*, sur la mort de Blacatz, *Mout m'es greu d'en Sordel car l'es faillitz sos sens* [BdT 76,12], *planh* « composé à l'imitation de celui qu'a composé Sordel sur la mort du même Blacatz »¹¹. En outre, il est possible qu'existe également un rapprochement entre Jaufré Rudel [A27] et Raimon Jordan [A28] dont les *vidas* content l'histoire de femmes s'étant retirées du monde à la mort (réelle ou supposée) de leur amant.

La sous-section consacrée aux autres troubadours (A30 à A37, f. 134–166), c'est-à-dire essentiellement à ceux que leur *vida* qualifie de « paubres », s'ouvre sur Aimeric de Peguilhan (A30, 27 pièces), troubadour encore une fois jugé comme d'importance. Les troubadours de cette section, en tant que troubadours pauvres, se distinguent par des motifs narratifs évoquant la rencontre avec des protecteurs fameux, notamment Dalfin d'Alvernhe pour Peirol [A33] et pour Perdigon [A35]¹², mais cela est assez vraisemblablement lié à leur statut social.

À la suite de la section consacrée aux troubadours d'importance moyenne, et divisée comme on le vient de le voir en trois sous-sections, s'ouvre la troisième et dernière section (f. 166–175), qui comporte quant à elle les petits troubadours, dont le manuscrit ne comporte généralement qu'une seule pièce¹³, et qui ne reçoivent pas de miniature. Font exception à cette règle les deux *trobairitz*, la comtesse de Die [A38] et Na Castelloza [A39], dont le manuscrit conserve trois pièces, et qui reçoivent une miniature, la comtesse de Die étant même dignifiée par une représentation quasi magistrale (en chaire, la *carega*, bien que le terme ne figure pas dans la postille et dans une attitude doctorale). Le traitement dont elles ont bénéficié peut s'expliquer par l'estime dans laquelle elles semblaient être

10. F. VIELLIARD, « Les chansonniers provençaux... », p. XXII.

11. *Ibid.*, p. XXIII.

12. On remarquera également que cette sous-section contient la majeure partie des troubadours fortement liés à l'Italie et dont la *vida* mentionne la venue en « Lombardia » ou en « Romania » (Aimeric de Peguilhan, Uc de Saint Circ et Raimbaut de Vaqueiras).

13. Berengiers de Palasol et Peire Raimons de Tolosa en possèdent toutefois deux.

tenues et qu'a bien démontrée Angelica Rieger¹⁴.

La section des *cansos* s'achève sur Bertolome Zorzi. Cette place finale a pu être expliquée chronologiquement : l'hypothèse de Giosué Lachin, reprise par Françoise Vielliard est que le recueil de ses œuvres a été rassemblé juste à temps pour figurer à la fin de la section des *cansos*¹⁵. On pourrait pourtant justifier cette position d'une façon légèrement différente : étant le plus récent des troubadours du recueil, il est normal qu'il termine la section que le plus ancien, Peire d'Alvernha, avait ouverte. En outre, cette place peut être également une façon de lui conférer une certaine distinction.

La section des *tensos*

La section des *tensos*, qui devait à l'origine se trouver après celle des *sirventes*, suivant l'ordre des plus anciens chansonniers, a finalement été placée « quasi all'improvviso »¹⁶ entre celle des *cansos* et celle des *sirventes*, dans l'ordre plus « moderne » qui est celui des chansonniers *I* et *K*. Ce changement a été rendu possible par l'indépendance matérielle de la section, qui correspond à un cahier.

Cette section est d'un abord plus délicat, en raison de son caractère pluri-auctoral. Il est d'ailleurs vraisemblable qu'elle ait posé quelques problèmes aux compilateurs, car elle ne correspondait pas aux critères de structure en usage dans le reste du manuscrit (sections d'auteurs, hiérarchie des troubadours, mise en page matérialisant la présence de l'auteur par l'image et la *vida*, etc).

La section des *sirventes*

La section des *sirventes* s'ouvre sur Bertran de Born, auteur roi du genre et l'organisation de la section des *sirventes* paraît, à première vue, plus complexe que celle des *cansos*. Les statuts attribués aux auteurs, et matérialisés par l'image et la *vida*, sont légèrement différents. Nous avons, en effet, des grands troubadours, pourvus d'une miniature et d'une *vida*, des troubadours d'importance moyenne, dont le manuscrit comporte souvent deux ou trois *sirventes* mais pas toujours¹⁷, qui ont droit à une courte *vida*, et des petits troubadours, ne possédant généralement qu'un seul *sirventes*, qui n'ont ni miniature ni *vida* mais une simple initiale de trois lignes de réglures¹⁸, mais également des troubadours déjà présents dans la section des *cansos* et qui, quelle que soit leur importance, ne voient

14. A. RIEGER, « Image et Imaginaire de la femme... », p. 393.

15. Voir G. LACHIN, *Partizioni et struttura...*, p. 289; cité par F. VIELLIARD, « Les chansonniers provençaux... », p. XXVI.

16. *Ibid.*, p. 280; cité par F. VIELLIARD, « Les chansonniers provençaux... », p. 21.

17. Un seul *sirventes* est donné pour Folquet de Roman, qui a pourtant droit à une *vida* tandis que Peire Cardinal, qui clôt la section des *sirventes* et dont le manuscrit garde cinq œuvres, n'y a pas droit.

18. Sur ce classement des troubadours, voir F. VIELLIARD, « Les chansonniers provençaux... », p. XXV–XXVIII.

figurer en tête de leurs œuvres que leur nom. C'est peut-être pour cela que le rang accordé aux troubadours semble moins intervenir dans la répartition de ceux-ci.

En effet, la section des *sirventes* semblerait se répartir en trois sous-sections correspondant plutôt aux genres des poèmes et à leurs thèmes : *sirventes* politiques et plus « classiques », *sirventes* dialogués et se répondant les uns aux autres, *sirventes* moraux et courtois.

La première sous-section (f. 189–202v) comporte les troubadours dont les *sirventes* peuvent être considérés comme les plus « classiques » et traitent essentiellement de politique. Elle débute avec Bertran de Born dont le manuscrit contient 26 pièces, et qui est mis en valeur par une miniature et une *vida*. Guiraut de Luc lui fait immédiatement suite, également représenté par une miniature (un espace ayant été réservé pour sa *vida*), étant placé en deuxième, dans une position relativement honorifique ce qui est plus étonnant. En effet, le manuscrit ne garde de lui que deux pièces et son traitement de très grand troubadour peut nous surprendre. Il tient peut-être à la nature même de ces deux pièces : d'après Françoise Vielliard, « Il devrait en toute logique avoir subi un traitement comparable aux troubadours du troisième ordre, à moins que la pièce que *A* conserve « Ges si tot m'ai ma voluntat fellona » (BdT 245, 1), qui est une attaque violente contre Alphonse II d'Aragon puisse justifier cette mise en relief »¹⁹. La deuxième pièce que conserve le manuscrit, *Si per malvatz seignoril* [BdT 245,2] est également une attaque contre le roi d'Aragon, et l'on pourrait ajouter, en renfort à cette hypothèse, que par la nature éminemment « politique » de ces deux œuvres, Guiraut de Luc trouve sa place juste à la suite des *sirventes* de Bertran de Born. L'attaque d'Esperdut contre les mauvais seigneurs (*Qui no dizia ls fagz dolens* [BdT 142,2]), tout comme celle, vraisemblablement à fond politique, de Guillem de la Tor contre Ponzio Amato (*Un sirventes farai d'una trista persona* [BdT 236,11]) y trouvent également leur place, même si celle du *meg sirventes* de Dalfinet est plus surprenante (*De meg sirventes ai legor* [BdT 120,1]).

La fin de cette première sous-section est plus problématique. On se serait en effet attendu à ce qu'elle se termine par Guilhem de Berguedan (douze pièces), doté d'une miniature et d'une *vida*, conformément à l'usage de terminer une sous-section par un troubadour d'importance. Autre fait étonnant, les *sirventes* de Peire de Gavaret, *Peironet, en Savartes* [BdT 343,1] et de Peire de Durban, *Peironet, be vos es pres* [BdT 340,1] se répondent, sans que ceux-ci aient été placés l'un à la suite de l'autre, comme cela est l'usage, en particulier dans la deuxième sous-section consacrée aux échanges de *sirventes*.

En effet, du f. 203 au f. 212v s'étendent les échanges de *sirventes*, associant ces poèmes et leurs auteurs, généralement par groupes de deux. Cette sous-section s'ouvre sur le roi Richart Cœur de Lion et Dalfin d'Alvernhe et sur leur échange supposé : au serventois *Daufin je us voill derainier* [BdT 420,1], seul pièce du recueil écrite dans une *scripta* d'oïl,

19. *Ibid.*, p. XXVII.

répond le *Reis puois que de mi chantatz* [BdT 119,8] de Dalfin²⁰. Cet échange aurait dû être matérialisé par l'image, si l'on s'en fie aux postilles qui appellent respectivement la représentation d'« .I. re d'Engleterre ke parle tençonando cun .I. baron » (A44) et d'« .I. baron ke cante davanti lo re » (A45)²¹. Leur place en tête de cette sous-section s'explique aisément par leur rang, et ce malgré le fait que le manuscrit ne comporte qu'une seule pièce de Richard. Le roi et le grand seigneur sont les exemples les plus illustres, de par leur naissance et, particulièrement pour Dalfin, par leur statut de protecteurs des troubadours, du sous-genre concerné.

On trouve, à la suite de ces deux représentants mis en valeur, un nombre élevé de troubadours associés deux par deux et dont les *sirventes* échangés se trouvent l'un à la suite de l'autre. C'est le cas d'Uc de Mataplana, qui attaque Raimon de Miraval dans le texte *D'un sirventes m'es pris talens* [BdT 454,1], auquel fait suite la réponse de ce dernier, *Grans mestiers m'es razonamens* [BdT 406,30]. C'est également le cas pour Peire Rogier et son *Seign'en Rambaut per vezer* [BdT 356,7] et Raimbaut d'Aurenga et son *Peire Rotgier a trassailir* [BdT 398,34]. Il en va de même pour Sordel, *Lo reproviers vai averan, so'm par* [BdT 437,20], et Peire Bremon Ricas Novas, *Lo bels terminis comenssa* [BdT 330,9], ainsi que pour Raimon de Durfort, *Truc Malec, a vos mi teing* [BdT 397,1], et Turc Malec, *En Raimon, be us tenc a grat* [BdT 447,1]. Dans d'autres cas, l'association est moins claire : on pourrait voir un lien entre Folquet de Romans et Guillem Augier Novella, car le texte du premier, *Far vuouill un nou sirventes* [BdT 156,6], et qui contient des conseils de politique à l'égard de l'empereur Frédéric II, s'apparente à celui du deuxième, *Totz temps serai sirvens per deservir* [BdT 205,7], qui blâme la décadence des mœurs des puissants, en prenant exemple sur le même Frédéric II. Il est en revanche plus clair que ce même Guillem Augier Novella est associé à Bertran del Pojet qui lui fait immédiatement suite, puisque ce dernier lui dédie son poème *De sirventes aurai ganren perduitz* [BdT 87,2], poème qui entretient un lien fort avec celui précédemment cité de Guillem Augier. Il existe cependant dans cette sous-section quelques troubadours isolés, mais dont les textes répondent toutefois aux mêmes critères, étant des attaques personnelles dont le manuscrit ne conserve pas de réponses. C'est le cas des textes de Guiraut de Bornelh, d'Arnaut de Comunge, de Peire de Bussinac et de Gausbert de Poicibot²².

20. Sur la question, voir F. VIELLIARD, « Les chansonniers provençaux... », p. XXVII ; et également F. VIELLIARD et J.-L. LEMAÎTRE, *Portraits...*, II, p. 90-91.

21. À la place, le miniaturiste a donné une représentation de Richard en « roi David » et de Dalfin en cavalier.

22. Les deux textes attribués à Guiraut de Bornelh, *Cardaillac per un sirventes* [BdT 242,27] et *Pois en Raimons ni Truc Malecs* [BdT 29,15], contiennent le premier une attaque contre un certain Cardaillac et le deuxième une satire contre Raimon de Durfort et Turc Malec, qui répond aux poèmes, précédemment cités et que l'on trouve plus loin dans le manuscrit, de ces deux troubadours [BdT 397,1 et 447,1]. Il s'agit d'ailleurs vraisemblablement d'une fausse attribution et on estime généralement que ce *sirventes*, ici attribué à Guiraut, est d'Arnaut Daniel. On peut s'étonner que ce texte ne soit pas situé à la suite des deux autres, mais peut-être est-ce parce que le compilateur a préféré faire figurer Guiraut de Bornelh parmi les premiers troubadours de la sous-section. Le premier des deux textes attribués à

À partir du f. 212v, les associations de troubadours se font plus rares²³ et les *sirventes* semblent traiter de sujets plus moraux et liés à la vie de cour. Cette sous-section s'ouvre sur Peire Vidal avec *Pos ubert ai mon ric tezaur* [BdT 364,38], pièce longue et riche, dédiée « al pro marques de Sardenha ». Les autres textes de cette section tiennent parfois plus de la *canso* que du *sirventes* à proprement parler et abordent des sujets amoureux, courtois et moralisants, comme le *Nuills hom no val ni deu esser presatz* [BdT 225,10] de Guilhem de Montaignagol. Cette sous-section, et la section des *sirventes*, se terminent sur les œuvres de Peire Cardenal, troubadour d'importance pour les *sirventes*, que *IK* mettent d'ailleurs en tête de leurs sections, devant même Bertran de Born.

4.1.2 L'ordre des troubadours dans le chansonnier *I*.

En comparaison avec le chansonnier *A*, le chansonnier *I* possède plus de *vidas*, plus de miniatures, et ce même en comparaison à *K*, et il est possible que cette abondance ait rendue la structuration du manuscrit plus délicate. Meneghetti remarque d'ailleurs au sujet des miniatures que dans *I* et *K* « la sequenza delle immagini miniate appare meno studiata che in *A* » mais toute de même « sempre tendente a « pianificare » il catalogo trobadorico sulla base di accostamenti logici e di raggruppamenti omogenei »²⁴. Malgré tout, *I* n'est pas dénué de toute forme d'organisation et présente en de nombreux points des similitudes avec *A*, quoique donnant à première vue à sa structuration un sens plutôt historico-chronologique que social.

La section des *cansos*

La section des *cansos* du chansonnier *I* se divise, de façon similaire à celle de *A*, en trois sous-sections. La première d'entre elle, de Peire d'Alvernha à Bertolome Zorzi, est consacrée aux plus grands troubadours ; la deuxième, d'Uc Brunec à Raimbaut d'Aurenga, aux troubadours d'importance moyenne ; enfin, à partir de Peire Milon, on trouve les petits troubadours.

Les troubadours de la première sous-section se caractérisent par des miniatures, des *vidas* généralement amples et développées, et un nombre de pièces relativement important, plus de sept²⁵ et souvent beaucoup plus : quarante-huit pour Guiraut de Bornelh, trente pour Peire Vidal, vingt-sept pour Aimeric de Peguilhan... Outre le volume des œuvres,

Arnaut de Comunge [BdT 28,1] est une attaque également, mais rédigée dans un style très allusif, si bien que l'on ne sait pas exactement qui elle visait, tandis que le premier des deux textes de Peire de Bussinac [BdT 332,1] s'en prend aux femmes. Le cas est plus net pour le texte de Gausbert de Poicibot [BdT 173,4] qui est une attaque personnelle contre un jongleur gascon.

23. Quoique le *Cantarai d'aqestz trobadors* [BdT 323,1] de Peire d'Alvernha y soit tout de même associé au *Pois Peire d'Aluernge a chantat* [BdT 305,16] du Monge de Montaudon.

24. M.-L. MENEGHETTI, *Il Pubblico...*, p. 338-339.

25. Font exception à cette règle Perdigon et Giraut lo Ros, avec quatre pièces chacun.

l'estime portée à ces troubadours, leur importance dans l'histoire de la lyrique occitane, leur ancienneté, ont pu jouer un rôle. Ainsi, à titre de comparaison, parmi les treize troubadours présents dans le manuscrit que le Monge de Montaudon cite dans sa satire, dix figurent dans cette première sous-section²⁶. La sous-section en elle-même s'organise en partie de façon « historico-chronologique », débutant avec Peire d'Alvernha, le plus ancien des troubadours, suivi, dans l'ordre, des trois premiers troubadours qu'il cite dans son *Cantarai d'aquestz trobadors* [Bdt 323,11], à savoir Peire Rogier, Guiraut de Bornelh et Bernart de Ventadorn, et se terminant par le groupe des Gênois Lanfranc Cigala et Bonifaci Calvo, suivis du Vénitien Bertolome Zorzi²⁷.

Dans la deuxième sous-section, figurent des troubadours d'importance moyenne, qui sont toujours dotés de miniatures, mais qui se caractérisent généralement par des *vidas* plus courtes²⁸ et surtout un nombre moins élevé de pièces, généralement compris entre une et sept²⁹. Comme à son habitude, le compilateur a fait débiter la sous-section par un troubadour d'une importance un peu plus grande, Uc Brunec (sept pièces), et l'a fermée avec Raimbaut d'Aurenga (dix-huit pièces).

La troisième et dernière sous-section regroupe des troubadours dont le manuscrit conserve peu de pièces, généralement une seule, deux pour Uc de la Bacalaria, et qui n'ont droit ni à une *vida*, ni à une miniature. Fait toutefois exception à cette règle Peire Milon, avec cinq pièces et une miniature, sans doute parce que celui-ci débute la sous-section.

La section des *tensos*

Le chansonnier *I* est le seul dont la section des *tensos* contienne des miniatures ; il n'y en a pas dans *K*. Ces miniatures représentent un des deux interlocuteurs, généralement absent jusque là du recueil³⁰, et vont de pair avec des *vidas*.

26. À savoir, Gaucelm Faidit, Peire Vidal, Arnaut de Marueil, Peirol, Folquet de Marseilla, Arnaut Daniel, le *vescoms de Saint Antoni* Raimon Jordan, Guiraut lo Ros, auxquels on pourrait ajouter Raimon de Miraval, si on accepte son identification à « Miravalhs de Carcasses » ; il est à noter, toutefois, que Guillem Ademar, Saill de Scola et le Monge de Montaudon lui-même n'y figurent pas, relégués dans la deuxième sous-section ; si l'on ne peut être sûr d'une influence directe et volontaire, du moins pas autant que celle du *Cantarai d'aquestz trobadors*, le fait que ces troubadours soient cités par le Monge leur confère un certain lustre et une certaine ancienneté, vérifiable par le compilateur.

27. On notera que ce dernier ferme l'ensemble de la section des *cansos* dans *A* ; on notera d'ailleurs que Bertolome fait directement suite à Bonifaci Calvo, dont le dernier texte présenté, *Ges no m'es greu, s'eu no sui re preztatz* [BdT 101,7], est un *sirventes* traitant de la guerre entre Gênes et Venise, tandis que le premier texte de Bertolome, *Mout fort me sui d'un chan meravillatz* [BdT 74,10], traite lui aussi du même sujet.

28. À quelques notables exceptions près, principalement pour Guillem de Cabestany, Jaufre Rudel, Uc de Saint Circ et le Monge de Montaudon ; à l'inverse, Montaigna Çot n'a pas été doté d'une *vida*, tandis que pour Raimbaut d'Aurenga, qui n'en a pas reçu non plus, un espace avait été réservé.

29. Là encore, quelques exceptions, principalement pour Cadenet et Marcabru, qui se font d'ailleurs immédiatement suite, le premier avec dix-sept pièces et le second avec vingt-quatre.

30. Il s'agit de Savaric de Mauleon, Rainaut de Pons, Albert Marques et Garin lo Brun. Uc de la Bacalaria fait toutefois exception à cette règle, étant déjà présent à la fin de la section des *cansos* ; ceci peut toutefois s'expliquer assez vraisemblablement par le fait que, figurant dans la sous-section des *cansos*

Cette section paraît moins structurée, sans aucun doute en raison de la nature poly-auctorale des textes contenus, et l'ordre des pièces est probablement par conséquent plus conditionné par l'ordre des sources. Walter Meliga a ainsi pu repérer dans cette section des séquences similaires à celles d'autres chansonniers³¹. D'après lui, la section des *tenso* se diviserait en deux parties. Dans la première, on retrouve des séquences dans lesquelles les poèmes se trouvent dans un ordre identique à celui des chansonniers *A* et *D* et le fait que cette succession ne soit qu'en partie respectée pourrait être due au fait que *IK*, ou plutôt leur modèle commun, utilisent plus de sources que *A* et *D*³². Suivrait une « zone grise » entre les pièces 689 et 692, puis une deuxième partie qui suivrait plutôt l'ordre de *a*, le « chansonnier de Bernart Amoros ». Il est toutefois vraisemblable qu'en certains points *IK* aient été plus complets ou aient rajouté des textes provenant d'autres sources. Ainsi, à la suite de la *tenso* entre Blacatz et Peire Vidal (pièce 674), *IK* contiennent deux *tenso* entre Bonafé et Blacatz (pièces 675–676) et une *tenso* entre Guillem de Saint Gregori et le même Blacatz (pièce 677).

La section des *sirventes*

La section des *sirventes* s'ouvre sur Peire Cardinal, poète de la section dont le manuscrit conserve le plus de pièces (cinquante-trois), et se ferme sur Aimeric de Peguilhan (cinq pièces). Directement à la suite de Peire Vidal, se trouve Bertran de Born, dont le cycle de *razos* et de *sirventes* débouche encore une fois sur l'échange entre Richart et Dalphin, à laquelle fait suite la miniature, la *vida* et un dernier *sirventes* de Dalphin.

On y trouve des échanges de *sirventes*, comme celui également présent dans *A* entre Raimon de Durfort et Turc Malec, qui ont droit à une rubrique, *vida* et miniature communes, et sont suivis du texte d'Arnaut Daniel qui les concerne directement, *Pos en Raimons e'n Turcs Malecs* [BdT 29,15]. Suivant le même genre de procédés, Raimbaut de Vaqueiras et Guilhem Figueira pourraient également avoir été rapprochés, car leurs textes parlent du même sujet, à savoir la croisade aligeoise (*Del rei d'Arago consir* [BdT 392,11] pour le premier, *No m laissarai per paor* [BdT 217,5] pour le second). Par la suite, échanges de *sirventes*, comme entre Garin d'Apchier et Torcafol, alternent avec textes isolés.

À la fin de la section des *sirventes* se trouve une sous-section consacrée aux *planhs*³³, qui regroupe les trois derniers troubadours de la section : Gaucelm Faidit, Pons de Capduell et Aimeric de Peguilhan. Ce sentiment d'une section distincte est renforcé par le

consacrée aux petits troubadours, Uc n'y avait pas droit à une miniature, tandis qu'au sein de la section des *tenso*, la présence de celle-ci rompait moins l'organisation du manuscrit.

31. Voir tableau p. 180.

32. W. MELIGA, « la sezione delle tenzoni nei canzonieri provenzali *IK* », dans *Rivista di studi testuali*, t. 1 (1999), p. 159–182, aux p. 168–169.

33. Voir F. ZINELLI, « D'une collection des tables... », p. 55 et note 21 ; ainsi que Paola ALLEGRETTI, « Il *geistliches Lied* come marca terminale nel canzoniere provenzale *C* », dans *Studi medievali*, t. 33 (1992), p. 721–735.

fait que Gaucelm Faidit et Aimeric de Peguilhan soient déjà présents plus haut dans la section des *sirventes*. Le premier texte de cette sous-section est *Fortz cauza es que tot lo major dan* [BdT 167,22] et le dernier pourrait bien être l'anonyme *Totas honors e tug fag benestan* [BdT 461,234]³⁴. Le manuscrit se termine donc, d'une certaine façon, par une évocation de la mort, destin de tous, preuve de plus d'une recherche dans la structure.

4.2 Les éléments principaux de cette structuration

La hiérarchie établie entre les troubadours, qui découle de l'étude de ces structures, semble se fonder sur plusieurs critères. La division de la section des *canços*, dans les trois manuscrits, entre « grands », « moyens » et « petits » troubadours en témoigne. Cette répartition se fonde certes en partie sur un critère volumétrique, mais ce n'est pas le seul. L'importance accordée à chaque troubadour prend également en compte divers critères, comme l'ancienneté, le rôle et la place dans la lyrique occitane, par le biais de certains textes comme le *Cantarai d'aquestz trobadors* [BdT 323,11] ou le *Pos Peire d'Alvernh'a cantat* [BdT 305,16] par exemple.

Au-delà de cette première hiérarchisation, divers facteurs peuvent intervenir pour classer les troubadours : le statut social, dans *A* surtout, la chronologie et la géographie également. Ce classement par statut social, que l'on trouve dans la sous-section des troubadours d'importance moyenne de *A* n'est pas sans rappeler la structure d'un certain nombre de chansonniers de trouvères construits autour d'un ordre des auteurs qui place les trouvères les plus nobles en tête³⁵, ou de certains chansonniers du *Minnesang*, comme le *codex Manesse*, qui s'ouvre sur le « Keiser Heinrich », (Henri VI) à qui succèdent rois, marquis, ducs et comtes³⁶.

Au travers de ces éléments transparaît une volonté organisatrice très forte, qui attribue à chaque troubadour une place correspondant à son rang, et qui tente de mieux définir, cerner l'ensemble de la lyrique occitane en la divisant en genres, sous-genres, en explicitant la part prise par chacun à son développement. Pour cela, les *vidas* et les miniatures, en tant qu'appareil métatextuel, jouent un rôle considérable, prenant soin de fournir pour chaque troubadour des détails concernant son origine géographique, sa naissance, les raisons qui l'ont poussé à composer, parfois même les particularités de son style. Mais *vidas* et miniatures jouent également un rôle, par leur présence ou leur absence, dans la matérialisation de la hiérarchie établie entre les troubadours.

34. Il demeure toutefois dans ce cas que deux des textes ici attribués à Aimeric de Peguilhan, *Qui bes menbra del segle ques passatz* [BdT 437,29] et *En aquel temps que'l reis mori n'Anfos* [BdT 10,26], ne sont pas à proprement parler des *planhs*, même si la proximité dans leurs sujets avec ces derniers et, peut-être aussi leur attribution à Aimeric, peut avoir causé leur présence ici.

35. Il s'agit des chansonniers *Pb4*, *Pb6*, *Pb8*, *Pb11*, *Pb17*, *Pa*, *R* ; sur ce classement, voir Sylvia HUOT, *From song to book : the poetics of writing in old French lyric and lyrical narrative poetry*, New-York, 1987.

36. *Universitätsbibliothek* Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, f. 6.

Pour mettre en valeur les divisions internes du manuscrit, le compilateur a généralement soin de marquer le début, et parfois la fin, de chaque section ou sous-section par un troubadour particulièrement important et emblématique du genre concerné, de même qu'il tente autant que possible de regrouper les textes en rétablissant les liens entre les œuvres de tel et tel troubadour, notamment dans les échanges de *sirventes*, parfois même lorsque deux textes paraissent traiter d'un sujet propre, par exemple la croisade albigeoise. Mais, pour cela, il est très fortement tributaire de l'organisation de ses sources.

Deux facteurs constituent, en effet, un obstacle à cette volonté organisatrice, l'organisation des sources mais aussi le temps de la copie. Il est possible, ici ou là, qu'on ait trouvé les textes d'un troubadour, qui aurait dû normalement figurer ailleurs dans le manuscrit, après que la partie concernée eut été rédigée. De même, il est parfois malaisé de distinguer ce qui relève de la volonté propre du compilateur ou d'associations déjà existantes dans les sources qu'il utilisait.

Chapitre 5

Décrire et analyser le texte des *vidas*

Les *vidas* ont fait et font encore l'objet d'études nombreuses et les polémiques historiographiques les concernant sont loin d'être terminées. Plus qu'aux questions d'origine, d'attribution, de stemmatologie, dont il a été question dans la première partie¹, il faudra ici s'intéresser aux *vidas* telles qu'elles figurent dans les chansonniers où elles accompagnent l'image, s'interroger sur leur rôle dans l'esprit des compilateurs, sur leur structure et la façon dont elles sont construites, sur le lien qu'elles peuvent entretenir avec les miniatures qui les accompagnent.

5.1 Jalons pour l'analyse des *vidas*

Dans un premier temps, l'étude du contenu des *vidas* a eu tendance à se centrer sur l'exploitation des données biographiques qu'elles contiennent et on a tendu à les considérer comme des sources fiables pour une histoire factuelle de la vie des troubadours. Cette position, déjà rejetée par Jean Boutière à la suite d'Alfred Jeanroy et de Gaston Paris, a été reprise par Bruno Panvini qui, en désaccord avec Jean Boutière et A. H. Schutz et leur édition alors récente, tente de réaffirmer la valeur et, tout du moins en partie, la véracité des informations contenues dans les *vidas*².

Cette position est aujourd'hui assez largement contestée : si l'on ne peut invalider la totalité des informations biographiques fournies par les *vidas*, et même si, qui plus est, un certain nombre d'entre elles peuvent être surprenantes de précision et de véracité, on a cessé de considérer les *vidas* uniquement sous cet angle. Saverio Guida a pu déplorer que « è mancata un' approfondita, organica e metodica analisi degli elementi interni ed esterni che connotano in maniera speciale le prose concepite come introduzione, complemento e glossa eziologica delle testure rimiche »³. Une telle analyse pourrait être, en outre,

1. Chap. 3, p. 54.

2. B. PANVINI, *Le biografie provenzali. Valore e attendibilità*, Florence, 1952.

3. S. GUIDA, *Primi approcci...*, p. 76.

facilitée par l'aspect formulaire et redondant de la langue si particulière des *vidas*, textes en partie construits dans un moule commun. Saverio Guida a pu tenter, nous l'avons vu⁴, de comparer ces formules récurrentes et ces similarités stylistiques du point de vue de l'attribution des textes, méthode qui a pu être critiquée. Toutefois, la question pourrait être abordée d'une façon assez différente : on pourrait chercher, au travers du relevé des termes, des formules, des motifs récurrents, à dégager la structure type des *vidas*, à comprendre leur fonctionnement.

Malgré le manque déploré par Saverio Guida, divers angles d'analyses ont pu être proposés, en particulier par Maria-Luisa Meneghetti ou Elizabeth Wilson Poe. Maria-Luisa Meneghetti tente de dégager des motifs narratifs récurrents pour en dresser une typologie, centrée autour de la relation amoureuse et du succès, ou de l'insuccès, de celle-ci, qui serait fonction du rang social du troubadour. Elle remarque également que de ce rang social dépend la place accordée à l'activité troubadouresque, qui passe au second plan lorsque le troubadour, l'amant, est de rang social équivalent à sa dame. Aux troubadours pauvres, donc, les histoires d'amour un peu tragiques, dans lesquelles la dame se refuse à leur accorder le *plazer d'amor* tandis que leur rôle se limite à étendre la réputation, vanter la beauté, et somme toute accroître le *pretz* de *midons* :

Nelle biografie, il drammatico equivoco fra realtà e finzione letteraria che perderà Francesca da Rimini risulta insomma essere appannaggio esclusivo della schiera dei *paubres trobadors*, tenaci e non corrisposti innamorati⁵.

Une telle analyse des motifs narratifs permet d'appréhender l'imaginaire qui sous-tend ces textes et de cerner les caractères de la représentation que l'on se fait, à l'époque de la rédaction des *vidas*, des amours courtoises et de la vie des troubadours. Elle délaisse toutefois l'analyse de la structure basique de ces textes, qui est, en quelque sorte et tout du moins partiellement, celle d'un « formulaire ». Elizabeth Wilson Poe tente de dégager cette structure, ce « standard pattern » au travers de l'analyse de plusieurs *vidas*, notamment celle de Guiraut de Borneill dont elle déduit que le premier paragraphe « situates Guiraut geographically, socially, intelectually, and professionally »⁶. On pourrait, en suivant sa pensée, tracer ainsi un schéma de premier paragraphe qui serait commun à grand nombre de *vidas* :

[Nom du troubadour] *si fo de* [lieu] *e fo* [naissance et/ou qualités] *hom*.

Elle reconnaît toutefois que ce schéma, pour pertinent qu'il soit, est loin d'être universellement applicable. En effet, la formule « [nom] *si fo de* [lieu] » n'est présente qu'au commencement de 47 des 87 *vidas* de *IK* et 37 *vidas* commencent par « —*si fo* + predicate nominative ». Elle recense d'ailleurs, pour ce *predicate nominative*, « 7 *joglars*, 6

4. Dans le chap. 3, p. 58.

5. M.-L. MENEGHETTI, *Il pubblico...*, p. 264.

6. E. WILSON POE, *From poetry to Prose in Old Provençal ...*, p. 20.

castellans, 6 cavalliers, 3 gentils hom, 3 paubres cavalliers, 2 bars, 1 coms, 1 clers, 1 borges, 1 cantaire, 4 fills, 1 moiller, and 1 major cortes »⁷. Ce type d'analyse est riche de possibilités pour une analyse sérielle et informatique. En effet, l'aspect formulaire et la construction similaire des *vidas* pourrait permettre d'en décomposer la structure en une série de champs auxquels correspondrait un nombre donné de qualifications du troubadour. Cette analyse, qui en outre nous donnerait une meilleure compréhension du fonctionnement des *vidas*, nous permettrait également d'analyser le lien qu'elles entretiennent avec la miniature, le « portrait » qui les illustre.

5.2 La structure des *vidas*

Ces premiers jalons, désormais posés, font pressentir un grand degré d'organisation des *vidas* et un fonctionnement assez régulier pour faire l'objet d'une analyse. Il s'agit maintenant d'appliquer cette méthode à la mise à plat de leur structure, en la systématisant et en la prolongeant à l'étude du texte entier.

Du point de vue de leur structure, les *vidas* semblent en effet fonctionner selon un modèle d'organisation que l'on retrouve la plupart du temps, de texte en texte, et se diviser en quelques parties. Elles se construisent linéairement de la naissance, souvent évoquée, ou à défaut d'une première définition du troubadour, à un éventuel retrait du monde et à la mort, comme il peut sembler logique pour des textes biographiques. On a en effet, dans une première phrase, une présentation générale du troubadour, dans laquelle on commence par le situer, tant géographiquement que socialement. Cette première phrase, d'une importance considérable, contient les données incompressibles, présentes dans la quasi-totalité des *vidas*, sous une forme ou sous une autre. Par la suite, le texte contient un certain nombre de formules, évoquant les qualités et les traits marquants tant de la personnalité du troubadour que de sa pratique du *trobar*. Suit, surtout dans les *vidas* d'une certaine ampleur⁸, un ou plusieurs motifs narratifs, qui cherchent généralement à expliquer ce qui a mené le personnage à pratiquer l'art du *trobar*, et qui peuvent, par exemple, se rapporter à un épisode amoureux, source d'inspiration — c'est là le cas le plus fréquent — ou aux conditions matérielles qui ont poussé le personnage à se faire jongleur, à arpenter le monde et les cours.

7. *Ibid.*, p. 30–31.

8. C'est-à-dire quasiment toutes les *vidas* du chansonnier *A*, tout du moins celles qui sont accompagnées de miniatures, et un certain nombre de celles des chansonniers *IK*, souvent communes avec *A* et principalement consacrées aux troubadours les plus importants et contenues dans la première partie du manuscrit.

5.2.1 La première phrase et la désignation sociale

La première phrase des *vidas* est très importante, car elle donne, en quelques mots, les éléments essentiels définissant le troubadour en tant que personne. Elle suit, assez souvent, le schéma suivant :

[Nom du troubadour] *si fo de* [lieu] *e fo* [première désignation].

Il est intéressant de constater que le troubadour est d'emblée caractérisé par son nom, son origine géographique, ainsi que par une première désignation que l'on pourrait qualifier de « sociale ». Le fait que ces éléments soient contenus dans la première phrase soulignent leur importance : avant que le lecteur — ou l'auditeur — n'aborde la vie du troubadour, et à plus long terme son œuvre, on lui présente des éléments lui permettant d'appréhender d'emblée qui était le troubadour, quelle était sa nature, son essence, des éléments déterminant en bonne partie sa personnalité et sa vie. On pourrait tout à fait y voir la trace d'une certaine volonté « historisante » des biographies, qui cherchent à contextualiser la vie du troubadour dans un cadre précis, défini par un nombre restreint de termes porteurs chacun d'une signification propre.

Cette désignation sociale, assez rarement absente⁹, se présente généralement telle quelle ou sous la forme de la filiation (« e fo fills de »). Ces désignations, que l'on retrouve, on le verra, dans les postilles, peuvent se classer comme suit :

- serviteurs et personnages de basse extraction (*sirven, sartres, forniers,...*);
- bourgeois et marchands (*borges, mercadiers,...*);
- jongleurs (*joglars*);
- pauvres chevaliers (*paubres cavalliers*);
- chevaliers (*cavalliers*);
- châtelains (*castellans*);
- barons et grands nobles (*gentils bars, vescoms, coms, princes, marques...*);
- rois (*reis*);
- dames (*domna, dompna*);
- maîtres (*maistres*);
- chanoines (*canorgues*);
- clercs (*clerics, clergues*);
- moines (*monges*);
- évêques (*evesques*).

9. Elle n'est absente que chez un seul des troubadours dotés de *vidas* dans *A*, et chez 4 d'entre eux dans *I* ou *K*; cette absence est d'ailleurs assez révélatrice : dans *A*, elle est le fait de Marcabru [A3], et est immédiatement justifiée par le fait qu'il « fo gitaz a la porta d'un ric home, ni anc non saup hom qui'l fo ni don »; dans *IK*, il s'agit de Peire Guillem de Tolosa [IK61], Jordan Bonel [IK14], Aimeric de Sarlat [IK19] et d'Ademar lo Negre [IK64]; on verra par la suite, au travers de l'image, comment cette absence a pu mener les miniaturistes à les doter d'un statut social, nécessaire pour pouvoir les représenter, et ce en quoi cela a pu les gêner.

On trouve ces désignations dans la plupart des *vidas*, et, tandis que certaines d'entre elles sont très peu sujettes à variations, d'autres ont des formes multiples. Ainsi, pour les personnages dont on pourrait dire qu'ils sont en bas de l'échelle sociale, les termes employés sont très variables, et, de façon assez générale, ils sont beaucoup moins fixes chez les laïcs non-nobles que chez les nobles et, à plus forte raison encore, que chez les clercs.

Le premier groupe, celui des serviteurs et personnages de basse extraction, est celui dans lequel on rencontre la plus grande diversité lexicale. Les désignations peuvent ainsi renvoyer à un métier, soit directement, comme pour Guillem Figueira dont on dit qu'il fut « fils d'un sartor, et el fo sartres » [IK65], soit la plupart du temps, et sans doute parce que le métier choisi par ces personnages est celui de jongleur, sous la forme de la filiation. De cette façon, Bernart de Ventadorn est désigné comme le « fills d'un sirven que era forniers, q'escaudava lo forn per cozer lo pan del castel »¹⁰ [A14], tandis qu'on trouve également, chez un Perdigon également désigné comme *joglars*, un « fills d'un paubre homen que era pescaire » [A35]. D'autres renvoient directement au rang, à la basse naissance, « de paubra generacion » [A14] ou « de bas affar » [A2]. Autre élément assez caractéristique, les personnages ainsi désignés sont ceux parmi lesquels on rencontre le plus souvent le phénomène de « double désignation ». Il semblerait que, comme leur statut ne justifie pas qu'ils figurent directement parmi les troubadours, les *vidas* cherchent à démontrer ce qui les a amenés à devenir jongleurs, troubadours, à devenir hommes de cour : « E venc bels hom et adreitz » [A14], « e venc honratz hom de cort » [A16], sans oublier la formule, très fréquente, « fetz se joglars ». Enfin, il est parfois délicat, en raison de la mouvance des termes utilisés, de déterminer si un personnage appartient à cette catégorie, somme toute numériquement assez restreinte et peu clairement définie, ou à celle des personnages plus aisés, bourgeois et marchands. Que faire, en effet, des « laboraire d'or et d'argent » et du « pellicier » ?

Pour la catégorie des bourgeois et marchands, les vocables sont moins nombreux et plus fixes. On trouve en effet essentiellement deux termes, *borges* et *mercadiers*. Là encore, le qualificatif de *borges* (ou *borzes*) est plus souvent énoncé sous la forme d'une filiation, « fils d'un borges » (même si Raimon de Salas est défini comme « borges de Marseilla »). On les trouve d'ailleurs parfois appairés, ce qui est assez vraisemblablement signe de leur proximité : « fils d'un borges qu'era mercadiers, que tenia drap a vendre » pour Aimeric de Peguilhan. De la même manière que pour les personnages de basse extraction, on trouve très souvent nécessaire d'expliquer la présence de ces personnages dans le monde du *trobar* en expliquant qu'ils sont devenus jongleurs. Un troubadour est toutefois dans une situation légèrement différente. Il s'agit de Bertolome Zorzi qui est désigné comme un « gentils hom,

10. Il s'agit vraisemblablement d'une mauvaise interprétation des plaisanteries de Peire d'Alvernha ; voir ce qui en a été dit p. 56.

mercadiers de Venecia » [A40], mêlant ainsi ce qui appartient le reste du temps à deux groupes, celui des bourgeois et celui des nobles. Cette exception s'explique sans doute par la particularité du contexte et de l'organisation politique de Venise, mais elle en révèle une bonne connaissance. On est d'ailleurs en droit de se demander si, ailleurs, la distinction stricte faite entre nobles et non-nobles ne renvoie pas plutôt à la façon dont on imaginait la société courtoise des troubadours, dans une conception à la fois « historisante » et rêvée, qu'à la réalité de la société contemporaine de l'écriture des *vidas*.

La catégorie des jongleurs, en revanche, est assez difficile à délimiter. La nature même de ce groupe paraît d'ailleurs délicate à appréhender : la dichotomie traditionnelle entre troubadours compositeurs et jongleurs exécutants, qui a pu être remise en cause, ne semble en effet pas correspondre à la conception des *vidas*, où des jongleurs font partie des auteurs. Cette difficulté est encore renforcée par le fait que, puisqu'être jongleur paraît être une profession, si on trouve parfois le terme de *joglars* seul, servant de qualification sociale, il s'applique la plupart du temps, via la formule « fetz se joglars », à des personnages pour lesquels une première qualification sociale a déjà été donnée¹¹.

Chez les nobles, les qualificatifs employés sont plus stables et répondent à des catégories plus clairement définies. On est en réalité face à une hiérarchie féodale assez exemplaire, roi en tête, puis barons et grands vassaux, châtelains et enfin chevaliers. La distinction peut-être plus délicate à appréhender se situe entre *paubres cavalliers* et *cavalliers*, mais elle semble bien réelle dans les textes. Les *paubres cavalliers* forment en effet le gros de l'effectif de la noblesse¹² mais semblent participer d'une catégorie un peu à part, dans une situation qui les rapproche parfois des non-nobles et qui peut les conduire à devenir jongleurs (« non pot mantener cavalleria et fetz se joglars » dit-on parfois, notamment dans la *vida* de Guilhem Ademar [A18]). Les personnages uniquement désignés comme *cavalliers* sont moins nombreux, et on peut se demander souvent s'ils se rattachent plutôt au groupe des pauvres chevaliers (« cavalliers dels castel de Berbesieu (...) paubres vavausors » pour Rigaut de Barbezieux [A37]) ou à celui des nobles plus aisés. En réalité, cette distinction pourrait bien recouvrir celle qui sépare les chevaliers non encore établis, n'ayant pas encore reçu de fief, et contraint d'errer, à la recherche d'un protecteur ou d'une épouse, d'une dame. Ils répondraient alors d'un côté à une réalité, celle des hommes au service d'un seigneur, mais sans biens propres, n'ayant pas même toujours l'équipement, les chevaux et les armes que l'on voit ici et là dans les *vidas* les seigneurs leur accorder, et constitueraient de l'autre la classe plus littéraire des héros courtois par excellence.

Les châtelains constituent, quant à eux, l'échelon intermédiaire entre les chevaliers d'une part et les barons et grands nobles de l'autre, place qui correspond bien à celle qu'on

11. On ne considérera, à des fins d'analyse, comme se rattachant à la catégorie des *joglars* que ceux expressément nommés ainsi en premier lieu ou ceux chez lesquels toute autre qualification sociale fait défaut.

12. Ils forment environ 35% de l'effectif total des nobles dans *A*, 30% dans *I* ou *K*.

leur accorde traditionnellement. Les barons, en revanche, constituent la frange supérieure de la noblesse. En témoigne le renforcement fréquent du qualificatif de *bars* par des formules telles que « molt rics » ou « molt gentils » (« rics hom mout e rics bars » pour Pons de Capdueil [A9]), tout comme la conjonction de ce terme avec des titres de noblesse assez élevés, comme *vescoms* (ainsi Guillem de Berguedan est désigné comme « us gentils bars de Cataloigna, vescoms de Bergedan, e seigner de Maderna e de Riocs »). Dans cette catégorie figurent donc non seulement les personnages désignés comme barons, mais également ceux désignés par des titres comme *vescoms*, *coms*, *princes* ou *marques*.

Les *maistres*, quant à eux, sont assez peu nombreux. Il s'agit de quelques grands troubadours, comme Peire d'Alverna ou Guiraut de Bornelh, qui sont de plus généralement déjà désignés socialement (Peire est « fills d'un borzes » [A1] et Guiraut « hom de bas affar » [A2]). Ils forment, dans le texte des *vidas*, une catégorie faible numériquement et difficile à cerner, mais l'impact que cette désignation a sur leurs représentations par l'image justifie de les considérer en tant que tels. Qui plus est, en tant que lettrés, ils se rapprochent des clercs et particulièrement des chanoines.

Les chanoines, *canorgues*, forment en effet une classe intermédiaire entre maîtres, dont ils semblent être très proches, et autres clercs. Pour le reste du clergé, on rencontre une désignation plus vaste, celle de *clercs*, à laquelle s'ajoute l'évêque Folquet de Marseille. Pour les clercs, comme pour les maîtres ou les jongleurs et, dans l'ensemble, contrairement aux nobles¹³, la possibilité de devenir clerc laisse souvent la place à une autre désignation sociale, celle de la naissance. On a ainsi un « clerges de paubra generation » [A16], ou le « fills d'un mercadier » devenu évêque [A10].

Les moines, *monges*, sont également présents, mais il faut ici encore différencier les troubadours désignés d'emblée comme moines, parfois d'ailleurs défroqués et devenus jongleurs, de ceux qui, à la fin de leur vie, décident de se retirer pieusement du monde pour rejoindre un ordre, d'ailleurs quelquefois militaire. Les premiers se résument essentiellement à deux troubadours, que leur nom même désigne comme moine, à savoir le Monge de Montaudon et « lo monges Gaubertz de Ponciboc » [A21]. Chez les seconds, beaucoup plus nombreux, le fait de devenir moine se rapproche plus d'un simple motif narratif, terminant la *vida* et introduisant leur mort, bien souvent sous la forme d'une formule type « et puis il entra dans tel ordre et là il mourut » : « e poi se rendet a l'orden de Dalon, e lai el fenic » [A14], « e pois el se rendet a l'orden de Granmon e lai el fenic » [A17], « si se rendet en l'orden de Cartosa ; e lai el definet » [A22],...

À l'examen de ces répartitions, on peut déduire une division entre trois grands groupes — peut-être faudrait-il plutôt dire des ordres ou des états —, division d'ailleurs plutôt traditionnelle. On trouve ainsi les laïcs non-nobles, parmi lesquels les bourgeois

13. Quoique les *vidas* contiennent quelques exemples de personnages devenant chevaliers, ou cessant de l'être, comme on a pu le voir, dans un sens principalement par pauvreté et manque de protecteur, et dans l'autre grâce à la générosité d'un mécène.

occupent une place de choix, accompagnés de quelques serviteurs et jongleurs ; les nobles et grands nobles, des chevaliers aux grands princes et rois, auxquels il faudrait vraisemblablement ajouter les dames ; les clercs et les lettrés, maîtres et chanoines, sans oublier les moines et l'évêque Folquet de Marseille. Toutefois, la répartition peut souvent être quelque peu fluctuante, des personnages comme les pauvres chevaliers étant à la limite de deux groupes, et pouvant parfois évoluer de l'un vers l'autre, tout comme les maîtres où les clercs aux origines sociales diverses, ou encore les personnages devenus jongleurs. On a ainsi fréquemment un phénomène de double désignation et parfois, mais plus rarement, une absence totale de désignation.

5.2.2 Formules récurrentes et qualités personnelles

Cette désignation du troubadour est généralement suivie par un certain nombre de formules, récurrentes, évoquant les qualités du troubadour, c'est-à-dire ses qualités personnelles ou dans l'exercice de ses activités poétiques, et souvent une évocation des genres qu'il a pratiqués.

Pour ce qui est des qualités personnelles, on a en effet un certain nombre de formules qui reviennent assez fréquemment et sous une forme qui paraît relativement fixe, et qui se rapportent essentiellement à des vertus courtoises ou littéraires. La formule se rattachant le plus explicitement aux nobles est celle de « bons cavalliers d'armas », où l'on touche, avec la vertu militaire et guerrière, au cœur même de l'identité de la noblesse, dont on dit qu'elle s'est construite aux XII^e et XIII^e siècles autour de la chevalerie. Du côté des vertus qui paraissent d'emblée relever de la vie de cour et des habitudes nobles, nous avons des personnages « gen parlans », ce à quoi l'on peut ajouter certains adjectifs comme *adreichs* ou *cortes*. Ici, les qualités s'orientent autour du mode de vie de cour même, et du rôle qu'y joue la capacité à connaître et appliquer les codes sociaux de ce mode de vie : savoir bien parler, maîtriser le langage de ce lieu particulier et pouvoir y évoluer et y maintenir son rang. D'autres qualités sont nécessaires pour y être à son aise, comme le fait d'être *enseignatz* ou « bels et avinens de la persona », puisque l'homme, et encore plus la femme de cour, se doit d'incarner une certaine perfection personnelle. Mais pour que ce mode de vie puisse fonctionner, il doit bénéficier de la générosité des protecteurs, qui se doivent d'être *larscs*. Pour ce qui est des lettres, deux formules sont récurrentes : « savis de lettras et de sen natural » et « amparet ben lettras » ou « saup ben lettras », qui se rattachent assez probablement moins directement aux vertus courtoises mais plus à un statut de lettré, de savant, de détenteur de la connaissance.

Du côté des qualités dans l'exercice de l'art du *trobar*, celles-ci s'axent essentiellement autour de trois termes recouvrant l'activité poétique, *trobar*, *cantar* et *viular*, qui peuvent être qualifiés soit positivement (« ben cantava »), soit négativement (« mal trobava »). D'autres qualités s'y ajoutent, comme celle de bien ou mal parler ou de bien

savoir écrire mots et sons, deux termes qui, presque toujours associés, semblent en grande partie définir les deux axes permettant de juger de la qualité « technique » d'une *canso* : ainsi, Elias Cairel, d'après le récit de son biographe, doit sa réputation de jongleur, non pas aux qualités traditionnelles « mout cantava mal e mal trobava e mal viulava e pieitz parlava » mais au fait que « ben escrivia motz e sons » [A7]. On retrouve une phrase similaire chez un autre jongleur, Gaucelm Faidit [A12], qui « chantava pieitz d'omen del mon ; e fetz mout bos sons e bons motz » ou chez Rigaut de Barbezieux [A37], chez lequel ils sont liés au verbe *trobar* : « e trobava avinenmens motz e sons ».

On peut s'interroger sur le sens exact du jugement porté sur Elias Cairel, où l'on dit que le poète « trouvait mal », et où l'on vante ensuite sa capacité à écrire les mots et les sons ; si l'on comprend malgré tout qu'Elias était un bon compositeur, comment dès lors définir le verbe *trobar* ? Ou alors faut-il comprendre, ce qui paraît douteux notamment en comparaison avec le cas de Gaucelm Faidit, qu'il possédait les compétences nécessaires pour transcrire texte et musique ? Cela est d'autant plus curieux qu'on trouve ces termes conjoints avec le verbe *trobar* chez Rigaut de Barbezieux. Une autre solution consisterait à envisager le terme de *trobar* comme le fait de déclamer (ou d'improviser ?) de la poésie, ce qui n'est pas réellement un sens attesté, ce sens étant plutôt attribué au verbe *cantar*. En réalité, peut-être faut-il comprendre que ses textes étaient bien écrits mais peu inspirés. C'est cette option qui paraîtrait la plus probable, d'autant que l'usage de « motz » pour décrire le vocabulaire employé par le troubadour est bien attesté. Ainsi, on dit de Peire de Maensac [IK44] qu'il faisait « avinenz cansos de sons e de motz », comprendre sans doute que ses textes étaient bons car les mots employés et la musique qui les accompagne, voire même la musicalité des mots, étaient bons. À l'inverse, pour Jaufré Rudel [IK5], on dit qu'il écrivit de bonnes chansons « ab bons sons, ab paubres motz » (il faut d'ailleurs peut-être voir ici, comme Jean Boutière le suggère, la simplicité du lexique du *trobar leu* plutôt que la pauvreté du vocabulaire)¹⁴. Le jugement est encore plus clairement négatif chez Albertet de Sisteron [IK83], chez lequel on parle de *cansos* « que aguen bons sons e motz de pauca valensa ». Pour terminer, on remarquera que bien qu'il soit défini comme jongleur, ce ne sont pas ici ses qualités d'exécutant qui mettent Elias Cairel en valeur !

5.2.3 Motifs narratifs

On a déjà vu que la typologie que dressait Meneghetti des motifs narratifs des *vidas* était fondée sur le niveau social de l'amant¹⁵. Elle avançait en effet l'hypothèse que, dans la relation amoureuse, l'accord du *plazer d'amor* ou tout du moins la réciprocité, de même que la place accordée à l'activité troubadouresque dépendaient du rang du troubadour.

Remarquons tout d'abord que les motifs narratifs présents dans les *vidas*, tout du

14. Voir J. BOUTIÈRE, *Biographies des troubadours...*, p. 19 et note 3

15. Voir p. 95.

moins dans celles d'une certaine ampleur, ont bien souvent pour objectif d'expliquer ce qui a mené le personnage à « trouver » de la poésie. Ces justifications peuvent être de deux types : soit elles sont liées à un ou plusieurs épisodes amoureux (c'est là le cas le plus fréquent), soit elles expliquent ce qui a mené le personnage à se faire jongleur et à parcourir le monde.

Pour analyser le motif amoureux et en dresser une typologie, il faut relever une série d'éléments qui semblent y jouer un rôle structurant. Ces éléments concernent le rapport social entre l'amant et la dame, c'est-à-dire si la dame est mariée et de haut rang, et dans ce cas, si elle est de rang social équivalent ou supérieur à l'amant¹⁶. Ensuite, dans la nature même de la relation envisagée, l'accord ou le refus du *plazer d'amor* paraît jouer un rôle important, mais il n'est pas nécessairement le seul, et il partage ce statut avec d'autres éléments, au moins aussi importants, que sont la réciprocité ou l'exclusivité amoureuse. De ces derniers peuvent parfois découler un certain nombre d'épisodes narratifs tels que le retrait du monde de l'amant à la mort de la dame, ou à l'inverse, un retrait du monde de la dame à la mort, réelle ou supposée, de l'amant¹⁷. À ces motifs, qui construisent des relations amoureuses hautement courtoises et littéraires, il faut encore ajouter celui, pouvant de prime abord paraître plus prosaïque, du mari jaloux. En réalité, ce motif peut souvent amener au châtement, voire au martyre, subi par les amants, et constituer, d'une certaine façon, une des versions les plus élevées de la *fin'amor*, dans laquelle les personnages sont sanctifiés par leur sacrifice ultime, étant, à l'image des saints évangélistes tués par les païens, victimes d'hommes étrangers à leurs conceptions de l'amour. La *vida* de Guilhem de Cabestany en fournit l'exemple le plus marquant [A13]. La place accordée à l'activité poétique et son rôle dans la relation entre les deux personnages est également un élément important, servant à justifier l'écriture des *cansos* présentées à la suite. À cette fin, les plus courantes des formules, qui suivent généralement la mention de la relation amoureuse (« enamoret se de... ») et qui s'appliquent tant aux troubadours qu'aux *trobairitz* sont : « E trobet de lieis maintas bonas chanssos » [A36], « fetz de lui maintas bonas chanssos e bellas » [A38] ou encore « fetz (...) sas chanssos d'ella » [A14]. Parfois, on souligne même que c'est cet amour qui fait du personnage un troubadour, comme chez Aimeric de Peguilhan : « aquela amors li mostret trobar » [A30]. Enfin,

16. Le cas d'un troubadour tombant amoureux d'une femme n'étant pas de haut rang est assez rare. Il n'est toutefois pas complètement absent, et on le retrouve par exemple dans la *vida* d'Aimeric de Peguilhan, qui « enamoret se d'una borgesa, soa vesina » [A30]. Ce type reste toutefois quelque peu exceptionnel dans le cadre de l'amour courtois, même si celui-ci est peut-être légèrement moins « hypergamique » et réservé aux nobles qu'on a pu le dire.

17. C'est le cas dans la *vida* du « vescoms de Saint Antonin » Raimon Jordan [A28], d'un amour réciproque et « ses tota mesura ». Ainsi, lorsque son amante le crut mort en raison de la blessure qu'il a reçue dans une grande bataille, elle « se rendet a l'orden dels eretges ». Lorsque celui-ci guérit, il désespère de ne pouvoir revoir son amante et se retire, temporairement, dans la solitude ; on est ici dans un schéma d'amour réciproque, rendu impossible par la conjonction d'événements malheureux, ce qui n'est pas sans évoquer d'autres récits courtois, tels que celui de la mort de Tristan et d'Iseult, par exemple, dans la version de Thomas.

à la lisière des motifs amoureux figure celui du mariage, sans qu'il paraisse en relever directement, l'amour courtois se concevant surtout dans l'adultère.

À côté des épisodes amoureux, on trouve divers motifs récurrents. L'absence du motif amoureux est d'ailleurs en elle-même remarquable, surtout dans le contexte de l'amour courtois et de la poésie lyrique. On a parmi ces motifs, des éléments assez fréquents, comme le fait de devenir jongleur et de trouver un protecteur ou une protectrice. Plus rares, toutefois, sont les troubadours ayant été amenés à fréquenter une *scola* ou ayant été adoptés et recueillis à la suite d'événements parfois assez tragiques. Ainsi Cadenetz, recueilli par le chevalier Guillem del Lantar, après que son château « fo destruitz e raubatz per la gen del comte de Tolosa, e li homen de la terra mort e pres » [A32].

Désignation du troubadour, énoncé de ses qualités, motifs narratifs récurrents, tels sont les éléments constitutifs des *vidas*. Une fois ces éléments structurants relevés, il convient des les analyser et de chercher comment ils s'assemblent pour constituer des textes biographiques. Ils peuvent toutefois nous faire subodorer l'importance du rang social dans l'élaboration du récit et dans sa construction, son ampleur restant à déterminer.

Chapitre 6

Décrire et analyser l'image

Nous allons nous livrer, dans ce chapitre, à un exercice délicat. Il s'agit ici de décrire et d'étayer les processus et les raisonnements qui ont permis de construire et de structurer une description des éléments constitutifs de l'image. Or un tel découpage ne peut se concevoir sans impliquer une démarche d'analyse de l'image, sans que l'on cherche à savoir ce qui fait, ou ne fait pas, sens. Il faudra toutefois ne pas s'avancer trop loin dans les hypothèses et ne pas trop présumer des déductions qui seront faites dans la troisième partie.

6.1 Les attributs des troubadours

La manière, qui paraît de prime abord la plus évidente, de caractériser un personnage semble être de le doter d'attributs permettant de l'identifier, d'identifier son rang, son genre, son activité. Le type le plus évident de ces attributs est constitué de ce que les personnages portent à la main, et qu'on pourrait bien improprement qualifier d'« accessoires ». Il n'y a, en effet, rien d'accessoire dans ces objets qui bien souvent permettent de définir le personnage représenté d'un seul regard. Le décor entre également dans cette catégorie et l'appellation de « décor », encore une fois, ne s'applique que difficilement à la conception médiévale de l'image, puisque tout y prend un sens.

6.1.1 Dans les mains des troubadours...

On pourrait naïvement s'attendre à trouver, dans les mains de ces poètes et de ces musiciens, textes et instruments de musique. Or si ces éléments sont bien présents, ils sont loin d'être aussi fréquents que ce que l'on pourrait croire et portent un sens assez particulier.

Instruments de musique

Les instruments de musique sont relativement rares dans les trois chansonniers. On n'en rencontre en tout et pour tout que huit : trois dans *A*, quatre dans *I* et un seul dans *K*. Ces instruments sont de plusieurs types et c'est le chansonnier *I* qui en propose la plus grande variété. Il y a tout d'abord l'instrument à quatre ou cinq cordes que porte Albertet de Sisteron [I83], et qui évoque la citole¹. On trouve également le tambourin et le galoubet, sorte de flûte, dont joue Aimeric de Sarlat [I19]². Montaigna Çot, quant à lui, est représenté jouant de la harpe [I103]³.

Le plus fréquent de ces instruments reste tout de même la vielle à archet⁴, que l'on rencontre en quatre occasions et que les postilles de *A* qualifient de « viola » [A7, A35]. Sa présence dans l'image répond à sa mention dans le texte de la *vida* et, le cas échéant, de la postille. Perdigon, dont la *vida* stipule qu'il « saup trop ben violar e trobar » est ainsi systématiquement représenté en train de jouer de la vielle à archet dans les trois manuscrits [IK59, A35]. Dans *A*, c'est également le cas d'Elias Cairel, qui se justifie paradoxalement par la présence d'une allusion péjorative à ses talents de musicien : « mal viulava »⁵.

Dans ces premiers cas, la présence de l'instrument de musique est justifiée par sa mention dans le texte de la *vida*. On trouve cependant des personnages accompagnés d'autres instruments sans que cela soit mentionné. C'est le cas d'Albertet de Sisteron [I83], représenté jouant de la citole et d'Aimeric de Sarlat [I19], jouant du tambourin et

1. D'après la définition proposée par Catherine Homo-Lechner, le terme de citole est « le nom méridional d'un instrument à manche fretté et joué à cordes pincées. Sa caisse est cintrée en feuille de houx et son fond est plat. Il porte ordinairement quatre cordes en métal. Son équivalent septentrional est la guiterne » ; Catherine HOMO-LECHNER, *Sons et instruments de musique au Moyen Âge : archéologie musicale dans l'Europe du VII^e au XIV^e siècle*, Paris, 1996, p. 139.

2. La galoubet, appelé également *flaute a deus dois* en domaine d'oïl, se rattache à la famille des flageolets et présente généralement un trou de pouce et deux trous de doigts ce qui permet d'en jouer d'une seule main ; voir C. HOMO-LECHNER, *Sons et instruments...*, p. 100–103 et p. 140 ; il est à noter que, de manière générale, pipeaux et tambours semblent fonctionner de pair et on retrouve cette association tant dans les miniatures des *Cantigas de Santa Maria* (miniature 370) que dans la statuaire (sur le portail de la sacristie de l'église de Bayonne) ; d'après Claude Riot, « L'association de la flûte et du tambour, très répandue au Moyen Âge, permettait au musicien de jouer seul en assurant à la fois la mélodie et le rythme » et aurait connue une importante faveur chez les musiciens provençaux. Il est à noter toutefois qu'une telle pratique cantonne l'exécutant au rôle d'accompagnateur, puisqu'il lui est alors impossible de dire un texte ou de chanter ; Claude RIOT, *Chants et instruments : trouvères et jongleurs au Moyen Âge*, Paris, 1995, p. 98.

3. La harpe que porte ce troubadour est une harpe à sept cordes, qui se rattache aux harpes de petite taille et dont on peut jouer debout ; il est à noter que nos connaissances sur les harpes médiévales sont assez limitées et qu'« aucune harpe médiévale continentale n'est conservée à ce jour » ; C. HOMO-LECHNER, *Sons et instruments...*, p. 89–90.

4. Cette domination de la vielle semble correspondre à une réalité historique. La vielle est en effet un instrument qui semble avoir bénéficié d'une très large faveur ; d'après C. Homo-Lechner, le terme de vièle « désigne tout instrument à manche à cordes frottées et qui au Moyen Âge présente diverses formes. Ce mot englobe à la fois le rebec, la gigue, la viole, la vièle en huit, les vièles de bras et de gambe. Cet instrument, qui apparaît avec l'archet, ne peut être antérieur à l'an mil » ; dans nos miniatures, on remarquera qu'il s'agit toujours de vièles de bras à trois cordes ; C. HOMO-LECHNER, *Sons et instruments...*, p. 141.

5. Pas, en revanche, dans les deux autres chansonniers, dans lesquels il est représenté déclamant [IK35].

du galoubet. Dans ces cas, la présence d'un instrument de musique répond en réalité à une autre condition, à savoir la désignation des troubadours comme « joglars » dans leur *vida*.

L'instrument de musique semble en effet être avant tout, dans les miniatures, un attribut réservé aux jongleurs. Par delà la présence de l'instrument dans le texte, tous les personnages représentés avec des instruments sont qualifiés de « joglars » dans leur *vida* (et dans leur postille, le cas échéant). À l'inverse, des personnages dont la *vida* dit pourtant qu'ils savent « ben viular » ne sont pas représentés la vielle à la main, car leur désignation sociale, appelant une autre représentation, l'interdit : dans *A*, c'est le cas de Pons de Capdueil [A9], qualifié de « rics hom mout e rics bars » et de « bons cavalliers » et dépeint, d'après la postille, comme un « cavaller », représentation que l'on retrouve dans *IK*, où il chevauche, en armes [IK47], le miniaturiste ayant sans doute trouvé plus adapté de faire allusion à ses qualités militaires (« bons cavalliers fo d'armas »). Si le terme de *viular* dans les *vidas* n'est pas uniquement réservé aux jongleurs, c'est le cas dans l'image. On notera toutefois que cet attribut n'est en rien systématique.

Parmi ces instruments, il faut traiter différemment la lyre que porte le roi Richart, car elle possède un sens différent. Elle se rattache à sa représentation en roi David, en roi poète, et est ici avant tout un instrument à valeur symbolique, ne paraissant pas renvoyer réellement à l'exercice de l'activité de musicien.

Livres

Du côté des supports écrits, la situation est encore plus nette. Il n'y a pas, dans nos trois chansonniers, de troubadour représenté en train d'écrire, à part peut-être Gausbert de Puycibot [A21]. En allant plus loin, on peut même affirmer, sans un trop grand risque d'erreur, que les quelques *codices* (neuf, en tout et pour tout) que l'on voit parfois les troubadours porter ne renvoient pas au texte de leurs œuvres mais plus probablement à un attribut de leurs fonctions.

Le livre semble en effet être avant tout l'emblème des clercs et des lettrés. Les personnages représentés dans l'acte de lecture ou un livre à la main sont des maîtres ou des chanoines, des clercs, des évêques ou des moines. On rencontre chez les personnages dotés de livres dans *A* vraisemblablement trois attitudes différentes. La première est la lecture du chanoine Daude de Pradas [A24], confirmée par la postille « .I. calonego ka leça », assis sur sa banquette, le livre sur ses genoux. La deuxième attitude s'en rapproche, c'est celle du détenteur du savoir, encore assis sur sa banquette, désignant le livre, dans une posture plus religieuse et doctorale que poétique [A2 et 23]. Enfin, l'attitude du scribe, toujours assis, qui semble écrire sur ce qui peut être un rouleau ou bien plutôt un feuillet de parchemin pas encore relié, ce qui est le fait, peut-être faut-il y voir un détail révélateur, d'un moine, « lo monges Gaubertz de Ponciboc » [A21].

Dans *I* et *K* on ne rencontre que deux attitudes différentes : celle du clerc en train de lire devant son pupitre [*I*7 et *K*21] et celle du personnage portant à la main un livre fermé, signe ostensible de son statut, comme l'évêque Folquet de Marseille [*IK*71] et le Monge de Montaudon [*K*46].

Ici, donc, pas d'auteur en train de composer ou tenant le rouleau de ses œuvres à la main, comme on peut le rencontrer ailleurs, dans le *codex Manesse* par exemple⁶, mais un attribut soit du religieux, soit du lettré⁷.

Armes

En réalité, l'attribut que l'on rencontre le plus souvent est un attribut guerrier. En effet, les armes sont de loin l'accessoire le plus fréquent et elles sont portées par quarante troubadours. Le chansonnier *I* présente d'ailleurs une véritable prédilection pour les représentations de nobles armés (cinq dans *A*, vingt-sept dans *I*, huit dans *K*).

La lance est l'arme la plus fréquemment portée (trente-trois occurrences), et d'ailleurs la seule que l'on trouve dans le chansonnier *A*, étant par excellence la première arme du combattant à cheval, celle dont il se sert lorsqu'il charge l'ennemi. Elle est aussi l'arme par défaut, celle que possède le pauvre chevalier, même si on la retrouve également chez des nobles plus puissants et mieux équipés. Lorsque la lance s'orne d'un pennon armorié (9 fois), elle paraît l'attribut des seigneurs les plus puissants.

On rencontre quatre masses d'armes dans *I* [*I*22, *I*37, *I*51, *I*77], qui ont toutes la même forme, celle d'un long manche de métal surmonté d'une pièce de métal plus large et circulaire, servant à donner une plus grande force d'impact lorsque l'on frappe (comme avec un marteau, par exemple). L'arme que porte Peirol [*K*45] est assez similaire, même si la couleur employée (le rouge, en comparaison à la couleur gris métal employée par le miniaturiste de *I*) lui donne un aspect légèrement différent. L'épée est, de façon peut-être plus surprenante, l'arme la moins fréquente. On ne la rencontre que deux fois, et uniquement dans *I*, qui est, rappelons-le, le manuscrit comportant le plus grand nombre de représentations de chevaliers en armes [*I*44, *I*53] et la gamme la plus large et la plus diversifiée d'attributs militaires.

6. Ce type de représentation est très courant dans le chansonnier allemand et y fait partie des représentations « canoniques » et parmi les plus courantes ; voir notamment les miniatures de Rudolf von Neuenburg (f. 20), Otto von Bottenlauben (f. 27), Heinrich von Veldeke (f. 30), Gottfried von Neifen (f. 32v), *et passim*.

7. On notera d'ailleurs que la représentation de l'acte de lecture et d'écriture est presque exclusive au chansonnier *A* qui manifeste encore une fois son goût pour un aspect érudit, magistral de la lyrique des troubadours (pour quatre représentations de scène de lecture et d'écriture dans *A* [*A*2, *A*21, *A*23, *A*24], on en a une seule dans *I* [*I*7] comme dans *K* [*K*21]).

L'épervier

L'épervier est un oiseau qui est doté d'une symbolique vaste et touffue. Utilisé pour la chasse noble, il est également doté de nombreuses vertus et est rattaché, par sa symbolique, aux dames de la haute noblesse. Son rôle comme récompense des joutes, poétiques ou guerrières, a déjà été évoqué dans la première partie et sa présence semble se rattacher à cette pratique de la cour poétique du Puy, puisqu'on retrouve l'épervier chez le Monge de Montaudon [A20 et I46], seigneur de cette cour pourvu du privilège de « dar l'esparvier » d'après sa *vida*. Il est porté, dans A, en sus du Monge de Montaudon, par deux chevaliers, Peirol [A33] et Raimon de Miraval [A6]. Pour ce dernier, l'épervier était appelé par la postille, mais pas pour Peirol⁸. Or, quoique leur *vida* ne le mentionne pas explicitement, les deux troubadours sont mentionnés dans le *Pos Peire d'Alvernh'a cantat* [BdT 305,16] du Monge de Montaudon, et ont donc potentiellement participé à la cour du Puy et reçu la distinction de l'épervier :

[...] IV. E lo terz es de Carcasses
 Miravalhs, qui's fait mout cortes,
 e dona son castelh soven ;
 e no y estai l'en ges un mes,
 ni anc mais Kalendas no y pres,
 per que no'lh ten dan qu'il se pren.
 V. Lo quartz Peirols, us Alvernhatz,
 qu'a trent'ans us vestirs portatz ;
 et es plus secs que lenh'arden,
 e totz sos cantars pejuratz,
 qu'anc, pus si fon enbaguassatz,
 a Clarmon no fetz chan valen⁹ ;

Au-delà du caractère peu laudatif de ce que le Monge raconte sur Raimon et Peirol, et qui est imposé par le genre courtois et satyrique du poème, de nombreuses choses nous permettent de souligner l'importance fondamentale de ce texte (tout comme de celui de Peire d'Alvernh'e) pour les auteurs des *vidas* tout comme pour les compilateurs. L'identification du Miravall du poème avec Raimon de Miraval est tout d'abord clairement établie d'après la première phrase de sa *vida*, « En Raimons de Miraval fo uns paubres cavalliers de Carcasses ». Peut-être faut-il d'ailleurs voir un lien entre ce qui est dit du château dans la quatrième strophe et la fin de la première phrase de la *vida*, « que non avia mas qant la qarta part del castel de Miraval », quoique ce lien paraisse moins clair.

8. « .I. cavallero a caval cu(n) .I. sparvero in mane » pour Raimon, « [.I. paubre] .I. povero cavaller a cavallo » pour Peirol.

9. M. J. ROUTLEDGE, *Les poésies du Moine de Montaudon...*, p. 154–155 [Sirventes XVIII].

Apparemment, il n'était pas nécessaire de mentionner explicitement le poème pour que tous l'aient en tête, aussi bien l'auteur des postilles que les miniaturistes, et la cour du Puy et son *esparvier* devaient faire partie des lieux communs, tout du moins pour les personnes possédant une certaine connaissance de l'univers des troubadours. En outre, la symbolique courtoise de l'épervier, en tant qu'animal sachant le mieux choisir un arbre pour dormir tout comme l'homme courtois sait le mieux, tout du moins, choisir la dame la plus digne de louanges, le rend digne de figurer dans les miniatures de nos chansonniers, seul animal à se voir accorder ce privilège. Ce parallèle est d'ailleurs on ne peut plus clairement exprimé dans ce poème de Bertan Carbonel [BdT 82,6] :

Aisi m'a dat fin'amor conoissensa
 com natura la don' a esparvier :
 qu'en nulh albre somni far non l'ajensa
 mas el plus bel et en lo plus entier,
 et el mielhs fach, al cal l'adutz natura.
 Aisi m'a fach, per ma bon'aventura,
 bela dona, en vos amor chاوزir,
 com en sela c'om mas be no'n pot dir.

En outre, la symbolique de l'épervier en fait également un animal lié à la dame, et en tant que récompense, pour le troubadour, de ses efforts il est identifiable à la dame qui se donne au troubadour méritant. Cette identification a pu être déjà mise en relief pour la scène d'*Erec et Énide* de Chrétien de Troyes dans laquelle l'épervier est accordé au chevalier qui a pu le mieux défendre « los et pris » de sa dame et qui a su le mieux choisir une dame « bele et sage sanz vilenie » (v. 572)¹⁰ ; cette scène peut s'inspirer directement de la cour du Puy, et, dans une certaine mesure, l'identification de l'épervier à la dame a pu faire dire que celle-ci était placée de fait « au même rang que l'équipement de combat »¹¹.

Mais cette identification à la dame n'a pas nécessairement à être prise d'un point de vue aussi matériel. En tant qu'allégorie de la dame, l'épervier semble évoquer le haut rang de celle-ci, comme dans la *canço* de Guiraut de Bornelh, *Non pueisc sofrir c'a la dolor* [BdT 242,51] :

[II] [...]
 C'una nueit soniav'en pascor
 Tal somge que m fetz esbaudir,
 D'un esparvier ramatge

10. À ce sujet, voir Massimiliano DE CONCA, « Il racconto esemplare : excursus ornitologico intorno alla fin'amor », dans *Il racconto nel medioevo romanzo (Atti del Convegno, Bologna, 23-24 ottobre 2000)*, 2002, p. 53-78, à la p. 54-57.

11. C. SEEBASS-LINGGI, *Lecture d'Erec : traces épiques et troubadouresques dans le conte de Chrétien de Troyes*, Berne, 1996, p. 179-180 ; cité par M DE CONCA, « Il racconto esemplare... », p. 55.

Que m'era sus el ponh pausatz,
 Et si m semblav'adomesgatz,
 Anc non vi tan salvatge,
 Mas pueis fo maniers e privatz
 E de bons ietz apreisonatz.

[III]

E'l songe comtei mon senhor,
 C'a son amic lo deu hom dir,
 E narret lo m tot en amor
 E dis me que no pot faillir
 Que del plus aut paratge
 Non aia tal ami'en patz
 Can m'en serai pro trebaillatz,
 Qu'anc hom de mon linatge
 Ni outra ma valor assatz
 Non amet tal ni'n fo amatz¹².

Dans le rêve de Guiraut, l'épervier symbolise une dame très noble, c'est-à-dire assez vraisemblablement plus noble que lui, plus noble même que celles qui aimèrent jamais un homme de valeur. Comme pour domestiquer l'épervier sauvage, le troubadour doit souffrir milles tourments imposés par la dame avant que celle-ci ne lui accorde son amour.

Ce lien permet sans doute d'expliquer pourquoi l'on retrouve l'épervier posé sur le poing de la Comtesse de Die dans le chansonnier *H* (f. 49v)¹³. Il est en revanche moins vraisemblable que cet animal fasse écho à la mention d'un épervier dans une *tenso* généralement attribuée à la Comtesse de Die et à son amant, Raimbaut d'Aurenga, *Amics, en gran consirier* [BdT 46,3], qui ne figure pas dans *H*, du moins dans l'état actuel du manuscrit¹⁴.

La symbolique de l'épervier le lie donc aussi à la noblesse, en tant qu'animal utilisé pour la chasse noble, et en fait parfois le symbole du faste, et, en conséquent, du chevalier,

12. Vers 13–30 du numéro XXXVII de l'édition de Ruth Verity SHARMAN, *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil : a critical edition*, Cambridge, 1989, p. 216–217.

13. A. Rieger avait interprété cet oiseau comme, en tant que faucon et oiseau de proie, étant un symbole de haute noblesse et « la fauconnerie étant réservée à la noblesse, le faucon confirme la tendance générale de l'enlumineur d'élever les *trobairitz* aussi bien socialement qu'artistiquement par des attributs iconographiques significatifs. (...) Ce n'est pas un concours de circonstances si la plus importante des *trobairitz* (...) est représentée non seulement deux fois (...) mais encore avec un symbole éminemment seigneurial, celui du faucon » ; cette explication n'est pas, bien entendu, nécessairement contradictoire avec celle que nous proposons ici, en revanche, l'identification de l'oiseau que porte le Monge de Montaudon dans *I* avec « une pie ou un merle » nous paraît plus contestable ; voir, A. RIEGER, « Image et imaginaire de la femme... », p. 392 et note 33.

14. Dans ce poème, l'amant appelle sur lui la malédiction de ne plus pouvoir jamais porter l'épervier s'il trompe son amante : « Dona, ia mais esparvier/no port ni cas ab cerena./s'anc pueys que · m detz ioi entier/fui de nulh'autr'enquistaire ».

du laïc, par rapport à la colombe, emblème du clerc, thème que l'on retrouve tant dans la poésie des troubadours que dans des textes latins comme le *De avibus* de Hugo de Folieto, mais ces éléments correspondent moins à l'usage qui en est fait dans nos miniatures et l'on ne les développera pas plus ici.

La baguette

On rencontre, dans les représentations d'Aimeric de Peguilhan et d'Uc de Saint Circ dans *A* une baguette, portée sur l'épaule, et qu'on retrouve sous une forme légèrement différente, plus proche d'un sceptre à l'extrémité fleurdelysée chez certaines des *trobairitz* de *H*. Anglade la qualifiait de « bâton de folie »¹⁵, ce qui paraît fort contestable. Dietmar Rieger y voit plutôt une « signification générale de signe de distinction »¹⁶. Angelica Rieger, quant à elle, lance plusieurs hypothèses : il s'agirait peut-être d'« un symbole de corporation ou de confrérie confié aux troubadours (professionnels) pour la distinction et la maîtrise de leur art » ou d'« une stylisation du fameux « rouleau sur lequel les poètes devaient noter leurs chansons » ou bien encore d'une forme de « bâton de chef d'orchestre » que les troubadours auraient employé pour se distinguer des jongleurs¹⁷. Une nouvelle explication a récemment été proposée par Martine Jullian, qui verrait dans ce bâton fleuri, jamais associé à une figure masculine, « l'indice de la performance et l'attribut même de la femme qui chante »¹⁸ et ce par comparaison avec un manuscrit astrologique, le *Liber astrologiae*, réalisé en Italie du Sud dans le deuxième quart du XIII^e siècle, et dans lequel, sur le folio consacré au premier décan du Cancer¹⁹ est représentée « une figure de jeune fille en robe rouge, qui tient dans la main droite à la manière d'un sceptre un bâton se terminant par un beau fleuron. Dans la marge, la légende l'identifie comme une « puella ... cantans laude »²⁰. Pour revenir à *A*, on pourrait hasarder que cette baguette semble réservée aux troubadours venus en Italie du Nord et qui y étaient peut-être considérés comme des maîtres à *trobar* et, de là, considérer cette baguette comme une férule. Cela pourrait être à mettre en lien avec la *vida* d'Uc, qui dit qu'il a été « ad escola a Monpeslier » et qu'« el apres tensus e cansos e vers e sirventes e coblas... » [A34], tandis que celle d'Aimeric de Peguilhan dit seulement qu'il « apres tensus e cansos e sirventes » [A30] et pourrait en partie rejoindre la première explication proposée par A. Rieger.

15. J. ANGLADE, « Miniatures des chansonniers provençaux »..., p. 596.

16. Dietmar RIEGER, « Die *Trobairitz* in Italien. Zu den altprovenzalischen Dichterinnen », dans *Cultura Neolatina*, XXXI, 1971, p. 205–223, à la p. 596 ; cité par A. RIEGER, « Image et imaginaire de la femme... », p. 391.

17. A. RIEGER, « Image et imaginaire de la femme... », p. 391–392.

18. Martine JULLIAN, « Images de *Trobairitz* », dans *Clio : Histoire, Femmes et Société*, t. 25 (2007), p. 165–183, à la p. 177.

19. BnF lat. 7330, fol. 14.

20. M. JULLIAN, *loc.cit.*.

6.1.2 Autour des troubadours...

Les éléments de décor sont encore plus rare que les accessoires. On peut les résumer aux représentations de châteaux et de tours, de bancs et de sièges, auxquels s'ajoute la prison de Bertolome Zorzi.

Castel

Le château apparaît principalement dans l'image lorsqu'il est mentionné dans la *vida*. Présent uniquement dans *IK*, cet élément de décor se retrouve chez Raimon de Miraval [K58], « paubres cavalliers de Carcasses que non avia mas la quarta part del castel de Miraval », tout comme chez Gui d'Ussel [IK22], qui était, avec ses frères et ses cousins, seigneur d'Ussel « qu'es un rics castels ». Mais le château peut également être représenté sans être explicitement mentionné dans la *vida*, et il sert alors à souligner le statut de *castellans* : il en va ainsi pour Guilhem de Saint Leidier [K41] et Gauceran de Saint Leidier [I51].

Carega

Le banc que les postilles désignent du terme de *carega*, et qui s'agrémente généralement d'un coussin, ne se rencontre guère que dans *A*²¹. Sa signification générale semble être celle d'un signe de dignité et de rang, qui va de pair avec la station assise et qui en renforce la signification²². En réalité, son association avec les maîtres et les chanoines semble faire de ce banc une chaire, celle du maître universitaire qui enseigne, souvent livre en main ou dans une position de discours, tandis que ses disciples sont assis par terre. Son association avec les chanoines peut s'expliquer très vraisemblablement d'une façon similaire (on sait que le bénéfice canonical était une bonne manière de financer ses longues études), à moins que la chaire renvoie ici à celles du chœur de l'église cathédrale, dans lesquelles les chanoines s'assoient autour de l'évêque, et depuis lesquelles ils ont également pu jouer un rôle de maître. Son association avec les *trobairitz* pourrait renvoyer à la haute estime dans laquelle on tient celles-ci et ajouter à la position de domination, certes plus littéraire que réelle, dans laquelle l'amour courtois place la dame.

Dernier élément de décor, que l'on ne rencontre qu'une seule fois, la prison dans laquelle Bertolome Zorzi est figuré, et qui renvoie à sa *vida* qui nous conte comment il fut « en preison a Genoa » [A40]. L'exception que constitue la prison de Bertolome nous renvoie de manière générale au fonctionnement du décor et des accessoires dans les

21. On a toutefois, dans *I*, une représentation de chaise, qui est celle du Monge de Montaudon présidant la cour du Puy et qui renvoie ici aussi à une forme de prééminence hiérarchique [I46].

22. En effet, pour les personnages assis par terre ou sur la lettre, et qui sont généralement en train de courtiser ou de jouer aux dés, la position assise ne renvoie pas à une telle dignité.

miniatures. Ces éléments y sont en effet d'une grande rareté et apparaissent, à l'occasion, pour renforcer la caractérisation de certains personnages que l'on souhaite distinguer. Il est d'ailleurs assez révélateur d'une certaine préférence des compilateurs des manuscrits que le principal élément de décor de *A* soit la chaire du maître, tandis que *IK* lui préfère le château des nobles puissants. Mais la rareté de ces éléments fait qu'ils ne peuvent suffire, à eux seuls, à construire le langage, le vocabulaire, dont se sert l'image pour caractériser les troubadours. En réalité, pour ce faire, chaque élément de l'image porte un sens et rien ne doit être laissé de côté. Le costume joue, en cela, un rôle central, en tant que premier signe visible du rang social et de la richesse de celui qui le porte. Gestes et positions sont également, dans l'iconographie médiévale, dotés d'un sens particulièrement fort.

6.2 Costume et équipement

Les vêtements sont parmi les choses qui permettent de distinguer du premier coup d'œil un homme d'un autre et leur rôle de qualificateur social est bien établi. Les différences de costume entre hommes et femmes, riches et pauvres, nobles, clercs et bourgeois codifient d'une manière on ne peut plus visible des différences qui tiennent à l'organisation de la société. Il paraît donc naturel qu'ils conservent ce rôle dans l'image et Meneghetti va jusqu'à dire que, dans les miniatures, « il compito di caratterizzare l'identità del personaggio « ritratto » è affidato essenzialmente all'abbigliamento, per i contemporanei la più facile chiave di lettura di ruoli sociali e di abitudini di vita »²³. D'un point de vue plus codicologique, les variations dûes aux modes successives peuvent également fournir des éléments pour la datation des manuscrits, tant que l'on garde en tête que le miniaturiste a pu vouloir, ici et là, évoquer l'ancienneté d'un personnage en l'affublant de vêtements dépassés.

Décomposons tout d'abord, en suivant Camille Enlart, les éléments constitutifs du costume de l'époque :

D'une façon générale et pour les deux sexes, entre 1180 et 1340, les vêtements sont la chemise, la cotte, le surcot ou un vêtement similaire, le manteau, la ceinture, les chausses et un bonnet, chapeau ou couvrechef, des souliers pointus (...) enfin, très souvent, des gants²⁴

À l'exception des gants, on retrouve ces pièces de costume dans la majeure partie des miniatures, où les personnages sont habillés, comme on pourrait s'y attendre, d'après une mode qui correspond à ce que l'on sait de celle du XIII^e siècle. On n'y retrouve plus tout à

23. M.-L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori...*, p. 330.

24. C. ENLART, *Manuel d'archéologie française...*, t. III, p. 39; on utilisera, ici et là, la somme relativement ancienne de Camille Enlart, dont un des intérêts, tout comme l'un des inconvénients, est qu'il se sert des chansonniers *I* et *K* parmi les sources de son étude.

fait les fantaisies, notamment dans le costume féminin, qui avaient pu caractériser le XII^e siècle, comme les manches extrêmement longues ou les vêtements très fendus découvrant en partie la chair. Parallèlement, costume féminin et costume masculin se distinguent de façon plus claire, notamment au travers d'une « tendance au raccourcissement »²⁵ de ce dernier. Le costume devient également plus cintré, avec l'utilisation de boutons, de coutures, tandis que, dans le costume riche, la soie et les fourrures connaissent une grande faveur. Parmi celles-ci, « les peaux les plus recherchées sont (...) l'hermine blanche mouchetée de noir, le vair d'un gris pâle uni et le menu vair qui joue du contraste entre le dos gris et le ventre blanc de ce petit écureuil »²⁶. La fourrure que l'on trouve dans nos miniatures est généralement du vair, représenté à la façon héraldique, c'est-à-dire par une alternance de petites pièces bleues et blanches semblables à des clochettes [K1, IK6 A3, A9], plus rarement, et pas du tout dans A, de l'hermine [K3, I17, I43]. La fourrure sert ici très nettement à différencier le costume riche du costume pauvre.

Plus codifiées, encore, sont les différences de vêtements et de coiffure qui caractérisent les clercs, entérinant d'une façon visible et voulue par l'Église la séparation d'avec les laïcs, retranscrivant également la hiérarchie ecclésiastique entre prêtres et évêques notamment, et démontrant par excellence l'usage du vêtement, de l'apparence extérieure, pour rendre visible une différence de statut.

6.2.1 Cales, toques et chaperons

Penchons-nous tout d'abord, avant d'examiner les couvre-chefs que portent les troubadours, sur ce qu'ils couvrent, c'est-à-dire leur chevelure. Si l'on examine les cheveux des troubadours, on ne trouve pas une très grande diversité dans les coupes. Ainsi, tandis que les clercs sont, bien entendu, tonsurés, les hommes laïcs portent tous, à quelques très rares exceptions près, les cheveux mi-longs et ondulés. Cette coupe correspond à ce que l'on sait de la mode de la fin du XIII^e siècle, ayant progressivement détrôné les cheveux longs et la barbe²⁷. Toutefois, ces cheveux mi-longs peuvent être gênants et tomber dans les yeux, et c'est pourquoi l'on porte des chapels, des cales ou des coiffes. La barbe, quant à elle, est passée de mode depuis les années 1180 environ, et on ne la rencontre effectivement qu'assez occasionnellement dans nos manuscrits, dans lesquels elle est liée, dans IK, aux moines non soucieux de leur apparence [IK46, IK29, IK80] et plus rarement aux clercs [I21, A10], ainsi qu'aux personnages dont on veut évoquer l'ancienneté et la vénérabilité,

25. Mireille MADOU, *Le costume civil*, Turnhout, 1986 (Typologie des sources du moyen âge occidental Fasc. 42, B-I.C.2), p. 24-25.

26. Françoise PIPONIER et Perrine MANE, *Se vêtir au Moyen Âge*, Paris, 1995, p. 74.

27. Les cheveux longs étaient en effet à la mode depuis la toute fin du XI^e siècle, mode contre laquelle les clercs ont souvent déchaîné leurs foudres, en revanche, « vers la fin du XII^e siècle (...) les hommes renoncent à la barbe, portent les cheveux jusqu'à la hauteur de l'oreille, ondulés en rouleau autour du cou », M. MADOU, *Le costume civil...*, p. 25.

à savoir Peire d'Alvernha [IK39], Peire Rogier qui lui fait immédiatement suite [K40], Guiraut de Bornelh [A2] et Richart en roi David [A44]²⁸.

Pour ce qui est de la coiffure féminine, on constate des divergences entre *A* et *IK*. Ainsi, les personnages féminins de *A* ont les cheveux attachés et nattés sur les oreilles et entourent souvent leur chevelure d'une *bende* de tissu relativement large²⁹, ce qui encore une fois correspond à ce que l'on sait de la mode de la fin du XIII^e siècle³⁰. En revanche, dans les chansonniers *IK*, les femmes portent leurs cheveux pendants (il est difficile de voir s'ils sont nattés) et longs — ceux de la comtesse de Tripoli, notamment, lui descendent jusqu'aux cuisses — et entourent leur chevelure non pas d'une *bende* mais d'un diadème, seule trace de bijoux que l'on trouve dans les chansonniers.

Les hommes, quant à eux, pour retenir leurs cheveux, emploient souvent un chapel, qui peut se résumer, chez les moins biens lotis, à une simple ficelle ou prendre la forme d'un tour-de-tête plus élaboré qui a généralement une apparence torsadée [K3, K54] et peut être d'assez riche facture, et aurait été très apprécié par les nobles³¹.

Si l'on suit la typologie de Camille Enlart, on peut diviser les couvre-chefs en trois types principaux ; les cercles de têtes (chapels), les bonnets et toques, et les chaperons « qui commencent par être des capuchons et finissent par être des sortes de toques »³². Le couvre-chef d'emploi le plus courant, notamment dans nos miniatures, est la cale :

À partir des dernières années du XII^e siècle, jusqu'au début du XV^e on fit grand usage d'une coiffure de linge, plus rarement d'autre étoffe ou de cuir, qui se nomme *kalle* ou *calette* (*corocalla*). C'est une étoffe qui emboîte complètement le crâne, encercle le front, suit la nuque en ligne droite et porte à ses deux angles des cordons qui se nouent sous le menton³³.

La cale peut se porter seule, ou, d'après un usage courant à l'époque³⁴, en dessous d'un autre couvre-chef [IK9, I24] et elle paraît assez fréquente chez les chevaliers, peut-être parce que ceux-ci ont besoin de protéger leurs cheveux lorsqu'ils revêtent leur cote de mailles. On trouve tout d'abord la cale très simple, de toile blanche, assez courante notamment chez les pauvres chevaliers [K45]. Ensuite, on trouve une autre forme de cale,

28. La seule exception à cette règle, puisqu'il en faut bien une, est constituée par la miniature de Peire Cardinal dans *K*, mais ce pourrait être assez aisément une référence à sa *vida*, disant « Et ieu, maistre Miquel de la Tor, escrivan, fauc asaber qu'En Peire Cardinal, quan passet d'aquesta vida, qu'el avia ben entor sent ans » [K50].

29. Voir par exemple A9, 16, 37, *et passim* ; on a toutefois quelques exceptions, principalement chez des personnages qui attachent leurs cheveux avec une simple ficelle [A38].

30. D'après Camille Enlart, « dans le dernier quart du XIII^e siècle, au contraire, les tresses sont ramenées audessus des oreilles et y forment deux saillies accentuées », C. ENLART, *Manuel d'archéologie française...*, t. III, p. 184.

31. C. ENLART, *Manuel d'archéologie française...*, t. III, livre II, p. 140.

32. *Ibid.*, p. 136.

33. *Ibid.*, p. 144–145.

34. « du XIII^e au XIV^e siècle (...) souvent on mettait le chapeau par dessus une coiffe ou un chaperon » ; *Ibid.*, p. 142.

plus élaborée, qui est probablement le signe d'un équipement plus onéreux et donc d'un rang plus élevé, et qui semble aller de pair soit avec un petit bonnet, soit avec une bande de tissu. Enfin, on pourrait distinguer un troisième type de cale, sans bride, et que Enlart nomme « coiffe »³⁵ tout en reconnaissant la part d'arbitraire dans cette séparation.

Le chaperon, porté seul ou sur une cale, est également assez fréquent. Il s'agit d'une capuche, à l'origine liée à la chape mais qui, dès la fin du XII^e siècle peut s'en détacher, pour finir parfois par s'orner, aux alentours de la fin du XIII^e siècle, d'une longue queue, voire d'une pointe sur l'avant (comme celui de Bertolome Zorzi [A40]). Le chaperon se rencontre surtout chez les bourgeois et « mercadiers », de façon stricte dans *A* et un peu plus relative dans *IK* où on le rencontre parfois chez certains seigneurs ou chez certains hommes de basse extraction qu'on a voulu dignifier (comme Bernart de Ventadorn [IK6]).

Sous le terme de toque se dissimule une certaine variété de couvre-chefs, qui paraissent, lorsqu'on les étudie de plus près, n'avoir pas nécessairement beaucoup en commun. On a tout d'abord une toque ronde, qui par sa forme évoque plutôt un bonnet. Il s'agit en réalité du couvre-chef qui est l'attribut des maîtres, et qu'on retrouve ici employé ainsi. Puis, on trouve également une toque plate, qui s'apparente peut-être plus à un chapeau [I64, I51] et qui fait partie du costume d'un certain nombre de nobles richement vêtus et d'un certain rang social (dans ce cas elle porte souvent une doublure de vair) mais également de certains jongleurs. Elle peut, enfin, prendre une forme plus rectangulaire, s'orner de revers, voire se rapprocher de la forme d'une couronne [I17]. La véritable couronne est en revanche réservée strictement aux rois (Richart dans *A* [A44], Amfos d'Aragon dans *IK*) ou aux personnages prétendant au rang de souverain comme Peire Vidal [A15]. Chez les moines et les clercs, la tonsure est de règle. Les chanoines et membres d'ordres militaires portent cependant souvent le bonnet déjà évoqué³⁶ [I24, I66], tandis que l'évêque Folquet de Marseille porte, bien naturellement, la mitre [A10, IK71].

6.2.2 Cottés, chapes et manteaux

Ne porter qu'une cotte (à moins qu'il s'agisse d'un surcot ne laissant pas percevoir le vêtement du dessous) est quasi systématique dans les représentations de jongleurs et, de manière plus générale, de ceux dont la *vida* précise qu'ils sont « de bas afar », « de paubre generacion » ou tout simplement « paubres ».

On rencontre différents types de surcots, c'est-à-dire de vêtements dont nous sommes sûrs qu'il s'agit de surcot car l'on peut percevoir la cotte portée en dessous. Ceux-ci peuvent être longs et fendus, avec ou sans manches, et semblent plutôt portés par les che-

35. *Ibid.*

36. Il est toutefois plus délicat d'expliquer pourquoi il est également porté par des membres d'ordres de chevalerie.

valiers. Les surcots sans manches sont assez souvent d'une couleur différente de la cotte [A9] [IK55] et suivent une mode qui serait apparue dès la deuxième décennie du XIII^e siècle³⁷. En revanche, on ne rencontre qu'un seul surcot parti, celui de Bonifaci Calvo [K102], peut-être parce que celui-ci est vêtu à la dernière mode. En effet, la mode des vêtements partis prend à partir des alentours de 1300, tout comme, de manière plus générale, la mode de porter des vêtements de plusieurs couleurs³⁸. En effet, le fait de porter des vêtements de plusieurs couleurs, des vêtements partis ou à motifs³⁹, des surcots sans manches ou aux manches larges et pendantes, fendus sur le côté ou sur l'avant sont des signes d'une certaine recherche dans le costume, d'un vêtement de cour. Le surcot long fendu est aussi sans doute plus adapté pour les chevaliers, facilitant les mouvements et permettant de monter à cheval sans trop d'encombres (il aurait d'ailleurs été ramené de Sicile par Robert Courteheuse). Un autre type de surcot, que l'on pourrait qualifier de cotte d'armes, est portée par certains chevaliers par-dessus leur armure, à tel point qu'on ne perçoit souvent plus de celle-ci que les jambières et qu'il est délicat de connaître la nature exacte de leur armement. D'autres lui préfèrent une brigandine, signe d'un armement plus perfectionné et plus coûteux.

Pour ce qui est du vêtement de dessus, on rencontre plusieurs types de manteaux. Le manteau le plus fréquent correspond à ce que nous qualifierions de cape, à ne pas confondre avec la *capa*, la chape médiévale, qui est généralement un manteau fermé pourvu de manches, parfois ouvertes, et d'une fente pour y passer la tête, s'agrémentant fréquemment d'une capuche. Il s'attache sur l'épaule ou au niveau du cou, et l'on peut à l'aise l'y laisser pendre ou bien s'y draper confortablement. Il est souvent retenu par une cordelette que l'on tient parfois dans sa main [A16] et son intérieur peut être doublé de fourrure [A3]. Les hommes le portent par-dessus leur cotte et les femmes par-dessus leur robe, et il signale généralement les personnages d'un statut social élevé, les laïcs, nobles souvent, tout du moins d'une certaine richesse. Il alterne, pour ceux-ci avec un autre type de manteau, pourvu d'une fente pour laisser passer le bras gauche et généralement d'un col doublé de vair [K41].

À ce type de manteaux somptueux, clercs, chanoines et maîtres semblent préférer la chape. Une postille, qui appelle une représentation de maître, précise d'ailleurs que celui-ci doit être vêtu d'une « *capa crespa* », une chape dont l'étoffe est plissée [A5]. Les moines sont vêtus de coules, parfois accompagnées d'une capuche [A20, A21], tandis que

37. « Vers 1220 apparaît une mode que saint Louis suivit : c'est celle du surcot sans manche, laissant voir celles de la cotte, de couleurs différentes », d'après C. ENLART, *Manuel d'archéologie française...*, t. III, p. 45.

38. Progressivement au cours des XIV^e et XV^e siècles, les surcots mi-partis deviendront des vêtements d'écuyers et de serviteurs mais il semblerait que ce ne soit pas encore le cas au moment de la réalisation du manuscrit *K*.

39. Ces motifs pourraient être une façon d'évoquer les vêtements de soie qui étaient fréquemment ornés de ce type de décorations.

les vêtements liturgiques (aube, pallium, dalmatique) sont réservés à l'évêque Folquet de Marseille ou, plus étonnamment, à Aimeric de Belenoi [A23]. Les moines membres d'ordres militaires, quant à eux, portent le manteau ouvert aux armes de leur ordre, vêtement qui les rapproche plus des chevaliers.

Certains personnages, principalement dans *A*, se distinguent très notablement des autres par leur vesture. Ces cas correspondent à des représentations qui sont elles-mêmes globalement atypiques. Il s'agit en effet principalement de Bertolome Zorzi [A40], Guiraut de Bornelh [A2] et Guilhem de Cabestany [A13]. Bertolome Zorzi, dont on a déjà vu que la *vida* le dotait d'un statut social à part (celui de « gentils hom mercadiers »), est ainsi représenté dans un costume qui pourrait bien correspondre à « la più aggiornata moda maschile veneziana »⁴⁰, notamment si l'on examine son chaperon ou le col de son surcot. Pour Guilhem de Cabestany et Guiraut de Bornelh, la situation est plutôt inversée. Les deux personnages sont en effet vêtus « à l'antique », tout comme, dans une moindre mesure toutefois, Daude de Pradas [A24]. Les représentations de Guiraut et de Guilhem se rapprochent d'ailleurs de représentations de prophètes comme on peut en trouver dans la *Bibbia marciana*⁴¹.

6.2.3 Armement et armoiries

On a déjà vu que, du point de vue des armes, le chansonnier *I* était celui qui offrait le plus de diversité et le plus grand nombre de représentations. Cette diversité est également présente pour les autres pièces d'équipement militaire, notamment en comparaison avec le chansonnier *A*.

Dans ce dernier, on trouve en effet un équipement guerrier type, que l'on rencontre en deux occasions, chez deux auteurs de la section des *sirventes*, dont les *vidas* employent la formule « bons cavalliers fo e bons gerriers » [A41 et A43]. Cet équipement se compose d'un cote de mailles, d'une brigandine, d'un chapeau de fer, d'une lance à pennon armorié et d'un écu armorié également, tous deux d'azur au lion d'argent. La brigandine mérite qu'on s'y attarde. Absente de *I* comme de *K*, elle est une « cuirasse de métal formée de menues plates rivées à recouvrement sur une étoffe extérieure ou sur un cuir qui les cache. (...) elle entra en usage dès les dernières années du XIII^e siècle. Toutefois, l'emploi simultané de la cote de maille persista jusque vers 1350 »⁴², ce que semblent confirmer nos miniatures. De la même manière que le chapeau de fer, également absent de *IK*, elle dénote un armement assez différent, et peut-être plus contemporain que celui décrit dans *IK*. Ces deux miniatures sont extrêmement similaires, la seule différence étant dans l'angle d'après lequel les personnages ont été représentés. Chez les autres personnages de

40. G. MARIANI CANOVA, *Il poeta e la sua immagine...*, p. 60.

41. *Ibid.*, p. 59

42. C. ENLART, *Manuel d'archéologie française...*, t. III, p. 480.

A portant des armes, l'équipement paraît plus élémentaire, ne laissant paraître que surcot d'armes, jambières, lance et écu, équipement qui par certains aspects est plus proche de celui rencontré dans *IK*.

L'équipement militaire des chansonniers *I* et *K* est en effet relativement similaire, à quelques nuances près toutefois. Dans *K*, les heaumes sont assez rares (quatre). Ils sont toujours ouverts [*K16*, 47, 51, 111], peut-être pour suggérer une visière relevée⁴³. On y trouve également un assez simple casque rond [*K44*]. Dans *I*, on trouve beaucoup plus de personnages en armes et donc plus de heaumes (vingt-cinq), qui sont tous de très semblable facture, d'une forme géométrique caractéristique, et peuvent parfois être armoriés [*I61*], surmontés d'un cimier [*I22*] ou d'une couronne. Blacatz le porte visière relevée [*I74*].

Dans les trois manuscrits, le fait de porter des armoiries est un signe important de noblesse, et la plupart des pauvres chevaliers n'en disposent pas⁴⁴. Dans *A*, les écus armoriés utilisent un nombre très restreint de motifs. On retrouve trois fois le même motif des trois croissants, sous la même disposition avec un changement de couleur⁴⁵, parfois agrémentés d'un chevron⁴⁶. Le seul autre motif héraldique que l'on retrouve dans *A* est un simple animal, s'apparentant à un lion⁴⁷.

Dans *IK*, en effet, seuls quelques personnages privilégiés disposent de ce que l'on peut vraiment définir comme étant des armoiries. La plupart ont des écus portant des motifs trop simples et trop irrespectueux des lois héraldiques pour être vraiment qualifiés ainsi. Ces quelques motifs s'apparentent parfois à des pièces comme le sautoir [*I85*, *I91*, *K22*], la croix [*I86*], la bordure [*I47*, *I74*, *I88*], sans que les lois de l'héraldique ne soient véritablement respectées, puisque les écus à bordures, par exemple, sont systématiquement peints dans deux nuances de rose. Bien souvent ces pseudo-armoiries semblent bien faire plutôt écho aux décorations de la lettre, comme pour Gui d'Ussel [*I22*] ou Guilhem Rainol [*I77*], et sont constituées de points et de filets blancs sur un champ de couleur variable [*I53*]. On est parfois à la limite d'armoiries véritables⁴⁸, mais cette limite n'est vraiment franchie qu'en une dizaine d'occasions. Chez les membres d'ordres de chevalerie, tout d'abord, qui portent le manteau aux armes de l'ordre, comme les hospitaliers Cadenet

43. Hypothèse par certains aspects contestable, surtout si on compare avec la visière relevée, matérialisée, de Blacatz dans *I* [*I74*].

44. À part Guilhem Ademar dans *A* [*A18*] et Gaubert Amiel dans *I*, désignés comme pauvres chevaliers, et Peire de Barjac [*I61*] et Rigaut de Barbezieux [*I16*] dans *I* désignés comme chevaliers, auxquels il faut ajouter Raimbaut d'Aurenga dans *A* [*A4*], tous les autres personnages portant l'écu sont désignés comme *castellans*, *bars*, *marques*, *vescoms*, *coms*, ou tout bonnement *reis*.

45. De sinople à trois croissants d'argent [*A11*] et de gueules à trois croissants d'argent [*A18*].

46. D'azur au chevron d'argent accompagné de trois croissants du même [*A28*].

47. De gueules au lion d'argent [*A4*], d'azur au lion d'argent [*A41* et *A43*], d'argent au lion de sable [*A45*].

48. Comme pour Peire de Barjac [*I61*], dont on pourrait éventuellement décrire l'écu comme étant d'azur aux quatres cotices d'or en barre.

[IK80, A32] et Elias de Barjols [I24]⁴⁹ ou le membre du plus mystérieux ordre de l'Épée, Peire Guilhem de Toulouse [I66]⁵⁰. En dehors de ces moines-soldats, la recherche de réalisme dans les armoiries est réservée à la représentation des personnages de plus haut rang. On trouve, parmi ces armoiries, celles du châtelain Guilhem de Saint Leidier, de gueules à trois besants d'argent liés en pairle (ou en tau?) [I41]. Rigaut de Barbezieux [IK16] est représenté porteur d'un écu d'azur au lion d'argent⁵¹. On retrouve ce lion chez Gausbert Amiel [I37], de gueules au lion d'or, tandis que Rainaut de Pons [I27] porte des armes d'azur à la croix d'argent accompagnée de quatre besants d'argent et le baron Savaric de Mauleon un écu gironné d'argent et de sinople.

Porter la lance au pennon armorié ou avoir un cheval portant une housse de cheval armoriée⁵² sont des signes encore plus importants de noblesse, et lorsque les deux se conjuguent (dans trois cas seulement, tous dans I), c'est que l'on est face au roi d'Aragon, au comte de Poitiers ou d'Auvergne. Si l'on excepte le premier, qui porte bel et bien ses armoiries de gueules à quatre pals d'or, chez ces grands princes, les armoiries ne correspondent pas à la réalité historique, du moins pas à ce que nous en connaissons⁵³. La signification des armoiries dans nos manuscrits n'est en effet pas à chercher dans le domaine de l'exactitude historique. Ici, « l'imaginaire emblématique envahit les écus et carapaçons. Il s'agit plus de donner l'impression et l'idée d'un décor héraldique que d'attribuer des armes par ailleurs décalées ou ignorées »⁵⁴. Comme de nombreux éléments, elles servent à caractériser les personnages, à évoquer leur rang, ce qui permet peut-être d'expliquer pourquoi Guilhem IX est affublé des armoiries impériales, d'or à l'aigle de sable [I1], Dalfin d'Alvergne portant, quant à lui, des armes d'or au tourteau de sable

49. Il est à noter que si le miniaturiste de *I* retranscrit fidèlement le manteau des Hospitaliers, de sable à la croix pattée d'argent, le miniaturiste de *K*, lui, inverse les couleurs ; sur les insignes des ordres militaires, voir Alain DEMURGER, *Chevaliers du Christ : les ordres religieux militaires au Moyen Âge, XI^e-XVI^e siècles*, Paris, 2002, p. 199-201.

50. Cet « ordre de la Spaza » pourrait être l'ordre de Saint-Jacques de l'Épée (*orden de la cavalleria de Santiago de la Spada*, alias *Santiago Matamoros*, « le tueur de Maures »), fondé en Castille en 1170, et qui aurait, assez tôt, possédé des terres dans le Sud de la France (les cinq régions ou « royaumes » de l'ordre étant Portugal, Léon, Castille, Aragon et Gascogne) ; les armoiries portées par Peire, d'argent à la croix de gueules, possèdent d'ailleurs une certaine similarité avec l'épée rouge, parfois en forme de croix, portée sur leurs manteaux blancs par les membres de cet ordre ; voir notamment A DEMURGER, *Chevaliers du Christ...*, p. 61-63 et p. 199-201.

51. On pourrait s'interroger sur le fait que ce chevalier porte, tant dans *I* que dans *K* les mêmes armoiries. Si on refuse d'y voir une simple coïncidence, cela tendrait à prouver soit l'historicité de ces armoiries, soit l'existence d'un modèle commun ou la proximité des enlumineurs des deux manuscrits. L'hypothèse d'une coïncidence est toutefois rendue assez plausible par l'aspect quelque peu « tarte à la crème » de ces armoiries, que l'on retrouve chez Bertran de Born et Guilhem de Berguedan dans *A* [A41, A43], le bleu ayant, au XIII^e siècle, supplanté le rouge comme couleur favorite et le lion supplanté l'ours comme roi des animaux.

52. Le carapaçon est un accessoire qui n'apparaît que dans *I* et est toujours armorié, excepté ceux des chevaux de Bertran de Born et de son adversaire [I11].

53. Voir Philippe PALAISI, « L'héraldique des troubadours », dans *Portraits de troubadours...*, I, p. LXXXI-LXXXII.

54. *Ibid.*, p. LXXXII.

entouré de vires de même (œil de faucon ?).

Certains éléments du costume ont pu amener à confirmer une datation plus tardive pour *I* et *K*. Giordana Mariani Canova considère que la variété plus grande de couvre-chefs et la plus grande sophistication des manteaux, notamment, ainsi que l'absence de coiffes chez les femmes de *IK*, en comparaison de celles de *A* qui portent la *bende*, sont des éléments permettant de soutenir cette hypothèse⁵⁵. Il demeure toutefois délicat d'utiliser les vêtements comme éléments de datation, étant donné qu'on a pu vouloir, ici et là, et dans une ampleur difficile à définir, donner un aspect « archaisant » au costume de tel ou tel personnage. Au-delà de ces variations, les vêtements ont, dans les trois manuscrits, le même rôle, celui de qualificateur social et, pour reprendre l'expression de Michel Pastoureau, « chacun doit porter le vêtement de son état et de son rang »⁵⁶. Mais les hommes ne sont pas uniquement définis par leurs vêtements, mais également par ce qu'ils font, par leurs actions, leurs postures, leurs prestances, et l'image dispose, pour les retranscrire, d'un vocabulaire relativement codifié et bien établi.

6.3 Une « grammaire des gestes » ?

Les gestes sont pourvus, dans l'enluminure médiévale, d'un sens fort et sont des moyens d'indiquer des actions, non pas nécessairement au travers d'une recherche de similitude avec le réel, mais au travers d'un code, d'une « grammaire des gestes », pour reprendre l'expression de François Garnier. Il nous faut, dans une certaine mesure, surmonter l'immédiateté de l'image pour arriver à les appréhender. Ainsi, un personnage déclamant ou chantant ne sera jamais représenté la bouche ouverte, mais ses mains ouvertes et tendues, son index, le *digitus argumentalis*, levé. Ainsi :

(...) quels que soient leur état et leur activité, qu'ils discutent ou qu'ils fassent un discours, les rois, les maîtres, les juges et autres personnages de condition n'ouvrent pas la bouche. La communication orale est exprimée par d'autres moyens, en particulier par les gestes de la main et les phylactères⁵⁷.

La position déclamatoire est, comme on peut s'y attendre, la plus fréquente parmi les représentations de nos troubadours⁵⁸. Elle accepte cependant plusieurs variations, tant dans la position des bras, des mains et même des doigts, que dans celle du corps et dans son orientation.

55. Voir G. MARIANI CANOVA, *Il poeta e la sua immagine...*, p. 64–65.

56. Michel PASTOUREAU, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1989, p. 32.

57. F. GARNIER, *Le Langage de l'image...*, t. I, p. 135.

58. On la rencontre dans 100 des 215 miniatures des trois manuscrits, soit globalement dans 47% des cas, à la nuance près qu'elle est plus présente dans *I* (45 fois, soit 49%) et *K* (40 fois, soit 51%), que dans *A*, où les représentations sont plus diversifiées (16 fois, soit 36%).

6.3.1 Gestes et actions

La position déclamatoire la plus fréquente, et que l'on rencontre dans les trois chansonniers, pourrait s'identifier comme suit : un personnage, de trois-quarts, le bras gauche replié, main vers le haut, et en avant, le bras droit replié également, mais plus en retrait et avec la main plus basse. Elle connaît toutefois quelques variations, ainsi le bras droit peut être tendu, (notamment dans *I*), la main gauche peut servir à s'appuyer contre la lettrine ; enfin, la main droite est quelquefois légèrement en avant par rapport à la gauche. Cette position peut également parfois être une position de conversation, que deux personnages adoptent symétriquement [A9]. La deuxième position déclamatoire, toutefois moins fréquente⁵⁹, est celle dans laquelle les personnages n'ont qu'un bras levé, soit qu'ils tiennent un objet, soit qu'ils aient une main posée sur le cœur, soit qu'ils gardent une main dissimulée dans les plis de leurs vêtements. Cette dernière position est notamment celle des *trobairitz* de *IK*. À certains égards, cette position est intermédiaire entre une véritable position déclamatoire et une position plus statique, mais sa signification varie selon l'emplacement de la main inactive. La signification de la main posée sur le cœur est délicate. On pourrait l'interpréter comme un signe de réserve, d'intériorité, de sentiment, comme on le retrouve chez les personnages en position d'écoute, notamment les dames. Deuxième hypothèse, pas nécessairement contradictoire, les personnages ainsi représentés pourraient, dans certain cas, retenir la cordelette de leurs manteaux. Pour ce qui est de la main dissimulée dans les plis, que l'on trouve chez les *trobairitz* de *IK* et chez certains clercs, on pourrait là encore l'interpréter comme un signe de réserve, mais comme on la retrouve chez des personnages en position statique et notamment des châtelains à l'allure plus « désinvolte » que réservée [K41], cette hypothèse paraît battue en brèche. Peut-être pourrait-on plutôt interpréter ce geste comme ne représentant que l'inactivité d'une main, renvoyant, par opposition aux personnages pour qui le fait de déclamer est une véritable profession qui demande toute leur attention, à un certain détachement propre aux nobles et aux personnages distingués. Les personnages représentés dans ces deux premières positions ont, en revanche, pour ce qui est de la main « oratoire » (c'est-à-dire celle qu'ils lèvent et tendent), généralement les doigts ouverts et légèrement écartés, voire l'index, le *digitus argumentalis*, et le majeur tendus.

Une dernière position déclamatoire, qui se rapproche de la précédente, est celle dans laquelle le personnage, généralement assis, a une main posée sur le genou et une main levée verticalement, index tendu. La main posée sur la cuisse ou le genou paraît être un signe d'affirmation, tout comme l'est l'index tendu verticalement, signe d'autorité. Cette autorité est celle du maître qui enseigne, assis sur son banc ou du clerc désignant le livre, emblème de son savoir. Elle est également celle de la comtesse de Die [A38].

Les représentations de couples engagés dans une conversation, en train de *domnejar*,

59. On ne la rencontre que chez environ 14% des personnages qui déclament.

ne font pas partie du répertoire des miniatures des chansonniers *IK*, et les rares scènes où l'on trouve des couples sont justifiées par un élément marquant de la *vida*⁶⁰. Dans *A*, elles sont en revanche plus fréquentes et font partie des représentations usuelles. On trouve en effet six représentations de couples, dont cinq paraissent engagés dans une conversation (soit dans 9% des miniatures). Ces représentations sont très similaires, que les personnages soient debout ou assis : l'homme, à droite, lève une de ses mains dans un geste de parole, tandis que la femme, située en face de lui à gauche, tient d'une main la cordelette de son manteau, dans un geste suggérant peut-être une certaine réserve, et lorsqu'elle est debout, lève l'autre également dans un geste de parole [A9, A37], ou, lorsqu'elle est assise, la pose sur ses jupes [A16, A39]. La postille de la trente-neuvième miniature, « Una dona ka doneia cu(n) .I. cavaller », ne laisse, quant à elle, aucun doute sur l'activité en cours.

On trouve également, particulièrement dans le manuscrit *K*, un certain nombre de personnages dans une position statique, c'est-à-dire dont les deux mains ne suggèrent pas d'action. Là encore, la position des mains peut en faire varier le sens, soit qu'une, voire les deux, soient cachées dans les plis des vêtements [K41], soit que l'une d'entre elles soit posée sur le cœur. Assez particulière est celle de Marcabru [K3], les bras croisés, dans ce qui est, si ce n'est une position de dédain, tout du moins, une position d'assurance et de détachement.

On passera rapidement ici sur la signification de la main placée sur la joue, déjà évoquée⁶¹, que l'on rencontre chez Guilhem de Cabestany [A13] et Guilhem de la Tor [I32] et qui paraît évoquer la souffrance, voire la rêverie mélancolique, de ces deux troubadours dont la *vida* contient un épisode d'une force tragique marquante⁶².

6.3.2 Orientation, angle et position

L'orientation des personnages est un caractère important. En effet, l'orientation vers le texte est de loin dominante. Elle représente environ 95% des cas et on la rencontre même chez des personnages dont le corps est de face, mais qui ont la tête tournée vers le texte. Cette dominance peut s'expliquer aisément : le troubadour, souvent en position déclamatoire, fait face à son texte, comme s'il le disait. Il s'agit, en outre, d'une orientation naturelle qui constitue la règle et elle n'est pas porteuse d'un sens fort comme le sont les autres.

60. Il en va ainsi pour les trois seules scènes qui peuvent être décrites de cette façon, une dans *K* et deux dans *I*, à savoir dans les miniatures de Gaucelm Faidit [IK18] et Guilhem de Berguedan [I93], auxquels on pourrait très éventuellement ajouter Jaufré Rudel [I5].

61. Dans la première partie, p. 72.

62. La *vida* de Guilhem de la Tor nous conte en effet son amour démesuré pour une femme mariée, qu'il enleva, et dont la mort le rendit fou, à tel point que « chascun ser el anava al monimen e trasia la fora e gardava la per lo vis, baisan e abrasan, e pregan qu'ella li parles » ; cette anecdote pourrait bien être inspirée du *partimen* échangé entre Guillem et Sordel, *uns amics et un'amia* [BdT 236 12] ; voir J. BOUTIÈRE, *Biographies des troubadours...*, p. 238 et note 6.

En effet, les autres orientations, qui manquent à la règle, peuvent et doivent s'expliquer. L'orientation de face, tout d'abord. On ne rencontre que trois personnages qui soient strictement de face, c'est-à-dire trois personnages tournés vers le lecteur et dont la tête est également de face. Il s'agit de trois religieux : Folquet de Marseille dans *IK* [IK71], sous les traits d'un évêque portant mitre et *pallium*, et Aimeric de Belenoi dans *A* [A23], représenté sous les traits d'un clerc portant la dalmatique et désignant de sa main un livre qu'il tient ouvert, emblème du savoir et de l'autorité liés à sa fonction. Cette orientation, propre à des personnages assis et en majesté, est une façon de dignifier les plus hauts personnages et elle correspondrait, d'après Garnier, à « un état durable et parfait »⁶³. Il est révélateur qu'elle soit réservé à des clercs importants, dont l'habit souligne le rang⁶⁴.

Dans *A*, la comtesse de Die [A38] est dans une position qui se rapproche de celle-ci, mais sa tête reste, malgré tout, légèrement tournée. Cette position, proche de la précédente, paraît être également signe de rang. On la retrouve dans la représentation magistrale de Guilhem de Cabestany [A13]. Dans *K*, on la trouve en outre chez certains personnages statiques, représentés les mains dans les plis de leur vêtement [K31, K55] ou les bras croisés (Marcabru [K3]), tenant un livre (Monge de Montaudon [K46]), ainsi que chez les *trobairitz*, adossées aux barres de leurs **A**. Enfin, on la rencontre dans les trois manuscrits chez des personnages à cheval, dont on a représenté la monture de face, peut-être par manque de place, et le chevalier avec le visage de trois quarts.

La position dos au texte est assez rare et tout aussi surprenante et, si l'on exclut les représentations de couple dans lesquelles le personnage se tourne vers son compagnon, on ne la rencontre que dans *I*. Elle s'y applique aux trois *trobairitz*, ainsi qu'à deux troubadours, Guilhem Magret [I76], qui joue aux dés assis sur la courbe d'un **E**, et Peire Rogier [I40]⁶⁵. Encore plus rare est la représentation d'un troubadour de dos. Elle est réservée à Guilhem de Cabestany dans *I*, pour des raisons que nous avons pu aborder⁶⁶.

La question de l'angle sous lequel est représenté le personnage doit être envisagée dans son contexte. En effet, l'angle prend un sens différent selon que le personnage est seul ou dans une représentation de groupe. Ainsi, il faudrait voir une mise en valeur lorsqu'un personnage représenté de trois-quart est entouré de personnages de profil. De la même façon que pour l'orientation, dans les scènes de couples, l'angle peut être déterminé par la position du deuxième personnage. Toutefois, dans un contexte où les portraits figurent essentiellement des personnages seuls, l'angle sous lequel ils sont dépeints prend

63. F. GARNIER, *Le Langage de l'image...*, t. I, p. 124.

64. Il est surprenant que l'on ait choisi de dignifier à ce point Aimeric de Belenoi, pour qui la postille prescrivait seulement « .I. clerego cu(n) capa » et dont la vida nous dit simplement qu'il fut « clercs ». C'est pourtant ce que nous montre la miniature.

65. Si la position de Guilhem Magret a pu être conditionnée par la scène représentée, les raisons du choix de cette orientation pour les *trobairitz* est relativement surprenante; plus surprenant encore est l'assimilation de Peire Rogier à ce groupe.

66. Dans la première partie, p. 64.

généralement une signification différente, puisqu'il n'est pas directement déterminé par une nécessité de représentation. Là encore, une règle générale s'applique, celle de la représentation de trois-quarts, de loin dominante, et qui est trop courante pour avoir une signification précise : la plupart des personnages, que leur corps soient de face ou de profil, tournent la tête dans cet angle. Ce sont donc les exceptions, face et profil, qui sont significatives.

On ne rencontre pas, dans *IK*, de visage de profil, à part pour les chevaliers portant le heaume, dont la forme géométrique simplifie le dessin, ce qui laisse supposer une difficulté pour le miniaturiste à peindre correctement un visage de profil ou bien plutôt un heaume de trois-quarts ; cela révèle tout du moins une pratique qui ne fait pas partie de ses habitudes. En revanche, on rencontre quatre occurrences de personnages de profil dans *A*. D'après Garnier, il pourrait s'agir d'un signe d'infériorité, principalement quand il y a comparaison avec des personnages de trois-quarts⁶⁷. Si ce pourrait être un facteur d'explication pour Guilhem de Saint Leidier [A29] qui, à cheval, semble s'adresser à sa dame qui le surmonte depuis la boucle supérieure du **B**, ou pour Bertolome Zorzi dans sa prison [A40], et à la rigueur pour le *paubre cavaller* Peirol [A33], on comprend mal pourquoi cela serait le cas pour Daude de Pradas [A24], que le miniaturiste dote par ailleurs des attributs d'un maître, assis sur un banc et tenant à la main un livre ouvert.

On se trouve, pour ce qui est de la position des personnages, dans une situation comparable à celle que l'on a rencontrée pour l'angle et la position. De cette façon, la plupart des personnages sont représentés debout et cette position n'est guère significative en elle-même. On rencontre, en plus de cette position debout, la station assise, à laquelle on pourrait ajouter celle des personnages en selle.

D'après Garnier, la position assise prend toute sa force lorsqu'elle n'est pas imposée par une activité, telle que manger ou écrire, et elle est alors réservée à Dieu et « aux personnages, réels ou allégoriques, qui jouissent d'une supériorité hiérarchique ou d'un pouvoir »⁶⁸. Dans nos miniatures, toutefois, elle semble généralement liée à une activité et il semblerait qu'il faille ici distinguer entre les personnages assis par terre et ceux assis « en chaire ». Pour les premiers, en effet, elle est la position naturelle de celui qui joue aux dés [I76] et on la retrouve également dans les figurations de couples : les personnages en train de converser ou de courtiser sont ainsi parfois représentés assis par terre. Pour les seconds, au contraire, elle semble aller de pair avec un statut magistral ou avec une certaine supériorité, celle des *trobairitz* de *A* ou du Monge de Montaudon présidant la cour du Puy.

Une dernière position, encore une fois exceptionnelle, est celle de Jaufre Rudel [I5]. En train de mourir, il est représenté dans sa chute, uniquement retenu par les bras de la

67. F. GARNIER, *Le Langage de l'image...*, t. I, p. 125.

68. *Ibid.*, p. 113.

comtesse de Tripoli.

Troisième partie

Définir et ordonner les hommes

« Définir et ordonner les hommes » : le titre choisi pour cette partie peut surprendre. Il n'est pas, toutefois, complètement inattendu. Les chansonniers *A*, *I* et *K*, on le sait, sont profondément marqués par une volonté d'organiser la matière poétique occitane, de hiérarchiser les auteurs, circonscrire les genres, attribuer à chacun les textes et le rang auxquels il a droit. Tout y est mis à contribution pour définir chaque troubadour, l'identifier, c'est-à-dire lui donner une identité, pour contextualiser et fixer une interprétation de son œuvre, certes, mais aussi pour lui accorder une place clairement circonscrite parmi les troubadours, matérialisée par la section que le manuscrit lui consacre. Texte et image, dotés chacun d'un vocabulaire, sont mis à bon usage pour fournir pour chaque troubadour une représentation adéquate et porteuse de sens.

S'agit-il pour autant de doter chaque troubadour d'une unicité, d'une individualité représentée par un « portrait » et une « biographie » ? Dans notre conception, le portrait se définit par une volonté de ressemblance à un modèle vivant, caractérisé par ses attributs physiques. Il serait toutefois assez anachronique d'appliquer cette conception au XIII^e siècle, époque où l'on accorde peu d'importance à des choses aussi aléatoires et arbitraires : dans le portrait médiéval, tout élément doit prendre un sens, être la représentation, la forme visible de la nature, de l'essence de l'homme représenté. Ce fait est encore renforcé par la distance chronologique qui sépare le moment où les troubadours ont vécu de celui où on les a peints. Ce qui pourrait nous paraître une difficulté (l'absence de modèle vivant) n'en est pas vraiment une pour les miniaturistes. Le modèle, qu'ils cherchent à appliquer, s'intéresse plus à doter les troubadours d'attributs et de qualités qui leur siéent et c'est cet modèle, qui peut nous paraître conventionnel, qui s'applique aux miniatures et aux *vidas*.

L'on sait, depuis le X^e siècle et Adalberon de Laon, que la société est divisée en trois groupes, trois ordres ou trois états, *oratores*, *bellatores* et *laboratores*. Ce lieu commun historiographique n'a pas perdu toute sa force : l'individu médiéval, avant d'être un individu, se définit par son appartenance à un groupe, qu'il soit familial, social ou religieux. Au XIII^e siècle, connu pour l'omniprésence d'une volonté d'ordonner, de classer, de hiérarchiser, cet élément ne peut être mis de côté.

[L]es structures de sociabilité, aussi puissantes qu'assujettissantes et astreignantes, entraînent inexorablement un sens très poussé de l'ordonnement, de la discipline et de l'obéissance. La notion de pyramide est inhérente à cette organisation sociale de type « holique », où l'individu n'existe pas en tant que tel, mais doit se noyer dans la masse d'une communauté. Elle présente la société non pas comme un conglomérat d'individus dissociés, mais comme un enchevêtrement hiérarchique et harmonieux de groupes. Elle est essentielle à la mentalité de l'homme médiéval qui ne la remet guère en cause⁶⁹.

69. Martin AURELL, *La Noblesse en Occident (V^e-XV^e siècle)*, Paris, 1996, p. 7-8.

Cette idée d'une société parfaitement ordonnée et hiérarchisée, empreinte de la volonté divine, participe au plus haut point de l'univers mental des hommes du XIII^e siècle et c'est en ce sens, une étude des représentations médiévales n'est jamais loin d'une étude des représentations sociales.

Cette conception se retrouve couramment dans les textes de la lyrique occitane du XIII^e siècle⁷⁰ et Guiraut Riquier la résume ainsi :

Per o adordenat
 vey lo pus gent e be
 car, segon que hom ve,
 clergues e cavaliers,
 borzes e mercadiers,
 menestrals e pages,
 so son silh per qui es
 lo mielhs de mon regitz.
 A cascus establitz
 es, segon esser, noms
 e diverses cognoms
 c'om enten e'n respon,
 per benessers que'y son
 o per diversitatz;
 et es de totz vertatz
 que'ls volun possezir⁷¹.

Dans ce long poème, Guiraut se livre à une récapitulation, une étude et une classification des groupes sociaux, et demande au roi d'appeler troubadour les compositeurs et jongleurs les exécutants de la lyrique occitane. Cette volonté d'organiser et classifier se retrouvent tant dans les *vidas* que dans les miniatures, et paraît relever d'une tendance forte de l'époque. On verra d'ailleurs que les correspondances entre les catégories définies par Guiraut et celles définies par les *vidas* sont assez importantes.

Le manuscrit se veut donc, à son échelle, le reflet d'un modèle parfait d'organisation de la société. Société poétique et presque « littéraire », certes, mais société tout de même, rendue parfaite par sa division en trois états et sa hiérarchie exemplaire. On est toutefois en droit de se demander si cette organisation est celle d'une société réelle qui aurait jamais existé ou bien si elle constitue un modèle idéal, en un mot, si les figures représentées sont vraiment des figures sociales ou bien plutôt des « grandes figures », des archétypes

70. Outre chez Guiraut Riquier, on la retrouve également chez Arnaut de Marueil dans *Razos e mesura*, chez Matfre Ermengau dans son *Breviari d'amor*, chez Folquet de Lunel dans le *Romans de mundana vida*; voir V. BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, « La supplica di Guiraut Riquier e la riposta di Alfonso X di Castiglia », dans *Studi mediolatini e volgari*, XIV (1966), p. 1-135, à la p. 31, note 44.

71. *Ibid.*, p. 53 (v. 124-139).

participant de l'univers mental courtois et de son idéologie.

Chapitre 7

Définir le troubadour par le texte

7.1 Le fonctionnement des *vidas*

Avant de se lancer dans l'exposé détaillé du fonctionnement des *vidas* accompagnant les miniatures¹ contenues dans nos manuscrits, une première constatation s'impose, celle des différences entre le *corpus* des *vidas* de *A* et celui de *I*. En effet, bien qu'ils aient de nombreux textes en commun, les deux chansonniers diffèrent sur ce point en ce que *A* ne contient que 40 *vidas* accompagnant des miniatures, tandis que *I* en contient 85. Au niveau de la nature même des textes pris en compte, puisque *A* ne consacre des miniatures en général qu'à des troubadours d'une certaine importance, les *vidas* qui les accompagnent, souvent partagées avec *I*, sont généralement des textes d'une certaine ampleur. Il n'y a pas vraiment dans *A* la masse de biographies de faible ampleur, la plupart du temps sans motifs narratifs développés, que l'on retrouve dans *I* ou *K*.

Les *vidas*, dans toutes leurs variations, semblent se construire autour de deux critères principaux, c'est-à-dire l'importance du motif amoureux et le rang du troubadour, sous la forme de son appartenance ou de sa non-appartenance à la noblesse. C'est du moins ce qu'il ressort de l'examen général des deux premiers axes séparant les modalités des *vidas* de *I* comme de *A* (fig. C.2, p. 224 et fig. C.1, p. 223)². On aurait en effet, dans le cas de *I* (fig. C.2), de haut en bas, l'importance du motif amoureux et sa concordance avec l'idéal courtois, les éléments les plus forts en étant le fait de chanter les louanges de sa dame, voire de subir un châtement, un martyr, par amour, tout comme le fait d'aimer une dame de rang supérieur ou de se retirer du monde à sa mort³; tout à fait à l'opposé, nous avons l'absence totale de motif amoureux. L'autre élément semblant fondamental serait

1. Il faut comprendre ici que seules sont prises en compte, pour diverses raisons, les *vidas* suivies d'une miniature, et donc pas toutes les *vidas* contenues dans les chansonniers.

2. Ces graphiques représentent les deux premiers axes répartissant les modalités sur un espace factoriel au terme d'une analyse à composantes principales (ACP).

3. Remarquons tout de suite que le mariage ne fait pas vraiment partie de ces éléments amoureux importants et qu'il fait plutôt partie des motifs narratifs appliqués aux non-nobles.

le rang social de l'amant, de gauche à droite, les barons, châtelains, chevaliers et dames, qualifiés de *lars*, *cortes* ou *enseignatz*, s'opposant aux autres, qu'ils soient clercs ou laïcs, à la nuance, toutefois, que les *paubres cavalliers* semblent plutôt se rattacher au deuxième groupe qu'au premier.

La qualification sociale du personnage est donc bien au cœur de la structure de la *vida*. Cette première qualification est en réalité généralement renforcée par une série de qualificatifs, de formules énonçant les qualités du personnage. L'aspect formel de cet énoncé de qualités est très visible, en ce que chacun est en bonne partie doté des qualités qui correspondent à son rang. En réalité, comme nous allons le voir, presque tout est conditionné par le statut social du troubadour, tant ses qualités que ses aventures, et le succès ou l'insuccès de ses relations amoureuses⁴.

7.1.1 Les nobles

Le groupe des nobles, réunissant la frange supérieure des chevaliers, les châtelains et les barons, se définit par un certain nombre de qualités qui le caractérisent. Celles-ci lui sont généralement très particulières, et ne se retrouvent pas chez les autres. C'est ainsi probablement le groupe le plus clairement défini et individualisé, ce qui n'est pas sans rappeler que la « fixation d'un statut nobiliaire est le fait marquant de l'histoire de l'aristocratie du XIII^e siècle »⁵.

La première caractéristique définissant les nobles est leur statut de guerrier et leur vertu militaire : la formule « bons cavalliers d'armas »⁶, propre à ce groupe nobiliaire (voir les figures C.3, p. 225 et C.4, p. 226)⁷, rend compte de ce fait. Mais le noble ne se définit pas uniquement par sa capacité à se battre, surtout dans la société courtoise occitane qui a bercé la lyrique des troubadours. En effet, « les manières font la « distinction » du noble qui ne saurait être confondu, dans sa conversation, ses gestes et ses attitudes,

4. L'analyse statistique ne fait que confirmer cette donnée ; en effet, si l'on examine pour les *vidas* de *I* le taux de probabilité liant les trois caractères que sont les désignations, les formules employées et les motifs narratifs, on constate pour le lien entre désignations et formules, un taux de probabilité extrêmement bas (0.002689550) ce qui signifie que la corrélation entre ces deux caractères est extrêmement forte, tandis qu'elle est sensiblement plus faible, mais encore significative pour le lien entre désignations et motifs narratifs (0.02338839) ; en revanche, pour le lien entre formules et motifs, elle est très élevée (0.4132623) ce qui signifie que les corrélations entre ces deux modalités n'ont probablement aucune signification, ou très peu (on considère généralement qu'une probabilité supérieure à 0.05 est peu significative), pour plus de détails et un exemple de processus d'analyse statistique appliqué aux *vidas*, voir en annexe, p. 217.

5. Martin AURELL, *La Noblesse en Occident...*, p. 131.

6. Plus que renvoyant à la chevalerie, il faut comprendre ce terme comme renvoyant aux qualités de combattant ; sur les notions de chevalier et de chevalerie en domaine occitan, voir Linda M. PATERSON, *Le monde des troubadours : la société médiévale occitane, 1100–1300*, Montpellier, 1999, p. 66 et *sqq.*

7. Ce graphique, dit « de Bertin–Cibois », offre une représentation des écarts à l'indépendance, sur laquelle les attractions sont matérialisées en rouge, au dessus de la ligne, et les répulsions en bleu, en dessous.

avec le commun des mortels »⁸. Rompu à la vie de cour et à ses usages, le noble est également *cortes*, et pour l'être, il doit savoir bien s'exprimer, être *gen parlans*, notamment en compagnie de dames (*gen dompneians*). Pour maintenir son rang, il lui est nécessaire de posséder de la finesse et de l'habileté, pour comprendre les liens complexes et les usages de son mode de vie, il doit être *adreichs*. Enfin, disposant d'une certaine culture, il est également *enseignatz*⁹. Mais ce qui distingue plus que tout les nobles les plus puissants est leur générosité : sans celle-ci, le mode de vie courtois ne pourrait survivre, châtelains et barons sont ainsi *larcs*, adoptant la « vertu primordiale du système courtois » qu'est la *largueza*, pour reprendre l'expression d'Erich Köhler¹⁰.

Le groupe nobiliaire n'est pas seulement clairement défini, il est également assez fortement hiérarchisé. Comme le fait remarquer Martin Aurell : « aux XI^e et XII^e siècles, une forte hiérarchie existe au sein du groupe aristocratique »¹¹ : reprenant les études de Louis Musset sur la Normandie, il constate que trois groupes se distinguent nettement, « au sommet, les opulents, magnats ou grands (*divites, magnates, proceres*), au milieu, les nobles (*nobiles*) et, à la base, les chevaliers (*milites*) »¹². Cette hiérarchie semble bien correspondre à celle des *vidas*, qui connaissent trois types de nobles, comme on l'a vu, le *cavalliers*, le *castellans* et le *bars*. Cette hiérarchie est codifiée dans la fréquence de l'emploi des qualités nobiliaires. Si l'on examine les graphiques, on constate en effet que les cooccurrences augmentent avec l'augmentation du rang nobiliaire. Plus on est noble, et plus l'on a de qualités, pourrait-on dire. Cette multiplication des vertus culmine chez les barons, ces membres des « très vieilles familles » appelés « *ricos hombres* ou *barones* dans la péninsule Ibérique ou *magnifici viri, magnates* ou *barones* dans les villes italiennes » forment une « catégorie privilégiée, qu'on pourrait presque considérer comme princière, [qui] se tient tout près du monarque au sommet de la pyramide nobiliaire »¹³. Cet entassement de qualités devient on ne peut plus remarquable lorsque l'on touche aux plus puissants des troubadours nobles, Raimon Jordan « mout valens et enseignatz e larcs e cortes e bons d'armas e bels et avinens e bons trobaire » [A28] ou Guillaume IX « uns dels majors cortes del mon e dels majors trichadors de dompnas e bons cavalliers d'armas e larcs de dompnejar » [BS 1] ; le cas le plus flagrant, presque un « cas d'école » nous est fourni par la *vida* de Dalphin d'Alvernhe « uns dels plus savis cavalliers e dels plus cortes del mon e dels plus larcs e'l mieiller d'armas e que plus saup d'amor e de dompnei e de totz faitz avinens e'l plus conoissens e'l plus entendens e qe mieils trobet coblas e sirventes

8. M. AURELL, *La Noblesse en Occident...*, p. 104.

9. Il ne faut pas prendre le terme d'*enseignatz* comme renvoyant à un savoir lettré ou universitaire comparable à celui des clercs ; il désigne assez vraisemblablement une forme de culture, d'instruction et J. Boutière le traduit d'ailleurs par « instruit » [BS 6].

10. ERICH KÖHLER, « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 7 (1964), p. 27–51, à la p. 29.

11. M. AURELL, *La Noblesse en Occident...*, p. 69.

12. *Ibid.*.

13. *Ibid.*, p. 98.

e tencs e'l plus gen parlans hom que anc fos a sen e a solatz » [A45].

Considérer que l'on fait partie de cette catégorie quand cela est faux paraît être une violation de l'ordre social et donc relever de la folie. C'est le cas de Peire Vidal, ce « fills d'un pellicier » qui « fo dels plus fols homes que mais fossen » par ses prétentions au trône impérial notamment. Il est d'ailleurs très intéressant de relever que les illusions de Peire renvoient aux formules effectivement employée pour les nobles : « e crezia esser dels meillors cavalliers del mon e'l plus amatz de dompnas » [A15].

Ces privilégiés le sont en effet également par leurs amours (fig. C.2, p. 224 et fig. C.1, p. 223). Amoureux de dames de haut rang, ce sont eux dont les amours sont réciproques, à un point tel que, contrairement au troubadours moins puissants, qui se retirent du monde à la mort de leur dame, ce sont parfois pour eux que les dames, désespérées, entrent au couvent¹⁴. Les mentions du refus, comme de l'accord, du *plazer d'amor* sont, chez eux, assez rares, mais c'est probablement plutôt parce qu'il paraîtrait incongru que ces dernières se refusassent à eux. En témoigne, entre autres exemples, la *vida* d'un Guillaume IX, soulignant qu'il fut « uns dels majors trichadors de dompnas » [BS 1], ce même Guillaume IX, d'ailleurs, qui, si l'on en croit Linda Paterson « évite de prendre une posture de réelle humilité vis-à-vis de la *domna* »¹⁵. Outre l'inspiration qu'une telle formule peut trouver dans les œuvres de Guilhem¹⁶, il faut peut-être voir dans ce motif de la séduction quelque chose de réservé aux nobles puissants. On retrouve d'ailleurs ce « donjuanisme » chez le vicomte Guillem de Berguedan, abandonné par tous ses alliés « per so que tuichs los escogosset o de las moillers o de las fillas o de las serrors » [BS 93]¹⁷. Pour ces grands princes, qui ne sont pas usés à prêter hommage comme les chevaliers, et qui sont peu enclins à reconnaître une quelconque suzeraineté, se placer dans une situation de soumission, fût-elle amoureuse, est en réalité difficilement acceptable. Cette situation de puissance vaut également pour les autres motifs narratifs : point besoin pour eux de partir en quête d'un protecteur, puisque leur rang les hisse au statut de mécène, tel Dalfin d'Alvernhe, réputé pour sa très grande générosité envers les troubadours moins bien lotis que lui. Les châtelains, certes moins puissants que les barons, font tout de même encore partie de cette même catégorie, et ce qui vient d'être dit des précédents s'applique également à eux, quoique avec une fréquence moindre.

Mais qu'en est-il des *trobairitz*? Celles-ci sont systématiquement définies comme des *domnas*, et par là-même intégrées au groupe nobiliaire. La *fin'amor*, qui plus est, les place dans une position de domination qui les amène dans une certaine mesure à se rattacher au groupe des grands nobles. Leurs deux qualités principales sont d'être *bellas*

14. Comme dans la *vida* de Raimon Jordan [A28].

15. L. M. PATERSON, *Le Monde des troubadours...*, p. 33.

16. Que l'on pense, par exemple, à *Un vers farai, pos me someill* [BdT 183.12].

17. Le fait que, dans les deux cas, le « donjuanisme » soit attesté par les œuvres donne une certaine consistance historique à ce fait qui, peut-être plus qu'une simple figure littéraire, serait une donnée sociale de l'époque.

et *enseignadas*.

Pour autant, ces nobles constituent-ils les héros courtois par excellence? On envisage traditionnellement la « vassalité courtoise », depuis Köhler, comme un lien entre un chevalier sans terres et la dame de haut rang, femme de son seigneur. En réalité, cette définition est peut-être un peu trop simpliste :

Si la métaphore classique représente l'amant dans la posture d'un vassal qui serait humble et désargenté — en homme, disons-le, qui aimerait être *casatz*, mais ne l'est pas encore, il est intéressant que Marcabru et d'autres troubadours de la première époque le figurent plutôt comme un châtelain, le représentant du seigneur en charge d'un château et obligé de le rendre à la demande de son suzerain¹⁸.

En réalité, si la question nous apparaît indécise, c'est qu'elle l'était déjà pour les contemporains, en témoigne une *tenso* [BdT 140.1c=226.6a] du XIII^e siècle, entre le comte Enric II de Rodez et Guillem de Mur, *Guilhem, d'un plag novel*¹⁹. Le débat que propose, peut-être d'une façon pas tout à fait désintéressée, le comte, est celui-ci : une dame, aimée sincèrement de deux chevaliers, doit-elle choisir celui qui est « pus ricx assatz » (v. 11) ou celui qui ne l'est pas tant. Les arguments avancés par Guilhem, défenseur des « pauvres », sont particulièrement intéressants et ne sont pas sans rappeler ce qui vient d'être dit des amours nobles dans les *vidas*. En effet, d'après lui, la dame a tout intérêt à choisir un homme de moins grande condition qui saura d'autant plus apprécier ce qu'elle lui accordera, qu'un noble, qu'elle paraîtrait contrainte d'aimer :

Be us dic, que que'n gragel,
 C'onor ya pus gran
 Se'l bas vay melhuran
 (E'l dons er pus lauzatz
 Et er mager lo gratz)
 Que d'un ric benanan
 Cuy seria semblan
 Qu'esser degues amatz
 Car sol es pozestatz²⁰.

La réponse d'Enric est tout aussi intéressante : celui-ci, insistant sur la capacité du noble plus puissant à acquérir de meilleures armes et par là-même à être plus capable de faire des prouesses en tournoi (v. 31–40), confirme encore la vision des *vidas*, où les plus grands nobles sont plus souvent « bons d'armas ».

18. L. M. PATERSON, *Le Monde des troubadours...*, p. 34.

19. Voir l'édition qu'en donne S. GUIDA, *Jocs poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, Modène, 1983, p. 131–154 (III).

20. *Ibid.*, p. 140, v. 21–30.

Ce débat, datant d'après 1274 selon Guida et que Enric définit comme « novel », connaît pourtant depuis quelques temps une grande faveur : « la questione risulta infatti, a partire dalla seconda metà del XII secolo, al centro delle dispute, non soltanto ideologiche, tra i diversi strati della società cavalleresca e si collega direttamente ai contrasti duri e spesso nella prassi esistenziale alta e piccola nobiltà »²¹. On la retrouve dans une *tenso* entre Giraut de Bornelh et Alphonse II d'Aragon, *Be me plairia, senh'en reis* [BdT 242,22]²². Les arguments de Giraut confirment encore une fois cette vision, contenue dans les *vidas*, des grands nobles auxquels on ne refuse rien, obtenant aisément le *plazer d'amor* et dont la position de soumission à la dame est vraiment très imaginaire (v. 17–24) :

Si m sal Deus, senher, me pareis
 De domna qu'enten en valer
 Que ja no'n falha per aver
 Ni de rei ni d'emperador
 No'n fassa ja son amador ;
 So m'es vis, ni no l'a mester ;
 Car vos, ric ome sobranser,
 No'n voletz mas lo jauzimen.

Les puissants ne sont intéressés que par une seule chose, c'est là l'affirmation de Guiraut, et comme leur situation de force leur permet de l'exiger, la relation courtoise de soumission du chevalier à sa dame en est faussée, corrompue (v. 33–40) :

Senher, molt pren gran mal domneis,
 Can pert la cud'e'l bon esper ;
 Que trop val enan del jazer
 L'afars del fin entendedor.
 Mas vos, ric, car etz plus maior,
 Demandatz lo jazer primer,
 E domn'a'l cor sobreleuger
 C'ama celui que no'i enten.

Cette position, que l'on trouve tant chez Guillem de Mur que chez Guiraut de Bornelh semble constituer un *topos* courtois, il serait d'ailleurs probablement trop long de citer tout les auteurs chez lesquels on le rencontre²³. Ces chevaliers pauvres semblent bien avoir

21. *Ibid.*, p. 134.

22. Adolf KOLSEN, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle, 1910, t. I, p. 378–383 (n°59).

23. On rajoutera toutefois un dernier, Peire Vidal, qui, dans *La lauzet'e'l rossinhol* [BdT 364,25] dit que « E domna fai gran folor/Que s'enten en gran ricor » (v. 22–23) ; Joseph ANGLADE, *Les poésies de Peire Vidal*, Paris, 1913, p. 2 (I).

été considérés²⁴, comme porteurs des valeurs courtoises idéales, valeurs que la noblesse cherche à faire siennes dès la deuxième moitié du XII^e siècle, et peut-être encore plus au XIII^e, par le biais de « l'illuminata rinunzia alle prerogative derivanti dal grado gerarchico » et de « la responsabile assunzione del complesso di sentimenti, di nozioni, di regole, di modelli creati dalla fascia più bassa del mondo cavalleresco »²⁵. Paradoxalement, cette relative « pauvreté », qui en avait fait des amants idéaux, les mène parfois à déchoir.

7.1.2 Les « pauvres chevaliers » : des héros courtois ou une classe intermédiaire ?

Au premier regard (fig. C.1, p. 223 et fig. C.2, p. 224), les *paubres cavalliers* ne semblent pas se ranger parmi la noblesse. Ils partagent pourtant avec elle, certes à un degré moindre, un certain nombre de caractéristiques (fig. C.3, p. 225 et fig. C.4, p. 226), qui se rapportent essentiellement à leur fréquentation de la cour et à une certaine maîtrise de ses usages (*cortes, gen parlans*). Mais ce qui caractérise essentiellement les chevaliers pauvres, en réalité, tient plutôt aux motifs narratifs, principalement amoureux, qui figurent dans leurs *vidas*²⁶.

Le motif amoureux type du chevalier pauvre serait celui-ci : il aime une dame de rang supérieur au sien, généralement mariée à un autre seigneur, souvent la femme ou une parente de son protecteur²⁷ ; il compose sur elle ses chansons et fait tout pour la louer et étendre son *pretz* et sa réputation ; la dame lui refuse généralement le *plazer d'amor*, mais pas toujours, et dans ce dernier cas elle en est généralement blâmée ; à la mort de sa dame ou si celle-ci le rejette, il se retire du monde. On reconnaît ici des éléments de la relation courtoise type, telle qu'on la décrit usuellement. Mais pourquoi une telle insistance sur le *plazer d'amor* ? Tout d'abord, et par opposition aux plus grands nobles, parce que la transformation de la relation littéraire et courtoise en relation charnelle ne va pas de soi. En réalité, les cas d'accord du *plazer d'amor* sont assez rares, et il est plus rare encore que la dame n'en soit pas blâmée. La *vida* de Peirol [A33] semble échapper un premier temps

24. Quoique pas par tous : dans un texte qu'il désigne comme une *canço* mais qui à certains égards tient plus du *sirventes*, *A mon vers dirai chanso* [BdT 200,2], Raimbaut d'Aurenga s'en prend à l'idée qu'une dame ne doive pas concéder son amour à un homme de haut rang — preuve toutefois que cette idée était fortement répandue — affirmant que « mieills deu esser amatz/rics hom francs ez enseignatz ». On notera d'ailleurs que les termes de *rics* et d'*enseignatz* sont encore une fois utilisés ici pour qualifier le noble ; voir S. GUIDA, *Jocs poetici...*, p. 135–136.

25. *Ibid.*, p. 135.

26. Si l'on observe les quelques modalités les plus proches de la désignation comme *paubres cavalliers* dans les *vidas* de *I*, on a, dans l'ordre de proximité décroissant et d'après la formule de Jaccard, le fait de trouver un protecteur (0.86), d'être en relation avec une dame de rang supérieur (0.87), de chanter ses louanges (0.87), de devenir jongleur (0.91), de se voir accorder (0.92) ou refuser (0.93) le *plazer d'amor*, de devenir moine (0.94) ; on retrouve globalement les mêmes éléments en utilisant la formule de Pearson.

27. C'est-à-dire généralement sa sœur, comme dans la *vida* de Peirol, avec la sœur de Dalfin, épouse de « Beraut de Mercuer » [A33] ou de Raimbaut de Vaqueiras, avec la « seror del marques » Boniface de Montferrat, « moiller d'en Haenric del Carret » [A36].

à cette issue, « la dompna li volia bien e il fasia plazer d'amor a saubuda del Dalfin », mais cette situation n'est que temporaire, « E l'amors de la dompna e d'en Peirol montet tant que l Dalfins s'engelosì d'ella, car cuidet q'ella li fezes plus qe non convenia ad ella », avec pour conséquence le bannissement dudit Peirol de la cour de Dalfin. Malgré la fiction courtoise, une dame de haut rang ne saurait s'offrir à un chevalier. Ainsi, une dame habile saura trouver un troubadour pour la vanter, sans jamais rien lui accorder qui ne siée à son rang. Ce phénomène est très clairement visible dans la *vida* de Raimon de Miraval [A6] :

(...) E non era neguna grans valens dompna en totas aquellas encontradas que non desires en non se penes qu'el s'entendes en ella, o qu'el li volges ben per domestegessa, car el las sabias totas honrar e far grazir que nulls autr'hom ; per que neguna dompna no crezia esser prezada ni honrada si non fos sos amics o sos benevolens en Raimons de Miraval. En maintas dompnas s'entendet e n fetz maintas bonas canssons mas non fo crezut qez el agues mais de neguna plazer en dreich d'amor e totas l'enganaren.

Victime de ses propres talents, Raimon se retrouve dans une position fréquente chez les *paubres cavalliers*. Il chante les louanges de dames qui ne récompensent pas son amour charnellement. Est-il pour autant « dupé » par celles-ci comme le proclame l'auteur de la *vida*? Autrement dit, quelle récompense pour le troubadour méritant, amoureuse ou financière? La position des historiens sur le sujet a pu varier, pour Köhler, il s'agit essentiellement d'une récompense sociale, celle de l'honneur que retire du service d'amour le troubadour et que la dame lui accorde, en bref, « ce que l'amant courtois espère, c'est que l'amour et l'observation fidèle des règles rehausseront sa position dans la société »²⁸. Sans nier l'existence d'une dimension érotique, Köhler en exclut complètement l'assouvissement²⁹. Mais cette position a pu être remise en cause comme trop exclusive, sens dans lequel vont les *vidas*, puisque pour qu'il y ait duperie, il faut bien que la récompense amoureuse eût été envisageable³⁰.

Si le blâme retombe sur ces dames ou si les troubadours se désespèrent de ne pas se voir récompenser de leurs efforts, c'est potentiellement qu'ils ont, les uns ou les autres, dépassé les limites, assez clairement définies somme toute, de la relation courtoise. Cette dernière, en réalité, s'apparente assez souvent, pour le troubadour, à la mission d'un « chargé de relations publiques » de la dame, et au-delà, de son mari ou parent, le seigneur : « dire (...) son amour pour la femme du châtelain équivaut, au fond, à reconnaître une situation de dépendance envers ce seigneur et manifester son dévouement à son

28. E. KÖHLER, « Observations historiques... », p. 33.

29. *Ibid.*, p. 39.

30. On serait dès lors plus proche de la position soutenue par Sarah KAY, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, 1990, part. p. 111-119.

égard »³¹. Si l'on examine le motif du retrait du monde du troubadour, généralement au monastère³², à la mort de la dame ou si celle-ci le rejette, on pourra peut-être trouver un élément de confirmation de cette théorie. En effet, outre un schéma courtois traditionnel et un motif chrétien de repentance à la fin d'une vie parfois tumultueuse, il faut peut-être voir dans ce retrait du monde des moins puissants à la mort de leur dame, un retrait causé par la pauvreté et le manque de sources de subsistance, la dame jouant souvent le rôle de protectrice. Une telle hypothèse serait confirmée par la *vida* de Bernart de Ventadorn, qui se retire du monde à la mort de son protecteur, à la cour duquel il avait jusque là demeuré : « E qan lo coms fo mortz, en Bernartz abandonet lo mon e'l trobar e'l cantar e'l solatz del segle e pois se rendet à l'orden de Dalon, e lai el fenic » [A14]. Ces éléments peuvent donc nous mener à envisager que trouver une dame, pour le troubadour, équivalait à trouver un protecteur.

Le motif du protecteur est en effet à peu près aussi courant et aussi caractéristique, par comparaison aux nobles, des chevaliers pauvres que le motif amoureux précédemment cité, quoiqu'ils le partagent avec les non-nobles. Ce protecteur, qui appartient à la classe des grands nobles, les barons, donne généralement au chevalier ce dont il a besoin, armes, chevaux, vêtements et équipement militaire et remplit en réalité le rôle d'un seigneur vis-à-vis de son vassal. Il en va ainsi dans la *vida* de Raimon de Miraval [A6] : « E'l coms donava a'n Raimon los chavals e'ls draps e'ls arnes e las armas que besoning li aviant ». En réalité, si ce motif est aussi fréquent, c'est peut-être bien qu'il correspond, du côté des chevaliers pauvres, à un réel besoin. Si l'on en croit Martin Aurell, il y a là une évolution historique qui pourrait être contemporaine de la rédaction des *vidas* :

Vers 1150 encore, les troubadours appartiennent, pour la plupart, au groupe de ces chevaliers que les chartes appellent des *milites* ou des *cabalarii* : cette catégorie sociale vient de monter dans l'échelle sociale de fraîche date, grâce au métier des armes, alors que s'amenuisent les distances qui la séparent de la vieille aristocratie du sang (...). Mais dans les années vingt du XIII^e siècle ce groupe social connaît ses premières difficultés alors que les cours princières, chaque jour plus fortes, réorganisent les institutions administratives et s'attaquent à leurs seigneuries (...). Les contre-coups de ces échecs pourraient bien être un appauvrissement culturel qui les empêche de s'adonner à des activités poétiques. En contrepartie, le comte, fort d'une puissance accrue et enrichi par la perception de nouvelles taxes augmente son prestige par le biais d'un mécénat généreux : il subventionne les activités poétiques des troubadours talentueux qui se rendent à sa cour. Désormais, des professionnels de la chan-

31. M. AURELL, *La Noblesse en Occident...*, p. 108.

32. On remarquera, sans trop s'y attarder, la présence, parmi les ordres que rejoignent ces pauvres chevaliers, des ordres de l'Hôpital et de saint Jacques de l'Épée, ce qui amène à confirmer en partie la thèse généralement avancée d'un recrutement de ces ordres de moines soldats parmi la classe chevaleresque.

son, des jongleurs travaillant auprès du prince, remplacent les chevaliers dans la création de la lyrique occitane³³.

Il faut probablement relativiser cette idée d'une opposition entre les chevaliers, sur le déclin, et les jongleurs, qui les remplaceraient. En réalité, si l'on en croit les *vidas*, un certain nombre de ces jongleurs sont des chevaliers que leur pauvreté a menés à la dérogeance. Peirol, tombé en disgrâce auprès de Dalfin d'Alvernhe, « no is poc maintenir per cavallier e esdevenç joglars, et anet per cortz longamens e comenset a recebre dels barons draps e cavals e deniers et arnes » [A33]. Guillem Ademar [A18], lui aussi, est dans une situation similaire et peut-être encore plus révélatrice. Quoique fils de chevalier, et même « fetz cavallier » par le seigneur de Meyrueis, il ne peut maintenir son rang et devient également jongleur.

Cette porosité de la classe des chevaliers ne va pas cependant que dans le sens de la déchéance. On trouve ainsi quelques troubadours qui, quoique de relativement basse extraction, deviennent chevaliers grâce à la faveur d'un protecteur. Perdigon, jongleur, en raison de son talent, est tenu en si grande estime par Dalfin d'Alvergne, que ce dernier fait de lui son chevalier, son vassal : « E per son sen e per son trobar poiet en gran pretz et en gran honor, tant q'el Dalfins d'Alvergne lo tenc per son cavallier e l vestic e l'armet ab se lonc temps, e il donet terra e renda » [A72]³⁴.

La barrière paraît fine, pour le chevalier pauvre, entre le statut de protégé d'un baron et celui de jongleur, beaucoup moins bien considéré. De la finesse de cette barrière découle un mépris fort et un usage de la figure du jongleur comme repoussoir : lorsque l'on veut insulter un rival, quoi de mieux que de le traiter de *joglars* ou de sous-entendre qu'il a reçu rétribution pour ses chansons ? À l'inverse, il faut se défendre absolument d'avoir jamais eu un tel comportement indigne. On cherche, enfin, à séparer nettement le jongleur du troubadour, comme les membres de deux groupes sociaux différents, comme le fait Guiraut Riquier dans sa *supplicatio* adressée à Alphonse X de Castille et dans laquelle « il prie le roi de réserver dans l'avenir le terme « troubadour » à ceux seuls qui composent des vers et d'appeler « jongleur » l'interprète de ces pièces »³⁵.

Partageant une partie des caractéristiques des nobles, et une partie de celles des non-nobles proches de la cour, les *paubre cavallier* pourraient former cette frange intermédiaire et poreuse, bien identifiée par les historiens, de guerriers ayant tenté de s'aggréger à la noblesse et qui, au XIII^e siècle, tandis que cette dernière faisait sienne ses idéaux chevaleresques et guerriers, étaient dans une position quelque peu délicate, notamment d'un point

33. M. AURELL, *La Vielle et l'Épée : féodalité et politique en Provence au XIII^e siècle*, Paris, 1989, p. 128-129.

34. Un autre exemple nous est fourni par la *vida* de Gausbert de Puycibot dans lequel on retrouve des formules similaires : « et el [Savaric de Mauleon] li det arnes de joglar, e cavals e vestirs », ainsi que « Don en Savarics lo fetz cavallier e il donet terra e renda » [A21]

35. M. AURELL, *La Vielle et l'Épée...*, p. 119.

de vue économique. Plus qu'une opposition insoluble entre les chevaliers pauvres et les jongleurs, quoique celle-ci ne soit pas inexistante, les deux groupes sont en partie associés dans l'univers mental courtois. Pour Köhler, « le jongleur est le troisième membre d'un groupe composé, à part lui, de la *domna* et du chevalier pauvre et qui doit son existence à la convergence des intérêts de ses membres »³⁶.

7.1.3 Les jongleurs : hommes itinérants et habitués des cours

Semblant au premier regard se définir par les reproches que lui font les troubadours, la catégorie recouverte par le terme de *joglars* est peut-être la plus hétérogène. Dans la façon dont ils sont désignés, tout d'abord, puisque tandis que certains troubadours sont qualifiés de *joglars* dès la première phrase de leur *vida*, bien souvent cette qualification n'intervient que plus tard, après qu'une première qualification (comme *clercs* ou comme *paubres cavalliers*, par exemple) a été donnée, sous la forme de la très récurrente formule « fetz se joglars ». Parmi ces personnages pour lesquels une première désignation est donnée, les origines sociales sont assez diverses. Si les nobles (*bars*, *castellans*, *domna*) en sont totalement exclus, on y trouve un *cavalliers* (dans *I*) et bien sûr des *paubres cavalliers* (deux dans *A* soit 29%, quatre dans *I* soit 22%), un *sirven* (dans *I* comme dans *A*), des bourgeois (un seul dans *A* soit 15%, sept dans *I* soit 39%) ainsi que quelques clercs et chanoines (respectivement deux et un dans *A* comme dans *I*). Sont encore exclus de cette catégorie les maîtres et les moines ainsi que l'évêque Folquet de Marseille. Il semblerait bien, à la vue de cette liste, que ce soit le rang social qui détermine le fait de se faire jongleur. Une telle hypothèse, toutefois, ne fait pas l'unanimité. D'après Aubrey, « In contrast to the lyric poems (...), the biographies confuse the two supposedly separate professions. The *trobador* is just as likely to be poor and destitute as the *joglar* is to be gainfully employed and well off »³⁷, mais elle est pourtant assez largement confirmée par les textes, comme le fait remarquer Giuseppe Noto, pour qui : « difatti nelle *vidas* i personaggi definiti *joglar* sono quelli che si caratterizzano maggiormente per la bassa condizione sociale di provenienza e per il nomadismo »³⁸.

Mais pourquoi se fait-on jongleur ? Lorsqu'elle donnent une raison, les *vidas* répondent « par pauvreté » ou « parce que l'on a perdu tout ses biens ». Cette explication, dont on a vu qu'elle était donnée pour plusieurs *paubres cavalliers*, est également fournie pour Gaucelm Faidit [A12] « e fetz se joglars per ochaion que el perdet a joc tout son

36. En renfort de son hypothèse, Köhler cite un passage de l'*ensenhamen* de Sordel [BdT 437,I] dans laquelle celui-ci explique qu'il y a trois sortes de gens dont on ne doit dire du mal, les dames, les chevaliers pauvres et les jongleurs, « De tres genz no deu dire mal/Nulz oms, que am fin pretz cabal/De dompnas, ni de cavaliers/Paubres, que'l mals es trop sobriers,/Ni de juglars; quar, ses conten./Cel fai trop mortal faillimen/Qui baissa zo que's deu levar » ; E. KÖHLER, « Observations historiques... », p. 35.

37. Elizabeth AUBREY, « References to Music in Old Occitan Literature », dans *Acta Musicologica*, 101 (1989), p. 110–149, à la p. 121 ; cité par G. NOTO, *Il giullare e il trovatore...*, p. 102.

38. G. NOTO, *Il giullare e il trovatore...*, p. 102.

aver ». La plupart du temps, chevaliers pauvres mis à part, on ne donne pas de raison et on utilise la formule « fetz se joglars » pour justifier qu'un personnage que son statut ne prédisposait ni à l'exercice de telles activités ni à la participation au monde de la cour, figure parmi les auteurs. C'est particulièrement vrai pour les clercs, comme Uc Brunenc [A22], Aimeric de Belenoi [A23] ou pour le chanoine Peire Rogier [A17], qui « laisset la canorga e fetz se joglars, et anet per cortz ». Mais c'est également le cas pour des personnages de basse naissance, comme Elias Cairel « obriers d'aur e d'argent e desseignaire d'armas » [A7].

Le deuxième élément qui caractérise assez fortement les jongleurs est leur mobilité. Ainsi, les formules « anet per cortz » ou « anet per lo mon » sont très fréquentes. Le jongleur, typiquement, va de cour en cour, sans nécessairement rencontrer rapidement le succès, comme Cadenet [A32], qui « loncs temps anet a pe desastrucs per lo mon » ou Gaucelm Faidit « Mout fo longa sazson desastrucs de dons e d'onor a prendre, que plus de XX ans anet a pe per lo mon, que el ni sas chanssos no eron volgudas ni grazidas » [A12]. Cette errance prend généralement fin lorsqu'il trouve un protecteur pour le loger, le vêtir et le nourrir. Il est par la suite dépendant de ce protecteur qui peut tout à fait le chasser, mais s'il est vraiment un bon troubadour, il sera « honratz » ou comme Perdigon « en gran pretz et en gran honor » [A35] et tenu en estime par la bonne société, « las bonas gens »³⁹.

Si l'on prend le groupe des jongleurs dans un sens restreint, à savoir uniquement ceux qualifiés ainsi d'emblée, on a en bonne partie l'impression de se trouver devant une désignation personnelle de niveau zéro. En effet, l'absence du motif narratif amoureux, voire l'absence complète de motif narratif ainsi que de la plupart des formules évoquant les qualités, semble caractériser les *vidas* de ces jongleurs, du moins sur un domaine « personnel »⁴⁰. En effet, même s'ils sont à l'occasion qualifiés de *cortes* et tenus en estime (*honratz*) par ceux qui les accueillent à leur cour, les jongleurs se définissent en bonne partie par leur pratique du *trobar* et peut-être encore plus de la vielle⁴¹.

Peut-on dès lors définir les jongleurs comme des exécutants et les troubadours comme auteurs ? C'est là la définition traditionnelle, depuis Guiraut Riquier, et E. Faral résume ainsi cette distinction : « le trouveur, c'est simplement le jongleur considéré

39. La *vida* de Raimbaut de Vaqueiras dit en effet : « En Raembautz se fetz joglars et estet longa sazson ab lo prince d'Aurenga, et el li fetz gran ben e gran honor, e l'enssset e'l fetz conoisser e prezar a las bonas gens » [A36].

40. Si l'on excepte les formules renvoyant à l'art du *trobar*, les modalités les plus proches de la désignation comme *joglars* dans les *vidas* de *I* sont d'après la formule de Jaccard l'absence de motif amoureux (0.90), l'absence de formules évoquant les qualités personnelles (0.92), l'absence de motif narratif (0.93), la qualification comme *honratz* (0.95) et comme *cortes* (0.96).

41. Ainsi, les deux modalités les plus proches de la désignation de *joglars* dans les *vidas* de *A* sont, toujours d'après la formule de Jaccard, d'utiliser des *paubres motz* et de savoir *bien viular*, voire d'utiliser des *bos sos* ; une telle proximité aurait tendance à définir les jongleurs comme ne faisant pas partie de l'élite cultivée des troubadours, mais d'une sous-catégorie, qui, si elle ne dédaigne pas de composer, n'excelle pas autant dans le *trobar ric* ou *clus* et se distingue plus par des qualités d'exécutant.

comme auteur... Tout trouveur qui faisait métier de poésie était jongleur et tout jongleur qui composait était trouveur »⁴². Certains éléments des *vidas* pourraient alimenter cette hypothèse, notamment chez Peire de la Mula (dont la biographie figure dans *A* mais sans donner lieu à un portrait) : « Peire de la Mula si fo uns joglars (...). E fo trobare de coblas e de sirventes »⁴³.

Mais cette définition a pu être, à juste titre, contestée, ne serait-ce que parce que les *joglars* qui ont bénéficié d'une *vida* étaient de toute évidence des compositeurs. De ce qui transparaît des *vidas*, en tout cas, comme d'un certain nombre de textes de l'époque, on désigne comme *joglar* celui qui perçoit une forme de compensation financière plutôt qu'amoureuse — en témoigne la rareté du motif amoureux dans leurs *vidas* — pour son activité poétique. Cette différence pourrait être mise en parallèle avec l'évolution que distingue Martin Aurell, disant au sujet du XIII^e siècle qu'« à cette époque, l'ancien triangle amoureux — dame, troubadour, *lausanger* — est remplacé par un nouveau triangle de nature idéologique — mécène, troubadour, public — tandis que la lyrique occitane connaît un processus de politisation à outrance »⁴⁴. Dans ce cas, il faudrait voir dans ces caractéristiques du groupe des jongleurs un fait plus dû à une évolution chronologique qu'à un phénomène social stable.

Mais, en reprenant le groupe des *joglars* sous un angle social et si l'on voulait en donner une définition stricte et peut-être quelque peu simplificatrice, on pourrait dire que le *joglar* est quelqu'un n'appartenant pas à la noblesse et pratiquant l'art du *trobar* en y cherchant une rémunération autre qu'amoureuse. Cette définition paraît confirmée par un *tornejamen* auquel participent Guiraut Riquier et Paulet de Marseille. En effet, lorsque Guiraut lui demande dans quelle cour il préférerait habiter pour profiter de la générosité de son protecteur, ce dernier lui répond qu'une telle question est indigne de lui et relève de la *joglaría* : « Et outra vetz partetz me joc que sia/de fag d'amors, non ges de joglaría »⁴⁵. Mais cette définition paraît à de nombreux égards relever plus d'une conception idéologique, présente chez ceux qui aspirent au statut plus valorisant de troubadour, que d'une réalité.

On a toutefois pu voir, dans cette diversité d'origine des jongleurs, une évolution de la fonction des troubadours. Martin Aurell, étudiant la composition du groupe des poètes de la cour de Raimon Bérenger V, relevait que « ceux-ci ont, au milieu du XIII^e siècle, des origines fort modestes. Fils de vilains, clercs défroqués, personnages sans patronymes dont on ne connaît qu'un sobriquet burlesque, ce sont des jongleurs dont les compositions

42. E. FARAL, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, 1964, p. 79 ; cité par L. M. PATERSON, *Le Monde des Troubadours...*, p. 114.

43. J. BOUTIÈRE, *Biographies...*, p. 560 (117) ; voir aussi l'interprétation de G. NOTO, *Il giullare e il trovatore...*, p. 102.

44. M. AURELL, *La Vielle et l'Épée...*, p. 11.

45. Isabel DE RIQUER, « Sobre un *tornejamen* provenzal (319,7a) », dans *Anuario de filología*, 1983, p. 339 (v. 35–36) ; cité par M. AURELL, *La Vielle et l'Épée...*, p. 119 et note 1.

deviennent la seule source de revenus »⁴⁶. Derrière ce qualificatif de jongleur se cachent des groupes différents, qu'il serait bon d'étudier individuellement.

Bourgeois

La présence des bourgeois dans l'univers courtois peut, de prime abord, surprendre. Ils sont, en réalité, plus souvent présents en tant que pères d'un certain nombre de troubadours. Dans ce sens élargi, ceux-ci forment un groupe d'une certaine importance numérique⁴⁷. Que font ces bourgeois ? On trouve certains noms de métiers, comme le fils d'un « pelicer » Peire Vidal [BS 57], ou le « laboraire d'aur e d'argent e deseingnaire d'armas » Elias Cairel [BS 35], mais dans ces cas, l'absence du terme de *borges* nous laisse dans l'incertitude quant à leur appartenance, ou pas, aux bourgeois. La plupart appartiennent en réalité à la frange supérieure des habitants des villes et sont des *mercadiers* ou plutôt des « fills d'un mercadier ». La fortune est un des éléments qui caractérisent ces marchands, tel Amfos, le père de Folquet de Marseille, qui à sa mort lui laissa « mout d'aver » [A10] ou bien Pistoleta, qui ayant cessé d'aller de cour en cour, « tolc moiller a Marseilla e fez se mercadier e venc rics » [BS 75]. Peut en est dit toutefois sur leurs activités, exception faite du père d'Aimeric de Peguillan « que tenia draps a vendre » [A30]. On trouve parmi ces marchands, deux italiens, le gênois Folquet de Marseille et le vénitien Bertolome Zorzi, et, par leur fréquence parmi les villes évoquées, l'importance commerciale de villes comme Marseille et Toulouse semble transparaître dans les villes d'origines de ces jongleurs issus de milieux marchands⁴⁸.

De manière générale, toutefois, les *vidas* nous en apprennent peu sur les *borges* en eux-mêmes, se concentrant plutôt sur ce qui les amène à pratiquer l'art du *trobar*, c'est-à-dire généralement à devenir jongleurs, à trouver un protecteur, le motif amoureux traditionnel étant souvent absent au profit de celui du mariage⁴⁹. Il faut ici s'attarder sur le motif du mariage, qui ne correspond pas au modèle courtois et adultérin habituel. Dans l'ensemble absent chez les nobles et les pauvres chevaliers, on le rencontre parfois chez les clercs et moines ayant quitté leur ordre, mais c'est chez les bourgeois qu'il est le plus fréquent. Ce motif semble en partie servir de repoussoir à celui de l'amour courtois et les mariages des bourgeois ne sont jamais particulièrement réussis, que ce soit celui

46. M. AURELL, *La Vielle et l'Épée...*, p. 126.

47. Dans *I*, ils sont une douzaine ; dans les *vidas* associés à des miniatures de *A*, ils ne sont en revanche que cinq, et tous, Aimeric de Peguilhan mis à part [A30], possèdent une potentielle deuxième désignation : Peire d'Alverna en tant que « maestre » [A1], Folquet de Marseille en tant qu'« evesches » [A10], Gaucelm Faïdit en tant que « joglars » [A12], Bertolome Zorzi comme « gentils hom » [A40].

48. Parmi les marchands originaires de Marseille ou y ayant exercé, on trouve Folquet, bien sûr, mais aussi Raimon de Salas et Pistoleta ; de Toulouse viennent Peire Raimon de Tolosa, Peire Vidal et Aimeric de Peguilhan.

49. Dans les *vidas* de *I*, les modalités les plus proches de la désignation comme *borges* ou *mercadiers*, d'après la formule de Jaccard, sont le fait de se faire jongleur (0.84), l'absence du motif amoureux traditionnel (0.88), le mariage (0.91) et le fait de trouver un protecteur (0.91).

de Gaucelm Faidit avec sa femme « soudadieira » qui, quoique fort belle et instruite, « venc grossa cum era el » [A12], ou celui de Peire Vidal avec une Grecque par laquelle il pense avoir des prétentions au trône impérial [A15]. Le mariage peut être aussi synonyme d'établissement et donc, en quelque sorte, de retrait du bourgeois du monde courtois, comme chez Peire Raimon de Tolosa : « Pois tolc moiller a Pamiàs ; e lai el difinet » [BS 55]. L'amour, enfin, semble en être plutôt absent, comme on pourrait peut-être le déduire de la *vida* d'Uc de Saint Circ, qui « pres moiller en Tervisana gentil e bella », mais qui pourtant « anc non fo fort enamoratz » [A34]. Un contre-exemple parfait est toutefois fourni à ces hypothèses par la *vida* de Guilhem de la Tor, rendu fou par la mort de sa femme [BS 32].

Moines, clercs et chanoines

Si leur propension à devenir jongleur les dote de motifs communs avec les bourgeois et, de manière générale, avec l'ensemble des jongleurs, moines, chanoines et clercs forment dans *I* un groupe relativement structuré et doté d'une existence propre. Deux formules les qualifient essentiellement : « savis de lettras (e de sen natural) » pour les chanoines, et « saup ben lettras » ou « amparet ben lettras » pour les moines, les clercs étant dans une position intermédiaire, qualifiés tantôt par la première, tantôt par la seconde formule⁵⁰. Ces formules peuvent paraître assez voisines, mais peut-être faut-il voir, dans leur distinction, la trace de deux sens légèrement différents qu'il faudrait éventuellement chercher dans la polysémie, l'ambiguïté du terme de « lettres », renvoyant tant littéralement aux lettres de l'alphabet que figurativement à la littérature. Dans le premier cas, on ferait référence à un savoir acquis, une instruction, parfois doublée d'une intelligence plus innée, le « sen natural »⁵¹ qui serait propre à ces personnages éduqués, fréquentant souvent les écoles, que sont les chanoines ; dans le second cas, elle pourrait faire référence à la connaissance plus spécifique de l'écrit — peut-être plus pratique et plus matérielle — qu'ont les moines, connus pour leurs travaux de copistes, à une compétence plus qu'à une intelligence⁵². C'est en tout cas en celà qu'ils se distinguent du reste des personnages se rattachant à la catégorie des jongleurs, plus que dans les motifs narratifs employés, y compris celui du mariage que l'on retrouve chez Gausbert de Puycibot [A21], sorti du monastère « per voluntat de femna », devenu jongleur grâce à son protecteur Savaric de Mauleon qui lui donna « arnes de joglar, e cavals e vestirs » et le fait même chevalier, puisque la *donzella* dont Savaric est tombé amoureux exige pour s'accorder à lui, qu'il devienne chevalier et

50. On gardera toutefois à l'esprit qu'il s'agit là d'une tendance statistique et non absolue.

51. Jean Boutière traduit par « avisé par son savoir et son esprit naturel » pour Guiraut de Bornelh [BS 8], « aussi avisé par sa culture que par son esprit naturel » pour Peire Rogier [BS 40], « très savant en belles lettres, d'une vive intelligence » pour Daude de Pradas [BS 30], etc. Ces traductions paraissent aller dans le sens de l'interprétation proposée.

52. J. Boutière traduit généralement « saup ben lettras » par « il connut bien les belles lettres » [BS 29] et « amparet ben lettras » par « il apprit bien les lettres » [BS 21].

l'épouse. De cela on pourra déduire que, si le moine devenu jongleur peut aller de cours en cours et être dans la proximité des puissants, son statut de moine défroqué ne lui permet pas réellement de participer à l'amour courtois⁵³. De plus, le châtement et le déshonneur qui s'ensuivront de ce mariage lui donnent une connotation quelque peu sacrilège : revenu d'Espagne, Gausbert, en quête d'une femme pour la nuit, trouve en effet son épouse qui paraît exercer une profession de prostituée et de là naît « grans dolors entre lor e grans vergoingna »⁵⁴.

7.1.4 Les maîtres

À côté des troubadours et des jongleurs, les maîtres semblent former un troisième groupe de spécialistes du *trobar*. Ce groupe est intéressant, en réalité, en premier lieu par l'influence qu'il a sur les représentations du chansonnier *A*, mais aussi dans une moindre mesure de *I* et *K*. En effet, dans les *vidas* de *A* et de *I*, ce terme est réservé aux seuls Peire d'Alvernhe et Guiraut de Bornelh, soit aux deux troubadours les plus illustres, dont on souligne la connaissance des lettres : « savis hom fo e ben letratz » pour Peire d'Alvernhe [A1] et « savis hom fo de letras e de sen natural » [A2]. Dans une certaine mesure, ces formules les rapprochent des chanoines et pourraient nous mener à prendre cette « maîtrise » comme un titre quasi universitaire, comparable à celui auquel songe Guiraut Riquier. Malgré cette légère ambiguïté, il faut sans doute prendre en réalité ce titre comme celui de maître des troubadours plutôt que de « maestro di arte poetica » comme le suggère Panvini⁵⁵. Il provient, pour Peire, d'un vers repris dans la *vida* « E poi es maestre de totz » [BdT 323.11] et représente pour Guiraut la reconnaissance de son statut particulièrement éminent⁵⁶ qui le place, en concurrence avec Peire, en tête des manuscrits et des troubadours. Qui plus est, il ne s'associe pas systématiquement à la fréquentation des écoles, qu'on retrouve chez Guiraut de Bornelh « tot l'invern estava en escola et aprendia letras », mais pas chez Peire d'Alvernhe, tandis qu'Uc de Saint Circ, qui a pourtant été à l'école à Montpellier, n'est pas qualifié de maître. Les miniatures, on le verra, en proposeront une interprétation toute autre.

53. Cela vaut également pour l'ensemble des clercs et peut nous évoquer une *cobla*, d'attribution peu claire, *En Gui d'Ussel, be m plai vostra canços* [BdT 361,1], qui dit, à l'adresse de Gui d'Ussel, « En Gui d'Ussel, un cavalier valen/Valetz vos be en maint fai avinen ;/Mas de clerge no es acostumat/Qe dompna l'am, anz ll'e totz temps blasmat » ; Jean AUDIAU, *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, Paris, 1922, p. 96 ; cité par J.-L. LEMAÎTRE, *Les Troubadours et l'Église...*, p. 19 ; pour Lemaître, il faudrait voir Marie de Ventadour dans l'auteur de cette *cobla*, tandis que la BdT l'attribue à Peire d'Ussel.

54. Ce motif semble bien d'ailleurs être une totale invention de l'auteur de la *vida*, probablement pour expliquer les chansons dans lesquelles Gausbert se plaint d'avoir été trompé ; voir J. BOUTIÈRE, *Biographies des troubadours...*, p. 232 et note 5.

55. B. PANVINI, « Giraldo di Bornelh, trovatore del sec. XII », dans *Sicilorum Gymnasium*, I, 1948, p. 200–267, à la p. 200 ; cité par J. BOUTIÈRE, *Biographies des Troubadours...*, p. 41 et note 2.

56. « E fo meiller trobare que negus d'aquels qu'eron estat denan ni foron apres lui ; per que fo appellatz maestre dels trobadors » [BS 8].

7.2 *Vidas* et postilles : prémices à l'analyse de la réinvention du texte par l'image

Les postilles du chansonnier *A* contiennent un ensemble de désignations, concernant tant les personnages, que les actions et parfois même des objets. Elles sont intéressantes à plus d'un titre, nous laissant entrevoir les processus de transformation, de réinvention par lesquels passe le texte avant de devenir image. La désignation du personnage que propose la postille se fonde sur celle de la *vida*, qu'elle peut reprendre littéralement⁵⁷ ou dont elle peut proposer une variation, une réinterprétation, choisissant parfois entre plusieurs réinterprétations possibles (fig. C.7, p. 229). Trois désignations sortent du lot, celle de *cavaller*, qui s'applique aux nobles, et celles d'*home* ou de *jogolar* qui s'appliquent aux laïcs non-nobles, les chevaliers pauvres étant, comme à leur accoutumée, dans une position intermédiaire.

La désignation que l'on rencontre le plus fréquemment, et qui par là-même donne lieu à une plus grande variété de représentations, est celle de *cavaller*. On la rencontre quatorze fois et elle peut tout autant désigner des personnages à cheval qu'à pied. Ainsi, Raimbaut d'Aurenga est désigné comme « I. cavallero a cavalo » [A4] tandis que Raimbaut de Vaqueiras est « .I. cavaller a pe » [A36]. Cela confirme que ce terme est à prendre comme désignant un statut inhérent à la personne, et pas conjoncturel. Ce n'est donc pas le fait d'être à cheval qui est ici concerné, et ce d'autant plus qu'on trouve également un « jogolar a caval » [A18] ou un « calonego a caval » [A17], ni même d'être représenté comme un chevalier en armes chevauchant sa monture⁵⁸. Cela nous apprend, de plus, que l'on peut reconnaître un chevalier, même représenté en pied et sans armes. L'usage de ce terme de *cavaller* pour une catégorie plus large que celle des *vidas* et, en fin de compte, son élargissement à l'ensemble de la noblesse, peut nous laisser subodorer qu'au moment de la réalisation du chansonnier, l'identification de la classe noble aux valeurs chevaleresques est aboutie. On rencontre toutefois par ailleurs le terme de *baron*, appliqué à trois des plus grands nobles représentés, désignés dans leurs *vidas* par des titres précis plutôt que par le terme de *bars*, Jaufré Rudel « princes de Blaia » [A27], Dalphin « coms d'Alvergne » [A45] et « lo vescoms de Saint Antonin » Raimon Jordan [A28]. Pour ce dernier, la postille, qui n'a pas été respectée, spécifiait qu'il devait être accompagné d'autres hommes et de chiens⁵⁹. Cette représentation, interprétée par Lemaître comme renvoyant à la scène de bataille évoquée dans la *vida*⁶⁰, pourrait en réalité être une manière d'évoquer le statut

57. On a ainsi la correspondance entre « evesques » dans la *vida* et « vescovo » dans la postille, « canorgues » et « calonego », « monges » et « monego », « clerics » et « clerego », « maistres » et « maestro », « domna » et « dona » et « paubres cavalliers » et « povero cavaller ».

58. Pour ce dernier, la postille pourra préciser « I. bel cavaller ben armado a cavall cu(n) .I. scudo a collo e la lança soto braço » [A41]

59. « .I. baron a caval cu(n) altri homini a caval et cu(n) cani ».

60. J. L. Lemaître remarque en effet que le miniaturiste n'a pas totalement respecté le souhait du

de grand noble. En effet, « outre le vêtement, le destrier, l'escorte, la domesticité, les faucons et les lévriers permettent d'identifier l'aristocrate dans ses déplacements »⁶¹ et le *Roman de la Rose* le dit d'ailleurs on ne peut plus clairement : « et qu'il ont et chiens et oiseaus/por sambler gentis damoiseaus » (v. 18828–18829)⁶². Les chiens, l'équipement et la compagnie ne seraient donc qu'une manière d'identifier le grand noble, mais si l'on cherche une correspondance dans la *vida*, il faudra plutôt la trouver du côté du grand appareil dans lequel Raimon se rend auprès d'Elis de Montfort : « et apareillet se ben et onradamen et anet s'en a ma dompna Elis de Montfort ».

Pour les femmes, deux termes différents sont employés, celui de *dona* et celui de *femena*. Celui de *dona* renvoie, comme on peut s'y attendre, aux femmes nobles ou dignifiées, comme le sont les *trobairitz*, et qualifiées par le texte de la *vida* de *dompna* [A38, A39]. Le terme de *femena*, en revanche, sert à désigner l'épouse « soudadieira » de Gaucelm Faidit [A12] et celle, de profession similaire, de Gausbert de Puycibot [A21].

Deux désignations partagent des caractères communs, celle d'*home* et celle de *jogolar*. Elles sont d'ailleurs conjointes chez Marcabru : « .I. homo jugular sença strume(n)te ». Cela peut nous mener à confirmer l'hypothèse avancée que la désignation comme *joglars* dans la *vida* était en partie une désignation de niveau zéro, correspondant en partie à la représentation de niveau zéro que Meneghetti considère comme étant celle d'un « home a pe cantador »⁶³. L'emploi de ces deux termes correspond, en tout cas, au groupe repérable par le biais des *vidas* et composé des *sirven*, *borges* et *joglars* et dans une moindre mesure des *paubres cavalliers* (fig. C.7, p. 229). Le terme d'*home* peut servir en outre à désigner des personnages qui ne rentrent pas exactement dans une des catégories habituelles (tel le « gentil homo » pour désigner Bertolome Zorzi, noble mais point chevalier, et désigné par sa *vida* comme « us gentils hom, mercadiers de Venecia » [A40]). Ce terme assez neutre semble être utilisé pour définir une représentation, lorsque l'on n'a pas de meilleur terme à disposition, en l'absence de *vida*, notamment, comme c'est le cas pour Ricas Novas [A31] et Guiraut de Luc [A42] qualifié d'« homo a pe ». Ce terme semble en outre donner généralement lieu à des représentations assez basiques, d'hommes simplement vêtus et déclamant, représentation que l'on retrouve pour Bertran d'Alamanon [A26], pour lequel le manuscrit ne comporte ni postille ni *vida*.

Une dernière désignation doit attirer notre attention, celle de *maestro*. Si elle reprend en deux occasions le terme de « maestres » présent dans la *vida*, elle s'étend à

rédacteur de la postille, souhaite « s'inspirant vraisemblablement du §6 de la *vida*, évoquant la grande bataille où le vicomte fut blessé : « E'l vescoms s'en anet una vetz en garnimen on fo una grans batailla don el i fo nafraz a mort. » ; voir J.-L. LEMAÎTRE et F. VIELLIARD, *Portraits de Troubadours...*, II, p. XLVIII.

61. M. AURELL, *La Noblesse en Occident...*, p. 96.

62. Felix LECOY, *Guillaume de Lorris et Jean de Meun : le Roman de la Rose*, Paris, 1965, p. 65 ; cité par M. AURELL, *La Noblesse en Occident...*, p. 106.

63. M.-L. MENEGHETTI, *Il pubblico...*, p. 331.

d'autres troubadours, à savoir Arnaut Daniel [A5] et le clerc Uc Brunenc [A22]. On a ici une première vision de la réinterprétation de la catégorie des *maistres*, dans un sens assez différent de celui des *vidas* et correspondant plus à une dimension quasi universitaire. L'application de ce titre se justifie probablement en partie par l'estime que porte le compilateur de *A* à un troubadour comme Arnaut Daniel et semble en partie se rapporter à des formules précédemment évoquées telles que « amparet ben letras e fon sotils hom de letras e de sen natural » [A22]. L'image fera de cette figure un usage encore plus extensif.

Chapitre 8

Définir le troubadour par l'image

Les miniatures se fondent, comme tendent à le prouver les postilles, sur une interprétation de la désignation sociale contenue dans la *vida*. Ce postulat se vérifie d'ailleurs statistiquement. Si l'on étudie les taux de probabilité liant les divers caractères de chaque miniature, les relations les plus fortes sont celles qui lient la désignation dans la *vida* à la plupart des éléments contenus dans l'image. C'est dans le manuscrit *I* que ce fait est porté à son comble, manuscrit qui paraît posséder le langage iconographique le plus diversifié, systématisé et le mieux calibré pour retranscrire avec une précision étonnante la hiérarchie sociale, nobiliaire en particulier¹.

Les mécanismes présents dans les chansonniers, en dépit de différences non négligeables, sont dans l'ensemble assez similaires. Si l'on examine la répartition des miniatures, celle-ci semble à chaque fois se fonder sur deux éléments, le rang — comprendre l'appartenance à la noblesse — et l'estime — comprendre celle qu'accorde la société courtoise, revisitée par le miniaturiste. Ce sont du moins les déductions que l'on peut tirer de l'analyse factorielle des correspondances de *I* (fig. C.8, p. 230)². Des considérations similaires ressortent de l'examen des analyses factorielles de *A* (fig. C.9, p. 231) et de *K* (fig. C.10, p. 232). Une première remarque s'impose toutefois : si les trois manuscrits font état d'une opposition assez claire entre nobles et non-nobles, matérialisée dans l'ensemble par les armes, le sens qu'ils donnent à l'autre hiérarchisation varie. Dans *I*, celle-ci place la dame au sommet de cette pyramide de l'estime et le jongleur à sa base, mais mêle relativement indistinctement bourgeois, maîtres, moines, clercs et chanoines, sans

1. Les taux de probabilités les plus forts que l'on rencontre, lient dans *I* la désignation avec les vêtements (prob = 1.438481e-17), les gestes (6.86771e-13), les coiffes (6.713493e-11), et les accessoires (3.323316e-08); on rencontre des liens similaires pour les autres chansonniers, mais généralement ils ne sont pas aussi exceptionnellement forts, par exemple, dans *K*, désignation et coiffe (4.266457e-08) et désignation et gestes (0.01236148); le fait peut toutefois être en partie dû au plus grand effectif de la « population » de *I*.

2. Si l'on cherche la signification des deux axes, on aurait en effet, de gauche à droite et de façon similaire aux *vidas*, la noblesse, représentée par des attributs militaires (écu armorié, gonfanon...) et de haut en bas la considération, le *joglars* étant en haut et la *domna*, en tête de la hiérarchie courtoise, en bas.

que ceux-ci paraissent bénéficier d'une estime particulière. À l'inverse, dans *A*, ce sont plutôt les maîtres, clercs et chanoines, assis sur leurs bancs et portant un livre, qui sont au sommet, les jongleurs, debout, restant toutefois à la base. Dans *K*, la position paraît dans une certaine mesure intermédiaire, avec une opposition entre le clerc et le moine d'un côté, et le jongleur de l'autre. En revanche, dans les trois manuscrits, la gradation nobiliaire — du chevalier pauvre au baron — paraît assez bien retranscrite, même si *I* est probablement le plus systématique en la matière.

8.1 Clercs et lettrés

Le groupe des clercs et des lettrés est celui qui, dans le chansonnier *A*, possède la préséance sur les autres³. Dans l'image, ce groupe est très fortement caractérisé et possède des attributs permettant de le distinguer au premier coup d'œil, ce qui correspond à la réalité historique d'une Église qui a toujours cherché à distinguer les clercs des laïcs, tant par le vêtement que par la tonsure. Dans une certaine mesure, ce groupe réunissant clercs, chanoines et moines est beaucoup plus clairement distinct que dans le texte des *vidas*, qui prend surtout en considération le fait qu'ils soient devenus jongleurs.

Clercs et moines se reconnaissent en effet tout d'abord par un costume très réglé. Ainsi, tous portent la tonsure et sont tête nue (certains chanoines mis à part) et portent les vêtements qui correspondent à leur statut, voire à leur ordre pour les moines. En effet, chez ces derniers, le miniaturiste a vraisemblablement cherché à faire correspondre les vêtements monacaux avec ceux prescrits par la règle de chaque ordre, avec un certain succès en ce qui concerne les membres d'ordres militaires, l'Hôpital et Saint-Jacques-de-l'Épée⁴. Pour les autres, la question est rendue plus délicate par les difficultés d'identification des monastères cités, tant par les philologues aujourd'hui que vraisemblablement par les miniaturistes qui n'étaient pas nécessairement entièrement au fait de la géographie monachale du Limousin ou de l'Auvergne⁵. Les clercs portent la robe, vêtement qui leur correspond, tandis que dans *A*, Aimeric de Belenoi porte la dalmatique, ce qui ferait de lui un diacre [A23]. Outre le vêtement, le port de la barbe caractérise ce groupe, lui

3. Voir ce qui a été dit de l'organisation de la sous-section consacrée aux troubadours d'importance moyenne dans le chansonnier *A*, p.84.

4. Quoique pas toujours ; ainsi, Peire Guilhem de Toulouse, s'il porte bien le manteau blanc à l'épée rouge dans *I* [I66], n'est vêtu que d'une simple coule dans *K* [K66], peut-être parce que le texte de la *vida*, tel que dans *K*, porte « alorde de las pasza ».

5. Ainsi, si la coule noire du Monge de Montaudon dans *K* [K46] semble bien correspondre à l'abbaye clunisienne d'Aurillac, mentionnée dans la *vida*, il est plus difficile de s'en convaincre pour les coules, d'un brun parfois assez foncé, des miniatures des deux autres manuscrits [I46, A20] ; pour Gausbert de Pucibot, si l'on accepte l'identification, comme le suggère J.-L. Lemaître, du monastère de « Sain Leonart » (*A*) ou « Saint Lunart » de la *vida* avec Saint-Léonard-des-Chaumes, monastère cistercien, les représentations d'*I* et *K* [IK29] pourraient correspondre, mais pas celle de *A* [A21] ; voir J.-L. LEMAÎTRE, *Les Troubadours et l'Église...*, p. 24-35.

conférant une certaine vénérabilité. Dans *I*, en effet, elle est exclusivement portée par les maîtres et les clercs, et plus souvent encore par les moines, que leur retrait du monde rend peu soucieux de leur apparence physique, situation que l'on retrouve dans *A* et dans *K*. L'évêque Folquet de Marseille, quant à lui, est revêtu de la mitre et des vêtements liturgiques correspondant à son état, auxquels s'ajoutent dans les trois manuscrits [*A*10, *IK*71] le *pallium*⁶. Folquet de Marseille est également placé dans une position particulière, en raison de son titre d'évêque qui en fait, dans l'Église, l'équivalent d'un prince ou d'un baron laïc. Dans les trois manuscrits, il est ainsi le seul, ou peu s'en faut, à être représenté strictement de face, particulièrement dans *I* et *K*, où sa position statique, hiératique, presque en majesté, est un signe particulièrement fort de sa préséance. Dans *A*, celle-ci se matérialise également par la monture qu'il chevauche, tandis que la richesse de ses vêtements vient encore souligner son rang.

Mais au-delà du vêtement, ce groupe est également caractérisé par un certain nombre d'attributs, dont le premier est sans aucun doute le livre, tant dans *A* (fig. C.13, p. 235), que dans *K* (fig. C.12, p. 234), et dans une moindre mesure dans *I* (fig. C.11, p. 233). Bien que ce livre puisse prendre différentes significations⁷, et tantôt, cahier en train d'être couvert d'écriture, être l'attribut du moine copiste, tantôt, tenu fermé, être un accessoire liturgique ou un symbole du détenteur du savoir, ou bien encore, en train d'être lu ou désigné, être l'outil de travail du maître, il caractérise de façon générale le groupe des clercs, qui semblent bien encore être conçus comme les principaux détenteurs de la culture écrite.

Pour ce qui est des gestes que ces troubadours sont représentés en train d'accomplir, ceux-ci recoupent parfois plus les *vidas*, qui nous présentent des clercs devenus jongleurs. En effet, en dehors de l'acte de lecture, ceux-ci sont souvent représentés, dans *A* du moins, en train de déclamer ou dans une position statique, ce qui les rapproche des jongleurs. Dans *K*, en revanche, la position statique leur est réservée, et quand ils déclament, ils ne le font que d'une main. Il faut s'arrêter un instant sur la différence entre ces deux positions déclamatoires. La position déclamatoire à une main, dont on a dit que le sens pouvait varier selon l'emplacement de la deuxième main⁸, semble toutefois posséder un sens en elle-même. Son utilisation par les clercs, moines et *trobairitz* de *K* — et pour ces dernières également dans *I* —, par opposition à la position à deux mains des jongleurs, semble lui conférer une certaine distinction, une certaine retenue. En réalité, cela confirme que cette position est celle de ceux dont déclamer n'est pas le métier et qui, dans leurs gestes, expriment une certaine distinction, par opposition aux jongleurs plus proches des mimes

6. J.-L. Lemaître s'interroge quant au port de ce *pallium*, emblème des archevêques, par l'évêque Folquet (Toulouse ne devenant archevêché qu'en 1317), mais pense qu'« il faut voir ici une simple convention iconographique, sans en tirer d'argument pour la datation du manuscrit » ; J.-L. LEMAÎTRE et F. VIELLIARD, *Portraits de Troubadours...*, II, p. XLIII.

7. Voir ce qui en a été dit p. 107.

8. Dans le chap. 6, p. 123.

et autres gesticulateurs. Dans les autres manuscrits, toutefois, les clercs sont assimilés aux jongleurs par leurs gestes déclamatoires.

Pour ce qui est de la position, si *I* et *K* ne font guère de différence, ne connaissant essentiellement que la position debout et à califourchon sur le cheval, le chansonnier *A* montre une distinction plus claire. Il représente en effet les clercs et les lettrés plutôt assis, par opposition aux jongleurs, debout, et aux nobles, debout également ou, bien sûr, à cheval (fig. C.14, p. 236). Cette position, qu'ils partagent avec les dames et le roi Richart, leur confère une certaine supériorité et relève d'une tendance générale de ce chansonnier.

Quelques éléments distinguent un groupe particulier, constitué des chanoines et de quelques troubadours désignés comme maîtres. Il s'agit essentiellement du port du bonnet rond, auquel s'ajoutent, particulièrement dans *A*, la station assise et l'acte de lecture. Il s'agit en fait là d'une figure assez particulière à ce dernier chansonnier et qui est celle du maître. Désigné comme « maistro » ou comme « calonego » dans la postille, ce dernier est souvent revêtu de la chape et coiffé du bonnet rond. Ces éléments de costume renvoient à ce que l'on connaît du costume des maîtres universitaires de l'époque. Ainsi, dans le serment des candidats à la maîtrise ès arts de l'université de Paris, datant des alentours de 1280, il est spécifié que :

Vos legetis lectiones ordinarias in capa rotunda, vel in pallio. (...) Non habebitis sotulares rostratos nec laqueatos nec fenestratos, nec inductis super-tunicale scissum in lateribus nec habebitis mitram in capite quamdiu legetis sub capa rotunda, vel disputabitis⁹.

Pas de surcot, ni de souliers extravagants, donc, mais la chape comme vêtement de celui qui enseigne. À cette chape s'ajoute le bonnet rond, qui représente la fonction du maître, et que l'on retrouve dans l'inventaire après décès de Jacopo Belvisi, docteur en droit à Bologne, mort en 1335, sous le nom d'une « guarnachia a studio », que Muzzarelli décrit comme un « capo che segnalava la sua professione e condizione »¹⁰.

En outre, les maîtres sont représentés assis sur ce que les postilles qualifient de « carega », et qui est probablement une chaire. Cela renvoie aux habituelles scènes d'enseignement, que Pierre Riché et Jacques Vergier décrivent ainsi : « les scènes d'enseignement sont immuables. Le professeur en chaire, coiffé de son bonnet lit (*i.e.* commente) le livre ouvert devant lui. Les étudiants [sont] assis par terre et tête nue (la tonsure est la marque de leur statut clérical)(...) »¹¹.

9. *Chartularium Universitatis Parisiensis*, Paris, 1889, t. 1, p. 586, n°501 [« juramenta incipientium in artibus »]; « Vous ferez vos leçons ordinaires en cape ronde ou en robe.(...) Vous n'aurez pas de sandales à bout pointu ni à galons ou à jours, vous ne porterez pas de surcot fendu sur les côtés ni de chapeau pointu pendant vos leçons en cape ronde ou vos disputes (...) », trad. Pierre RICHÉ et Jacques VERGIER, *Des nains sur des épaules de géants : maîtres et élèves au Moyen Âge*, Paris, 2006, p. 207.

10. Maria Giuseppina MUZZARELLI, *Guardaroba medievale : vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologne, 1999, p. 117.

11. Voir le cahier central dans P. RICHÉ et J. VERGIER, *Des nains sur des épaules de géants...*

À cette représentation principale du maître, on pourrait en ajouter une deuxième, toutefois moins claire, qui est celle d'Aimeric de Peguilhan [A30] et d'Uc de Saint Circ [A34]. Debout, dans une position statique pour le premier, un doigt levé dans une position d'enseignement pour le deuxième, ces deux troubadours se distinguent, outre par le bonnet rond ou la tonsure et la chape, par le port d'une baguette, que l'on pourrait identifier à la fêrule, ce troisième signe distinctif du maître. Leur participation à ce groupe pourrait s'expliquer, pour Uc, par le fait qu'il ait été « ad scola a Monpeslier »¹². En revanche, l'assimilation des chanoines au groupe des maîtres peut s'expliquer relativement aisément. En effet, la participation des chanoines à l'université est bien connue¹³ et vraisemblablement très fréquente, à tel point qu'il faille la réguler¹⁴. En outre, au-delà des personnages pour lesquels la désignation comme *maestres* figure dans la *vida* et des chanoines et clercs proches des milieux universitaires, le manuscrit *A* représente en maître certains troubadours auxquels il porte une estime particulière, comme Arnaut Daniel « .I. maistro cun capa crespa » [A5], et parfois le miniaturiste applique cette représentation sans même qu'elle soit appelée par la postille, pour Guilhem de Cabestany peut-être [A13], plus clairement pour la comtesse de Die, levant la main gauche en un geste doctoral [A38].

Dans les deux autres manuscrits, l'emploi de la figure du maître est beaucoup plus restreint, et cette figure en elle-même est beaucoup moins développée, c'est-à-dire, dotée de moins d'attributs et moins immédiatement reconnaissable. L'emploi en est, pourrait-on dire, encore plus limité que dans les *vidas*, puisque lorsqu'ils dépeignent Guiraut de Bornelh [IK8], les deux manuscrits nous présentent très clairement un laïc, préférant s'attarder sur le détail pittoresque des « dos cantadors » accompagnant le troubadour. Ainsi, seul Peire d'Alvernha [IK39] est représenté coiffé du bonnet rond et revêtu de la chape¹⁵.

L'importance de la figure du maître dans *A* fait que l'on pourrait la qualifier de « dominante ». Par figure dominante, il faut comprendre la plus clairement définie, dotée d'attributs les plus particuliers et qui, par sa fréquence ou sa mise en valeur, se dégage assez nettement des autres représentations lorsque l'on parcourt le manuscrit. Dans les

12. Une autre hypothèse, dont il a déjà été question, pourrait être que ces deux troubadours venus en Italie, y ont peut-être bénéficié d'une reconnaissance pour leur érudition et leur maîtrise dans le domaine du *trobar* ; voir p. 112.

13. Voir notamment, pour une période toutefois plus tardive, Christoph FUCHS, *Dives, Pauper, Nobilis, Magister, Frater, Clericus, Sozialgeschichtliche Untersuchungen über Heidelberger Universitätsbesucher des Spätmittelalters (1386-1450)*, Leiden et New-York, 1995, et part. « 3.2. Kanoniker », p. 38-44.

14. Voir notamment, *Chartularium Universitatis Parisiensis...*, t. I, p. 63, n°4 [« Decretum Odonis episcopi Parisiensis de residentia canonicorum S. Marcelli, et licentia danda canonicis qui studere voluerint »].

15. Dans *K*, toutefois, c'est aussi le cas de Peire Rogier [K40], deuxième troubadour du manuscrit qui fait immédiatement suite à Peire d'Alvernha ; il pourrait s'agir d'une forme de « contamination » puisque la représentation de Peire Rogier, couleurs mises à part, est complètement identique à celle de Peire d'Alvernha ; ce pourrait également être une façon de mettre en valeur le deuxième troubadour du recueil (on se rappellera que dans *A*, sur les cinq premiers troubadours, trois sont peints comme des maîtres).

autres chansonniers, la situation est toutefois sensiblement différente. Dans *I*, par exemple, la figure du chevalier en armes occupe un rôle prépondérant et la noblesse, dans son ensemble, fait l'objet d'une attention particulière. Dernier détail, peut-être révélateur de l'estime portée au groupe des clercs dans *A*, les montures que chevauchent Folquet de Marseille [A10] et Peire Rogier [A17], ce symbole de rang et de richesse qu'est le cheval étant, dans les deux autres manuscrits, exclusivement réservé aux nobles.

8.2 Nobles et chevaliers

On a pu voir que le noble, y compris dans les *vidas*, se définissait en grande partie par ses armes et ses qualités guerrières (« bons cavalliers d'armas »). Les miniatures n'échappent pas à ce fait, le cheval et les attributs militaires y étant un des premiers moyens de caractériser le noble, voire de retranscrire la hiérarchie nobiliaire. En ce domaine, c'est probablement le chansonnier *I* qui atteint au plus grand degré d'achèvement. C'est en effet le manuscrit qui possède le plus de représentations de nobles en armes, chevauchant, et la plus grande diversité d'attributs militaires¹⁶. Cette figure y est dans une certaine mesure dominante, par sa récurrence tout d'abord (on la rencontre en tout vingt-huit fois), ensuite par le fait que peu de nobles y échappent.

Pour retranscrire la hiérarchisation du groupe nobiliaire, différents attributs sont utilisés. Les armes tout d'abord (fig. C.11, p. 233), grâce auxquelles le noble se distingue du non-noble, mais qui font également transparaître une division entre chevaliers d'un côté et grands nobles de l'autre, ces derniers portant la lance à pennon armorié¹⁷. Cette séparation en deux groupes et cette gradation sont également exprimées par la distinction entre écu et écu armorié, ainsi que par le port de la housse de cheval, et c'est probablement en dernier lieu aux armoiries qu'il faut confier la tâche de distinguer entre chevaliers d'une part et châtelains, barons et rois de l'autre (fig. C.11, p. 233).

Dans les autres manuscrits, si cette façon d'identifier les nobles existe, elle est moins poussée. Ainsi, dans *K*, si la lance permet d'identifier les nobles, et peut-être même de distinguer entre les deux groupes, la lance à pennon armorié est très rare et se rencontre principalement chez les châtelains ; en revanche, écu armorié et armoiries restent les attributs des châtelains et barons (fig. C.12, p. 234). Dans *A*, la gradation semble partiellement se résumer à une opposition entre *cavaller* et *baron*, si l'on reprend les termes utilisés par les postilles, qui se fonde sur des critères comparables : l'usage de la lance simple pour les chevaliers et l'usage de la lance à pennon armorié, et plus généralement la possession d'armoiries, chez les barons (fig. C.13, p. 235).

16. Voir la section consacrée aux armes dans le chap. 6, p. 108.

17. On remarque que dans le graphique, la gradation dans le port de la lance à pennon armorié correspond parfaitement à celle entre *castellans*, *bars* et *reis*.

Un dernier élément, commun aux chansonniers *K* et *A*, et qui relève moins directement de l'équipement militaire, est le port de la cale. Chevaliers et barons la portent, quoique celle que portent les barons soit généralement plus élaborée que la simple cale de toile blanche des chevaliers. Cet élément de costume est peut-être distinctif des nobles à cheval dans ces deux manuscrits en ce que le chevalier a besoin de retenir ses cheveux — qui sont souvent, on s'en souvient, mi-long et ondulés — lorsqu'il monte à cheval ou revêt sa cotte de mailles. La cale serait alors une forme de commodité, tout comme le surcot sans manches, en comparaison du manteau ouvert¹⁸.

Cette façon de distinguer les nobles par la qualité de leur équipement se retrouve dans la *tenso* [BdT 140.1c=226.6a] entre Guillem de Mur et le comte Enric II de Rodez, dont il a déjà été question¹⁹. Le comte, dans son plaidoyer en faveur des nobles, dans la comparaison avec les chevaliers pauvres, avance le meilleur équipement comme argument (v. 31–40) :

Guilhem, ab bo sembel
 Pot far majors assays
 E pus grans colps y fier
 E suefre major fays
 Sel qu'es pros et arditz,
 Si son cors es garnitz
 De lans'e de cotel
 E d'ausberc e de bran
 E d'elme que resplan
 Que s'era desarmatz²⁰.

L'équipement sert donc à distinguer les nobles puissants des chevaliers pauvres, et a ce rôle dans les trois manuscrits, à cette nuance près qu'il semblerait que dans *I* l'on soit face à une représentation de la noblesse qui se concentre presque exclusivement sur des attributs chevaleresques et guerriers et qui prend le pas sur les représentations de noble à pied, déclamant. Le chansonnier *I* est d'ailleurs le seul, parmi les trois pris de compte, à contenir la représentation d'une scène de combat, malgré les vœux de certaines postilles de *A*²¹.

Malgré cette disparité, la figure du pauvre chevalier²², à cheval et armé d'une simple lance, est présente dans les trois manuscrits, que ce soit *A* [A11], *I* [I45] ou *K* [K37]. Au-delà des armes et de l'équipement, le simple fait de chevaucher est également carac-

18. Dans *I*, en revanche, le heaume prend largement le pas sur ce couvre-chef qui, s'il n'est pas totalement absent, paraît dans une certaine mesure plus répandu en dehors du groupe des nobles.

19. Voir p.136.

20. S. GUIDA, *Jocs poetici...*, p. 141.

21. Il s'agit des postilles concernant Guilhem de Cabestany [A13] et Aimeric de Peguilhan [A30].

22. S'apparente à cette figure, celle du « jogolar a caval », si l'on en croit la postille, Guilhem Ademar [A18].

téristique des nobles et chevaliers et l'on trouve de nombreuses représentations que l'on pourrait qualifier de « cavaliers pacifiques » [A27, I17, K28], pour reprendre l'expression de Jean-Loup Lemaître²³. Ces cavaliers pacifiques sont presque toujours des nobles, à deux exceptions près dans le chansonnier *A*, et le cheval est en partie indicateur de leur rang (fig. C.15, p. 237)²⁴. Ainsi, lorsque l'on représente la folie de Peire Vidal se prenant pour l'héritier de l'empereur de Constantinople, on donne de lui une figure presque caricaturale du grand noble, sur un cheval blanc, couronne en tête et manteau flottant au vent [A15]. Le noble est ainsi peu souvent en train de déclamer, par comparaison aux autres groupes, mais la représentation de nobles à pied, même si elle n'est pas la figure dominante, est toutefois présente, certes plus dans *A*, que dans *I* ou dans *K*²⁵. Comment dès lors représenter le noble, s'il n'est pas à cheval et ne porte pas d'armes ?

Plusieurs éléments permettent de caractériser le troubadour noble, même quand celui-ci est à pied (on a d'ailleurs vu que certaines postilles de *A* pouvaient appeler une représentation de « cavaller a pe » [A36]). Le premier des éléments que le miniaturiste utilise à cette fin est probablement le vêtement, dont le rôle en tant que marqueur social du noble est bien connu : « dans la vie quotidienne, l'appartenance à la noblesse se manifeste par quelques signes extérieurs. Le vêtement est le plus voyant d'entre eux »²⁶. Le miniaturiste suggère donc la richesse du vêtement par divers procédés, qui peuvent varier d'un manuscrit à l'autre, le fait de posséder surcots et riches manteaux, couvre-chefs recherchés et de porter de la fourrure étant des éléments récurrents. Ainsi, dans *I* et *K*, le manteau présentant une fente pour le bras gauche et un col de vair est une particularité du costume riche (fig. C.16, p. 238). Cependant, on notera que, si encore une fois, *I* montre une gradation dans l'emploi de ce manteau entre chevaliers, châtelains et barons, et réserve l'autre type de manteau ouvert (celui qui ressemble à ce que nous qualifierions de cape) essentiellement aux dames, *K* fait de ce dernier également un attribut des barons. *A*, quant à lui, s'il ne possède que ce dernier seul type de manteau, réserve le surcot sans manches aux chevaliers. Au niveau des couvre-chefs, c'est *K* qui possède la répartition la plus claire, réservant la toque plate et rectangulaire, dont on a vu qu'elle pourrait se rapprocher d'un chapeau, aux nobles (fig. C.16, p. 238). Dernier élément, le vair qui,

23. J.-L. LEMAÎTRE et F. VIELLIARD, *Portraits de Troubadours...*, I, p. XI.

24. Le cheval, qui donne son nom au chevalier, est ainsi un signe visible du rang assez connu ; les usages de Barcelone, de 1150, définissent d'ailleurs le noble comme quelqu'un qui « mange chaque jour du pain de froment et qui monte à cheval » ; voir M. AURELL, *La Noblesse en Occident...*, p. 95.

25. Dans *A*, sur dix-sept nobles représentés, sept sont à pied ; dans *I* et dans *K*, en revanche, ils constituent plutôt des exceptions, dues parfois à un statut nobiliaire ou chevaleresque peu affirmé, comme pour Lanfranc Cigala [IK99], qui « fo jutges e cavalliers, mas vida de juge menava » [IK99], ou Peire Cardinal [IK50], « filz de cavallier et de domna », ou Arnaut Daniel [IK9] et Bertolome Zorzi [IK100] ; d'autres fois, cela est dû au choix d'une représentation historiée, comme pour Jaufre Rudel [I5] ou Guilhem de Berguedan [I93] ; Gauceran de Saint Leidier, quant à lui, même s'il est à pied, porte une arme [I51] ; ceci étant dit, il n'en demeure pas moins que certains troubadours très clairement nobles, comme Guilhem IX [K1] ou Raimbaut d'Aurenga [I68], sont à pied.

26. M. AURELL, *La Noblesse en Occident...*, p. 96.

s'il caractérise le costume riche des nobles dans les trois manuscrits, paraît encore plus typique du costume des *domnas*.

Les *trobairitz*, en effet, se distinguent plus encore par la richesse de leurs vêtements. Dans *I*, elles portent toutes un riche manteau ouvert, doublé de vair, vêtement que l'on retrouve dans *A* chez Na Castelloza [A39] et dans *K* chez la comtesse de Die, qui porte également un diadème [K69]. Il semblerait toutefois que *K* ait ici établi une distinction entre cette dernière, la plus noble des trois, et Azalaïs de Porcairagues et Na Castelloza, ces deux dernières étant moins richement vêtues. Dans *A*, en revanche, si la comtesse de Die est moins richement habillée, elle a dans une certaine mesure été dignifiée par sa représentation similaire à celle d'un maître [A38].

Un fait mérite pourtant d'être relevé : dans *I* et dans *K*, le vêtement riche n'est pas exclusivement réservé aux nobles. En effet, on trouve chez les bourgeois un certain nombre des éléments de costume qui viennent d'être cités, donnée peut-être révélatrice de certains changements sociaux. On sait en effet que des lois somptuaires nombreuses ont été promulguées au cours des derniers siècles du Moyen Âge, et que celles-ci sont particulièrement fréquentes en Italie du Nord, dès le XIII^e siècle²⁷. Celles-ci sont révélatrices de l'augmentation générale de la richesse et du luxe, notamment en dehors du groupe nobiliaire, et démontrent également une volonté de restaurer un certain ordre social. En effet, ces législations ont, parmi leurs objectifs principaux, celui de réglementer le costume des non-nobles qui, lorsqu'il est trop luxueux, pourrait les faire passer pour ce qu'ils ne sont pas : « at a time of increasing social change and instability, the strict regulation of such symbols was a means to reimpose order »²⁸. Les attaques contre ceux, principalement les bourgeois les plus riches issus de la classe marchande, qui par leur costume tentent de ressembler à la noblesse, sont monnaies courantes et font partie des *topoi* du Moyen Âge tardif. On verra que les chansonniers *I* et *K* tendent à confirmer cette idée d'une bourgeoisie enrichie se rapprochant des nobles par ses vêtements.

8.3 Jongleurs et bourgeois

La figure du bourgeois, en tant que figure distincte du jongleur, est une particularité des chansonniers *I* et *K*, et elle ne fait pas partie du répertoire iconographique du chansonnier *A*²⁹. Ces bourgeois se distinguent par leur riche vêtue, qui les rapproche des nobles,

27. C'est d'ailleurs en Italie du Nord que l'on trouve la première de ces lois somptuaires, seule de son genre pour le XII^e siècle : « The earliest sumptuary enactment of the late Middle Ages (...) is contained in Genoa's first law code, the *Breve della campagna* of 1157 », Catherine KOVESI KILLERBY, *Sumptuary Law in Italy, 1200–1500*, Oxford, 2002, p. 24.

28. *Ibid.*, p. 80.

29. Sur les cinq *borges* de *A*, tous sont représentés en accord avec une deuxième désignation, Peire d'Alverna et Aimeric de Peguilhan en maîtres [A1, A30], Folquet de Marseille en évêque [A10], Gaucelm Faidit en « jogolar » [A12] ; seul Bertolome Zorzi fait exception [A40], exception justifiée par son statut

notamment par le biais du port d'un manteau, d'un surcot, de fourrures, parfois d'une toque semblable à celle des nobles, plus souvent d'un chaperon. Détaché du manteau et porté en tant que tel, bien souvent par-dessus une cale, le chaperon semble être un élément particulier du costume bourgeois et être un degré intermédiaire, parmi les couvre-chefs, entre les plus simples d'entre eux et les riches toques élaborées des nobles, en témoigne son usage, dans *K*, tant par les bourgeois que par certains chevaliers pauvres (fig. C.16, p. 238), tandis que dans *I*, il est porté par les laïcs non-nobles, bourgeois surtout, mais également jongleurs. Au niveau des gestes, toutefois, l'appartenance des bourgeois au groupe des jongleurs ne fait pas de doute. Ils sont ainsi bien souvent représentés debout, de trois-quarts, en train de déclamer, et utilisant pour ce faire leurs deux mains.

Dans les trois manuscrits, on est face à une figure du jongleur assez unanimement caractérisée, si l'on peut ici employer ce terme, puisque ce qui distingue le jongleur est, dans l'ensemble, l'absence d'attributs caractéristiques. Cette figure, que les postilles de *A* qualifient tantôt de « jogolar », tantôt d'« home a pe », se rapproche d'une représentation de niveau zéro. On pourrait la résumer ainsi : un homme debout, de trois-quarts, vêtu d'une simple cotte et sans manteau ni couvre-chef, ou alors un chapel très simple pour retenir ses cheveux, lève ses bras dans un geste déclamatoire. En réalité, de ces éléments peuvent être déduites un certain nombre de choses, tout d'abord que le jongleur ne semble pas bénéficier d'une estime particulière. Leurs vêtements particulièrement simples peuvent être une façon de représenter la pauvreté de ces personnages, généralement de basse extraction. Si la station debout et la position de trois-quarts ne sont porteurs d'aucun sens particulier, de l'omniprésence des gestes déclamatoires, par ailleurs assez largement répandus, naît en revanche l'idée que ces personnages sont en réalité avant tout désignés par l'action qu'ils réalisent, le *cantar*, que l'on retrouve dans la qualification d'« home a pe cantador » [A32]. Il existe, toutefois, un élément caractéristique des jongleurs : l'instrument de musique. Si ce dernier n'est pas, dans le texte, exclusivement réservé aux jongleurs, il l'est dans l'image. La postille réservée à Marcabru, « .I. homo jugular sença strumente » [A3] confirme que, pour que l'on ne dote pas un jongleur d'un instrument de musique, il faille le préciser. On pourrait même supposer que, si l'auteur des postilles a voulu que Marcabru soit représenté sans vielle, c'est peut-être pour dignifier ce troubadour qui, quoique jongleur, fait partie des plus grands. Instrument de musique et *cantar*, à première vue le jongleur est qualifié par sa profession. Mais on pourrait ajouter à cela que cette figure représente un troubadour que, en dehors du fait même d'être troubadour, rien ne distingue, particulièrement pas sa naissance.

Les éléments que l'on vient d'étudier dressent un panorama dans lequel bien peu est laissé au hasard, où tout s'assemble et prend un sens pour donner une représentation particulière de gentilhomme vénitien, ce qui peut nous laisser à supposer que cette absence de la figure du bourgeois serait une volonté du compilateur ou du miniaturiste.

tion du troubadour qui corresponde à l'appréhension que l'on pouvait avoir de lui. On peut toutefois se demander si cet impératif englobe l'ensemble des mécanismes propres à l'image.

8.4 Mécanismes internes à l'image : le cas des couleurs

Certains éléments échappent à la désignation sociale et au lien avec le texte, éléments qui par nature relèvent de mécanismes d'alternance et d'association internes à l'image. Les couleurs en sont l'exemple le plus flagrant. Pour autant, elles ne sont pas dénuées de toute structure et possèdent un fonctionnement identifiable.

Le principe général qui se dégage de l'étude des couleurs dans les trois manuscrits est celui de l'existence de deux ou trois principaux groupes de couleurs, l'un autour du rouge, l'autre autour du bleu, le dernier, mais pas toujours, autour du vert, et de la présence de mécanismes d'opposition et d'association entre ces deux groupes. Pour autant, quoiqu'ils respectent tous ce principe, la situation peut varier d'un manuscrit à l'autre, de même que la composition exacte de ces deux groupes.

Dans *K*, on aurait ainsi deux groupes, un composé du rouge, du rose et du blanc, le deuxième du bleu, du noir et du gris, voire un troisième composé du vert. La couleur de la lettre serait au centre du fonctionnement, contrastant avec la couleur du cadre et du vêtement, prise dans l'autre groupe de couleurs (fig. C.17, p. 239)³⁰ et, dans l'ensemble, avec les autres couleurs utilisées. Un autre croisement de deux groupes de couleurs a lieu pour le vêtement, avec deux groupes plus simples, un groupe rouge et rose, et un groupe bleu et vert, le blanc, comme le gris, étant essentiellement utilisés pour des vêtements monochromes (fig. C.18, p. 240).

Dans *I*, le système paraît plus clairement défini. On y retrouve les deux groupes principaux, rouge et rose, bleu et vert. On les croise pour les deux couleurs du vêtement et pour celle du cadre et de la lettre³¹ (fig. C.19, p. 241) ; par conséquent, on a tendance à les associer pour la couleur du cadre et la couleur principale du vêtement.

Le manuscrit *A* est celui qui possède le système le plus complexe. La couleur du contour de la lettre y est au centre, croisée avec celle utilisée pour la décoration et le remplissage des espaces évidés de la lettre (c'est-à-dire généralement soit le bleu, soit le rouge) ainsi qu'avec celle utilisée pour souligner les contours intérieurs de la lettre (le vert, le gris et le jaune). Ces deux dernières couleurs se répondent également l'une à l'autre,

30. La relation liant couleur de la lettre et du cadre est très forte (probabilité d'environ 0,009), celle liant couleur de la lettre et du vêtement relativement plus faible (0,019) mais toujours significative.

31. La relation la plus forte est celle liant couleur du cadre et de la lettre (prob. 5,4025 e-05), ainsi que les deux couleurs du vêtement (prob. 0,0031).

le bleu étant utilisé avec le vert et le rouge avec le gris et le jaune (fig. C.20, p. 242). La couleur de la lettre est également croisée avec celle utilisée pour le cadre³², tandis qu'un dernier croisement a lieu, comme d'habitude, entre les deux couleurs du vêtement, autour du bleu, et du rouge, rose et blanc³³.

Le manuscrit de Vérone

L'étude de ces mécanismes peut fournir un instrument riche pour la comparaison des manuscrits et, par là, de leurs ateliers. Le manuscrit de Vérone du *Livres dou Tresor* de Brunet Latin (*Biblioteca Capitolare di Verona* DVIII) possède quelques miniatures que l'on a pu comparer, par leur style, à celles de *I* et *K*. Tentons de voir si l'étude des couleurs confirme ce fait.

Une première difficulté est posée par le faible nombre de miniatures, un échantillon faible pouvant en partie fausser des calculs statistiques. Toutefois, on repère des mécanismes comparables à ceux des manuscrits *I* et *K* dans le jeu de croisement des deux groupes de couleur entre la couleur du vêtement de dessous et du vêtement de dessus et entre couleur du cadre et couleur de la lettre (fig. C.21, p. 243). Beaucoup plus parlante est la projection sur un espace factoriel des points individus correspondant aux miniatures, prises sous l'angle des couleurs, sous la forme de « nuages de points » au terme d'une analyse à composante principale (fig. C.22, p. 244) et d'une analyse factorielle des correspondances (fig. fig. C.23, p. 245). Ces graphiques paraissent conforter l'hypothèse d'une parenté très forte entre *I*, *K* et le manuscrit de Vérone.

32. De cela, on peut déduire que la couleur passée, employée pour le cadre d'une miniature comme A27, devait être du rouge.

33. Les taux de probabilité dans *A* démontrent le système le plus construit des trois chansonniers. La probabilité d'une relation entre la couleur de la lettre et celle de sa décoration est la plus forte (2,363 e-07), suivie de celle entre couleur de la lettre et couleur du cadre (5,065 e-05), puis entre les deux couleurs du vêtement (0,00217). Les relations entre couleur de la décoration et couleur du cadre (0,00428), couleur de la lettre et de son soulignement (0,0057) et couleur de la décoration et du soulignement de la lettre (0,0180) restent encore significatives et dans l'ensemble les taux de probabilités sont meilleurs que dans les autres manuscrits, preuve vraisemblable d'un système plus organisé et plus systématique.

Conclusion générale

On retrouve, à tous les niveaux des chansonniers étudiés, une volonté de classer, hiérarchiser, les troubadours et d'organiser la matière occitane, et cette volonté se fonde sur plusieurs éléments. Le statut social en est un, qui intervient tant dans l'ordre des troubadours de *A* que dans la représentation donnée par le texte et l'image. Mais cette qualification n'est pas tout, et l'estime accordée à chaque troubadour par la société courtoise est également au cœur de ce classement, que ce soit celle que l'on accorde aux clercs, aux maîtres ou aux dames. Pour exprimer cela, le texte et l'image disposent d'un vocabulaire varié de qualités, de traits propres à chaque groupe, d'attributs, d'objets concrets, mais qui ne valent que parce qu'il renvoient à l'essence même de chacun, parce qu'ils sont les « vestiges », tangibles et matériels, d'une qualité intérieure.

Mais cette tendance à la hiérarchisation sociale n'est pas encore aussi forte que celle que l'on trouvera ailleurs et plus tard, par exemple dans le *Codex Manesse*, et un élément majeur y échappe : l'estime portée au troubadour en tant qu'auteur, fait qui a tendance, pour les plus grands d'entre eux, comme Peire d'Alvernha, à dépasser, sublimer, leur appartenance sociale, et ce plus, sans doute, que pour des troubadours tenus en moins de crédit. Ainsi, quelle que soit leur origine sociale, ces grands troubadours reçoivent une place de choix, et les miniatures représentant un soit-disant *sirven* comme Bernart de Ventadorn, le vêtent généralement comme un prince.

Dans cette organisation et dans ce projet porté par les manuscrits, *vidas* et miniatures jouent un rôle central, en tant qu'appareil métatextuel qualifiant chaque troubadour, justifiant et explicitant sa place dans le manuscrit, et au-delà, dans la recreation du *corpus* de la lyrique occitane opérée par ces anthologies. Les manuscrits se fixent en effet pour projet de compiler les œuvres des troubadours, pour y donner un accès encadré, organisé, explicité. Une telle volonté se place dans le contexte général d'un XIII^e siècle connu pour sa volonté d'organiser tant la société et ses classes, que la connaissance, par le biais de sommes et de compilations. Ce phénomène général possède toutefois une application propre au domaine de la lyrique occitane, et qui n'est pas exclusive à nos chansonniers. Guiraut Riquier, il n'est pas le seul d'ailleurs, est porteur d'une telle ambition. Dans sa *supplicatio*, *Pus Dieu m'a dat saber* [BdT 248,X], il se fixe un objectif similaire : définir toutes les classes de la société et leur hiérarchie pour pouvoir mieux cerner la place juste

que doivent y occuper les troubadours et les jongleurs. Cette définition passe par l'attribution à chacun d'un nom qui le qualifie. Le projet de Guiraut présente des similitudes frappantes avec celui des *vidas* et des miniatures, les classes qu'il y définit sont semblables, et la hiérarchisation qu'il établit très similaire (v. 160–167) :

De la gens las premeiras
 sun clerc, pueis cavalier,
 borzes e mercadier
 e menestral aprop,
 e paies que fan trop
 valen secors a totz,
 si ben son al dessotz,
 la terra laboran³⁴.

Chacun a son rôle et sa place, y compris les paysans, dans cette organisation parfaite de la société. L'appartenance à un de ces groupes définit l'homme.

Cette tendance, présente dans chacun des trois chansonniers, peut y avoir des orientations différentes. Le chansonnier *A* a souvent eu la préférence des philologues en ce qui concerne sa décoration aux riches couleurs et aux figures relativement variées. Si l'on doit se placer sur le terrain de la cohérence du modèle iconographique proposé, toutefois, le chansonnier *I* n'est pas moins abouti. Il possède en effet des structures très définies, fait même qui lui donne un aspect plus répétitif, plus stéréotypé, mais révèle un langage iconographique extrêmement construit, notamment en ce qui concerne les nobles. Tandis que *I* semble plus correspondre aux besoins d'une idéologie nobiliaire en structuration, dans *A*, une hiérarchie sensiblement différente, très visible dans la structure même du manuscrit, met en valeur avant tout la figure du maître, du lettré. En quelque sorte, *A*, dans l'image, organise une société qui reste celle des troubadours et dans laquelle les maîtres de cet art reçoivent une estime particulière, tandis que *I* et *K* utilisent avant tout la miniature pour placer les troubadours sur l'échelle sociale, laissant plutôt à la structure même du manuscrit le soin de distinguer entre troubadours majeurs et mineurs.

Mais dès lors, que reste-t-il d'individuel dans ces « portraits » et dans ces « biographies » ? Au premier coup d'œil, rien d'autre que l'anecdotique d'un Guilhem Magret jouant aux dés, que l'emblématique d'un Jaufre Rudel ou d'un Guilhem de Cabestany martyr de la *fin'amor*, que l'aléatoire des mécanismes d'alternance propres à l'art médiéval. Mais, dans cette question, il y a sans doute une part d'éthnocentrisme : si pour nous, la représentation d'un individu doit relever ses caractères physiques particuliers, pour l'homme médiéval, ce sont ces éléments qui paraissent probablement arbitraires ou aléatoires. Faire le portrait d'un homme, c'est le placer dans les groupes sociaux, les ordres et états d'une société parfaite, évoquer son métier et ses activités, rappeler l'estime

34. V. BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, « La Supplica... », p. 53–54.

et la considération dont il a pu bénéficier. Si tous les hommes sont de chair, c'est leur appartenance à un groupe social qui les définit³⁵.

Ces manuscrits relèvent donc à la fois d'une volonté historisante, celle d'organiser la connaissance et de la replacer dans son contexte, d'y faciliter l'accès, et de la construction idéologique d'une société parfaite, qui est peut-être plus rêvée que réelle. En effet, dans la société du dernier quart du XIII^e siècle, qui est une société mouvante, en pleine transformation, et qui, en Italie du Nord notamment, a perdu grandement son aspect féodal, on est en droit de se demander si une telle répartition claire ne relève pas plutôt de la nostalgie d'une époque passée, sans doute en partie justifiée par un besoin de faire comprendre aux contemporains, vénitiens notamment, ce qu'était la société du temps des troubadours, peut être avec un certain regret vis-à-vis d'un âge d'or courtois. Ici et là, la modernité fait d'ailleurs irruption, chez un « marchand gentilhomme » comme Bertolome Zorzi, ou chez un trublion comme Sordel. On érige certains troubadours en icônes d'un modèle de vie courtois disparu, mais qui survit dans les *cansos*, *tensos* et *sirventes*, dans ces textes d'une époque déjà finie, qui ont perdu leur oralité et leur musique pour devenir des textes écrits, objets de connaissance et d'intérêt des érudits et des maîtres, textes participant d'une idéologie chevaleresque de la noblesse constituée en une classe définie, source d'inspiration pour les poètes du crû, et pour lesquels l'intérêt ne se dément pas.

35. Guiraut Riquier dit encore d'ailleurs « Mas, qui s'en pren albir,/en esser general/em tug home carnal;/mas benessers y a/que cascus d'aquels fa/sa generalitat,/si com vos ai nomnat/en aquels noms dessus » (v. 140–147), *Ibid.*, p. 53.

Annexes

Annexe A

La structure des chansonniers : tables

Les tableaux qui suivent décrivent la structure des chansonniers *A* et *I*. La colonne *Id* contient le numéro d'ordre de la miniature, quand cela s'applique (numéro qui est le même que l'identifiant dans la base de données), suit l'indication du folio, du nom du troubadour, de sa désignation sociale dans la *vida*. Le tiret long (—) marque l'absence de *vida* et d'espace réservé, les autres indications (espace réservé, absence de désignations,...) étant faites entre crochets droits et en italique ([*espace réservé*], par exemple). S'y ajoutent le nombre de pièces du troubadour et le volume approximatif de ces pièces en colonnes de texte.

A.1 La structure du chansonnier A

SECTION DES *CANSOS*

Les plus grands troubadours

TABLE A.1: Structure de A : *cansos*, les plus grands troubadours

id	f.	troubadour	sociale	NbPieces	volume
A001	9	Peire d'Alvernge	maestres / fills d'un borzes	6	8
A002	11	Girautz de Borneill	maestres / hom de bas affar	46	65
A003	27	Marcabrus	[<i>pas de dés.</i>]	30	31
A004	35	Raembautz d'Aurenga	[<i>esp.rés.</i>]	13	15
A005	39	Arnautz Daniels	gentils hom	13	14
A006	43	Raimons de Miraval	paubres cavalliers	24	27
A007	50v	Helias Cairels	obriers/ fetz se joglars	12	13
A008	54	Albertetz	joglars	9	21
A009	56v	Pons de Capduoill	rics hom mout e rics bars	16	18
A010	61v	Folqetz de Marseilla	fills d'un mercadier	20	25
A011	68	Rambertins de Bonarel	[<i>esp.rés.</i>]	5	7
A012	70	Gaucelms Faiditz	fills d'un borzes	39	55
A013	84	Guillems de Cabestaing	cavalliers	6	8
A014	86	Bernartz de Ventedorn	de paubra generacion fills d'un sirven	28	35
A015	95	Peire Vidals	fills d'un pellicier	7	33

Les troubadours d'importance moyenne (classés par rang social)

TABLE A.2: Structure de *A* : *cansos*, les troubadours d'importance moyenne

id	f.	troubadour	sociale	NbPieces	volume
A016	104	Arnautz de Maruoill	clerges de paubra generacion	14	15
A017	107v	Peire Rotgiers	canorges	3	4
A018	108v	Guillems Ademars	gentils hom fo...paubres fo/ fils de cavallier	6	7
A019	110v	Gui d'Uissel	gentils castellans	6	7
A020	113	Lo monges de Montaudon	gentils hom fo et fo faitz monges	5	6
A021	115	Lo monges Gaubertz de Ponciboc	gentils hom	6	7
A022	117	N'Uc Brunetz	clergues	6	8
A023	119	N'Aimerics de Belenoi	clercs fo, mas fetz se joglars	9	11
A024	122	Daurde de Pradas	canorgues	12	13
A025	125v	Sordels (de Mantoana)	gentis catanis	2	3
A026	126v	Bertrans de Lamanon	cavalliers	1	0.5
A027	127	Jaufres Rudels de Blaia	mout gentils hom, princes de Blaia	3	3
A028	128v	Lo vescoms de Saint Antonin	seigner e vescoms	7	9
A029	131	Guillems de Saint Leidier	rics castellans	8	11
A030	134	N'Aimerics de Piguillan	fills d'un borges q'era mercadiers	27	33
A031	142	Ricas Novas	[esp.rés.]	4	5
A032	143v	Cadenetz	fills d'un paubre cavallier	12	14
A033	147v	Peirols	paubres cavalliers	21	25
A034	154	N'Ucs de Sain Circ	fills d'un paubre vavassor	15	18

TABLE A.2: Structure de *A* : *cansos*, les troubadours d'importance moyenne (suite)

id	folio	troubadour	sociale	NbPieces	volume
A035	158v	Perdigons	joglars	7	6
A036	160v	Raembautz de Vacheiras	fills d'un paubre cavallier	9	9
A037	164	Richartz de Berbesiu	cavalliers/paubres vavassors	5	15

Les petits troubadours

TABLE A.3: Structure de *A* : *cansos*, les petits troubadours

id	f.	troubadour	sociale	NbPieces	volume
—	166	Richartz de Tarascon	cavalliers	1	2
—	166v	Azemars lo Negres	del castel vieil d'Albin	1	2
—	166v	Peire Bermons lo Tortz	paubres cavalliers	1	2
—	167	Aimerics de Sarlat	joglars	1	2
—	167	Hugo de Pena	fills d'un mercadier	1	2
A038	167v	La comtessa de Dia	dompna	3	3
A039	168v	Na Castelloza	gentils dompna	3	5
—	169v	Gauserans de Saint Leidier	gentils castellans	1	2
—	170	Gaubertz Amielz	paubres cavalliers	1	2
—	170	Berengiers de Palasol	paubres cavalliers	2	2
—	170v	Jordans de l'Ila de Venessin	—	1	2

TABLE A.3: Structure de *A* : *cansos*, les petits troubadours (suite)

id	folio	troubadour	sociale	NbPieces	volume
—	171	Peire Raimons de Tolosa lo vieills	fills d'un borges	2	2
A040	172	Bertolomeus Goigis	gentis hom mercadiers	7	12

SECTION DES *TENSOS*TABLE A.4: Structure de *A* : *tensos*

id	f.	troubadour	sociale
—	177v	Rainautz de Pon. en Jaufres de Pon.	—
—	177v	Peirols. en Bernartz de Ventedorn.	—
—	178	Raembautz. en Blachatz.	—
—	178v	lo Dalfins. en Perdigos.	—
—	178v	Peirols. et Amors.	—
—	179	Nuc de la Bacallaria. en Bertrans de Sain Feliz.	—
—	179v	Gaucelms faiditz. en Perdigos.	—
—	179v	Guillems Ramnols d'At[?]. e Magretz.	—
—	180	N'Uguetz. E Reculaire.	—
—	180	Mesura e Leugaria.	—
—	180v	Gui d'Uissel. en Helias d'Uissel	—
—	181	Lo Coms de Rodes. En Arnautz	—
—	181	Guillems Gasmars. en Ebles de Saignas.	—

TABLE A.4: Structure de *A* : *tensos* (suite)

id	folio	troubadour	sociale
—	181v	Albertz Marqes. en Raembautz.	—
—	181v	Bernartz de Ventedorn. en Peirols.	—
—	182	Guillems de la Tor. e N'Imbertz.	—
—	182v	Albertetz. e Gaucelms Faiditz.	—
—	183	En Blacatz. en Peire Vidals.	—
—	183	Guillems de la Tor. en Sordels.	—
—	183v	Bertrans d'Avignon. e Raimons de las Salas.	—
—	184	Lo Vescoms de Torena. e N'Uc de Sain Circ.	—
—	184	N'Ucs de Sain Circ. e'l Coms de Rodes.	—
—	184v	Lo Coms de Rodes. e N'Uc de Sain Circ.	—
—	184v	Peironetz. en Girautz.	—
—	185	Na Maria de Ventedorn. en Gui d'Uissel.	—
—	185v	Gaucelms Faiditz. e N'Uc de la Bacalaria.	—
—	186	N'Aimerics de Piguillan. e N'Elias d'Uisel.	—
—	186	Naimerics de Piguillan. en Guillems de Berguedan.	—
—	186v	Guionetz. en Rambautz.	—
—	187	Lo Monges de Montaudon. ab Dieu.	—
—	187	Nesperdut. en Pons de Mont Laur.	—
—	187v	Lo Perbostz. en Sauarics de Malleon.	—
—	188	Gui de Cauaillon.	—
—	188	Guillems del Bauz.	—

TABLE A.4: Structure de *A* : *tensos* (suite)

id	folio	troubadour	sociale
—	188v	Albertetz. en Peire.	—

SECTION DES *SIRVENTES*Les premiers *sirventes*TABLE A.5: Structure de *A* : *sirventes*, les premiers *sirventes*

id	f.	troubadour	sociale	NbPieces	volume
A041	189	Bertrans de Born	castellans	26	32
A042	197	Girautz del Luc	[espace réservé]	2	3
—	198	Nesperdutz	—	1	
—	198	Guillems de la Tor	—	1	
—	198v	Dalfinetz	—	1	
—	198v	Peire de Gavaret	—	1	
—	199	Peire de la Mula	joglars	3	
A043	199v	Guillems de Bergedan	gentils bars, vescoms, seigner	12	14
—	203	Peire de Durban	—	1	

Les échanges de *sirventes*

TABLE A.6: Structure de A : *sirventes*, les échanges de *sirventes*

id	f.	troubadour	sociale	NbPieces	volume
A044	203	lo reis Richartz	—	1	2
A045	203v	Lo Dalfins d'Alvernge	coms	4	5
—	205	Girautz de Borneill	—	2	
—	205v	N'Uc de Mataplana	—	1	
—	206	Miravals	—	4	
—	207	Arnautz de Comunges	—	2	
—	207v	Peire Rotgiers	—	1	
—	208	Raembautz d'Aurenga	—	1	
—	208v	Peire de Bussinac	clercs	1	
—	209	lo Sordels	—	2	
—	209v	Ricas Novas	—	3	
—	210v	Folqetz de Romans	joglars	1	
—	211	Ogiers Novella	—	1	
—	211	Bertran del Poiet	—	1	
—	211v	lo Monges de Ponciboc	—	1	
—	212	Raimons de Durfort	—	1	
—	212	Trucs Malecs	—	1	

Les derniers *sirventes*

TABLE A.7: Structure de *A* : *sirventes*, les derniers *sirventes*

id	f.	troubadour	sociale	NbPieces	volume
—	212v	Peire Vidals	—	3	
—	213v	Guillems de Saint Gregori	—	1	
—	214	N’Aimerics de Piguillan	—	1	
—	214	Peire d’Alvernge	—	1	
—	214v	Monge de Montaudon	—	1	
—	215	Montaignagol	—	1	
—	215v	Peire Cardenals	—	5	

A.2 La structure du chansonnier *I*

SECTION DES *CANSOS*

Les plus grands troubadours

TABLE A.8: Structure de *I* : *cansos*, les plus grands troubadours

id	folio	troubadour	sociale	NbPieces	volume
I001	11	Peire d’Alverne	maestres/fils d’un borges	7	6,5
I002	12v	Peire Rogiers	canorgues	7	6
I003	14	Giraut de Bornelh	maestre/hom de bas afar	48	49

TABLE A.8: Structure de *I* : *canos*, les plus grands troubadours (suite)

id	folio	troubadour	sociale	NbPieces	volume
I004	26v	Bernartz de Ventedorn	paubra generacion	33	26
I005	33v	Gauselm Faiditz	filz d'un borges	23	22
I006	39	Peire Vidals	filz fo d'un pelicer	30	26
I007	46	Arnautz de Meruoill	clergues de paubra generacion	12	13
I008	49	Perdigons	joglars filz d'un paubre home	4	4
I009	50v	N'Aimerics de Piguillan	filz d'un borges qu'era mercadiers	27	22
I010	56v	Peirols	paubres cavalliers	22	17
I011	61	Folquet de Marseilla	evesques filz d'un mercadier	19	18
I012	65	Arnautz Daniels	d'un castel...gentils hom	11	16
I013	67v	Raimons de Miraval	paubres cavalliers	24	11
I014	73	Pons de Capduoill	rics hom fo e molt gentils bar	13	11
I015	75v	Raembatz de Vaqueiras	fillz d'un paubre cavallier	8	8
I016	78	Guillems de Saint Leidier	rics castellans	9	10
I017	80v	Lo monge Gaubertz de Poicibot	Monge...gentils hom filz del castellan	7	6
I018	82	Lo vescoms de Saint Antoni	vescoms	7	6
I019	84	Giraudos lo Ros	filz d'un paubre cavalier	4	4
I020	85	Peire Raimons de Tolosa	filz d'un borges	13	11
I021	87v	Richartz de Berbesieu	cavalliers...paubres vavausors	10	8
I022	89v	Gui d'Uisel	gentils castellans...canorgues	9	7
I023	91v	En Lafranc Cigalla	jutges e cavalliers	17	16

TABLE A.8: Structure de *I* : *cansos*, les plus grands troubadours (suite)

id	folio	troubadour	sociale	NbPieces	volume
I024	95v	Bonifaci Calbo	[<i>espace réservé</i>]	17	11
I025	98v	Den Bertholome Zorgi	gentils hom 1	14	17

les troubadours d'importance moyenne

TABLE A.9: Structure de *I* : *cansos*, les troubadours d'importance moyenne

id	folio	troubadour	sociale	NbPieces	volume
I026	102V	N'Uc Brunecs	clerges	7	6
I027	104	Guillems Ademars	gentis hom fo fils de paubre cavallier	8	6
I028	105bis	Guillems de Capestaing	cavalliers	6	5
I029	106	Elias Cairels	laboraire d'aur e d'argent e deseingnaire d'armas	9	7
I030	107	Peire de Maensac	paupres cavalliers	2	1
I031	107v	Saill de Scola	fils d'un mercadiers	3	1.5
I032	108	Peire del Puoi	—	1	1
I033	108	Lo reis d'Aragon	reis	1	0.5
I034	108v	Raimon de Salas	borges de Marseilla	2	1.5
I035	108v	En Blancatz	gentils bars	1	0.5
I036	109	En Blancassetz	fills d'En Blacatz	3	2.5
I037	109v	Guillems Figuera	fils d'un sartor et el fo satres	1	0.8

TABLE A.9: Structure de *I* : *cansos*, les troubadours d'importance moyenne (suite)

id	folio	troubadour	sociale	NbPieces	volume
I038	110	Peire Guillems	[<i>pas de désignation</i>]	3	2
I039	110v	Ricas Novas	—	5	3.5
I040	111v	Guillem de Balaun	—	1	1
I041	111v	Deude de Pradas	canorgues	9	7.5
I042	113v	Cadenetz	filz d'un paubre cavallier	17	12
—	—	[Marcabru]	[<i>chute du folio</i>]	24	20
I043	121v	Jordans Bonels	[rien]	1	1
I044	121v	Jaufre Rudels de Blaia	mout gentils hom, princes	3	2
I045	122	Peire de Valeria	joglars	1	1
I046	122v	Richautz de Tarascon	cavalliers	1	0.8
I047	122v	Bertrans del Poiet	gentils castellans	1	1
I048	123	N'Aimerics de Sarlat	fez se joglars	1	1
I049	123	Lo Sordels de Mantoana	fills d'un paubre cavallier	5	3
I050	124	Montaigna Cot	—	3	3
I051	125	Na Castelloza	gentils domna	3	2.5
I052	125v	N'Aimerics de Belenoi	clercs fo e fez se joglars	10	8
I053	127v	N'Uc de San Circ	filz d'un paubre vavausor	15	11.5
I054	130v	Elias de Barjols	filz fo d'un mercadier	5	3
I055	131v	Guillems de la Tor	joglars	6	5
I056	133	Cercamons	joglars	3	2

TABLE A.9: Structure de *I* : *cansos*, les troubadours d'importance moyenne (suite)

id	folio	troubadour	sociale	NbPieces	volume
I057	133v	Albertez de Gapenses	joglars	6	5.5
I058	135	Lo monges de Montaudon	monges	9	10
I059	137v	Pistoleta	cantaire/trobaire/e fez se mercadier e venc rics	5	4
I060	138v	N'Aimars lo Negres	[<i>pas de désignation</i>]	3	2.5
I061	139	Guillems Magretz	joglars	3	2
I062	140	N'Elias Fonssalada	joglars	1	0.8
I063	140	N'Azalais de Porcarages	domna	1	0.8
I064	140	Berengiers de Palazol	paubres cavalliers	3	2
I065	140v	Ugo de Pena	filz d'un mercadiers	1	1
I066	141	La comtessa di Dia	domna	3	2
I067	141v	Peire Bremonz lo Torz	paubres cavalliers	2	1.5
I068	142	Gauseran de San Leidier	gentils castellans	1	1
I069	142	Gaubertz Amiels	paubres cavalliers	1	0.8
I070	142v	Lo coms de Peitieux	coms	1	0.8
I071	142v	Guiratz de Calanson	joglars	3	2.5
I072	143	Guillems Rainols	cavalliers	2	2
I073	143v	Raembautz d'Aurenga	[<i>espace réservé</i>]	18	14.5

Les petits troubadours

TABLE A.10: Structure de *I* : *cansos*, les petits troubadours

id	folio	troubadour	sociale	NbPieces	volume
I074	147v	Peire Milon	—	5	4
—	148	En Ralmenz Bistorz	—	1	1
—	148v	Nuc de la bacalaria	—	2	1
—	148v	En Rambautz de Bel Joc	—	1	1
—	149	Arnaut de tintignac	—	1	1
—	149	Guirautz de Salaignac	—	1	1
—	149v	Peire de Corbiac	—	1	1
—	149v	Lo reis Peire d'Aragon	—	1	1
—	149v	Responsa de Peire Salvaie	—	1	1
—	150	Lo coms de Fois	—	1	1
—	150	Lo reis Peire d'Aragon	—	1	1
—	150	Lo coms de Fois	—	1	1

SECTION DES TENSOS

Ce tableau, sensiblement différent des autres, reprend pour partie celui proposé par W. Meliga dans son article sur le section des tensos dans *IK*¹.

id	N°Pièce	troubadour	sociale	BdT	Corr.
I075	653	Savarics de Mauleon / G. Faid./Uc de la Bac.	rics baron	432.2/167.26/449.1a	A503/D495/a294
—	654	Aimeric de Peguillan / Guillem de Berguedan	—	10.19/210.10	A531/D523/a297

1. W. MELIGA, « La sezione delle tenzoni... », p. 165–168.

TABLE A.11: Structure de *I : tensos* (suite)

id	N°Pièce	troubadour	sociale	BdT	Corr.
—	655	Aimeric de Peguillan / Gaucelm Faidit	—	10.28/167.24	a296
—	656	Aimeric de Peguillan / Albertet	—	10.3/16.3	a298
—	657	Blacatz / Raimbaut de Vaqueiras	—	97.4/388.3	A506/D498
I076	153 (658)	Rainautz de Pon / Jaufre de Pon	gentils castellans	414.1/261.1	A504/D496/a295
—	659	Dalfi d'Alvergne / Perdigo	—	119.6/370.11	A507/D499
—	660	Gaucelm Faidit / Perdigo	—	119.6/370.11	A510/D501
I077	661	N'Uc de la Bacalaria / Bertran de Saint Felitz	joglars	449.1/91.1	A509/D500
—	662	Guillem Rainol d'At / Guillem Magret	—	231.3/223.5	A511/D502
—	663	Ricau de Tarascon / Gui de Cavaillo	—	422.2/(105.1=)191.1a	—
—	664	Guiraut de Borneill / Anfos	—	242.22/23.1a	—
—	665	Peire Rogier [à Raimbaut d'Aurenga]	—	356.7	A599/D468
—	666	Raimbaut d'Aurenga [à Peire Rogier]	—	389.34	A600/D469
—	667	Peirol / Bernart de Ventadorn	—	323.4 / 70.2	A505/D497
I078	668	<i>Albertz Marques</i> / Raimbaut de Vaqueiras	marques	15.1 / 392.1	A517/D508
—	669	Bernart de Ventadorn / Peirol	—	70.32/366.23	A518/D509
—	670	Guilhem de la Tor / Imbert	—	236.8/250.1	A519/D511
—	671	Raimbaut de Vaqueiras / Coine	—	392.29/116.1	—
—	672	Raimbaut de Vaqueiras	—	392.7	—
—	673	Albertet / Gaucelm Faidit	—	16.16/167.25	A520/D512
—	674	Blacatz / Peire Vidal	—	97.7/364.32	A521/D513
—	675	Bonafe / Blacatz	—	98.1/97.10	—

TABLE A.11: Structure de *I : tensos* (suite)

id	N°Pièce	troubadour	sociale	BdT	Corr.
—	676	Bonafe / Blacatz	—	98.2/97.11	—
—	677	Guillem de Saint Gregori / Blacatz	—	233.5/97.9	—
—	678	Guillem de la Tor / Sordel	—	236.12/437.38	A522/D514
—	679	Raimon de Miraval / Bertran Folco d'Avigno	—	406.16/83.1	A523/D515
—	680	Guillem Gasmar / Eble de Saignas	—	218.1/128.1	A516/D507
—	681	Peirol	—	366.29	A508/D510
—	682	Vescoms de Torena / Uc de Saint Circ	—	460.1/457.14	A524/D516
—	683-4	Uc de Saint Circ / lo Coms de Rodes	—	457.33+33a/185.3+2a	A525/D517
—	685	Uguet / Reculaire	—	458.1/417.1	A512/D503
I079	686	Garins lo Bruns	gentils castellans	163.1	A513/D504
—	687	Gui d'Uisel/Elias d'Uisel	—	194.2/136.1	A514/D505
—	688	lo Coms de Proensa / Arnaut Catalan	—	184.1/25.1	A515/D506
—	689	Raimb. de Vaq. / Ademar de Peiteus / Perdigo	—	392.15/4.1/370.12a	—
—	690	Lanfranc Cigala / Guillelma de Rosers	—	282.14/200.1	—
—	691	Guigo de Cabanas / Jori	—	197.1b/277.1	—
—	692	Sordel / Bertran d'Alamano	—	437.11/76.7	—
—	693	Guionet / Cadenet	—	238.1/106.11	a280
—	694	Gui d'Uisel / Elias d'Uisel	—	194.17/136.4	a281
—	695	Gui d'Uisel / Elias d'Uisel	—	194.18/136.6	a284
—	696	Gaucelm Faidit / Uc de la Bacalaria	—	167.44/449.2	A ?D ?a287
—	697	Domna H /Rofin	—	249a.1/426.1	a290

TABLE A.11: Structure de *I* : *tensos* (suite)

id	N°Pièce	troubadour	sociale	BdT	Corr.
—	698	Prebost de Valensa / Savaric de Malleo	—	384.1/432.3	A ?D ?a293
—	699	Peirol / Dalfi d'Alvergne	—	366.10/119.2	a299
—	700	Albertet / Gaucelm Faidit	—	16.16/167.25	A ?D ?a302
—	701	Gui d'Uisel / Eble d'Uisel	—	194.16/129.4	a308
—	702	Albertet / Monge	—	16.17/303.1	a326
—	703	Bertran de Gordo / Peire Raimon de Toloza	—	84.1/355.19	a347
—	704	Oste / Guillem	—	313.1/201.4	a278
—	705	Montan	—	306.2	—

SECTION DES SIRVENTES

TABLE A.12: Structure de *I* : *sirventes*

id	folio	troubadour	sociale	NbPieces	volume
I080	164	Peire Cardinal	filz de cavallier et de domna	53	42
I081	174v	Bertrands de Born	castellans	36	43
—	185	Richard et Dalfin	[2 sirv.+razos]		
I082	186	Lo Dalfins d'Alverne	coms d'Alverne	1	1
—	186	Bertrands del Poiet	—	1	1
I083	186v	Raimons de Durfort e'n Turc Malec	cavallier	2	2
—	186v	Arnautz Daniels	—	1	1

TABLE A.12: Structure de *I* : *sirventes* (suite)

id	folio	troubadour	sociale	NbPieces	volume
—	187	Raembautz de Vaqueiras	—	2	2
—	187v	Guillems Figuera	—	2	1
—	188	Guiratz de Borneill	—	1	1
—	188	Lo Monge de Pocibot	—	1	1
—	188v	Den Sordel	—	3	3
—	189	Bertrans de Lamanon	—	1	1
—	189	N'Aimerics de Piguillan	—	1	1
I084	189v	Albertet Cailla	joglars	1	1
I085	189v	Folquet de Romans	bons joglars	1	0.8
I086	190	Ogiers	joglars	2	2
I087	190v	Peire de Barjac	cavalliers	1	1
I088	190v	Peire de Bosignac	clercs	1	1
I089	191	Tomiers	cavalliers	1	1
—	191	Raimons d'Avignon	—	1	1
I090	191v	Garins d'Apchier	gentils castellans	1	1
—	191v	Torcafols	—	1	1
—	192	Garins d'Apchier	—	1	1
—	192	Torcafols	—	1	1
I091	192v	Guillems de Berguedan	gentils bars/vescoms/seingner	14	8
—	194v	Guirautz de Luc	—	2	2
—	194v	Gaucelm Faiditz	—	1	1

TABLE A.12: Structure de *I* : *sirventes* (suite)

id	folio	troubadour	sociale	NbPieces	volume
I092	195	Girautz de Salaignac	joglars	1	1
—	195	Lo Monge de Montaudon	—	1	1
—	195v	Peire de la Caravana	—	1	1
—	195v	Peire d'Alverne	—	1	1
—	196	Refolsat de Folcalquier	—	1	1
—	196	Peire de Bragairac	—	1	1
—	196	Bernart de la Barda	—	1	1
—	196v	Aitartz del Fossar	—	1	1
—	196v	Peire de Bossignac	—	1	1
—	196v	Ogiers	—	1	1
—	197	Mantoat	—	2	2
—	197	Pons Barba	—	1	1
—	197v	N'Uc de Saint Circ	—	1	1
—	197v	Gaucelm Faiditz	—	1	1
—	197v	Pons de Capduoill	—	1	1
—	198	N'Aimeric de Piguillan	—	5	7

Annexe B

Annexes informatiques

Le projet initial était de construire une base, constituée d'un certain nombre de relevés opérés sur les miniatures, le texte des *vidas* et de manière plus générale sur les manuscrits choisis, afin de pouvoir opérer sur ces données des calculs permettant de déchiffrer le fonctionnement, les structures de ces trois chansonniers, et les rapports qu'y entretiennent texte et image.

La première étape du travail, une fois le sujet contextualisé (première partie), était d'opérer un certain nombre de relevés (contenus dans la base, en mode texte, *Miniatures*) et de s'en servir pour construire une description formalisée (deuxième partie), numérique, qui permette calculs statistiques et analyses factorielles (deuxième et troisième parties).

La réalisation d'une base de données contenant des éléments descriptifs d'un corpus d'images repose sur deux contraintes. La première est la contrainte scientifique : la description doit savoir distinguer les caractères discriminants et qui pourront être utiles au questionnement de ceux qui ne font pas sens. Cette description constitue en elle-même la phase la plus critique, conditionnant les résultats qui pourront être obtenus par la suite. La deuxième est la contrainte technique : il faut savoir choisir l'outil le plus adapté tout en étant conscient que tous ont leurs propres limites.

B.1 Présentation de la méthode et des logiciels utilisés

B.1.1 Création d'une base de données : MySQL et PhpMyAdmin

Pour celui qui doit constituer une base, même d'une seule table, les logiciels de type « tableurs » classiques (Excel, Calc, etc) offrent des possibilités assez limitées. Le choix du SQL s'imposait donc pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ce langage stable et éprouvé

procure un cadre connu et balisé, devant éviter les mauvaises surprises. Ensuite, les facilités d'utilisation, en matière de manipulation, modification, transformation de masse des données, étaient essentielles au projet, notamment pour permettre la transformation semi-automatisée des données d'un format textuel à un format numérique¹. Ensuite, les capacités de comptage, d'affichage sélectif, permettaient une première phase d'analyse. Enfin, les capacités d'export à divers formats (CSV, TeX, etc) ont permis la réutilisation de la base dans les autres logiciels choisis. Interopérabilité, stabilité, fonctionnalité, tels sont les critères qui ont guidé le choix de ce langage.

Au niveau du logiciel même, le choix d'une version libre et évolutive, telle que MySQL, par rapport à des logiciels commerciaux comme ceux proposés par Oracle™ tombait sous le sens, notamment en raison de l'utilisation d'un système d'exploitation de type Linux, en l'occurrence *Ubuntu*. Il a été utilisé en combinaison avec PHPMyAdmin, qui facilite très largement son exploitation.

B.1.2 Analyses statistiques : R et Multivar

Fondé sur le langage *S*, le langage *R*² est un langage de programmation destiné aux calculs mathématiques et statistiques poussés, associées à de nombreuses possibilités graphiques. Ses capacités sont largement augmentées par l'existence d'un très grand nombre d'extensions et de « bibliothèques », telle que celle proposée par le laboratoire de Biométrie et Biologie Évolutive (UMR 5558) de l'Université Lyon 1, *ADE4*, initialement consacrée aux « fonctions d'Analyse de Données destinée d'abord à la manipulation des données Écologiques et Environnementales avec des procédures Exploratoires d'essence Euclidienne »³, et qui procure des facilités dans le domaine des analyses factorielles. Toujours dans le même domaine, l'extension *Multivar*, écrite par Alain Guerreau, « qui assouplit et enrichit certaines possibilités de la grande bibliothèque *ade4* »⁴, améliore et facilite les calculs d'analyses factorielles simples ou multiples, notamment pour le domaine des statistiques appliquées à l'histoire ou à la philologie (une fonction, notamment, permet d'appliquer les analyses factorielles aux tableaux d'effectifs lexicaux, selon la procédure proposée par une chercheuse américaine, Susan Dumais⁵) et en améliore les sorties graphiques. Pour ces différentes raisons, on a préféré l'utilisation de *R* à celle de logiciels payants, même d'un usage courant, comme *SAS* (qui est utilisé, entre autres, par l'INSEE).

1. Parmi les fonctions qui m'ont beaucoup servi, on trouvera autant des fonctions de base (*SELECT*) que des fonctions plus avancées (*SET*, *UPDATE*, *COUNT*), mais surtout et avant tout la capacité d'utiliser des options multiples (*WHERE...=... AND ... LIKE AND... NOT LIKE... OR etc*).

2. <http://www.r-project.org/> [consulté le 7 juillet 2009].

3. <http://pbil.univ-lyon1.fr/ADE-4/> [consulté le mardi 7 juillet 2009].

4. Alain GUERREAU, *Multivar.r (version 2.0) : mode d'emploi simplifié*, 2008, p. 1.

5. Susan DUMAIS « Improving the retrieval of information from external sources », dans *Behavior Research Methods, Instruments and Computers*, t. 23 (1991), p. 229-236

Pour faciliter l'utilisation du langage *R*, on a utilisé *Rkward*⁶, qui est une interface graphique, fonctionnant sous KDE, et permet d'importer des bases de données, au format CSV, et qui procure une coloration syntaxique, tout comme de nombreuses autres fonctionnalités facilitant notamment les sorties graphiques et leur affichage, tout comme la modification des données.

Pour ce qui est des méthodes et calculs statistiques qui ont été utilisés, on a centré l'étude autour d'un certain nombre d'analyses factorielles, que l'on a ensuite prolongées par des méthodes moins globales, mais plus fines. D'une manière assez générale, les analyses factorielles se fondent sur la notion de distance, c'est-à-dire la distance relative qui sépare chaque individu ou chaque caractère. Pour réaliser une analyse factorielle multiple, on doit donc disposer d'un tableau listant, pour chaque individu, la ou les modalités correspondantes de chaque caractère. C'est à partir d'un tel tableau que le logiciel calcule les distances entre chaque individu (« points-lignes ») ou chaque modalité (« points-colonnes ») et les points les représentant sont ensuite projetés dans un espace de dimension n , n correspondant au nombre total de colonnes. Le logiciel se livre enfin à la recherche d'un hyperplan séparateur, c'est-à-dire qu'il cherche les deux ou trois axes offrant la meilleure répartition des points.

Les analyses factorielles se distinguent entre elles particulièrement en fonction de la méthode qu'elles utilisent pour calculer les distances. Ces distances, qui sont des distances relatives, sont cependant comparables entre elles. Les trois coefficients les plus usités sont la distance euclidienne, le coefficient de corrélation linéaire et le khi-deux⁷. La distance euclidienne, fondée sur le théorème de Pythagore, calcule la distance entre deux points comme étant égale à la racine carrée de la somme des carrés de la différence des abscisses et de la différence des ordonnées, c'est-à-dire soit D la distance, x l'abscisse de A et x' l'abscisse de B et y l'ordonnée de A et y' l'ordonnée de B : $D = \sqrt{(x - x')^2 + (y - y')^2}$. Le coefficient de corrélation linéaire, quant à lui, s'appuie sur les calculs de régressions linéaires, exposés plus bas tout comme le khi-deux se fonde sur les écarts à l'indépendance.

Les deux types principaux que j'ai utilisé sont les analyses en composantes principales (ACP) et l'analyse factorielle des correspondances (AFC), avec une préférence nette pour cette dernière. Du point de vue mathématique, l'ACP « utilise le coefficient de corrélation linéaire entre les colonnes et la distance euclidienne usuelle entre les lignes »⁸ et fournit une représentation des points-lignes (individus) en fonction d'axes qui correspondent aux colonnes (et donc, aux modalités), la position des points-colonnes étant déduite de la position des nuages de points-lignes.

En revanche, l'AFC opère le même traitement pour les lignes et pour les colonnes et utilise un coefficient de type khi-deux : « toutes les cases sont pondérées par les sommes

6. <http://rkward.sourceforge.net/> [consulté le mardi 7 juillet 2009].

7. Sur ce sujet, voir Alain GUERREAU, *Statistique pour historien*, 2004, p. 45.

8. *Ibid.*, p. 51.

des lignes et des colonnes (fréquences marginales), et ainsi les lignes ne sont traitées que comme des écarts par rapport au « profil moyen » identifié à la ligne-somme et les colonnes, comme des écarts par rapport au « profil moyen » identifié à la colonne-somme »⁹. D'une façon plus simple, la proximité des points dans l'espace factoriel correspond à l'écart à l'indépendance que l'on obtient en les croisant : plus l'écart à l'indépendance est élevé, plus ils seront proches, et réciproquement. De cette manière, tous les points sont disposés, toujours dans un espace de n dimensions, en fonction des distances qui les séparent tous les uns les autres. La représentation graphique que donne l'AFC, toujours une représentation des points selon deux axes choisis parmi les trois axes les plus significatifs, est donc plus immédiatement lisible et plus aisément interprétable.

De façon pratique, et au fil de mes expérimentations, j'en suis toutefois venu à considérer que, lorsque l'on est en présence d'un nombre très élevé de caractères et de modalités, l'étude directe des écarts à l'indépendance obtenus en croisant deux caractères, était d'un intérêt très grand, particulièrement lorsque l'on se rend compte qu'un des caractères a une influence très forte sur un grand nombre des autres. En bref, si les ACP ou AFC permettent de repérer des structures que l'on avait pas forcément identifiées, l'étude individuelle des écarts à l'indépendance permet de vérifier, préciser, affiner les liens qu'entretiennent entre eux les caractères et leurs modalités. Le principe de base du calcul des écarts à l'indépendance est dérisoirement simple : il s'agit de compter les cooccurrences de chaque modalité de chacun des deux caractères en les groupant par paires (modalité 1 du caractère A avec modalité 1 du caractère B, modalité 1 du caractère A avec modalité 2 du caractère B, etc) : plus les cooccurrences sont fréquentes, plus l'écart à l'indépendance les liant sera positif et élevé (attraction) et réciproquement. Dans la réalité, le calcul est plus complexe, notamment parce que le nombre d'occurrences de chacune des modalités est rarement, voire jamais, égal et que le pourcentage de l'effectif total du caractère varie d'une modalité à une autre. Le logiciel définit donc une valeur théorique, pour chaque case, dite valeur d'« indépendance », qui est obtenue en supposant que, si les deux caractères étaient indépendants, le résultat du croisement de la modalité 1 du caractère 1 avec les modalités 1,2,3 du caractère B seraient égaux (et ainsi de suite). Le logiciel calcule ensuite l'écart entre la valeur réelle et la valeur d'indépendance. Cette valeur est fréquemment calculé selon la formule du khi-deux (soit E l'écart et V la valeur théorique : $\frac{E^2}{V}$).

Lorsque cet écart est positif, on est face à une attraction des deux modalités ; lorsqu'il est négatif, il s'agit d'une répulsion. Il ne faut toutefois pas perdre de vue deux faits importants : ces valeurs sont relatives, elles ne prennent sens que dans un ensemble fini. Ensuite, certains biais peuvent fausser ces valeurs : si une modalité n'est présente qu'une fois, et si cette seule fois elle est associée à une autre, l'écart à l'indépendance sera très élevé, mais avec un effectif aussi limité cela pourra ne rien vouloir dire. Du point

9. *Ibid.*, p. 52.

de vue de la représentation graphique des écarts à l'indépendance, le graphique dit de « Bertin–Cibois »¹⁰ est probablement le plus pratique, représentant une grille croisant les modalités des deux caractères et sur laquelle les écarts sont représentés par des rectangles proportionnels, s'élevant au dessus de la ligne pour les attractions et plongeant en dessous pour les répulsions. Cette méthode a toutefois certaines limites, notamment parce qu'elle ne rend pas réellement compte des différences d'effectifs d'une modalité à l'autre, qui peuvent être très grands. Il est donc souhaitable de garder à l'esprit ces valeurs numériques de base.

B.1.3 Autres types d'analyses

Philologic a été utilisé, dans une moindre mesure, pour des recherches d'occurrences sur le texte des *vidas* de *A*. Le temps a hélas manqué pour l'océrisation des *vidas* de *IK* et leur encodage en TEI, ce qui aurait été d'un intérêt certain et aurait rendu l'utilisation de *Philologic* assez vraisemblablement plus profitable. Malgré tout, la réalisation d'une base de données et de calculs statistiques a été d'emblée préférée à l'utilisation d'outils comme *Philologic* à dimension uniquement textuelle, car le projet imposait de prendre en compte les dimensions iconographiques et matérielles à égalité avec la dimension textuelle et se concevait avant tout dans l'étude des rapports que celles-ci entretenaient entre elles (« Vocabulaire du texte, vocabulaire de l'image... »).

B.1.4 La mise en page : L^AT_EX

Pour obtenir une mise en page propre, élégante, des facilités de transformation et une bonne gestion de fichiers longs, contenant images et tableaux, L^AT_EX a été choisi. Ce logiciel de traitement de texte a également l'avantage de posséder une certaine interopérabilité avec PhPMyAdmin et *R*. Pour la bibliographie, usage a été fait de BibTeX, qui permet la gestion de bases de données bibliographiques importantes et gère de façon automatisée les renvois et l'affichage des notices. Un problème a toutefois existé, celui des fichiers de mises en forme pour BibTeX, aucun ne répondant aux normes bibliographiques de l'École nationale des chartes.

10. Du nom de Jacques Bertin, son créateur, et de Philippe Cibois, sociologue qui en a fait très largement usage.

B.2 La base de données

B.2.1 Modèle conceptuel

Cette base contient, sous forme numérique, les données formalisées qui ont été relevées dans la première base. Pour pouvoir être utilisée dans des analyses statistiques, à chaque caractère doit répondre un nombre défini de modalités.

Id :

Identifiant de la miniature.

Manuscrit [Ms] :

A : 1

I : 2

K : 3

Folio :

Folio où se trouve la miniature.

Emplacement [Emp] :

Emplacement de la miniature sur la page

a haut : 1

a milieu : 2

a bas : 3

b haut : 4

b milieu : 5

b bas : 6

Volume [Vol] :

Volume des oeuvres du troubadour concerné, faisant suite à la miniature (en nombre de colonnes de texte).

NbPièces [Nbpc] :

Nombre des pièces du troubadour concerné, faisant suite à la miniature.

Lettre [Lett] :

Il est important de chercher à savoir quel type de lettre va avec quelle représentation.

A : 1, B :2, C :3, D : 4, E : 5, F : 6, G : 7, [H : 8, I/J : 9], L : 10, M : 11, N : 12, [O : 13],
P : 14, Q : 15, R : 16, S : 17, T : 18, U/V : 19.

CouleurLettre [ColLett] :

La principale couleur de la lettre.

blanc : 1
rouge : 2
rose : 3
vert : 4
bleu : 5
brun : 6
gris : 7
noir : 8

CouleurInterieureLettre [ColIL] :

La couleur servant pour les contours intérieurs de la lettre (dans A).

jaune : 1
vert : 2
bleu : 3
gris : 4

RemplissageLettre [ColRL] :

La couleur secondaire de la lettre, servant au remplissage d'espaces évidés ou à la décoration (utile surtout pour A).

blanc : 1
rouge : 2
vert : 3
bleu : 4
gris : 5

CouleurCadre [ColCad] :

Couleur du cadre.

blanc : 1
rouge : 2
rose : 3

vert : 4
bleu : 5
brun : 6
gris : 7
noir : 8
Brun (couleur passée) : 9
jaune : 10

Troubadour :

Nom du troubadour (tel que dans le ms).

NombrePersos [NbPer] :

Le nombre de personnages présents sur la miniature (1, 2, 3).

Vida :

Présence d'une vida (0,1).

PostilleRespectee [PostR] :

Respect (ou non) de la postille (oui, non, semi).

pas de postille : 0
oui : 1
partiellement : 2
non : 3

DesignationPostille [DesPost] :

Désignation du troubadour dans la postille.

cavaller : 1
baron : 2
re : 3
dona : 4
jogular : 5
maistro : 6
calonego : 7
clerego : 8

monego : 9
 vescovo : 10
 home : 11

AutresMinPage [AMP] :

Nombre d'autres miniatures dans la page (0,1,2).

Section [Sec] :

Section dans laquelle se trouve la miniature (cansos, tensos, sirventes).

cansos : 1
 tensos : 2
 sirventes : 3

DesignationVida [DesVid] :

Désignation sociale dans la vida, telle quelle ou sous la forme de la filiation.

serviteurs et personnages de basse extraction (sirven, sartor) : 1
 borges/mercadiers : 2
 jongleurs : 3
 paubres cavalliers : 4
 cavalliers : 5
 castellans : 6
 barons et grands nobles : 7
 roi : 8
 dompna : 9
 Maîtres : 10
 canorgues : 11
 clerics : 12
 monge : 13
 evesques : 14

Formules [FormVida] :

fetz se joglars : 1
 bons cavalliers d'armas : 2
 gen parlans : 3

bels et avinens de la persona : 4
 cortes : 5
 enseignatz/ensegnada : 6
 savis de letras et de sen natural : 7
 saup/amparet ben letras : 8
 honratz/grasitz : 9
 larcs : 10

Qualités « littéraires » [Trobar] :

ben trobar : 1
 ben cantar : 2
 ben viular : 3
 Très laudatif/détaillé : 4
 bel dire/ben parlar : 5
 mal trobava : 6
 mal cantava : 7
 mal viulava : 8
 mal parlava : 9
 bons sons : 10
 bons motz : 11
 paubres motz : 12

Motifs narratifs [Motifs] :

absence du motif amoureux : 1
 dame de haut rang (généralement mariée) : 2
 dame de rang social supérieur, femme ou soeur du protecteur : 3
 refus du plazer d'amor : 4
 accord du plazer d'amor : 5
 réciprocité amoureuse : 6
 Louanges de la dame : 7
 Dame célibataire ou de rang non spécifié, ou bourgeoise : 8
 Mari jaloux : 9
 Mariage : 10
 Relation amoureuse exclusive : 11
 Retrait du monde de l'amant (à la mort/au refus de la dame ou à la mort du protecteur) :
 12
 Retrait du monde de la dame à la mort de l'amant : 13
 Devient moine : 14

Se fait jongleur : 15

Trouve un protecteur : 16

Passe du temps dans une scola : 17

Enfant recueilli : 18

Châtiment : 19

Sexe :

Masculin : 1

Féminin : 2

Âge :

Âgé : 1

Orientation et angle [Ori] :

Orientation du personnage représenté et l'angle (le visage est utilisé comme repère pour l'angle.

Vers le texte de 3/4 : 1

Vers le texte de profil : 2

Face strict : 3

Face, tête de 3/4 : 4

Dos au texte : 5

Dos au texte/vers qqn : 6

de dos : 7

Position [Pos] :

debout : 1

assis : 2

à cheval : 3

Geste :

atypique : 0

déclame (2 mains) : 1

déclame (1 main) : 2

statique : 3

chevauche : 4
converse : 5
joue d'un instrument : 6
lit/écrit/porte un livre : 7
souffre : 8

Main :

autre : 0
une main dans plis : 1
deux mains dans plis : 2
sur le coeur : 3
sur le genou : 4
tient sa tête : 5
s'accoude sur la lettre : 6
digitus argumentalis : 7

Barbe :

Oui : 1
Non : 2

Coiffe :

cale type 1 (simple) : 1
cale type 2 (élaborée) : 2
chapel ou bende : 3
ficelle : 4
Toque ronde : 5
Toque plate/rect. : 6
Couronne : 7
Chaperon (ou cale et chaperon) : 8
diadème : 9
mitre : 10
tonsure : 11
chapeau de fer : 12
heaume ouvert : 13
heaume : 14

Decor :

château : 1

banc : 2

Accessoire [Acc] :

codex, volumen, livre... : 1

baguette : 2

Instrument de musique : 3

épervier : 4

lance : 5

épée/masse d'armes : 6

gonfanon/lance à pennon armorié : 7

autres [baluchon, fleur, dés, harpe de Richart] : 8

Vêtement [Vet] :

Cotte (ou surcot), portée seule : 1

Cotte et surcot visibles : 2

cotte de mailles ? et surcot : 3

cotte de mailles et brigandine : 4

cotte et manteau : 5

cotte et manteau à fente et col : 6

cotte et chape : 7

coule (avec ou sans capuche) ou robe et scapulaire : 8

vêtements liturgiques : 9

robe de clerc seule : 10

Vair :

Présence de fourrure : 1

Tissu :

Tissu à motifs : 1

Fixations [Fix] :

Présence de boutons ou de fixations : 1

Écu :

écu : 1

écu armorié : 2

Carapaçon [Carap] :

La housse du cheval, armoriée : 1

Armoiries [Armo] :

La présence d'armoiries : 1

CouleurVetementPrincipale [CVP] :

La couleur du vêtement du dessous.

blanc : 1

rouge : 2

rose : 3

vert : 4

bleu : 5

brun : 6

gris : 7

noir : 8

mauve : 9

CouleurVetementSecondaire [CVS] :

La couleur du vêtement du dessus.

blanc : 1

rouge : 2

rose : 3

vert : 4

bleu : 5

brun : 6

gris : 7

noir : 8

B.2.2 Contenu de la base

Les tableaux suivantes contiennent les données les plus pertinentes de la base, divisées entre données concernant la miniature et données concernant les *vidas*. Les identifiants renvoient aux numéros d'ordre des miniatures, le sigle du manuscrit étant remplacé par un chiffre (*1001* étant la miniature *A1*). Pour le contexte, il faudra se rapporter (en annexe A) aux tableaux contenant la structure des manuscrits.

Miniatures de A

TABLE B.1: A, Miniatures

Id	Emp	Let	CL	CIL	CRL	CIC	Ori	Pos	Ges	Main	Bbe	Coif	Dec	Acc	Vet	Ecu	Car	Armo	CVP	CVS
1001	3	2	2	2	4	5	1	1	1	7	0	8	0	0	7	0	0	0	5	2
1002	3	5	5	1	2	2	1	2	7	7	1	0	0	1	5	0	0	0	5	3
1003	4	3	2	0	3	6	1	1	2	7	0	3	0	0	5	0	0	0	5	2
1004	1	1	2	1	0	5	1	3	4	0	0	3	0	0	1	2	0	1	5	0
1005	2	4	5	0	2	9	1	2	1	4	0	2	2	0	7	0	0	0	5	2
1006	2	5	5	0	2	2	1	3	4	0	0	2	0	4	1	0	0	0	1	8
1007	1	17	5	1	0	2	1	1	6	0	0	3	0	3	1	0	0	0	1	0
1008	2	1	3	2	0	2	1	1	1	7	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0
1009	5	11	2	3	0	9	1	1	5	7	0	4	0	0	2	0	0	0	5	1
1010	4	17	5	1	0	2	1	3	4	7	1	10	0	0	9	0	0	0	5	1
1011	4	5	2	1	4	5	1	3	4	0	0	0	0	5	1	2	0	1	5	0
1012	4	17	2	2	0	5	1	1	1	7	0	4	0	0	1	0	0	0	5	0
1013	1	1	5	4	0	2	4	2	8	5	0	0	2	0	5	0	0	0	5	1
1014	6	14	2	1	4	6	1	1	1	7	0	4	0	0	1	0	0	0	5	0
1015	4	1	2	2	4	5	1	3	4	4	0	7	0	0	5	0	0	0	5	2
1016	4	1	2	1	4	5	1	2	5	0	0	11	2	0	10	0	0	0	9	0
1017	4	7	5	1	2	2	1	3	4	0	0	11	0	0	7	0	0	0	5	1
1018	4	12	2	0	3	5	1	3	4	0	0	0	0	5	1	2	0	1	1	0
1019	4	2	5	1	0	2	1	1	1	0	0	11	0	0	7	0	0	0	5	1
1020	1	1	2	1	4	6	1	1	3	0	0	11	0	4	8	0	0	0	6	0
1021	4	3	2	4	4	5	1	2	7	0	0	11	2	1	8	0	0	0	1	6
1022	4	3	2	2	4	6	1	2	2	4	0	5	2	0	2	0	0	0	1	5
1023	5	5	5	0	2	9	3	2	7	7	0	11	0	1	9	0	0	0	5	2
1024	4	1	3	2	4	2	2	2	7	0	0	5	0	1	5	0	0	0	5	5

TABLE B.1: A, Miniatures (suite)

Id	Emp	Let	CL	CIL	CRL	CC	Ori	Pos	Ges	Main	Bbe	Coif	Dec	Acc	Vet	Ecu	Car	Armo	CVP	CVS
1025	6	18	5	1	2	2	1	1	1	0	0	3	0	0	6	0	0	0	5	3
1026	4	11	2	2	4	2	1	1	1	7	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0
1027	4	15	5	4	2	9	1	3	4	0	0	1	0	0	1	0	0	0	2	0
1028	2	1	2	1	4	9	1	3	4	0	0	2	0	7	1	2	0	1	1	0
1029	1	2	5	1	0	2	6	3	5	0	0	1	0	0	1	0	0	0	2	0
1030	1	15	3	2	4	2	1	1	3	4	0	5	0	2	5	0	0	0	2	5
1031	5	2	2	1	4	6	1	1	2	3	0	2	0	0	1	0	0	0	5	0
1032	3	17	2	2	4	5	1	1	1	0	0	5	0	0	5	0	0	0	1	8
1033	3	3	3	2	4	5	2	3	4	0	0	1	0	4	1	0	0	0	5	0
1034	1	12	2	1	4	9	1	1	1	7	0	11	0	2	7	0	0	0	1	5
1035	2	18	5	1	2	2	1	1	6	0	0	4	0	3	1	0	0	0	1	0
1036	3	10	2	0	4	5	1	1	2	3	0	3	0	0	2	0	0	0	5	3
1037	0	18	2	0	4	2	1	1	5	0	0	1	0	0	2	0	0	0	5	3
1038	5	1	5	4	2	2	4	2	1	4	0	0	2	0	2	0	0	0	5	3
1039	4	1	2	0	4	5	6	2	5	3	0	3	0	0	5	0	0	0	3	5
1040	6	1	2	0	4	6	2	2	3	4	0	8	3	0	1	0	0	0	5	0
1041	4	7	2	2	4	5	1	3	4	0	0	12	0	7	4	2	0	1	7	6
1042	5	7	5	1	2	2	1	1	1	4	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0
1043	3	19	2	0	4	5	4	3	4	0	0	12	0	5	4	2	0	1	7	6
1044	5	4	5	4	2	2	1	2	6	0	1	7	2	8	5	0	0	0	5	2
1045	4	16	2	1	4	5	1	3	4	0	0	0	0	7	1	0	0	1	5	0

Vidas de A

TABLE B.2: A, Vidas

Id	DesPost	Vida	DesVid	FormVida	Trobar	Motifs
1001	6	1	10+2	7+4+9	1+2+4	1
1002	6	1	10+1	7+9	4	17+1
1003	11	1	0	0	0	1+16+18+19
1004	1	0	0	0	0	0
1005	6	1	5	8	4	2+4
1006	1	1	4	9	1+5	16+2+4+7
1007	5	1	1	1	6+7+8+9+10	1+15
1008	11	1	3	9	10+12	1
1009	1	1	7	2+3+4+6	1+2+3	2+7+11+12
1010	10	1	14	0	0	16+3+7+4+12+14
1011	1	0	0	0	0	0
1012	5	1	2	1	7+10+11	15+10+1+16
1013	1	1	5	2+4+5	0	11+7+9+13+6
1014	11	1	1	5+6	1+2	16+3+6+9+19+12+7
1015	1	1	7	0	4	5+9+19+10
1016	8	1	12	4	1+2	15+2+16+7
1017	7	1	11	1+4+7+9	2	15+16+5+19+14
1018	5	1	4	3+9	1	1+16+15+14
1019	7	1	6	0	0	2+7
1020	9	1	13	9	0	16+1
1021	1	1	13	8	2+3	15+16+8+7+10+19

TABLE B.2:

Id	DesPost	Vida	DesVid	FormVida	Trobar	Motifs
1022	6	1	12	8+7+1	0	15+16+8+4+12+14
1023	8	1	12	1	0	2+7
1024	7	1	11	7	0	1
1025	1	1	6	4	1+2	3+10+7
1026	0	1	5	5+3	0	0
1027	2	1	7	0	10+12	11+6+13
1028	2	1	7	6+5+2+4	0	2+6+13
1029	1	1	6	9+2+5+6	0	2+7+6
1030	11	1	2	0	7	8+7+9+16
1031	11	0	0	0	0	0
1032	11	1	4	4+5+1	2+5	18+1+15+16+14+1
1033	1	1	4	4+5	0	16+3+7+5+19+1
1034	8	1	4	0	0	17+15+16+10+1
1035	5	1	3+1	0	1+3	1+16+14
1036	1	1	4	1	0	15+16+3+7+5
1037	1	1	4	2+4	1+2+10+11	2+7+4
1038	4	1	9	4	0	2+7
1039	4	1	9	4	2+7	
1040	11	1	2	0	0	2
1041	1	1	6	2+3	1	0
1042	11	0	0	0	0	0

TABLE B.2:

Id	DesPost	Vida	DesVid	FormVida	Trobar	Motifs
1043	1	1	7	4	0	19
1044	3	0	0	0	0	0
1045	2	1	7	3+5+2	0	0

Miniatures de *I*

TABLE B.3: I, Miniatures

Id	Emp	Let	CL	CIL	CRL	CIC	Ori	Pos	Ges	Main	Bbe	Coif	Dec	Acc	Vet	Ecu	Car	Armo	CVP	CVS
2001	2	1	2	0	3	4	1	1	1	0	1	5	0	0	7	0	0	0	3	5
2002	6	1	2	0	4+3	4+10	5	1	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	5	0
2003	6	2	2	0	0	5+4	1	1	1	7	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0
2004	6	15	3	0	0	5	1	1	1	7	0	8	0	0	6	0	0	0	2	5
2005	2	18	5	0	3	2+1	1	1	5	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0
2006	5	11	3	0	0	5+4	1	1	1	7	0	8	0	0	6	0	0	0	5	2
2007	2	17	4	0	2	5+3	1	1	7	1	0	11	0	1	10	0	0	0	5	0
2008	6	3	2	0	0	4+3	1	1	6	0	0	8	0	3	1	0	0	0	5	0
2009	5	4	5	0	0	2+4	1	1	1	7	0	8	0	0	2	0	0	0	3	3
2010	1	11	5	0	0	3	4	3	4	0	0	0	0	5	1	1	0	0	2	0
2011	1	1	3	0	0	5+4	3	1	3	3	0	10	0	1	9	0	0	0	2	5
2012	2	5	4	0	0	2	1	1	1	7	0	8	0	0	2	0	0	0	5	5
2013	6	14	4	0	0	7	1	3	4	0	0	0	0	0	3	0	0	0	5	0
2014	1	17	2	0	0	7	1	3	4	0	0	14	0	5	1	1	0	0	7	0
2015	6	17	5	0	0	2+3	1	3	4	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0
2016	5	3	3	0	0	5+4	1	3	4	0	0	14	0	5	1	2	0	1	7	0

TABLE B.3: I, Miniatures (suite)

Id	Emp	Let	CL	CIL	CRL	CC	Ori	Pos	Ges	Main	Bbe	Coif	Dec	Acc	Vet	Ecu	Car	Armo	CVP	CVS
2017	2	1	2	0	0	4	1	1	1	7	1	11	0	0	8	0	0	0	6	1
2018	6	10	6	0	1	5+3	1	3	4	0	0	7	0	0	6	0	0	0	5	2
2019	1	1	5	0	0	2	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	3	0
2020	1	1	2	0	0	5+4	1	1	2	1	0	6	0	0	2	0	0	0	7	1
2021	5	18	6	0	5	2	2	3	4	0	0	14	0	7	3	2	0	1	2	0
2022	6	2	5	0	0	3	2	3	4	0	0	14	1	6	3	1	0	0	1	2
2023	4	5	2	0	0	5+4	1	1	1	0	0	6	0	0	6	0	0	0	3	5
2024	3	18	6	0	5	5+3	1	1	1	0	0	6	0	0	6	0	0	0	5	2
2025	6	11	3	0	0	5	1	1	1	0	0	8	0	0	6	0	0	0	2	5
2026	6	1	5	0	2	7+3	1	1	1	7	1	11	0	0	10	0	0	0	1	0
2027	6	12	2	0	0	7	1	1	1	3	0	11	0	0	8	0	0	0	6	0
2028	5	10	7	0	0	2+5	7	3	4	0	0	14	0	5	1	0	0	0	5	0
2029	6	6	3	0	0	7	1	1	1	7	0	1	0	0	2	0	0	0	5	0
2030	5	10	5	0	0	2+3	2	3	4	0	0	14	0	6	3	1	0	0	2	0
2031	3	7	3	0	0	5	1	1	0	6	0	11	0	0	8	0	0	0	5	1
2032	2	10	2	0	0	4+3	1	1	1	7	0	6	0	0	6	0	0	0	3	5
2033	5	14	4	0	0	10+5	2	3	4	0	0	14	0	7	1	2	1	1	7	0
2034	1	17	5	0	0	3	1	1	1	7	0	6	0	0	2	0	0	0	2	2
2035	6	10	3	0	0	2+4	2	3	4	0	0	14	0	5	1	1	0	0	7	0
2036	6	17	2	0	0	5	4	3	4	0	0	14	0	5	1	1	0	0	7	0
2037	5	14	4	0	0	3	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0
2038	2	12	5	0	0	2+4	1	1	1	7	0	5	0	0	5	0	0	0	3	1
2039	3	2	3	0	0	4	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0
2040	1	10	2	0	0	5	1	1	1	0	0	6	0	0	6	0	0	0	3	5
2041	5	2	5	0	0	2	1	1	1	7	0	11	0	0	7	0	0	0	7	3
2042	5	17	2	0	0	4	1	1	1	0	1	5	0	0	5	0	0	0	7	8

TABLE B.3: I, Miniatures (suite)

Id	Emp	Let	CL	CIL	CRL	CC	Ori	Pos	Ges	Main	Bbe	Coif	Dec	Acc	Vet	Ecu	Car	Armo	CVP	CVS
2043	2	17	5	0	0	3	1	1	1	7	0	6	0	0	1	0	0	0	2	0
2044	6	10	3	0	0	5+4	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0
2045	6	11	5	0	0	2	1	1	3	0	0	8	0	8	1	0	0	0	3	0
2046	6	1	2	0	0	4	2	3	4	0	0	14	0	5	1	1	0	0	7	0
2047	5	2	7	0	0	4	2	3	4	0	0	14	0	5	3	0	0	0	5	0
2048	2	1	3	0	0	5+4	1	1	6	0	0	0	0	3	1	0	0	0	2	0
2049	6	18	5	0	0	2	1	1	1	0	0	8	0	0	6	0	0	0	7	3
2050	1	15	2	0	0	7	1	1	6	0	0	8	0	3	1	0	0	0	5	0
2051	1	1	7	0	0	5	5	1	2	1	0	4	0	0	5	0	0	0	2	5
2052	6	1	3	0	0	5	1	1	1	7	0	8	0	0	1	0	0	0	5	2
2053	5	7	5	0	0	2	1	3	4	0	0	6	0	0	1	0	0	0	2	0
2054	6	1	5	0	0	2+3	1	1	1	7	0	5	0	0	5	0	0	0	7	8
2055	5	3	2	0	0	4	1	1	8	5	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0
2056	4	7	5	0	0	3	1	1	0	0	0	0	0	8	1	0	0	0	2	0
2057	4	1	3	0	0	2+4	1	1	6	0	0	0	0	3	1	0	0	0	5	0
2058	4	1	2	0	0	5+4	1	2	5	0	1	11	2	4	8	0	0	0	6	0
2059	3	17	2	0	0	5	1	1	1	0	0	8	0	0	1	0	0	0	4	0
2060	4	1	3	0	0	4	1	1	1	0	0	6	0	0	6	0	0	0	2	5
2061	6	5	4	0	0	4+3	5	2	0	0	0	0	0	8	1	0	0	0	3	0
2062	1	4	5	0	0	3	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0
2063	3	1	2	0	0	5+4	5	1	2	1	0	4	0	0	5	0	0	0	5	4
2064	6	17	3	0	0	2+4	2	3	4	0	0	14	0	5	1	0	0	0	7	0
2065	6	3	4	0	0	5	1	1	1	0	0	8	0	0	1	0	0	0	2	0
2066	3	1	5	0	0	4	5	1	2	1	0	9	0	0	5	0	0	0	4	2
2067	3	11	2	0	0	5+4	2	3	4	0	0	14	0	5	1	1	0	0	7	0
2068	1	14	3	0	0	2+4	1	1	3	0	0	6	1	6	6	0	0	0	2	5

TABLE B.3: I, Miniatures (suite)

Id	Emp	Let	CL	CIL	CRL	CC	Ori	Pos	Ges	Main	Bbe	Coif	Dec	Acc	Vet	Ecu	Car	Armo	CVP	CVS
2069	4	2	4	0	0	3	2	3	4	0	0	14	0	6	3	2	1	1	5	2
2070	1	14	8	0	0	2	1	3	4	0	0	14	0	7	2	2	1	1	2	0
2071	3	2	2	0	0	4	1	1	1	0	0	6	0	0	1	0	0	0	5	0
2072	6	15	3	0	0	2+5	2	3	4	0	0	14	0	6	1	1	0	0	7	0
2073	5	1	4	0	0	5	1	1	1	0	0	1	0	0	6	0	0	0	3	5
2074	1	17	3	0	0	5+4	1	1	1	0	0	0	0	0	2	0	0	0	5	2
2075	3	7	5	0	0	2+3	2	3	4	0	0	14	0	5	1	2	1	1	3	0
2076	6	17	2	0	0	4+3	2	3	4	0	0	14	0	5	1	2	1	0	4	0
2077	4	4	3	0	0	5+4	1	1	1	0	0	6	0	0	1	0	0	0	5	0
2078	2	1	4	0	0	2+3	2	3	4	0	0	14	0	5	1	2	1	1	0	0
2079	1	12	2	0	0	5+4	1	3	4	0	0	8	0	0	6	0	0	0	2	5
2080	3	4	6	0	0	5	1	1	1	0	0	8	0	0	7	0	0	0	4	2
2081	4	10	3	0	0	2+5	1	3	4	0	0	14	0	5	1	1	1	0	7	0
2082	3	19	5	0	0	3	1	3	4	0	0	14	0	7	1	2	1	1	4	0
2083	2	18	2	0	0	5+4	1	3	4	0	0	14	0	5	1	1	0	0	5	0
2084	5	1	5	0	0	2+4	1	1	1	0	0	1	0	0	2	0	0	0	2	2
2085	6	6	2	0	0	5+4	1	1	2	1	0	6	0	0	2	0	0	0	3	5
2086	2	18	5	0	0	2+4	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	3	0
2087	3	18	3	0	0	2+4	1	3	4	0	0	14	0	5	1	2	1	0	2	0
2088	6	17	4	0	0	2+3	1	1	1	0	0	11	0	0	7	0	0	0	5	3
2089	3	17	2	0	0	5+4	1	3	4	0	0	14	0	5	1	1	0	0	5	0
2090	3	3	3	0	0	2+4	2	3	4	0	0	14	0	6	1	1	1	0	2	0
2091	1	18	5	0	0	2+3	1	2	5	0	0	8	0	0	6	0	0	0	4	2
2092	3	5	2	0	0	4+3	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0

Vidas de I

TABLE B.4: I, vidas

Id	Vida	DesVid	FormVida	Trobar	Motifs
2001	1	10	7+4+9		1
2002	1	11	1+4+10+7		15+16+3+7+5+19
2003	1	10	7+9		1+17
2004	1	1	5+6		16+3+6+9+19+12+7
2005	1	2	1		15+10+1+16
2006	1	2	0		5+9+19+10
2007	1	12	4+9		15+2+16+7
2008	1	3+1	0		15+16+15+1
2009	1	2	0		8+7+9+19+16
2010	1	4	4+5		16+3+7+4+19+15
2011	1	14	9		16+3+7+4+14
2012	1	5	1+8		2+4
2013	1	4	9		16+2+4+7
2014	1	7	2+3+4+6		2+7+11+12
2015	1	4	1		15+16+3+7+5
2016	1	6	9+2+5+6		2+7+6
2017	1	13	8		15+16+7+8+10+19
2018	1	7	6+5+2+4		2+6+13
2019	1	4	0		16+3+7
2020	1	2	1		1+15+16+10
2021	1	6	2+4		2+7+4

TABLE B.4: I, vidas (suite)

Id	Vida	DesVid	FormVida	Trobar	Motifs
2022	1	6	0		2+7
2023	1	5	0		0
2024	0	0	0		0
2025	1	2	4		1
2026	1	12	8+7+1		15+16+8+4+12+14
2027	1	4	1+3		16+15+14
2028	1	5	2+4+5		11+7+9+13+6
2029	1	2	1		15+1
2030	1	4	0		2+7+5
2031	1	2	1		15+16+12
2032	0	0	0		0
2033	1	8	0		0
2034	1	2	0		1
2035	1	7	10		0
2036	1	7	10+5		0
2037	1	1	1		15+1
2038	1	0	5+4		1+14
2039	0	0	0		0
2040	0	0	0		0
2041	1	11	7		1
2042	1	4	4+5+1		18+1+15+16+14+1

TABLE B.4: I, vidas (suite)

Id	Vida	DesVid	FormVida	Trobar	Motifs
2043	1	0	0		2+7
2044	1	7	0		11+6+13
2045	1	3	0		1
2046	1	5	2		1
2047	1	6	10+2		1
2048	1	0	1		15+1
2049	1	4	4		3+10+7
2050	0	0	0		
2051	1	9	4+6		2+7
2052	1	12	1		15+2+7
2053	1	4	8+1		17+15+16+10+1
2054	1	2	1		15+16+3+7+12+14
2055	1	3	0		10
2056	1	3	0		1
2057	1	3	0		15+1
2058	1	13	9		16+1
2059	1	2	9	0	15+1
2060	1	0	5+3+9		16
2061	1	3	9		1
2062	1	2	1+4		1
2063	1	9	6		2+7

TABLE B.4: I, vidas (suite)

Id	Vida	DesVid	FormVida	Trobar	Motifs
2064	1	4	2+6		2+7
2065	1	2	1		0
2066	1	9	4		2+7
2067	1	4	0		0
2068	1	6	0		2
2069	1	4	2+5		0
2070	1	7	5+2		0
2071	1	3	8		1
2072	1	5	0		0
2073	0	7	0		0
2074	0	0	0		0
2075	1	7	2+5+6+10		0
2076	1	6	0		0
2077	1	3	5+6		0
2078	1	7	10+5+6		0
2079	1	6	0		0
2080	1	5	0		15+16+1
2081	1	6	2+3		0
2082	1	7	2+5+10+3		0
2083	1	5	0		0
2084	1	3	0		0

TABLE B.4: I, vidas (suite)

Id	Vida	DesVid	FormVida	Trobar	Motifs
2085	1	3	1+9		0
2086	1	3	1		0
2087	1	5	5		2+6+5
2088	1	12	0		0
2089	1	5	0		0
2090	1	6	0		2+10
2091	1	7	4		19
2092	1	3	5		0

Miniatures de *K*

TABLE B.5: K, Miniatures

Id	Emp	Let	CL	CIL	CRL	CC	Ori	Pos	Ges	Main	Bbe	Coif	Dec	Acc	Vet	Ecu	Car	Armo	CVP	CVS
3001	2	1	3	0	2	2	1	1	1	0	1	5	0	0	7	0	0	0	2	5
3002	4	1	2	0	4+3	5	1	1	1	0	1	5	0	0	7	0	0	0	5	3
3003	4	2	1	0	4	5	1	1	1	0	0	6	0	0	2	0	0	0	2	5
3004	3	15	1	0	4	2	1	1	1	7	0	8	0	0	6	0	0	0	1	5
3005	1	18	5	0	3	2+1	1	1	5	0	0	6	0	0	1	0	0	0	2	0
3006	4	11	2	0	3	5+4	1	1	1	0	0	6	0	0	6	0	0	0	5	1
3007	4	17	2	2	4	5	1	1	2	1	0	11	0	0	10	0	0	0	1	0
3008	2	3	4	0	4	2+5	1	1	6	0	0	3	0	3	1	0	0	0	1	0
3009	0	4	2	0	0	5	1	3	4	0	0	6	0	0	1	0	0	0	4	0
3010	4	11	4	0	0	2	1	3	4	0	0	1	0	6	3	0	0	0	5	0

TABLE B.5: K, Miniatures (suite)

Id	Emp	Lett	CL	CIL	CRL	CC	Ori	Pos	Ges	Main	Bbe	Coif	Dec	Acc	Vet	Ecu	Car	Armo	CVP	CVS
3011	6	1	5	0	0	2	3	1	3	3	0	10	0	1	9	0	0	0	4	2
3012	4	5	2	0	0	5+4	1	1	1	0	0	2	0	0	6	0	0	0	1	5
3013	3	14	1	0	0	7	1	3	4	4	0	0	1	0	3	1	0	0	5	0
3014	5	17	2	0	0	7	1	3	4	0	0	13	0	5	3	2	0	1	5	0
3015	2	17	2	2	0	5	4	3	4	0	0	3	0	5	3	1	0	0	1	0
3016	6	3	2	0	0	5	1	1	3	3	0	6	1	0	6	0	0	0	1	5
3017	2	1	5	0	2	4	1	1	2	6	1	11	0	0	8	0	0	0	1	1
3018	4	10	3	0	0	2+4	1	1	1	0	0	6	0	0	6	0	0	0	5	2
3019	5	1	3	0	0	5	4	3	4	0	0	3	0	0	1	1	0	0	5	0
3020	4	1	4	0	0	5	4	1	3	2	0	5	0	0	2	0	0	0	5	2
3021	6	18	7	0	0	2	1	3	4	0	0	13	0	7	2	2	0	1	5	0
3022	6	2	3	0	0	2	1	3	4	0	0	2	1	0	7	0	0	0	7	5
3023	3	5	5	0	3	5	1	1	1	7	0	6	0	0	6	0	0	0	5	2
3024	2	18	2	0	4	8	1	1	1	0	0	6	0	0	2	0	0	0	2	5
3025	4	11	3	0	0	5	1	1	2	1	0	8	0	0	6	0	0	0	5	2
3026	3	1	3	0	0	5	1	1	7	1	0	11	0	1	10	0	0	0	5	0
3027	2	12	5	0	0	3	1	3	4	0	0	2	0	0	7	0	0	0	3	5
3028	6	10	8	0	0	3	1	3	4	0	0	8	0	0	1	1	0	0	2	0
3029	5	6	2	0	0	7	1	1	1	7	0	6	0	0	2	0	0	0	6	5
3030	3	10	3	0	0	5	1	3	4	0	0	12	0	0	1	0	0	0	1	0
3031	2	7	2	0	0	5	1	1	1	7	0	5	0	0	10	0	0	0	1	0
3032	6	10	3	0	0	2+5	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0
3033	3	14	5	0	0	2	1	3	4	0	0	7	0	5	1	2	0	0	1	0
3034	5	17	8	0	0	5	1	1	1	7	0	8	0	0	1	0	0	0	2	0
3035	5	10	2	0	0	5	1	3	4	4	0	6	0	0	5	0	0	0	5	1
3036	1	14	4	0	0	3	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0

TABLE B.5: K, Miniatures (suite)

Id	Emp	Lett	CL	CIL	CRL	CC	Ori	Pos	Ges	Main	Bbe	Coif	Dec	Acc	Vet	Ecu	Car	Armo	CVP	CVS
3037	3	11	3	0	0	5	1	1	1	7	0	11	0	0	8	0	0	0	6	0
3038	5	2	2	0	0	4	1	1	1	6	0	8	0	0	1	0	0	0	5	0
3039	3	10	4	0	0	5	1	1	0	7	0	6	0	0	1	0	0	0	2	0
3040	6	2	3	0	0	5+4	1	1	3	2	0	11	0	0	7	0	0	0	0	5
3041	6	17	5	0	0	2	1	1	1	0	1	5	0	0	5	0	0	0	1	1
3042	5	3	7	0	0	2	4	1	3	2	0	3	0	0	2	0	0	0	7	2
3043	1	17	2	0	0	5	1	1	1	6	0	6	0	0	1	0	0	0	4	0
3044	5	10	4	0	0	2+5	1	3	4	0	0	6	0	0	5	0	0	0	2	5
3045	1	10	3	0	0	2+4	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0
3046	1	1	2	0	0	5+4	1	3	4	0	0	6	0	0	1	0	0	0	5	0
3047	3	2	4	0	0	5	1	3	4	0	0	6	0	0	1	0	0	0	2	0
3048	6	6	5	0	0	2	1	1	1	7	0	0	0	0	1	0	0	0	3	0
3049	4	18	2	0	0	5	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	4	0
3050	1	15	4	0	0	2	1	1	1	7	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0
3051	6	1	8	0	0	5	1	1	2	1	0	3	0	0	2	0	0	0	5	2
3052	5	1	3	0	0	4	1	1	1	7	0	11	0	0	2	0	0	0	0	0
3053	1	7	2	0	0	4	1	1	3	4	0	8	0	0	1	0	0	0	5	0
3054	2	1	3	0	0	5	1	1	1	7	0	0	0	0	8	0	0	0	1	0
3055	1	3	4	0	0	3	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0
3056	1	7	5	0	0	3	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0
3057	1	1	2	0	0	5	1	1	3	6	0	0	0	0	1	0	0	0	4	0
3058	1	1	3	0	4+3	5+4	4	1	3	0	1	11	0	1	8	0	0	0	8	0
3059	6	17	5	0	0	3	1	1	1	0	0	8	0	0	6	0	0	0	4	2
3060	1	5	2	0	0	4	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0
3061	3	5	4	0	0	5	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0
3062	4	4	3	0	0	4	4	1	3	2	0	8	0	0	2	0	0	0	5	5

TABLE B.5: K, Miniatures (suite)

Id	Emp	Lett	CL	CIL	CRL	CC	Ori	Pos	Ges	Main	Bbe	Coif	Dec	Acc	Vet	Ecu	Car	Armo	CVP	CVS
3063	6	1	5	0	0	4	4	1	3	6	0	0	0	0	2	0	0	0	2	2
3064	3	17	2	0	0	3	1	3	4	0	0	8	0	0	1	0	0	0	5	0
3065	3	3	4	0	0	5	1	1	1	0	0	6	0	0	2	0	0	0	2	2
3066	6	1	5	0	0	4	1	1	2	1	0	9	0	0	5	0	0	0	3	2
3067	6	11	4	0	0	5	1	3	4	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0
3068	4	14	4	0	0	5	1	3	4	0	0	13	0	5	2	1	0	0	7	2
3069	1	2	5	0	0	2	1	3	4	0	0	0	0	5	1	1	0	0	2	0
3070	4	14	2	0	0	4	1	1	1	0	0	6	0	0	5	0	0	0	5	5
3071	6	2	8	0	0	5	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0
3072	2	11	2	0	0	7	1	3	4	0	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0
3073	4	1	8	0	0	5	1	3	4	0	0	0	0	0	3	0	0	0	2	0
3074	5	17	2	0	0	8	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0
3075	2	7	5	0	0	2	1	3	4	0	0	0	0	0	1	0	0	0	8	0
3076	3	4	5	0	0	4	1	1	1	0	1	0	0	0	2	0	0	0	2	2
3077	1	10	4	0	0	2	1	3	4	0	0	13	0	5	2	1	0	0	7	7
3078	2	18	2	0	0	4	1	3	4	0	0	0	0	0	1	0	0	0	5	0

B.3 Un exemple d'analyse statistique : les *vidas* de *I*

Trois caractères sont pris en compte pour cette analyse, à savoir la désignation dans la *vida* (DesVida), les formules employées (FormVida) et les motifs narratifs (Motifs).

B.3.1 La première étape : *Afm.Init*

La première étape, en utilisant *Multivar*, consiste à faire subir à la base de données un traitement, via la commande *afm.init()*¹¹, qui effectue des comptages élémentaires et donne en sortie trois fichiers qui fournissent une première approche des données, à savoir un tri à plat fournissant « pour chaque caractère, l'effectif des diverses modalités et le pourcentage de la population totale auquel elles correspondent »¹²; un profil qui « indique, pour chaque modalité, les 20 modalités les plus proches, selon 2 modes différents de calcul de la distance (distance de Jaccard et distance de Pearson) »; enfin, un tri-croisé qui « donne les tableaux croisés de toutes les paires possibles de caractères, d'abord en effectifs observés, puis en « écarts à l'indépendance », et indique enfin la valeur du chi-2 et la probabilité correspondante ».

L'intérêt de ces tris croisés est qu'ils permettent d'examiner d'emblée les relations significatives entre deux caractères et d'aborder, même si relation ne signifie pas causalité, le fonctionnement global. L'examen des tris croisés nous donne ici les résultats suivants :

DesVida/FormVida : PEM = 0.5889555 ddl = 108 chi2 = 153.4123 prob
= 0.002689550 eff = 102

DesVida/Motifs : PEM = 0.531924 ddl = 216 chi2 = 259.2616 prob = 0.02338839
eff = 173

FormVida/Motifs : PEM = 0.3786272 ddl = 162 chi2 = 165.3013 prob =
0.4132623 eff = 264

Si l'on compare les probabilités pour ces trois caractères, on se rend compte que pour le lien entre Designations et Formules, on a un taux de probabilité extrêmement bas (0.002689550) ce qui signifie que la corrélation entre ces deux caractères est extrêmement forte. Elle est sensiblement plus faible, mais encore significative pour le lien entre Désignations et Motifs narratifs (0.02338839). En revanche, pour le lien entre formules et motifs, elle est très élevée (0.4132623) ce qui signifie que les corrélations entre ces deux modalités

11. Voir A. GUERREAU, *Multivar.r...*, p. 5.

12. *Ibid.*

n'ont probablement aucune signification, ou très peu (on considère généralement qu'une probabilité supérieure à 0.05 est peu significative).

Ensuite, l'examen, pour chaque modalité, des 20 modalités les plus proches selon les formules de distance de Jaccard et de Pearson, permet de se faire une première idée des rapprochements existants. À titre d'exemple, voici le cas des barons :

Bars : [première formule] Larcs (0.78) Cortes (0.85) BonsdArmas (0.86) Enseignatz (0.87) Motifs0 (0.89) RelExclu.(0.91) RetraitDame (0.91) GenParl. (0.93) Reciproc. (0.93) BelsAvinens (0.94) DamehtRg (0.96) RetraitAm. (0.97) Chatim. (0.97) FormVida0 (0.98) Louanges (0.99) DesVid0 (1.00) Sirven (1.00) Borges (1.00) ;

[deuxième formule] Larcs (0.69) Cortes (0.81) BonsdArmas (0.82) RelExclu. (0.83) RetraitDame (0.83) Enseignatz (0.84) Motifs0 (0.86) GenParl. (0.89) Reciproc. (0.91) BelsAvinens (0.95) RetraitAm. (0.97) Chatim. (0.99) DamehtRg (1.01) Reis (1.02) Evesq. (1.02) Adopte (1.02) Maistres (1.03) Canorg. (1.03)

B.3.2 Deuxième étape : Une vision générale, les analyses factorielles.

On choisi d'effectuer successivement les trois types d'analyses factorielles proposés, à savoir l'analyse à composantes principales (ACP), l'analyse factorielle des correspondances (AFC) et l'AFC normée, en faisant successivement varier pour chacune le seuil et le nombre d'axes retenus, afin d'examiner les variations entre les différentes analyses. On examine, pour chaque analyse, les trois premiers axes, ainsi que la représentation des points colonnes et des points individus. Enfin, on examine la répartition des nuages de points individus d'après leur désignation. Ces processus correspondent aux commandes *afm.calc()* pour la phase de calculs et *afm.graf()* pour la représentation graphique.

On réalise d'abord une ACP, avec un seuil relativement bas (2) qui apparemment lui sied mieux. La prise en compte, dans la première série d'analyses, des modalités 0 des trois caractères révèle que celles-ci sont peu significatives. On refait donc l'ACP en les écartant. L'examen des axes 1-2 paraît très significative, tandis que les axes 1-3 et 2-3 le sont nettement moins (même si l'on y retrouve certaines tendances). À l'examen de cette ACP (fig. C.2, p. 224), on remarque tout d'abord que les modalités qui n'ont pas été prises en compte dans le calcul (car en dessous du seuil), mais qui sont tout de même positionnées sur le graphique en tant que « modalités supplémentaires », sont de toutes façon peu significatives (centre du graphique).

Une fois cette remarque faite, il nous faut chercher la signification des axes. L'axe 1 semble correspondre, de droite à gauche, au rang social, se résumant ici à une opposition

entre les nobles les plus importants d'un côté, et les autres (clercs, laïcs non nobles et même pauvres chevaliers de l'autre). L'axe 2, de haut en bas, semble quant à lui correspondre à l'importance du motif amoureux : en effet, on a tout en haut l'absence du motif amoureux (PasAmor.) et en bas les éléments les plus importants de la relation courtoise : les louanges de la dame, la dame de rang supérieur, le retrait du monde de l'amant à la mort de la dame, les martyrs amoureux et châtiments, dûs généralement aux maris jaloux. On remarque tout de suite, à titre d'exemple, que le mariage ne fait pas vraiment partie de ces éléments amoureux importants et qu'il fait plutôt partie des attributs des non-nobles.

En effectuant une AFC Normée avec un seuil identique, on parvient à un résultat assez comparable et des axes de même signification.

B.3.3 Troisième étape : l'étude individuelle des écarts à l'indépendance

On examinera ici individuellement les écarts à l'indépendance reliant les modalités des caractères pour lequel cette relation paraît significative, et que l'on a pu repérer grâce à l'examen des coefficients des tris-croisés, et dont la pertinence paraît, d'un point de vue philologique, avérée.

Tout d'abord, entre *DesVida* et *FormVida* (fig. C.4, p. 226). On remarque à l'examen du graphique de Bertin-Cibois deux attractions/répulsions très fortes : la formule « fetz se joglars » correspond essentiellement au groupe des laïcs non-nobles, sirven, borges et joglars, avec peut être une attraction plus forte encore pour les bourgeois, et dans une moindre mesure au groupe des paubres cavalliers. Si l'on examine les répulsions qui lient cette formule au groupe des nobles, cavalliers, castellans et bars, on voit qu'elles sont d'importance et l'on peut même y décerner une certaine gradation : plus le statut social augmente, moins on se fait jongleur. Dame, maitres et évêques, disposant également d'un prestige certain, ne se font pas jongleurs non plus, tandis que chez les clercs, qui peuvent parfois être de basse naissance, et chez les chanoines, on discerne une attraction. Dans le même temps, la formule « bons cavalliers d'armas » correspond au groupe des nobles, à la lisière desquels se situent encore une fois les pauvres chevaliers, tandis que chez les autres, comme on aurait pu s'y attendre, la répulsion est unanime.

La situation est peut être moins tranchée en ce qui concerne les autres formules. Si le terme de *larcs* semble correspondre essentiellement aux barons et la formule « savis de letras et de sen natural » être réservée aux maîtres et chanoines et, dans une moindre mesure, aux clercs, le terme de *cortes* participe d'un groupe moins clairement constitué mais que l'on pourrait interpréter comme celui des personnes amenées à fréquenter la cour, qu'ils soient nobles ou jongleurs, tout comme, dans une certaine mesure le fait d'être *enseignatz*. *Gen parlans* se rencontre, lui, plutôt chez les nobles.

Ensuite, entre *DesVida* et *Motifs* (fig. C.6, p. 228). Ici encore, des premières constatations s'imposent. Ainsi, le motif narratif du personnage qui trouve un protecteur n'est réellement absent que chez ceux qui n'en ont pas besoin, voire qui auraient plutôt vocation à être eux même protecteurs, à savoir chevaliers, châtelains, barons et dames. Les maîtres paraissent être dispensés de ce motif narratif, comme dans une moindre mesure les jongleurs, peut être parce que leurs compétences font que le fait de trouver une protection tombe, pour eux, sous le sens. En revanche, pour les pauvres chevaliers, c'est presque une obligation. Le motif de la scola s'applique surtout aux maîtres et le retrait du monde de la dame surtout aux grands nobles.

Pour ne pas rendre cette démonstration de la méthode fastidieuse, et maintenant que la méthode a été assez amplement présentée, on s'arrêtera là dans les constatations qui ont, de toutes façons, été utilisées pour étayer les raisonnements du mémoire.

Annexe C

Graphiques et tableaux

SIGLE	MINIATURES	VIDAS	PROVENANCE	DATE	FORMAT
[<i>B</i>]	[réservées]	Tête de section	Vénétie ?	Deuxième moitié XIII ^e	Moyen
<i>A</i>	Init. histor. (portraits)	Tête de section	Vénétie (Venise ?)	Dern. quart XIII^e (ap. 1273)	Grand
<i>K</i>	Init. histor. (portraits)	Tête de section	Vénétie (Venise ?)	Dern. quart XIII^e (ap. 1273)	Grand
<i>I</i>	Init. histor. (portraits)	Tête de section	Vénétie (Venise ?)	Dern. quart XIII^e (ap. 1285)	Grand
<i>N</i>	Init. histor. (portraits)	Non	Vénétie	Dernier quart XIII ^e	Moyen
<i>H</i>	Hors lettre (portraits)	Tête de section	Vénétie	Fin XIII ^e	Petit
<i>M</i>	Hors lettre (portraits)	Non	Naples (modèle vénète)	c. 1285–1309	Grand
<i>E</i>	Init. histor. (portraits)	À part	Languedoc ?	XIV ^e	Moyen
<i>R</i>	Init. historiées (port. et best.)	À part	Languedoc (Toulouse ?)	1 ^{er} quart XIV ^e	Grand
<i>C</i>	Init. ornées (best. et 2 port.)	Non	Narbonne	XIV ^e	Grand

TABLE C.1 – Chansonniers contenant des miniatures

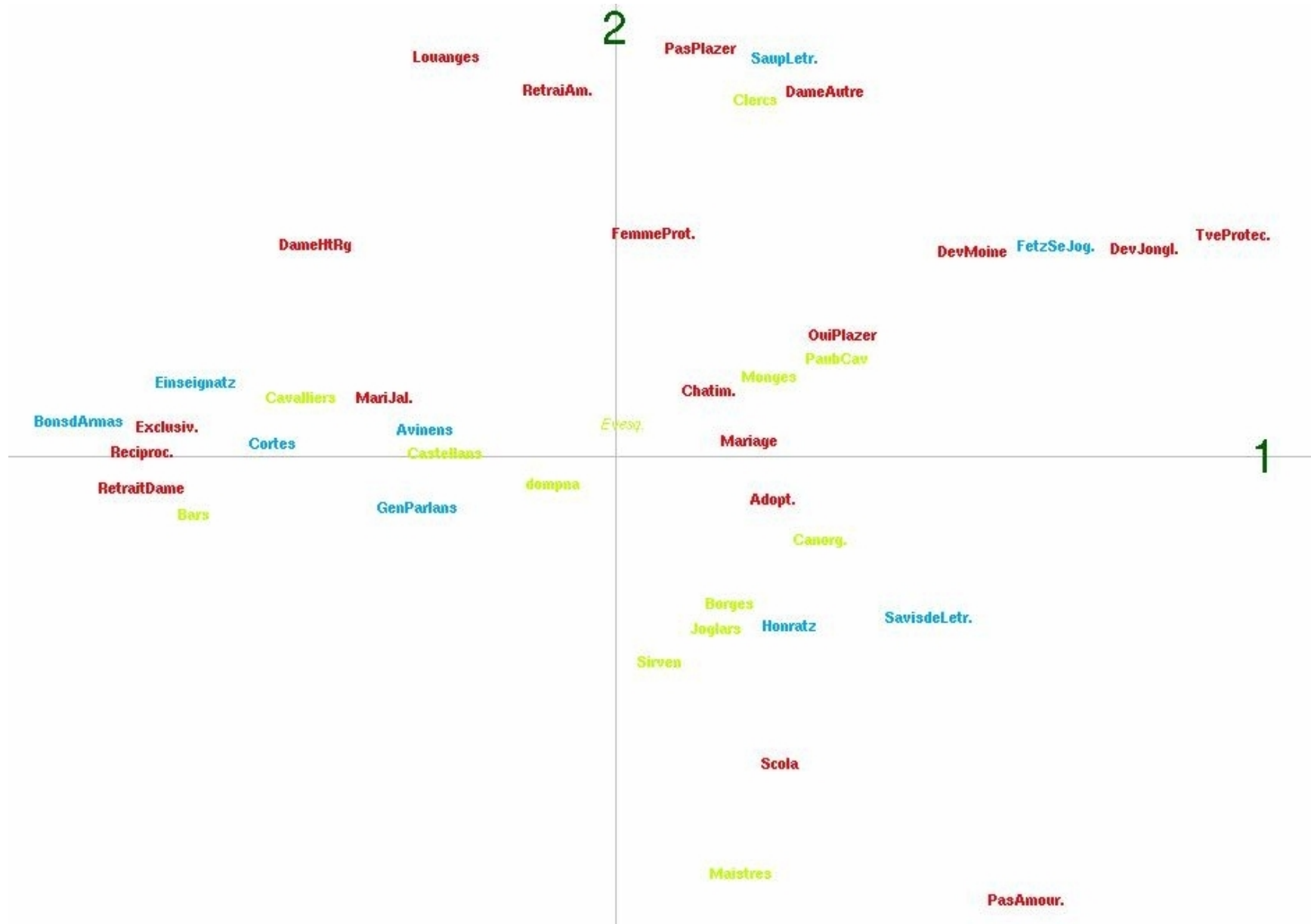
FIGURE C.1 – Analyse à composantes principales des *vidas* de A, axes 1–2.

FIGURE C.2 – Analyse à composantes principales des *vidas* de I, axes 1–2.

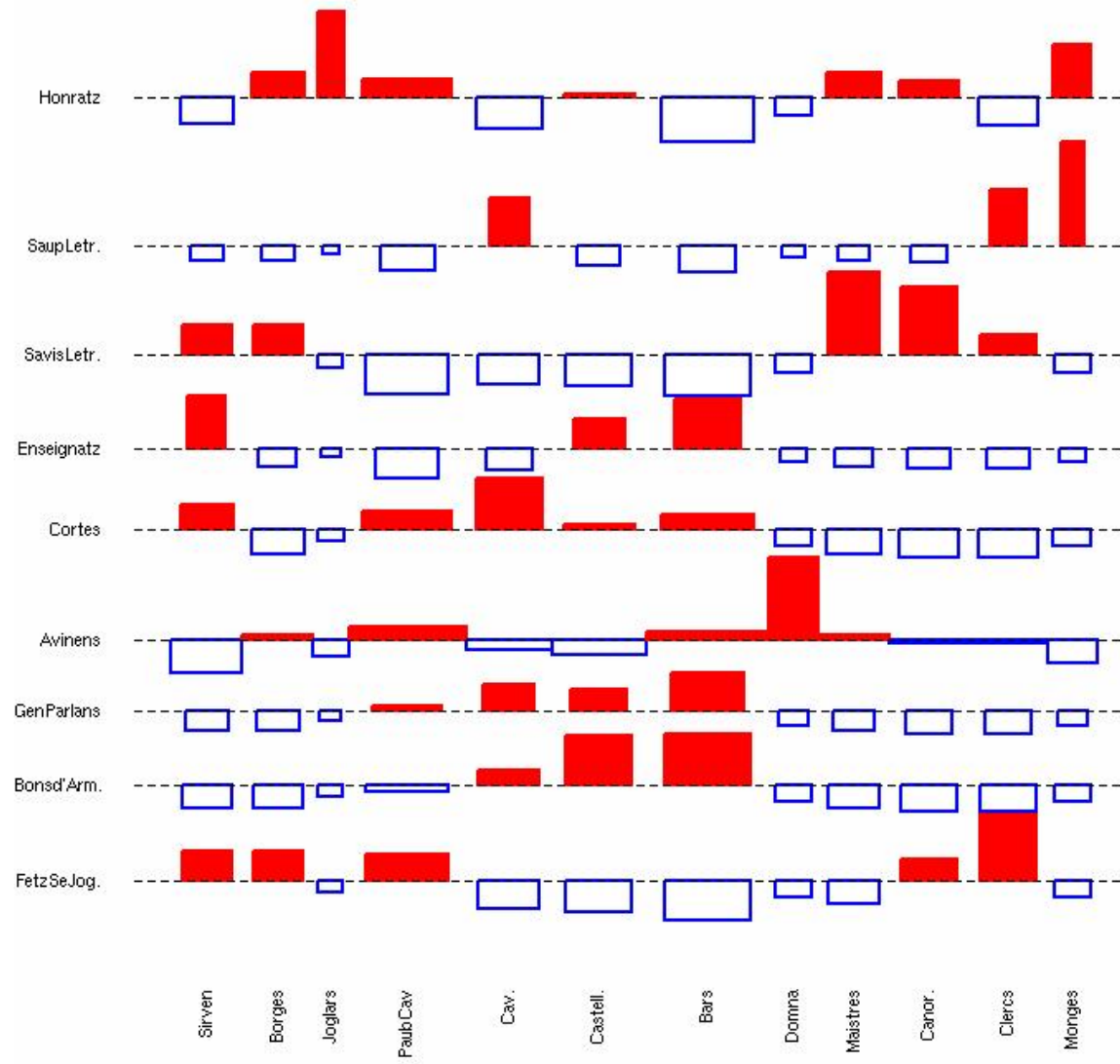


FIGURE C.3 – Écarts à l'indépendance liant désignation et formules dans A.

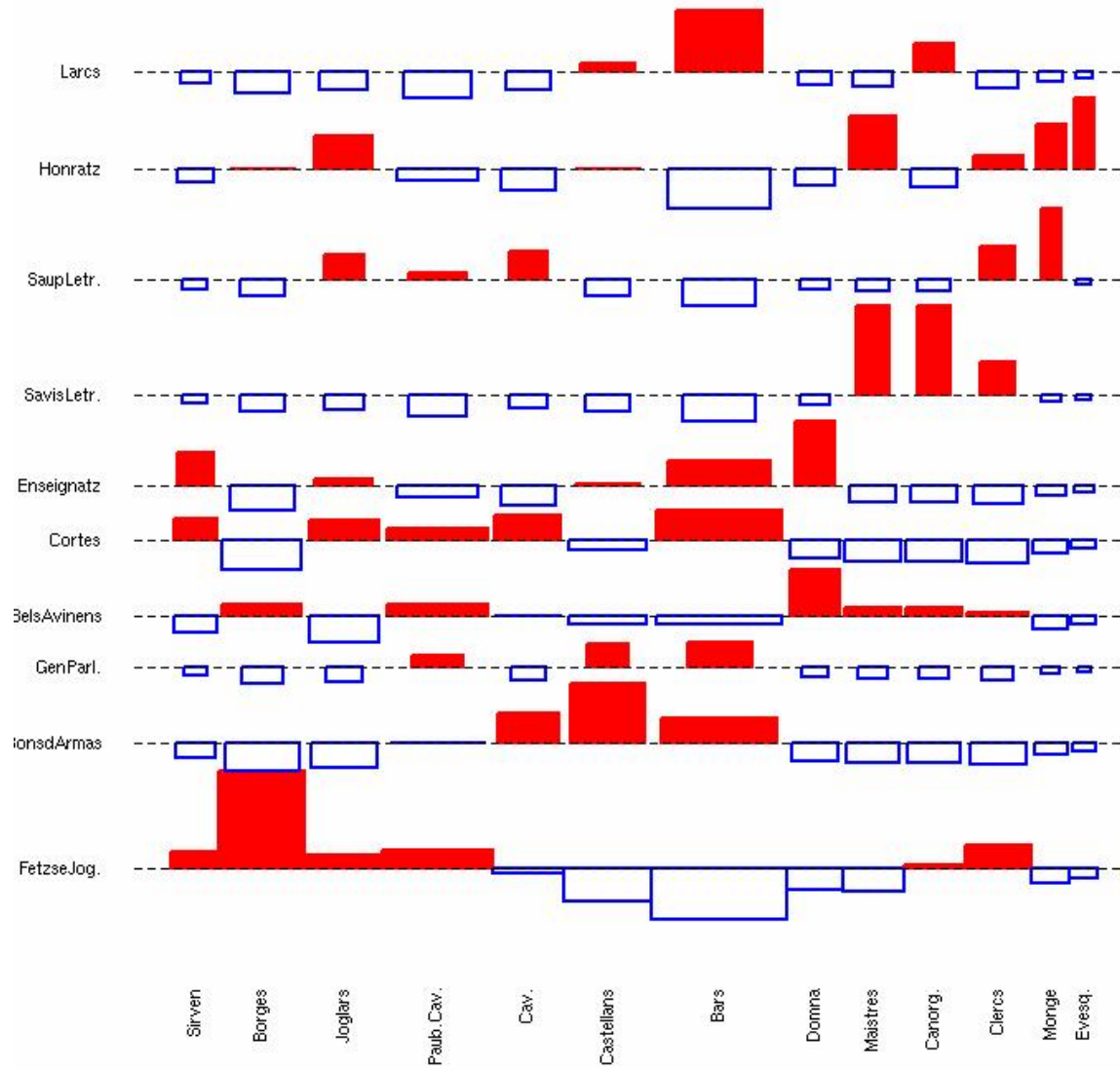


FIGURE C.4 – Écarts à l'indépendance liant désignation et formules dans I .

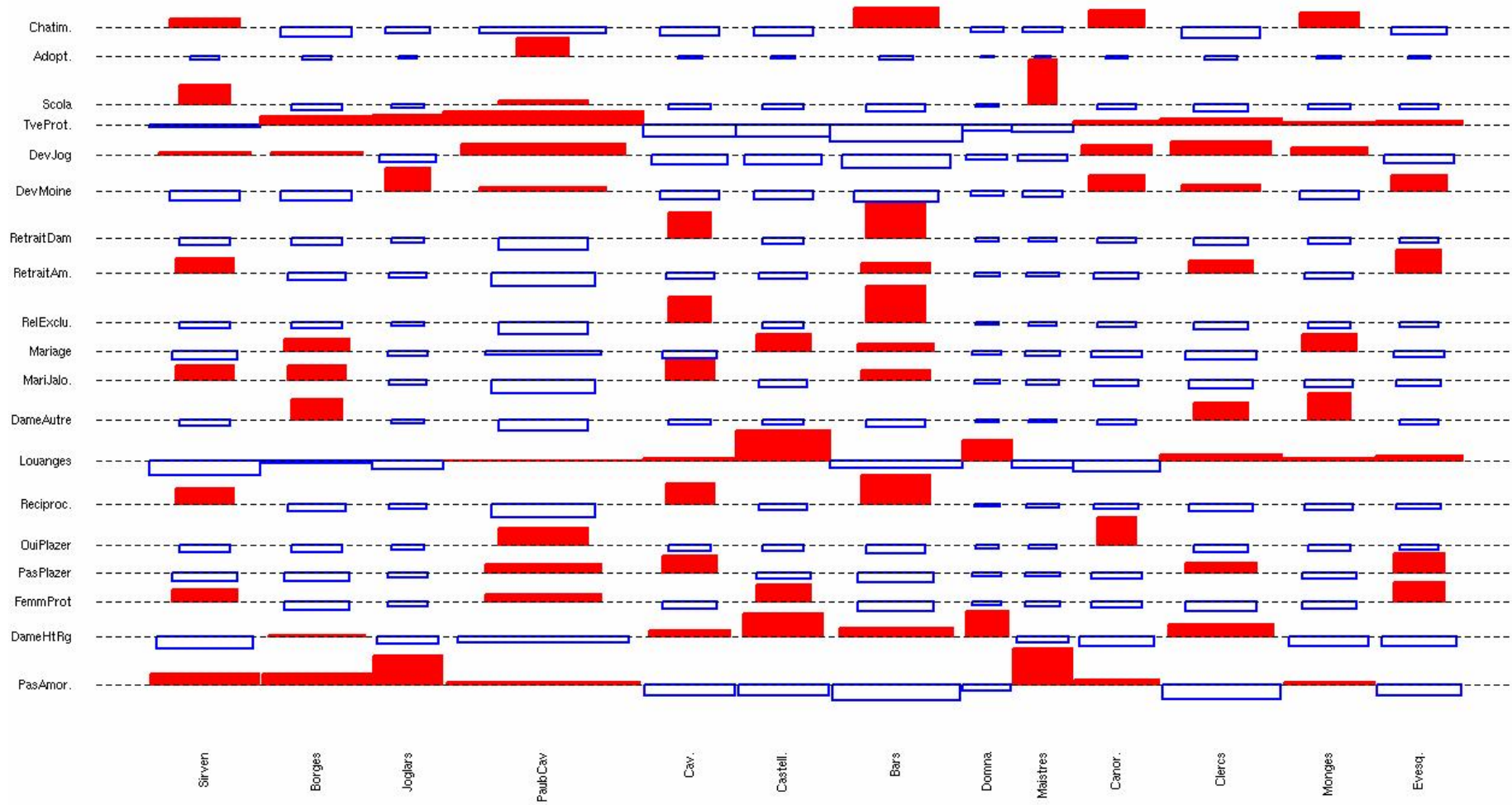
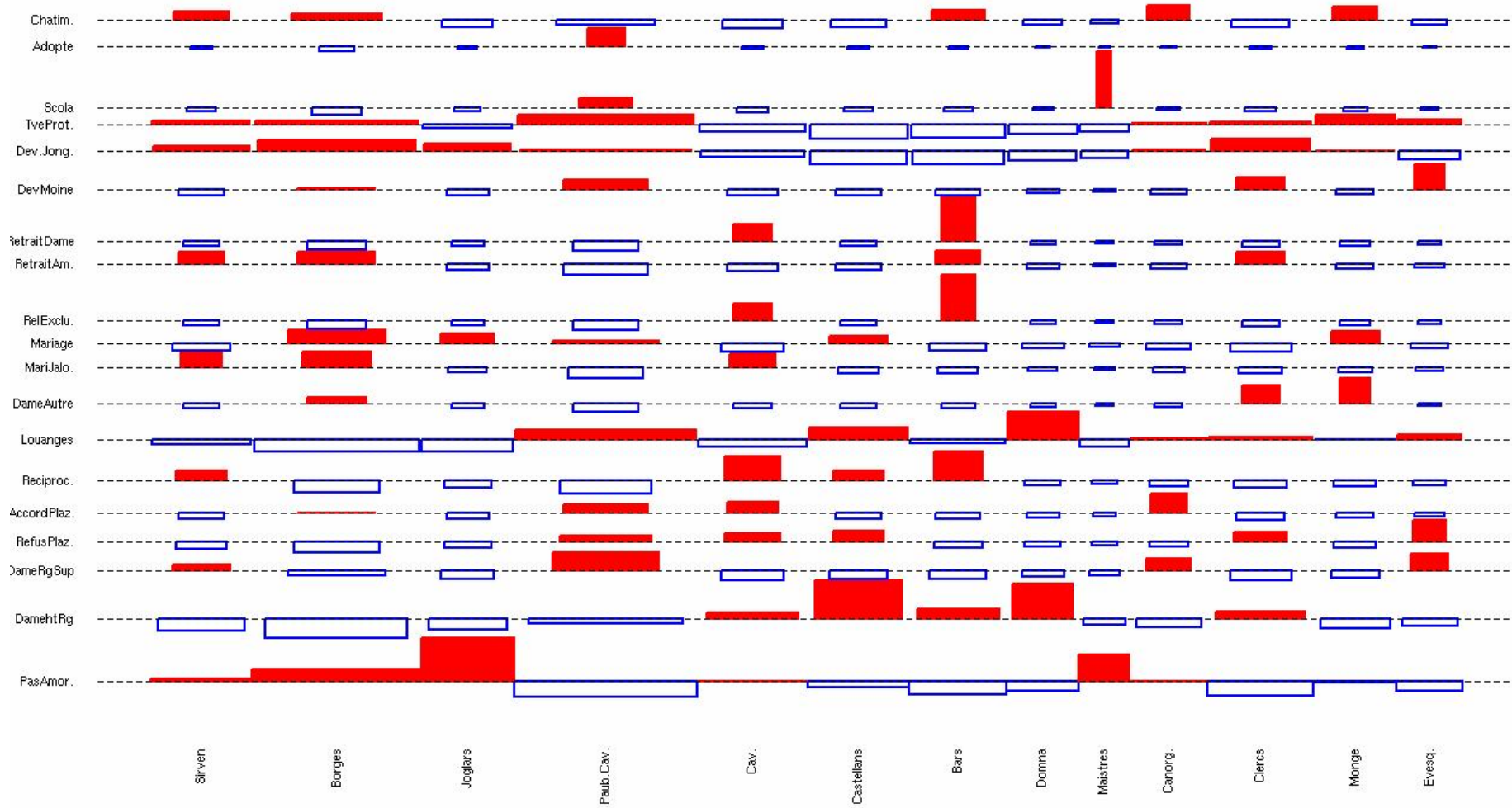


FIGURE C.5 – Écarts à l'indépendance liant désignation et motifs dans A .

FIGURE C.6 – Écarts à l'indépendance liant désignation et motifs dans I .

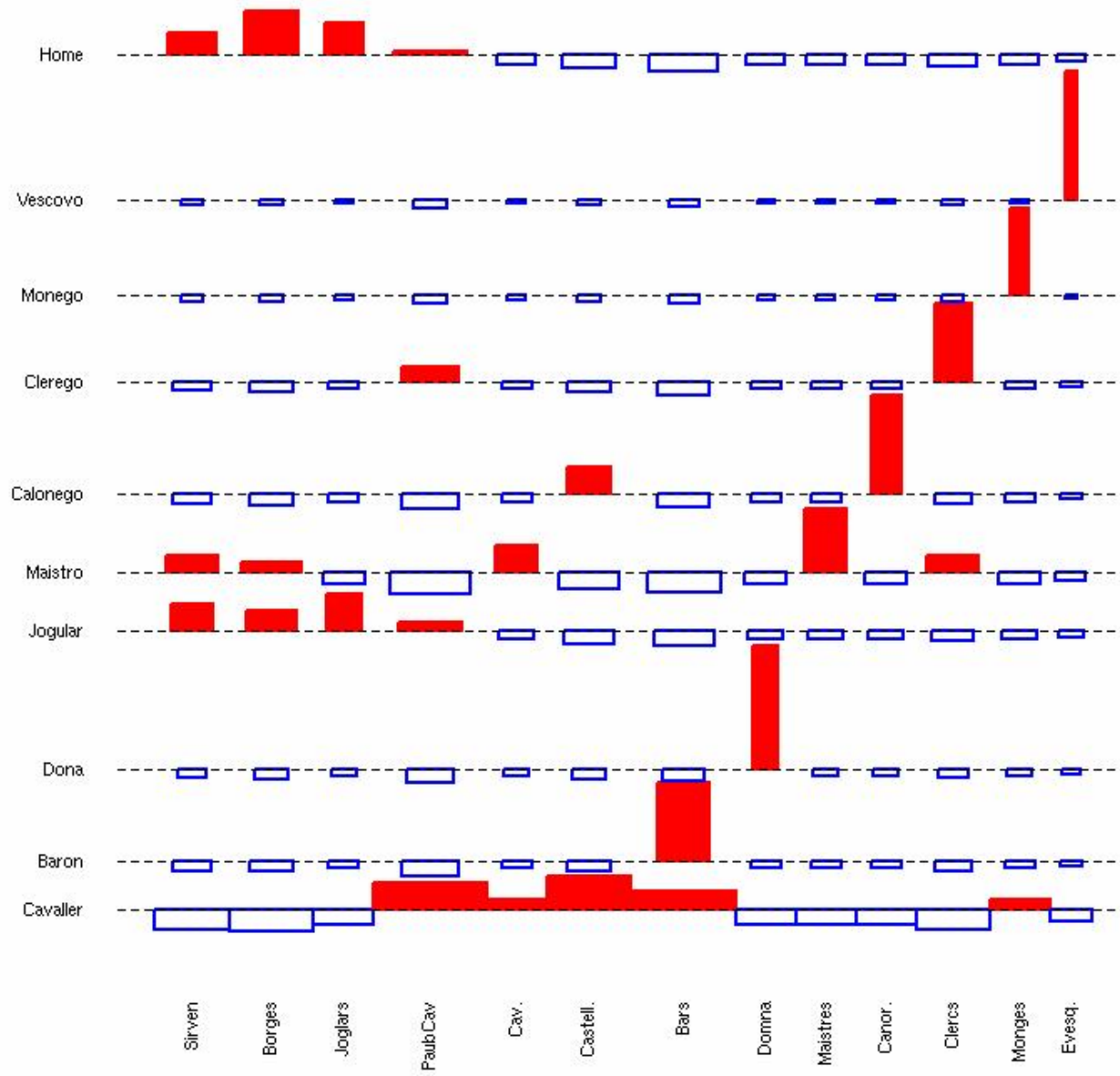


FIGURE C.7 – Écarts à l'indépendance liant désignation dans la *vida* et dans la postille dans *A*.

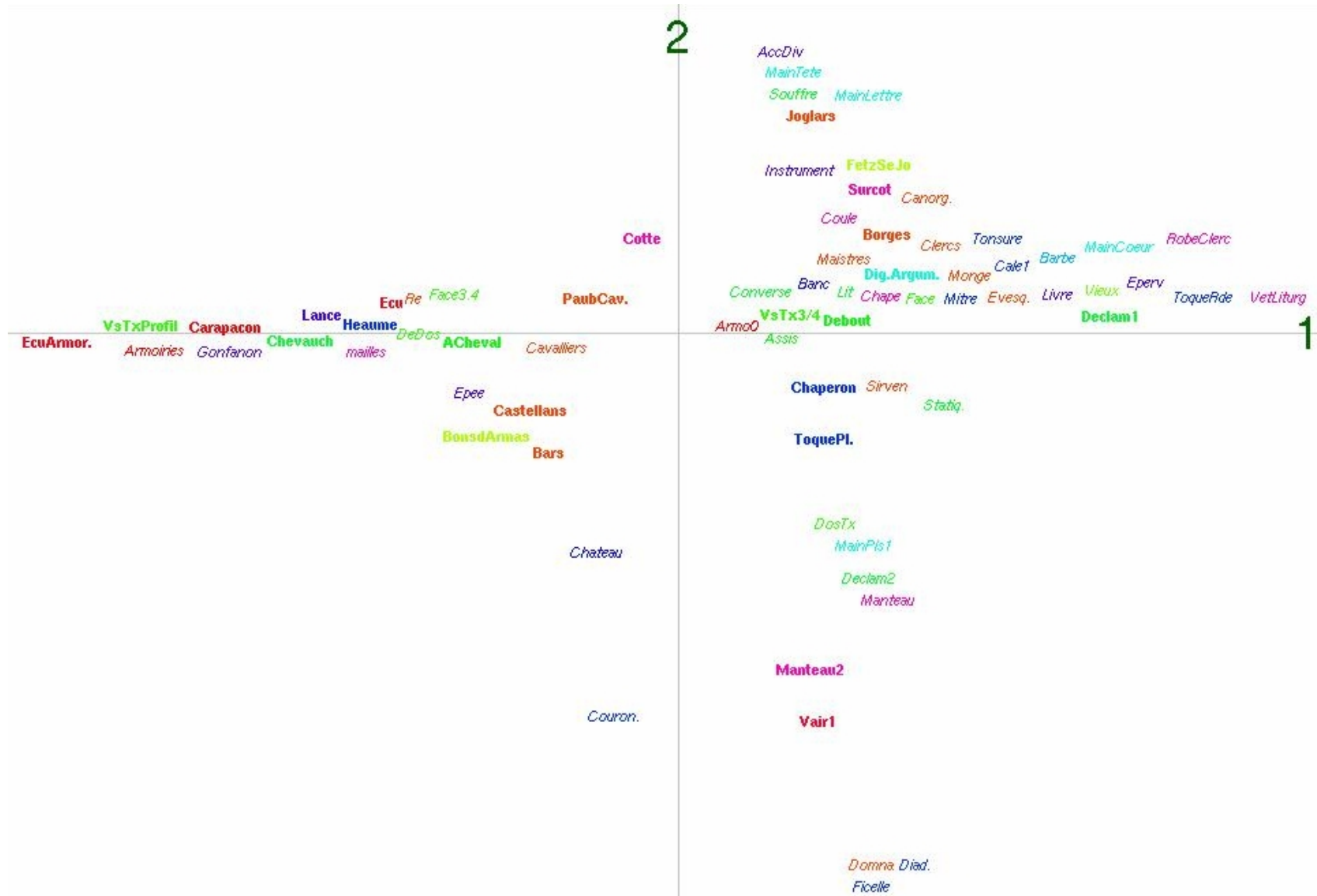


FIGURE C.8 – Miniatures de *I*, analyse factorielle des correspondances, axes 1–2.

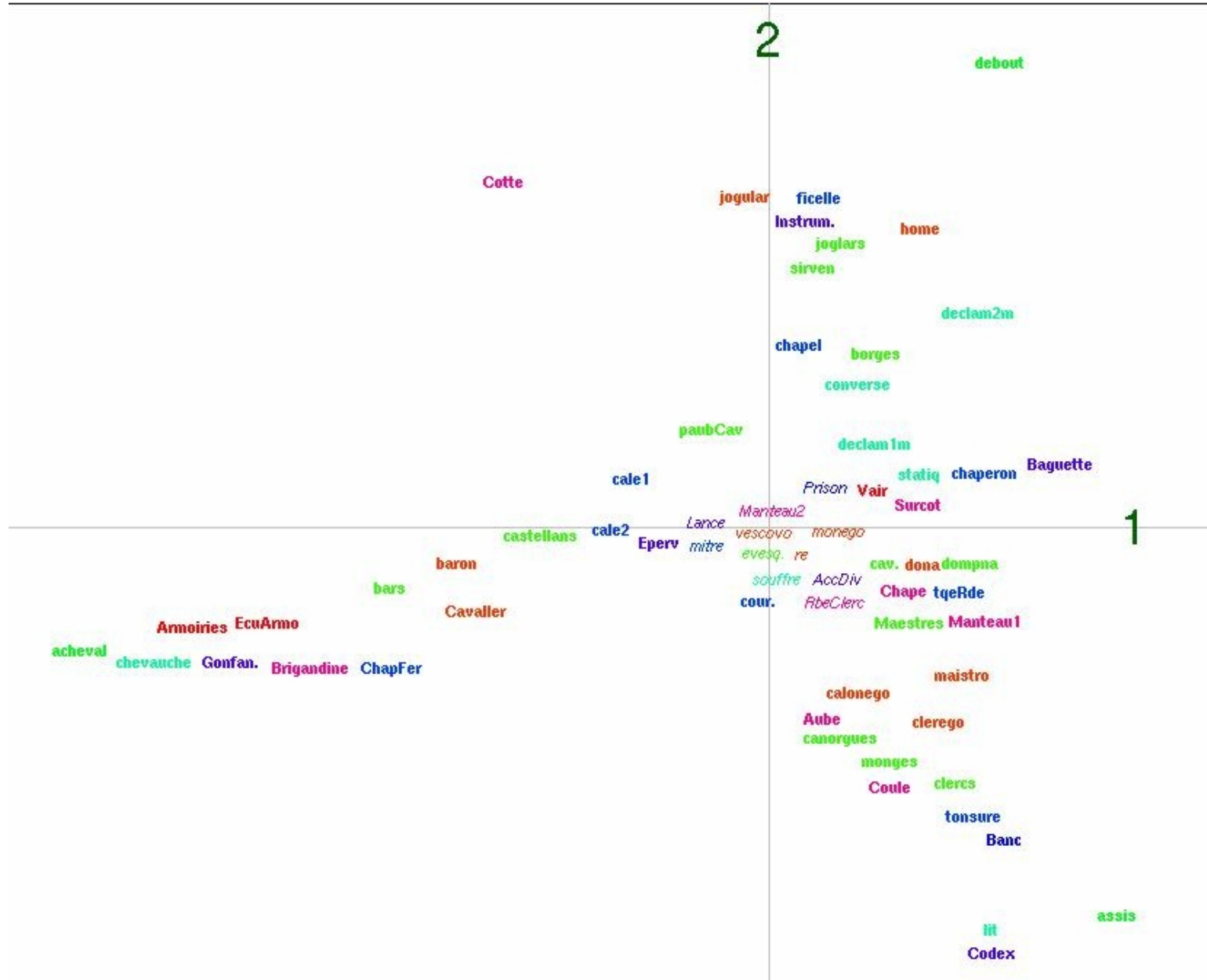


FIGURE C.9 – Miniatures de *A*, analyse à composantes principales, axes 1–2.

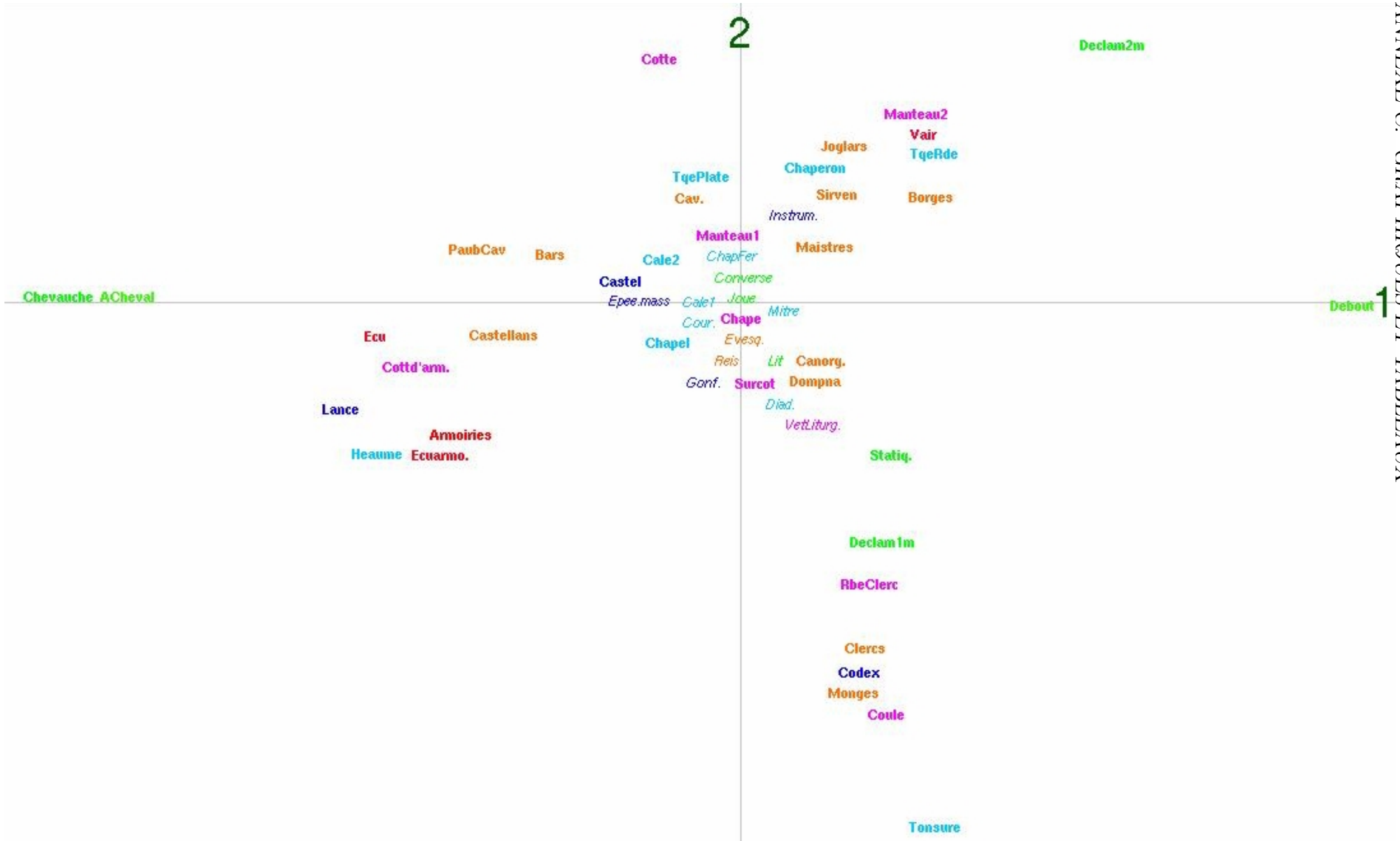


FIGURE C.10 – Miniatures de K , analyse à composantes principales, axes 1–2.

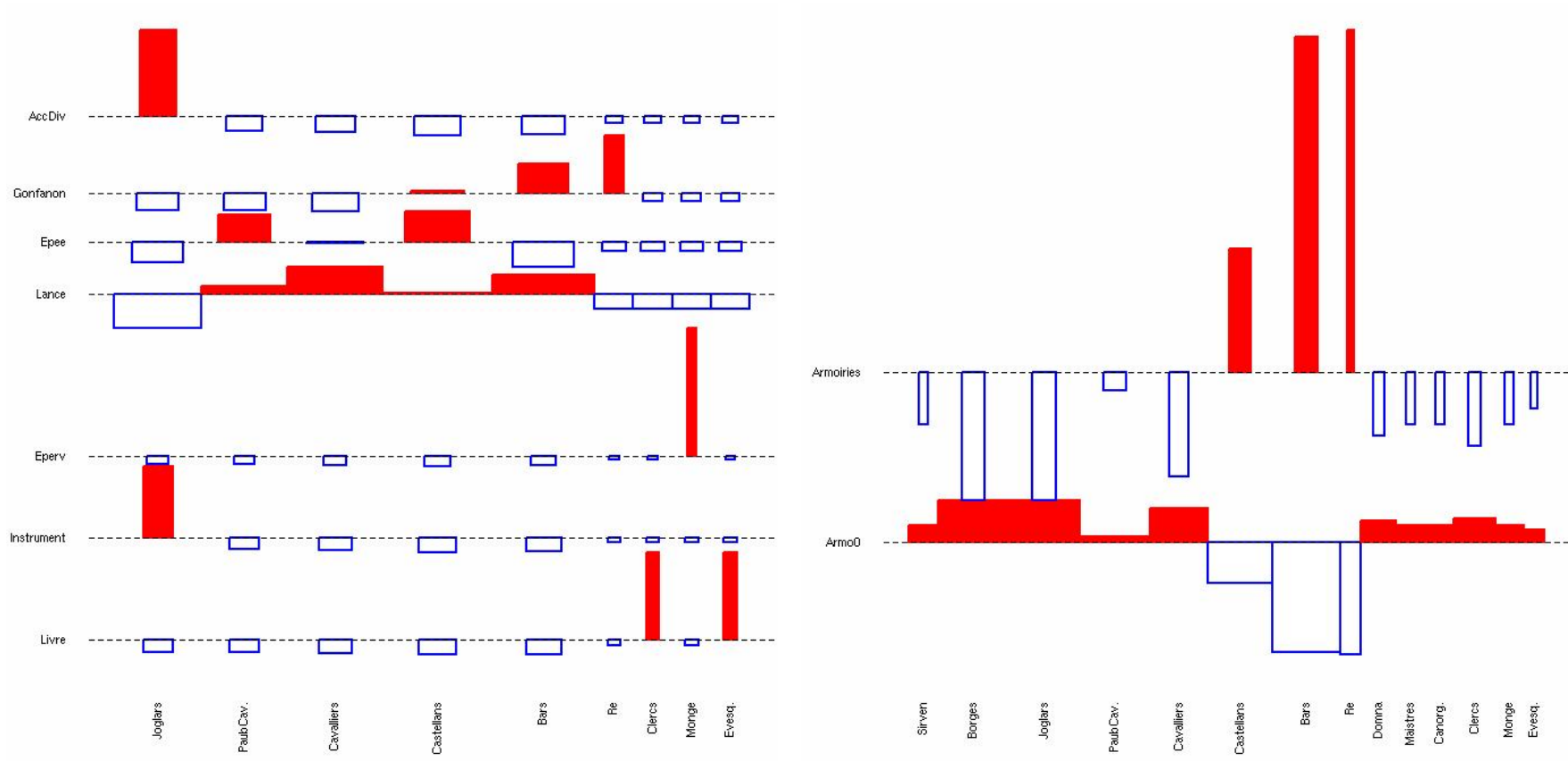


FIGURE C.11 – Écarts à l'indépendance liant désignation et accessoires, ainsi que désignation et armoiries dans *I*.

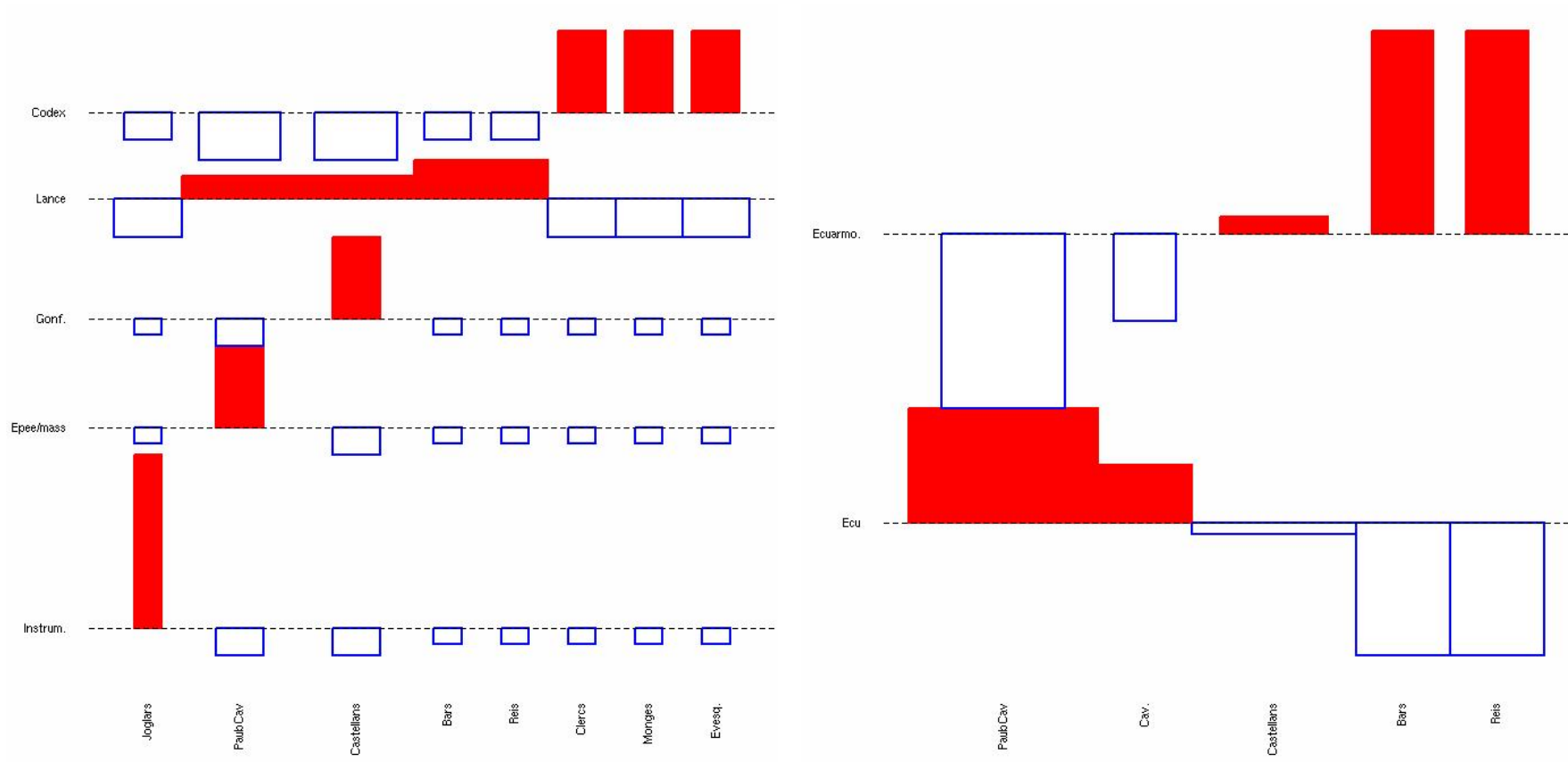


FIGURE C.12 – Écarts à l'indépendance liant désignation et accessoires, ainsi que désignation et écu dans K .

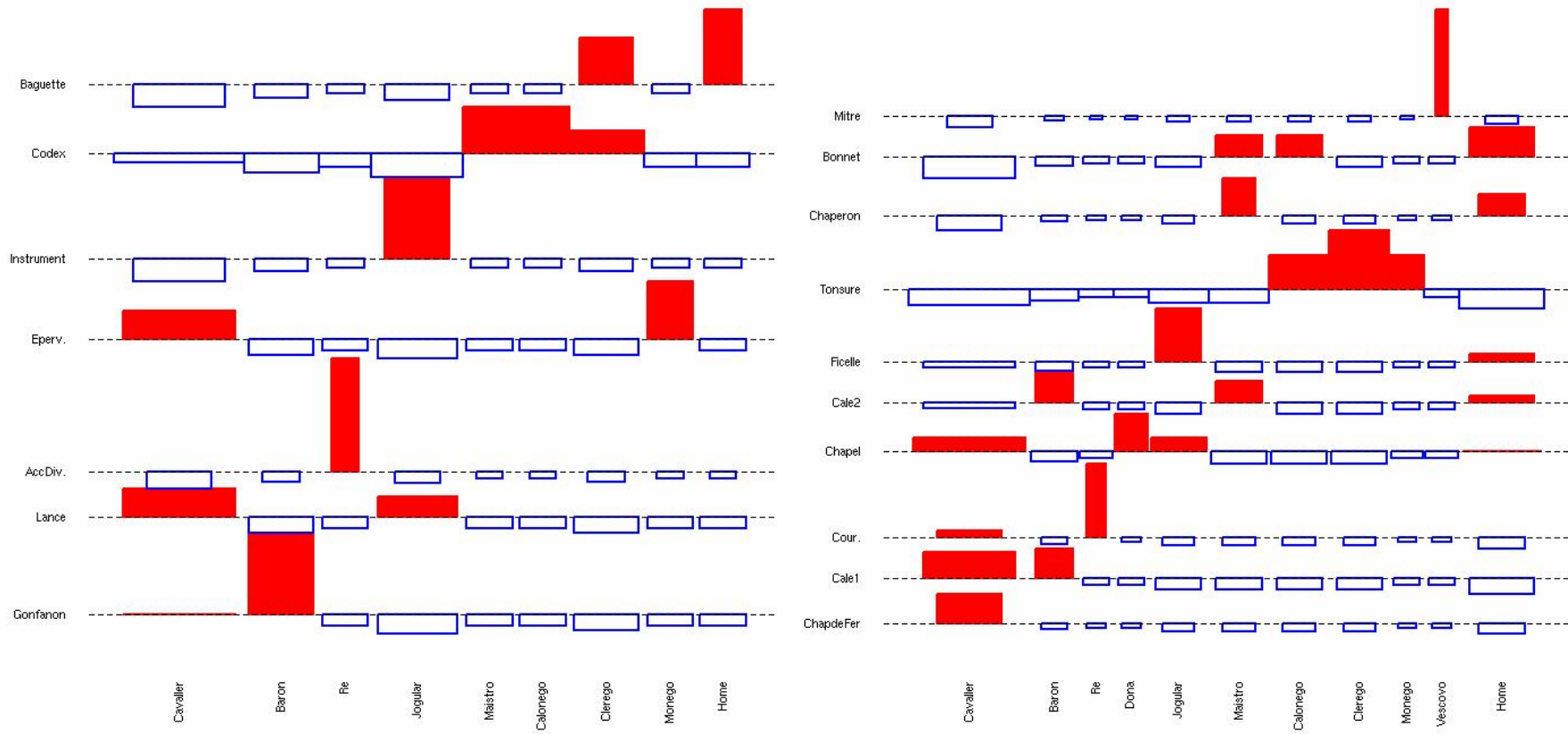


FIGURE C.13 – Écarts à l'indépendance liant postille et accessoire, ainsi que postille et coiffe dans *A*.

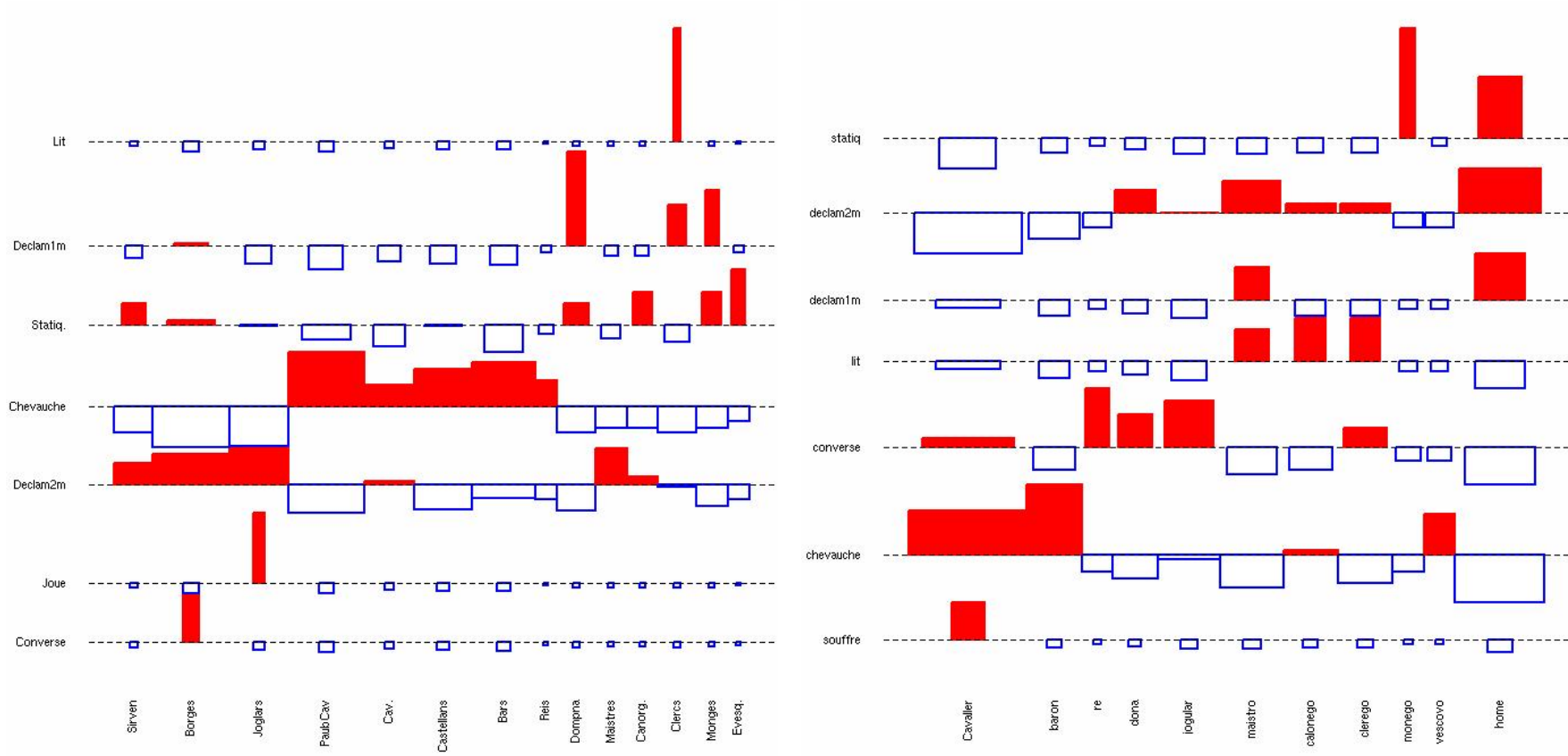


FIGURE C.14 – Écarts à l'indépendance liant désignation dans la postille et position dans A , ainsi que désignation dans la *vida* et gestes dans I .

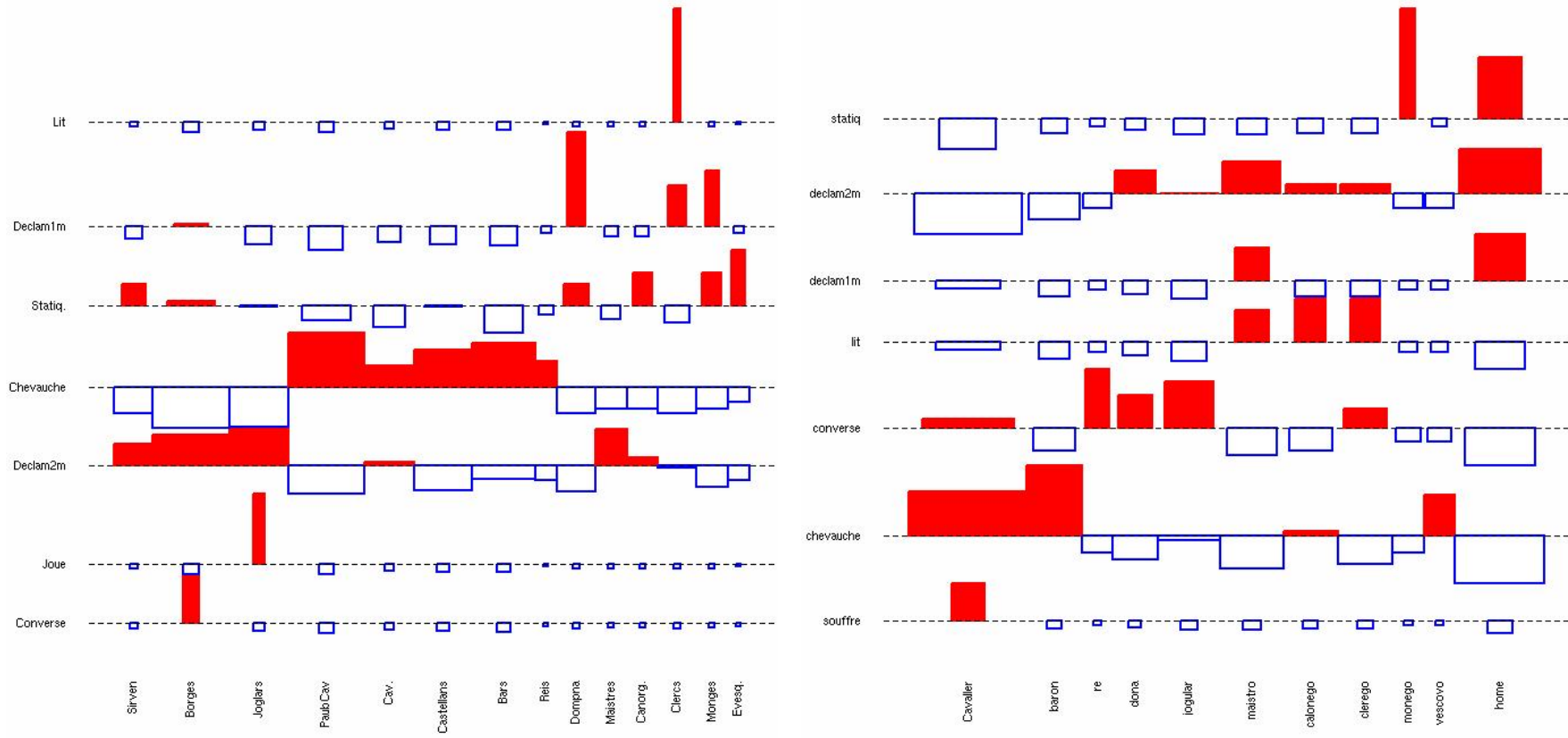


FIGURE C.15 – Écart à l'indépendance liant désignation dans la *vida* et gestes dans *K*, ainsi que postille et gestes dans *A*.

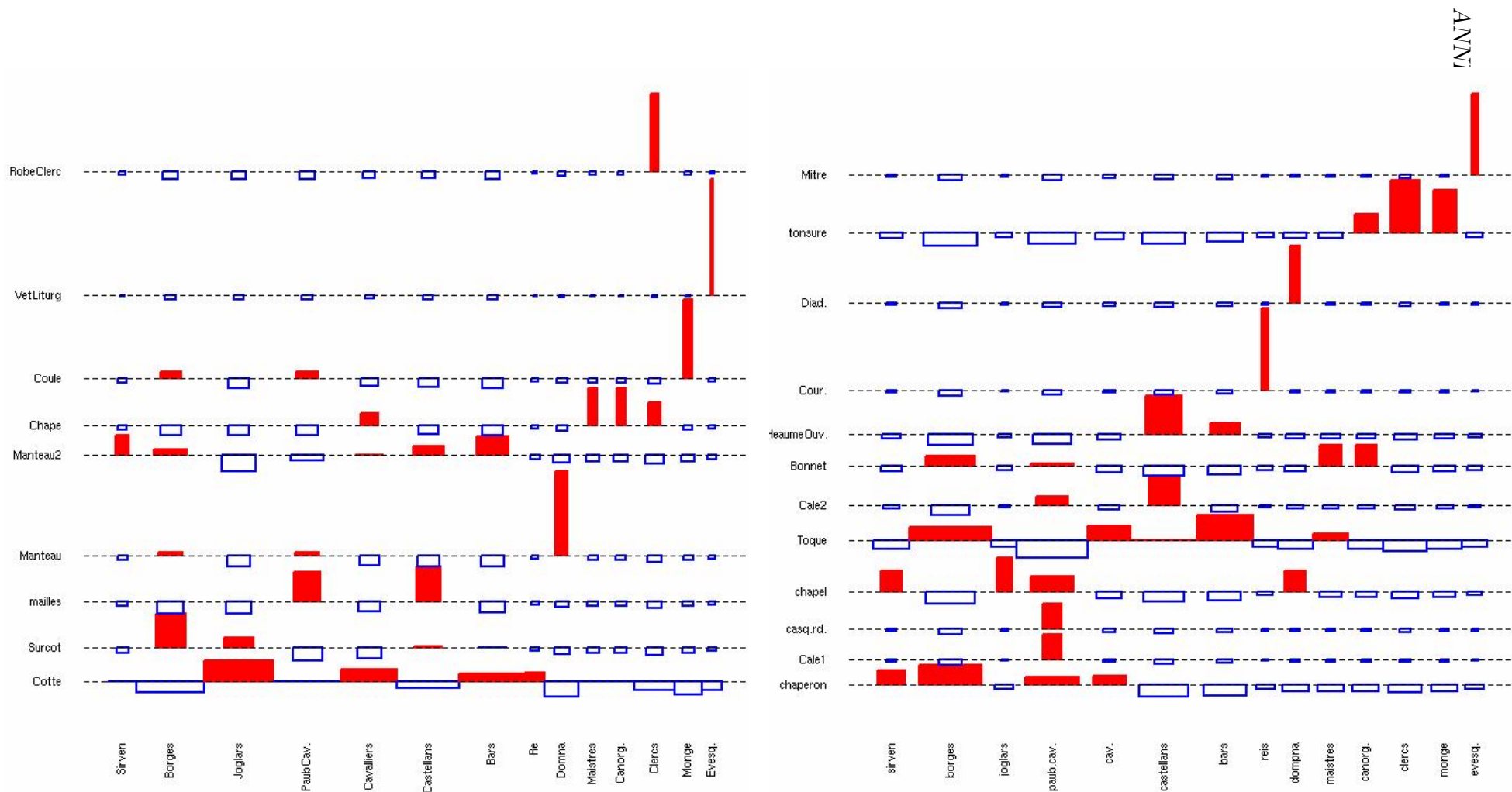


FIGURE C.16 – Écarts à l'indépendance liant désignation et vêtement dans I et désignation et coiffe dans K .

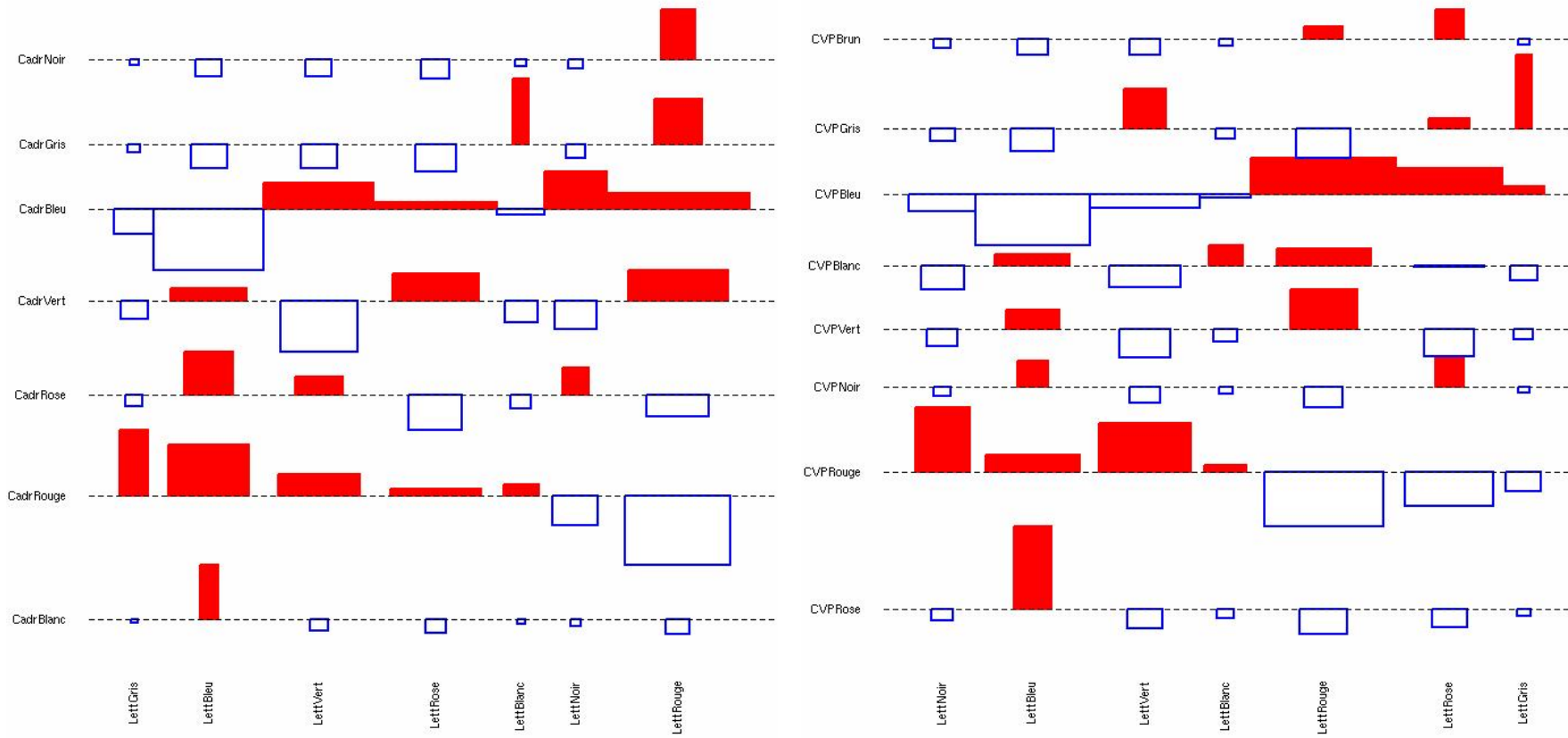


FIGURE C.17 – Écarts à l'indépendance liant la couleur de la lettre respectivement à celle du cadre et du vêtement principal dans K .

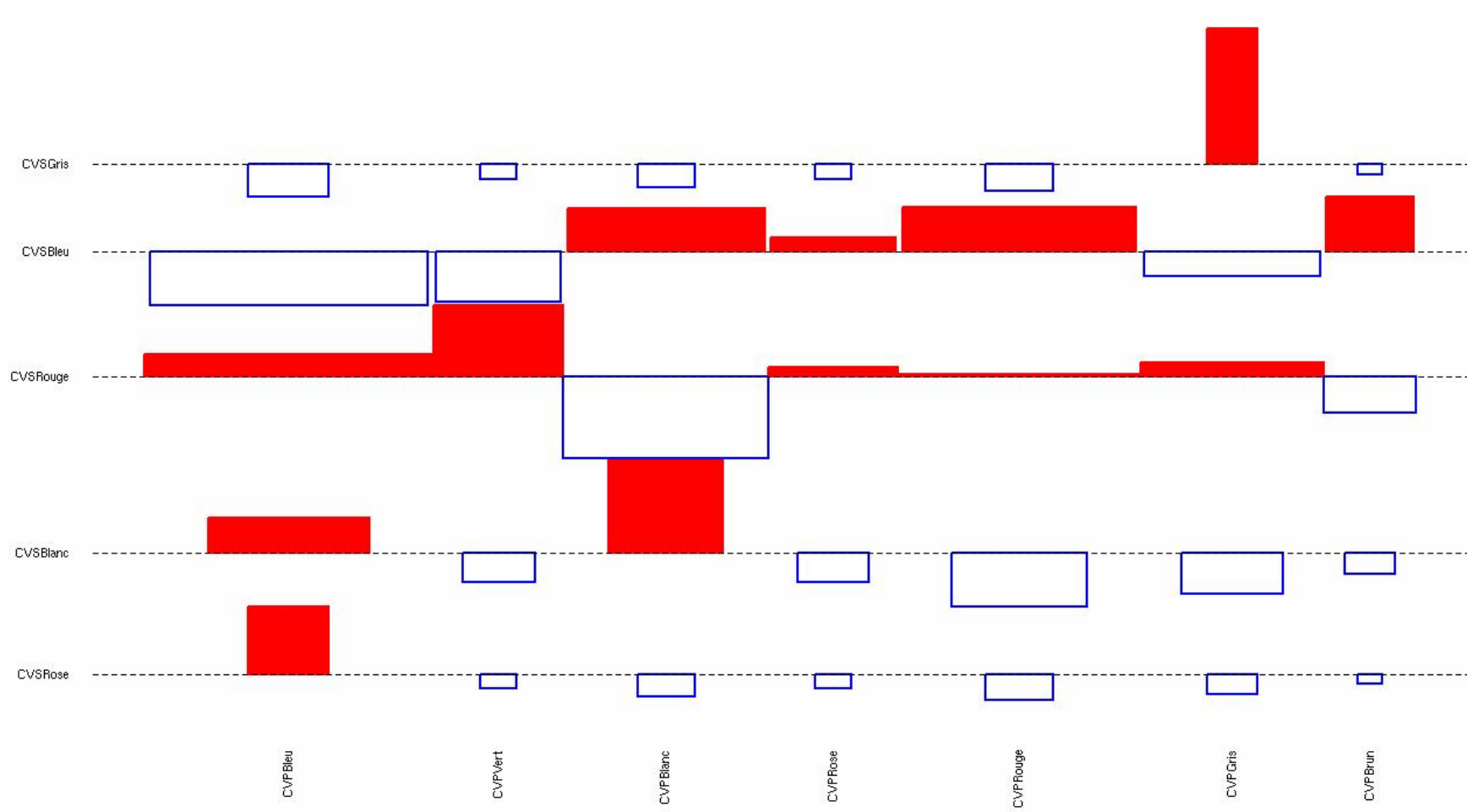


FIGURE C.18 – Écarts à l'indépendance liant les deux couleurs du vêtement dans K .

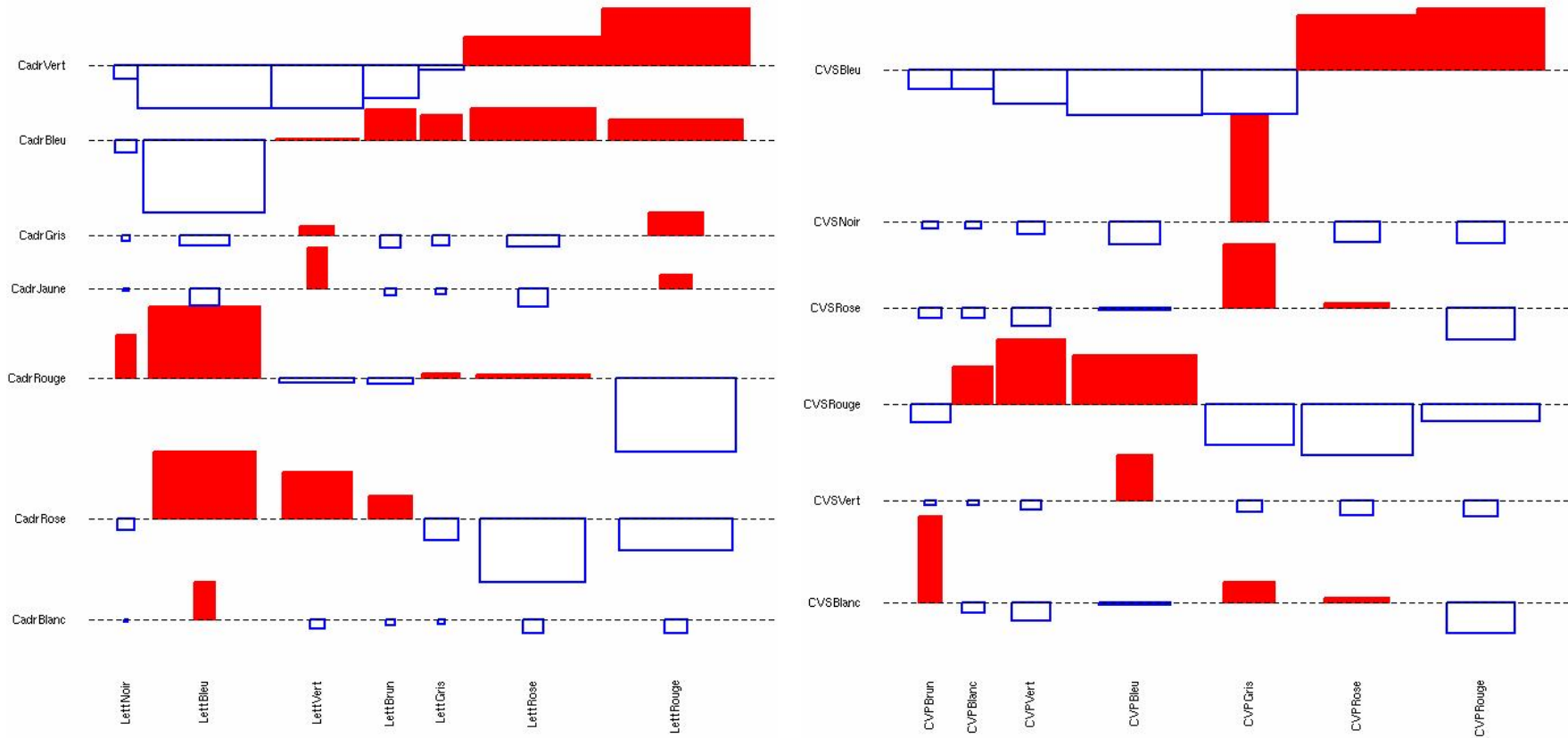


FIGURE C.19 – Écart à l'indépendance liant couleurs du cadre et de la lettre, ainsi que couleurs du vêtements dans I .

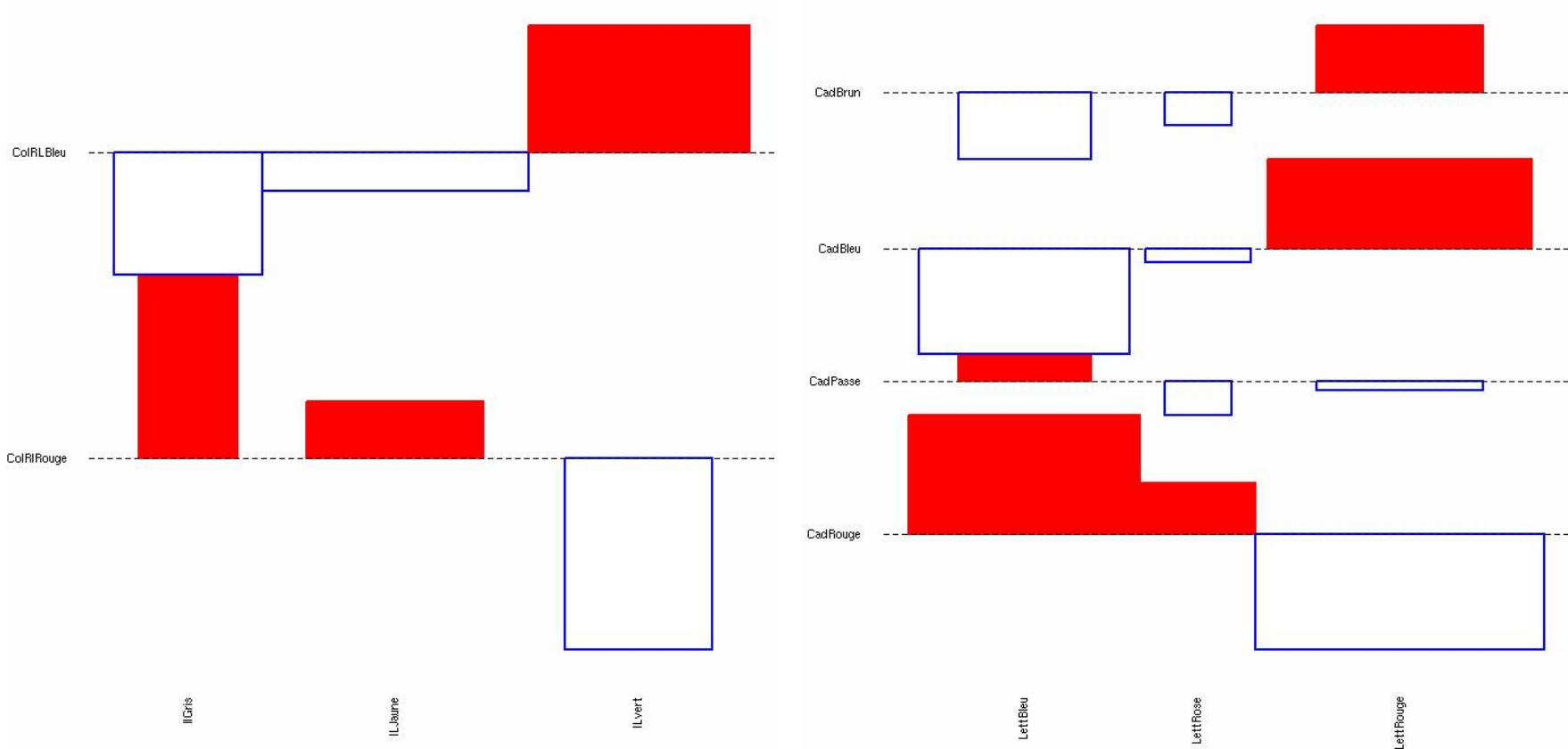


FIGURE C.20 – Écarts à l'indépendance liant les couleurs utilisés pour la décoration et le surlignement intérieur de la lettre, ainsi que pour les couleurs de la lettre et du cadre dans A .

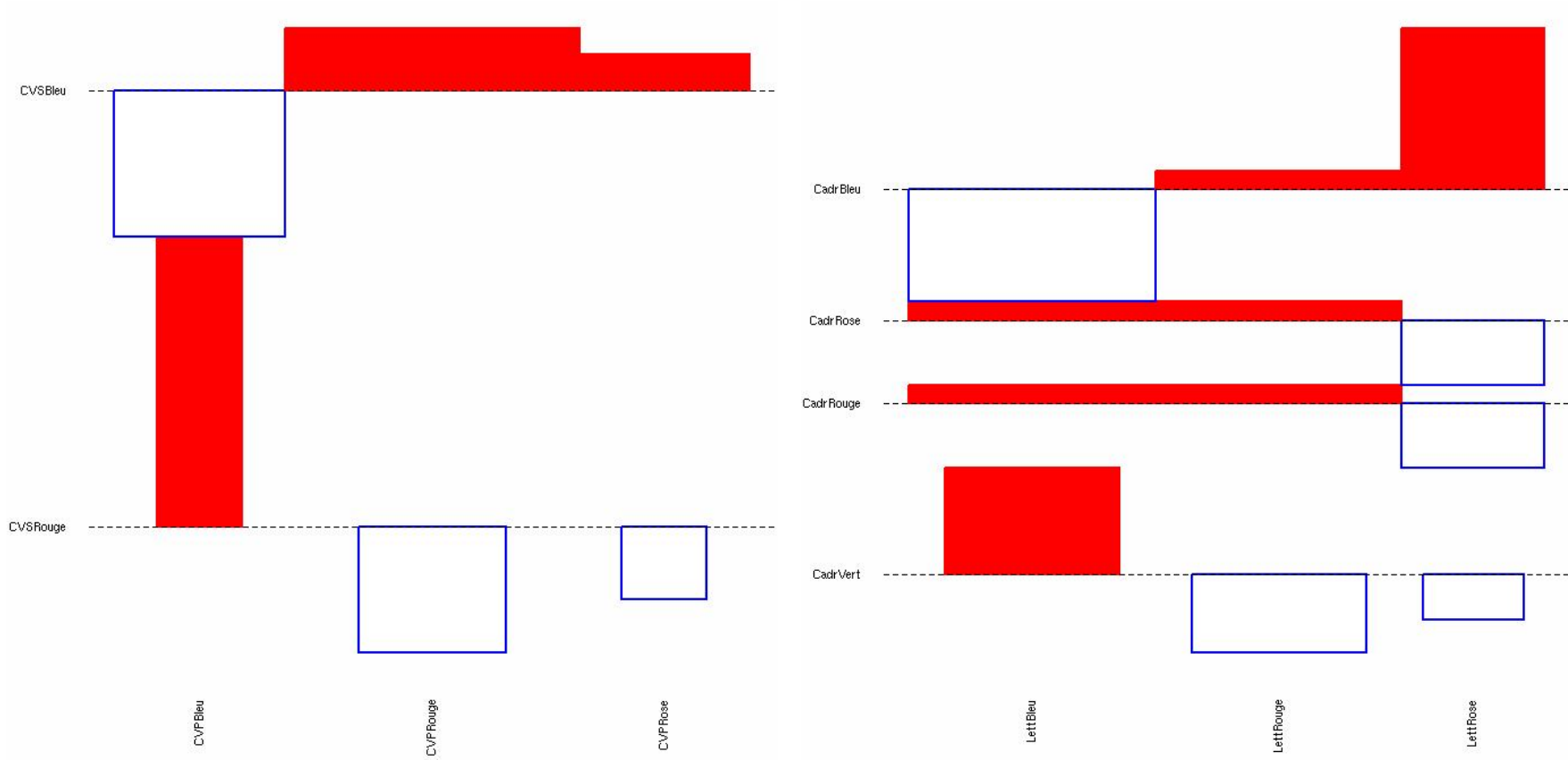


FIGURE C.21 – Écarts à l'indépendance liant couleur du vêtement de dessous (CVP) et couleur du vêtement de dessus (CVS), ainsi que couleur du cadre et couleur de la lettre dans le ms de Vérone.

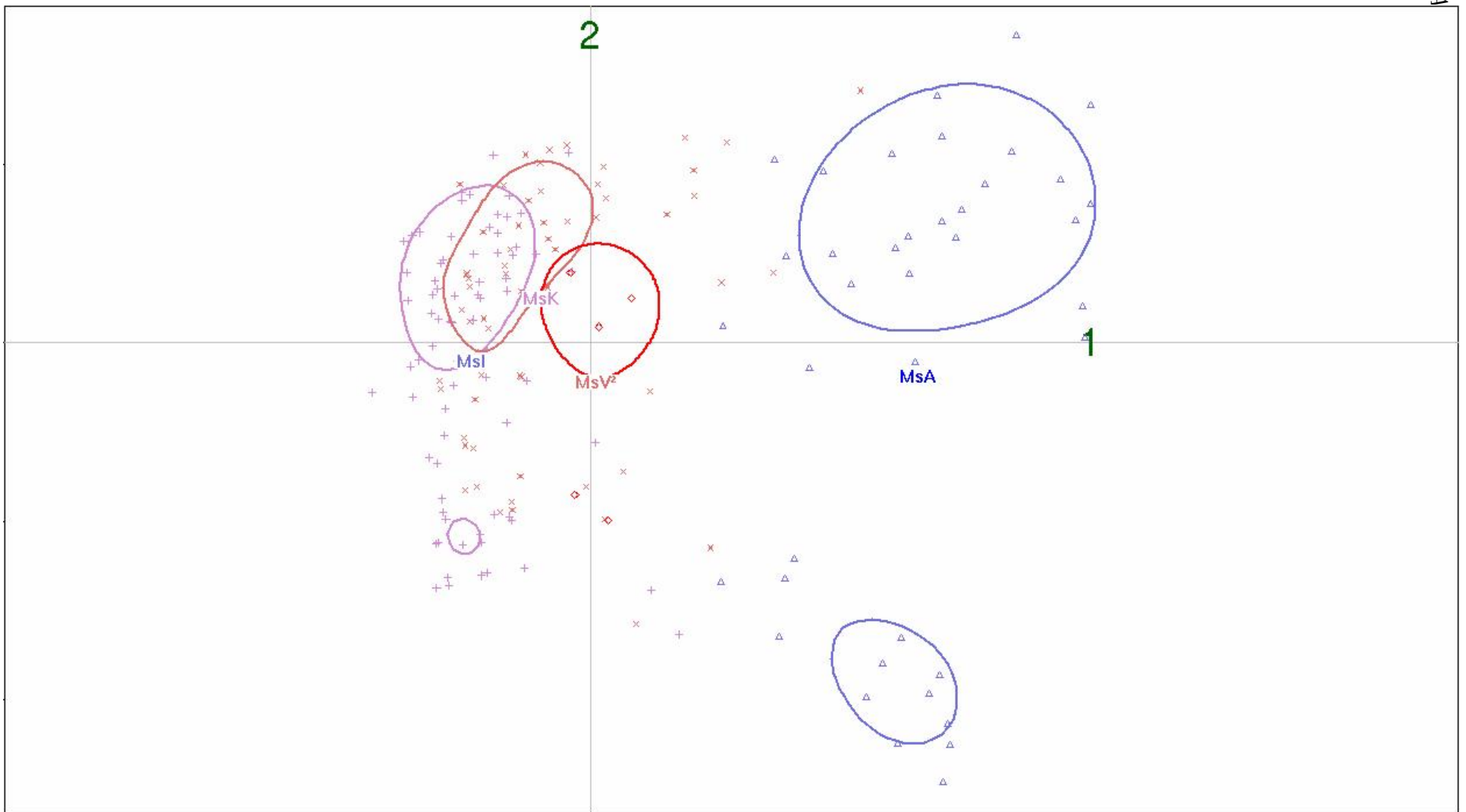


FIGURE C.22 – Nuages de points représentant les miniatures de A , I , K et V^2 , prises sous l'angle des couleurs, à la suite d'une ACP.

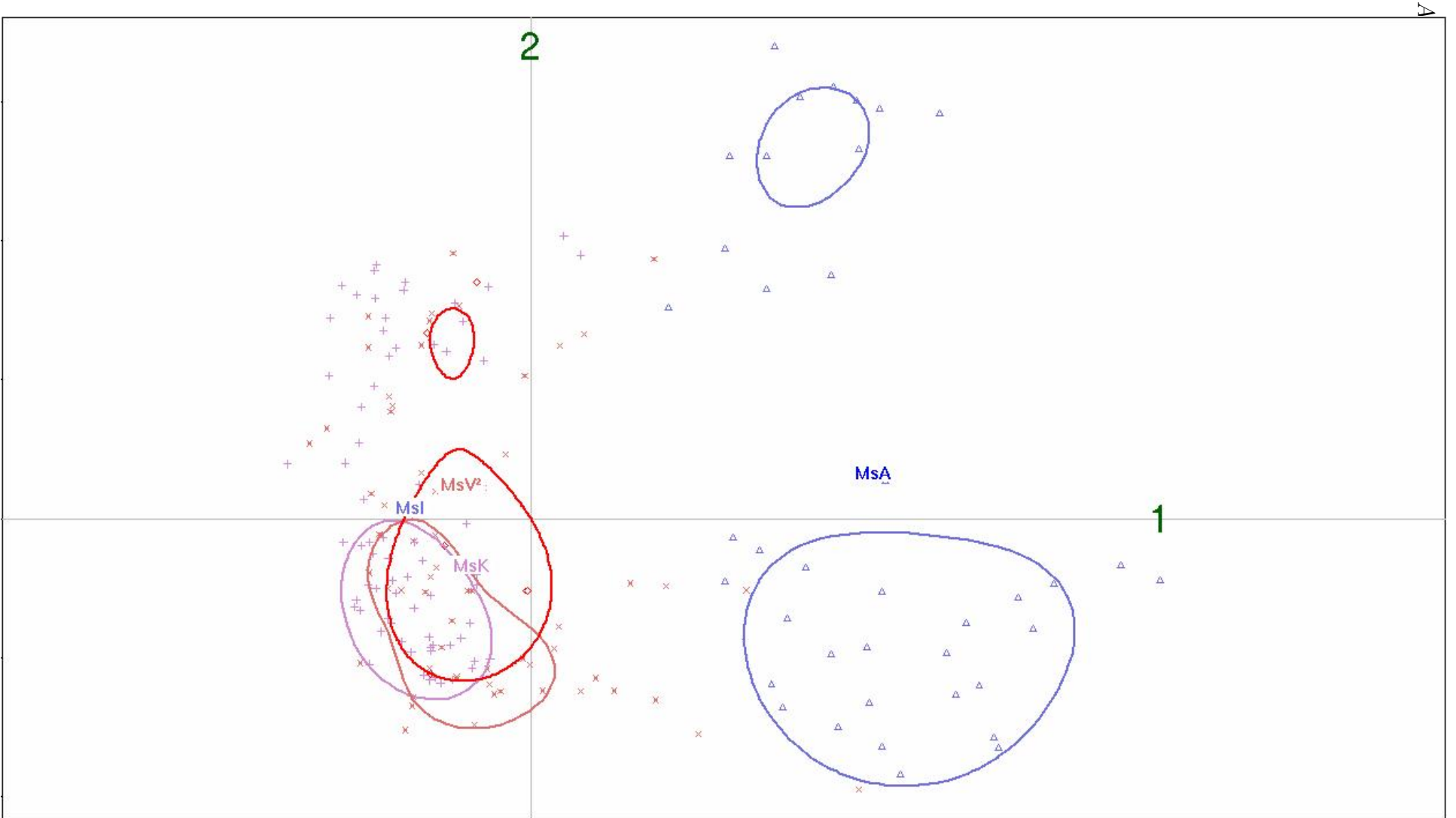


FIGURE C.23 – *Idem*, mais à la suite d'une AFC.

Annexe D

Documents iconographiques



FIGURE D.1 – Bible de Saint-Marc, f. 26v et 165v.



FIGURE D.2 – Antifonaire de Saint-Marc, f. 3v et 16.



FIGURE D.3 – Antifonaire de Saint-Marc, f. 78v et 84v.



FIGURE D.4 – Antifonaire de Saint-Marc, f. 184v ; Homélaire de Saint-Marc, f. 128.



FIGURE D.5 – Epistolario di Giovanni da Gaibana, f. 90v et 98v.



FIGURE D.6 – Codex Manesse, f. 17 et 42.

Index Nominum

A

ADALBERON DE LAON, 129
AIMERIC DE BELENOI, 119, 143, 152
AIMERIC DE PEGUILHAN, 23, 25, 27–29, 73,
85, 89, 91, 98, 112, 145, 155
AIMERIC DE SARLAT, 106
ALAZAIS DE MERCUOR, 71
ALBERICO DA ROMANO, 26, 29, 35, 59
ALBERT MARQUES DE MALASPINA, 52
ALBERTET DE SISTERON, 28, 106
ALDOBRANDINO D'ESTE, 25
ALPHONSE I^{ER}, Comte de Barcelone, voir
ALPHONSE II, roi d'Aragon
ALPHONSE II, roi d'Aragon, 87, 117, 121,
137
ALPHONSE X, roi de Castille, 141
Amfos, voir ALPHONSE II, roi d'Aragon
ANDREA DANDOLO, fils du Doge Giovanni
Dandolo, 32
Aquitaine, 39
Arles, 40
ARNAUT DANIEL, 46, 82, 91, 150
ARNAUT DE COMUNGE, 88
ARNAUT DE MARUEIL, 52, 72, 84
Auramala, 24, 25
Auvergne, 152
AZALAÏS DE PORCAIRAGUES, 159
AZZO VI D'ESTE, 23
AZZO VII D'ESTE, 25, 27

B

Barcelone, 158
BÉATRICE D'ESTE, 24, 28
BERNART AMOROS, 40, 41
BERNART DE VENTADORN, 84, 90, 98, 117,
140, 163
BERTAN CARBONEL, 110
BERTOLOME ZORZI, 31, 48, 49, 82, 85, 86,
89, 90, 98, 113, 117, 119, 126, 145,
149, 165
BERTRAN CARBONEL, 40
BERTRAN DE BORN, 35, 45, 65, 73, 86, 89,
91
BERTRAN DE LAMANON, 85, 149
BERTRAN DEL POJET, 88
BLACASSET, 52
BLACATZ, 85, 91, 120
BOCCACE, 34
Bologne, 154
BONAFE, 91
BONIFACE I^{ER}, marquis de Montferrat, 21,
22, 26
BONIFACI CALVO, 31, 90, 118
BONIFACIO DI SAMBONIFACIO DI VERONA,
23
BRUNET LATIN, 31, 47, 162

C

CADENET, 69, 76, 120, 143
Calaone, 25
Catalogne, 39, 40

- CERCAMON, 67
coms de Peiteus (lo), voir GUILHEM IX, comte
 de Poitiers, duc d'Aquitaine
- COMTESSA DE DIA (LA), 48, 85, 111, 125,
 159
- COMTESSA DE MONFERRAN (LA), 75
 Constantinople, 21, 75, 158
- D**
- DALFIN D'ALVERNHE, comte d'Auvergne,
 45, 48, 76, 87, 91, 121, 134, 139, 141,
 148
- DALFINET, 87
- DANTE, 34
- DAUDE DE PRADAS, 107, 126
- E**
- ELIAS CAIREL, 23, 46, 71, 102, 106, 143,
 145
- ELIAS DE BARJOLS, 121
- ELIS DE MONTFORT, 149
- Émilie, 39
- EMILIE DE RAVENNE, 28
- ENRIC II, comte de Rodez, 136, 157
- ESPERDUT, 87
- ESTE (famille d'), 22–25, 27
- EZZELINO DA ROMANO, 23, 25, 26, 59
- F**
- FERRARINO DA FERRARA, 30, 37
- FOLQUET DE MARSELHA, 69, 100, 101, 108,
 117, 125, 142, 145, 153
- FOLQUET DE ROMANS, 48, 88
- FRÉDÉRIC II, Empereur, 23, 25, 88
- G**
- GARIN D'APCHIER, 91
- GARIN LO BRUN, 52
- GAUBERT AMIEL, 121
- GAUBERT DE PUYSIBOT, 74, 84, 88, 100,
 107, 146, 147, 149
- GAUCELM FAIDIT, 66, 71, 91, 102, 142, 143,
 146, 149
- GAUCERAN DE SAINT LEIDIER, 113
- Gênes, 31
- GHERARDO III DA CAMINO, 31
- GIOVANNI DANDOLO, doge, 32
- Grandmont (ordre de), 84
- GUI D'USSEL, 75, 113, 120
- GUILHEM IX, comte de Poitiers, duc d'Aqui-
 taine, 5, 121, 134, 135
- GUILHEM ADEMAR, 52, 84, 99, 141
- GUILHEM AUGIER NOVELLA, 88
- GUILHEM DE BERGUEDAN, 48, 66, 73, 87,
 100, 135
- GUILHEM DE CABESTANY, 64, 72, 84, 103,
 119, 124, 125, 164
- GUILHEM DE LA TOR, 24, 25, 87, 124, 146
- GUILHEM DE MONTAIGNAGOL, 89
- GUILHEM DE MUR, 136, 137, 157
- GUILHEM DE SAINT GREGORI, 91
- GUILHEM DE SAINT LEIDIER, 72, 113, 121,
 126
- GUILHEM FIGUEIRA, 26, 91, 98
- GUILHEM MAGRET, 68, 125, 164
- GUILHEM RAIMON, 27
- GUILHEM RAINOL, 120
- GUILLAUME IV, marquis de Montferrat, 22
- GUILLAUME MALASPINA, 24
- GUILLELMA MONJA, femme de Gaucelm Fai-
 dit, 66, 71
- GUIRAUT DE BORNELH, 46, 67, 71, 82, 88–
 90, 95, 100, 110, 116, 119, 137, 147,
 155
- GUIRAUT DE LUC, 48, 77, 87, 149
- GUIRAUT RIQUIER, 35, 130, 141, 144, 147,
 163

H

HENRI VI, Empereur, 92
 Hôpital (ordre de l'), 140, 152
 HUGO DE FOLIETO, 112

J

JACOPO BELVISI, 154
 JAUFRE RUDEL, 61, 64, 75, 85, 126, 148,
 164
 JEANNE D'ESTE, 25, 28
 JORDAN DE L'ISLA DE VENESSI, 48

K

Keiser Heinrich, voir HENRI VI

L

Lamberti de Buvalet, voir RAMBERTIN DE
 BONAREL
 LANFRANC CIGALA, 90
 Languedoc, 40
 Limousin, 39, 152
 Lombardie, 39

M

MALASPINA (famille de), 22, 24, 25, 29
 MANFRED I^{ER} DE SICILE, 49
 Mantoue, 39
 MARCABRU, 45, 46, 82, 124, 125, 149, 160
 MARCO BARBARIGO, doge, 31
 MARGARITA D'ALBUSSON, 75
 Marseille, 145
 MIQUEL DE LA TOR, 58
 MONGE DE MONTAUDON, 57, 67, 83, 84,
 90, 100, 108, 109, 125, 126
monges Gaubertz de Ponciboc (lo), voir GAU-
 BERT DE PUYCIBOT
 Monselice, 31
 MONTAIGNA ÇOT, 106
 Montferrat, 22, 24
 Montpellier, 147

N

NA CASTELLOZA, 48, 85, 159
 Naples, 40
 Narbonne, 42

O

orden de Granmon, voir Grandmont (ordre
 de)
orden de la Spaza, voir Saint-Jacques-de-
 l'Épée (ordre de)

P

Padoue, 30, 31, 39, 46
 Paris, 154
 PAULET DE MARSEILLE, 144
 PEIRE BREMON RICAS NOVAS, 77, 88, 149
 PEIRE CARDINAL, 39, 58, 89, 91
 PEIRE D'ALVERNHA, 4, 46, 57, 71, 82, 89,
 100, 116, 147, 163
 PEIRE DE BUSSINAC, 48, 88
 PEIRE DE DURBAN, 87
 PEIRE DE GAVARET, 87
 PEIRE DE LA MULA, 48, 144
 PEIRE DE VALERIA, 69
 PEIRE GUILHEM DE TOLOSA, 68
 PEIRE MILON, 89, 90
 PEIRE RAIMON DE TOLOSA, 23, 24, 146
 PEIRE ROGIER, 83, 88, 90, 116, 125, 143
 PEIRE VIDAL, 26, 75, 84, 89, 91, 117, 135,
 145, 146, 158
 PEIROL, 72, 108, 109, 126, 138, 141
 PERDIGON, 98, 106, 141
 PÉTRARQUE, 34
 PISTOLETA, 145
 Poitou, 39
 PONS DE CAPDUEIL, 71, 91, 107
 Ponte Alto (bataille de), 23
 PONZIO AMATO, 87
 Provence, 40

R

RAIMBAUT D'AURENGA, 46, 48, 82, 88–90,
111, 148
RAIMBAUT DE VAQUEIRAS, 21, 26, 91, 148
RAIMON BERENGER V, comte de Provence
et de Forcalquier, 144
RAIMON DE DURFORT, 52, 88, 91
RAIMON DE MIRAVAL, 88, 109, 113, 139,
140
RAIMON DE SALAS, 98
RAIMON JORDAN, 75, 85, 134, 148
RAINAUT DE PONS, 52, 121
RAMBERTIN DE BONAREL, 24, 48, 85
Rambertino Buvaelli, voir RAMBERTIN DE
BONAREL
reis Richart (lo), voir RICHARD CŒUR DE
LION, roi d'Angleterre
Ricas Novas, voir PEIRE BREMON RICAS
NOVAS
RICAU DE TARASCON, 48
RICHARD CŒUR DE LION, roi d'Angleterre,
45, 48, 76, 87, 91, 107, 116, 117
RIGAUT DE BARBESIEUX, 76, 99, 102, 121
ROBERT COURTEHEUSE, 118

S

Saint-Jacques-de-l'Épée (ordre de), 121, 140,
152
SALINGUERRA, 25
SAVARIC DE MAULEON, 146
Savoie, 23
SORDEL DE MANTOUE, 25, 29, 85, 88, 165

T

TORCAFOL, 91
Toulouse, 145
Trévis, 25, 29, 30, 39
TURC MALEC, 88, 91

U

UC BRUNENC, 84, 89, 90, 143, 150
UC DE LA BACALARIA, 52, 90
UC DE MATAPLANA, 88
UC DE SAINT CIRC, 25, 26, 29, 58, 59, 73,
112, 146, 147, 155
UC FAIDIT, 60

V

Vénétie, 6, 22, 23, 30–32, 39, 40, 42, 46, 47
Venise, 31, 46, 99
vescoms de Saint Antoni (lo), voir RAIMON
JORDAN

Table des figures

C.1	Analyse à composantes principales des <i>vidas</i> de <i>A</i> , axes 1–2.	223
C.2	Analyse à composantes principales des <i>vidas</i> de <i>I</i> , axes 1–2.	224
C.3	Écarts à l'indépendance liant désignation et formules dans <i>A</i>	225
C.4	Écarts à l'indépendance liant désignation et formules dans <i>I</i>	226
C.5	Écarts à l'indépendance liant désignation et motifs dans <i>A</i>	227
C.6	Écarts à l'indépendance liant désignation et motifs dans <i>I</i>	228
C.7	Écarts à l'indépendance liant désignation dans la <i>vida</i> et dans la postille dans <i>A</i>	229
C.8	Miniatures de <i>I</i> , analyse factorielle des correspondances, axes 1–2.	230
C.9	Miniatures de <i>A</i> , analyse à composantes principales, axes 1–2.	231
C.10	Miniatures de <i>K</i> , analyse à composantes principales, axes 1–2.	232
C.11	Écarts à l'indépendance liant désignation et accessoires, ainsi que désigna- tion et armoiries dans <i>I</i>	233
C.12	Écarts à l'indépendance liant désignation et accessoires, ainsi que désigna- tion et écu dans <i>K</i>	234
C.13	Écarts à l'indépendance liant postille et accessoire, ainsi que postille et coiffe dans <i>A</i>	235
C.14	Écarts à l'indépendance liant désignation dans la postille et position dans <i>A</i> , ainsi que désignation dans la <i>vida</i> et gestes dans <i>I</i>	236
C.15	Écarts à l'indépendance liant désignation dans la <i>vida</i> et gestes dans <i>K</i> , ainsi que postille et gestes dans <i>A</i>	237
C.16	Écarts à l'indépendance liant désignation et vêtement dans <i>I</i> et désignation et coiffe dans <i>K</i>	238
C.17	Écarts à l'indépendance liant la couleur de la lettre respectivement à celle du cadre et du vêtement principal dans <i>K</i>	239
C.18	Écarts à l'indépendance liant les deux couleurs du vêtement dans <i>K</i>	240
C.19	Écarts à l'indépendance liant couleurs du cadre et de la lettre, ainsi que couleurs du vêtements dans <i>I</i>	241

C.20 Écarts à l'indépendance liant les couleurs utilisés pour la décoration et le surlignement intérieur de la lettre, ainsi que pour les couleurs de la lettre et du cadre dans <i>A</i>	242
C.21 Écarts à l'indépendance liant couleur du vêtement de dessous (CVP) et couleur du vêtement de dessus (CVS), ainsi que couleur du cadre et couleur de la lettre dans le ms de Vérone.	243
C.22 Nuages de points représentant les miniatures de <i>A</i> , <i>I</i> , <i>K</i> et V^2 , prises sous l'angle des couleurs, à la suite d'une ACP.	244
C.23 <i>Idem</i> , mais à la suite d'une AFC.	245
D.1 Bible de Saint-Marc, f. 26v et 165v.	246
D.2 Antifonaire de Saint-Marc, f. 3v et 16.	247
D.3 Antifonaire de Saint-Marc, f. 78v et 84v.	248
D.4 Antifonaire de Saint-Marc, f. 184v ; Homélaire de Saint-Marc, f. 128.	249
D.5 Epistolario di Giovanni da Gaibana, f. 90v et 98v.	250
D.6 Codex Manesse, f. 17 et 42.	251

Table des matières

Remerciements	2
Principaux sigles et abréviations	3
Introduction	4
Bibliographie	8
I À la découverte d'un corpus	20
1 Le contexte courtois	21
1.1 Historique de l'implantation en Vénétie	22
1.2 Les cours d'Italie du Nord, foyers pour la lyrique occitane	26
1.2.1 La vie de cour et ses valeurs	26
1.2.2 L'originalité du foyer vénète	30
2 Les chansonniers	33
2.1 Les chansonniers dans la tradition manuscrite de la littérature occitane . .	34
2.1.1 La forme des chansonniers	35
2.1.2 Les foyers	39
2.1.3 Chansonniers, <i>vidas</i> et miniatures	41
2.2 Les manuscrits choisis	43
2.2.1 Un type particulier de chansonnier	43
2.2.2 Description codicologique	47
3 « Portraits » et « biographies »	54
3.1 <i>Vidas</i> et <i>Razos</i>	54
3.1.1 Des textes biographiques ?	54
3.1.2 La mise par écrit des <i>vidas</i>	58
3.2 Première approche des miniatures	61
3.2.1 Correspondances directes entre texte et image dans <i>IK</i>	64

3.2.2	Postilles, <i>vidas</i> et miniatures. Les correspondances dans <i>A</i>	70
II	Décrire et analyser les structures d'une représentation	80
4	Autour de l'image et du texte : le manuscrit	81
4.1	La structuration des chansonniers	81
4.1.1	L'ordre des troubadours dans le chansonnier <i>A</i>	82
4.1.2	L'ordre des troubadours dans le chansonnier <i>I</i>	89
4.2	Les éléments principaux de cette structuration	92
5	Décrire et analyser le texte des <i>vidas</i>	94
5.1	Jalons pour l'analyse des <i>vidas</i>	94
5.2	La structure des <i>vidas</i>	96
5.2.1	La première phrase et la désignation sociale	97
5.2.2	Formules récurrentes et qualités personnelles	101
5.2.3	Motifs narratifs	102
6	Décrire et analyser l'image	105
6.1	Les attributs des troubadours	105
6.1.1	Dans les mains des troubadours...	105
6.1.2	Autour des troubadours...	113
6.2	Costume et équipement	114
6.2.1	Cales, toques et chaperons	115
6.2.2	Cottes, chapes et manteaux	117
6.2.3	Armement et armoiries	119
6.3	Une « grammaire des gestes » ?	122
6.3.1	Gestes et actions	123
6.3.2	Orientation, angle et position	124
III	Définir et ordonner les hommes	128
7	Définir le troubadour par le texte	132
7.1	Le fonctionnement des <i>vidas</i>	132
7.1.1	Les nobles	133
7.1.2	Les « pauvres chevaliers » : des héros courtois ou une classe inter- médiaire ?	138
7.1.3	Les jongleurs : hommes itinérants et habitués des cours	142
7.1.4	Les maîtres	147
7.2	<i>Vidas</i> et postilles : prémices à l'analyse de la réinvention du texte par l'image	148

<i>TABLE DES MATIÈRES</i>	260
8 Définir le troubadour par l’image	151
8.1 Clercs et lettrés	152
8.2 Nobles et chevaliers	156
8.3 Jongleurs et bourgeois	159
8.4 Mécanismes internes à l’image : le cas des couleurs	161
Conclusion générale	163
Annexes	167
A La structure des chansonniers : tables	167
A.1 La structure du chansonnier <i>A</i>	168
A.2 La structure du chansonnier <i>I</i>	175
B Annexes informatiques	186
B.1 Présentation de la méthode et des logiciels utilisés	186
B.1.1 Création d’une base de données : MySQL et PhpMyAdmin	186
B.1.2 Analyses statistiques : R et Multivar	187
B.1.3 Autres types d’analyses	190
B.1.4 La mise en page : L ^A T _E X	190
B.2 La base de données	191
B.2.1 Modèle conceptuel	191
B.2.2 Contenu de la base	200
B.3 Un exemple d’analyse statistique : les <i>vidas</i> de <i>I</i>	217
B.3.1 La première étape : <i>Afm.Init</i>	217
B.3.2 Deuxième étape : Une vision générale, les analyses factorielles.	218
B.3.3 Troisième étape : l’étude individuelle des écarts à l’indépendance	219
C Graphiques et tableaux	221
D Documents iconographiques	246
Index Nominum	252
Table des figures	256
Table des matières	258